



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

2019, 1 (Şubat • February)

e-ISSN 2687-1890

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

2019, 1 (Şubat • February)

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına *On Behalf of Mardin Artuklu University*
Rektör Prof. Dr. Ahmet AĞIRAKÇA *Rector Prof.*

Editör | | Editor

Doç. Dr. Mehmet IŞIK *Assoc. Prof*

Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU *Assist. Prof*
Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN ŞİRAY *Assist. Prof*
Arş. Gör. Kansu ÖZDEN *Res. Assist.*

Tasarım & Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA *Res. Assist.*

Sekreteryaya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA *Res. Assist.*

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Yayın Kurulu kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the Editorial Board. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi | | Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim | | Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

Editör Kurulu | | *Editorial Board*

Doç. Evrim Özlem KAVCAR *Assoc. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Kutlu GÜRELLİ *Assist. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN *Assist. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU *Assist. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin YEŞİLMEN *Assist. Prof.*

Danışma Kurulu | | *Advisory Board*

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora *Prof.*
Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi *Prof.*
Prof. Dr. Paul Gwynne, The American University of Rome *Prof.*
Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi *Prof.*
Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi *Prof.*
Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes Penafria, University, University of Beira Interior *Prof.*
Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi *Prof.*
Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi *Assoc. Prof.*
Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Ardahan Üniversitesi *Assoc. Prof.*
Doç. Dr. Davor DZALTO, The American University of Rome *Assoc. Prof.*
Doç. Dr. Serdar YILMAZ, Düzce Üniversitesi *Assoc. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi *Assist. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry Eylül Üniversitesi *Assist. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi *Assist. Prof.*
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi *Assist. Prof.*
Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University *Dr. Phil.*

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, İdeal Online veri tabanında taranmaktadır.

İçindekiler | | Index

ARAŞTIRMA MAKALESİ RESEARCH ARTICLE

Ferit ÇAĞIL & Funda MASDAR KARA

Dijital Dönüşüm Bağlamında
Türkiye'de Dizi Sektörü ve
Geleceği

*The Industry of TV Series and
Its future in the Context of
the Digital Transformation*

8

Songül ÖZDEMİR

Üniversite Yaşamının Niteliğine
İlişkin Öğrenci Görüşleri:
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi Örneği

*The Students Opinions on the
Quality of University Life: The
Sample of Ankara University
Faculty of Communication*

19

Maşallah KİLİNÇ & Selma KÖKSAL

Barok Dönem Resimlerinde
Kullanılan Işık Tekniklerinin Günümüz
Sinema Filmlerine Yansıması:
Kış Uykusu Örneği

*The Reflection of the Light
Techniques Used in the Baroque
Pictures on The Current Films: The
Case of Winter Sleep*

31

Mehmet KAYIN

Gayri Maddi Emeğin Görünümleri:
"Freelance Tasarımcılar"

*The Aspects of Immaterial Labor:
"Freelance Designers"*

42

Mehmet CEYHAN

Sinemada Özgün Bir
Distopik Anlatı İncelemesi:
Alphaville Örneği

*An Unique Dystopian
Narrative Analysis in Cinema:
The Case of Alphaville*

60

SANATÇI & SANAT ESERİ İNCELEMESİ ANALYSIS OF ART WORKS & ARTISTS

Sibel SEVİM & Nesrin YEŞİLMEN

Geleneksel Çömlekçilikten
Çağdaş Seramik Sanatına
Cemalettin Sevim Örneği

*The Case of Cemalettin Sevim
from Traditional Pottery to
the Art of Modern Ceramics*

69

GÖRÜŞME INTERVIEW

Sezer Ahmet KINA

Mülteciler ve Sinema:
Andaç Haznedaroğlu ile
Misafir Üzerine Bir Görüşme

*Refugees and Cinema:
An Interview on The Guest
with Andaç Haznedaroğlu*

77

Editörden

Merhaba...

ARTS neden çıkıyor? Bu soruya verilecek en sarıh yanıt sanat ve beşeri bilim alanındaki temel teorik yaklaşımları ve onları çevreleyen tartışmaları kapsayarak bu alanla ilgilenenlere yararlı bir kaynak olmak ve bu bağlamda önemli bir kamusalılık yaratabilmek olacaktır. Buradan hareketle ARTS, sanat ve beşeri bilim alanına akademik ölçekte ilgi duyan öznelere seslenmeye ve onların seslerini duyurmaya önem vermektedir. Bunu yaparken problem odaklı kavramsal tartışmalara ağırlık vermeyi hedeflemektedir.

