



# mediarts

medya ve sanat çalışmaları dergisi  
the journal of media & arts studies

e ISSN 2757-9182

Yıl/Year 2021 • Sayı/Issue 1 • Bahar/Spring



## Editör | *Editor-in-chief*

Mehmet Işık

## Medya çalışmaları editörü | *Media studies editor*

Sezer Ahmet Kına

## Sanat çalışmaları editörü | *Arts studies editor*

Emre Aşlıoğlu

## Türkçe dil editörü | *Turkish language editor*

Funda Masdar Kara

## İngilizce dil editörü | *English language editor*

Emrah Özdemir

## Yayın kurulu | *Editorial board*

Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan *Prof.*

*Ankara Üniversitesi*

Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus *Prof.*

*Marmara Üniversitesi*

Doç. Dr. Emine Çakmak Kılıçaslan *Assoc. Prof.*

*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*

Doç. Dr. Mehmet Şiray *Assoc. Prof.*

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı *Aksel Assoc. Prof.*

*Ankara Üniversitesi*

Doç. Dr. Şakir Eşitti *Assoc. Prof.*

*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*

Doç. Şefik Özcan *Assoc. Prof.*

*Mardin Artuklu Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üye. Aslı Ekici *Assist. Prof.*

*Selçuk Üniversitesi*

mediarts için Türkçe ve İngilizce yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir. Her sayıda editörlerin ya da yayın kurulunun seçtiği çeviri çalışmalar, değerliler, söyleşiler, kitap eleştirileri de bulunabilir. mediarts'ta • medya çalışmalarının tarihsel süreç içerisinde genişleyen gövdesinden süzülen tartışmalardan yola çıkan değerlendirmeler, • toplumsal formasyonun tüm bileşenlerine yönelik sair söylemler üreten medya ekosisteminde varlık bulan metinlere dair araştırmalar, • sanatın akım, teori ve pratik arasında salınan formlarının hem sanatsal amaçlar hem toplumsal etkileşim öncelenerek değerlendirildiği çalışmalar, • medya ile özellikle web temelli yeni çevrimler aracılığıyla yöndeşen sanat alanının doğurduğu sentezleri dikkate alan yorumlar yer bulmaktadır.

Academic studies written in Turkish and English are accepted for mediarts. Translation works, notes, interviews, book reviews can also be found in each issue, chosen by the editors or editorial board. mediarts includes • evaluations based on the debates filtered from the body of media studies expanding in the historical process • research on texts that exist in the media ecosystem that produces various discourses on all components of social formation • studies in which the forms of art that oscillate between current, theory and practice are evaluated by prioritizing both artistic purposes and social interaction • interpretations taking into account the synthesis of the art field, which converges with the media, especially through new web-based cycles.

## Yayın türü | *Publication type*

Çevrimiçi süreli *Online periodical*

## Yayın periyodu | *Publication period*

Nisan/Bahar - Ekim/Güz *Apr/Spring - Oct/Autumn*

## İmtiyaz Sahibi | *Owner*

Mehmet Işık

## Dizgi | *Page design*

Sezer Ahmet Kına

## Logo tasarımı | *Logo design*

Ferhat Çelik

## Danışma kurulu | *Advisory board*

Prof. Dr. Alev Parsa *Prof.*

*Ege Üniversitesi*

Prof. Dr. Ayla Kanbur *Prof.*

*Düzce Üniversitesi*

Prof. Dr. E. Nezih Orhon *Prof.*

*Anadolu Üniversitesi*

Prof. Halil Yoleri *Prof.*

*Dokuz Eylül Üniversitesi*

Prof. Dr. Müjde Ker Dinçer *Prof.*

*Ege Üniversitesi*

Prof. Dr. Pelin Tan *Prof.*

*Batman Üniversitesi*

Prof. Dr. Sedat Cereci *Prof.*

*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*

Prof. Dr. Selma Köksal *Prof.*

*Gaziantep Üniversitesi*

Prof. Dr. Serdar Yılmaz *Prof.*

*Balıkesir Üniversitesi*

Doç. Dr. Besim Yıldırım *Assoc. Prof.*

*Atatürk Üniversitesi*

Doç. Yıldız Erşadıcı *Assoc. Prof.*

*Dokuz Eylül Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üye. Armağan Güneş *Assist. Prof.*

*Harran Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üye. Başak Kaptan *Assist. Prof.*

*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üye. Zehra Nurdan Atalay *Assist. Prof.*

*Bandırma Onyedü Eylül Üniversitesi*



mediarts Creative Commons Atif-GayriTicari  
Türetilemez 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

OPEN ACCESS

mediarts'ta açık erişim politikası benimsenmekte  
ve bunun yaygınlaşması için çalışılmaktadır.



/mediartsdergi

www.mediartsdergi.org

# İçindekiler | Contents

## Editörden | From the editor

- 4 - 6 Mehmet Işık'ın takdimi  
*Preface from Mehmet Işık*

## Araştırma makalesi | Research Article

- 7 - 23 Amerikan Bağımsız Sineması: Erken Dönem Jim Jarmusch Sinemasına Betimsel Bir Bakış  
*American Independent Cinema: A Descriptive Look at Early Jim Jarmusch Cinema*  
**Ecenur Sürücü**
- 25 - 40 Hayao Miyazaki Animelerinin Yumuşak Güç Bağlamında Kültürel İnşası  
*Cultural Construction of Hayao Miyazaki Animes in the Context of Soft Power*  
**Dilan Beyazköy**
- 41 - 60 1920'lerdeki Film Çalışmalarına Genel Bir Bakış  
*An Overview of Film Studies in the 1920s*  
**Ferit Çağıl**
- 61 - 85 Politik İletişim Aracı Olarak Sosyal Medya: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Adayların Twitter Kullanımı Üzerine Bir İnceleme  
*Social Media as a Political Communication Tool: A Study on Candidates' Use of Twitter in the 2018 Presidential Elections*  
**Serhat Madsar**
- 87 - 103 Sinemasal Işığın Filmin Dramatik Yapısına Etkisi: *Se7en* Örneği  
*The Effect of Cinematic Light on the Dramatic Structure: Case of Se7en*  
**Maşallah Kiliç**

## Kitap eleştirisi | Book Review

- 105 - 108 *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*  
**Buğra Kibaroğlu**

## Değini | Notes

- 109 - 113 İsmi Üzerini Çizen Bir Sergi: *İsim Hariç*  
**Şefik Özcan**



## Mehmet Işık'ın takdimi | Preface from Mehmet Işık

Merhaba!

Medya araştırmaları alanyazınının asırlık mirası, bu alan dahilinde disiplinlerötesi bir epistemolojik ve metodolojik dizgenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnternet teknolojisinin çevrimleri, medya alanyazınının gövdesini genişletirken, sanat çalışmalarına da yeni veçheler kazandırmıştır. Bu bağlamda (*yeni*) *medya sanatı* gibi kullanıcı türevli içerik üretiminin hem medya hem de sanat çalışmalarıyla kesişen boyutlarından süzölen temalar, bu iki alanın yöndeşmeye başladığı bir düzlemi ortaya çıkarmıştır. **mediarts**: *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi* bu tahlilden yola çıkarak akademik yayıncılık alanında tezahür eden yeni eğilimlerin takip edilmesi düsturuna bir karşılık üretme çabasının başlangıcıdır.

Medya ve sanat alanlarının artık pratik ile iç içe geçen veya öyle olması gereken akademik çalışmalar özelinde de birbirini yakınsaması, bu yakınsamanın etkilerinin gitgide daha güçlü hissedildiği bir üretim ortamına ihtiyacı imlemiştir. **mediarts** da buradan hareketle iletişim bilimleri, halkla ilişkiler, gazetecilik, sinema, medya çalışmaları, grafik tasarımı, görsel sanatlar, iletişim tasarımı gibi alanlarda üretimlerini gerçekleştiren bilim insanlarına, sanatçılara ve araştırmacılara çalışmalarını ilgili çevrelere sunmayı amaçlıyor. Hazırlanan araştırma, inceleme, eser ve proje çalışmalarının sonuçlarının hedef kamularla paylaşılmasıyla hem bu alanlarda akademik çalışma yürüten akademisyenlere ve araştırmacılara yayın olanağı sunmanın hem de medya ve sanat çalışmaları bünyesindeki sosyolojik, felsefi, kültürel, teknik ve eğitime ilişkin problematiklerin tartışılmasına zemin oluşturmanın mümkün olacağını düşünöyoruz.

Bahar ve güz dönemlerinde, nisan ve mayıs aylarında olmak üzere yılda iki defa yayımlanacak **mediarts**'ın özellikle “atanma ve yükseltme” ve bu amaç doğrultusunda “teşvik” kaygılarından uzak durmayı ilke edindiğini ve katılımcı bir yordamla nitelikli bir entelektüel kamusalılık yaratmayı öncelediğini tüm paydaşlarımızın bilgisine sunuyoruz. Bu doğrultuda **mediarts**'ta

- medya çalışmalarının tarihsel süreç içerisinde genişleyen gövdesinden süzölen tartışmalardan yola çıkan değerlendirmelere,
- toplumsal formasyonun tüm bileşenlerine yönelik sair söylemler üreten medya ekosisteminde varlık bulan metinlere dair araştırmalara,
- sanatın akım, teori ve pratik arasında salınan formlarının hem sanatsal amaçlar hem toplumsal etkileşim öncelenerek değerlendirildiği çalışmalara,
- medya ile özellikle *web* temelli yeni çevrimler aracılığıyla yöndeşen sanat alanının doğurduğu sentezleri dikkate alan yorumlara yer vermeyi planlıyoruz.

**mediarts**'ın benimsediği değerleri ve hedeflediği planları aktardıktan sonra ilk sayıda çalışmalarıyla yer bulan yazarlara, söz konusu çalışmalara dair titiz değerlendirmelerini ve eleştirilerini esirgemeyerek katkı sağlıyan hakemlere ve tüm bu sürecin inşasında

bulunan alan editörlerine, yayın kuruluna ve danışma kuruluna içtenlikle teşekkür etmem gerekiyor.

Gelelim çalışmalara. Birinci sayıda beş araştırma makalesi, bir kitap eleştirisi, bir sergi değini yazısı bulacaksınız. İlk makale, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nden Ecenur Sürücü tarafından kaleme alınan "Amerikan Bağımsız Sineması: Erken Dönem Jim Jarmusch Sinemasına Betimsel Bir Bakış". Sürücü, Amerikan bağımsız sinemasının ilk akla gelen isimlerinden Jim Jarmusch'un erken dönem filmlerine odaklanarak *Permanent Vacation* (1980), *Stranger Than Paradise* (1984) ve *Down by Law* (1986) örneklemindeki içeriği ve biçimi çözümlüyor. Jarmusch'un bir yandan gündelik hayat koşuşturmasında yabancılaşmış kişilere odaklandığını, diğer yandan "öteki"yi tasvirlerken kültürel kodların stereotipleşmesini çok derine inmeden eleştirdiğini savunan Sürücü, onun Hollywood gibi ekonomik eziciliğe sahip bütünlük yapıların karşısında kendine özgü şiirsel tarzı ve bağımsız film pratiğiyle ayakta kalabilmeyi başardığını söylüyor.

Mardin Artuklu Üniversitesi İletişim Tasarımı Anabilim Dalı'ndan Sosyolog Dilan Beyazköy'ün yazdığı ikinci makale, "Hayao Miyazaki Animelerinin Yumuşak Güç Bağlamında Kültürel İnşası" başlığını taşıyor. Beyazköy, uluslararası ilişkiler disiplininin önemli kavramlarından biri olan yumuşak gücün izlerini Japon anime sanatçısı Hayao Miyazaki eserleri üzerinde sürüyor ve *Ruhların Kaçışı* (2001), *Komşum Totoro* (1988), *Rüzgarlı Vadi* (1984) animelerini içerik analizi tekniğiyle inceleyerek bu metinlerdeki kültürel kodların işleniş biçimini deşifre ediyor. Miyazaki'nin Japonya'nın yumuşak gücünü sinema aracılığıyla görünür hale getirmeye çalışan bir sanatçı olduğu tezinin savunulduğu makalede sinema kültürü, geleneği ve inancı aktaran bir aparat olarak değerlendiriliyor. Bu yapılırken de müziklerin, dinsel temaların, geleneksel kıyafetlerin güçlü anlatı öğeleri olarak Japon kültürünün değerlerini geniş kitlelerle buluşturduğu tartışılıyor.

"1920'lerdeki Film Çalışmalarına Genel Bir Bakış" başlıklı üçüncü makale, Bitlis Eren Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünden Ferit Çağıl tarafından hazırlandı. Sinemanın kuramsal temellerinin atıldığı yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Amerika, Avrupa ve Sovyetler Birliği'nde yapılan sinema çalışmalarının genel görünümünün sunulduğu makalede dışavurumcu sinemanın, sinema-gerçek akımının, gerçeküstücü sinemanın ve Hollywood'un tarihsel gelişim süreci irdelenmektedir. Çağıl, sinemanın ilk gösterimin başladığı yıllarda gerçekliğin ham bir kopyası olduğunu ancak kısa bir zaman içerisinde kendi üslubunu oluşturduğunu ve kuramsal çalışmalarla diğer sanatlardan bağımsız bir sanat haline geldiğini aktarmaktadır, ki makalede ele alınan dönemde ortaya çıkan anlatısal eğilimlerin günümüzde de varlığını sürdürdüğü takip edilebilmektedir.

Dördüncü makale, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'den (*ilef*) Serhat Madsar'ın "Politik İletişim Aracı Olarak Sosyal Medya: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Adayların Twitter Kullanımı Üzerine Bir İnceleme" başlıklı çalışması. Madsar, söz konusu tarihli seçimin adayları olan Doğu Perinçek, Meral Akşener, Muharrem İnce, Recep Tayyip Erdoğan, Selahattin Demirtaş ve Temel Karamollaoğlu'nun 13 Mayıs-24 Haziran 2018 tarihlerindeki Twitter kullanımlarını karşılaştırmalı olarak istatistiki veriler aracılığıyla analiz ediyor. Yaptığı analizler neticesinde adayların Twitter'ı genellikle mitinglerini, katıldıkları etkinlikleri ve

vaatlerini duyurmak, çeşitli konular hakkındaki görüşlerini seçmene iletmek amacıyla tek yönlü bir biçimde kullandığını ve aralarında farklılıklar bulunmakla birlikte genel olarak tümünün sosyal medyanın sunduğu karşılıklı iletişimden ve etkileşimden yeterince yararlanılmadığını tartışıyor.

Beşinci ve son araştırma makalesi “Sinemasal Işığın Filmin Dramatik Yapısına Etkisi: *Se7en* Örneği” başlığını taşıyor. Hakkari Üniversitesi’nden Maşallah Kiliç’in hazırladığı makalede sinema üzerine yürütülen akademik çalışmalarda çok da üzerinde durulmayan bir konuya, ışık kullanımına odaklanılıyor ve ışık kullanımının filmin dramatik yapısına etkileri *Se7en* (1995) filmi örneği üzerinden inceleniyor. Kiliç yaptığı çözümlerden hareketle yürüttüğü tartışmada ışık ve karanlığın iç içe kullanımını, karanlık ve gölgeli alanların hakimiyetinde kurulan ışıklandırma ile bu karanlık atmosfer bozulmadan ve gölgeyle bütünleşik bir bakış açısı kurularak anlam ve duygu oluşumunun sağlandığını, böylece bu atmosfere uygun seçilen filmsel mekânların daha çok zayıf ışıklandırmalarla aydınlatıldığını ele alıyor. Kiliç, örnekleminde yer alan *Se7en*’da filmsel ışıklandırmanın teknik gerekliliğin çok ötesine geçerek dramatik bir unsur olarak kullanıldığını da altını çiziyor.

İlk sayıda bir kitap eleştirisine de yer verdik. Mardin Artuklu Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünden Buğra Kibaroglu, fotoğraf felsefesi alanındaki çalışmalarıyla tanınan medya eleştirmeni ve düşünür Vilém Flusser’in 1983’te yazdığı ve Türkçeye çok sonradan çevrilen *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* başlıklı ufuk açıcı kitabını ele alıyor. Bilinçli bir şekilde alışıldık akademik tarza mesafeli bir dili olan kitapta Flusser’in bir fotoğraf eleştirisinden çıkacak felsefesinin ne’liğini tartıştığı aktaran Kibaroglu, sanayi sonrası toplumu anlamak için fotoğraf felsefesine duyulan ihtiyacı imleyen önermeyi bize bir kez daha hatırlatıyor.

Bu sayının son metni, bir değini yazısı. Sanatçı ve plastik sanatlar doçenti Şefik Özcan, Rahman Işık Sarılioğlu ile birlikte küratörlüğünü yaptığı *İsim Hariç* adlı çevrimiçi karma sergiyi bir paranteze alarak seyircinin yani görenin, gördüğüne ilişkin ne düşüneceğini ve ne yapacağını bildiğini hatırlatıyor. “İsmin Üzerini Çizen Bir Sergi: *İsim Hariç*” başlıklı bu değinide dünyayla ilişkilene mede görenin olduğu kadar anlamının, anlamlandırmanın da özgürleşmesi ihtimalini sorguluyor. Bu çerçevede 26 Mayıs’a kadar [galeriartuklu.com](http://galeriartuklu.com)’dan izlenebilecek serginin *sanat yapıtı* denilen üretilere, kendilerine eşlik edecek yönlendirici bir metin olmaksızın, salt ortaya koydukları varoluş düzleminden bakılmasını önerdiğini söylüyor.

Bir sonraki sayı, 2021’in güz döneminde, ekim ayında çıkacak. O zamana kadar tüm paydaşlara sağlıklı ve verimli bir zaman geçirme dileklerimi ve **mediarts**’ın amaçlarına katkı sağlayacağından şüphe duymadığım eleştiri beklentilerimi sunuyorum.

Görüşmek üzere...

Mehmet Işık  
Editör

# Amerikan Bağımsız Sineması: Erken Dönem Jim Jarmusch Sinemasına Betimsel Bir Bakış

Ecenur Sürücü\*

## ÖZ

Türlü teknolojik yeniliklerin ve tekelleri kapitalizminin yeni pazarlar yaratması ile birlikte sinemanın bir devrim içinde kendini geliştirip endüstri halini alması bir tesadüf değildir. Artık kültürün bir parçası olan sinema endüstrisinin altyapısının oluşmaya başladığı ilk yıllardan itibaren üretken ve dominant pozisyonda pazarda yerini alan Amerikan sineması, ulusal ölçekten hızlıca çıkıp uluslararası platformlarda hegemonik yapısı ile varlığını derinden hissettirmektedir. Hollywood ve stüdyo dönemi, yönetmenin ön plana çıkarıldığı ve süreklilik sağlanıp birbirleriyle bağdaşık ilişki kurularak kat edilen yönetsel dönüşümler geçirmiştir. Kuramlaştırılan *auteur* yönetmen kavramı, ekonomik gelişmeler, her döneme özgü konjonktürel kaygılar, neoliberal dalganın patlak vermesi, gişe kaygıları, izleyici algısı gibi gelişmeler hakim Hollywood görüşünün izleğini oluşturmuştur. Fakat tüm bu sistematik yapının yanı sıra bağımsız sinema, ürünlerini vermekte ve alternatif olarak varlığını göstermektedir. Çoğu ulusal sinemada gözlemlenen, bütçenin daha kısıtlı olduğu, gişe savaşı için uğraş vermeyen fakat sanat sineması adına üretim pratiklerinin gözlemlendiği özgürleşimci bir başlık altında toplanılabilecek bağımsız sinemanın önemli bir ayağı da Amerika olmuştur. Bu çalışmada da Amerikan bağımsız sineması tarihsel gelişimiyle birlikte açıklanmıştır. Bu yapılırken Amerikan bağımsız sinemasını anlamlandırma ve örnekleme çabasında akla gelen önemli isimlerden Jim Jarmusch ve erken dönem sinematik evreninden seçilen üç filmi içerik ve biçim bakımından incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** amerikan bağımsız sineması, jim jarmusch, sinema endüstrisi

\* Yüksek lisans öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ecenursurucu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0768-1828



# American Independent Cinema: A Descriptive Look at Early Jim Jarmusch Cinema

## ABSTRACT

It is not a coincidence that cinema has developed in motion and turned into an industry with the creation of new markets by monopolist capitalism. The American cinema, which has taken its place in the market in a productive and dominant position since the formation of the infrastructure of the cinema industry. Hollywood have undergone procedural transformations in which director is brought to the forefront, continuity is ensured and a harmonious relationship is established with each other. Developments from the notion of auteur director to economic developments, box office concerns and audience perception constituted the traces of the dominant view. However, apart from all this systematic structure, independent cinema was presenting its products and demonstrating its existence as an alternative. An important pillar of the independent cinema which can be observed in most national cinemas, where budget is more limited and production practices are observed in name of art cinema, doesn't struggle about box office but can be gathered under an emancipatory title has been America. In this study, American independent cinema is explained with its historical development. Jim Jarmusch, one of the most important names that comes to mind in the effort to make sense and exemplify American independent cinema, and three films that selected from his early cinematic universe were examined in the terms of content and form.

**Keywords:** american independent cinema, jim jarmusch, cinema industry

## Extended Abstract

With the help of technological movements that progressed one after another, vast changes have happened in the visual arts. Finally, the moment one sees and wishes to document could be obtained with the help of a camera. The physical reality seen by the eye, could now fit into a single frame. Of course, soon, the practice of “film”, in which twenty-four frames can create one second moving images, took shape. Here is, the series of events witnessed in the outside world could be transmitted without being attached to a single frame. Moving objects could only exist in physical reality, but now they could be screened at any time with the help of camera, projector and movie screen. The excitement of the audience affected the film producers as well. Cinema wanted to be turned into an industry from the first moment it emerged and it was predicted that there could be big profits in this sector. As a matter of fact, movie studios were designed with large capitals of film producers right after. The globally known example of this is Hollywood, which was established in the United States of America. Ever since the quality of the film began to be measured on the box office, the voyeuristic side of the cinema began to settle, and the fact that it was an art was slowly being ignored. Independent cinema comes into field in this equation. Film producers who do not have budget for high revenue films have started to develop projects with their own economic means away from mainstream studios such as Hollywood. Trying to exist in the overwhelming competition of the monopoly film market, independent filmmakers have produced many successful films and directors among them. It is possible to see examples of independent cinemas in the United States that make their voices heard in the international arena and have a large collection of alternative film aesthetics. One of the most famous independent filmmakers who is also the subject of this work is of course Jim Jarmusch. Using alternative film production techniques against mainstream film monopolies, considering social and cultural riches, and having a first-hand voice on film rights constitute the foundations of cinema.

Jarmusch, who takes a voyeuristic view of North America’s stories that are not seen or wanted to be seen, created his stories inspired by those who are positioned at the corner of society. Adopting Antonioni’s minimalist attitude, Jarmusch succeeded in creating the main narrative by putting many different identities and various cultural grounds located on the many sides of the metropolises in North America at the center. Jarmusch inspired many directors who came after him and turned his lens to the street rather than the elitist tastes of the wealthy class. Jarmusch, who has a close relationship with music, has featured musicians such as Tom Waits in his films and hosted genres such as hip-hop, punk, and jazz. This study aimed to take a closer look at his cinema by analyzing categories such as script, character, narrative, cinematography upon Jarmusch’s feature films shot until 1990 [*Permanent Vacation*

(1980), *Stranger Than Paradise* (1984) and *Down by Law* (1986)]. While Jarmusch carefully knits characters alienated from themselves and the environment they live in, he recreates them in the routine of boring life. The theme of coincidence, which manifests itself in the flow of the story, is one of the mutual findings in these three films. Wandering and reckless characters cannot use their spare time productive because they are not a part of working life. Individuals that the wind blows them from corner to corner throughout the city are reckless and not the kind that the audience would like to identify themselves with. The characters that roam like a *flâneur* in the cities they felt familiar with, reflect the representation of various alienated forms to the big screen with Jarmusch's poetic narrative style. Jarmusch was able to convey the political side of everyday life in a simple yet poetic narrative. He defeats the famous "American dream" with his simple style through the characters and their experiences, underlining that what is shown to the outside is only an illusion. The three films discussed in the study and mentioned above are described in a micro sample, shedding light on the early findings of both Jarmusch and the American Independent Cinema. With this study, it is aimed to make a contribution to the literary that will be added to the literature.

## Giriş

Sosyal bilimlerin kapsam alanına giren herhangi bir konu hakkında kesin tanımlar yapmak bir hayli zor iken, konu sinemaya geldiğinde iş daha da zorlaşmaktadır. Sinemanın endüstriyel bir alan haline geldiği zamandan itibaren “bağımsız” kelimesi çekilen bazı filmler için de kullanılmaktaydı. Fakat halen bağımsız sektörün net bir tanımını yapmak epey zorlu görünmektedir. Jim Hiller’in belirttiği üzere “tarihsel olarak bağımsız, her zaman baskın veya ana akım olandan farklı olarak tanımlanmıştır, bu farklılık ister ekonomik anlamda (üretim ve dağıtım) ister estetik veya stilistik anlamlarda kullanılmış olsun” (aktaran Tzioumakis, 2015, s. 24) kendini bu yolla ifade eder. Bağımsız film üretme pratiklerinin, Hollywood’un yıllar içinde geliştirdiği ve egemen üretim biçiminden ayrıldığı başat özelliği, finansal kaynağın tekeli oligopol yapıdan beslenmemesidir. Hollywood’un Amerika’da ilk bahsi geçtiği yıllardan itibaren buna paralel olarak bağımsız film oluşumlarından bahsedilebilir. Çünkü stüdyo sisteminin ilk yıllarında, yapı içinde tutunamayan fakat film çekmek için girişimlerde bulunan yönetmenlerin işleri teknik olarak bağımsız kategorisinde değerlendirilmiştir.

Bağımsız olarak adlandırılan filmlerin ana akım sinemadan ayrıldığı noktayı ekonomik bağlamda tutmak eksik ve sorunlu olacağından bu çalışmada aynı zamanda filmlerin konusu, anlatı yapısı, teması ve biçimi de inceleme dahilinde tutulacaktır. Hollywood’un işlerliğini kazandığı ve Amerikan sinemasının ilerleyen yıllar içinde gidişatını büyük oranda domine eden bir köklü bir ağ haline gelmesinden yola çıkılarak bu çalışmada Amerikan bağımsız sinemasının bu yapının çevresinde nasıl geliştiği tarihsel birtakım gelişmeler ekseninde ve bağımsız sinemanın belirli birtakım tanımlarına uyan yönetmenlerden biri olan Jim Jarmusch örneği üzerinden incelenecektir.

Çalışmada öncelikle Amerikan bağımsız sineması tartışılacak ve bu bağlamda belirli bir kavramsal şema çizilecektir. Sonrasında hayatının, sinematik evreni çerçevesinde ele alınabilmesi mümkün olan Jarmusch’un ilk filmi *Permanent Vacation*’dan (1980) bu yana Amerikan bağımsız sineması içerisinde eleştirmenler, akademik çevre ve izleyiciler tarafından değerlendirildiği önemli konuma odaklanılacaktır. Bu değerlendirmelerin Jarmusch’un film üretim pratikleriyle ilgili olduğu kadar film biçimiyle de alakalı olmasından yola çıkılarak Jarmusch sinemasında yer alan filmler, “bağımsız” niteliği kazanmasında büyük önem taşıyan dört element (filmin konusu, teması, biçimi, anlatı yapısı) bağlamında değerlendirilecektir. Böylece amaçlı örnekleme tekniğiyle Jarmusch sinemasının ilk üç filmi olan *Permanent Vacation* (1980), *Stranger Than Paradise* (1984) ve *Down by Law* (1986) üzerinden yapılan tematik çözümlemesi amacıyla Jarmusch’un hem film üretim pratiği hem de film biçimi açısından değişen Amerikan bağımsız sinemasının izleğini takip ettiğinin serimi gerçekleştirilecektir.

## Hollywood ve Amerikan Sineması

Sinema, ortaya çıkmasından itibaren kapitalist üretim koşullarına entegre olmuştur. Eğlence sektörünün bir kolu olarak görülen sinema uzun süre bu çerçevede değerlendirilmiş ve yapımcılar tarafından kar elde etme aracı olarak görülmüştür. Hala film üretiminin genişçe bir kısmına hakim olan şirket sistemi sektöre domine halde film üretim ve dağıtımını elinde tutmaktadır. 1900'lerin başında, sinema Amerika Birleşik Devletleri'nde bir atraksiyon, İngiltere'de ise zanaat olarak gelişirken Fransa'da gerçek bir endüstri olarak doğmuştur. Charles Pathé ve kardeşleri Pathé Frères şirketini kurarak yatay büyümeden dikey büyümeye geçmiş ve sinema bir endüstri olarak kendini var etmiştir (Abisel, 2014, s. 29). Sanatsal bir kaygıdan ziyade bu eğilimin kar elde etmek olması sinemanın eğlence endüstrisi içerisinde ekonomik kaygıdan yana gelişimini akıllara getirmekte ve başlangıcı sayılmaktadır. Sinemanın ortaya çıkışından itibaren, eğlence sektörüne kolaylıkla adapte olması, sektörel gelişimine ve yeni iş kolları yaratımına da olanak sağlamıştır. Artık izleyici kitlesi oluşmuş ve kar marjı daha da yükselmeye başlamıştır.

1900'lü yılların başında Thomas Edison'ın sahibi olduğu Motion Picture Patents Company, New Jersey'de film üreticileri ve yapımcılarını sıkı ve katı kurallara tabi tutarak sinema endüstrisini tekelinde bulundurmıştır. Bütün film yapım patentlerini elinde bulunduran Edison, bağımsız yönetmenlerin üretimlerini durdurmak adına davalar açmıştır. Bağımsız yönetmenler baskının hakim olduğu ortamdan ayrılmak, tekelin kontrolünden çıkmak ve ideal hava durumu koşulları ve çeşitli özelliklere sahip toprak yapılarından yararlanabilmek için Los Angeles'a taşınmaya başlamıştır. Edison'ın kurallarından çıkıp işletmeyi orada devam ettiren Biograph Company kariyerlerine sessiz sinemada başlayan Blanche Sweet, Lillian Gish, Mary Pickford, Lionel Barrymore gibi oyuncular da bünyesinde New Jersey'den Los Angeles'a taşınmıştır. Oluşmakta olan film endüstrisinin altyapısına hakim olma çabası güden Motion Picture şirketinden bağımsız hareket etmek isteyen yönetmenlerin Los Angeles'a gelerek çalışmaya başlamaları bağımsız film çekme olanağını doğururken, şu anda global pazara derin bir yeri olan Hollywood'un da aynı zamanda alt yapısını oluşturmuştur. Bunun temelleri ise 1919 yılında ilk film stüdyosunu kuran Selig Polyscope Company tarafından atılmıştır. Aynı dönemde, stüdyo zamanlarında Howard Hughes, David O. Selznick ve Charles Chaplin gibi liste başı yapımcılar kendi prodüksiyonlarını "sosis fabrikaları" olarak adlandırılan Hollywood stüdyoları ile özdeşleşen rutin filmlerden ayırmak için bağımsız kavramını kullanmışlardır (Tzioumakis, 2015, s. 33).

Kapitalizm içerisinde Fordizm olarak da bilinen ve Ford marka araba fabrikalarının sahibi Henry Ford'un geliştirdiği hareketli montaj hattının üretim süreçlerine dahil etmesiyle işçinin çalışma anlamı değişmiştir. Yapılan iş parçalara ayrılarak, iş tanımının içi daha da basitleştirilmiş ve emeğin karşılığında alınan ücret zamanla birlikte

tarifelendirilmiştir. Ford, kitle üretiminin kitle tüketimini doğuracağını ve emek gücünün kullanımı için yeni bir sistem, emeğin yönetimi ve denetimi için yeni politikalar, yeni bir estetik ve psikoloji ve bir tür rasyonel, modernist, popülist demokratik toplum oluşacağını öngörmüştür (Harvey, 1991 s. 125-126). Kitlenin genel isteklerini öngörme hedefi üretimi ve tüketicinin tüketim safhasını etkilemiştir. Kitlenin belirli bir nosyonu özümsemesi ve bunun doğrultusunda ürüne olan arzunun üretici tarafından standartlaştırılması pazar için karlı bir durum olmuştur. Ford'un fabrikalara entegre ettiği montaj hattı yalnızca fabrikalar için değil endüstriyel üretim safhalarının metaforik anlamını karşılayan bir kavram olarak kullanıldığında standartlaştırılan ve esnek olmayan da bir üretim sürecini doğurmuştur. Üretimin yoğunlaşması sermayenin de hakim şirketler tarafından yoğunlaştırıldığı anlamına gelmiş ve emeğin sömürülmesiyle biriken sermayenin toplanması bu anlama denk düşmüştür (Wayne, 2015, s. 91). Kitlenin birey bazında pazarın ona sunduğunu tüketmesi ve standart mallar ile estetik, kültürel, politik, ekonomik hazza ulaşması egemenin hegemonik bir nitelik kazandığını da göstermiştir. Bu nedenle sinemaya alanında film yapımının ortalama gerçek maliyeti artış göstermiş ve bu da rakiplere bir hareket engeli oluşturmuştur (Wayne, 2015, s. 91).

Şirketlerin ölçek ekonomilerine geçtiği zaman diliminde üretim için gerekli hammaddeleri sağlaması üretimde tam hakimiyet sağlamış ve dağıtım noktasında sistematik bir kontrol mekanizması yaratmıştır. Bu şekilde dikey olarak bütünleşmiş şirketler ortaya çıkmış ve bunun da Hollywood film endüstrisindeki karşılığı 1920'lere gelindiğinde "büyük beşli"nin film yapımını, dağıtım ağlarını ve gösterim salonlarını ve/veya zincirlerini denetimleri altına alması olmuştur (Wayne, 2015, s. 92). Bahsi geçen grubu oluşturan dikey birleşmeyi gerçekleştirmiş ve üretimden dağıtım ağına kadar hakim olan şirketler Paramount, Loew's/MGM, 20th Century-Fox, Warner Bros. ve RKO, dönemin en büyük film şirketleri konumu edinmiştir. Büyük beşliye ek olarak adları tarihte "küçük üçlü" olarak anılan Columbia, Universal ve United Artists şirketleri de yer almıştır. Ancak yüzyılın ilk yıllarında şirketleşme ve sistematik şekilde film üretim pratikleri henüz kurumsal bir nitelik taşımaya başladığından sinema çevresine hakim olan atmosfer genel olarak bağımsız üretim olmuştur.

Profesyonel anlamda şirketleşme süreçlerini tamamlayan gruplar, 1920'lerin sonlarında Amerikan film endüstrisinin hakimleri haline gelmeden önce bağımsız film üretim ve dağıtım biçimleriyle tanışmışlar ve güçlü konuma geldiklerinde ise yeni bağımsız yapım ve dağıtımları bilfiil bastırmaya çalışmışlardır (Tzioumakis, 2015, s. 41). Picture Patents Company'nin sinemanın oluşum aşamasında kendi kuralları doğrultusundaki yönlendirmelerinden kaçıp Hollywood'a yerleşen yönetmenler ise söz konusu bağımsız ruhlarını kaybederek eğlence sektörünün kar getirisinin büyümesine kapılmıştır. Ürünlerin maliyeti ve aşkın kar getirme avantajı, az bütçe ile film çekip sanatsal kaygı gütmeyen maksimum olduğu bağımsız statüsünü gölgede bırakmaya başlamıştır.

Büyük beşliye nazaran küçük üçlünün film gösterim ağırları ve sinema salonu sahipliği daha az olmuştur. Dönemin şartlarına bakıldığında Hollywood ve stüdyo sisteminin ağırlığının bağımsız yapımlarda hissedildiği safhada gösterim yeri bulmak filmin izleyiciye ulaşması ve kitle tarafından tanınırlığı büyük önem taşımıştır. ABD'deki ilk sinema salonu 1902'de Los Angeles'ta kurulmuş olan Electric isimli işletmedir fakat sinema salonlarına asıl ilginin göze çarptığı nokta, çoğunluğu göçmen işçilerden oluşan, emekçi kesimin yerleştiği Pittsburgh kentinde bir iş insanı tarafından yalnızca film gösterimi için açılan salonlar olmuştur. *Nickelodeon* isimli bu gösterim yerleri cüzi bir ücret karşılığında sessiz ve siyah beyaz kısa filmler gösteren eğlence merkezleri olmuştur. Bu salonlar, dil sınırlamalarını ortadan kaldıran sessiz filmler aracılığıyla İngilizce bilmeyen Avrupalı göçmen işçilerinin, yerleştikleri ülkeye uyum sağlamalarına da yardımcı olmuş ve Amerikan kültürünü özümsetmedeki etkileriyle yabancı ülkelere satılarak aynı yaşam biçiminin dünya seyircisine cazip kılınması amacıyla kullanılmıştır (Abisel, 2014, s. 26). Bir veya iki makaralık filmlerin yanı sıra daha fazla makara film çekmeye başlayan stüdyolar zamanla film gösteriminin de hakimi konumuna gelmiştir. Dakikalık kısa filmler artık uzamış ve Hollywood'a 1950'li yılların sonlarına doğru sıkıca hükmetmeye devam edecek stüdyolar yıldızları bünyesinde toplamaya başlamıştır. İzlerken süresi uzayan filmleri izleme deneyimi edinmiş ve beğeni algısı yıldızlar, konu, tür açısından standart hale gelmiştir. Güçlenip, ünlü oyuncu ve yönetmenleri sözleşmelerle kendi bünyesinde toplamaya başlayan şirketler, gösterim salonlarıyla da paket anlaşma (*block booking*) sistemi geliştirmiştir (Abisel, 2014, s. 67). Bu yolla stüdyolar, kendi üretimi olan ve gişe hasılatına pek de güvenmediği filmleri, izleyiciye ulaştırmada yardımcı bir yol keşfetmiştir.