ARTS'ta temel akademik çalışma formatı olarak makale kabul görmektedir; ancak bunun yanı sıra sanatsal ve akademik toplantılara ilişkin değerler, sanat ve beşeri bilim alanında yayınlanan kitapların eleştirileri ve yayın kurulu tarafından kabul görmesi halinde akademik ve sanatsal bir tema etrafında örülmüş soru ve problematiklerden temellenen görüşmeler de yer bulabilecektir. ARTS, bu doğrultuda farklı disiplinleri ortak paydada buluşturmaya, beşeri bilimler ile sanat alanları içerisinde bir araştırma, tartışma, eleştirme, soru sorma alanı yaratmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede dergimizde, yerel sanatsal uğraşlardan uluslararası yaklaşımlara, popüler anlayışlardan klasik anlatılara, çağdaş sanatsal öğelerden toplumsal temalara, beşeriyetinden çeşitliliğinin yarattığı geniş yelpazeden farklı teorik yaklaşımlara, alımlama araştırmalarından farklı sanatsal türlere ve sanatçı profillerine çeşitli konularda üretilen çalışmalara yer verilecektir.

Her toplumsal ölçekli uğraşta olduğu gibi bilim insanlarının, sanatçıların ve araştırmacıların çalışmalarını ve eserlerini yaygınlaştırmalarına imkân sağlamanın önemi tartışmasızdır. Bu yüzden ARTS için hazırlanan her çalışmanın sonuçlarının hedef kamularla paylaşılması, ARTS'in uzun soluklu olacağına inandığım bu yolculuğunda temel düstur olacaktır. Bu bağlamda sanatçılara, akademisyenlere ve araştırmacılara yayın olanağı sunmasıyla ARTS, sanatsal ve beşeri bilimsel disiplinler bünyesindeki sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitime ilişkin problematiklerin tartışılmasına zemin oluşturacaktır. Ki bu da kuşkusuz ARTS'in amacına uygun olarak en somut çıktısı olacaktır.

ARTS'in ilk sayısında beşi özgün araştırma makalesi, biri sanatçı ve sanat eseri incelemesi, biri görüşme olmak üzere yedi farklı çalışma bulacaksınız. ÇAĞIL ile MASDAR KARA'nın hazırladığı ilk çalışma, dijital teknolojilerde yaşanan gelişmelerin insanların izleme alışkanlıklarının da değişmesinde etkili olduğu varsayımına yaslanıyor ve dijital platformlarda yayınlanan internet dizilerinin geleneksel televizyon dizileri karşısındaki durumunu tartışma amacı taşıyor. Bu doğrultuda sahası dizi yönetmenleriyle yapılan görüşmelerden oluşan çalışmada, günümüz Türkiye'sinde internette yayınlanan dizilerin mevcut durumu ve televizyon dizilerinin geleceğine dair dikkate değer bir projeksiyon yapılıyor.

İkinci çalışma resim sanatı ile sinema sanatı arasındaki teknik örtüşme ve yakınlıkları odağına alıyor. Çalışmanın yazarları KİLİNÇ ve KÖKSAL, bunu yaparken sinemada anlamın oluşmasında etkili bir unsur olan ışık kullanımı ile barok dönem resim sanatında kullanılmış olan ışıklandırma tekniklerinin örneklem ölçekli bir mukayesesini yapıyor. Niteliksel içerik çözümlemesi ve biçim çözümlemesinin örneklem olarak seçilen *Kış Uykusu* filmine uygulandığı çalışmada, iki farklı alandaki ışıklandırma tekniklerinin etkileşimi değerlendiriliyor.

ÖZDEMİR tarafından hazırlanan üçüncü çalışma, lisans düzeyinde öğrenim gören öğrencilerin üniversite yaşamının niteliğine yönelik görüşlerini belirleme amacı taşıyor. Örneklerden Fakülte Yaşamının Niteliği Ölçeği (FYNÖ) ile toplanan veriler, betimsel istatistik teknikleri yoluyla çözümleniyor. Desenin genel tarama modeli olarak belirlendiği çalışmada, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi bünyesinde faaliyet gösteren üç farklı lisans programından toplam 274 öğrenciyle sormacaya dayalı bir sahanın bulgularıyla tartışılıyor.

KAYIN'ın ekonomi politik bir perspektifle hazırladığı dördüncü çalışma, sanat ve toplumsal kurumlar arasındaki girift ilişkiyi gözler önüne seren bir panorama sunuyor. Söz konusu çalışmada kapitalizmin geçirdiği dönüşümler sonucu üretim ilişkilerinin yeni görünümünü ve bu görünümün çalışanlar üzerindeki makro ve mikro etkilerini odağına alan KAYIN, evden çalışan (freelance) tasarımcıların, çalışma yaşamlarına ve dahil oldukları ekonomik dolaşım ağına dikkat çeken önemli bir çalışma ortaya koyuyor.

Beşinci çalışma, CEYHAN tarafından hazırlanan "Sinemada Özgün Bir Distopik Anlatı İncelemesi: *Alphaville* Örneği" başlıklı makaleden oluşuyor. Yazar, bilimkurgu sinemasının bir alt türü olarak karşımıza çıkan ve karanlık-karamsar bir gelecek tasavvuru olarak tanımlanabilecek olan distopya kavramının Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'nın *Alphaville* (1965) filmindeki izlerini sürüyor. Godard'nın filmde ortaya koyduğu distopik anlatıyla, gerçekte yaşanan dünyanın giderek distopik bir mekâna dönüşmeye başladığını gösterdiğini savunan CEYHAN, filmde distopik anlatıların alışıldık sonuna uymayarak yapaylığın, sanal gerçekliğin ve parçalanmışlığın aşılabileceğinin anlatıldığının altını çiziyor.

SEVİM ve YEŞİLMEN'in sanatçı ve sanat eseri incelemesinin teşkil ettiği dördüncü çalışma, 21. yy.'da estetik kaygıların artmasıyla sanat alanında oluşan köklü değişim ve yenilenmeler ile seramik tornasının bambaşka bir boyut kazandığı önermesinden temelleniyor. Yazarlar, seramik torna ile üretilen çömleğin, seramik bünyenin de geliştirilip yüksek derecelerde pişirimin yapılması ve estetik değer ön plana çıkması ile artık bir kullanım eşyası olmanın ötesine geçerek çağdaş seramik sanatında yerini aldığını savunuyor. İncelemede 35 yıllık bir sanat geçmişine sahip olan Cemalettin SEVİM ve onun seramik sanatına bakışı ortaya konuluyor; bununla birlikte SEVİM'in gelenekselden çağdaşa seramik tornada yapmış olduğu eserler inceleniyor.

ARTS'ın bu sayısında yayınlanan son çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasının önemli kadın yönetmenlerinden biri olan Andaç HAZNEDAROĞLU ile onun üçüncü uzun metraj filmi olan *Misafir* (2017) üzerine gerçekleştirilen bir görüşmeden oluşuyor. HAZNEDAROĞLU'nun, Türkiye'nin son on yılında önemli gündem maddelerinden biri olan Suriyeli mülteciler meselesini odağına taşıyan bir sinema filminin yapımcısı, senaristi ve yönetmeni olarak öne çıkması; mülteciler ve sinema teması üzerine KINA tarafından yapılan bu görüşmeyi önemli kılıyor.

Şubat ve Eylül aylarında elektronik olarak yayınlanacak olan ARTS'ın ilk sayısının kutlu olmasını, yolunun açık olmasını dilerim.

Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Editör

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi
Artuklu Journal
of Arts and HumanitiesMARDİN ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ
MARDİN ARTUKLU
UNIVERSITY

Dijital Dönüşüm Bağlamında Türkiye’de Dizi Sektörü ve Geleceği

Ferit ÇAĞIL
Yüksek Lisans Öğrencisi
Batman Üniversitesi, SBE, STV
fferitcagil@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3391-869X

Funda MASDAR KARA
Dr. Öğr. Üyesi
Bitlis Eren Üniversitesi, GSF, STV
fmkara@beu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6824-7793

ÖZ

Son yıllarda dijital teknolojilerde yaşanan gelişmeler insanların izleme alışkanlıklarını da değiştirmiş bulunmaktadır. Bu çalışmanın amacı son zamanlarda artan internet dizilerinin televizyon dizileri karşısındaki durumunu tartışmaktır. Çalışma için en az 100 bölüm dizi çekmiş yönetmenlerle görüşülmüştür. Görüşülen yönetmenler Amaçlı Örneklem Yöntemleri içerisinde Uzman Örneklem Yöntemine göre seçilmiştir. Bu Yöntem ile Kudret Sabancı, Sadullah Şentürk, Sadullah Celen, Cem Karıcı, Murat Düzgünoğlu, Kerem Çakıroğlu, Ömer Uğur, Mehmet Bahadır Er, Bora Tekay, Kartal Çidamlı ile görüşülmüştür. Görüşme sonucunda dijital ortamlarda yayınlanan dizilerin televizyonda yayınlanan dizilerden teknik olarak daha kaliteli olduğu ve izleme alışkanlıklarının bu yöne evrildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışma günümüz Türkiye'sinde internette yayınlanan dizilerin mevcut durumunu ve televizyon dizilerinin geleceğine dair durumunu tartışması bakımından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: dizi sektörü, yönetmen, internet dizisi, televizyon dizisi, dijital platformlar

Geliş Tarihi/Received: 31.12.18 | **Kabul Tarihi/Accepted:** 20.2.19 | **Yayın Tarihi/Published:** 25.2.19

Çağıl, F. ve Masdar Kara, F. (2019). Dijital Dönüşüm Bağlamında Türkiye’de Dizi Sektörü ve Geleceği. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 1, 8-18.

The Industry of TV Series and Its future in the Context of the Digital Transformation

ABSTRACT

In recent years, developments in digital technologies have also changed people's viewing habits. The aim of this study is to discuss the situation of the increasing internet series in contrast to television series. Therefore, directors who have recorded at least 100 episodes were chosen according to the Specialist Sampling Method and interviewed for this study. Just to name a few the author has talked to Kudret Sabancı, Sadullah Şentürk, Sadullah Celen, Cem Karcı, Murat Düzgünoğlu, Kerem Çakıroğlu, Ömer Uğur, Mehmet Bahadır Er, Bora Tekay and Kartal Çidamlı. A first conclusion of the conducted interviews shows that series published on digital platforms are technically far better than TV series and thus viewing habit are evolving in this direction. This study is of outstanding importance in terms of analyzing the current status of series published on digital platforms and the future TV series in contemporary Turkey.

Keywords: *industry of tv series, director, internet series, tv series, digital platforms*

GİRİŞ

İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle beraber dijital yayıncılık da son yıllarda hızlı bir ivme kazanmıştır. İnsanların boş zaman aktiviteleri arasında yer alan televizyon izleme alışkanlığı dijital mecralardaki yayınları izleme alışkanlıklarıyla yarış içerisine girmiştir. Dijital yayınların giderek artması, geleneksel yayın araçları arasında en etkili yayın aracı olan televizyonun geleceği konusundaki tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Yayınlanan programlar arasında en çok izlenen yapımlardan olan diziler; dijital platformlar ile televizyonlar arasındaki rekabetin ortak noktasıdır. Sürelerinin daha kısa olması, dilenilen yerde dilenilen dakikadan izlenebilmesi dijital platformda yayınlanan dizilerin televizyon dizilerinden ayrıldığı temel noktalarıdır.

RTÜK (Radyo ve Televizyon Üst Kurulu) tarafından 2018 yılında yayımlanan "RTÜK 2017 Yılı, Vatandaş Bildirimleri Yıllık Raporu" Türkiye'de televizyon izlenme sürelerini günlük ortalama 4 saat ila 4,5 saat olarak belirlemiştir (RTÜK, 2018, Haziran, s. 40). Buna göre ülkemiz, dünya ülkeleri arasında yapılan araştırmalara göre televizyon izleme süresi bakımından ilk sıralarda yer almaktadır. 2018 yılında yayınlanan bir başka RTÜK raporunda dizilerin izlenme oranı 2016 yılında yüzde 11,41 iken, 2017 yılında bu oranın yüzde 18,85'e çıktığı ve televizyon dizilerinin en çok izlenen tür olduğu görülmüştür (RTÜK, 2018, Haziran, s. 35).