Bağımsız sinemacılar stüdyo sistemi, dikey bütünleşmesini tamamlamış şirketlerin üretim, dağıtım ve gösterim olanaklarına sahip olamamış ancak United Artists gibi şirketlerin ve Howard Hughes gibi milyonerlerin yardımlarıyla üretim ve gösterim olanağı bulabilmiştir. Başka kurum ve kuruluşların katkısı olmadan ve belli bir kitlesel izleyiciye ulaşacak üretim ve dağıtım kanallarını kontrol etmeden film üretmek mümkün olsa da filmi dağıtmak ve göstermek pek mümkün olmamıştır (Yaylagül, 2010, s. 11). Örneğin 1929'da yaşanan büyük ekonomik buhrandan birkaç yıl önce sesli film üretim teknolojisi ile sinema endüstrisi tanışmıştır ancak teknolojik yeniliklere erişim, bağımsız sinemacılar önce stüdyo sahipleri tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda ilk sesli film kabul edilen, Alan Crosland'ın yönetmenliğini yaptığı *The Jazz Singer* 1927 yılında izleyiciyle buluşmuştur. Daha önceki denemelerin ilgi çekmemesine karşın Warner Brothers şirketinin yaptığı bu filmin kazandığı büyük başarı her şeyden önce filmde popüler bir yıldız şarkıcının (Al Jolson) rol almasından kaynaklanmıştır (Abisel, 2014, s. 255). Filmin gösterildiği salonların önünde uzayıp giden kuyruklar, büyük şirketlere, ses için yapacakları harcamaların karşılığını katbekat geri alacaklarına dair gerekli olan güveni vermiştir (Abisel, 2014, s. 255-256). Sesli filmin gelişmesiyle

birlikte sinema eğlence, fikir ve düşüncelerin yayılması açısından çok daha etkin bir aygıt haline gelmiştir (Yaylagül, 2010, s. 12-13). Sesli film teknolojisinin gelişimi aynı zamanda ulusal sinemanın gelişimine de paralel seyretmiştir. Fakat rengin de dahil olmasıyla Hollywood sineması İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna denk düşen dönemdeçte uluslararası pazarın hakimi konumundaki yerini almıştır.

Ekonomik krizin yayılan etkilerinin sinema sektörüne de yansıdığı noktada büyük şirketler, kıyılarında bağımsız film üretimi çabasında olan yönetmenlere karşı daha ılımlı bir politika izlemiştir. Bu durum, bağımsız yönetmenlerin 1930'ların en çok kazandıran filmleri olarak ortaya çıkan prestij-seviyeli filmler konusunda uzmanlaşmaya başladıklarında daha da geçerli olmuştur (Tzioumakis, 2015, s. 62). Filme olan büyük talep ile stüdyoların karlılığı artıracak filmlere olan yöneliminin birleşimi halihazırda prestijli bir konumda olan bağımsız ürünün statüsünü daha da yükseltmiştir (Tzioumakis, 2015, s. 71). Üst-düzye bağımsız yapımcıların filmleri Amerikan sinemasının ulaşmaya muktedir olduğu sanatsal mükemmelliği simgelemekleyen, bu yapımcılar seçkin yapım ve değerlerinin ve film yapımında genel kalitenin şampiyonları (ve bekçisi) haline gelmiştir (Tzioumakis, 2015, s. 71). Schatz bu çerçevede,

Çok fazla bağımsız olmadıkları ve filmleri uzun metrajlı film yapımında egemen olan değer ve kalite kavramlarını değiştirmek veya onlara meydan okumak yerine onları güçlendirdiği sürece her stüdyonun, sanatsal güvenilirliğini desteklemek için belirli aralıklarla prestij filmlerine ihtiyaç duyduğu gibi, geniş anlamda endüstri de üst-sınıf sinema filmini tanımlamak için Selznick ve Goldwyn gibi bağımsız yapımcılara da ihtiyaç duyduğunu [söylemektedir] (aktaran Tzioumakis, 2015, s. 71).

Büyük şirketlerin ve stüdyoların üretimine geniş bütçe ayırdığı ve ilk gösterim salonlarında rahatlıkla gişeden geçebileceğini garantilediği A klasmanındaki filmler, büyük ekonomik buhran nedeniyle gişe hasılatında beklenen başarıyı getirmemiştir. Bunun üzerine "çifte bilet" sistemini devreye sokan şirketlerin bağımsız finanse edilmiş B klasmanındaki filmleri, A klasmanındaki filmlerle birlikte izleyiciye sunma fikri, izleyiciler tarafından da sevilmiştir. Çünkü bilete verilen paranın karşılığını tam alma tatmini, bağımsız yönetmenlerin de bir yandan kendi filmlerini sergileme olanağını bulmasını sağlamıştır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren hakim yapım sistemi olan merkezi prodüktör sistemi çatısı altında, genellikle üst düzey yapımcı veya müdür olan bir yönetici her yıl çok sayıda filmi yönetmeye başlamıştır (Tzioumakis, 2015, s. 64). Stüdyo sistemi, yıldız oyuncularını özenle sistematize edilmiş bir altyapının öznesi haline getirmiş, stüdyonun iş bölümü ve faaliyet alanı belirlenmiş, gösterim olanaklarını tekelinde barındıran bir yapı haline gelmiştir. Stüdyo içi işleyiş modeli kusursuz bir şekilde rayına oturmuşken, ortaya çıkan uzun metraj filmlerin içerik ve estetik benzerlikleri de önemli bir ayrıntı olmuştur. Dikey bütünleşik şirketlerin gölgesinde varlığını devam ettirmeye çalışan bağımsız yapımlar kendi içlerinde görsel ve sanatsal çizgilerini oluşturmaya başlamıştır. Böylece Hollywood'un estetik dogmasının karşısında konumlanan yeni çekim teknikleri, senaryo içerikleri ve eğilimler oluşmaya başlamıştır.



Büyük bütçeli ticari filmlerin finansal altyapısı güçlü stüdyolar tarafından çekilip pazara sokulması beraberinde türsel standartlaşmayı ve yıldızların oluşturulan kategoriler ekseninde kullanılmasına da yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında stüdyo çalışanlarının çoğunluğunun askeri göreve yazılması, 1950’li yıllarda televizyonun dünyaya tanıtılması, stüdyoların salonların mülkiyetini kaybetmesi, emek ilişkileri, buhranın ardında bıraktığı ekonomik zorluklar sinema endüstrisini bir süre çıkmaza sokmuştur. Türler arasındaki etkileşimin artması, tür ve yıldız sistemlerinin uzun bir süredir rakipleriyle zorlu bir mücadele içinde olan sinema ekonomisindeki eski gücünü yitirdiğini göstermiş ve sınıflama işlevi gören türsel uylaşımlar seyircinin film tercihlerini de etkilemiştir (Abisel, 2017, s. 10). Bunlar hakikati ya da soyut kavramları irdelemek yerine verili olanın içinde kalan tür filmlerinde, seyircinin filmle kuracağı ilişki için tanıdık bir çerçeve sunan ve onlara beklentilerinin karşılanacağı güvencesini veren uylaşımlar olmuştur (Abisel, 2017, s. 11).

Amerikan bağımsız sinema tarihinin ikinci kırılımı, 1948 tarihli Paramount kararı ile başlamıştır. Büyük beşli ve küçük üçlü şirketlerin ticareti kısıtlayan ve rekabeti önleyen tekelleri uygulamaları Yüksek Mahkemeye taşınmış ve sonucunda dikey birleşmenin dayanağından biri olan gösterim salonu zinciri sahiplikleri eritilmiştir (Tzioumakis, 2015, s. 144). Paramount kararı tüm endüstrinin 1940’tan başlayan bağımsız yapıma geçişini resmileştirmiş ve bu nedenle Amerikan sinemasının stüdyo-sonrası dönemini başlatmıştır. Bu vesileyle daha özgür bir ortamda, stüdyolarla eşit koşullarda rekabet etme imkanı yakalanmıştır (Tzioumakis, 2015, s. 144). 1960’ların sonu Amerikan siyaseti ve politik hayatı açısından sallantılı geçmiştir. Kennedy suikasti, Martin Luther King ve Malcom X gibi siyasi figürlerin ortaya çıkması ve etnik özgürlük arayışları, soğuk savaşın gerginliği, cinsel devrim eylemleri gibi Amerikan kültürüne kökten değişim ile birlikte yön verecek politik meseleler gündemde olmuştur. Eskiden Hollywood tek veya çift sektörlü bir kültür endüstrisiyken, artık çok sektörlü ve bütünleşmiş kültür endüstrisinin merkezinde yer almaya başlamıştır (Wayne, 2015, s.79). 1970’lerin başlarındaki ekonomik durgunluk, Hollywood yapımlarını bütçelerini kısımaya yönlendirmiştir. Bu durum “Yeni Hollywood” veya “Hollywood Rönesansı” olarak adlandırılan *hyphenate* film kategorisinin çıkmasına vesile olmuştur. Mike Nichols’ın *The Graduate* (1967), Dennis Hopper’ın *Rider* (1969), Bob Rafelson’ın *Five Easy Pieces* (1970) filmleri estetik anlamda Hollywood’un büyük bütçeli filmlerinden ayrılan fakat bağımsız film kategorisi içinde de yer almayan düşük bütçeli gişe filmlerine örnek olarak verilebilir metinler olmuştur. Söz konusu yeni türe dahil edilen ve 1980’li yılları da etkileyecek filmlerin üzerindeki etkisi bolca hissedilen bir diğer yönetmen, John Cassavetes olmuştur. Cassavetes film kariyerine oyuncu olarak başlamış ve *Edge of the City* (Ritt, 1957) tanıtımındayken iyi bir film olmadığını söyleyip kendisinin bu filmi daha iyi çekebileceğini duyurmuştur. İzleyicilerinden para desteği isteyen Cassavetes toplanan kırk bin dolar ve on altı milimetrelık kamerası ile *Shadows*’u (1959) çekmiştir. On altı

milimetrelık kamera kullanması ve büyük bir şirketten fon almaması, filmin sonunda senaryoya fazlaca tabi kalınmadan oyuncuların doğaçlama kendilerini ifade etmesini izleyicilere sunması, filmin çekilen döneminde bağımsız sinema tarihi için önemli bir adım olmuştur. Cassavetes aykırı, başına buyruk, öncü, bir eğilimi başlatan ve kendini ifade etmek için sinemayı bir araç olarak kullanmak isteyen diğer yetenekli bireyler için yol açan bir film yapımcısı olmuştur (Tzioumakis, 2015, s. 239). Cassavetes'in Amerikan bağımsız sineması üzerindeki etkilerinin yanı sıra aynı yıllara denk düşen birkaç dinamik de Avrupa'da şekillenmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası faşist hükümetlerin yenik düşmesi İtalya'da yeni gerçekçi akımı, Fransa'da yeni dalgayı ortaya çıkarmıştır. André Bazin'e göre sanatta gerçekçiliğin sağlanması, ancak yapmacıklıkla mümkündür ve sinema tekniğinde meydana gelen gelişmeler bu sanatı daha çok gerçekçi yola itmiştir (aktaran Coşkun, 2017, 193). Avrupa'da gelişen çeşitli gerçekçilik anlayışları ve film yapım pratikleri Amerika'da gelişen bağımsız film hareketlerini de etkilemiş ve bu değişim ortaya çıkan filmlerde gözlemlenebilmiştir.

1980'li yıllarda Ronald Reagan başkanlığındaki ABD'de soğuk savaş politikaları ekseninde alınan kararlar medya ve sinema endüstrisini de etkilemiştir. Hollywood'un büyük bütçeli filmleri çoğu konu ve teknik bakımından dönemin atmosferine göre daha az "risk" alır hale gelmiştir. Bahsedilen Hollywood Rönesansı içinde anılan yönetmenler ve şirketler, kısa bir süreliğine etki göstermiş ama anılan siyasi konjonktürde giderek etkisini kaybetmiştir. 1990'ların başlarında post-Fordist gelenek içinden birtakım yorumcular, kapitalizmin tekelcilik eğiliminin şirket yapıları ve uygulamalarındaki değişimlerinin, yeni teknolojilerle, kültür piyasasındaki değişimlerle ve küresel piyasa alışverişleriyle tersine çevrilmiş olduğunu ileri sürmüştür (Wayne, 2015, s. 89). Bu bağlamda dikey çözülmenin gözlemlendiği, anti-tröst yasalarıyla ve 1950'lerde televizyonun tanıtılmasıyla başlayan süreç, üretim ve dağıtım alanlarını değiştirmiş fakat bu siyasi ortamda günümüz Amerikan bağımsız sinemacılarını da etkilemiş Spike Lee, Steven Soderbergh ve bu çalışmada edilen Jim Jarmusch gibi birçok isim ortaya çıkmıştır.

## Erken Dönem Jim Jarmusch Sinemasına Betimsel Bir Bakış

Jarmusch, 1953 yılında Ohio'nun Akron kentinde banliyöde yaşayan orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Film yapmaya başladığı dönemde, önceleri endüstriyel çalışma düzeninin hakim olduğu ve etnik olarak homojen küçük kültürel kamusalılıklara sahip sıkıcı bir bölge olan Akron, yeraltı sanat dünyasının geliştiği bir yer haline gelmiştir. Özellikle 1970'lerin sonunda Akron'da *punk* ve *new wave* tarzı müziğin yavaş yavaş gelişmeye başladığı gözlenmiştir. Liseden sonra Chicago'ya Northwestern Üniversitesi'nde gazetecilik eğitimi almak için giden Jarmusch, birinci yılının sonunda Columbia Üniversitesi'ne İngiliz ve Amerikan Dili ve Edebiyatı bölümüne geçiş yapmıştır. Jarmusch'un bu dönemdeki yazıları, gelecekteki senaryolarında kullandığı minimalist

etkilerin ilk nüvelerini içeren bir yapıya sahip olmuştur. Bununla birlikte Jarmusch'un filmlerinde Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Nicholas Ray, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Dziga Vertov'un etkileri de görülebilmektedir.

Eğitiminin ikinci yılında Paris'e giden Jarmusch, Fransa'da geçirdiği on aylık sürede bir sanat galerisi ve Fransa'nın ünlü Cinémathèque'i için şoförlük yapmıştır. O dönemde Fransız yeni dalgasının mentoru olarak anılan ve Cinémathèque'in başında bulunan Henri Langlois, Jarmusch'u Fransız yeni dalgasından filmlerle tanıştırmıştır. Nitekim *Stranger Than Paradise*'inin neorealist ve kara komedi unsurları içermesi Jarmusch üzerindeki yeni dalga etkisini göstermektedir. Ürünlere tam sahiplik hakkının üzerinde duran Jarmusch, Amerikan sineması tarihinde eşine az rastlanacak biçimde tüm negatifi saklama özelliğine sahip bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır.

Jarmusch'un ABD'ye geri döndüğünde New York Üniversitesi Film Çalışmaları programına kaydolmasıyla 1970'li yıllardan itibaren bağımsız yönetmenlerin film eğitimi almaya başladığı da tarihe not düşülmüştür. Bu noktada söz konusu yönetmenler arasında Jonas Mekas, Spike Lee, David Lynch, Coen Brothers, Chantal Akerman, Shirley Clarke, Robert Downey Jr. gibi isimler öne çıkmıştır. Jarmusch, okuduğu süre zarfında Spike Lee, Sarah Driver ve Tom DiCillio isimlerle bizzat tanışmış ve uzun süreli arkadaşlıklar kurmuştur. O dönemde *punk* film yapımcıları deneysel filmler çekerken içerik kavramıyla tekrar tanışmışlar ve popüler kaynakları filmlerinin içine entegre etmişlerdir. *Film noir*, gerilim unsurları, istismar ve televizyon programlarındaki "uygunsuz ve yeteneksiz" unsurlar filmlere eklenmiştir (Suarez, 2007).

Levy'e göre (1999) "ideal anlamda, bir bağımsız film, yönetmenin kişisel görüşünü ifade eden cesur bir stile ve sıra dışı bir konuya sahip düşük bütçeli, taze soluklu bir filmidir" (s. 2). Bu tanıma uygun olarak doğrudan akla *Secaucus of Seven* (Sayles, 1980), *She's Gotta Have It* (Lee, 1986), *Clerks* (Kevin Smith, 1994), *The Blair Witch Project* (Sanchez ve Myrick, 1999) ve *Stranger Than Paradise* filmleri gelmektedir (Tzioumakis, 2015, s. 18). Verilen örneklerin yanı sıra üretimi ve dağıtımı büyük şirketlerden ayrı yapılan ve az bütçe ayrılmış filmler de bu kategori içine dahil edilebilir. *Blair Witch Project* çekildiği dönemki Amerikan bağımsız sinemasında değişiminin yaşandığı bir ortamda çekilmiştir ve çekim için ayrılan bütçe miktarı altmış bin dolar olmuştur. Buna karşılık hasılatın elde edilen gelir iki yüz elli milyon dolar olmuştur. Beklenilen aksine elde edilen hasılatın bütçenin dört katı olması büyük şirketlerin ilgisini çekmiş ve onlar için kar sağlayan yeni bir kapı olarak görülmeye başlamıştır. Disney'in yan kuruluşu olarak faaliyet gösteren New Line Cinema ve Miramax gibi şirketler, sanatsal yeterlilik kaygısı güden ve piyasa koşullarının akıntısında sürüklenmemeye çalışan bağımsız sanatçılara destek veren kuruluşlar olarak faaliyet gösterse de 1990'lı yıllarda bağımsız sinemanın da kar getirisi yüksek olduğundan kapitalist emeller bu alanda da kendini göstermiştir.

Jarmusch'un ilk filmi *Permanent Vacation*, bu bağlamda yalnızca bitirme tezi kapsamında New York Üniversitesi'nden fon alınarak sübvansede edilen bir metin olmuştur. Dışlanmış karakterlere ilgiyi çeken bir film olan *Permanent Vacation*'da baş kahraman Aloysious Parker/Allie (Chris Marker) de dışarıdandır ve kendini daimi tatilde olan bir turist olarak tanımlamaktadır. On altı milimetreye çekilen filmde, tutarsız bir *punk* esinlenmesi ve sokağa bağlılığı görsek de Sergio Leone ve Nicholas Ray'in sinematik evreninden göndermeler, François Truffaut'un romantik bireyselliği ve Chantal Akerman'ın erken yapısal filmlerinden de etkiler gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Allie Lautreamont okuyan, *bepop* şarkılarında dans eden, Chet Baker'dan yardım isteyen ve genç Jack Kerouac'a benzeyen bir grafiti sanatçısıdır. Yükselişe geçecek *hip-hop* kültürünün de bir habercisi olarak izlenmektedir. Filmin yeni dalgada nadiren görülen rüyasallığı ve buruk mizah anlayışı Jarmusch'a özgüdür.

Başkarakter Aloysious Parker'ın iki buçuk gününü ele alan filmde Aloysious; evi, okulu, ailesi ve işi olmayan on altı yaşında genç bir erkektir. Bütün gün New York sokaklarında dolaşmakta ve birçok farklı insanla iletişime girmektedir. Jarmusch'un uzun planlarının, takip sahnelerinin ve minimalizminin başlangıcı olarak *Permanent Vacation* bu bağlamda kendi sinemasında bir ilk olarak öne çıkmaktadır. Filmde kullanılan Chet Baker'dan caz müzikleri bir çeşit geçmişe özlem ve nostalji öğeleri barındırmaktadır. *Permanent Vacation*, Jarmusch'un bu türden postmodern birtakım öğelerin mevcut olduğu filmlerinin en kısa ve öz anlatıya sahip olanıdır. Berlin Film Festivali'nde gösterilen film, Wim Wenders tarafından beğenilince Wenders, *The State of Things* (1982) filminden geriye kalan ekstra ham otuz beş milimetre görüntüleri Jarmusch'a vermiştir. Jarmusch'un *Stranger Than Paradise* film de bunun üzerinden şekillenmiştir.

*Stranger Than Paradise*'in hikayesi aslen Macaristanlı olup Amerikan yaşam stiline son derece alışan Willie'nin (John Lurie) Macaristan'dan ziyarete gelen kuzeni Eva (Eszter Balint) ile arkadaşı Eddie (Richard Edson) üçgeninde ilerlemektedir. Filmin anlatısı üç bölümden oluşmaktadır. Eva'nın Macaristan'tan Willie'nin yanına gelişi *New World* olarak anılmaktadır. Eva kuzeni Willie ile Macarca konuşmaya çabaladıkça Willie'nin ısrarları sonucu aralarındaki iletişim İngilizce olarak devam etmiştir. Willie, Amerika'nın ve New York'un insanı kendine yabancılaştıran kültürel dayatmalarına yelik düşmüştür ve hayat stilini buna göre düzenlemiştir ancak daracık ve bakımsız odalarda ev ortamı kurmaya çalışan Willie de aslında bir göçmendir. Macaristan'dan gelen kuzeni Eva evi çekip çevirerek Willie'nin de aradığı ev hissini ona hissettirmektedir. Hikayede Jarmusch'un filmlerinde mutlaka işlenen bir öğe olarak göçmenlik önemli bir yere konmaktadır.

Tezyelerinin yanına Cleveland'a giden Eva'nın arkasından bir yıl sonra Willie ve Eddie'nin de gittiği ikinci bölüm *A Year Later*'dir. Eva'yı tezyelerinin yanından

“kurtarıp” tatile çıkarmalarıyla devam eden bölümün ismi ise *Paradise*’tır. Legal olmayan yollardan edindiği paranın bir kısmını Willie ve Eddie’ye bırakarak evine yani Macaristan’a dönen Eva, Jarmusch filmlerinde pek de fazla yer almayan, alsa da başrolde konumlandırılmayan kadın karakterler arasında *femme fatale* statüsüne fazla ulaşmadan çizilen güçlü bir figür olarak izlenmektedir. Filmde New York’un avangart minimalist etkilenimleri gözlemlense de Michelangelo Antonioni minimalizminden de bolca etkilendiği takip edilebilmektedir. Şehrin uzun ve kesintisiz çekimleri, izleyicinin gerçeklik algısını kesilmeden etkilemiştir. Şehir tasvirleri Jarmusch filmlerinde pis, bakımsız ve tekinsizdir. Bu da şehri, insanı yutabilir ve kendine yabancılaştırarak dışarı çıkarabilir bir konuma getirmektedir.

Üçüncü film *Down by Law*, tesadüfen hapisanede karşılaşmış ve birlikte kaçmayı başarmış ve en sonunda yolları ayrılan üç kişinin hikayesini anlatmaktadır. *Down by Law*’un *Stranger Than Paradise*’a göre daha geleneksel bir anlatı yapısı vardır. Jarmusch’un bir önceki filminde olduğu gibi burada da tesadüf, insanları bir araya getirmekte, benzer olayları yaşayıp rahatlayan bireyler tekrar kendi yoluna devam etmektedir. Jarmusch, *Down by Law* çekilmeden önce görüntü yönetmeni Robby Müller’e bütün Antonioni filmlerini göstererek sahneyi ve hatta planı normal uzunluğunun ötesine geçirecek serbest bırakabilme kabiliyetinde tüm özün ve ağırlığın da değişmesinde ısrarcı olmuştur.

## Sonuç

Jarmusch’un çalışmada incelenen filmleri, aksiyon yüklü *high-concept* filmlerin yükselişte olduğu yıllarda çıkmıştır. Jarmusch’un bir yandan klasik anlatı kalıplarını yeniden yorumladığı, daha yavaş ve içten sahnelerin olduğu ve karakterlerin keşiflerini içeren, diğer yandan buruk mizahı, minimalist bakış açısı ve boşluk efektleri başka yönetmenlere de ilham vermiştir. Bu bağlamda Tsai Ming-Liang, Hou Hsiao-Hsien, Richard Linklater, Sofia Coppola, Aki Kaurismäki gibi yönetmenler, Jarmusch etkisiyle yüksek modernitenin elitist kullanımlarını reddetmiş ve sokak stili, *club* kültürünün yeni dalgası, *hip-hop*, *punk* gibi elementleri filmlerinde kullanmıştır.

Erken dönem sinemasındaki filmlerinde Jarmusch’un biçem ve içerik tercihleri, arka planlarında onları besleyen öğeleriyle belirginleşmektedir. Bu noktada filmlerinin biçemi Fransız Yeni Dalgası etkisi taşıyan görsel öğelerden ve minimalizmden, içeriği ise Amerikan rüyasının anti tezinden, iktidar düzenine eleştirel tavrından, şiddete karşı duruşundan ve etnisiteyi görünür kılışından şekillenmiştir. Söz konusu öğeler, bağımsız sinemacılar haricinde Hollywood filminde de nadiren yer bulabilmektedir ancak Jarmusch bağımsızlığının temelini i. alternatif üretim yolları kullanması, ii. içerik bakımından kültürel zenginliği ön plana çıkarması ve iii. film hakları üzerinde olabildiğince büyük pay sahibi olması oluşturmuştur.

Jarmusch'un karakterleri umursamazdır ve özdeşleşme yaşanılabilecek kişiler değildir. Tüm gün şehirde gezinen, kendine güveni olan fakat çalışmak istemeyen, çalışsa da legal olmayan işlere daha yakınlık duyan bu karakterler, hayatın gündelik rutinine sıkışmış biçimde tasvir edilmemekte, aksine "sığınağını kitlede arayan" güçlü bir *flâneur* (Benjamin, 2008, s. 228) referansı taşımaktadır. Tekrara dayalı anlatımlar aracılığıyla rutinlerine tanık olunan karakterlerin hayatlarında minimize düzeyde aksiyon bulunmaktadır. Her gün aynı şeyi yaparak canları sıkılmaktadır ancak düzen bunu onlara mecbur kılmaktadır. *Flâneur* ile kapitalist üretim koşullarının dayattığı düzen içine sıkışma halini farkında olmadan da olsa kıran karakterler, aylıklığın bir günah gibi görüldüğü sistemde işlerine dönük hayatlarında, bireysel yollarında ilerlemektedir.

Filmlerinde bir yandan her ne kadar gündelik hayat koşuşturmasında yabancılaşmış kişileri işlese de "öteki"yi tasvirlerken kültürel kodların stereotipleşmesini çok derine inmeden de olsa eleştirerek ele alan Jarmusch, beyazların kültürel sahiplenmeye değil ırksal da olsa farklı olanı anlamaya yönelik ilişkilenimlerini (Hooks, 2006, s. 378) gözlemlemenin mümkün olduğu bir dizge sunmaktadır. Bununla birlikte iç dünyasına ve yaşadığı topluma ve/veya kente yabancılaşmış karakterleri kendine has şiirsel tarzıyla betimlemekte ve Hollywood gibi ekonomik eziciliğe sahip bütünlüklü yapıların karşısında bağımsız film pratikleri ile ayakta kalmayı başarabilmektedir. Bu çalışmada da Amerikan ana akım ve bağımsız film pratikleri tarihsel bağlamda açıklanarak erken dönem Jarmusch sinemasına dönük mikro ölçekli betimsel bir çözümleme yapılmıştır. Böylelikle Jarmusch'un belirlenen örneklemdeki film yapım yönelimlerinin ana hatları ortaya konularak bağımsız sinema çalışmaları bağlamında literatüre kazandırılacak araştırmalara yönelik fikir(ler) verilmek istenmiştir.

## Kaynakça

- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema* (3. Baskı). Ankara: De Ki.
- Abisel, N. (2017). *Popüler Sinema ve Film Türleri* (1. Baskı). Ankara: De Ki.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (4. Baskı) (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi.
- Cassavetes, J. (Yönetmen). (1959). *Shadows* [Film]. ABD: Lion International.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar* (3. Baskı). Ankara: Phoenix.
- Crosland, A. (Yönetmen). (1927). *The Jazz Singer* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Harvey, D. (1991). *The Condition of Postmodernity* (3. Baskı). Massachusetts: Blackwell.
- Hooks, B. (2006). Eating the Other: Desire and Resistance. M. G. Durham ve D. M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies* (2. Baskı) (s. 366-380). Cornwall: Blackwell.
- Hopper, D. (Yönetmen). (1969). *Easy Rider* [Film]. ABD: Columbia.
- Jarmusch, J. (Yönetmen). (1980). *Permanent Vacation* [Film]. ABD: Cinethesia.
- Jarmusch, J. (Yönetmen). (1984). *Stranger Than Paradise* [Film]. ABD: Cinethesia.
- Jarmusch, J. (Yönetmen). (1986). *Down by Law* [Film]. ABD: PolyGram, Island ve Black Snake.
- Lee, S. (Yönetmen). (1986). *She's Gotta Have It* [Film]. ABD: 40 Acres and A Mule.
- Nichols, M. (Yönetmen). (1967). *The Graduate* [Film]. ABD: Lawrence Turman.
- Rafelson, B. (Yönetmen). (1970). *Five Easy Pieces* [Film]. ABD: BBS.
- Ritt, M. (Yönetmen). (1957). *Edge of the City* [Film]. ABD: David Susskind ve Jonathan.
- Sanchez, E. ve Myrick, D. (Yönetmen). (1999). *The Blair Witch Project* [Film]. ABD: Haxan.
- Sayles, J. (Yönetmen). (1980). *Secaucus of Seven* [Film]. ABD: Salsipuedes.
- Smith, K. (Yönetmen). (1994). *Clerks* [Film]. ABD: View Askew.
- Suarez, J. A. (2007). *Jim Jarmusch* (1. Baskı). Illinois: Sheridan.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması* (1. Baskı) (Çev. E. Özcan). İstanbul: Doruk.
- Wayne, M. (2015). *Marksizm ve Medya Araştırmaları: Anahtar Kavramlar, Çağdaş Eğilimler* (2. Baskı) (Çev. B. Cezar). İstanbul: Yordam.

Wenders, W. (Yönetmen). (1982). *The State of Things* [Film]. Batı Almanya: Chris Sievernich.



**mediarts**  
medya ve sanat çalışmaları dergisi  
the journal of media & arts studies

# Hayao Miyazaki Animelerinin Yumuşak G c Bağlamında Kültürel İnşası

Dilan Beyazk y\*

##  z

İnsanlık tarihi ile başlayan g c kavramı tarihsel süreçte değişime uğrayarak bilinen tanımlamayı etkisiz kılmıştır. Özellikle 1990'lı yılların etkisiyle ortaya atılan yeni bir tanımlama biçimi olarak yumuşak g c, gücün nasıl farklı bir forma dönüşebileceğini göstermektedir. Kültür ve değerler sistemi üzerinden işleyen bu yeni g c biçimi ulus devletlerin modern dönüşümünün bir sonucu olarak görülebilmektedir. Modern dönüşümün bir sonucu olarak, siyasi döngü üzerinden işlenen g c artık sinema ve medya alanına da taşınmaktadır. Dolayısıyla bu döngüsel değişim alanı farklı toplumlarda farklı çıktılar olarak yer almaktadır. Bu anlamda Japonya'da geliştirilen sinema endüstrisi yumuşak gücün ekran üzerinden aktarımının en iyi örneklerinden biridir. Anime sanatçısı olarak bilinen Hayao Miyazaki bütün animelerinde yumuşak gücün unsurlarını barındırmaktadır. Çalışmada yumuşak gücün sinema endüstrisinde kültürel aktarımı nasıl sağladığı Japon anime sanatçısı Miyazaki'nin animelerinden hareketle örneklendirilmektedir. Çalışmada Miyazaki'nin *Ruhların Kaçışı* (2001), *Komşum Totoro* (1988) ve *Rüzgarlı Vadi* (1984) animeleri içerik analizi yöntemiyle incelenerek kültürel kodların işleniş biçimi açıklanmaya çalışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** yumuşak g c, kültür endüstrisi, kültürel kodlar, anime, hayao miyazaki

\* Yüksek lisans  ğrencisi, Mardin Artuklu Üniversitesi Lisans st  Eğitim Enstitüsü  
dlnbyzky1@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1033-5800

# Cultural Construction of Hayao Miyazaki Animes in the Context of Soft Power

## ABSTRACT

The concept of power which started with the history of humanity changes in historical processes and renders the know definition ineffective. Soft power as a new form of definition, especially with the influence of the 1990s that shows how power can turn into a different from. This new form of power, functioning through the cultural and values system, can be seen as a result of the modern transformation of the nation states. As a result of the modern transformation, the power processed through the political cycle is now transferred to the field of cinema and media. Therefore, this cyclical area of change exists as different outcomes in different societies. In this sense, the cinema industry developed in Japan is one of the best examples of soft power transmission over the screen. Especially Hayao Miyazaki known as the anime artist, contains the elements of soft power in all his animes. In this article how soft power provides cultural transfer in the cinema industry will be exemplified by the anime of Japanese anime artist Miyazaki. In this study, Miyazaki's *Spirited Away* (2001), *My Neighbor Totoro* (1988) and *Windy Valley* (1984) animations will be analyzed with content analysis method and the way of processing cultural codes will be explained.

**Keywords:** soft power, culture industry, cultural codes, anime, hayao miyazaki

## Extended Abstract

It is known that the concept of power that emerged with the existence of human beings began to be positioned differently with the effect of some global transformations. In particular, the necessary changes brought by globalization needs the change of power in every field. In this sense, each concept reflects a transformation of the historical ground that it is in. Soft power, as a new formal form of power, is based on the idea that the world order can no longer be carried out through a single system. This form of power is based on a strategy of admiration for political, economic, and cultural spheres. It also facilitates acceptance based on its' ability to attract soft power. This new form of power is completely determined through the cultural sphere. Soft power, which is the new transmitter of culture, emerges especially as a result of the search for new diplomacy. This form of power, which constitutes a different policy of each country, is transferred from cinema to art through many fields. It is known that this form of the policy followed by Japan especially after the cold war started to take place in the field of cinema and art. The global position of cinema and art also caused this field to transform into an industrial form.

For the Japanese nation, culture became functional as a soft power tool with the increase of the movies called anime. Animes became a new representation that conveys the culture, religion, and political structure of countries. Hayao Miyazaki - a Japanese cinema artist realized the transfer of power over the screen with his animations. He tried to make the political and cultural transformations of Japan alive with his animations, Miyazaki presented the soft power transfer to the world on the screen. The screen, which has become a representation of power, realizes the global circulation of what is shown and what is experienced. Films in this global circulation, on the other hand, constitute the industry model of the culture. Culture, which has become an industrial model, shows how every form in the cultural field is persuaded to social harmony by becoming a commodity. Realizing social harmony with his animations, Miyazaki emphasizes the cultural position in every anime. This position is handled over the universal messages in anime.

Miyazaki, who handles universal messages through a child character in the anime named *Spirited Away* (2001), which forms the sample of the study, deals with the criticism of modern society with his character named Chihiro. The pig-turned-pig parents, Chihiro character, represents different ways of criticizing modern society. When examined in a semiotic context, the insatiable states of the parents are the representation of the capitalist and insatiable individual. Thus, the individual consumption and turns into an unconscious being. At the same time, spirits are frequently seen in the anime draw attention to the fact that every person in the universe has a soul.

Another anime examined in the study is *My Neighbor Totoro* (1988), which Miyazaki deals with in the context of nature and humanity. In this anime *My Neighbor Totoro*, Miyazaki describes the extraordinary events experienced by two sisters, Mei and Satsuki. The characters who encounter a creature called Totoro in nature emphasize that nature is possessive. Totoro is the representation of nature as a living being seen in the forest. It is both embracing and protective. Totoro constitutes both mystery and nature representation. The houses in the anime are typical Japanese houses. The social and cultural values that are frequently emphasized in the anime are covered in some detail.

In the anime named *Windy Valley* (1984), which is the last sample of the study, Miyazaki touches the importance of the destruction inflicted on nature through a female character. Address her sensitivity to ecology and nature through a female character named Nausicaa, Miyazaki refers to the destruction caused by technology in nature. Nausicaa criticizes the patriarchal system with both strength and intelligence. At the same time, Miyazaki, who draws attention to the importance of remembering historical events by bringing social memories to the fore in his animations, reminds the atom bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki over the poisonous gases that a waken a social memory Thus, Miyazaki, who transfers his soft power through cinema, presents Japanese culture and values to the world through his animations.

As a result, the importance of animations as a soft power tool is trying to be emphasized in this study. In this context, when the anime of Miyazaki, who is a Japanese anime artist, is examined, it is seen that culture is handled with certain themes as representation. The representations, religious rituals, and characteristics of the characters in anime show that a Japanese culture is a tool of soft power. Each representation of the animations named *Spirited Away*, *My Neighbor Totoro* and *Windy Valley*, which constitutes the sample of study, content analysis and semiotics, and it was concluded that both of religious careers.

## Giriş

Küreselleşme ile birlikte yaşanan değişimler ulus devletlerin yeni arayışlara yönelmesine sebebiyet vermektedir. Aktörler, güç unsurunu yaşanan değişimlerin bir sonucu olarak yeniden kurgulamaktadır. Güç kavramında meydana gelen bu değişim bir ulus devlet olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin siyasi, ekonomik ve politik unsurlarının çöküşte olduğu bir dönemsel zeminde gerçekleşmektedir. Dönemin siyaset bilimcisi Joseph S. Nye ABD'nin özellikle soğuk savaş sonrası yeni bir diplomasi aracına ihtiyaç duyduğunu öngörerek yumuşak güç kavramını ortaya atmıştır. Bu kavram ile Nye, tek kutuplu dünya düzeninden çok kutuplu dünya düzenine geçilmesiyle ulus devletlerin askeri alandan çok kültürel alana yönelmesi hususunda bir strateji değişimi politikası benimsemesini vurgulamıştır. Bu bağlamda yumuşak güç bir ülke, kendi değerlerine hayran bırakıldığında, başka bir ülke tarafından örnek teşkil edildiğinde, refah seviyesi ve gelişmişlik düzeyi ile diğer ulus devletler tarafından benimsendiğinde istenilenin elde edilmesini sağlayacak olan güçtür (Nye, 2017, s. 24). Gücün kültürel düzeydeki değişimini temel alan Nye, bu değişimi istenilenin meşru bir yolla elde edilmesi açısından rızanın üretildiğini söylemektedir. Dolayısıyla kültür aktarımının bir parçası haline gelen güç, otoriter bir tanımlamanın dışına çıkarak kültürel yayılmacılık politikasına dönüşmektedir. Politika anlayışında yaşanan bu dönüşümlerin yumuşak gücün kültürel alandaki dinamizmini daha etkili kıldığı görülmektedir. Kültürün, değerlerin, normların, inançların aktarımını küresel düzeyde etkili kılabilecek unsur ise kitle iletişim araçlarıdır. Bu araçlar içinde en etkili olanın ekran olduğunu söylemek yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. Çünkü ekran üzerinden aktarılan her türlü güç, kültürel politikaların bir parçası haline gelmektedir.

Ekranın kültür aktarımındaki rolü özellikle sinema üzerinden işlemektedir. Sinemanın kültür aktarımında bir araç haline gelmesi hem ideolojik hem kültürel inşanın görüntü üzerinden aktarılmasını sağlamaktadır. Örneğin; yumuşak güç taşıyıcısı olarak Hollywood sineması ABD'nin en iyi ve en etkili şekilde kullandığı yumuşak güç aracı olarak bilinmektedir. ABD Hollywood sineması ile dünyanın birçok yerine ulaşarak var olan algıları ve düşünce yapılarını etkileme gücünü elde etmektedir (Medin ve Koyuncu, 2017, s. 839). Dolayısıyla sinemanın bir araç olarak kullanılması ülkelerin kültürel inşalarının diğer ülkeler üzerinde nasıl yaratıldığını göstermektedir.

Bu çalışma kapsamında da bunlardan yola çıkılarak Hayao Miyazaki'nin *Ruhların Kaçışı* (2001), *Komşum Totoro* (1988) ve *Rüzgarlı Vadi* (1984) animeleri içerik analizi yöntemi ile incelenerek bu animeler üzerinden aktarılan kültürel unsurların hangi temsiller aracılığıyla oluştuğu açıklanmaya çalışılmıştır. Her animenin ayrı incelenmesiyle animelerde yer alan temsillerin gösterebilimsel yorumu gerçekleştirilmiştir.

## Japon Kültür Aktarımında Yumuşak Güç Kullanımı

Soğuk savaş sonrası Asya bölgesindeki siyasi diplomasinin değişen dengelerle birlikte yerini kültürel bir diplomasiye bıraktığı görülmektedir. ABD'nin hegemonyasından ancak 1990'lardan itibaren kurtulmaya başlayan Japonya diğer dünya ülkeleri ile iyi ilişkiler geliştirmiş, dolayısıyla bu ilişkiler Japonya'nın güvenlik arayışlarını da değiştirmiştir (Akçadağ, 2010, s. 2). Değişen dünya düzeni sonucunda küreselleşmenin ortaya çıkmasıyla birlikte yumuşak güç olgusu daha etkin olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu amaçla Japonya sinema, edebiyat ve müzik gibi pek çok alanda kendi kültürünü aktarma arayışına girmiştir.

Her ne kadar 1990'lı yıllarda ekonomik bir bunalım yaşanmış olsa da yumuşak gücün etkisi devam etmiştir. Özellikle moda, teknoloji, mimari ve sanat alanında gelişmeye devam eden Japonya video oyunları üretimiyle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Örneğin, *Pokemon* (Yuyama, 1998) ile birlikte Japon çizgi film kültürünün altmış beş ülkede gösterime girdiği bilinmektedir. Japon çizgi filmleri, yapımcılar ve çocuklar üzerinde ilginç bir ilgi odağı haline gelmiştir (Öztek, 2011, s. 36). Ayrıca dünyanın en büyük ikinci kitap ve müzik pazarına sahip olması Japonya'nın Asya'daki diğer ülkelere oranla yumuşak gücünü uluslararası alanda daha etkin kullandığını göstermektedir (Ahlner, 2006, s. 19).

Uluslararası alana yayılan kültür, bir endüstriye dönüşmüş ve böylelikle kapital sistemin önemli bir unsuru haline gelmiştir. Böylelikle kültür hiç olmadığı kadar bütün ve birleşik bir hale gelmektedir. Günümüz itibarıyla kültürün her yerde benzer bir şekilde işlenmesi filmler, dergiler ve radyo aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bütün bu alanlar birbiriyle ilişki içerisinde olmakla birlikte söz birliği içerisinde bulunmaktadır. Bundan dolayı kültür herhangi bir sektörde meta üretimi olarak işlenip endüstriyel sektör haline gelmektedir. Sektör içinde bir meta olarak yer almaya başlayan kültür kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçası haline de gelmektedir. Kültür artık ari bir halde olmaktan çok endüstriyel kapitalizmin metasına dönüşmektedir (Adorno, 2011, s. 19). Meta halindeki kültür, endüstri içerisinde artık bilindik şeyleri yeni bir nitelik olarak sunmaktadır. Meta halinde bulunan kültürel ürünlerin her biri nesneden farksız üretilerek ardından tüketicilere satın almaları için yönlendirilmede bulunmaktadır. Bu ürünlerin bireyler tarafından satın alınmaları kültürel bir etkinliğin parçası olarak kullanılır, böylece birey o toplumun kültürüne dahil olabilir hale gelmektedir (Kulak, 2017, s. 91). Benjamin'in (2018) de belirttiği gibi sanat yapıtının kültür endüstrisinde teknik olanaklarla yeniden üretilmesi gücünü kaybeden yapıtın bir atmosferi haline dönüşmektedir. Bu olgu aslında bir belirti özelliği sunmakta ve anlamı salt olarak sanatın kendi alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Böylece yeniden üretim olanağı yeniden üretileni var olan alandan çıkarmaktadır.

Kültürün bu biçimi ile sunulması, kültürü hem alınıp satılabilen hem de

pazarlanan bir sektöre dönüştürmektedir. Bu bağlamda kültürü endüstriyel bir yapı haline getiren ülkeler kendi kültürünü dünya uluslarına benimsetmenin en kolay yolunu ekran ve medya üzerinden bulmaktadır. Ekran üzerinden bir deneyim sağlayan Japonya son yıllarda gösterdiği potansiyeliyle kültür aktarımını dünya pazarına çeşitli filmleriyle sunarak yumuşak gücünü film ve sinema sektöründe en etkin kullanan ülkelerden biri haline gelmektedir. Bu noktada Miyazaki sineması önemli bir yer tutmaktadır.

## Yumuşak Güç ve Miyazaki Animeleri

Dünya sisteminin kültürel, siyasi ve ekonomik bunalımlarının yaşandığı süreçlerde sanat alanına da birtakım toplumsal, kültürel ve ekonomik sorunlar yansımaktadır. Bu sorunlar sanat alanına yansıtılırken sadece tek bir toplumsal ya da kültürel zemine ait olarak homojen biçimde adlandırabilecek bir yapıyı yansıtmamaktadır. Çünkü bir sanat alanı olan sinema içinde bulunduğu dünyanın bütün unsurlarını bu yapı üzerinden içine almaktadır (Delier, 2016, s. 107).

Sinema sanatının aynı zamanda bir endüstri haline gelmesi yumuşak gücün olanaklarını arttıran unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulus devletlerin yeni silahı haline gelen sinema kültür aktarımını, ideolojiyi ve yaşam biçimini diğer kültürlerin gözünden okuyan bir araç haline gelmektedir. Yumuşak güç olanakları her devletin yapısı gereği farklılık göstermektedir. Gücü arttıran bir unsur olarak sinema bir kültürdür ve bu kültür her ülkenin kendi politikası çerçevesinde sinemasına yansımaktadır. İzleyiciye verilmek istenen ideoloji, yaşam biçiminin aktarıcısı sinemanın kendisine bürünmektedir. Örneğin Hollywood filmlerinin 1960'lı yıllarda siyasi olayları sinema üzerinden aktardığı bilinmektedir. ABD'nin dünyaya sunduğu Rocky, Star Wars ve Superman gibi filmler sinemanın siyasi alan içerisinde yer almaya başladığını göstermektedir. Aynı zamanda bu filmler dönemi itibarıyla ABD'deki muhafazakârlığın da temsili haline gelmektedir. Dolayısıyla sinemanın politize edildiği bir alanda etkin hale geldiği Amerikan sinemasındaki örneklerle sunulmaktadır (Eryılmaz, 2018, s. 74). Bu bağlamda yumuşak güç unsuru sinema sektörü üzerinden toplumların sahip olduğu kültürel farklılığı ve siyasi argümanları işleyerek izleyicisi yani alıcısı ile buluşturmaktadır.

Japonya'nın kendine özgü sanat anlayışı, estetik biçimleri, toplumsal örgütlenme gibi unsurları Japonya'nın yumuşak gücünü aktif olarak kullanmasında etkili olmaktadır. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren adından söz ettirmeye başlayan manga ve anime türündeki çalışmalar popüler kültürün birer unsuru haline gelmiştir. Manga ile ilgili araştırmalar Meiji dönemi öncesi ve sonrasında Japonya'nın gündelik yaşantısı ve sınıfsal dönüşümü için önemli bir süreç olarak bilinmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD güçlerinin Japonya üzerindeki etkileri manga olgusunun gelişmesine ve şimdiki



anlamına kavuşmasına olanak sağlayan tarihsel bir süreç olarak bilinmektedir (Öztek, 2011, s. 69). Bu tarihsel süreçlerin getirmiş olduğu dönüşümler ile Miyazaki filmleri, her ne kadar Disney filmleri gibi gösterişli olmasa da metinsel ve duygusal içerikleriyle anlamlı bir derinliğe sahip olmaktadır (Whitehead, 2012, s. 115). Özellikle Studio Ghibli'nin çalışmaları ve bu stüdyonun önde gelen yönetmeni Miyazaki Japon kültürünü eserleriyle ve gelenekleriyle sinema üzerinden yansıtmaktadır. Hikaye, karakterlerini, anime dilini kalıplaşan bir formun dışına çıkararak sinemasını evrensel tema ve imgelerle oluşturmaktadır (Alicenap, 2014, s. 33).

Bugün Japon yumuşak gücünü ustalıklarla kullanan Miyazaki sineması incelendiğinde Miyazaki'nin kullandığı müziklerden, giysilerden, mimari yapılardan, toplumsal kurallardan, kültürel değerlerden, Japonya'nın zihin dünyası kodlanarak izleyiciye aktarılmaktadır. Çünkü film kültürel aktarımda bir sanat eseri olmanın ötesinde yalnızca sinematografi kaygısıyla oluşturulmamaktadır. Görünen her şey sadece bir görüntü ya da nesnenin temsili değildir. Temsil edilen değeri sadece tanık olunan tarihsel düzlem değil aynı zamanda sosyal ve tarihsel yaklaşımları da aktarmaktadır. Dolayısıyla oluşturulan her ekran aktarımı bir tarihsel çözümlemedir. Filme ilişkin her tür düşünce sadece filmle sınırlı kalmadan içinde bulunduğu dünya ile ilişkiseldir (Ferro, 2017, s. 31). Bu ilişkisellik Japon sinemasında yer alan her tema ya da her imge üzerinden aktarılmaktadır. Özellikle Miyazaki'nin 1985 yılında yapımını üstlendiği *Rüzgarlı Vadi* animesinde yer alan Nausicaä adlı karakteri çeşitli korkular yaşayan insanların mücadelesine ilişkin bir mahşer alanı yaratmaktadır.

Japonya İkinci Dünya Savaşı'nda topraklarına atılan atom bombasının yaratmış olduğu çevresel ve psikolojik etmenlerle başa çıkmanın yollarını aramış ve çeşitli çevresel sorunlarla yüzleşerek kalkınmayı gerçekleştirmiştir. Yine bu dönemde dünyanın gidişatına ilişkin olumsuz konular sadece manga ve animelerde yer almamış, aynı zamanda dönemin önemli yazarları olan Oe Kenzaburo, Murakami Ryu ve Murakami Haruki gibi isimler de nükleer savaşın getirdiği olumsuzlukları psikolojik manzaralar ile aktarmışlardır. Miyazaki'nin animeleri de dünyaya ilişkin mahşer konularını işlese de umut verici temalar da sunmaktadır (Telci, 2010, s. 191). Evrensel problemleri animelerinde sıkça işleyen Miyazaki en temel problem olarak çevre sorunlarına dikkat çekmektedir. Animelerinde görülen arka plan temalarını canlı bir varlık gibi izleyiciye aktarmaktadır. Miyazaki'nin benimsediği bu anlayışta özellikle Şinto geleneğinin etkisi yadsınamaz bir katkı sunmaktadır. Bu katkı ile manevi alana büyük bir saygı beslenmektedir. Şinto geleneği çerçevesinde doğaya duyulan saygı Miyazaki animelerinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Özellikle *Komşum Totoro* animesinde bu anlatılara rastlanmaktadır. Doğaya ilişkin her türlü varlık, derin vadiler ve doğal nesnelere ilahi güçlerin birer sembolü olarak gösterilmektedir (Kurtköylü, 2019, s. 202).

Kültür aktarımı ve kültürün yeniden şekillenmesi geçmişten süregelen halk

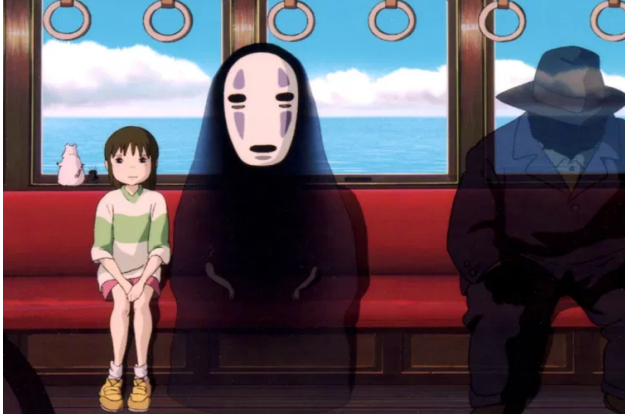
hikayeleri, masallar ve mitlerden meydana gelmektedir. Bu mitleri ve masalları yaşatmak ise Japonya özelinde günümüz itibarıyla animelere ve çizgi filmlere de yaslanmaktadır. Kültürün etkili bir şekilde ilerlemesi sanatın içine dahil olabilmesi ile gerçekleşmektedir. Özellikle kendi kültürel yapısı ile bağlantı içerisinde olan sanatçı, kendi ulusal kültürünü ekran üzerinden evrensel bir kültüre dönüştürebilmektedir (Alicenap, 2015, s. 16).

### **Modern toplum eleştirisi olarak *Ruhların Kaçışı***

*Ruhların Kaçışı*, başkarakter Chihiro'nun anne ve babası ile bir yolculukları sırasında yaşadığı olayları ele almaktadır. Miyazaki'nin ilk uzun metraj filmi olan bu animede Japon inancı filmin ilk sahnesinde görülmektedir. Ağaçların arasında yer alan küçük ahşap evlerin ne olduğunun Chihiro tarafından sorgulanması üzerine annesi evlerin mihrap olduğunu ve insanların burada dua ettiğini söylemektedir. Ardından yanlış bir yol ayrımı yüzünden aile bireylerinin ıssız bir tünele girmesi ancak tehlikeyi önceden hisseden Chihiro'nun tünele girmemek için direnmesi izlenmektedir. Anne ve babasına daha fazla karşı koyamayan Chihiro'nun tünele girmesi doğaüstü bir evren ile karşılaşmasına neden olmaktadır. Animelerinde toplumsal mesajları ve tüketim kültürünü yansıtan Miyazaki, Chihiro'nun babasının restorana girerken kredi kartları ve nakit parası olduğunu söylemesi üzerinden ve doymak bilmeksizin yemek yenmesi üzerinden bir modern toplum eleştirisi sunmaktadır. Tüketim kültürüne bu denli bağımlı olan insan yaşantısına gönderme yapan Miyazaki karakterlerine yüklediği roller ile metaforlarını oluşturmaktadır. Örneğin Chihiro'nun arkadaşı Haku'nun adının sonradan değiştiğini, kendisinin aslında bir nehir olduğunu ancak üzerine bir şeylerin inşa edildiğini söylemesi, insanın doğada nasıl bir tahribat yaratarak kentleşmeyi oluşturduğu ortaya koymaktadır. Benzer şekilde fabrikada çalışan Kamaji karakterinin sekiz ele sahip bir varlık olması ve en alt katta bulunması, hiyerarşik bir yapıyı ve makineleşmeyle durmadan çalışan insanı betimlemektedir.

Bir ruh tarafından verilen altınların karakterler tarafından paylaşılabilmesi ve altının bu denli değerli kılınması kapitalist düzenin insanda yarattığı doyumsuzluğu ifade etmektedir. Anime için seçilen müzikler Doğu-Batı ayrımını vurgulamaktadır. Hamam sahnesinde belirli mitolojik canlıların görülmesi, Japon kültüründe unutulmuş değerleri hatırlatmaktadır. Bu değerler seçilen ezgiler üzerinden aktarılmaktadır. Ancak gelecekteki değerlerin yozlaşmaya başladığı da belirli sahnelerde izleyiciye sunulmaktadır. Chihiro'nun ebeveynleriyle yaptığı yolculukta araba içerisinde çalan müzik Batı tarzı müziğin Japon kültüründe yer almasına gönderme yapmaktadır. Animede yer alan müzikler ayrıca iki ayrı dünyanın varlığını anime boyunca hissettirmeye çalışmaktadır. Çünkü müzik modern insanın maddi ve manevi olarak adlandırılan iki ayrı dünyanın varlığını yansıtarak seyircinin bu iki dünyaya ilişkin duyguları yaşamasını

sağlamaktadır. *Ruhların Kaçışı* animesi sadece Japon kültürünün işlendiği bir anime değil aynı zamanda bir çocuğun gözünden dünyayı algılama biçimini de sunmaktadır. Kendi başına hayatta kalma çabası veren Chihiro kapitalist düzene direnen bir temsil olarak görülmektedir. Animasyonun farklı profildeki birkaç çocuk üzerinden ele alınması aynı zamanda Miyazaki'nin Japonya'nın ve dünyanın etkisine girdiği kapitalizme gönderme yapmaktadır. Bu çocuk karakterler kapitalizm tarihini eleştiren bilinçli bireyler olarak izleyiciye sunulmaktadır. Dolayısıyla *Ruhların Kaçışı* animesi Miyazaki'nin Japon kültüründe yaşanan dönüşümleri eleştirel bir tavırla sergilediği ve post-modern dönemde yıkılan değerlerin bir eleştirisini yaptığı bir konumda durmaktadır (Telci, 2010, s. 306).



**Görsel 1.** Chihiro ve onu takip eden ruh (*Ruhların Kaçışı*)

Animede Chihiro'nun çok sık karşılaştığı ruhlar, tabiatla her şeyin bir ruha sahip olduğu inancına dayanmaktadır. Örneğin islerin yürümesi ve yük taşınması ya da lambanın Chihiro'yu selamlaması Japon inancında yeryüzündeki her şeyin bir ruh taşıdığı inancını temellendirmektedir. Karakterler ya da nesnelere üzerinden Japon kültürünü ve inancını animelerinde çok sık işleyen Miyazaki kültürel kodları da animeleri üzerinden aktarmaktadır. Birçok animesinde olduğu gibi buradaki başkahramanı da güçlü bir kadın olarak izlenmektedir. Animelerinde toplumsal mesajları karakterleri ile işleyen Miyazaki kültürü, inancı ve doğa-insan ilişkisini *Ruhların Kaçışı*'nda yukarıda tartışılan çeşitli göstergeler ile izleyiciye aktarmaktadır. Her gösterge de yumuşak gücün bir temsili olarak sunulmaktadır.

### **Doğa ve insan ilişkisi bağlamında bir temsil olarak *Komşum Totoro***

*Komşum Totoro* animesinde Mei ve Satsuki adlı iki kız kardeşin kırsal alanda bulunan bir eve taşınmalarıyla yaşadıkları olağanüstü maceralar anlatılmaktadır. Miyazaki, *Komşum Totoro*'da tabiat ve insan ilişkisini işlemektedir. Mei adlı karakterin bir

ormanda rastladığı Totoro adlı ruh bir temsil olarak aslında ormanın ruhudur. Doğanın insanı kucaklayan bir varlık olduğunu işaret etmektedir. Şinto inancı, Miyazaki'nin neredeyse bütün animelerinde yer almaktadır. Animelerindeki Şinto inancının simgelerini doğa ile bütüncül bir şekilde ele alan Miyazaki, inancın ritüellerini bazı sahnelerinde burada olduğu gibi belirginleştirmektedir. Örneğin Satsuki ve Mei'nin babaları ile birlikte banyo yapmaları geleneksel bir Japon rahatlama yöntemi olarak verilmektedir (Kamacioğlu, 2017, s. 10).



**Görsel 2.** Totoro ve Satsuki'nin ilk karşılaşması (*Komşum Totoro*)

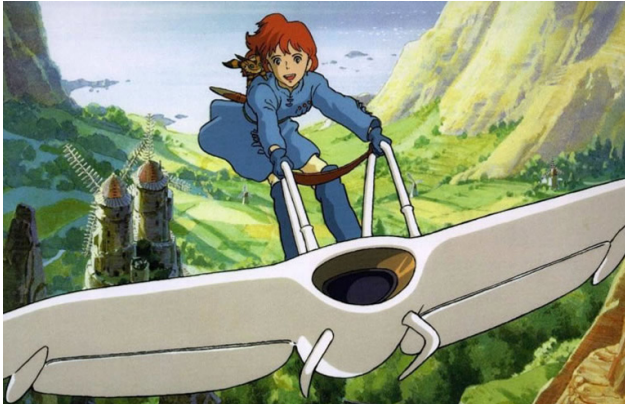
*Komşum Totoro*'da yağmur, orman ve tabiat Kami olarak işlenmektedir. Totoro doğal yaşamın bir sembolüdür; aynı zamanda özel bir ağaç içinde saklanması da doğanın gizemidir. Totoro'nun duası ile ağaçların filizlenmesi Şinto inancında yer alan bir ritüeldir. Geleneksel Japon mitlerini *Komşum Totoro* üzerinden işleyen Miyazaki bu karakter ile doğanın gizil gücünü ve maneviyatını simgelemektedir. Piriç tarlaları ve görülen Kafur ağacı da Japonya'nın antik kökenlerinin bir sembolüdür (Nakamura, 2013). Mei ve Satsuki'nin yağmur zamanı sığındıkları kulübedeki Jizo heykeli ise Budizm inancının temsili olarak izlenmektedir.

Animede izleyiciye gösterilen tarlalar ve tarla içerisinde bulunan Kamiler çocuklara beslenen sevgi ile bir anne temsili sunan ve aynı zamanda doğanın mistik izlenimlerini aktaran bir yapıya sahiptir. Bu mistik izlenimlerle birlikte gündelik yaşamın doğa ile bütünleştiği Japon inancının izleri aktarılmaktadır. Örneğin Satsuki adlı karakter evinin bahçesinde yer alan göletin etrafında bulunan ve üst üste binen taşlar sıradan bir bahçe olarak algılsa da özelde Miyazaki'nin animelerinde sıkça yer alan sunak ya da kutsallık atfedilen Japon dinine ait çeşitli temsillerden biri olarak değerlendirilmektedir (Turanalp, 2019, s. 48).

### Toplumsal bellek ve hatırlama bağlamında *Rüzgarlı Vadi*

Miyazaki'nin doğa ve kadın temasının işlendiği *Rüzgarlı Vadi* animesi kültürel direnişin bir dışavurumudur. Miyazaki bu animesiyle erkek hegemonyası altında bulunan dünyanın tarihsel bir eleştirisini yapmakta ve Japon kültürünün köklü inançlarından biri olan Budizm ile kültürel direniş biçimlerini yansıtmaktadır. Film insanlığın dünya üzerinde tahribata yol açtığını bu tahribatla birlikte doğanın kendini koruma içgüdüsüyle hareket ettiğini çevresel sorunlara dikkat çekerek aktarmaktadır.

Miyazaki'nin ekolojiye olan duyarlılığını yoğun bir şekilde işlediği *Rüzgarlı Vadi* teknolojiyi ve canlı yaşamındaki ilişkileri eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Dünyanın bu gidişatının olumlu bir tarafı olamayacağını vurgulayan Miyazaki'nin bu animesinde insanlık için gelecekte tasvir ettiği bir mantar ormanı ve farklı güçlerle başa çıkmanın bir savaş haline dönüşebileceği izlenmektedir. Efsanelerle birlikte dünyanın başına gelebilecek felaketlerden bahsedilmektedir. Anlaşmazlığın bir sonucu olarak dünya yöneticilerinin içinde bulunduğu öfkenin sıradan halkı savaşa sürükleyeceği anlatılmaktadır. Korunaklı şehirlerde yaşayan insanlar sahip oldukları teknolojik güç ile savaş alanı yaratmaktadır (Öztekin, 2011, s. 99).



Görsel 3. Prenses Nausicaä (*Rüzgarlı Vadi*)

Endüstrinin çökmesiyle birlikte atmosferdeki zehirli gazların yayılması böceklerin dünyayı istila etmesine yol açmaktadır. Baş kahraman Nausicaä, *Rüzgarlı Vadi*'nin prensesidir. Prenses, doğaya karşı olan duyarlılığı ve barışçıl dili ile bilinmektedir. Miyazaki Nausicaä karakteri ile kadın temasını ve kadının toplumda olması gereken konumuna dikkat çekmektedir. Bir diğer karakter Lord Yupa'dır. Yupa savaşçı ve bilge bir karakterdir. Cesareti ve bilgeliğiyle tanınmaktadır. Ayrıca kültürel bir aktarım olarak Japon savaş sanatını temsil etmektedir. Filmin başlangıcında yer alan şaman ve aynı zamanda bilge kadın, bir kurtarıcının varlığından ve kehanetten söz etmektedir. Bahsi geçen kurtarıcı aynı zamanda bir peygamber niteliklerini taşıyan mavi renk ile bütünlük ve altın başaklar içinde olan bir temsildir. Filmin başkarakteri olan Nausicaä,

mavi giysileri ile bilge kadının söylemlerinin bir temsili olarak bilgeliği ve kurtuluşu betimlemektedir. Animede çok fazla yer alan renk dönüşümleri filmin mitolojisini ve duygu döngüsünü sürekli değiştirmektedir. Örneğin animede yer alan bebeğin yaralanması ile başkarakter Nausicaä da mavi renge dönüşmektedir. Renk geçişleri animedeki duygu ikilemini arttırmaktadır. Ayrıca mavi, Nausicaä üzerinde dinginlik yaratan bir rengin temsili olarak da izlenmektedir. Çünkü mavi, huzurun ve barışın bir temsili olarak sunulmaktadır. Aynı bebekten Nausicaä'ya bulaşan rengin mor değil de maviye dönüşmesi karakterin peygamber niteliklerini aktarmaktadır. Filmin bitişinde mavi renginin tekraren vurgulanması bilge kadının bahsettiği kehaneti de doğrulamaktadır (Turanalp, 2019, s. 144).

*Rüzgarlı Vadi* animesi ile Miyazaki, ABD tarafından Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarına toplumsal belleğe dair referansları işlemektedir. Böylece Japonya'nın kültürel değerleri kadar tarihini de animeleri üzerinden yumuşak güç etrafında bir temsil oluşturarak sunmaktadır. *Rüzgarlı Vadi* ile insanlar arasında yaşanan savaşların anlamsız olduğunu ve doğanın her zaman son sözü söyleyebilecek bir güce sahip olduğunu hatırlatmaktadır.

## Sonuç

Küreselleşen ve sürekli değişen kültürel formların ulus devlet bağlamında güç unsuru üzerinden ele alındığı söylenebilmektedir. Ancak tarihsel süreçte meydana gelen dönüşümler gücün bir temsil olarak değişime uğramasını zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluk biçimi ulus devletler için yeni bir güç alanı olarak kitle iletişim araçlarını, sinemayı ve medyayı bir temsil üreticisi haline getirmektedir. Medya ve sinema üzerinden aktarılan kültürel kodların ilk olarak ABD'nin Hollywood sinemasında etkileyici bir şekilde işlendiği görülmektedir. Dünya düzeninin getirmiş olduğu değişimler ile birlikte Asya bölgesinde yaşanan gelişmeler, anime sanatının gelişmesine katkı sağlayarak sinemayı bir güç arenasına dönüştürmüştür.

Tarihsel süreç içinde Japonya'nın geçirdiği siyasi ve politik dönüşümler, yeni bir kültürel aktarım biçimi olarak animeleri ortaya çıkarmıştır. Bu yönelimde özellikle Studio Ghibli'nin kurucularından Miyazaki'nin dünyayı algılama biçimi ve bu algılama biçiminin kültürel değerler etrafında örülmesi, animelerin Japon sineması için önemli bir dönüm noktası olmasını sağlamıştır. Japonya'nın yumuşak gücünü sinema aracılığıyla görünür hale getiren Miyazaki, sinemayı kültürü, geleneği ve inancı aktaran bir argüman olarak kullanmıştır. Animelerinde yer alan karakterleri ile Japon kültürünü, tarihini ve belleğini izleyiciye aktarmıştır. Animelerinde yer alan müzikler, dinsel temalar ve kullandığı geleneksel kıyafetler Japon kültürünün değerleri olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Bu değerler üzerinden işlenen ve toplumsal bir bellek görevi gören sinema yumuşak güç olarak adlandırılan alanın bir taşıyıcısı olmaktadır.

Bu çalışmada incelenen *Ruhların Kaçışı*, *Komşum Totoro* ve *Rüzgarlı Vadi* gibi birçok animede yer alan karakterler ve temsiller Japon sinemasının yumuşak gücünün bir göstergesi olarak izlenmektedir. Bu göstergeleri sinemada din, gelenek ve kültür bağlamında ele alan Miyazaki, kültürü ekran üzerinden yaşanır hale getirmektedir. Miyazaki animelerinde sıklıkla vurgulanan her tema ya da her imge yumuşak gücü ve belleği beslemektedir. Bu anlamda işlenen her kültürel kod, Miyazaki tarafından yumuşak güç aktarıcısı olarak sunulmaktadır.

## Kaynakça

- Adorno, T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (6. Baskı) (Çev. N. Ülner ve M. Tüzel. E. Gen). İstanbul: İletişim.
- Ahlner, J. (2006). *Japan's Soft Power: An Unsustainable Policy?*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi). Lund Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümü, Lund.
- Akçadağ. E. (2010). Yumuşak Güç Japonya'nın Sert Güç Arayışları. *Bilge Strateji Dergisi*, 2(3),1-28.
- Alicenap, Ç. (2014). Yerelden Evrensel Japon Anime ve Manga Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(7), 31-60.
- Alicenap. Ç. (2015). Kültürel Mirasın Çizgi Film Senaryolarında Kullanılması. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 37, 11-26.
- Avildsen, J. G. (Yönetmen). (1976). *Rocky* [Film]. ABD: United Artists.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar* (14. Baskı) (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi.
- Delier, B. (2016). *Sanat Dünyasının Senaryoları* (1. Baskı). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Donner, R. (Yönetmen). (1976). *Superman* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Eryılmaz, Y. Ö. (2018). *Yumuşak Güç ve Sinema*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.
- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih* (1. Baskı) (Çev. H. Demir). İstanbul: Ayrıntı.
- Kulak, Ö. (2017). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür* (2. Baskı). İstanbul: İthaki.
- Kamacioğlu, B. (2017). Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Hayao Miyazaki Animeleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(2), 1-18.
- Kurtköylü, N. (2019). *Hayao Miyazaki ve Eserlerinin Semiyolojik Olarak İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Lucas, G. (Yönetmen). (1977). *Star Wars* [Film]. ABD: Lucasfilm.
- Medin, B ve Koyuncu, S. (2017). Bir Yumuşak Güç Aracı Olarak Sinema: Hollywood Örneği. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 3(3), 836-844.
- Miyazaki. H. (Yönetmen). (1984). *Rüzgarlı Vadi* [Film]. Japonya: Ghibli.
- Miyazaki.H. (Yönetmen). (1988). *Komşum Totoro* [Film]. Japonya: Ghibli.
- Miyazaki. H. (Yönetmen). (2001). *Ruhların Kaçışı* [Film]. Japonya: Ghibli.



- Nakamura, T. (2013). “*Hayao Miyazaki’s World*”: ‘Best of’ Booklet [E-kitap].  
[http://www.isc.kyushu-u.ac.jp/jtw/pdf/courses/Outcomes/Hayao\\_Miyazaki%27s\\_World\\_Best\\_of\\_Booklet.pdf](http://www.isc.kyushu-u.ac.jp/jtw/pdf/courses/Outcomes/Hayao_Miyazaki%27s_World_Best_of_Booklet.pdf)
- Nye, J. N.(2017). *Yumuşak Güç* (2. Baskı) (Çev. R. İnan Aydın). İstanbul: Bb101.
- Öztekin, M. K. (2011). *Manga Bir Kültürel Direniş Aracı* (1. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Telci, A. (2010). *Miyazaki Sinemasında Japon Toplumunun Yansıması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turalalp, S. (2019). *Animasyon Sinemasında Dinî ve Ahlakî Değerlerin Sunumu: Hayao Miyazaki Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yuyama. K. (Yönetmen). (1998). *Pokemon* [Film]. Japonya: OLM.
- Whitehead, M. (2012). *Animasyon Filmler* (1. Baskı). (Çev. A. Turuskan). İstanbul: Kal-kedon.

## 1920'lerdeki Film Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Ferit Çağıl\*

### ÖZ

Bu çalışma, sinema açısından deneysel bir dönem olan 1920'lerdeki film çalışmalarını Fransız, Sovyet, Amerikan ve Alman sineması çerçevesinde ele almaktadır. 28 Aralık 1895'te Lumière Kardeşler'in halka açık ilk sinema gösterimi ile başlayan sinema tarihi, bu yeni formun sanat olup olmadığı yönündeki tartışmaları da beraberinde getirmiştir. 1920'lere gelindiğinde devamlılık sistemi Hollywood anlatım tarzını oluşturmuştur. Bu dönemde Avangart bir hareket olan dışavurumculuk ilk olarak resimde yer bulmuştur. Daha sonra edebiyat, mimari ve tiyatrodaki görülen akım sinemaya da yansımıştır. Yoğun olarak mizansene dayalı olan akımda biçimler çarpıtılır ve gerçekçi olmayan şekilde abartılır. Aşağı yukarı aynı dönemde Fransa'da gerçeküstü sinema etkisini göstermeye başlamıştır. Aşırı şekilde geleneksel anlatı karşıtı olan ve anlaşılabilir biçimin dışına çıkan düşsel filmler gerçeküstü sinemanın özellikleri haline gelmiştir. Dönemin ünlü kuram ve sinemacıları olan Vsevolod Pudovkin ve Sergey Eisenstein hem yazıları hem de yaptıkları filmler ile sinemanın bir dil olmasına önemli katkı yapmışlardır. Buna paralel olarak Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Siegfried Kracauer gibi düşünürler de sinema sanatının nasıl olabileceği konusunda düşünce ve tezler ortaya koymuşlardır.

**Anahtar Kelimeler:** sovyet montaj sineması, dışavurumcu sinema, gerçeküstü sinema, hollywood sineması, avangart sinema

\* Arş. Gör., Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
fcagil@beu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3391-869X

# An Overview of Film Studies in the 1920s

## ABSTRACT

This research deals with the film studies in the 1920s, which was an experimental period in terms of cinema, within the framework of French, Soviet, American and German cinema. The history of cinema, which started with the first public screening of the Lumière Brothers on December 28, 1895, brought along discussions about whether it is an art or not. In the 1920s, the continuity system formed the Hollywood narrative style. Expressionism, an avantgarde movement, first found its place in the painting. Later, the movement seen in literature, architecture and theater was reflected in the cinema. In the current heavily based on mise-en-scène, forms are distorted and unrealistic exaggerated. Again, surreal cinema started to show its effect in France. Films that are excessively anti-narrative and go beyond comprehensible form have become features of surreal cinema. Famous theorists and filmmakers of the period, Vsevolod Pudovkin and Sergey Eisenstein have made important contributions to cinema being a language with both their writings and the films they shot. Parallel to this, thinkers such as Rudolf Arnheim, Bela Balazs and Siegfried Kracauer have put forward thoughts and theses on how the art of cinema can be.

**Keywords:** soviet montage cinema, expressionist cinema, surreal cinema, hollywood cinema, avantgarde cinema

## Extended Abstract

Cinematograph, which took its place in history as a technological invention, has become an art in a short time where all arts meet on a common ground. Cinema, which was avoided by a certain segment in the early days of the moving image, has become an appeal to the whole society in later times. Nickelodeons, where people go as leisure activities, have evolved into large movie theaters. Along with these developments, debates about whether cinema is an art or not continue. While theorists' discussions on whether cinema is an art or not, filmmakers constantly pursued innovations and made an effort to make cinema a language of expression. The first works of Edwin S. Porter on fiction and subsequently the masterpiece of David L. W. Griffith's *Birth of a Nation* (1915), the effect of fiction and close-ups in cinema opened a new era in cinema. The success of the film both at the box office and in the history of cinema attracted the attention of many producers and directors and guided them. The producers who could not surpass this success achieved by Griffith in the American cinema searched for a solution by bringing artists from countries such as Germany, France and Sweden. The monopolization in the country and the ongoing legal wars have been effective in the filmmakers' settlement in Hollywood.

This success of Griffith was particularly influential on Soviet montage theorists and directors. Lev Kuleshov, who taught at the Soviet film school, points out that it was Griffith's films that led him to the assembly. The "Kuleshov effect", which will go down in history in order to better grasp the importance of montage, is the work of this influence. Soviet directors and thinkers such as Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Kuleshov argued that cinema could become an art through montage and made films accordingly. With the Soviet Revolution, the importance of cinema was understood by the state and screenings were made in the farthest corners of the country with cinema trains. Shots were also made in the places where these screenings were made and new films were produced. *Battleship Potemkin* (Eisenstein, 1926), *October: Ten Days that Shook the World* (Eisenstein, 1927), *Mother* (Pudovkin, 1926), *The End of St. Petersburg* (Pudovkin, 1927) are important films of the period that have taken place in the history of cinema.

Expressionism, which seems primarily in painting, literature and theater, was influential in German cinema between 1919-1930. The use of light, artificial decors, exaggerated make-up and costumes, where shadows are created in a long way, are typical features of expressionist cinema. Facts such as the destruction of the First World War on humans and nature, the suppressed human psychology, chaos and panic state have shown their response in German cinema in this way. Especially in this period, the cult movie of the movement, *The Cabinet of Dr. Caligari* (Wiene, 1920a) pioneered the making of other expressionist films thanks to the popularity it gained. Films such

as *Genuine* (Wiene, 1920b), *Raskolnikow* (Wiene, 1923), *Nosferatu, a Symphony of Terror* (Murnau, 1922), *Metropolis* (Lang, 1927) were produced in an expressionist style. Especially after 1924, the expressionist movement began to disappear in German cinema, which was invaded by Hollywood films.

The concept of surreal, which was influential in French cinema of the 1920s, was first used by the poet André Breton from a play by Guillaume Apollinaire. The aim of the surrealism reflected in the cinema in this period is to change the stories that seek reality and to distinguish them from other films. The first surreal films were made with the participation of painters and poets. It is possible to give an example to this, that the script of *Entr'acte* (1924), shot by René Clair, was written by painter Francis Picabia and that artists such as Man Ray, Salvador Dali, Antonin Artaud were included in the cinema. The films *An Andalusian Dog* (1928) and *Age of Gold* (1930), shot by Luis Bunuel with painter Dali, who is regarded as the most important representative of surreal cinema, are important films in which surrealist aesthetics have been brought to the cinema. He made his films believing that this art had no responsibility to take sides or produce solutions. One of the most important features of surreal cinema is that it is against authority. In this context, besides directors such as Bunuel, Jean Vigo, Jean Cocteau, who are among the important names of surrealist cinema, directors such as Emir Kusturica, Federico Fellini, Tengiz Abuladze and Fernando Solanas opposed the authority in their films.

Cinema, which was a raw copy of reality in the first years of its first screening, formed its own style in a short time. The discussions that started with the first screening and later theoretical studies have gained weight in the direction that cinema is an art independent from other arts. Cinema, which started to tell a story, brought along the techniques of telling this story. The language and technique of cinema, which developed in parallel with the debates about whether it is art or not, proved his talent in a short time. Cinema studies that were interrupted during the period of the First World War reappeared with the end of the war, the re-determination of the borders and management forms in the world, and the development of alternative currents in cinema.

## Giriş

Teknolojik bir icat olarak başlayan sinemanın serüveni kısa zaman içerisinde geniş kitlelerde büyük yankılar bulmasıyla devam etmiştir. İlk yıllarında insanların boş vakitlerini geçirmek için gittikleri ve birçok kesimin uzak durduğu sinema daha sonrasında herkes tarafından ilgiyle takip edilen bir sanat dalı olma başarısını kazanmıştır. Sinemanın ilerleyişi teorik tartışmaları da beraberinde getirmiştir. İlk gösterimin yapıldığı andan itibaren “sinema sanat mıdır” sorusu da sorulmaya başlanmıştır. Birçok alandan düşünür bu konu üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Hareketli görüntünün kaydı ile başlayan sinema serüveni zaman içerisinde kendi dilini arama yoluna koyulmuştur. İlk yıllarda kısa süreli anlık olayları kaydeden kamera, daha sonra farklı arayışlar içerisine girmiştir. Kurgunun kullanılmaya başlanmasıyla sanatçıların üsluplarını oluşturmaya başladıkları dikkat çekmektedir. 1920’li yıllara gelindiğinde Fransa, Amerika, Sovyetler Birliği ve Almanya’da sanatçılar kendi dillerini tamamen oturmuş hale gelmişlerdir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın insanlar üzerinde yaratmış olduğu tahribat, sanatçıları yeni arayışlar peşine sürüklemiştir. Almanya’da dışavurumcu sinema, Sovyetler Birliğinde kurgu teorisyenlerinin ve yönetmenlerin varlığı, Fransa’daki gerçeküstü sinema ve Amerika’daki film çalışmaları geniş kitlelerde büyük yankı bulmuş olan sinemanın farklı üslupları barındırdığı önemli merkezler haline gelmişlerdir.

28 Aralık 1895 yılında Paris’te bir kafede yapılan halka açık ilk gösterimle beraber sinemanın tarihi başlamıştır. Kafenin bodrum katında halka açık başlayan bu ilk film gösterimi hemen sonra kapalı ve seyirci alabilen başka mekânlarda gerçekleştirilmiştir. Gösterimin yapıldığı ilk yıllarda insanlar için hareketli görüntünün varlığı yeterince ilginç gelmiştir. Bu ilginçlik insanları uzun bir müddet oyalamış ve bu yenilikten bir talepte bulunmamalarına yol açmıştır (Özarlan, 2015, s. 14) Farklı sanat biçimlerinin toplumsal tarihini inceleyen Arnold Hauser (1984) sinemanın kitle için sanat yapmanın ilk adımı olduğunu ifade etmektedir: “Okuyucularda ve tiyatro seyircilerinin yapılarında oluşan ve son yüzyılda bulvar oyunlarıyla eleştiri romanlarının ortaya çıkmasıyla bağlantılı olan durum, sanatın sonunda kitlelerin sinemaya akmasıyla sonuçlanan demokratik yaygınlaşmasının başlangıcıdır” (s. 421). Ayrıca sinemanın bunlardan farklı olarak tüm toplumsal katmanlara seslendiğini ve bu farklı katmanların aynı seyir zamanı içinde sinema salonunun içinde birleştiğini vurgulamaktadır. Brian J. Robb (2013) ise sinemanın ilk yıllarında var olan gerçekliği aktaracak basitlikte olduğunu ifade etmektedir (s. 12). Bununla birlikte sonraki yıllarda kurgunun, kamera hareketlerinin, stüdyoların kullanımının ortaya çıkmasıyla sinemanın daha karışık ama daha çekici bir hal aldığı görülmüştür.

İlk filmlerin yapıldığı dönemde izlenen filmler hakkında aktarılan deneyimler büyük bir şaşkınlık, anlam verememe veya sinemanın korkunçluğu üzerine olmuştur. Bela Balazs (2019) sinemanın bir sanat olarak doğuşunun yeni sanat eserlerinin yaratılmasını değil, bu yeni sanatı anlayacak ve algılayacak yeni insani yeteneklerin ortaya

çıkmasını sağladığını belirtmektedir (s. 61). Sinemanın zaman içinde geçirdiği evrimle beraber toplumda yeni bir duyarlılık, anlayış ve kültürün gelişimine de tanıklık edildiğini ifade etmektedir. Sinematografik hareketli görüntü ile tanışan halk ilk başlarda izledikleri filmleri anlamamış, farklı yorumlamışlardır. Balazs (2019) insanların ilk film deneyimlerini birkaç örnek üstünden aktarmaktadır (s. 62-63): Okuduğu gazete ve dergilerde sinemadan haberdar olan, film yıldızlarını tanıyan, filmlere dair eleştiriler okuyan bir İngiliz sömürge yöneticisi, hiçbir hareketli görüntü görmemiştir. Sinema olan bir yere gittiğinde ilk işi sinemaya gitmek olan bu kişi girdiği ilk filmde yanındaki çocuklar çok eğleniyor olmasına rağmen kendisi epey bitkin bir hal almıştır. Film den sonra filmin hoşuna gidip gitmediği sorulduğunda çok ilginç olduğunu ancak neyin nesi olduğunu anlayamadığını söylemiştir. Çevresindeki insanların çoktandır kavramış olduğu bu yeni biçimin dilini algılayamamıştır. Yine Sibiry'a da film izlemeye giden bir kız, eve korkmuş olarak döndüğünde izlediği filmle ilgili deneyimini parçalanmış ve uzuvlar gördüğü şeklinde aktarmaktadır. Bu örnekler hareketli resimleri peş peşe sıralayan bu sanat dalının zaman içinde insanlara bir kültür öğrettiğini göstermektedir.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren bu yeni kültür biçiminin kurumsallaşması için öykülemeye ve sanatsal bir stile ihtiyaç duyulmuştur. Öyküleme halk tarafından talep görmüş; bunun karşılığında da uzun kurmaca filmler artmaya başlamıştır. Sanatsal ifade ise entelektüel kesim tarafından desteklenmiştir. Bu iki ihtiyaç zamanla standartlaşmış ve sinemanın bir niteliği olarak anılmasını sağlamıştır (Casetti, 2011, s. 84). İlk ortaya çıktığı yıllarda bir sanat olarak değerlendirilmeyen sinema hakkında ilk ciddi yaklaşımlar kuramcılar tarafından gelmiştir. Kuramcılar psikolojik, sosyolojik ve estetik olarak sinemayı tartışarak sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlama iddiasında olmuştur. Gerçekliği yalın olarak göstermek ya da gerçeklik yanılması yarattığı için tiyatro ve fotoğraftan farklı olarak sinemanın başlı başına bir sanat olduğunu savunmuşlardır. İlk dönem kuramcılardan Hugo Münsterberg sinemanın gerçeklikten soyutlanan görüntülerden oluştuğunu ve bu görüntülerin insan zihninde algılandığını, ardından bu algılama sürecinde zihnin bunlardan yeni bir gerçeklik oluşturduğunu öne sürmüştür; ya da kın plan, *flashback*, *flashforward*, kurgu gibi imkanlarla sinemasal dili zihnin çalışma prensipleriyle ilişkilendirerek sinemanın tiyatrodan ayrılan bir sanat dalı olduğunu iddia etmiştir (aktaran Özarslan, 2015, s. 17). Yine dönemin en önemli düşünürlerinden olan Rudolf Arnheim da Münsterberg gibi insan zihninin bu süreç içerisinde yer aldığını ifade etmektedir. Arnheim'e göre "film görüntülerden oluştuğu için gerçekliğe değil, gerçek dışılığa dayanmakta", sinemada önemli olan şey de gerçekliğin saf haliyle kaydedilmesinden ziyade onun yeniden düzenlenmesi olmaktadır (aktaran Özarslan, 2015, s. 18). Kameranın sınırlılıklarının olduğunu savunan Arnheim, onun gözümüzün dünyayı algıladığı gibi algılamadığını ama bu sınırlılıkların yönetmenin yaratıcılığını olanaklı kıldığını, böylelikle filmin bir sanat dalına dönüştüğünü savunmaktadır (aktaran Özarslan, 2015, s.18). Gerçekliğin birebir aktarılmasıyla yapılan filmlere "kusursuz film" demeyi tercih etmekte ancak bu ifadesinde karamsar bir tablo da

barındırmaktadır. “Sinemanın daima teknolojinin peşinden gideceğini; önce renk, sonra üç boyutlu görüntü ve mükemmel sesi arayacağını ve bu teknolojik gelişmelerin giderek hızlanacağını belirttikten sonra bu gelişmelerin sinemayı yok oluşturma sürükleyeceğini” iddia etmektedir (Erdikmen, 2015, s. 45). Robb (2013) ise sinemanın yirminci yüzyıl başlarında Viktorya öyküleri şeklinde başladığını ancak zamanla bağımsız bir sanat dalı haline geldiğini belirtmektedir (s. 11). Sinema tüm diğer sanatlardan farklı bir şekilde varlığını öne çıkarmış ve sessiz sinema çağı ortaya çıkmıştır. Dönemin yönetmenleri ve oyuncularını bir araya gelerek sinemaya ait sanatsal ölçütleri ortaya atmışlardır. 1927’de Alan Crosland’ın *The Jazz Singer* filminde Al Johnson’un o ölümsüz “daha hiçbir şey duymadınız” sözleriyle bu dönem eşsiz bir şekilde sona ermiştir. Bu dönemde var olan film çalışmaları sadece Hollywood ile sınırlı değildir. Almanya’da dışavurumcu sinema, Sovyetler Birliği’nde formalist montaj sineması, Fransa’da gerçeküstü sinema bu yeni sanat dalının yeteneğini ve çok yönlü karakterini kanıtlayan çalışmaları ortaya çıkarmıştır.

## Alman Dışavurumcu Sinema

Yirminci yüzyılın başında öncelikli olarak resimde görülen perspektif ve anatomi kurallarını, bir çocuğun çalışmasını andıracak biçimde bozan dışavurumculuğun en belirgin özellikleri, duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla çizgi ve rengin doğadan bağımsız kılınarak ve oldukça özgür bir şekilde kullanılarak biçimin bozulması şeklinde kendini göstermektedir (Biryıldız, 2000, s. 15-16). Film çekimlerinin birçoğunun kapalı stüdyolarda yapılması, dışavurumculuk başta olmak üzere kübizm gibi diğer soyutlama biçimlerine sahip sanatların etkisiyle Alman filmlerinin görsel özellikleri giderek zenginleşmiştir. “Dışavurumculuk kendini stilize edilmiş, bazen de bozulup çarpıtılmış bir fiziksel dünya yaratan set tasarımında, alışılmamış kamera açılarında, derin gölgeler oluşturan yapay aydınlatma ve stilize oyunculukta sergilem[iştir]” (Abisel, 2003, s. 152).

Almanya’da 1919-1930 arasında dışavurumcu akımın yansımalarıyla kendini gösteren dışavurumcu sinemada gölgelerin oldukça fazla olduğu bir ışık üslubu, bu dünyada var olmayan dekorlar, yapay roller ve makyajlar öne çıkan özellikler olarak görülmektedir. “Bu akımdaki filmlerin kaba ve barbar görüntüsüne, ölüm ve düşük yaşama ait nesnelere eşlik etmektedir. Sonuçtaki etki ise öfke, delilik ve akla yakın olmayan olağanüstü olaylara ait bir dünyanın Hollywood orta sınıf âlemine yönelmiş eleştirilerin etkisi” olmaktadır (Biryıldız, 2000, s. 38). Abisel (2003) Alman sinemasının en parlak dönemini 1920 senesinde yaşadığını ifade etmektedir: O dönemdeki Alman yönetmenler sinematografinin en etkin bir şekilde nasıl kullanılacağını tüm dünyaya göstermiş ve hem disiplinli hem de örgütlü çalışma modelleriyle her çekimin iç dokusunu ve tüm görsel öğeleri uyum içinde işleyerek dönemin ünlü ressam, mimar ve



grafikçileriyle çalıştıklarından onların beraberlerinde getirdikleri pek çok yeni sanat hareketinin ve kişisel tarzlarının da etkisinde kalmıştır (s. 152). Berlin odaklı olan bu dönemin Alman sineması yüksek verimlilik ve farklılık sunmuş, sinema araştırmaları için bu dönemin Alman sineması çok zengin bir laboratuvar olarak görmüştür:

*Praglı Öğrenci'den Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ne, Metropolis'ten M'e, Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi'nden Berlin Aleksander Meydanı'a, Nosferatu'dan Mavi Melek'e, Üç Kuruşluk Opera'dan Kuhle Wampe'ye kadar pek çok deneysel ve avangart filmi ile nihilizmden ekspresyonizme, Dadaizm'den Prolet Agitprop'a kadar pek çok film anlayışı ve biçimi ile Berlin yaklaşık olarak 1933'e kadar dünya sinemasının en dikkat çekici merkezlerinden biri haline gelecekti. Savaşın yol açtığı yıkım baskı altındaki insan psikolojisi ve bunalım, şovenizm, toplumsal kaos panik gibi olgular sinemadaki ifadesini ilkin 1919'da bulmuştu. Bunun adı da Caligarizm idi (Öztürk, 2014, s. 109).*

Alman yapımcılar dışavurumcu filmlerin uluslararası pazarda kâr getireceğine inanarak bu projelerin desteklenmesine karar vermişlerdir. Bu düşünceyle üretilen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Wiene, 1920a) Amerika, Fransa ve diğer ülkelerde yakaladığı popülerlik sayesinde diğer dışavurumcu filmlerin de yapılmasına ön ayak olmuştur. Dışavurumculuğun ilk yapımı olan bu film, akımın da en tipik örneğidir. Alman dışavurumcu sinemanın temel özellikleri arasında ilk dikkat çeken unsur belki de mizansendir. Biçimlerin olabildiğince çarpıtılması ve gerçekçi olmayan bir şekilde abartılması dışavurumcu akımın amaçlarından. Oyuncular olabildiğince fazla bir şekilde makaylı haldedir. “Dışavurumcu filmin en önemli özelliklerinden biri de mizansenin öğelerinin hepsi kompozisyonu yaratmak için birbirleriyle grafik olarak etkileşimi olmuştur” (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 448). Öte yandan Birinci Dünya Savaşı'nın ardından hakim olan baskıcı yönetim, sanatçıların yaşanan sorunları görsel bir dil ile aktarmalarında etkili olmuştur. Bu ifade biçiminde de gerçeklik ön planda olmayıp metafizik biçimler tercih edilmiştir. Bu akım hakkındaki çalışmalarıyla tanınmış olan Siegfried Kracauer (2011) toplumsal ve siyasal sorunların dışavurumcu film üzerindeki etkisini *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* üzerinden şöyle açıklamaktadır (s. 73):

Maksatlı ya da değil, Caligari zorbalık ile kaos arasında kararsız kalan ve umutsuz bir durum ile karşı karşıya olan ruhu gösterir. Zorbalıktan her kaçış onu tam bir karmaşa durumunun içine fırlatır. Nazi dünyasında olduğu gibi Caligari'nin dünyasında da bol miktarda uğursuz belirtiler, terör eylemleri ve panik patlamaları vardır. Korku ve çaresizliğin eşitlenişi normal yaşamın yeniden kurulduğu gibi görünen final bölümünde zirveye çıkar.

Birinci Dünya Savaşı'nın sinema endüstrisine en büyük etkisi film ithalatının yasaklanması olmuştur. Ancak bu yasak yerli film yapımcıları için bir avantaja dönüşmüş, yerli yapımlara olan talep artmıştır. Birçok ulusal sinema bu sayede büyümeye başlamıştır. Bu dönemde hükümetler filmlerle propagandayı yaygınlaştırabilmek için sinema sektörüne desteğini arttırmıştır. 1917 yılında Alman sanayisindeki birçok küçük ve etkili büyük şirketin bir araya gelmesiyle UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*)

kurulmuştur. UFA, yabancı sermayeli işlere karşı koyabilmenin yanında sinemayı propaganda aracı olarak kullanmak maksadı gözeterek de kurulmuştur. Bu amaçla UFA bünyesinde çok büyük stüdyolar kurulmuş, yurt dışından çok sayıda oyuncu, yönetmen ve teknik personel ülkeye getirtilmiştir (Demir, 2009, s. 13). Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* dışında çektiği *Genuine* (1920b) ve *Raskolnikov* (1923), Friedrich W. Murnau'nun çektiği *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (1922), Fritz Lang'ın çektiği *Metropolis* (1927) ve *Die Nibelungen: Siegfried* (1924), Arthur von Gerlach'ın çektiği *Vanina* (1922), Leo Birinsky ve Paul Leni'nin çektiği *Das Wachstfigurenkabinett* (1924) filmleri Alman dışavurumcu sinemanın önemli filmleri olmuş ve tamamı UFA stüdyolarında yapılmıştır (Biryıldız, 2000, s. 49-50).

Özellikle 1924'ten sonra ithal Hollywood filmleriyle rekabet etmeye çalışan Alman sineması zamanla Hollywood sinemasını taklit etmeye başlamıştır. Yapılan filmler etkileyici olsalar da dışavurumcu filmlerin kendine has niteliklerini törpülemişlerdir. Bu nedenle 1927 yılında sinemada dışavurumculuk akımı yok olmuştur. Ancak *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti* (Lang, 1933) gibi 1930'lu yıllarda birçok filmde izini devam ettirmiştir. Yine bu dönemin sonunda çoğu Alman sinemacının Amerika'ya gitmesinden dolayı Hollywood'a çektikleri filmlerde bazı dışavurumcu öğeler görülebilmektedir. Almanya'da yaklaşık yedi yıl sürmüş olsa da dışavurumculuk film stiline olan eğilim hiçbir zaman son bulmamıştır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 449).

## Sovyet Sineması

1917 yılında Rusya'da yaşanan sosyalist devrim beraberinde birçok değişimi getirmiştir. Devrim gerçekleşikten sonra sinemacıların birçoğu sonradan tekrar dönmek üzere başka ülkelere göç ederken bir kısmı da devrimden yana taraf tutmuştur. 27 Ağustos 1919 tarihinde Vladimir Lenin tarafından onaylanan bir kararname ile sinema devletleştirilmiştir. Bu kararı müteakiben beşinci günde sinemacı yetiştirmek üzere kurulan ve etkisi tüm dünyaya yayılan sinema okulu açılmıştır (Teksoy, 2009, s. 130) Bu kararname ile sinemanın devletleştirilmesi somut bir hal almış ve etkisi sinema sanatına hızlı bir şekilde yansımıştır. Fakat o dönemki amaç sadece bir endüstri kolunu devletleştirmek değil, yeni seyirciler, kurulmakta olan yeni bir toplum için ortaya yeni yapıtlar koymak da olmuştur. Devrimin ilk yıllarında ortada bir sinema endüstrisi kalmadığı için bunları yapmak neredeyse olanaksızdır. Film stüdyoları yıkılmış, yıkılmayanlar ise kapanmıştır. Yurtdışına giden sinemacılar kendileriyle beraber sinema araçlarını da götürmüş, geriye kalan az sayıda film teçhizatı kara borsaya düşmüştür (Yıldız, 2015, s. 61). Bu dönemde özellikle Lenin için sinemanın ülkenin dört bir tarafına ulaşıyor olması çok büyük önem teşkil etmektedir. Lenin'in konuşmalarında sinemanın en önemsedikleri sanat dalı olduğunu vurgulaması sinemanın devlet politikası olarak ne kadar önemsendiğini de ortaya

koymuştur.

Sovyet sinemasında haber filmleri ve belgeseller öncelikli olarak ağırlık verilen alanlardır. Bu alanların uygulamaya geçirilebilmesi için sinema trenleri oluşturulmuş, sinema salonu olarak kullanılan vagonlar gittikleri her yerde film gösterimleri yapmıştır. Bu sayede ülkenin en ücra yerlerine ulaşılmış, köylerde ve kasabalarda film gösterimleri yapılmıştır. Bu trenlerle gönderilen görevliler gittikleri yerlerde film çekimleri de gerçekleştirmişlerdir. Stüdyoların yok olması, oyuncu giderleri, dekor ücretleri ve diğer teçhizat giderleri kurmaca filmlerin üretimini sınırlamıştır. Kurmaca filmlerin yapılmaya başlanması ancak 1920 yılından sonra hız kazanmıştır (Teksoy, 2009, s. 131).

Moskova'daki Devlet Film Okulu'nda (VGİK) ders veren Lev Kuleshov için sinema "kısmi görüntülerin analitik olarak bölümlenmesiyle izleyicinin bilişsel ve görsel süreçlerini stratejik olarak yönetmeye dayanır" (aktaran Stam, 2014, s. 49). Sinemanın diğer sanatlardan ayrılan temel noktası montaj ile herhangi bir anlam ifade etmeyen bölümlerin ritmik bir şekilde düzenlenmesidir. Kuleshov, 1920 yılında gerçekleştirdiği ve tarihe "Kuleshov efekti" olarak geçen çalışmasında kurgunun tekli planlarının duygu ve çağrışımlara neden olduğunu göstermiştir. Örneğin "Mosjoukine'in aynı sahnesi farklı duygusal etkileri ifade etmek için (açlık, yas vb.) farklı malzemelerle (bir tas çorba, tabutta bir bebek vb.) art arda yerleştirilmiştir" (Stam, 2014, s. 49).

1920'lerde ortaya çıkan avangart hareketler yönetmenleri de etkilemiştir. Dziga Vertov sinema-gerçek (*kino-pravda*) akımıyla bu dönemde kamerayı sadece gördüğünü kaydeden bir cihaz olmaktan kurtararak şiirsel bir malzemenin anlatı aracı olarak anılmasını sağlamaya çalışmıştır. Sinemanın görsel gücünü keşfetmesinde akımın etkisi büyük olmuş, filmlerinde olayların sadece kaydedilmesinden bir argüman oluşturmak üzere farklı zaman ve yerlerde çekilmiş görüntülerin montajlanması şeklindeki keskin anlatım üslubunun temellerini atmıştır (Işıkman, 2015, s. 134). Ana akım sinemadan farklı olarak kurmacanın dilini kullanmayan, sinemaya ait yeni bir üslup geliştirmiştir. Rus sinemacıların montaj üzerine denemeler ve kuramsal tartışmalar yaşadıkları bu dönemde Vertov, "*Sinema-Gerçek (Kino-Pravda, 1922-25)*, *Sine-Göz (Kino-Glaz, 1924)* ve *Film Kameralı Adam (1929)* gibi filmlerle sinema-gerçek kuramını geliştirmiştir" (Işıkman, 2015, s. 134).

Montaj ve sinema estetiği kuramcısı ama aynı zamanda sinema tarihinin en etkili yönetmenlerinden olan Sergey Eisenstein, filmin anlamının kurgu ile yaratılabileceğini düşünmüş ve süreklilikten çok süreksizliği aramıştır. Onun filmlerinde ve çalışmalarında anlam, imgenin kendisinde değil; diğer imgelerle olan ilişkilerinde saklıdır. Bu konuda gerçeği, gerçeğin anlamını sanat yoluyla ifade ederken Goethe'nin "Doğada hiçbir şeyi tek başına görmeyiz. Her şeyi altındaki, üstündeki, önündeki ve arkasındaki bir başka şeyle birlikte görürüz" düşüncesini örnek vermekte ve sanatın amacının yeryüzündeki karışıklığın ortaya çıkarılarak temsil edilmesi ve bu bağlamda doğru

bir siyasi düşünce oluşturması olduğunu söylemektedir (aktaran Butler, 2011, s. 21; aktaran Stam, 2014, s. 50). Eisenstein, Sovyet montaj teorisyenleri içinde en etkili isimlerden biri olmasını hem filmleri hem de kuram ve iddialarıyla ortaya koymuş, basıncı siyasi rejime rağmen sanatın özerkliğini korumaya çalışmış, dönemin siyasi iktidarıyla ihtilafa düşmüştür. Bu yüzden *Korkunç İvan* (1944) filminin gösterimi yasaklanmıştır.

Eisenstein, sanatın sürekli bir çatışma olduğunu ve bu çatışmanın getirmiş olduğu çelişkinin sinemada ancak kurgu ile sağlanabileceğini iddia etmektedir. Bu çatışan kurguyu da Karl Marx'ın diyalektiğinden etkilenerek tez ve anti-tez şeklinde bir film kompozisyonu üzerinden yaratmıştır. Eisenstein, filmlerde var olan dış dünyadaki gerçekliğin sanat olmayacağını savunmaktadır. Onun sinema anlayışına göre sinemanın amacı varlık ve nesne arasında bitmeyen ilişkinin asıl kaynağını bulmaktır. Filmlerinde konudan bağımsız belli bir düzen yahut sıra içinde olmayan rastgele seçilmiş görüntülerin izleyici üzerinde psikolojik olarak çok etkili olduğunu savunmaktadır (Küçükdoğan ve Yengin, 2015, s. 113). Eisenstein bu iddialarını hem *Film Duyumu* (1943/1984) ve *Film Biçimi* (1949/1985) çalışmalarında hem de *Potemkin Zirhlisi* (1926) ve *Ekim* (,1927) gibi filmlerinde ortaya sermektedir.

Sovyet sinemasının önemli isimlerinden olan Vsevolod Pudovkin de Eisenstein gibi kurguyu filmin temel oluşum maddesi olarak görmektedir. *Ana* (1926), *Petersburg'un Sonu* (1927) ve *Victory* (Mikhail Dolzer ile, 1938) gibi filmler Pudovkin'in kurgu temelli sinemasında yer alan önemli yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Eisenstein'a göre çekim, filmin yapısını gerçekleştirecek olan kurgunun ögesidir. Bu öge, içerisinde çatışma taşımaktadır. Eisenstein çekimin her zaman her yerde aynı duyguyu yaratmayacağını savunmaktadır. Çekim gerçek anlamını diğer çekimlerle bir bütün içinde kurgulandığında almaktadır. Eisenstein için kurgu; birbirini izleyen çekimlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir düşünceden ziyade iki çekimin çarpıştırılmasından meydana gelen düşüncedir (Nuyan, 2018, s. 50). Pudovkin ise anlatılan öykünün yönetmen tarafından sunulan şekilde izleyicinin kabul etmesi için çekimlerin belli belirsiz bir şekilde birbirine bağlanmasını savunmaktadır. Eisenstein bu noktada Pudovkin'den ayrılmakta, çekimlerin tuğla gibi üst üste bağlanmasını değil; görüntülerin birbiriyle çarpıştırılması gerektiğini savunmaktadır. Onun kurgudaki bu mantığı pasif bir seyirci yerine görüntüler tarafından uyarılan ve sürekli aktif olan bir seyirci profili yaratmaktır (Andrew, 2010, s. 115).

Eisenstein, kendisinin "kurgu çekimlerin çarpışması", Pudovkin'in ise "kurgu parçaların bağlanması" görüşünü savunduğunu söyler. Pudovkin, kendisine yöneltilen bu yargıyı kabul etmez. Onun filmleri irdelendiğinde, çoğu zaman sanatsal kurguyu kullandığı gözlenir. O, "Bazılarına göre kurgu, safça, film parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre, öyküsel düzlemde birbirlerine eklenmesinden başka anlama gelmez" diyerek de kurguyu, herhangi bir çekime öyküsel düzlemde başka bir çekimi ekleme olarak ele almadığını ortaya koymuştur. Şu sözleriyle

kurguya olan inancını vurgular: “Kurgu, filmsel gerçeğin yaratıcı gücüdür. Doğa, kurgunun üzerinde çalıştığı hammaddeyi verebilir ancak. İşte gerçek ile film arasındaki ilişki tam da burada gizlidir (Asiltürk, 2008, s. 107).

Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein montajın filmsel yaratıcılığın temeli olduğu noktasında hemfikirdir ancak montaja dair ayrıldıkları noktalar mevcuttur. Eisenstein çekilen görüntülerin Pudovkin’in iddia ettiği gibi tuğla ya da yapı bloğu olmadığını ileri sürmekte, kurgunun anlatsal işlevlerinden çok entelektüel işlevi üzerinde durmaktadır. Onun için A ve B çekimleri yan yana geldiğinde yaşanacak olan zıtlıktan dolayı yalnızca A + B olmayacaktır. Ortaya yeni bir anlam çağrıştıran C de çıkacaktır (Abisel, 2003, s. 248-249). Bu da yine diyalektik süreç gibidir: Tez (A) ile anti-tezden (B) bir sentez (C) ortaya çıkacaktır. Bu süreç de süreğendir. Eisenstein Marksist diyalektik ile Bolşevik devrim ideolojisinin sinemadaki en dikkat çekici temsilcisidir. Gerek kuramsal gerekse film çekerken sürekli üretken olmuştur. Onun için kurgu eski hayatın gerçekliğini ve anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçeklik yaratmaktır. Onun filmlerinde oyuncular bireysel niteliklerinden ziyade sundukları tiplere uygun olarak seçilmiştir. “Doğulu ideogramlardan büyülenmiş ve ideogramı sinemasal kurgunun modeli olarak değerlendirmiştir. Edebiyat alanındaki biçimcilerden bir düşünceyi alarak filmin parçalarını diyalektik kurgunun işlenmemiş malzemesi olarak işe yarayabilsinler diye düzensiz ve tarafsız olarak ele almıştır” (Monaco, 2002, s. 380). Bir yandan içinde bulunduğu güncel siyasetten, bir yandan Marksist felsefeden etkilenirken, diğer yandan da sinemanın bilim ile sanatın birleşimine doğru ilerlediğini hem yazılarında hem filmlerinde kanıtlamaya çalışmıştır.

1920’lerde oldukça yaratıcı bir sinema ve başka sanat anlayışları ortaya çıkaran Sovyet sinemasının yenilikçi özelliği sonrasında azalacak ve gitgide parti-devlet ideolojisinin hizmetinde olacaktır. Siyasetin sanatın özerkliğine yaptığı baskı, sinemada bir hayli dikkat çekecek ve 1920’lerin dinamik ve yenilikçi Sovyet sineması yaratıcılık sorunuyla karşılaşacaktır.

## Gerçeküstü Sinema

Paris’te bir kafenin bodrum katındaki gösterimle başlayan sinema alanındaki rekabet 1914 yılındaki Birinci Dünya Savaşı’na kadar Amerika ve Fransa arasında baş başa gitmiştir. Savaşın etkisiyle birçok teknisyen ve sanatçının askere alınması, film ihracatı yapan Fransa’nın film ithalatı yapmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda Fransa’daki sinema salonları Amerikan filmlerinin istilasına uğramıştır. 1920’li yıllara gelindiğinde Fransız devleti tarafından herhangi bir teşvik olmasa da sinemacılar küçük şirketler kurarak bağımsız filmler çekmişlerdir. Bu yıllarda Fransa’da ortaya çıkan farklı türdeki filmler ülkenin kendine has özgür ve sanatsal ortamından kaynaklanmıştır. Dadacılar, kübistler, gerçeküstücüler gibi sanat akımları o dönemin Fransa’sında

üretme ortamı bulmuştur (Abisel, 2003, s. 262).

Bu dönemin etkili avangart akımlarından biri olan gerçeküstücülük kavramını ilk kez Guillaume Apollinaire'nin bir oyunundan alan şair André Breton olmuştur: "Uzlaşmaz görünen iki olgunun gelecekteki birlikteliğine inanıyorum: gerçek ve hayal. Bu ikisi mutlak bir gerçeklikte gerçek-üstünde birleşeceklerdir" (aktaran Harcourt, 2008, s. 122). 1924 yılında bir manifestoyla açıklanan gerçeküstücülük, Gérard de Nerval'in ortaya koyduğu kavram olan "süpernaturalizm" in düşüncelerine çok yakın olduğunu ancak yakın zamanda ölen Apollinaire'e atıfla gerçeküstücülük teriminin kullanılmasının tercih edildiğini ifade eden Breton'un şu açıklamalarıyla somutlaşmıştır: "(...) söz ya da yazı yoluyla düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan katkısız ruhsal otomatizm. Aklın dayattığı tüm denetimlerin yokluğunda ve tüm estetik veya ahlaki denetimlerin dışında düşüncenin kendisi ortaya koyması" (Breton'dan aktaran Vangölü, 2016, s. 875). Akım önce şairler ve ressamlar sonra da sinemacılar arasında yaygınlaşmıştır.

Kim Grant, gerçeküstücülüğü "bilinçdışının özgürleşmiş anlatımlarına ulaşmaya çalışan gerçeküstücüler deli olarak görülen insanların aslında yerleşik gerçeklik algısı ve geleneksel beklentilerle kısıtlanmamış insanlar olduklarına inanmaktadır" şeklinde tanımlamaktadır (aktaran Clarke, 2012, s. 99). Kökleri 1920'lerin Fransa'sına dayanan gerçeküstü sinemanın gayesi gerçeklik peşinde olan öyküleri değişime uğratarak diğer filmlerden kolay şekilde ayrılmaktadır. Çok sonraları Terry Gilliam, Tim Burton, Hayao Miyazaki, Quat Kardeşler, Jan Svankmajer de gerçeküstü sinemanın öne çıkan isimleri arasında olacaktır (Clarke, 2012, s. 99).

Gerçeküstücülük düşünüş olarak insanlardaki yıkıcı şiddeti kabullenmek ile başlamaktadır. Aynı zamanda terbiyeli bir toplumun yarattığı medeni kurallar ile insan arasındaki mesafenin farkına varmak önem teşkil etmektedir. "Gerçeküstücülük insan hayatının değiştirilmesi olanaksız akıl dışılıklarına işaret eden görüntüler arasındaki keskin karşıtlıklar ve beklenmeyen birlikteliklerle zenginleşir" (Harcourt, 2008, s. 121). Gerçeküstücülüğün örgütlü bir hareket olarak Birinci Dünya Savaşı sırasında ilk olarak Zürih'te başladığını söylemek mümkündür. Gerçeküstücülük ismi henüz benimsenmemiş olsa da 1917'de Cafe Voltaire'de, Emile Hennings ve Hugo Ball etrafında felsefi ve sanatsal bir akım olarak biçimlenen bu hareket savaşın anavatanlarından sürdüğü, Avrupa'nın birçok yerinden gelen mültecilerden oluşmaktadır (Harcourt, 2008, s. 121).

İlk gerçeküstü film örnekleri dönemin ressam ve şairlerinin ortak katılımıyla gerçekleştirilmiştir. René Clair tarafından çekilen *Entr'acte* (1924) filminin senaryosunun ressam Francis Picabia tarafından yazılmış olması verilebilecek örneklerden biridir (Öztürk, 2015, s. 190). Man Ray ve Salvador Dali gibi ressamların yanı sıra Antonin Artaud gibi oyun yazarları da sinemayla amatör olarak ilgilenmeye başlamıştır. Artaud "Rüyaları ya da bilinçli yaşamda rüyaya benzeyen tüm şeyleri

tercüme etmek için yapılmadıysa sinema yoktur” diyerek gerçeküstücü sinemanın kendisi açısından önemini vurgulamıştır (aktaran Stam, 2014, s. 67). Gerçeküstü akıma katılan İspanyol yönetmen Luis Bunuel akımın en önemli temsilcisi olmuştur. Gerçeküstü sinemanın temel özelliği arasında anti-anlatı olması ve nedenselliğin kendisine saldırmasıdır. Gerçekçiliği yok etmek adına olaylar arasındaki nedensellik bağları kopartılmaktadır. Örneğin Bunuel'in çektiği *Altın Çağ* (*L'Age d'or*; 1930) filminin başlarındaki kadın, nedensiz yere ve takıntılı bir şekilde heykelin ayak parmaklarını emmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 452). *Altın Çağ*'ın yanı sıra Bunuel ve Dalí'nin bir araya gelerek gördükleri rüyalar üzerine oluşturdukları *Bir Endülüs Köpeği* (1928) de gerçeküstü estetiğin sinemaya taşınmış olduğu önemli filmler arasında yer almaktadır (Öztürk, 2015, s. 191).

*L'Age d'or* (1930) filmi gerçeküstüçülüğe dair tüm temaları taşımaktadır. Çılgın aşk, burjuvazinin kutsal saydığı öğelere saldırmak... Bunuel, 1954'te André Bazin'e der ki: “Yaşamın, insanın kaçınılmaz bir şekilde uyması gereken ahlaki yönü olduğunu bana gerçeküstüçülük öğretti. Hayatımda ilk kez, insanın özgür olmadığını öğrendim. Daha önce, insanın mutlak özgürlüğüne inanırdım, oysa, gerçeküstüçülükte uyulması gereken bir disiplin olduğunu gördüm. Bu yaşamımda bana büyük bir öğretti ve tabii, atılmış son derece güzel ve şiir dolu bir adım oldu” (Kyrou, 1968, s. 18).

Bunuel'in filmlerinde insanların birbirlerinin faydalarına olabilecek bir iletişim kurma konusunda oldukça sınırlı ve yalnızlığın kaçınılmaz sonları olduğu teması sık sık görünmektedir. “Bunuel'in filmlerinde her zaman yumuşaklıkla karşılaşsak da asıl toplumsal güç yıkıcılık, tahripkarlık olarak sunulur. Güç yumuşaklıktan daha kolay idare edilir; her halükârda yumuşaklığın tek bir tezahüründe bile her an taşmaya ya da kendini yok etmeye hazır, engellenmiş yıkıcı güç bulunmaktadır” (Harcourt, 2008, s. 129). *Bir Endülüs Köpeği* filmi yapılan gerçeküstü filmleri her dönem etkilemeyi ve onlara referans olmayı başarmıştır. Dalí'nin de oynadığı bu filmin üretim sürecine dair 1947 senesinde yayınlanan kitapta Bunuel filmle ilgili olarak kullanılan imgelerin ölüme gönderme yaptığını aktarmıştır (Clarke, 2012, s. 104). Filmin şöhreti sadece Bunuel'den kaynaklanmamış, haber filmlerinde çekilen görüntüler kadar sıradan olan ancak saldırgan görüntüler de öne çıkmıştır. Film “(...) anlatım ve devamlılıktaki alışkanlıkları yıkmasıyla olumlu ya da olumsuz şiddetli eleştirilere yol açmıştır. Rüyalar denli tedirgin edici ve büyüleyici olan filmde gerçekçi imgeler gerçekdışı bir tavırla bir araya getirilmiştir” (Abisel, 2003, s. 276).

Bunuel daima gerçeküstücü kalmıştır, çünkü gerçeküstüçülük ne bir disiplin ne bir okul ne de bir parti olduğundan, hiçbir işaret taşımasına gereği yoktur, ne de gerçeküstüçü olabilmek belli bir toplulukta sık sık görünmeyi gerektirir. Bunuel, nasıl gerçek bir İspanyol'sa, öyle gerçeküstüçüdür. İlk iki filmi özgür filmlerdi, yani insan olarak, en küçük bir kısıtlamaya gitmeksizin, tümüyle kendini ortaya koymasıyla (Kyrou, 1968, s. 18).

Gerçeküstü sinemanın en önemli temsilcilerinden olan Bunuel için sanatçının

taraf tutmak ya da çözüm önermek gibi bir sorumluluğu yoktur. Köktenci düşüncelerden vazgeçmeyen yönetmen toplum içinde yerleşmiş ahlaki düşüncelere, cinselliğin bastırılmasına, dine, kiliseye ve kentsoylu kültürüne eleştirilerinden hiç vazgeçmemiştir (Abisel, 2003, s. 279).

Balazs (2019) moda haline gelen varoluşçuluk akımının gerçeküstüculüğün bir nüansı olduğunu ifade etmektedir: “Gerçeklikten korkan ya da usanmış sanatçılar devekuşunun kafasını kuma gömmesi gibi kafalarını bizzat kendilerine gömerler. Şüphesiz tüm bunlar yozlaşan bir kültürün çözülüşüne dair emarelerdir” (s. 230). Ona göre gerçeküstü filmler öznelciliğin abartılmış bir formudur. Gerçeküstü sinema otoriteye karşıdır. Gerçeküstü sinemanın önemli isimleri olan Bunuel, Jean Vigo, Jean Cocteau'nun yanı sıra Emir Kusturica, Federico Fellini, Tengiz Abuladze ve Fernando Solanas gibi sinemacıların filmleri de otoriteye karşı gelerek onu gerçeküstü alegoriler ile gülünçleştirerek ifşa etmiştir (Öztürk, 2015, s. 193-194).

## 1920'lerde Amerikan Sineması

Thomas Alva Edison'un kineteskop adını verdiği aletle gösteriler yapmaya başladığı dönemde Amerika Birleşik Devletleri sanayileşmeye dönüşün sancılarını çekmiş, Avrupa ve başka kıtalardan gelen göçmenlerin kazandığı inanılmaz kültürel farklılığı göğüslemiştir. Dilini bilmedikleri bu ülkede göçmenler, kendileri için en büyük eğlence aracı olan kineteskopların yaptıkları gösterimi izlemeye gitmiştir. Bundan dolayı önce kineteskop daha sonra sinema, İngilizce bilmeyi gerektirmediği için göçmen halkın temel eğlencesi haline almıştır. Üstelik sinema ilk başlarda aydın kesimin küçümsediği halk eğlencesi olarak gelişen sinema (Teksoy, 2009, s. 70) kısa sürede her kesimin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Lumière Kardeşler'in ilk gösterimi sonrası çeşitli ülkelerde yapılan birbirinden farklı filmler, sinemanın bir sanat olarak eleştirilenler, kuramcılar ve kültür çevreleri tarafından tartışılmasını ve kineteskopun bununla rekabet edemeyeceğinin öngörülmesini ortaya çıkarmıştır. 23 Nisan 1896 tarihinde New York'ta kineteskop ile perdeye yansıtılarak film gösterimi yapılmasından sonra Edison zamanla film yapım ve yönetimi şirketi kurarak patent hakları satın almaya başlamıştır (Armes, 2019, s. 102). 1908 yılında MPPC'yi (*Motion Picture Patent Company*) kuran Edison diğer şirketleri tahakkümü altına alabilmek için teknelci eğilimler göstermiş, süreç şirketlerin Hollywood'a bütün bir yıl boyunca çekim yapmasını sağlayacak iklim koşullarına sahip kentlere göçüyle sonuçlanmıştır (Bordwell ve Thompson, 2009, s. 444).

Amerikan sinemasının ilk yıllarında en üretken isimlerden biri olarak Edwin S. Porter'i göze çarpmaktadır. Porter, Amerika'da sinema endüstrisini kuran Edison ile sinemanın bir sanat olduğunu yaptığı çalışmalarla gösteren Griffith arasında bağlantı kurmuştur. Hayal gücünü zorlamayan, ancak öykü anlatmak üzerine yeni denemeler yapan bir yönetmendir. *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (1903) filminde tasarlanan



sahneler ile gerçek itfaiye çekimlerini bir araya getirerek farklı bir deneyim sunmuştur. *Büyük Tren Soygunu* (1904) filmiyle geleceğe işaret eden filmler yapmış ve bu filmler sinema tarihindeki dönüm noktaları olarak kabul edilmiştir (Armes, 2019, s. 106). Bir diğer isim olan Griffith ise Biograph şirketindeki yönetmenlik görevinden ayrılarak kendi film yapım şirketini kurmuştur. O dönemde tüketim aracı olan sinemayı bir anlatım aracına çevirmiş, daha sonra sıkça kullanılacak olan kuralların temelini inşa etmiştir. Thomas Dixon'un romanından uyarlanan *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmi sinema tarihi için oldukça önemli bir yer edinmiştir. Kurgunun öneminin farkına varan Griffith bu filmde paralel kurguyu ustaca kullanmıştır. Kullanılan yakın plan çekimler ve kararma efektiyle beraber kamera hareketleri filminin "o tarihe dek bir benzeri olmayan destansı bir film" olmasını sağlamıştır (Teksoy, 2009, s. 80).

Kuleshov kendisini montaja yönlendiren şeylerden ilkinin Griffith'in filmleri olduğunu söylemiş ve seyircilerin Amerikan filmlerine verdikleri tepkilerin kendini her zaman için heyecanlandığı, seyircilerin kendilerini filme nasıl kaptırdıklarını gözlemlediğini belirtmiştir (aktaran Schnitzer ve Martin, 2003, s. 99). "Bunun üzerine çok düşündüğünü ve sonunda Amerikan sinemasının gücünün montajda, yakın çekimde ve Rus sinemacılarının asla kullanmadığı yöntemlerden yararlanılmasında yattığı sonucunu çıkardığını" savunan Kuleshov, *Bir Ulusun Doğuşu* filminin hem estetik hem de ticari açıdan başarısıyla yeni biçimin geleceğini teminat altına aldığını ileri sürmüştür (aktaran Schnitzer ve Martin, 2003, s. 99). Gerçekten de *Bir Ulusun Doğuşu*, yüz on bin dolar gibi bir rakama mal olup gışeden yirmi milyon dolar hasılat kazandırınca yapım şirketlerinin daha büyük paralar kazanabilmek için büyük yapımlara destek vermesinin önünü açmıştır (Monaco, 2002, s. 228).

20 Şubat 1919'da Hollywood'da Griffith ile birlikte çalışan üç büyük isim Charlie Chaplin, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks büyük şirketler tarafından daha fazla sömürülmenin önüne geçebilmek adına Birleşik Sanatçılar Derneği'nin (*United Artists Entertainment LLC*) temellerini atmışlardır. Kurulan dernek ile ilgili olarak Griffith'in "(...) amacımız para kazanmak değil, biz iyi filmler yapmak istiyoruz. Bundan sağlayacağımız tek yarar kazanacağımız şan, şeref ve sinema sanatında ileri doğru atılacak özgür adımlar olacaktır" yorumuna karşılık çektiği filmlerinde eski başarıyı yakalayamaması ve Hollywood'un hızla endüstrileşmesi karşısında güç kaybetmemek adına Almanya, Fransa ve İsveç'ten sanatçılar davet edilmesi söz konusu olmuştur (Betton, 1986, s. 17). Yükselişe geçen ve endüstriyelleşen Hollywood'u ABD'yi de olduğu gibi göçmenler kurmuştur. Giderek yerleşim yeri olmasının haricinde dünyaya yayılan bir endüstri kolunun merkezi haline gelen ve aynı zamanda hikayesi, duygusu, ritmi ve tekniğiyle bir sinema anlayışını karşılayan Hollywood, mekân ve sinema imgelerinin ötesinde çok farklı anlamları da içinde barındırmaya başlamıştır.

## Sonuç

İlk gösterimin başladığı yıllarda gerçekliğin ham bir kopyası olan sinema kısa bir zaman içerisinde kendi üslubunu oluşturmuştur. İlk gösterimle beraber başlayan tartışmalar ve daha sonrasındaki kuramsal çalışmalar sinemanın diğer sanatlardan bağımsız bir sanat olduğu yönünde ağırlık kazanmasını sağlamıştır. Bir hikaye anlatmaya başlayan sinema bu hikayenin anlatımına dair teknikleri de beraberinde getirmiştir. Sanat olup olmadığı yönünde tartışmalara paralel olarak gelişen sinema dili ve tekniği kısa zamanda karşılıklar bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın olduğu dönemde sekteye uğrayan sinema çalışmaları, savaşın bitmesi ve dünya üzerindeki sınırların ve yönetim şekillerinin yeniden belirlenmesiyle beraber birbirinden alternatif akımlar içerisinde gelişmeye başlamıştır.

Özellikle Amerika'da Griffith'in kullandığı teknik günümüzde hala kullanılan Hollywood anlatı sinemasının temellerini atmıştır. Griffith ve Amerikan sinemasının bu özelliklerinden etkilenen Sovyet kuramcı ve yönetmenler kurgu teorisi ve uygulamalarıyla sinema tarihinde önemli yer edinmiştir. 1920'lerde başlayan bu deneysel ve modernist sinema hareketlerinin çoğu, zaman içinde yerini niceliksel olarak az sayıdaki filme bırakmıştır. Sessiz sinemanın olduğu bu dönemde filmlerdeki evrensel dil, sinemanın her kesim tarafından izlenmesini sağlamıştır. Ama sesli sinemaya geçiş ve her ülke sinemasında ulusal dilin kullanması sinemayı daha popüler ve anlaşılır hale getirmiştir. Eisenstein ve Chaplin gibi yönetmenlerin sesli sinemaya karşı olmalarına rağmen sinema ses tekniğiyle daha da büyümüştür. Buna karşılık resimsel ve sembolik ifade biçimlerini kullanan avangart sinema anlayışının etkisi gitgide azalmıştır. 1927 tarihli ilk sesli film *The Jazz Singer*'in ardından sesli çekime geçiş aşamasının hızlanması, aradan geçen zaman dilimi içerisinde küçük şirketlerin değişime ayak uyduramayıp yok olmasını beraberinde getirmiştir.

## Kaynakça

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Om.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (1. Baskı) (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk.
- Armes, R. (2019). *Sinema ve Gerçeklik* (2. Baskı) (Çev. Z. Ö. Barkot). İstanbul: Doruk.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (1. Baskı) (Çev. R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil.
- Asiltürk, C. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu* (1. Baskı). İstanbul: Beykent Üniversitesi.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan* (1. Baskı) (Çev. O. Kasap). İstanbul: Say.
- Balazs, B. (2019). *Sinema Kuramı* (2. Baskı) (Çev. G. Aydın). İstanbul: Doruk.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi* (1. Baskı) (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim.
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Beta.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı: Bir Giriş* (2. Baskı) (Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları* (1. Baskı) (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.
- Brinsky, L. ve Leni, P. (Yönetmen). (1924). *Das Wachsfigurenkabinett* [Film]. Almanya: Neptune-Film A.G.
- Bunuel, L. (Yönetmen). (1928). *Bir Endülüs Köpeği* [Film]. Fransa: -.
- Bunuel, L. (Yönetmen). (1930). *Altın Çağ* [Film]. Fransa: Vicomte de Noailles.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim (Çev. D. Kırmızı). *sinecine*, 2(2), 81-93.
- Clair, R. (Yönetmen). (1924). *Entr'acte* [Film]. Fransa: Les Ballets Suedois.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler* (1. Baskı) (Çev. Ç. E. Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon.
- Crosland, A. (Yönetmen). (1927). *The Jazz Singer* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Demir, M. (2009). Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1(1), 7-27.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1926). *Potemkin Zirhlisi* [Film]. SSCB: Goskino, Mosfilm.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1927). *Ekim* [Film]. SSCB: Sovkino.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1944). *Korkunç İvan* [Film]. SSCB: Mosfilm, Tsentralnuyu

Obedinyonnuyu Kinostudiyu (TsOKS).

Eisenstein, S. (1949/1985). *Film Biçimi* (1. Baskı) (Çev. N. Özön). İstanbul: Payel.

Eisenstein, S. (1943/1984). *Film Duyumu* (1. Baskı) (Çev. N. Özön). İstanbul: Payel.

Erdikmen, A. (2015). Rudolf Julius Arnheim. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 35-49). İstanbul: Su.

Gerlach, A. v. (Yönetmen). (1922). *Vanina* [Film]. Almanya: Projektions-AG Union (PAGU).

Griffith, D. W. (Yönetmen). (1915). *Bir Ulusun Doğuşu* [Film]. ABD: David W. Griffith ve Epoch Producing.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1. Baskı) (Çev. Y. Gölönü). İstanbul: Remzi.

Harcourt, P. (2008). *Altı Avrupalı Yönetmen* (1. Baskı) (Çev. Ö. Özdüzen ve O. Yusufoğlu). İstanbul: Doruk.

Işıkman Gider, N. (2005). Dziga Vertov. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 133-149). İstanbul: Su.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür* (1. Baskı) (Çev. F. Ertinaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Token, D. Tunalı ve E. Yılmaz). Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi* (1. Baskı) (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis.

Küçükerdoğan B. ve Yengin D. (2015). Sergei Mikhailovich Eisenstein. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 107-131). İstanbul: Su.

Kyrou, A. (1968). Örnek Bir Yol (Çev. B. Acar). *Yeni Sinema*, 24, 17-19.

Lang, F. (Yönetmen). (1924). *Die Nibelungen: Siegfried* [Film]. Almanya: Decla-Bioscop AG ve Universum (UFA).

Lang, F. (Yönetmen). (1927). *Metropolis* [Film]. Almanya: Universum (UFA).

Lang, F. (Yönetmen). (1933). *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti* [Film]. Almanya: Nero-Film AG.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.

Murnau, F. W. (Yönetmen). (1922). *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* [Film]. Almanya: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal ve Prana-Film GmbH.

Nuyan, E. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş* (3. Baskı). Bursa: Sentez.

Özarlan, Z. (2015). *Sinema Kuramları I* (2. Baskı). İstanbul: Su.

- Öztürk, M. (2014). *Sine-Masal Kentler* (1. Baskı). İstanbul: Doğu.
- Öztürk, M. (2015). *Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı* (1. Baskı). İstanbul: Doğu.
- Porter, E. (Yönetmen). (1903). *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* [Film]. ABD: Edison Manufacturing.
- Porter, E. (Yönetmen). (1904). *Büyük Tren Soygunu* [Film]. ABD: Edison Manufacturing.
- Pudovkin, V. (Yönetmen). (1926). *Ana* [Film]. SSCB: Mezhrabpom-Rus.
- Pudovkin, V. (Yönetmen). (1927). *Petersburg'un Sonu* [Film]. SSCB: Mezhrabpom-Rus.
- Pudovkin, V. ve Doller, M. (Yönetmen). (1938). *Victory* [Film]. SSCB: Mosfilm.
- Robb, B. J. (2013). *Sessiz Sinema* (1. Baskı) (Çev. E. Ulun). İstanbul: Kalkedon.
- Schnitzer, L. ve Martin, M. (2003). *Devrim Sineması* (1. Baskı) (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Agora.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Baskı) (Çev. S. Salman ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: Cilt 1* (1. Baskı). İstanbul: Oğlak.
- Vangölü, Y. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 871-883.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1922-1925). *Kino-Pravda* [Film]. SSCB: -.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1924). *Kino-Glaz* [Film]. SSCB: -.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1929). *Film Kameralı Adam* [Film]. SSCB: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU)
- Yıldız, S. (2015). Vsevolod İllarionovich Pudovkin. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* (2. Baskı) (s. 59-106). İstanbul: Su.
- Wiene, R. (Yönetmen). (1920a). *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* [Film]. Almanya: Decla-Bioscop AG.
- Wiene, R. (Yönetmen). (1920b). *Genuine* [Film]. Almanya: Decla-Bioscop AG.
- Wiene, R. (Yönetmen). (1923). *Raskolnikov* [Film]. Almanya: Leonardo-Film, Neumann-Filmproduktion.

# Politik İletişim Aracı Olarak Sosyal Medya: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Adayların Twitter Kullanımı Üzerine Bir İnceleme

Serhat Madsar\*

## ÖZ

İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler toplumun her alanını olduğu gibi politik iletişim uygulamalarını da önemli ölçüde etkilemektedir. Yeni medya ortamlarının ortaya çıkışı, politik iletişim uygulamalarının geleneksel medyanın yanında yeni kanallar aracılığı ile uygulanmasını beraberinde getirmiştir. *Web 2.0* teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sosyal medya ortamları politik iletişim için önemli bir alan haline gelmiş, özellikle seçim dönemlerinde politik aktörlerin ve partilerin yurttaşlara ulaşabilmeleri için önemli bir platform olarak işlev görmektedir. Bu çalışmada politik iletişim aracı olarak sosyal medyanın rolü ortaya konmak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Cumhurbaşkanı adaylarının Twitter kullanım pratikleri ele alınmıştır. Bu doğrultuda seçime Cumhurbaşkanı adayı olarak katılan Doğu Perinçek, Meral Akşener, Muharrem İnce, Recep Tayyip Erdoğan, Selahattin Demirtaş ve Temel Karamollaoğlu'nun 13 Mayıs-24 Haziran 2018 tarihlerindeki Twitter kullanımları karşılaştırmalı olarak istatistiki veriler aracılığı ile analiz edilmiştir. Twitter kullanım pratiklerini ve farklılıklarını belirlemek amacıyla adayların hangi amaçla paylaşım yaptıkları, bu platformdan ne şekilde yararlandıkları ve diğer kullanıcılarla etkileşim düzeyleri içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. SPSS aracılığıyla elde edilen verilere göre adaylar Twitter'ı genellikle mitinglerini, katıldıkları etkinliklerini ve vaatlerini duyurmak, çeşitli konular hakkındaki görüşlerini iletmek amacıyla tek yönlü bir biçimde kullanmışlardır. Adaylar arasında farklılıklar olmasına rağmen genel olarak sosyal medyanın sunduğu karşılıklı iletişimden ve etkileşimden yeterince yararlanılamamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** politik iletişim, *web 2.0*, sosyal medya, twitter, 2018 cumhurbaşkanlığı seçimleri

\* Arş. Gör., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi  
serhatmadsar01@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1152-1728

# Social Media as a Political Communication Tool: A Study on Candidates' Use of Twitter in the 2018 Presidential Elections

## ABSTRACT

Developments in communication technologies have a significant impact on political communication practices as well as in all areas of society. The emergence of new media has brought along the implementation of political communication practices through new channels besides traditional media. With the development of web 2.0 technologies, social media have become an important area for political communication, and they function as an important platform for political actors and parties to reach citizens, especially during election periods. The aim of this study is to reveal the role of social media as a political communication tool. For this purpose, Twitter usage of Doğu Perinçek, Meral Akşener, Muharrem İnce, Recep Tayyip Erdoğan, Selahattin Demirtaş and Temel Karamollağlu, who participated in the elections as Presidential candidates, between 13 May and 24 June 2018 were analyzed comparatively through statistical data. To determine the Twitter usage practices, the purpose for which the candidates shared, how they benefited from this platform and their interaction with other users were evaluated by content analysis method. According to the data obtained through the SPSS, the candidates generally used Twitter in a one-way to announce their rallies, their activities and their promises, and to convey their opinions on various issues. Despite the differences, the mutual communication and interaction offered by social media could not be benefited sufficiently in general.

**Keywords:** political communication, web 2.0, social media, twitter, 2018 presidential elections

## Extended Abstract

The most basic legitimacy ground of modern democracies are elections. From past to present, all political parties and actors have aimed to convince their target voters in order to establish this legitimacy ground. During the period of traditional political campaigns, persuasion strategies, which are usually carried out with face-to-face communication, which is called canvassing, have been mediated by the developments in communication technologies. In the historical process, political communication applications, which have become massive with newspaper and radio technologies, have gained functionality with the undeniable importance of television in daily life. The emerging new mass communication channel did not eliminate the previous channel, but instead served an integrative campaign application by articulating it. Political communication practices, which have diversified with the increase of communication channels, have undergone a significant change especially with the development of internet technology.

The use of internet technologies as a political communication tool has brought a two-sided opposing perspective. On the one hand, there is a positive approach developed by emphasizing the potential of these technologies, on the other hand, a pessimistic perspective that draws attention to the limited aspects of internet technologies has been formed. The optimistic point of view towards internet technologies positively suggested that people and actors who cannot be took part in the traditional media can make their voices heard through these channels, and that thanks to these channels, people can interact and exchange ideas on certain issues, so a public space will be formed. Contrary to these views, thoughts that develop a pessimistic approach to new communication technologies have argued that internet technologies will reproduce the inequalities existing in society, that a fragmented public sphere will be formed rather than the ideal public sphere, and that these technologies can be used as a means of surveillance and control of individuals. Although there are different perspectives, these technologies are used extensively for political communication.

While traditional mass media provided a one-way communication with political actors and parties and target voters, dialogical communication was possible with internet and social media applications. It can be said that the features that distinguish new communication technologies from traditional media channels also transform their political campaigns. The features that distinguish new media environments from traditional media environments can be summarized as hypertextuality, user-centered content production, interactivity, dissemination, and asynchrony. Thanks to these features, individuals can produce content and put them into circulation via social media, establish a mutual direct interaction between users, and obtain information about political issues with these channels regardless of place and time. Based on this



understanding, the Twitter usage practices of the candidates who participated in the 2018 presidential elections as presidential candidates were evaluated in the context of the original features of the new media. This social media platform was chosen because of the intensive use of Twitter by political actors compared to other channels and its different features for mutual interaction. Within the scope of the study, the shares of Doğu Perinçek, Meral Akşener, Muharrem İnce, Recep Tayyip Erdoğan, Selahattin Demirtaş and Temel Karamollaoğlu, who participated in the elections as Presidential Candidates, were examined.

The dates, topics, categories, likes and retweets of the tweets were taken into consideration in order to develop a holistic perspective on the candidates' sharing, and in addition to these, the use of citations, retweets, mentions and hashtags were evaluated in order to highlight the unique features of Twitter. In this study, in which the content analysis method was used, a coding chart was created to determine the usage practices of the candidates and each tweet was encoded into a coding chart. All coding charts were analyzed with SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) 22 program and cross tables as well as frequency analysis were created to reveal the differences between and candidates. According to the findings of the study, it was seen that Twitter was used extensively by political actors who could not find a place in the traditional media, and they could announce their political campaigns to the voters. In addition, based on the number of likes, retweets and mentions received by the candidates' posts, it can be said that the campaigns have reached a significant number of people. In addition, this platform has become an area where candidates can directly convey their opinions, promises, and criticisms to the voters without any gate keeper. However, when the specific features of new media environments such as interactivity and mutual communication are examined, it is seen that there is a very limited use by the candidates. It is seen that the candidates share the recordings of the activities, television and radio programs they attend in a way that corresponds to the traditional media logic and they make the announcements of the through this platform. At this point, the shares of Demirtaş and Karamollaoğlu draw attention. The two candidates used the interaction relatively more intensely than the other candidates. Considering the characteristics of the new media, candidates should interact with individual users, circulate the content produced by other users, and thus make the necessary support and volunteer team use from social media by implementing a mutual communication-based campaign.

## Giriş<sup>1</sup>

Politika geçmişten günümüze kadar yurttaşların gündelik hayatlarını şekillendiren en temel alanlardan biri olmuştur. Politikanın bu özelliğini ve gücünü kavramın iletişim ile olan ilişkisi ve birlikteliği ile sağladığı söylenebilir. Geçmiş dönemlerde yüz yüze iletişim ve duvar afişleriyle şekillenen politik iletişim pratikleri, iletişim teknolojilerin gelişmesi ile birlikte yeni uygulama alanları kazanmıştır. Özellikle radyo ve televizyon gibi geleneksel medya ortamlarının ortaya çıkışı politik iletişim uygulamalarının profesyonel bir şekilde uygulanmasını mümkün kılmıştır. Dolayısıyla bu alandaki profesyonel uygulamalar, yirminci yüzyılda yoğun bir şekilde yararlanılan radyo, televizyon ve gazete gibi kitle iletişim araçları sayesinde uygulanmaya başlamıştır. Fakat bu dönemde yapılan politik iletişim uygulamaları dönemin mevcut iletişim ortamları nedeniyle heterojen olarak tanımlanan kitleye belirli bir merkezden dikey yönlü bir biçimde aktarılmıştır. Kitlelerin herhangi bir geri bildirim ve içerik üretimi yapması mümkün olmamaktadır (Balci, 2007, s. 155).

İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni medya ortamları, politik aktörlerin ve partilerin politik iletişim uygulamalarındaki en temel kanallardan biri haline gelmiştir. Yeni medya ortamları sayesinde geleneksel medyaya kıyasla iletişim daha geniş, çift yönlü ve zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde kullanıcıların içerik üretmelerine, üretilen içeriklere yanıt vermesine dolayısıyla etkileşimli bir iletişim ortamı mümkün olmuştur (Dilber, 2012, s. 89). Bu doğrultuda yalnızca politik aktörler değil, yurttaşlar da bu ortamlar aracılığıyla içerik üretip bu içerikleri dolaşıma sokarak politik iletişim uygulamalarını şekillendirdiği söylenebilir. Dolayısıyla iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin politik iletişim alanını genişlettiği ve politik iletişim uygulamalarını ise dönüştürdüğü belirtilebilir.

Sosyal medya mecraları, yeni medyanın karakteristik özellikleri ile şekillenmiştir. Yeni medyanın en temel özellikleri olan dijitalleşme, etkileşimsellik, kullanıcı merkezli içerik üretimi gibi özellikler sosyal medya mecralarının çeşitlenmesini ve yoğun bir biçimde kullanımını sağlamıştır. Günümüzde sosyal medya mecraları yurttaşların gündelik yaşamlarının merkezine konumlanmış ve yurttaşların bu mecralar aracılığıyla çeşitli konular hakkında bilgi edindiği ve kamuoyu oluşturduğu alanlar haline gelmiştir. Bu mecraların yoğun bir biçimde kullanılmasına paralel olarak politik aktörler, bu mecralarda yer almış, politik kampanyalarını, vaatlerini bu ortamlardan duyurarak seçmenleri ikna yoluna gitmişlerdir. Dolayısıyla yeni medya ortamları politik kampanyaların yürütüldüğü sacayaklarından birini oluşturmaktadır.

<sup>1</sup> Bu çalışma Prof. Dr. Fatih Keskin danışmanlığında hazırlanan ve 30/12/2019 tarihinde Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilen "Politik İletişim Aracı Olarak Sosyal Medya: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Adayların Twitter Kullanımı" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

## Yeni İletişim Teknolojileri Üzerine Farklı Yaklaşımlar

Yeni medya ortamlarının yurttaşların gündelik hayatlarının bir parçası haline gelmesine paralel olarak akademik ilgi de yeni medya ortamları üzerine yoğunlaşmıştır. Genel olarak farklı disiplinler üzerinden yeni medyanın işlevleri ve bu disiplinleri dönüştürme gücü sorunsallaştırılmıştır. Politik iletişim açısından ise yeni medyanın işlevleri genel olarak demokrasi ile ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Bu doğrultuda yeni medya ortamlarının demokrasiye olan katkılarını ön plana çıkararak teknoloji-iyimser yaklaşım ve demokrasi üzerine olumsuz etkilerini vurgulayan teknoloji-kötümser yaklaşım olarak literatürde ikili bir bakış açısı şekillenmiştir.

### Tekno-iyimser ve teknoloji-kötümser yaklaşım

Christian Fuchs, teknoloji-iyimserlik ve teknoloji-kötümserlik kavramlarını teknolojik determinizm çerçevesinde değerlendirir ve teknolojik normatif boyutların teknolojik determinizm üzerinden gerçekleştirilebileceğini belirtir. Fuchs, eleştirel teoride teknoloji-iyimserlik ve kötümselik kavramlarının medyanın nedensellik ilişkisi üzerinden teknolojinin toplum üzerindeki etkileri ile ilgili önemli bulgulara dikkat çeker (Çelik, 2019, s. 69). Fuchs'a göre (2012) medyanın analiz edilmesinin önemli noktalarından biri teknoloji ve bilgilenmenin, teknolojik belirlenime yönelik insanlara alternatif sağlamasına ek olarak, tek boyutluluk ve tek yanlılıktan kaçınarak toplumun nedensel ilişkisini açıklamasına izin vermesidir (s. 387). Dolayısıyla ona göre teknolojik determinizm medya ile teknoloji arasındaki nedensellik ilişkisinin izahı olmakta ve toplumdaki medya ve teknolojinin toplum ve sosyal sistemler üzerinde belirli bir etkisi olduğunu varsaymaktadır. Bu etki pozitif olarak gerçekleştiğinde teknoloji-iyimser, negatif olarak gerçekleştiğinde ise teknoloji-kötümser yaklaşımdan söz edilebilir (Çelik, 2019, s. 69).

On yıldan uzun bir süre boyunca yeni medya teknolojilerinin demokratik iletişimi ileri bir boyuta taşıdığı ve olumlu katkılarda bulunduğu yönelik yaygın bir kanı bulunmaktadır (Dahlberg, 2018, s. 131). Yeni medya teknolojilerine yönelik olumlu bir bakış açısı geliştiren teknoloji-iyimser yaklaşım genellikle bu görüşlerini politik katılım ve yeni bir kamusal alanın oluşumu temelinde şekillendirmektedir. İnternetin ve özellikle yeni medya ortamlarının politik iletişim olanaklarına eklenmesi ile birlikte demokratikleşme ve geleneksel medyada yer bulamayan kesimlerin kendilerini ifade edebilmeleri için yeni bir imkân oluşturduğu yönünde görüşler ağırlık kazanmıştır (Hülür ve Yaşın, 2020, s. 9). Geleneksel medya ortamlarının tek yönlü iletişim biçiminin olması ve dikey bir iletişim ile uygulanabilir yapıda olması nedeniyle yeni medya ortamlarının sağladığı yenilikler politik katılımın bu ortamlar aracılığıyla geliştirilebileceği anlayışının kazanmasını sağlamıştır. Özellikle yeni medya ortamlarının herkese açık, zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde kullanımı ve kullanıcıların içerik üretip politik süreçlere

dahil olabilmesi nedeniyle, tekno-iyimser yaklaşım yeni medya ortamlarına yönelik olumlu bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu bakış açısı, yeni medya ortamlarının politik iletişime eklenmesiyle var olan mevcut asimetrik yapının azalacağını ve demokratik irade oluşumuna yönelik olanakların artacağını ileri sürmektedir (Keskin, 2020, s. 130).

Aynı zamanda iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin bir ürünü olan dijital ortamlar, yurttaşların aktif katılımını mümkün kılan yapısı aracılığıyla karşıt kamuların oluşumunu desteklemektedir (Dahlberg, 2018, s. 140). Dolayısıyla iletişim alanı daha katılımcı bir yapıya dönüştükçe, daha fazla bilgiye ulaşma, kamusal söylemlere daha fazla katılım imkânı sağlamakta ve kolektif hareketleri destekleme olanağı ortaya çıkmıştır (Shirky, 2018, s. 158). Sosyal medya ortamlarının uzun vadede sivil toplumu ve kamusal alanı güçlendirebileceğini belirten Clay Shirky (2018), internet ortamlarının temel politik özgürlüklerin bir girdisi olarak değerlendirilmesi gerektiğini ve uzun vadede desteklenmesi gerektiğini vurgulamaktadır (s. 162). İnternet teknolojilerine olumlu yaklaşan görüşlerin bir diğer argümanı da internet ortamları sayesinde, yüz yüze ortamlarda siyaset hakkında konuşurken birçok tabuya sahip olan bu nedenle rahatsızlık yaşayan insanların bu ortamlar aracılığıyla katılımın mümkün olduğunu belirtmektedirler (Stromer-Gale'den aktaran Dahlgren, 2018, s. 186-187).

İnternet teknolojilerine olumlu bir yaklaşım sergileyen tekno-iyimser yaklaşım görüşlerini politik katılım ve kamusal alan üzerine temellendirirken benzer bir şekilde tekno-kötümser yaklaşım da görüşlerini bu iki kavramın sınırlılıkları üzerinde açıklamıştır. Tekno-karamsarların dikkat çektiği ilk noktalardan biri internet teknolojilerinin toplumda var olan eşitsizlikleri güçlendirip yeniden ürettiği mevcut güç ilişkileri yapılarına dokunmadığı yönündedir (Keskin, 2020, s. 131). Dolayısıyla politik söylemde var olan asimetrik ilişkiler internet aracılığıyla ortadan kalkmamakta aksine yeniden üretilmektedir. Ayrıca internet ortamları enformasyon kaynağı, iletişim aracı ve sanal bir kamusal alan olarak yurttaşların politik katılımı için farklı yolları mümkün kılsa da dijital ayırım ve eşitsizlikler, internetin ticari ve bölünmüş bir yapıda olması demokratik bir iletişimin ve politik katılımın önüne set çekebilmektedir (Dijk ve Hacker ile Polat'tan aktaran Yücel, 2020, s. 355).

Tekno-kötümser yaklaşım, internet teknolojilerine olumlu bakış açısı geliştiren iyimser yaklaşımların vurguladığı eleştirel, rasyonel ve hoş görülü bir dijital kamusal alanın oluştuğu yönündeki varsayımlara da mesafeli durmaktadır. Dijital ağ kullanıcılarının, kişisel görüşlerine uyumlu olacak şekilde içeriklere yöneldikleri ve farklı düşünceleri ve bakış açılarını dışladıkları ileri sürmektedirler. Dolayısıyla yeni iletişim teknolojileriyle birlikte ideal kamusal alanın oluşamayacağı kutuplaşmış ve bölünmüş, parçalı bir kamusal alanın oluştuğu ileri sürülmektedir (Keskin, 2020, s. 132). Ayrıca otoriter hükümetlerin bu araçları kullanarak muhalif sesleri bastırabileceği ve dolayısıyla sosyal medya ortamlarının demokrasiye zarar verebileceği de belirtilmektedir (Shirky,

2018, s. 167).

Sivil alandaki politik örgütlenmeyi ve politik katılımı destekleyen internet ve yeni medya ortamları, politik aktör ve devlet örgütlerini de cezbetmiştir. Kamusal alanı denetlemeye yönelik yasal düzenlemeler yetersiz kaldığı için politik iktidarlar ve devlet örgütleri yeni medya ortamlarının bir aktörü olarak bu ortamlarda yer almışlardır (Hülür ve Yaşın, 2020, s. 18). Yeni medya ortamları her ne kadar muhalif kesimlerin kamuoyu oluşturmalarını ve politik söylemlerini aktarmaları için işlevsel olsa da benzer bir şekilde politik iktidarlar ve aktörler için de önemli bir ortam oluşturmuştur. Politik iletişim uygulamalarını çoğullaştıran bu ortamlar politik kampanya ve özellikle seçim dönemlerinde seçmenlerle iletişim amacıyla yoğun bir şekilde kullanılmaktadır.

## Politik İletişim ve Sosyal Medya

Medyanın politik iletişim sürecinde öneminin artması modern demokrasilerde politik eylemlerin destek ve meşruiyete olan gereksinimleri ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla politika daima aracılığa ihtiyaç duymuştur (Keskin, 2017, s. 7). Gerek geleneksel medya gerekse yeni medya ortamları politik aktörlerin duyduğu aracılık ihtiyacını karşılamak için oldukça işlevseldir. Medya ve politik aktörler arasında karşılıklı bir ilişki bulunmasına rağmen, politik aktörler öncelikle mesajlarını seçmenlere iletebilmek için medya platformlarında yer almak istemektedirler, medya ise kendi yararına olabilecek ve izler kitlesinin merakla takip edebileceği politik aktörlere yer vermeyi tercih etmektedir (Devran ve Seçkin, 2011, s. 15). Dolayısıyla kitle iletişim araçları oluşturdukları haberleri politik parti ve aktörlerin beklentilerine uygun bir şekilde gerçekleştirebilirler. Fakat politik aktörler doğası gereği medya tarafından seçmen kitlelerine yönelik yapılan haberleri kendi kriter ve beklentilerine uygun bir şekilde aktarılmasını arzu etmektedirler (Aktaş, 2004, s. 218).

Bu doğrultuda yeni medya ortamları politik aktörlerin beklentilerini karşılayacak bir yapıda oluşturulmuştur. İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve özellikle *web* tabanlı sistemin politik alana dahil olmasıyla birlikte geleneksel kitle iletişim araçlarındaki eşik bekçilerinin konumları bu ortamlarda ortadan kalmıştır (Stieglitz, Brockmann, Dang-Xuan, 2012, s. 3). Dolayısıyla geleneksel medyada eşik bekçilerinin, editörlerin filtrelemelerine maruz kalan politik aktör ve partiler bu dijital ortamlar aracılığıyla hedef seçmen gruplarına vaatlerini, mesajlarını doğrudan aktarabilme imkânı bulmuşlardır.

Tarihsel olarak tüm iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve yeni iletişim ortamlarının ortaya çıkması politik iletişimin araştırma konularını ve uygulama pratiklerini önemli ölçüde etkilemiştir (Doğu vd., 2014, s. 29). Özellikle internetin toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmesiyle bu ortamlar yurttaşların gündelik yaşamlarında

önemli bir yer tutmaktadır. Politik iletişim açısından ise kanal ve yöntem kullanımı internet ve sosyal medya ortamlarıyla birlikte dönüşüme uğramıştır. Mesaja ve hedef seçmenlere yönelik olarak doğru kanal seçimi politik söylemin de etkili bir şekilde gönderilmesini sağlamaktadır. Bu noktada, politik kampanya sürecinde özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmeyi gözetererek bu mecralar aracılığıyla hedef kitleye uygun olacak yöntem ve teknikleri kullanmak gerekmektedir (Aziz, 2017, s. 15-16).

İnternetin politik iletişim amaçlı kullanımı *web* 1.0 dönemi ile başlamasına rağmen farklı pratiklerin kullanımını mümkün kılan *web* 2.0 dönemi ve sosyal medya ortamları olmuştur (Doğu vd., 2014, s. 29). *Web* 1.0 döneminde kitle iletişim araçlarına benzer bir şekilde web üzerinden tek taraflı bir bilgi akışı oluşturulmuş ve dikey bir iletişim biçimi şekillenmiştir. Fakat *web* 2.0 ve sosyal medya ortamlarının temel özelliklerinden olan dijitallik, etkileşimsellik, kullanıcı merkezli içerik üretimi, hipermetinsel ve yayılım gibi özellikler (Binark ve Löker, 2011) dijital iletişimi farklı bir düzleme taşımış ve kitle iletişim araçlarının yanında bu ortamları politik kampanya sürecinin temel bileşeni haline getirmiştir. Sosyal medya ortamlarının sağladığı kullanıcılar arasında etkileşim, kullanıcıların içerik üretip dolaşıma sokabilmesi, bu ortamlar aracılığıyla bir konu hakkında örgütlenip kamuoyu oluşturabilmesi, politik süreçlere katılıma izin vermesi ve politik aktörler ve vatandaşlar arasında etkileşim kurulabilmesini sağlaması gibi nedenlerden dolayı politik aktör ve partiler bu ortamlarda varlık göstermişlerdir. Politik parti ve aktörlerin *web* 2.0 temelli teknolojileri kullanmalarındaki temel amaçlar şu şekilde özetlenebilir (Bayraktutan vd., 2012, s. 6-7):

- Politik parti ve aktörlerin kendilerini, söylemlerini ve vaatlerini tanıtmak ve yaygınlaştırmak,
- Kesintisiz enformasyon akışı ile seçmenleri parti etkinliklerinden haberdar edip destek sağlamak,
- Seçmenlerin çeşitli konulardaki görüşlerini derleyip buna uygun stratejiler geliştirmek,
- Yasal düzenlemeler ışığında partiye yönelik maddi destek sağlamak.

Sosyal medya ortamlarının sunduğu hizmetler ve etkileşimli yapısı politik aktörlerin amaçlarına ulaşmak için önemli bir zemin oluşturmakta ve özellikle seçim döneminde yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. Özellikle mikroblog uygulaması olan Twitter, kampanya döneminde yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. Twitter'ın fırsat eşitliği, organize olma gücü, izleme ve veri gücü gibi özellikleri nedeniyle politik kampanyaların yürütüldüğü önemli bir sosyal medya ortamı olarak karşımıza çıkmaktadır. İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerden önce politik katılımı belirleyen temel faktörler olan yaş, cinsiyet, sosyo-ekonomik durum gibi ön koşullar sosyal medya ortamları sayesinde dönüşüme uğramıştır. Dahası internet erişimi ve ilgili cihaz aracılığıyla Twitter seçmenlerin politik süreçlere katılabilmesi için fırsat eşitliği yaratmıştır (Eren, 2015, s. 22).

Benzer bir şekilde katılım için temel gereksinimleri karşılayan yurttaşlar Twitter aracılığıyla çeşitli konular etrafında örgütlenip kamuoyu oluşturabilmektedirler. Dolayısıyla Twitter, kullanıcılara organize olma gücü sağlamaktadır. Politik kampanya açısından hedef seçmenlerin görüşlerini değerlendirip onlara uygun olacak şekilde kampanya ve vaatler geliştirmek kampanyanın başarıya ulaşması açısından oldukça önemlidir. Politik aktör ve partiler bu durumu gerçekleştirebilmek için belli aralıklarla geleneksel olarak değerlendirilebilecek kamuoyu yoklamaları ve anketler gerçekleştirmektedirler. Bu bağlamda Twitter anahtar kelimeler ile izleme ve veri gücü hizmeti sunmaktadır. Bu kelimeler sayesinde kampanya uygulayıcıları belirli konular hakkında seçmenlerin isteklerini ve görüşlerini izleme ve değerlendirme imkânına sahip olmuştur (Eren, 2015, s. 24-27).

Bu çalışmada sosyal medya mecralarının gelişmesi, kullanım düzeyinin oldukça artmasıyla birlikte politik aktörlerin standart politik iletişim alışkanlıklarının da değiştiği varsayılmakta, politik aktörlerin sosyal medya araçlarına daha fazla ilgi gösterilmesiyle sosyal medyayı kullanım pratiklerinin de değiştiğini iddia etmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın varsayımları şu şekildedir:

- Sosyal medya ortamları geleneksel medyaya oranla politik iletişim alanını çoğultulandırmakta ve politik aktörlere farklı imkânlar sunmaktadır.
- Sosyal medya kullanımının artması politikacılar ile yurttaşlar/seçmenler arasında yeni ve daha yoğun bir iletişimi gerektirmektedir. Bu gereklilik sosyal medyayı sadece seçim ve kampanya döneminde değil, iki seçim arasında da kesintisiz kullanım sonucunu doğurmuştur.
- Geleneksel medyada gündeminde daha az yer bulan muhalefet partilerinin sosyal medya uygulamalarında daha aktif olduğu, mevcut iktidar adayının sosyal medyada icraat yönünde paylaşımlar yaparken, muhalif parti adaylarının ise temel hak ve özgürlüklere yönelik içerik üretmekte olduğu ileri sürülmektedir.

Çalışmada söz konusu bu varsayımlardan hareketle 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde adayların Twitter kullanımına odaklanılmıştır. Bu seçimde iktidar ve muhalefet partileri adaylarının sosyal medya kullanımlarının farklılık içerdiğini ortaya koymaya çalışacaktır. Bu amaç doğrultusunda adayların sosyal medyayı hangi amaçla kullandıkları, gönderilerinin içeriğini hangi konuların oluşturduğu, adayların ne sıklıkla diğer kullanıcılarla etkileşime girdikleri, adayların diğer kullanıcıların ürettikleri içeriklere yönelik etkileşim gösterip göstermedikleri, adayların sosyal medyayı yoğun bir biçimde kullanıp kullanmadığı analiz edilmiştir.

Çalışmada 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı ve yirmi yedinci dönem milletvekili genel seçimlerinde Cumhurbaşkanı adayı olan Doğu Perinçek, Meral Akşener, Muharrem İnce, Recep Tayyip Erdoğan, Selahattin Demirtaş ve Temel Karamollağlı'nın Twitter kullanım pratikleri incelenmiştir. Twitter'ın karşılıklı iletişime, etkileşime uygun

doğası ve politik aktörler tarafından diğer sosyal medya mecralarına nazaran yoğun bir biçimde kullanılması nedeniyle bu mecra analiz edilmiştir. Çalışmanın metodolojisi olarak ise araştırma konusuna uygun olacak şekilde içerik analizi yöntemi seçilmiştir. Bu kapsamda 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı ve yirmi yedinci dönem milletvekili genel seçimlerine katılan Cumhurbaşkanı adaylarının Twitter resmi hesapları takip edilerek 13 Mayıs-24 Haziran 2018 tarihleri arasındaki paylaşılmış oldukları tweetler toplanmıştır. Cumhurbaşkanı adaylarının söz konusu sosyal medya hesaplarına üye olunmuş ve gönderileri, yaptıkları paylaşımlar içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Kapsamlı bir analiz için kodlama cetveli oluşturulmuş her bir tweet bir kodlama cetveline kodlanmıştır. Elde edilen tüm kodlama cetveleri SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) 22 programına girilerek çapraz tablo ve frekans analizleri oluşturulmuş ve adayların Twitter kullanım pratikleri değerlendirilmiştir.

## Bulgular ve Yorumlar

2018 seçimlerindeki Cumhurbaşkanı adaylarının Twitter kullanım pratiklerini değerlendirmek amacıyla seçime cumhurbaşkanı adayı olarak katılan tüm adayların Twitter hesaplarına üye olunmuş ve anlık takip yapabilmek amacıyla adayların bildirimleri açılmıştır. Böylelikle herhangi bir aday tweet paylaşımı yaptığı anda bildirim gelmiş ve ilgili tweetler kaydedilmiştir. Kaydedilen her bir tweet kodlama cetveline kodlanarak SPSS 22 programı ile analiz edilmiştir. Bütünlüğü bir analiz ve Twitter kullanımı ile ilgili ön-görü elde edebilmek amacıyla frekans analizi ve çapraz tablolar oluşturularak yorumlanmıştır.

Aday	Parti	Twitter adresi
Doğu Perinçek	Vatan Partisi	Dogu_Perincek
Meral Akşener	İYİ Parti	meral_aksener
Muharrem İnce	Cumhuriyet Halk Partisi	vekilince
Recep Tayyip Erdoğan	Adalet ve Kalkınma Partisi	RTErdogan
Selahattin Demirtaş	Halkların Demokratik Partisi	hdpdemirtas
Temel Karamollaoğlu	Saadet Partisi	T_Karamollaoğlu

**Tablo 1.** Adayların güncel Twitter adresleri

Yukarıdaki tabloda Cumhurbaşkanı adaylarının mevcut güncel Twitter adresleri verilmiştir. Buna göre seçime katılan her adayın aktif bir Twitter hesabı bulunmaktadır. Sosyal medya ortamlarının özelde ise Twitter'ın yurttaşlar tarafından yoğun bir şekilde kullanılmasına<sup>2</sup> paralel olarak adaylar da benzer bir şekilde bu mecralarda yer almışlardır. Dolayısıyla geleneksel iletişim araçlarına ek olarak bu ortamlar aracılığıyla

<sup>2</sup> Türkiye nüfusunun yüzde 74'ünü oluşturan 62 milyon kişi internet kullanımına sahiptir. 11 milyon 800 bin kişi ise mikroblog uygulaması olan Twitter'ı kullanmaktadır (We Are Social ve Hootsuite, 2020).



yurttaşlarla iletişim kurmuşlar ve politik kampanyalarını vatandaşlara duyurarak destek sağlamayı amaçlamışlardır.

Aday Bilgi	Doğu Perinçek	Meral Akşener	Muharrem İnce	Recep Tayyip Erdoğan	Selahattin Demirtaş	Temel Karamollaoğlu
Tweet sayısı	5.772	8.138	14.124	5.043	1377	1350
Takipçi sayısı	194.952	2.490.042	3.765.145	12.928.882	1.596.245	181.285
Takip edilen sayısı	23	1028	1537	4	1022	9
Beğeni sayısı	198	0	183	0	6	0

Tablo 2. Adayların mevcut Twitter hesaplarının genel görünümü

Yüksek Seçim Kurulu'nun seçime katılan adayların kesin listesini yayınladığı 13 Mayıs 2018 tarihinde adayların mevcut Twitter kullanım pratikleri ele alınmıştır. Yukarıdaki tabloya göre tüm adaylar yoğun bir şekilde tweet paylaşımı yaparak Twitter'ı oldukça etkin bir şekilde kullanmışlardır. Twitter'ı en yoğun kullanan aday İnce olurken ilgili tarihe kadar en az paylaşım yapan aday ise Demirtaş'tır. Erdoğan'ın en fazla takipçisi olmasına rağmen takip edilen kişi sayısı yalnızca dördütdür. Dolayısıyla bu görünüm Erdoğan'ın etkileşime sınırlı bir kullanım pratiği uyguladığını göstermektedir. Akşener, İnce ve Demirtaş diğer bireysel kullanıcıları da takip ederek karşılıklı iletişime açık bir izlenim göstermesine rağmen, Perinçek, Erdoğan ve Karamollaoğlu'nun dikey ve sınırlı bir iletişim çerçevesinde Twitter'ı kullandıkları söylemek mümkündür.

### Tweetlerin adaylar bazında dağılımı

Adaylar arasındaki farklılıkları belirleyebilmek amacıyla her adayın paylaştığı tweetler incelenmiştir. Hangi adayın seçim döneminde Twitter'ı daha etkin kullandığını ortaya çıkarabilmek için ise tek bir tablo ile adayların paylaşım sayıları karşılaştırılmalı olarak değerlendirilmiştir.

Sayı Aday	Sayı	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Doğu Perinçek	226	11,4	11,4	11,4
Meral Akşener	570	28,7	28,7	40,1
Muharrem İnce	383	19,3	19,3	59,4
Recep Tayyip Erdoğan	182	9,2	9,2	68,6
Selahattin Demirtaş	403	20,3	20,3	88,9
Temel Karamollaoğlu	221	11,1	11,1	100,0
Toplam	1985	100,0	100,0	

Tablo 3. Kampanya döneminde adayların paylaştığı tweet sayıları

Yukarıdaki tabloda seçime katılan tüm adayların kampanya dönemi süresince

paylaştıkları *tweet*lerin sayısı verilmiştir. Tabloya göre tüm adaylar tarafından toplam bin 985 paylaşım yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bir sosyal medya ortamı olan Twitter, seçim dönemi boyunca oldukça yoğun olarak tüm adaylar tarafından kullanılmıştır. Adaylar özelinde incelendiğinde ise en fazla paylaşımın 570 (yüzde 28,7) *tweet* ile Akşener tarafından yapıldığı görülmektedir. Akşener’i 403 (yüzde 20,3) *tweet* ile Demirtaş takip etmektedir. İnce 383 (yüzde 19,3) paylaşım yaparken, Perinçek 226 (yüzde 11,4), Karamollaoğlu 221 (yüzde 11,1), Erdoğan ise 182 (yüzde 9,2) paylaşım yapmıştır.

Yeni medya uygulamalarına karşın olumlu bakış açısı geliştiren görüşlerin önemli bir dayanak noktası geleneksel medyada yer bulamayan muhalif aday ve kesimlerin sosyal medya ortamlarında kendilerini ifade edebilme ve kampanyalarını, programlarını seçmenlere aktarabilme potansiyeli üzerine olmuştur. *Tablo 3*’te de görüldüğü üzere muhalif olarak değerlendirilen Cumhurbaşkanı adayları diğer adaylara nazaran daha yoğun bir biçimde Twitter’ı kullanmışlardır. Bu doğrultuda alternatif bir mecra olarak ele alınan sosyal medya ortamları özellikle muhalif adaylar için kendilerini doğrudan bir şekilde ifade edebildikleri temel bir alan olarak işlev görmektedir.

### **Tweetlere gösterilen etkileşim**

Sosyal medya ortamlarının en belirgin özelliklerinden biri geleneksel medya ortamlarından farklı olarak kullanıcıların içeriklere etkileşim gösterebilmesidir. Bu özellik aracılığıyla kullanıcılar, herhangi bir *tweete* yönelik yorum yapabilmekte, *retweet* yaparak ilgili *tweete* kendi sayfalarında paylaşabilmekte, alıntı kullanarak *tweeti* yorumlayarak paylaşabilmektedirler. Ayrıca bir *tweetin* aldığı etkileşim miktarı *tweet*lerin dolayısıyla kampanyanın ne kadar kişiye ulaşabildiği hakkında da fikir vermektedir. Bu doğrultuda incelenen noktalardan biri de adayların her bir *tweetinin* aldığı etkileşim miktarı olmuştur. *Tweetler* SPSS 22 programına girilerek ortalama etkileşim sayısı elde edilmiştir. Aşağıdaki tabloda örnek olarak Erdoğan’ın etkileşim sayıları ele alınmıştır.

	Sayı	Minimum	Maksimum	Ortalama	Standart sapma
Paylaşımına yapılan <i>retweet</i> sayısı	182	537,000	97600,000	5654,14286	10020,563006
Paylaşımına yapılan yorum sayısı	182	39,000	43500,000	984,56044	3250,387864
Paylaşımına yapılan beğeni sayısı	182	214,000	327000,000	23299,12637	34362,387532

**Tablo 4.** Recep Tayyip Erdoğan’ın *tweet*lerinin etkileşim miktarı

*Tablo 3*’te görüleceği üzerinde seçim döneminde en az *tweet* paylaşımı yapan

aday Erdoğan olmuştur. En az paylaşımı yapmasına rağmen diğer kullanıcılar tarafından en fazla etkileşimi almıştır. Bu nedenle bu kategoride tablolara örnek olarak Erdoğan ele alınmıştır. Yukarıdaki tabloda ise (Tablo 4) Erdoğan'ın her bir tweetinin aldığı ortalama *retweet*, yorum ve beğeni sayıları ele alınmıştır. Buna göre Erdoğan'ın her bir paylaşımı ortalama 5 bin 645 *retweet*, 984 yorum ve 23 bin 299 beğeni almıştır. Bu doğrultuda Erdoğan'a kullanıcıların oldukça etkileşim gösterdiği ve Twitter'ın politik kampanya sürecinde seçmenle doğrudan bir iletişim kurabilmek için önemli bir ortam sunduğu söylenebilir. Günümüzde iletişim teknolojisinin gelişimi ve bireylerin bu teknolojilerin sağladığı ortamlarda oldukça etkin bir biçimde bulunduğu düşünüldüğünde sosyal medya ortamları politik aktörler için bir zorunluluk alanına dönüşmüştür.



Görsel 1. Recep Tayyip Erdoğan'ın en fazla etkileşim aldığı tweet

### Hipermetinsellik ve adayların URL kullanımı

Yeni medya ortamlarının karakteristik özelliklerinden biri de hipermetinselliktir. Bu özellik sayesinde kullanıcılar bir ara yüzden başka bir ara yüze geçişi sağlayabilecek URL (*Uniform Resource Locator*) veya diğer bir ifadeyle link kullanabilmektedirler. Politik iletişim uygulamaları açısından düşünüldüğünde ise bütünlüklü bir kampanya uygulaması açısından oldukça işlevsel olarak kullanılabilir. Sosyal medya ortamlarından yapılan paylaşımlara URL eklenerek adayın parti programlarının yer aldığı adreslere, katıldıkları radyo, televizyon gibi programlara kullanıcıların erişebilmesi sağlanabilir. Bu bağlamda hipermetinsellik ve URL kullanımı adayların genelle sosyal medya özelinde ise Twitter'ı dijital ortamların doğasına uygun bir şekilde kullanıp kullanmadığı analiz edilmiştir.

Kullanım Aday	URL		Toplam
	Evet	Hayır	
Doğu Perinçek	25 % 11,1	201 % 88,9	226 % 100,0
Meral Akşener	104 % 18,2	466 % 81,8	570 % 100,0
Muharrem	91	292	383

İnce	% 23,8	% 76,2	% 100,0
Recep Tayyip Erdoğan	78 % 42,9	104 % 57,1	182 % 100,0
Selahattin Demirtaş	7 % 1,7	396 % 98,3	403 % 100,0
Temel Karamollaoğlu	43 % 19,5	178 % 80,5	221 % 100,0
<b>Toplam</b>	<b>348</b> <b>% 17,5</b>	<b>1637</b> <b>% 82,5</b>	<b>1985</b> <b>% 100,0</b>

*Tablo 5. Seçim döneminde adayların URL kullanımı*

Yukarıdaki tabloda (*Tablo 5*) adaylar bazında karşılaştırmalı olarak *URL* kullanımları ele alınmıştır. Buna göre seçim döneminde tüm adaylar tarafından atılan toplam bin 985 *tweet*in 348’inde (yüzde 17,5) *URL* kullanılmıştır. Adaylar arasındaki karşılaştırma ise yüzdesel biçimde yapıldığında *tweet*lerinde en fazla *URL* kullanan adayın yüzde 42,9 ile Erdoğan olduğu görülmektedir. Erdoğan’ı yüzde 23,8 ile İnce, yüzde 19,5 ile Karamollaoğlu takip etmektedir. Akşener yüzde 18,2 oranında *URL* kullanımı gerçekleştirirken, Perinçek ve Demirtaş’ın bu özelliği oldukça sınırlı bir biçimde kullandığı görülmektedir. Erdoğan’ın en az paylaşım yapmasına rağmen yeni medyanın hipermetinsellik özelliğini diğer adaylara nazaran daha verimli bir şekilde kullandığı saptanmaktadır. Seçim döneminde adayları ikna etmek amacıyla yoğun bir biçimde icratlarını paylaşan Erdoğan, bu içerikteki *tweet*lerde parti programlarına ve ilgili kurumların sayfalarına *URL* vermiş ve dijital ortama uygun bir kullanım pratiği gerçekleştirmiştir.

### **Adayların kullanıcılarla kurduğu etkileşim**

Sosyal medya ortamlarının politik iletişim açısından olumlu yönlerine dikkat çeken yaklaşımlar genel olarak karşılıklı etkileşime oldukça önem atfetmişlerdir. Yeni medya ortamlarının gelişimine iyimser bir bakış açısı geliştiren yaklaşımlara göre geleneksel medyada bulunan eşik beklileri politik aktörlerin yurttaşlarda doğrudan iletişim kurmasını engellemiş sosyal medya ortamları ise doğrudan iletişim kurabilmenin yolunu açmıştır. Bu ortamlar aracılığıyla aktörler doğrudan bir şekilde kampanyalarını aktarmış ve diğer bireysel sosyal medya kullanıcıları ile karşılıklı etkileşimde bulunma imkânı elde etmişlerdir. Bu çalışma kapsamında ele alınan Twitter’ın kullanıcılar arasında etkileşim sağlayabilmeleri için geliştirdiği temel özellikler, *retweet*, alıntı ve *mention* kullanımıdır. *Retweet* ile herhangi bir kullanıcının diğer kullanıcının paylaşmış olduğu *tweeti* kendi sayfasında paylaşması anlamına gelmektedir. Alıntı özelliği, başka bir kullanıcının *tweetine* yorum/ekleme yaparak kişinin kendi sayfasında paylaşması anlamına gelmektedir. *Mention* ise bir kullanıcının başka bir kullanıcının adını geçirerek attığı *tweetler* anlamına gelmektedir ve karşılıklı iletişim bu özellik sayesinde

kullanılmaktadır. Adayların kullandığı üç farklı etkileşim türü de incelenmiş ve bu üç özellik arasında benzer dağılımlar gözlemlenmiştir. Bu çalışma kapsamında ise alıntı kullanımı ele alınmıştır.

Kullanım Aday	Alıntı kullanımı		Toplam
	Evet	Hayır	
Doğu Perinçek	19 % 8,4	207 % 91,6	226 % 100,0
Meral Akşener	4 % 0,7	566 % 99,3	570 % 100,0
Muharrem İnce	4 % 1,0	379 % 99,0	383 % 100,0
Recep Tayyip Erdoğan	4 % 2,2	178 % 97,8	182 % 100,0
Selahattin Demirtaş	54 % 13,4	349 % 86,6	403 % 100,0
Temel Karamollaoğlu	28 % 12,7	193 % 87,3	221 % 100,0
<b>Toplam</b>	<b>113</b> <b>% 5,7</b>	<b>1872</b> <b>% 94,3</b>	<b>1985</b> <b>% 100,0</b>

Tablo 6. Adayların tweetlerindeki alıntı kullanımı

Adayların kullandığı alıntı miktarı genel olarak değerlendirildiğinde toplam bin 985 tweetin yalnızca 113 (yüzde 5,7) tanesinde alıntı kullanıldığı görülmektedir. En fazla alıntı kullanan aday 54 (yüzde 13,4) tweet ile Demirtaş olmuştur. Karamollaoğlu 28 (yüzde 12,7), Perinçek ise 19 (yüzde 8,4) tweet ile Demirtaş'ı takip etmektedirler. Akşener, İnce ve Erdoğan ise kampanya döneminde yalnızca 4 kez alıntı içeren paylaşım yapmışlardır. Dolayısıyla kampanya döneminde diğer kullanıcılarla oldukça sınırlı bir etkileşim kurulduğu ve geleneksel medya mantığına yakın bir biçimde Twitter kullanımı pratiği gerçekleştiği söylenebilir.

### Adayların tweetlerinin kategorik olarak dağılımı

Çalışmanın temel motivasyonlarından birini adayların hangi amaçla Twitter'ı kullandıklarını belirlemek oluşturmuştur. Bu amaç doğrultusunda adayların tweetleri incelenerek kategoriler belirlenmiş ve adaylar bazında inceleme yapılmıştır. Böylelikle her bir adayın Twitter'ı kullanım amacı hakkında bir öngörü çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sayı Kategori	Sayı	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Miting paylaşımı	4	1,8	1,8	1,8
Aday/parti tanıtımı	67	29,8	29,8	31,6
Görüş	24	10,6	10,6	42,2
Çağrı	8	3,5	3,5	45,8

Polemik/eleştiri	44	19,5	19,5	65,3
Vaat	62	27,4	27,4	92,4
İcraat	0	0,0	0,0	0,0
Bilgilendirme	7	3,1	3,1	95,6
Dilek/anma/teşekkür	10	4,4	4,4	100,0
Kişilerarası diyalog	0	0,0	0,0	0,0
<b>Toplam</b>	<b>226</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	

*Tablo 7. Doğu Perinçek'in tweetlerinin kategorik olarak dağılımı*

Kampanya döneminde toplam 226 paylaşım yapan Perinçek, en çok “aday/parti tanıtımı” kategorisinde 67 (yüzde 29,8) ve “vaat” kategorisinde 62 (yüzde 27,4) paylaşım yapmıştır. “Polemik/eleştiri” kategorisinde 44 (yüzde 19,5) paylaşım yapan Perinçek, genellikle iktidara yönelik olan eleştirilerini Twitter üzerinden vatandaşlar ile paylaşmıştır. “Kişilerarası diyalog” kategorisinde hiç paylaşım yapmayan Perinçek’in bu anlamda yeni medya ortamlarının ve sosyal medya uygulamalarının etkileşim özelliğine uygun bir kullanım gerçekleştirmediği görülmektedir. Dikkat çeken bir diğer nokta ise “miting paylaşımı” kategorisinde yapılan paylaşımların düşük olmasıdır. Partinin bir önceki seçimde barajı geçip hazine yardımıyla yararlanamadığı için diğer adaylara nazaran oldukça az miting düzenlemiş olması dolayısıyla mitingler aracılığıyla hedef seçmenlerine ulaşamamıştır. Bu noktada sosyal medya platformları işlevsel olarak değerlendirilebilir. Geleneksel medya ve mitingler aracılığıyla hedef seçmenlere ulaşamayan aktörler bu ortamlar sayesinde kampanyalarını duyurabilmişlerdir.

Sayı Kategori	Sayı	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Miting paylaşımı	193	33,8	33,8	33,8
Aday/parti tanıtımı	75	13,1	13,1	46,9
Görüş	30	5,3	5,3	52,2
Çağrı	26	4,6	4,6	56,7
Polemik/eleştiri	76	13,3	13,3	70,1
Vaat	97	17,0	17,0	87,0
İcraat	0	0,0	0,0	0,0
Bilgilendirme	14	2,6	2,6	89,7
Dilek/anma/teşekkür	58	10,2	10,2	99,8
Aforizma	1	0,2	0,2	100,0
Kişilerarası diyalog	0	0,0	0,0	0,0
<b>Toplam</b>	<b>570</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	

*Tablo 8. Meral Akşener'in tweetlerinin kategorik olarak dağılımı*

Seçim Döneminde toplam 570 paylaşım yaparak adaylar arasında Twitter'ı en yoğun olarak kullanan aday olan Akşener, tweetlerinin önemli bir bölümünü 193 (yüzde 33,8) tweet ile “miting paylaşımı” kategorisinde atmıştır. En fazla paylaşım

yapılan diğer kategori ise 97 (yüzde 17,0) *tweet* ile “vaat”tir. Twitter üzerinden sık sık eleştirilerini dile getiren Akşener bu kategoride 76 (yüzde 13,3) paylaşım yapmıştır. Akşener’in Twitter’ı genellikle düzenlemiş olduğu mitingleri paylaşmak, mitingleri Twitter kullanıcılarına duyurmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Kategorilerde dikkat çeken bir diğer nokta ise vaatler olmuştur. Akşener’in aday tanıtımı yaptığı programda açıkladığı vaatler eş zamanlı olarak Twitter üzerinden paylaşılmıştır. Dolayısıyla Akşener’in kampanya döneminde medya planlamasının bütünlüklü bir şekilde oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca “kişilerarası diyalog” kategorisinde hiç paylaşım yapmayan Akşener, bireysel kullanıcılarla doğrudan bir etkileşim kurmamıştır.

Sayı Kategori	Sayı	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Miting paylaşımı	204	53,3	53,3	53,3
Aday/parti tanıtımı	60	15,7	15,7	68,9
Görüş	2	,5	,5	69,5
Çağrı	11	2,9	2,9	72,3
Polemik/eleştiri	20	5,2	5,2	77,5
Vaat	33	8,6	8,6	86,2
Bilgilendirme	12	3,1	3,1	89,3
Dilek/anma/teşekkür	39	10,2	10,2	99,5
Aforizma	1	0,3	0,3	99,7
Kişilerarası diyalog	1	0,3	0,3	100,0
<b>Toplam</b>	<b>383</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	

*Tablo 9. Muharrem İnce'nin tweetlerinin kategorik olarak dağılımı*

Seçim döneminde 383 *tweet* paylaşımı ile Twitter’ı yoğun bir biçimde kullanan İnce, en fazla paylaşımı 204 (yüzde 53,3) *tweet* ile “miting paylaşımı” kategorisinde ve 60 (yüzde 15,7) *tweet* ile “aday/parti tanıtımı” kategorisinde yapmıştır. Diğer kategorilerde oldukça sınırlı paylaşımında bulunan İnce, “dilek/anma/teşekkür” içerikli 39 (yüzde 10,2), “vaat” kategorisinde 33 (yüzde 8,6), “polemik/eleştiri” kategorisinde 20 (yüzde 5,2) *tweet* paylaşımı yapmıştır.

Genel olarak kategorilerin dağılımı incelendiğinde İnce'nin, Twitter’ı mitingleri ve katıldığı etkinlikleri takipçilerine duyurmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Diğer adaylarla karşılaştırıldığında İnce'nin Twitter üzerinden vaat ve eleştirilerini paylaşmadığı görülmektedir. Diğer kategorilerde çok fazla paylaşım yapmayan İnce, seçim döneminde Twitter’ı genellikle yurttaşları mitinglere davet etme, katılanlara teşekkür etme, mitinglerin ve televizyon programlarını canlı olarak yayınlama ve takipçilerine seslenebilme amacıyla paylaşımlar yapmıştır. “Kişilerarası diyalog” kategorisinde de etkin olmayan İnce'nin özellikle geleneksel medyada katıldığı programları Twitter üzerinden paylaşması nedeniyle geleneksel medya mantığı ile Twitter’ı kullandığı söylenebilir.

Sayı Kategori	Sayı	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Miting paylaşımı	93	51,1	51,1	51,1
Aday/parti tanıtımı	33	18,1	18,1	69,2
Görüş	5	2,7	2,7	72,0
Çağrı	2	1,1	1,1	73,1
Polemik/eleştiri	1	0,5	0,5	73,6
Vaat	4	2,2	2,2	75,8
İcraat	27	14,8	14,8	90,7
Bilgilendirme	4	2,2	2,2	92,9
Dilek/anma/teşekkür	12	6,6	6,6	99,5
Kişilerarası diyalog	1	0,5	0,5	100,0
<b>Toplam</b>	<b>182</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	

*Tablo 10. Recep Tayyip Erdoğan'ın tweetlerinin kategorik olarak dağılımı*

Seçim döneminde 182 tweet atarak adaylar arasında en az paylaşım yapan aday olan Erdoğan, diğer adaylara benzer bir biçimde en fazla paylaşımı 93 (yüzde 51,1) tweet ile “miting paylaşımı” kategorisinde yapmıştır. “Aday/tanıtım” kategorisinde 33 (yüzde 18,1) paylaşım yapan Erdoğan, diğer adaylardan farklı olarak “icraat” kategorisinde 27 (yüzde 14,8) paylaşım yapmıştır. Erdoğan’ın mevcut Cumhurbaşkanı olması nedeniyle Twitter’da vaatlere yönelik paylaşım yapmadığı ve geçmiş dönemlerde gerçekleştirilen icraatlara yönelik paylaşımları dolaşıma sokarak hedef seçmenleri ikna etmeye çalıştığı söylenebilir.

Sayı Kategori	Sayı	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Miting paylaşımı	3	0,7	0,7	0,7
Aday/parti tanıtımı	9	2,2	2,2	3,0
Görüş	16	4,0	4,0	6,9
Çağrı	49	12,2	12,2	19,1
Polemik/eleştiri	56	13,9	13,9	33,0
Vaat	35	8,7	8,7	41,7
İcraat	0	0,0	0,0	0,0
Bilgilendirme	23	5,7	5,7	47,4
Dilek/anma/teşekkür	14	3,5	3,5	50,9
Aforizma	2	0,5	0,5	51,4
Kişilerarası diyalog	196	48,6	48,6	100,0
<b>Toplam</b>	<b>403</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	

*Tablo 11. Selahattin Demirtaş'ın tweetlerinin kategorik olarak dağılımı*

Seçim döneminde toplam 403 paylaşım yaparak, Akşener’den sonra Twitter’ı en yoğun biçimde kullanan Demirtaş, 196 (yüzde 48,6) tweet ile en fazla “kişilerarası diyalog” kategorisinde tweet atmıştır. Demirtaş’ın yoğun olarak paylaşım yaptığı ikinci



kategori ise 56 (yüzde 13,9) *tweet* ile “polemik/eleştiri” olmuştur. Takipçilerine sık sık çağrıda bulunan Demirtaş bu kategoride 49 (yüzde 12,2) *tweet* atarken, 35 (yüzde 8,7) *tweet* ile vaatlerini Twitter üzerinden duyurmuştur. Demirtaş’ın *tweet*lerinin kategorileri değerlendirildiğinde diğer adaylardan farklı olarak, Twitter’ı mecranın yapısına uygun bir biçimde diğer kullanıcılarla etkileşim kurmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Bu bağlamda Demirtaş, Twitter üzerinden soru-cevap ve Twitter miting etkinlikleri düzenleyerek hem diğer kullanıcılar ile karşılıklı etkileşime geçmiş hem de yani medyanın sağladığı etkileşimsellik gibi özellikleri aktif bir biçimde kullanmıştır.

Sayı Kategori	Sayı	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Miting paylaşımı	3	0,7	0,7	0,7
Aday/parti tanıtımı	9	2,2	2,2	3,0
Görüş	16	4,0	4,0	6,9
Çağrı	49	12,2	12,2	19,1
Polemik/eleştiri	56	13,9	13,9	33,0
Vaat	35	8,7	8,7	41,7
İcraat	0	0,0	0,0	0,0
Bilgilendirme	23	5,7	5,7	47,4
Dilek/anma/teşekkür	14	3,5	3,5	50,9
Aforizma	2	0,5	0,5	51,4
Kişilerarası diyalog	196	48,6	48,6	100,0
<b>Toplam</b>	<b>403</b>	<b>100,0</b>	<b>100,0</b>	

*Tablo 12. Temel Karamollaoğlu’nun tweetlerinin kategorik olarak dağılımı*

Seçim döneminde Twitter’da 221 paylaşım yapıp diğer adalara göre daha az *tweet* atan Karamollaoğlu, *tweet*lerinin önemli bir bölümünü 52 (yüzde 23,5) *tweet* ile “miting paylaşımı” ve 50 (yüzde 22,6) *tweet* ile “aday/parti tanıtımı” kategorilerinde paylaşmıştır. “Dilek/anma/teşekkür” kategorisinde 39 (yüzde 17,6) paylaşım yapan Karamollaoğlu, iktidara ve kurumlara yönelik eleştirilerde bulunmak için Twitter’dan etkin bir şekilde yararlanmış bu kategoride 37 (yüzde 16,7) *tweet* atmıştır. Karamollaoğlu’nun da diğer adalara benzer bir şekilde Twitter’ı mitinglerini duyurmak, katıldığı etkinlikleri ve geleneksel medyadaki programlarını yayınlamak amacıyla kullandığı ileri sürülebilir. Diğer adaylardan farklı olarak ise e-mitingler düzenleyerek, kullanıcıların Twitter üzerinden sorduğu soruları mitinglerinde cevaplayıp paylaşmıştır. Dolayısıyla Karamollaoğlu’nun yeni medyanın sunduğu özellikleri etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir. E-mitingler düzenleyerek kullanıcıların politik katılımını arttırmayı amaçlamıştır. Böylece takipçileri hem politik konular hakkındaki fikirlerini Twitter üzerinden aktarma imkânı elde ederken hem de mekân fark etmeksizin mitinge katılabilmişlerdir.

## Adayların *tweet*lerinin tonu

Adayların seçim döneminde ve kampanya sürecinde paylaştıkları *tweet*lerin anlatım tonlarını ortaya çıkarmak amacıyla kullandıkları üslup pozitif, negatif ve nötr olmak üzere üç farklı kategoride ele alınmıştır. Kullanıcıları motive eden, coşkulu, olumlu *tweet*ler pozitif olarak kodlanırken, toplumda panik yaratabilecek, eleştirel, olumsuz bir anlatıma sahip olan *tweet*ler ise negatif olarak değerlendirilmiştir. Adayların herhangi bir konu hakkındaki olayı ya da durumu yorum yapmadan tarafsız olarak paylaştığı *tweet*ler ise nötr olarak yorumlanmıştır. Çapraz tablo oluşturularak adaylar arasında farklılıklar belirlenmiştir.

Kullanım Aday	Ton			Toplam
	Pozitif	Negatif	Nötr	
Doğu Perinçek	15 % 6,6	68 % 30,1	143 % 63,3	226 % 100,0
Meral Akşener	175 % 30,7	70 % 12,3	325 % 57,0	570 % 100,0
Muharrem İnce	104 % 27,2	26 % 6,8	253 % 66,1	383 % 100,0
Recep Tayyip Erdoğan	49 % 26,9	3 % 1,6	130 % 71,4	182 % 100,0
Selahattin Demirtaş	238 % 59,1	43 % 10,7	122 % 30,3	403 % 100,0
Temel Karamollaoğlu	54 % 24,4	26 % 11,8	141 % 63,8	221 % 100,0
<b>Toplam</b>	<b>635</b> <b>% 32,0</b>	<b>236</b> <b>% 11,9</b>	<b>1114</b> <b>% 56,1</b>	<b>1985</b> <b>% 100,0</b>

**Tablo 13.** Adayların *tweet*lerinin tonu

Tüm *tweet*ler genel olarak incelendiğinde adayların toplamda paylaşmış olduğu bin 985 *tweet*in 635'i (yüzde 32,0) pozitif, 236'sı (yüzde 11,9) negatif, bin 114'ü (yüzde 56,1) ise nötr bir anlatıma sahiptir. Tüm adayların genellikle nötr bir üslupla paylaşım yaptıkları görülmektedir. Adaylar Twitter'dan genellikle düzenledikleri mitinglerin yayınlarını ve katıldıkları etkinliklerin görüntülerini paylaştıklarından dolayı nötr anlatım tonu hemen hemen tüm adaylarda daha yoğundur. Demirtaş seçim döneminde miting yapmadığından dolayı diğer adaylardan farklı olarak nötr anlatım oranı daha düşüktür. En fazla pozitif bir dil tercih eden aday yüzde 59,1 ile Demirtaş olmuştur. Demirtaş'ın kampanyanın bir parçası olarak Twitter üzerinden kullanıcılarla kurduğu karşılıklı iletişim pozitif anlatım tonunun diğer adaylara göre daha fazla olmasını sağlamıştır. Akşener ise yüzde 30,7 ile pozitif bir dille *tweet* atan ikinci aday olmuştur. En fazla negatif tonda paylaşım yapan Perinçek ise bu kategoride 68 (yüzde 30,1) *tweet* atmıştır. Perinçek'in Twitter'ı yoğun olarak eleştirilerini paylaşmak amacıyla kullanması ve iktidara/kurumlara yönelik tepkisi sebebiyle *tweet*lerinde negatif bir ton hâkim olmuştur.

## Sonuç

Seçimler, demokratik sistemlerde iktidar olabilmenin en meşru zemini olarak değerlendirilmektedir. Seçimlere katılan tüm aday ve partiler iktidara gelebilmek ya da mevcut oy oranını arttırarak yönetimde söz sahibi olabilmek için yurttaşlara ulaşarak onları ikna etmeyi amaçlamaktadırlar. Bu amaç doğrultusunda hedef seçmen gruplarına yönelik farklı iletişim kanalları kullanarak iletişim stratejileri geliştirmektedirler. Kullanılan iletişim kanallarının çeşitliliği iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelere paralel olarak ilerlemektedir. Geçmiş dönemlerde kapı kapı dolaşarak seçmenleri ikna etmek anlamına gelen *canvassing* yöntemi uygulanırken, geleneksel medya ortamlarının gelişimi ile birlikte radyo, televizyon ve gazete en önemli politik iletişim mecraları haline gelmiştir. Özellikle yirmi birinci yüzyıl fenomeni olan internet ve sosyal medya mecralarının gelişmesi ile birlikte bu ortamlar politik kampanyaların temel öznesi haline gelmiştir. Dolayısıyla iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin politik iletişim ve kampanyalar üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Farklı iletişim ortamlarının kullanımını bir önceki iletişim kanalını ortadan kaldırmadığı ve üzerine eklemeli olduğu söylenebilir. Dolayısıyla tüm mecraların kullanıldığı bir kampanyada tüm farklı hedef seçmen grubuna ulaşılabilen bütünlüklü bir iletişim stratejisi güdülmektedir.

Özellikle yeni medya ortamlarının sağladığı etkileşimsellik, hipermetinsellik, kullanıcı merkezli içerik üretimi bireysel kullanıcıların bu ortamları yoğun bir biçimde kullanmasını sağlamış, buna paralel olarak politik aktörler de bu ortamlara yoğun ile göstererek kampanyalarını bu ortamlarda da yürütmüşlerdir. Ayrıca yeni medya ortamlarının geleneksel medyada yeterince yer bulamayan muhalif adayların seslerini duyurmasına ve diğer kullanıcılarla etkileşim kurup kampanyalarını aktarmalarına imkân sağlaması bu çalışmanın temel motivasyonunu oluşturmuştur. Bu bağlamda 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerine Cumhurbaşkanı adayı olarak katılan adayların kullanım pratikleri sorunsallaştırılmıştır.

Elde edilen sonuçlara göre, muhalefet adaylarının Twitter'ı oldukça yoğun bir biçimde kullandığı görülmektedir. Adayların büyük bir bölümünün sosyal medya platformlarının profesyonel bir ekip tarafından yürütüldüğü; Perinçek ve Demirtaş'ın ise sosyal medya mesajlarını kendilerinin oluşturduğu söylenebilir. Bununla birlikte adayların Twitter kullanımının geleneksel medya mantığı çerçevesinde gerçekleştiği görülmektedir. Adaylar genel olarak geleneksel medyadaki konuşmalarını Twitter üzerinden paylaşmış ve karşılıklı etkileşim ise oldukça sınırlı olarak kullanılmıştır. Diğer adaylardan farklı olarak Demirtaş, Twitter üzerinden soru-cevap etkinliği düzenleyerek bireysel kullanıcılarla karşılıklı etkileşime girmiştir. Benzer bir şekilde Karamollağlı'nun Twitter üzerinden miting düzenleyip kullanıcıların sorularını cevaplayarak sosyal medyanın doğasına uygun bir kullanım gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir.

Özellikle yeni kuşak genç seçmenlere ulaşabilmek için kullanılan sosyal medya

ortamları genç seçmenlerin beklentilerini karşılayacak biçimde kullanılmalıdır. Buna yönelik tek yönlü dikey iletişimden ziyade bireysel kullanıcılarla etkileşim kurarak nispeten daha yatay bir iletişim tercih edilmelidir. Twitter'ın kullanıcılar arasında etkileşim kurabilmek için geliştirdiği *retweet*, *mention*, alıntı gibi özellikler daha fazla kullanılmalı, böylelikle hem bireysel kullanıcılar ile etkileşim hem de kampanyalar için gönüllü kullanıcıların sağlanması mümkün olabilir.

## Kaynakça

- Aktaş, H. (2004). *Bir Siyasal İletişim Aracı Olarak İnternet* (1. Baskı). Konya: Tablet.
- Aziz, A. (2017). *Siyasal İletişim* (7. Baskı). Ankara: Nobel.
- Balci, Ş. (2007). Bir Siyasal Kültür Yaratıcısı Olarak Siyasal Toplumsallaşma ve Siyasal Toplumsallaşma Sürecinde Medyanın İşlevleri. B. Arık ve M. Şeker (Ed.), *İletişim ve Ötesi* (1. Baskı) (s. 139-181). Konya: Tablet.
- Bayraktutan, G., Binark, M., Çomu, T., Doğu, B., İslamoğlu, G. ve Aydemir, A. T. (2012). Sosyal Medyada 2011 Genel Seçimleri: Nicel-Nitel Arayüzey İncelemesi. *Selçuk İletişim*, 7(3) 5-29.
- Binark, M. ve Löker, K. (2011). *Sivil Toplum Örgütleri İçin Bilişim Rehberi* (1. Baskı). Ankara: SGTM.
- Çelik, R. (2019). Bilgi Gediği Hipotezinde Tekno İyimserlik ve Tekno Kötümserlik. *Social Sciences Research Journal*, 8(2) 64-76.
- Dahlberg, L. (2018). Dijital Demokrasiyi Yeniden Yapılandırmak: Dört Pozisyona Dair Bir Taslak (Çev. M. A. Minarlı). F. Aydoğan (Ed.), *Yeni Medya Kuramları* (2. Baskı) (s. 131-156). İstanbul: Der.
- Dahlgren, P. (2018). İnternet, Kamusal Alanlar ve Siyasal İletişim: Dağılma ve Müzakere. (Çev. E. Demirci ve G. D. Türk). F. Aydoğan (Ed.) *Yeni Medya Kuramları* (2. Baskı) (s. 173-196). İstanbul: Der.
- Devran, Y. ve Seçkin, G. (2011). Kamusal İnsan, Medya ve Siyaset. Y. Devran (Ed.) *Seçim Kampanyalarında Geleneksel Medya, İnternet ve Sosyal Medyanın Kullanımı* (1. Baskı) (s. 15-44). İstanbul: Başlık.
- Dilber, F. (2012). Seçmenlerin Kitle İletişim Araçlarından Aldığı Siyasal İçerikli Bilgilerden Etkilenme Düzeyi: Karaman İli Seçmenleri Üzerine Bir Alan Araştırması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. 4(1), 83-105.
- Doğu, B., Özçetin., B., Bayraktutan, G., Binark, M., Çomu, T., Aydemir, A. T. ve İslamoğlu, G. (2014). *Siyasetin Yeni Hâli: Vaka-i Sosyal Medya* (1. Baskı). İstanbul: Kalke-don.
- Eren, B. (2015). Twitter ve Siyasal İletişim. S. E. Karakulakoğlu ve Ö. Uğurlu (Ed.), *İletişim Çalışmalarında Dijital Yaklaşımlar: Twitter* (1. Baskı) (s. 17-31). Ankara: Heretik.
- Fuchs, C. (2012). Behind the News: Social Media, Riots, and Revolutions. *Capital & Class*, 36(3), 383-391.
- Hülür, H. ve Yaşın, C. (2020). Yeni Medya, Toplum ve Siyasal İletişimin Dönüşümü. H. Hülür ve C. Yaşın (Ed.), *Yeni Medya, Toplum ve Siyasal İletişim* (1. Baskı) (s. 9-88).

Ankara: Ütopya.

Keskin, F. (2017). *Politik Kampanya: Teorik ve Pratik* (1. Baskı). Ankara: Siyasal.

Keskin, F. (2020). Dijital Müzakereci Demokrasi. H. Hülür ve C. Yaşın (Ed.) *Yeni Medya, Toplum ve Siyasal İletişim* (1. Baskı) (s. 121-136). Ankara: Ütopya.

Shirky, C. (2018). Sosyal Medyanın Politik Gücü: Teknoloji, Kamusal Alan ve Politik Değişim (Çev. E. Al). F. Aydoğan (Ed.), *Yeni Medya Kuramları* (2. Baskı) (s. 157-170). İstanbul: Der.

Stieglitz, S., Brockmann, T. ve Xuan, L. D. (2012). *Usage of Social Media for Political Communication*. 16th Pacific Asia Conference on Information Systems'de (PACIS) sunulan bildiri, Ho Chi Minh City, Vietnam.

Yücel, Y. (2020). Etkin Politik Katılım Yolu mu, Bireysel Tatmin mi? Change.org Üzerinden Çevrimiçi İmza Kampanyalarına Katılım Davranışlarının İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 7(2), 351-383.

We Are Social ve HootSuite (2020). *Digital 2020: Global Digital Overview*. [https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2020-turkey-january-2020-v01?from\\_action=save](https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2020-turkey-january-2020-v01?from_action=save)

**mediarts**  
medya ve sanat çalışmaları dergisi  
the journal of media & arts studies

# Sinemasal Işığın Filmin Dramatik Yapısına Etkisi: *Se7en* Örneği

Maşallah Kiliç\*

## ÖZ

Bu çalışmada sinema ve ışık arasındaki ilişki incelenmiştir. Filmsel ışığın temel kurulum amaçları irdelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu kurulum biçimleri çözümlene tabi tutulmuştur. Bunun için filmin dramatik öğeleri merkeze alınmıştır. Sinemada kullanılan ışığın etkileri çok boyutlu olarak incelenmiştir. Sinemada ışığın kullanılması teknik bir gereklilik ama aynı zamanda estetik ve görsel bir araçtır. Sinemada kullanılan ışık hem anlamı hem de duyguyu etkiler. Bu bağlamda filmde kullanılan ışık kavramı mizansenin çok önemli bir parçası haline gelir. Filmin dramatik yapısını doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen ışığın kullanımı çok önemlidir. Bu noktada sinemada kullanılan ışığın filmin dramatik yapısı üzerindeki etkisi incelenmeye çalışılmıştır. Bir yandan görüntü için teknik bir zorunluluk olan ışık, diğer yandan çok katmanlı inşa edilen ışığın etkileri çalışmanın merkezine alınmıştır. Işık kullanımı imajı, kostümü, objeyi, karakteri ve mekânı etkiler. Tüm bu gerçekler ışığında örnek olarak *Se7en* (Fincher, 1995) filmi, amaçlı örnekleme kapsamında seçilmiştir. Film, nitel içerik ve biçimsel analiz teknikleriyle analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** sinema, ışık, dramatik yapı

\* Öğr. Gör., Hakkari Üniversitesi Çölemerik Meslek Yüksekokulu  
masallahkilinc@hakkari.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0854-1939



# The Effect of Cinematic Light on the Dramatic Structure: Case of *Se7en*

## ABSTRACT

In this study, the relationship between cinema and light has been examined. The basic installation purposes of filmic light have been tried to be examined. Also, these setup styles have been analyzed. For this, the dramatic structure of the film was centered. The effects of light used in cinema have been studied in multi-dimensional. The use of light in cinema is a technical necessity but at the same time an aesthetic and visual tool. The light used in cinema affects both meaning and emotion. In this context, the concept of light used in the film becomes a very important part of the mise-en-scène. The use of light, which directly or indirectly affects the dramatic structure of the film, has been extremely significant. At this point, the effect of the light used in the cinema on the dramatic structure of the film has been tried to be examined. On the one hand, the light, which is a technical necessity for the image, on the other hand, the effects of the multi-layer constructed light are taken into the center of the study. The use of light affects the image, the costume, the object, the character and space. In the light of all these facts, *Se7en* (Fincher, 1995) which was chosen as a sample, has been chosen within the scope of the purposive sampling. The film has been analyzed with qualitative content and formal analysis techniques.

**Keywords:** cinema, light, dramatic structure

## Extended Abstract

In this study, the relationship between cinema and light has been examined. For this, the dramatic structure of the film was centered. Images have been chosen to be the source of the propositions mentioned in the film. Therefore, the dramatic elements in the film have been examined through these images. These images have also become a source for a clearer understanding of the subject. The results obtained in the literature research part of the study were analyzed through these images. In addition, the lighting techniques used in the film has been selected as a sample provided an example of the use of multidimensional light used in cinema. The relationship of elements such as subject, location, character analysis and mystery with light in the film has been examined. In addition, the importance of the film included in the sampling in terms of cinema and use of light also affected its inclusion in the sampling. In the light of all these data, the subject discussed and the sample film was evaluated in a holistic manner. The study also focused on the effect of light on emotions in the film.

The concept of light in cinema has been moved beyond just a visual and technical necessity. On the one hand, the use of light required for this technical necessity, on the other hand, the effect of light on the *mise-en-scène* is an significant point. There are emotional transitions between scenes that continue one after another and the use of filmic light that is included in the projection process of these emotions. At this point, especially the effect of light on the dramatic elements in the film was examined. In this context, the use of light has been associated with the following elements of the *mise-en-scène*. It is examined through space, character, objects and aesthetic appearance. In this examining step, the intensity of the light, the direction of the light and the intensity of the light were included in the study. *Se7en* (Fincher, 1995), in which the use of light and shadow stands out, was preferred as a result of studies on the variability of the use of light between genres, especially in films. At this point, explanations made for the concept of three-point light, which is established in cinema, have been decisive for the analysis. It has been tried to reveal the strong link between *mise-en-scène* and light. The definition and elements of the *mise-en-scène* were explained and its connection with the light was examined. Light is also an important factor in the process of reflecting emotions, which is one of the important elements in cinema.

The use of light has been reworked through multidimensional concepts with new orientations that give films a different perspective. In this process, the use of light, the use of which was determined by the director, cinematographer and gaffer according to the atmosphere of the film, was a very important factor in this whole process. In addition, the use of light has a decisive effect on the space used in the film. The strong link between space and cinema has been strengthened by the use of

light. In addition, the physical and visual structure of the space has also emerged with the light installation.

In the study, the effect of the light setup in the cinema on the dramatic elements of the film was examined with the method determined. In the light of the data obtained as a result of the study, it has been seen that cinematic light goes far beyond its physical necessity. In addition, it has been determined that the use of light is a strong part of the *mise-en-scène*, which is the main element of the film. The interaction of the film with its dramatic elements was another important factor at this point. This connection has been revealed by the examination of the images obtained in the *Se7en*. Finally, in light of all the data in the study, it was seen that the use of light in cinema is a determining factor in the emotion and meaning world of the film. This situation shows us the effect of the use of light used in films on the physical processes of the film as well as the effect on the emotion and meaning of the film.

## Giriş

Sinemada ışık kullanımı temelde kameranın fiziksel olarak ihtiyaç duyduğu ve görün-tünün ortaya çıkmasını sağlayan birincil bir amaç üzerinden şekillenir. Buna karşın si-nemada ışık kullanımı bu birincil anlamının çok ötesine geçmiştir. Çok katmanlı boyut-lar üzerinden şekillenen filmsel ışıklandırma aynı zamanda etki ettiği filmin dramatik yapısını da çok boyutlu olarak etkilemiştir. Bu noktada bu çalışma, filmsel ışıklandır-manın filmin dramatik öğeleri üzerindeki etkisini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Filmin dünyasına göre tasarlanan ışıklandırma bir yandan filmin içerisindeki görselliği ve mekânın yapısını ortaya koyarken; öte yandan filmdeki duygu ve anlam boyutuna dolaylı veya direkt olarak etki etmektedir. Bu bağlamda çalışmanın konusu sinemada ışık kullanımının etkilerini belirlemek için filmsel ışıklandırma ve filmin dramatik yapısı arasındaki ilişki üzerinden kısıtlanmıştır. Bu kapsamda çalışma belirlenen konunun daha net çözümlenebilmesi adına görsel öğelerle desteklenmiştir. Filmsel ışıklandır-manın filmin dramatik yapısına olan etkileri filmdeki kareler üzerinden çözümlenmiş-tir.

Günümüzde gittikçe daha üst seviyelere ulaşan sinema yapım ve gösterim alet-leri filmsel ışığın önemini daha da artırmaktadır. Bir yandan kaliteli ve estetik görün-tülerin elde edilmesi diğer yandan sahneler arası duygu geçişlerini etkileyen ışık kuru-lumu bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Çalışma filmsel ışıklandırmanın ku-rulumu, ışığın dramatik öğeler üzerindeki etkisi, örneklem olarak seçilen filme yönelik analizler ve sonuç kısmından oluşmaktadır. Çalışmanın giriş kısmından sonra metinler arası yapılan okumalar üzerinden filmsel ışıklandırma, alt başlıklar altında incelemeye tabi tutulmuştur. Analiz kısmında amaçlı örneklem ile belirlenen filmde kullanılan ge-nel ışık teknikleri belirtilmiş ve seçilen teknik üzerinden elde edilen bulgular ışığında bir çözümlenme gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada sinemada ışıklandırmanın filmin dramatik yapısına olan etkilerini araş-tırmak amaçlandığından sinemada ışık kullanımıyla ilgili metinler arası okuma yapılmış ve filmsel ışıklandırmanın dramatik etkisine yönelik literatür taraması yapılmıştır. Ör-neklem olarak belirlenen *Se7en* (Fincher, 1995) filmi de bu konuyla olan bağı üzerin-den anlatı içerisinde konu bütünlüğü sağlayan görüntülerinden kareler seçilerek çö-zümlenmiştir.

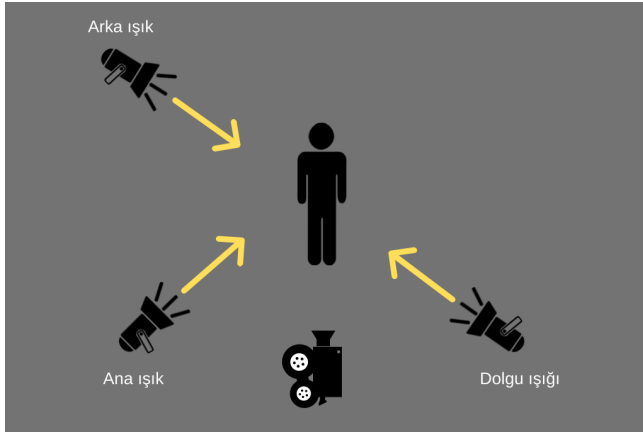
## Filmsel Işık Kurulumu

Filmde ışık kurulumunu belirleyen birçok faktör bulunmaktadır. Mekân, mizansen, sahnenin duygu durumu ve daha benzeri birçok faktör kurulacak olan ışığı etkilemek-tedir. Buna karşın en genel tabirle filmsel ışıklandırma üç nokta ve dört nokta üzerin-den oluşturulmaktadır. Sözen ve Dayı (2013) bu durumu aşağıdaki şekilde

açıklamaktadır (s. 36):

Aydınlatma tasarımı kuşkusuz ki, sahnenin gerektirdiği temel, estetik ve gerekiyorsa psikolojik boyutlar göz önüne alınarak yapılır; bunun için birden çok aydınlatma elemanı kullanılır, fakat bütün bunlar iki ana aydınlatma biçimi üzerinden gerçekleştirilir. Bunlar “üç nokta” ve “dört nokta” aydınlatma olarak tanımlanmaktadır.

Belirtilen üç nokta ve dört nokta ışık kaynakları filmlerde farklı varyasyonlarda karşımıza çıksa da kurulum şekilleri ve amaçları çoğunlukla benzerdir. Bu bağlamda aşağıda sunulan üç kaynaklı ışığın görselini çözümlemek konuyu açıklama noktasında faydalı olacaktır.



Şekil 1. Üç kaynaklı ışık kullanımı

Yukarıda görüldüğü üzere nesnenin veya karakterin tam karşısına konumlandırılan kameranın görüntüsü üç ayrı noktadan kurulan ışıkla desteklenmektedir. Bu ışıkların her birinin görüntü üzerinde ayrı bir etkisi bulunmaktadır.

### Ana/anahtar ışık (*key light*)

Bu ışık sahnenin içerisindeki ana ışık kaynağıdır. Bu ışığın önemli bir diğer özelliği ise ışık kurulumunda ilk sırada yer almasıdır. Bu yüzden diğer ışıklar bu ışığın yerleştirildiği konuma göre yerleştirilirler. Bu durum da anahtar ışığın nereye yerleştirilmesi gerektiğini çok önemli kılmaktadır. Anahtar ışığın yerleştirilmesinden önce dikkat edilmesi gereken hususlar şu şekilde sıralanmaktadır (MEB, 2011. s. 11):

- Anahtar ışık konuyu aydınlatmaya yetiyor mu?
- Konu eğer hareketliyse anahtar ışığın durumu uygunluğunu koruyor mu?
- Anahtar ışığın aydınlatacağı alan belli mi?
- Sadece konu mu, yoksa geniş bir alan mı aydınlatılacak?

Bütün bu sorular aslında bize anahtar ışığın sahne için ne kadar önemli olduğunu

göstermektedir. Işık kurulumu sürecinde anahtar ışık üzerinden yapılan hesaplamalar hem sahnenin görselliğine hem de sahnenin duygu durumuna etki etmektedir.

### **Dolgu ışığı (*fill light*)**

Dolgu ışığının temel amacı sahne içerisinde yumuşak bir atmosfer yaratmaktır. Bu noktada dolgu ışığı filtreler yardımıyla yumuşatılarak sahnenin bütünün kapsamaktadır. “Yumuşak ışığın yerinin çok dikkatlice tespit edilmesi gerekir. Yumuşak ışığın yeri iyi tespit edilmediği zaman bazı bölgelerdeki gölgeler iki tane görülebilir” (Yıldız, 2007, s. 118-119). Dolgu ışığının önemi bu noktada bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Diğer iki ışık kaynağına göre daha yumuşak olan bu ışık kaynağı aynı zamanda noktasal değil sahnenin içerisine genel bir yayılımla düşmektedir. hem sahnenin görselliğine hem de sahnenin duygu durumuna etki etmektedir.

### **Arka ışık (*back light*)**

Arka ışığın diğer iki ışık kaynağından ayrılan en önemli işlevi, karakter veya nesne ile mekân arasında oluşturduğu uzamsal boyuttur. “Nesnenin tam arkasından veya arka üst açısından verilen bu ışığın kullanılma nedeni, kamera ile kaydedilen figür ya da nesnenin fondan ayrılmasını sağlamaktır. Bu ışık kullanılarak figür ve nesnelerin sahne içindeki konumları üçüncü boyut yaratımıyla daha bir belirginleştirilir” (Sözen ve Dayı, 2013, s. 37). Bu ışık kaynağı sayesinde hem alan derinliği oluşturulmakta hem de mekânın görselliği üzerinde de önemli bir etki ortaya çıkmaktadır.

### **Sinemada Işığın Dramatik Bir Unsura Dönüşmesi**

Dramatik kelimesi “sahne oyununa özgü olan” ve “içinde gerilim, çatışma ve benzeri olaylar bulunan, insan ilişkileri ile gelişen eser, olay” biçiminde iki anlam üzerinden tanımlanmaktadır (TDK, \_\_\_\_). Sinematik evrende de dramatik atmosferi oluşturan çok farklı etmen bulunmaktadır. Bu çalışmanın odağında yer alan ışık kurulumu, dramatik yapı üzerinde belirleyici etkilere sahiptir. Boggs ve Petrie’ye göre (2008) “(...) aydınlatmanın yoğunluk, yön ve yayılımsal hareket kontrolü ile yönetmen; mekânsal derinlik, betimleme, sınır ve düzlem biçimlendirmesi yapabilecektir. Burada[ki] (...) temel husus, sahnenin dramatik etkinliğini belirlemek için sahnenin uygun şekilde aydınlatılmasıdır” (s. 114). Dolayısıyla sahnenin içinde barındırdığı duygu atmosferine uygun tasarlanan ışıklandırma, verilmek istenen duyguyu güçlü kılmaktadır.

Sahne ve mekâna uygun kurulan ışıklandırma, sahneler arası duygu geçişleri için

de bütünleşik bir anlatıma yardımcı olmaktadır. Bu noktada özellikle kullanılan ışığın türü, izleyenin dikkatini belirli noktalara çekmektedir. Özellikle noktasal ışık kaynaklarıyla sahne içerisinde karanlık ve bölgesel aydınlık alanlar mizansenin bir parçası olmaktadır. Bordwell ve Thompson (2009) aydınlatmada temel bir rol üstlenen ışık ve gölge kavramlarının her çekimde bütünlüklü bir kompozisyonun yaratılmasına yardım ettiğini ve “böylece belirli nesnelere ve aksiyonlara seyircinin dikkat etmesi[ni] sağla[dığını] aktarmaktadır (s. 124). Burada öne çıkan şey, ışığın izleyenin algısı üzerindeki etkisidir, ki bunun aracılığıyla yönetmen izleyenin dikkatini yönlendirebilmektedir. Bu durum sinemada ışık kullanımının çok boyutlu katmanlar üzerinden inşa edildiğini göstermesinin yanı sıra bunun filme olan etkilerinin de çok boyutlu olduğunu ortaya koymaktadır. Bir yandan dramatik bir unsura dönüşen ışık kurulumu, sahnenin içerisinde duygu ve anlam oluşumuna etki ederken; diğer yandan sahnenin görsel estetiğini de belirlemektedir. Tüm bu çok boyutlu anlamlar, ışığı mizansenin çok önemli bir unsuru yapmakta ve filmde dramatik bir unsur olarak ortaya çıkarmaktadır.

### **Işığın yoğunluğu**

Filmsel ışıklandırmada ışığın yoğunluğu sahneler arasındaki duygu geçişlerini etkilemektedir. Bu noktada kullanılan ışığın yoğunluğunu belirleyen bazı faktörler bulunmaktadır. Bunlar mekânın mimari yapısı, sahnenin içindeki duygu ve anlam durumu ve kurulan ışık kaynaklarının konuya göre birbirleri üzerindeki öncelikleridir. Tek bir ışık kaynağı bile çok karanlık bir ortamda yoğun bir ışık yayılımı sağlarken, aynı mekânın içinde kullanılan birçok noktasal ışık kaynağı zayıf ve örtük bir ışık yayılımı sağlayabilmektedir. Millerson da (1999) bu durumla ilgili olarak karanlık bir odanın tek bir mumdan gelen ışıkla doldurulabileceğini ama o mumun güneş ışığında alevinin bile önemsiz görüneceğini söylemektedir (s. 19). Dolayısıyla ışık yoğunluğu, diğer ışık kaynaklarıyla olan ilişkisi içinde belirlenmektedir.

Işığın şiddetinin güçlü veya zayıf olması sahnenin anlam ve duygu dünyasına etki ettiği gibi sahne içerisindeki görsel estetiği de etkilemektedir. Bu çalışmada incelenen *Se7en* filminde ışık yoğunluğu daha az olduğu görülmektedir. Bu noktada sahneler arasında ve mekân içinde kullanılan ışık kaynakları sayı olarak çok olmasına rağmen yaydıkları ışığın sınırlı olduğu takip edilebilmektedir. Bu yüzden mekân içerisinde hakim ton olan gölgeli alanlar yok edilmemiş, ışığın yoğunluğu azaltılarak ışık ve gölge kullanımı üzerinden anlam oluşturulmuştur. Ayrıca sert veya yumuşak bir ışık sahne üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Her iki ışık tekniği de kendine özgü ton farklılıkları oluşturmaktadır. Filtreler yardımıyla yumuşatılan keskin ışık hem daha geniş bir alan üzerinde yayılım göstermekte hem de daha az keskin gölgeler oluşturmaktadır. Buna karşın keskin ışık kullanımı genellikle beraberinde daha bölgesel aydınlık alanlar yaratırken gölge ile arasında keskin hatlar oluşturmaktadır.

## **Işığın yönü ve ışık – mekân ilişkisi**

Sahne içerisinde kameranın konumu, karakterin oyununu sergilediği alan veya karakterden bağımsız olarak dikkat çekilmek istenen bir nokta, ışığın geliş yönü ile belirtilmektedir. Bu noktada ışığın geliş yönü, üzerine düştüğü obje veya karakter üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmaktadır. Örneğin yakın plan çekimlerde genellikle karakterin yaşamış olduğu iç çatışmalar veya duygu geçişleri, ışığın yönü yapılandırılarak sunulmaktadır. Karakterin yüzünün bir kısmı aydınlıkta bırakılırken diğer tarafı karanlıkta bırakılarak ışık ve gölge üzerinden bir anlam oluşturulmaktadır. Bu bağlamda ışık ve gölge üzerinden yaratılan anlamlar direkt olarak filmin dramatik yapısına etki etmektedir.

Sinemada mizansenin görünür kılmak üzere inşa edilen ışık aynı zamanda mizansenin öğeleri üzerinde ayrı birer etki yaratmaktadır. Bu öğelerden biri olan mekânın da ışık kullanımıyla güçlü bir bağı vardır. Özer (2013) sinemasal mekânı “perde düzlemiyle sınırlandırılmış olan uzam içinde yer alan öğeler perspektif yardımıyla düzenlenerek bir mekân görüntüsü elde edilir. Bu mekânda yer alan öğeleri düzenleyen, sinemanın teknik özelliklerinin yardımıyla mekânın oluşumunu sağlayan farklı yapılar bir araya gelir” (s. 43) diyerek açıklamaktadır. Burada geçen sinemanın teknik özelliklerinden biri de ışık kullanımınıdır. Işığın mekân ile olan ilişkisi sadece bu boyut üzerinde gerçekleşmemekte, aynı zamanda ışık mekâna estetik bir görüntü kazandırarak onu filmin atmosferine de uygun hale getirmektedir.

Sinemada mekâna uygun tasarlanan ışık kullanımı daha güçlü mesajlara ve duygulara aracılık etmektedir. Örneğin iç mekânın mimari yapısına göre tasarlanan ışık film için hem güçlü duygular hem de estetik görüntüler sağlamaktadır. Bunun yanında filmlerde mekân ve ışık arasındaki bir diğer önemli unsurun pencereler olduğu görülmektedir. Pencerelerden uygun açılarla yapılan iç mekân aydınlatmaları sahnenin atmosferine aynı derecede güçlü bir etki vermektedir. Işık aynı zamanda mekânda bir derinlik ve perspektif yaratmaktadır. Mekânın mimari yapısına uygun tasarlanan doğru konumlandırılmış ışık kurulumu anlatının bir parçası olmaktadır. Zeki Demirkubuz sineması bu çerçevede önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Demirkubuz’un filmlerindeki klostrofobik atmosfer mekânsal alanlar üzerinden yansıtılmaktadır. Bu mekânların oluşumunda da ışık teknikleri oldukça merkezi bir konumda yer almaktadır. Bu bağlamda sinemasal mekânın oluşumunda etkili olan teknik faktörlerden olan ışık kullanımının mekânın üzerinde şekillendirici bir etkiye de sahip olduğu görülmektedir.

## **Işık ve karakter ilişkisi**

Sinemasal ışığın etkilediği mizansen öğelerinden biri de karakterdir. Karakterin görü-



nümü etkilendiği gibi aynı zamanda karakterin içinde bulunduğu duygu durumu da ışık kurulumuyla güçlenmektedir. Burada öne çıkan nokta mizansenin öğeleri arasındaki doğrusal ilişki üzerinden gerçekleşmektedir. Karakter ve ışık arasındaki bağı güçlü kılan üçüncü olgu yine mekân kullanımıdır. Karakterin içinde bulunduğu mekân yaşamsal alanı olduğundan bütün duyguların mekânsal kodlamalar üzerinden izleyiciye ulaştırıldığı görülmektedir. Karakterin yaşamış olduğu duygu geçişleri veya derin iç çatışmalar, sahne içerisinde ışık üzerinden vurgulanarak sunulmaktadır. Özellikle bu tür ışık tekniklerinin gölgeler aracılığıyla sunulduğu görülmektedir.

Mekân, karakter ve ışık arasındaki bağ aynı zamanda oyuncunun vermek istediği duygunun güçlenerek seyirciye ulaşmasına olanak sağlamaktadır. Akarcan (2020) karakter ve ışık arasındaki ilişkiye dair şunları söylemektedir (s. 953):

Sahne içinde bulunan karakter ya da karakterlerin kadrj içindeki görünürlüğü dominant aydınlatmanın yönünün en iyi şekliyle seçilmesini gerektirmektedir. Işığın sert olması, yumuşak olması, yönlü olması, önden, alttan, yandan, arkadan ve önden-üstten, önden-alttan olması aydınlatma materyalinin yüksekliği, kullanılan aydınlatma biçimi, dramatik ışık ve gölgenin sahne içindeki uyumunu en etkin biçimde kullanılması gerektiğini göstermektedir.

Dolayısıyla ışık ve karakter arasındaki ilişki çok boyutludur. Aynı zamanda mekânın da müdahil olduğu bu etkileşim sinemasal anlatı ve dramatik yapı için belirleyici bir önem taşımaktadır. hem de mekânın görselliği üzerinde de önemli bir etki ortaya çıkmaktadır.

## ***Se7en* ve Işık Kullanımı**

Yedi ölümcül günahı işlediğini düşündüğü yedi insanı artarda öldüren bir katilin peşine iki dedektifin düşmesinin anlatıldığı *Se7en*'de genel ışık tasarımı bağlamında koyu renkler ön plana çıkmaktadır. Hakim tonun az yoğun ışık ve gölge üzerinden kurgulandığı filmde noktasal ışık kaynaklarına sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Mekân ile ışık kullanımı arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Filmin genel seyri içerisinde duygu oluşumunda ışık kullanımının başat unsurlardan olduğu izlenmektedir. Bu bağlamda karakterlerin merkeze alınarak parçalı ışık kurulumunun tercih edildiği görülmektedir. Dolayısıyla mekân, karakter ve ışık üçlemesinin *Se7en*'de da ön plana çıktığı kaydedilmektedir.

Filmdeki ilk cinayet sahnesinde mevcut karanlık tonun dozu oldukça yüksektir. Dedektiflerin ipuçlarının peşine düştükleri devamındaki sahnelerde de karanlık ton hakimdir. Filmde gizem ile ışığın kurulumu arasında doğrusal bir ilişki bulunmaktadır. Bu bağlamda ilk sahnedeki karanlık tonun filmin sonunda katilin bulunmasıyla yerini güneşli ve açık bir çerçeveye bırakması söz konusudur. Bu durum da sinematik evrende kullanılan ışıklandırma tekniklerinin dramatik öğeler üzerindeki etkisini göstermekte-

dir. Işık bir yandan sahneler içerisinde görsel bir estetik olarak karşımıza çıkarken; öte yandan senaryodaki çatışma çizgisine paralel bir kurulum üzerinden şekillenmektedir.

Filmin genel izleğinde iç mekân kullanımının yoğunlukta olduğu görülmektedir. Karanlık ve loş olan iç mekân kullanımı zayıf noktasal ışıklarla desteklenmektedir. Bu yüzden filmdeki karanlık ton anlatının anlamlı bir parçasına dönüştürülerek karanlık ve aydınlık ikiliği üzerinden duygu oluşumu sağlanmaktadır. Bu tür bir ışık kurulumu onyedinci yüzyıl ressamlarından Rembrant'ın ışık kurulumuna da bir örnek teşkil etmektedir. Yaşar'ın da (2015) belirttiği üzere Rembrant ışık tekniği, ışık ve gölgenin iç içe kullanımı üzerinden oluşmaktadır (s. 29-30). Bu noktada *Se7en*'da da aynı durumun olduğu ve ışık ile karanlığın iç içe kullanımı üzerinden bir görsel anlatının meydana getirildiği izlenmektedir.



**Görsel 1.** Dedektif kütüphanede (*Se7en*)

Bu sahnede dedektif meydana gelen suçlarla ilgili bir ipucu bulmak için kütüphaneye gitmektedir. Sahnenin içerisindeki ışık kullanımının iki ana amaç üzerinden oluşturulduğu görülmektedir. İlki görüntünün görselliğine katılan estetik zenginlik, ikincisi ise sahnenin duygu durumu üzerine yapılan etkidir. Bu bağlamda yukarıdaki görüntü içerisinde kurulan ışık kaynakları deşifre edildiğinde bu iki anlam daha net ortaya çıkmaktadır.

Üst açı ile kayda alınan bu görüntüde birden fazla ışık kaynağı kullanılmaktadır. Burada öne çıkan ise noktasal ışık kullanımıdır. Noktasal ışık kullanımında görüntüde de görüldüğü üzere birbirinden bağımsız farklı noktalara konumlandırılan ve her birinin kendi kaynak noktasının olduğu çok sayıda ışık kurulumu mevcuttur. Dedektif ortadaki masada oturmaktadır ve hemen önündeki ışık kaynağı, diğerlerine göre daha güçlüdür. Bu yüzden izleyicinin dedektifi ve önündeki dokümanları görmesi daha olanaklı kılınmaktadır. Ayrıca filmin tamamında başat unsur olarak karşımıza çıkan karanlık atmosfer burada da mevcuttur. Hakim ton olan karanlığın içinde kurulan noktasal ışık kaynakları görselliğe estetik bir görünüm kazandırmaktadır. Lambaların üstündeki yeşil ton bu görselliği daha da ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca karanlığın içindeki güçlü ışık kaynakları yerde keskin gölgeler oluşturmaktadır. Bu görüntüde ışık

kurulumunun ve kullanılan ışık türünün bir diğer etkisi ise mekânın yapısıyla ilgilidir. Işık ile mekânın görünümüne estetik bir görünüm kazandırılmaktadır.

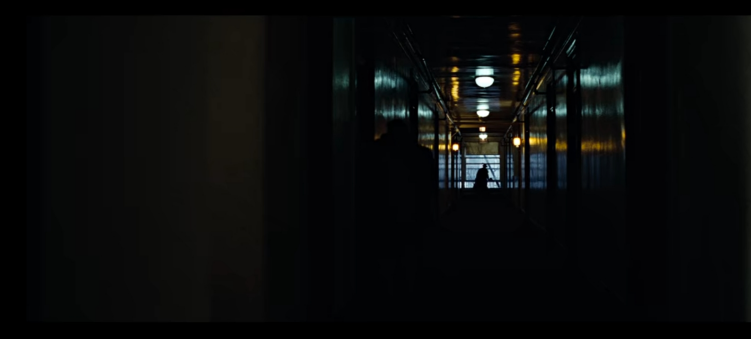


**Görsel 2.** Dedektif akşam yemeğinde (*Se7en*)

Bu sahnede dedektif akşam yemeği için iş arkadaşının evinde bulunmaktadır. Burada da *GörSEL 1*'dekine benzer biçimde noktasal ışık kaynakları kullanılmaktadır. Ancak filmin genelindeki hakim karanlık ton burada yoktur. Salonun içerisindeki noktasal ışık kaynaklarından daha az güçlü olan ve kadrajın içerisinde bulunmayan bir genel dolgu ışığı vardır. Bu dolgu ışığı sayesinde salonun görünen bütün tarafları loş şekilde aydınlatılmaktadır. Yemek masasının üstüne konumlandırılan ışık kaynağı masanın üzerini aydınlatmakta, aynı zamanda dedektifin yüzünün sol tarafından aşağı doğru düşmektedir.

Diğer sarı ışık kaynaklarına göre bu ışık türünün gün ışığı (*day light*) olduğu görülmektedir. Zira dedektifin arkasında da üç ayrı sarı ışık kaynağı görülmektedir. Birincisi dedektifin sol tarafında ve diğerlerine göre daha alçakta olan bir ışık kaynağıdır. İkincisi dedektifin sol tarafında bulunan yüksek bir konuma yerleştirilmiş ışık kaynağıdır. Diğer iki ışık kaynağına göre daha güçlü olan bu ışık kaynağı duvarda gölgeler yaratmaktadır. Aynı zamanda bu ışık dedektifin arkasında bulunan alanı daha görünür kılmaktadır. Üçüncü ışık kaynağı ise salonunun en arka kısmında bulunan ve direkt duvara yansıtılmış olan ışıktır. Bu ışığın en önemli kullanım amacı mekânın uzamsal boyutuna yaptığı katkıdır. Bu noktasal ışıkla dedektifin arkasında bulunan alan ile duvar arasında görünüm netleşmektedir. Ayrıca bu ışıkla dedektifin mekan ile olan bağı görsel açıdan ayrıştırılmaktadır.

Sahnenin içerisinde konumlandırılan ışık kaynakları bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde görselliğe katılan estetik boyut da ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda filmlerde kurulan ışık türünün mekân üzerindeki etkisi de örneklenmiştir. Bu sahnede de görüldüğü üzere sinemada ışık kullanımı, nesneyi veya oyuncuyu görünür kılmamanın ötesine geçmektedir. Bu türden filmsel ışıklandırmalar, sahneler arasında anlam, duygu ve estetik üçlemesinin oluşmasında da çok önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.



**Görsel 3.** Dedektiflerden kaçan şüpheli (*Se7en*)

Filmin bu sahnesinde dedektifler tarafından kovalanan şüpheli izlenmektedir. Sahne içerisinde iki ayrı ışık görülmekte; sarı ışık ile mavi gün ışığı uzun koridorun içerisinde beraber kullanılmaktadır. Bu noktada iki ışık duvarda ve tavanda yansıma yaratmaktadır. Filmin genel hakim tonu olan karanlık, burada fazlasıyla mevcuttur. Ayrıca karanlık ve iki ışık kaynağının burada iç içe geçtiği görülmektedir. Kameranin konumlandırıldığı nokta itibarıyla mekânın uzamsal boyutu ışıkla ortaya çıkarılmaktadır. Koridorun karşı tarafından kurulan güçlü ışık kaynağı karakterin silüetini ortaya çıkarmaktadır. Sahnenin içerisinde kurulan mavi gün ışığı ile sarı ışığın iç içe geçmesi hem mekânın uzamsal boyutunun hem de sahnenin görsel estetiğinin referansını oluşturmaktadır.



**Görsel 4.** Dedektif ve polis ifade veren kadın (*Se7en*)

Bu sahnede kadın, polise gördüklerini aktarmaktadır. Sahnenin ışık açısından önemli olan noktası dış çekim olmasıdır. Üç karakterin görüldüğü sahnede filmin genelinde olduğu gibi mavi ve sarı ışık beraber kullanılmaktadır. Aynı zamanda tepe noktasına yerleştirilen sarı ışık kaynağı karakterlerin omuz bölgesinden aşağı doğru ince bir hat oluşturmaktadır. Arka tarafta yine aynı şekilde yukarıda konumlandırılan mavi bir ışık kaynağı bulunmaktadır. Bu mavi ışık karakterlerden biraz daha uzağa gelmektedir ve düştüğü yer itibarıyla karakterler ve mekân arasındaki uzamsal boşlu-

ğu ön plana çıkarmaktadır. Sahnede filmin genelinde hâkim olan karanlık atmosferi bozmamak adına kurulan noktasal ışık kaynakları burada da kullanılarak sadece belirlenen alanlar aydınlatılmaktadır.



**Görsel 5.** *Katilin evinde kitapları inceleyen dedektif (Se7en)*

Filmin bu sahnesinde dedektif katilin evindeki dokümanları incelemektedir. Sahnede tonca farklı olan dört ayrı ışık kaynağı kullanılmaktadır. Bütün kaynaklar kadrajın içerisinde mizansenin bir parçası olarak konumlandırılmaktadır. Dedektifin sağ tarafında masanın üzerinde bulunan masa lambasındaki mavi gün ışığı, üzerinde bulunduğu masanın ayaklarında ve karakterin sağ ayağında görülmektedir. Aynı zamanda karakterin yüzünün sağ tarafına da bu mavi ışık yansımaktadır. Buna karşın dedektifin sol tarafında bulunan ve ayrı yönlere bakan iki ayrı ışık kaynağı vardır. Bu iki ışık kaynağı da yumuşatılarak (*soft*) sunulmaktadır.

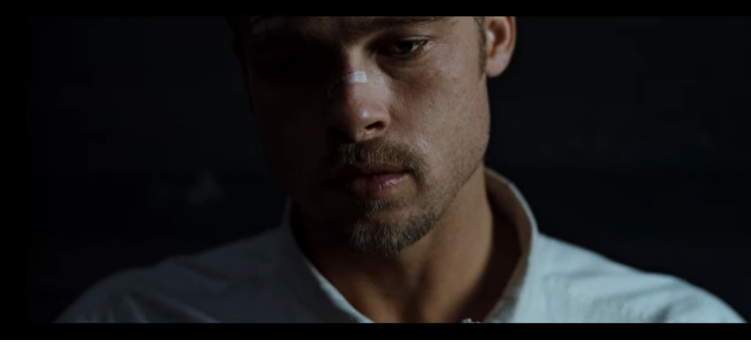
Dedektifin tam arkasında bulunan ve yüksek bir noktaya konumlandırılan sarı ışık kaynağı da yumuşak bir şekilde sunulmaktadır. Bu yüzden yandığı yerde karanlığın içinde keskin kıvrımlar oluşturmadan konumlandırıldığı görülmektedir. Bu ışık kaynağı karakter ve mekân arasındaki uzamsal boyutu oluşturan ana unsurdur. Bu bağlamda kameranın konumu ve karakterin konumlandırıldığı nokta itibarıyla yeri oluşturulan ışık kaynağı sinemada sıkça kullanılan arka ışık kullanımının net bir örneğidir.

Arka ışık türüyle hem karakter fondan ayrışmakta hem de alan derinliği yaratılmaktadır. Bu sahnede de ışık kurulumu bu amaçlar üzerinden gerçekleştirilerek hem mekânın yapısı ortaya çıkartılmakta hem de kurulan ışıkların konumları itibarıyla izleyenin dikkati karaktere yönlendirilmektedir. Böylece filmsel ışıklandırmanın çeşitli amaçlar üzerinden kurulmaya olanaklı yapısının altı çizilmektedir.



**Görsel 6.** Avukat dedektiflerle şartları görüşüyor (Se7en)

Filmin bu sahnesinde katilin avukatı, dedektiflere müvekkilinin şartlarını sunmaktadır. Tek bir karakterin uzun, siyah bir koltukta otururken görüldüğü bu sahnede iki farklı tonda ışık kullanılmaktadır. Koltuğun her iki tarafına konumlandırılan ve mizansenin bir parçası olarak sunulan iki ayrı sarı ışık kaynağı vardır. Bu iki ışıklandırma ortamın aydınlatılmasından ziyade fiziksel olarak sahnenin görsel zenginliğine katkı yapmaktadır. Aynı zamanda bu sarı ışıkların yumuşak kullanımı neticesinde etraflarına yaydıkları ışığın sınırlı bir alana sahip olduğu görülmektedir. Sahnenin asıl ışık kaynağının dolgu ışığı olarak kullanılan mavi gün ışığıdır. Geliş yönü karakterin sol tarafı olan bu ışık kaynağı koltuğun ve karakterin sol tarafında yoğun şekilde hissedilmektedir. Burada ton olarak sarı, mavi ve gölgenin beraber kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan tüm ışık kaynakları yumuşatılarak sunulduğu için karenin içerisindeki gölgeli alanlar yok edilmeyerek mizansene eklenmektedir.



**Görsel 7.** Operasyon hazırlığında olan dedektif (Se7en)

Filmin bu sahnesinde dedektifin operasyon öncesi hazırlandığı izlenmektedir. Yakin planda dedektifin yüzünün görüldüğü sahnede tek ışık kaynağı kullanılmaktadır. Karakterin sol tarafında konum olarak yüksek bir noktada bulunan ışık kaynağı noktasal ışık kaynağına bir örnektir. Sadece üzerine düştüğü alanda keskin bir aydınlık yaratmaktadır. Aynı zamanda bu kare parçalı ışık tekniğinin de bir örneğidir. Dedektifin

yaşamış olduğu iç çatışmalar ve filmin sonunda dedektifin karşılaşacağı kötü sürpriz izleyiciye ışık ve gölgeyle yansıtılmak istenmektedir. Karakterin yüzünün sol tarafı aydınlık, sağ tarafı ise karanlıkta bırakılmaktadır. Burada ışık kullanımı hem görsel estetiği etkilemekte hem de bir anlatı unsuru olarak kullanılmaktadır.

## Sonuç

Filmsel ışıklandırmanın temel amacı mizansenin görünür kılınmasıdır. Bu nedenle hem kameranın teknik açıdan sahnenin içindeki karakter ve nesnelere algılaması hem de sahnenin izleyiciye görünür kılınması için ışık kurulumu teknik bir zorunluluktur. Bu teknik zorunluluk tarihsel süreç içerisinde kazanmış olduğu yeni bakış açıları ve resim sanatında tablolarda kullanılan ışık tekniklerinin de etkisiyle birincil amacının ötesine geçmeyi başarmış ve filmsel ışıklandırmanın filmdeki etkisi çok boyutlu katmanlar üzerinden yeniden inşa edilmiştir. Öte yandan öne çıkan en önemli unsurlar estetik, anlam, duygu ve mekân olmuştur. Yönetmen, görüntü yönetmeni veya ışık amiri tarafından tercih edilen ışığın yönü, ışığın rengi, ışığın şiddeti ve konumlandırıldığı nokta anılan filmsel unsurlara direkt veya dolaylı olarak etki etmektedir. Sinemada artık anlam ve duygunun oluşumunda başat unsurlardan olan ışık kullanımı beraberinde yeni ve birbirinden farklı ışıklandırma tekniklerini doğurmuştur. Buna karşın her ne kadar kurulan ışığın tercih sebepleri öznel olmuş olsa da etki ettikleri filmsel unsurlar genel ve aynıdır. Sahneler arası duygu geçişleri veya karakterin yaşamış olduğu iç çatışmalar kullanılan ışık teknikleriyle izleyiciye sunulmaktadır.

Tüm bunlardan hareketle *Se7en* filminde kullanılan ışık tekniklerinin filmin anlam ve duygu boyutunda direkt bir etkisinin olduğu bulgulanmaktadır. Filmde tercih edilen ışıklandırma yöntemleri ve kullanılan ışık renginin ayrıca estetik bir boyutu ortaya çıkardığı takip edilebilmektedir. Filmde ışık ile ön plana çıkan bir diğer önemli unsur ise mekân olmuştur. Mekânın yapısına ve filmin vermek istediği iletiye uygun tasarlanan ışıklandırma bu iki olguya da etki etmiştir. Bu durum çalışmada filmsel ışıklandırmanın çok boyutlu etkisinin ortaya konulmasına olanak sağlamıştır. Filmde ayrıca ışık ve karanlık iç içe kullanılmıştır. Karanlık ve gölgeli alanların hakimiyetinde kurulan ışıklandırma bu karanlık atmosfer bozulmadan ve gölge ile bütünleşik bir bakış açısı kurularak anlamın ve duygunun oluşumu sağlamıştır. Böylece bu atmosfere uygun seçilen filmsel mekânlar daha çok zayıf ışıklandırmalar ile aydınlatılmıştır. Ayrıca noktasal ışıklandırma kullanılarak sadece belirlenen alanlar aydınlatılmıştır. Yine sahnenin içinde mizansenin bir parçası olarak kurulan ışıklar da kadraj içinde bir nesne olarak sunulmuştur. Bu ışıklandırma tercihi karakter ve mekân arasında estetik bir boyut yarattığı gibi karakterlerin duygu dünyalarının yansımaya dönük bir araca da dönüşmüştür. Böylelikle *Se7en*'de filmsel ışıklandırmanın teknik gerekliliğin çok ötesine geçerek dramatik bir unsur olarak kullanıldığı görülmüştür.

## Kaynakça

Akarcan, M. (2020). Korku Filmlerinde Işık Etkisinin Genel Olarak İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(75), 948-955.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı: Bir Giriş* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki.

Boggs, J. M. ve Petrie D. W. (2008). *The Art of Watching Films* (7. Baskı). New York: McGraw Hill.

MEB. (2011). *Işıklandırma Teknikleri* (1. Baskı). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Millerson, G. (1999). *Lighting for Television & Film* [E-kitap Versiyonu].  
<http://home.fa.utl.pt/>

Özer, Y. (2013). Sinemasal Mekanın Oluşumunda Mekanın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekanın Kullanımı. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Sözen, M. ve Dayı H. (2013). Sinemada Işık Kullanımı ve Örnek bir Çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(1), 32-49.

TDK. (\_\_\_\_). Dramatik. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 12 Ekim 2020

Yaşar, N. (2015). XVII. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında İlk Teknik Uygulamaları ve Optik Etkileri. *İdil*, 4(15), 25-48.

Yıldız, P. (2007). Televizyon Stüdyolarında Aydınlatma. *New World Sciences Academy*, 2(2), 112-126.



**mediarts**  
medya ve sanat çalışmaları dergisi  
the journal of media & arts studies

## *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*

Buğra Kibaroglu\*



Vilém Flusser

2020

Türkçesi Ali Yılmaz

Espas Kuram Sanat, İstanbul

ISBN: 9786054363360

\* Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
bugrakibaroglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2287-668X

İmgelerin kuşatması ve sürekli taarruzu altındaki bir dünyada yaşadığımız tespiti elbette ki yeni bir tespit değil. Susan Sontag gibi düşünürler bunu 70'lerde yüksek sesle dile getiriyorlardı zaten. Hatta 20 ve 30'ların Walter Benjamin, Siegfried Kracauer gibi isimlerinin modernite ve kültür eleştirilerinde de bunu görmek mümkün. Değişen tek şey herhalde, imge bombardımanının yoğunluğunun akla hayale gelmeyecek şekilde artmasıdır. Bir de tabii teknolojinin gelişimiyle birlikte durağan görüntülere artık hareketli görüntülerin de eşlik ettiğini eklemek gerekir. Sosyal medyada gezinirken parmağımızı yukarı kaydırmadan önce fazladan birkaç saniye daha dikkatimizi yakalamayı başaran imgeler...

1920 doğumlu Çek felsefeci Vilém Flusser'in 1983'te yazdığı *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* kitabı da etrafımızı saran görüntüler dünyasının bir eleştirisi niteliği taşımaktadır. Kitap, özgün ve ufuk açıcı bir metin olmasına karşılık 2000 yılına kadar orijinal dili olan Almandan İngilizceye çevrilmemiştir. Bu yüzden de Anglosakson dünyanın medya tartışmalarına geç kalmış bir isim olduğu söylenebilir. Herhalde bu sebepten olsa gerek ülkemizde de pek bilinen ve üzerine konuşulan bir düşünür değildir.

Bilinçli bir şekilde alışıldık akademik tarza mesafeli olan kitapta Flusser bir fotoğraf eleştirisi ve ondan çıkacak fotoğraf felsefesinin nasıl olması gerektiğini araştırır. Aşına olduğumuz başka kuramcılardan farklı olarak Flusser, fotoğrafı varolan bir krizin semptomlarından birisi olarak ele almaz. Onun için fotoğraf, günümüz dünyasını anlamak için çok daha temel bir noktadadır. İnsanlığın iki büyük dönüm noktası olduğunu, bunlardan ilkinin “doğrusal yazının bulunması”, diğzerinse “teknik görüntülerin icadı” olduğunu ileri sürer. Yani Flusser'e göre teknik görüntünün –dolayısıyla da onların ilki olan fotoğrafın– icadı insanlık için büyük bir kırılma noktasıdır.

Basitçe, bir makine yardımıyla üretilen görüntüler olarak tanımlayabileceğimiz teknik görüntülerin ayırt edici özellikleri yenisunum kabiliyetleridir. Devamlı bir yenisunum sistemi oluşturan teknik görüntüler, geleneksel görüntüleri de fiziksel biricikliklerini ortadan kaldırarak sonsuz sayıda yenisunulacak bir biçime dönüştürür. Kimse bu sonsuz yenisunum dünyasının çekiciliğine karşı koyamaz. Her sanatsal, bilimsel, politik, gündelik olay veya eylem bu “ebedi hafıza”nın içine dahil olup ebedi olarak yenisunulmak ister. Herkes ve her şey, tarihselliğini kaybederek bu yenisunum dünyasının bir parçası olmak için can atar.

Teknik görüntünün oluşum sürecini inceleyen Flusser, resim söz konusu olduğunda ressamın görüntü ile anlam arasına girdiğini, oysa fotoğrafta böyle bir dolayım-lamanın olmadığını belirtir. Ancak bu yalnızca bir yanılsamadır. Bu sefer görüntü ile anlam arasına bir çeşit kara kutu olan fotoğraf makinesi girmiştir. Bu yüzden de teknik görüntülerle ilgili her eleştirinin öncelikle bu aygıtın içini aydınlatması gerekmektedir. Flusser'in düşüncesinin temelinde de bu sav yatar. Eğer fotoğrafın bir eleştirisi yapılabırsa, buna “aygıt”ın (*apparatus*) eleştirisiyle başlamak gereklidir.

Flusser, Marksist kuramın büyük önem atfettiği üretim araçlarının mülkiyetine sahip olma/olmama tartışmasının aygıtlara da uyarlanabileceğini, ancak bunların aygıtta içkin olan, onun en temel özelliğini iskaladığını belirtir. Bu özellik ise otomasyondur. Sanayi sonrası toplumun temel öğelerinden olan aygıtı, aletten ayıran da bu niteliğidir. Aygıt ya da makine, artık onu işletenden bağımsız olarak, kendi programının belirlediği sınırlar içerisinde bir ürün ortaya koyar. Fotoğraf söz konusu olduğunda fotoğraf makinesinin işleticisi olan insanın yaptığı yegane şey programın çizdiği sınırlar içerisinde bir “oyun” oynamaktır. Bu oyun, imgelerin programın kurallarına uygun biçimde bir araya getirilmesidir.

Fotoğraflar, tıpkı diğer teknik görüntülere benzer bir şekilde fotoğrafçının niyeti ve makinenin programında bulunan birtakım kavramların durumlar olarak kodlanmıştır. Bir fotoğraf eleştirisinden bahsedeceksek öncelikle bu kodlamanın açıklanması gerekmektedir. Temel niyeti kendi kafasındaki dünya hakkındaki kavramlarını görüntüler olarak kodlamak olan fotoğrafçı, fotoğraf makinesini bu amaç doğrultusunda kullanır. Oluşturduğu görüntüler başkalarının zihninde deneyim, bilgi, değer ve eylem modelleri haline gelerek anılarda ölümsüzleşir. Fotoğraf makinesi ise kendi programında bulunan kavramları kodlar ve görüntüler aracılığıyla toplumu programlamak için kullanır. Böylece kendi programının devamlılığı ve gelişimini sağlayacak sürekli bir geri besleme sistemini oluşturabilir. İşte fotoğraf eleştirisinin esas görevi de bu saklı niyetler ağını açığa çıkarmak olmalıdır. Aksi takdirde makine kazanacak ve fotoğraflar toplumu programlamaya devam edecektir.

Dağıtım ise Flusser’e göre fotoğrafın anlamının oluşmasında en önemli belirleyicilerden birisidir. Sanayi sonrası toplumda mülkiyetin yerini bilgiye bırakmasıyla birlikte fotoğrafın da değeri onun maddi varlığından çok, taşıdığı sürekli yenedensunulabilir bilgilerdir. Bu yenedensunum işlemini gerçekleştiren kitleleştirici dağıtım kanalları ise fotoğrafın taşıyıcısı olduğu bilginin nasıl alımlanacağını belirleyerek onun değerini belirler. Aynı fotoğrafın bir haber yazısının başında, politik afişte ya da bir sanat galerisinin duvarında görülmesi onun alımlayıcının zihnindeki değerini değiştirir. Fotoğrafın dağıtım kanallarıyla ilişkisi aynı zamanda fotoğrafçı ile dağıtım aygıtı arasındaki sürekli bir mücadeleye sahne olur. Örneğin, bir gazete için para karşılığı fotoğraf çeken bir fotoğrafçı, fotoğraflarına söz konusu dağıtım kanallarının sınırlarını ihlal etmeyen, ama onları zorlayan bir şekilde kendi estetik, politik görüşlerini gizlice yerleştirmeye çalışır. Bu durumun farkında olan gazete de o fotoğrafın özgünlüğünün kendisine sağlayacağı karı düşünerek fotoğrafı yayımlar. Flusser’e göre bu sürekli çatışma hali fotoğraf eleştirmenlerinin her zaman için göz ardı ettikleri bir olgudur. Fotoğrafın dağıtım kanallarını verili kabul eden eleştirmenler bu büyük çelişkiyi gözden kaçırarak gerçek anlamdan uzaklaşırlar.

Frankfurt Okulunun fotoğrafın kendisine değil de, arkaplanda işleyen kapitalizm gibi daha büyük güçleri açığa çıkartmaya yönelik eleştirilerini de yetersiz bulur. Ona

göre asıl büyük tehlike varlığı göz ardı edilen fotoğrafın bizi aygıtın gelişimini sağlayacak geri beslemeyi oluşturacak bazı törenselleşmiş ve büyüsel davranışlar edinmeye programlamasıdır. Sanayi sonrası toplumunun büyüsel davranışları eski toplumların büyüsel davranışlarından oldukça farklıdır. Afişte gördüğü dış fırçasının büyüsel bir nesne olmadığını, Batı kültürünün bir ürünü olduğunu bilen kişi, bütün bu eleştirel düşüncelerini bastırarak, büyüsel bir şekilde hareket eder. Fotoğrafların etrafımızda fotoğrafik bir evren biçiminde büyüsel bir çember oluşturduklarını belirten Flusser, bu çemberi kırmamız gerektiğini söyler.

Özgöndergeli bir yapıya sahip olan fotoğrafik evrenin içerisindeki her fotoğraf, ilk bakışta sanılacağı gibi gerçeklikte bir noktaya değil, bu evrenin içerisindeki bir ögeye denk düşmektedir. Fotoğrafik evren, dış dünyadan bağımsız, kendi başına var olan bir evrendir ve bu evren alıcılarını büyüsel ve işlevsel davranışlar doğrultusunda programlar. Söz konusu fotoğrafik programın içinde yer almayı reddeden, onu biçimlendirici fotoğraflar üretmeye çalışan fotoğrafçılar ya da bu otomatik programlama oyununun içini görmeye çalışan eleştirmenler otomatik programlamaya karşı mücadele etmektedirler. Fakat aygıt da bu direniş çabalarını bağımsızlık kisvesi altında özümseyerek programa dahil etmeye çalışır. Flusser'e göre gerçek bir fotoğraf felsefesinin asıl yapması gereken şey de işte tam bu çatışmayı açığa çıkartarak ona bir çözüm sunmak olmalıdır. Fotoğraf felsefesi, fotoğrafta insan özgürlüğüne yer kalmadığını göstererek aygıtı karşı insan özgürlüğünün nasıl yaratılabileceğinin yollarını tartışmalıdır.

Başlangıçta da belirttiğim gibi, Flusser teknik görüntüler evrenini bir kriz halinin semptomu olarak görmez. Ona göre teknik görüntüler sanayi sonrası toplumunun yapı taşlarındandır. O yüzden de sanayi sonrası toplumu anlamak için, araştırmasında temellerini aradığı fotoğraf felsefesine ihtiyaç olduğunu düşünür. Fotoğraf felsefesi, diğer alanlara da yayılacak bir kurtuluş çabasının ilk adımı olacaktır. Yalnızca böyle bir eleştirel düşünce insana bu programlanmış dünyadan çıkış şansı verebilir. İnsanı sindirmeye çalışan aygıt ve onun programına karşı insanlığın özgürlük mücadelesi. Kendi yarattığı canavarın kurbanı olan insan. Kitaplarda, filmlerde, dizilerde görmeye alışık olduğumuz bir distopya gibi duruyor, değil mi? Böyle düşünerek onun karamsar görüşlerini ya da eleştirel bir fotoğraf felsefesi çağrısını görmezden gelmek kolay, fakat robotlar, yapay zeka, *post-insan* gibi mevzularının yoğun bir şekilde tartışıldığı, gün be gün *Black Mirror*'laşan dünyamızda tamamen haksız olduğunu rahatlıkla söyleyebilir miyiz?

## İsmın Üzerini Çizen Bir Sergi: *İsim Hariç*

Şefik Özcan\*



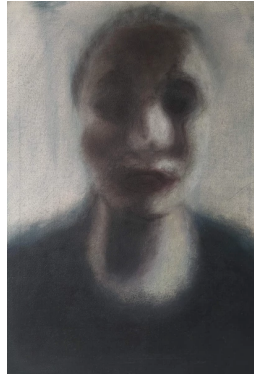
Rahman Işık Sarıalioğlu ve Şefik Özcan (Küratörler)  
26 Nisan - 26 Mayıs 2021  
Çevrimiçi Karma Sergi  
galeriartuklu.com  
MAÜ GSF Sergi Koordinatörlüğü

\* Doç., Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
mysozcan@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9913-804X

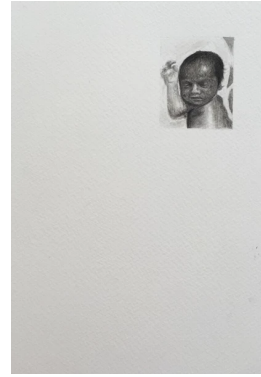
Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat ve İletişim Tasarımı (Disiplinerarası) Anabilim dalları yüksek lisans programlarından mezun olmuş ve hâlâ bu programlara kayıtlı olan öğrencilerin katılımıyla, küratörlüğünü Rahman Işık Sarılioğlu ile Şefik Özcan'ın yaptığı *İsim Hariç* adlı sergi, 26 Nisan'da *online* olarak izleyicilere sunuldu. 26 Mayıs'a kadar izlenebilecek olan sergi *sanat yapıtı* dediğimiz üretilere, kendilerine eşlik edecek yönlendirici bir metin olmaksızın, salt ortaya koydukları varoluş düzleminden bakılmasını öneriyor ve bunu duyumsamaların ve algılamaların özgürleşmesi talebine dayandırıyor. Bu önermeyi elbette (aslında neyi kastettikleri pek de anlaşılmayan) seyircinin-izleyicinin-katılımcının tarafından ele almak gerekiyor. Yani seyirciyi görme ve gördüğünü anlamlandırma konusunda özgür bırakmaktan söz ediyoruz.



**Zehra Çalışkan**  
Mermer,  
75x58x40 cm, 2009



**Zeynep Çağrı**  
Tuval üzerine yağlıboya,  
35x50cm, 2019



**Zarife Bitim**  
Kağıt üzerine mürekkep,  
14,8x21 cm, 2018

Tüm sanat tarihi, eserler etrafında anlatılar oluşturmanın tarihidir. Bu anlatılar aynı zamanda belirli estetik rejimlere tabi kılınır. Böylelikle izleyicinin-seyircinin-katılımcının gördüğünü nasıl anlamlandırması gerektiği buyurulmuş olur. Çünkü, tüm tarih boyunca benimsenen ön kabul, *görenin, görmeyi bilmediği* üzerine kuruludur. Bunu Platon'un kadim mağara metaforundan tutun da bugünün gösteri toplumuna yöneltilen eleştirilere kadar görmemiz mümkündür. Estetik rejimlerin bakar körlükle mücadele etmek adına uyguladıkları stratejilerde, görmeyi bilmeyenlere göremediklerini göstermek, yani onları eğitmek ve izleyiciyi eyleme geçebilen bir insana dönüştürmek şeklinde özetlenebilecek uygulamalar söz konusudur. Dikkat edilirse müzelerin açıklayıcı pedagojileri, büyük galerilerin, yapıtların etrafında oluşturdukları metinsel bariyerler hep bu stratejilerin uygulanmasına yöneliktir. Günümüz çağdaş sanatında, daha doğru bir ifadeyle politik sanatta, üretilere eşlik edecek yönlendirici bir metin sözü edilen stratejilere güncel bir örnek olarak gösterilebilir. Oysaki politik sanat ya da sanatın siyasallaşmasından ne anlamak gerekiyor? Ya da sanat ve siyaset arasındaki ilişki, imajın etrafında örülecek politik bir

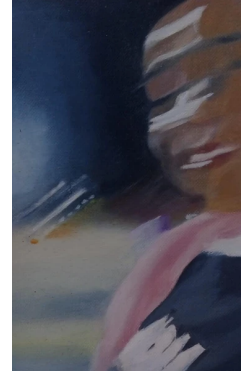
söylemle mi sağlanmış oluyor? Veya eseri belirli estetik rejimler çerçevesinde ele alarak mı o esere ilişkin *gören, görmeyi* öğrenmiş oluyor? Sorular çoğaltılabilir.



**Berfin Yıldırım**  
Dijital fotoğraf, değişebilir  
boyutlarda dijital baskı, 2018



**Mehmet Arif Karamanoğulları**  
Monotype baskı resim,  
35x50 cm, 2015

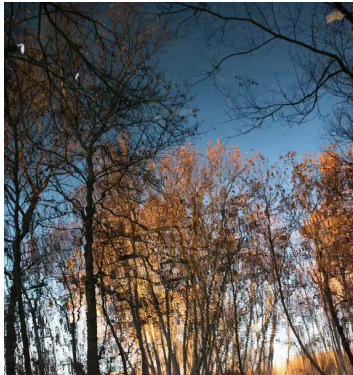


**Şehriban İrtem**  
Tuval üzerine yağlı boya,  
50x40 cm, 2019

Jacques Rancière, uygulanan bu stratejilerin karşısına çok basit ama bir o kadar sarsıcı bir hipotez çıkarır: Görme olgusu zafiyet barındıran bir olgu değildir. Gören, kendi bildiği yoldan görmeyi bilir. Görenin salt seyirci konumu dahi toplumsal konumların alt üst edilmesine katkıda bulunabilir. O halde, şunu anlamak gerekiyor: Seyirci (gören), gördüğüne ilişkin ne düşüneceğini ve ne yapacağını bilir. Basit bir şekilde bunu kabul etmek gerekir. Bu, dünyayla ilişkisinde *görenin* olduğu kadar anlamının, anlamlandırmanın da özgürleşmesi demektir. Bu özgürleşmede, mevcut ve egemen duyulur zamanın ve mekânın karşısına daha özgürlükçü-eşitlikçi olabilecek yeni bir duyulur-paylaşılr zaman ve mekânın ufkunun belirebilmesini sağlayan potansiyeller ortaya çıkabilme şansına sahiptir.



**Ferhat Salman**  
Kağıt üzerine yağlı boya,  
70x100 cm, 2014



**Mehmet Veysi Boran**  
Dijital fotoğraf,  
29x29 cm, 2015



**Dilan Akyüz**  
Tuval üzerine yağlı boya,  
60x81 cm, 2020



*İsim Hariç* sergisi bu anlamda kendi seyircisine buyurabileceği tümcelere mesafelenir. Sergideki eserler, salt görenin bakışına sunulmuştur. Bu bakışı deforme edecek hiçbir metinsel anlatıya yer vermezler. Eserler sadece oradadır. Varlıkları salt orada-olmak dışında hiçbir şey söylemez. *Gören, görmeyi bilmez* şeklindeki binlerce yıllık pedagojik formasyon, burada ters yüz edilir. Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak* adlı kitabında, Kur'an'dan şu alıntıyı yapar: “Gözleri vardır, ama görmezler”. Ve bunu şu şekilde tamamlar: Tam da *şeylerin* kendilerine baktığını görmezler. *İsim Hariç* sergisi, seyirci ile eseri birbirinin bakışına bu açıdan sunuyor denilebilir.



**Hasan Atılğan**  
Tuval üzeri yağlı boya,  
120x150 cm, 2018



**Elif Özergin**  
Kara tahta üzerine tebeşir,  
22x22 cm, 2020



**Leyla Öcal**  
Kağıt üzerine karışık teknik,  
24x34 cm, 2015



**Bedran Tekin**  
Dijital fotoğraf,  
değişebilir boyutlarda dijital baskı, 2016

Gabriel García Márquez, *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanının ilk sayfasında henüz yeni kurulmuş Macondo şehrini tanımlarken “Dünya öylesine çiçeği burnundaydı ki, pek çok şeyin adı yoktu daha ve bunlardan söz ederken parmakla gösterip işaret etmek gerekirdi” diye yazar. Nesnelere ile onları tanımlayan-çağırın kelimeler-adlar

arasında her zaman kapanmaz bir mesafe vardır. Bu mesafe sadece dilin keyfiliğinden kaynaklanan kültürel bir mesele değil, aynı zamanda nesnelere, şeylerin tanımlanmaktan-adlandırılmaktan kaçan birincil doğasıyla ilgilidir. Sanat nesnesi dediğimiz şeyler bu açıdan, mesafe denilen alan içinde, söz dizimlerinin arasındaki boşluklarda yaşamlarını sürdürürler. Bu anlamda sanat tarihi yazımı, sanat nesnelere yaşamlarını sürdürdükleri boşluğu zehir etmekten başka bir işe yaramaz.



**Mehmet Mete**  
Kağıt üzerine karışık teknik,  
35x25 cm, 2021



**İrem Akboğa**  
Tuval üzerine yağlı boya,  
27,4x36,4 cm, 2020

Bu sergi, sanat nesnesi dediğimiz şeylere kendi ontolojik mesafelerinden bakmayı öneriyor. Onların adı yok ve onlardan söz ederken parmakla gösterip işaret etmek yeterli. Jacques Derrida, bir şeye isim verdiğimizde ona ne vermiş oluyoruz, tam olarak ne oluyor diye sorduğunda haklı bir soruyu ortaya sürüyordu.



mediarts Creative Commons Atf-GayriTicari  
Türetilemez 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.



mediarts'ta açık erişim politikası benimsenmekte  
ve bunun yaygınlaşması için çalışılmaktadır.



/mediartsdergi

[www.mediartsdergi.org](http://www.mediartsdergi.org)