Televizyon serisi olarak adlandırılan diziler; son zamanlarda yeni bir yayın kanalı olan internet üzerinden izlenmeye başlanmıştır. Haberleşme teknolojisinin ilerlemesiyle birlikte ortaya çıkan internet evlerimize de sınırsız hizmetlerle girmiştir. Bu sınırsız hizmet sunumu, talepleri de interneti kullanan insan sayısını da arttırmıştır. Bu artışın başlıca ve en önemli sebeplerinden biri izleyicinin seçme hakkının olmasıdır. Böylece izleyici, televizyonun o büyüklü ve cazip dünyasının dayatma özelliğini reddedip kendi zamansal tercihini kendi oluşturabilmektedir. Böylece izleyici günün belirli saatlerindeki mecburi izleme durumunu internet aracılığıyla ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla izleyici artık herhangi bir dizi ya da filmi internet üzerinden çeşitli kanallar aracılığıyla günün dilediği herhangi bir saatinde izleyebilir, durdurup tekrar başa alabilir ya da kaldığı yerden iki gün sonra tekrar izleyebilir duruma gelmiştir.

Özdenetimi bulunan televizyonların dayattığı mecburi pazarlama yöntemlerinden reklam kuşaklarını izleme mecburiyeti kalmayan izleyici, televizyon karşısında edilgen iken artık etken olan bir roledir. "Geleneksel medyada bireyler pasif (edilgen) bir durumda iken yeni medya ile aktif (etken) bir duruma gelmişlerdir. Şüphesiz ki yeni medyanın etkileşimli bir boyut kazanmasındaki en önemli rolü internet üstlenmiştir" (Aydoğan ve Kırık, 2012, s. 60). İzleyici internet sayesinde televizyondaki üretilene mecbur değil, üretilen izleyicinin talebine mecburdur ve yönlendirilmektedir. Üstelik izleyicinin tüm bunları yapabilmesi için bir televizyon aygıtına da ihtiyacı yoktur. Günün her saati ister evinde ister dışarıda, sokakta, kafede, yolculukta, işyerinde vb. dilediği her yerde akıllı cep telefonları ya da bilgisayar ve tabletlerle de izlemeyi gerçekleştirebilmektedir.

Bu avantajların izleyici üzerinde yarattığı memnuniyetin nedenlerinden biri de; izleyici

önceki yıllarda ulusal televizyon kanallarında yayınlanmadığı için izleyemediği filmleri ve dizi filmleri internet üzerinden ister dublajlı, ister kendi dilinde, isterse de alt yazılı izleme olanağına sahip olduğu söylenebilir. Yapımcılar da bu sayede, izleyicinin de talebi üzerine, artık yabancı dizi ve filmlerin DVD ve CD kayıtlarının satış gelirlerini arttırmak adına yasal izinle çoğaltılmasına ve yayınlanmasına izin vermiştir. Yayıncıların bu esnekliği dizi ve filmlerin internet üzerinden izlenilmesine meşru bir çehre kazandırmıştır (Çöteli, 2016, s. 123). Bu gelişmelerin hemen ardından tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de dizi sektörüne ikinci bir alan açmıştır. Bu alan internet dizileridir.

Türkiye'de İnternet Dizi Yayıncılığı

İnternet dizi yayıncılığı son yıllarda bütün dünyada hızlı bir artış göstermiştir. Bu gelişme ile beraber internet dizilerinin başlı başına bir pazar olduğu fark edilmiştir. Dünyadaki bu gelişmeler Türkiye'de de karşılık bulmuş ve yeni birtakım oluşumlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu) tarafından 2018 yılında yayınlanan "Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Alışkanlıkları Araştırması"nda Türkiye'deki her on evin sekizinde internetin var olduğu görülmektedir. Yine aynı rapor internet kullanan bireylerin kullanım oranının yüzde 72,9 olduğunu göstermektedir (TÜİK, 2018, s. 2). Deloitte tarafından 2018 yılında yayınlanan Türkiye'de "Tahmini Medya ve Reklam Yatırımları; Reklamcılar Derneği Raporu"nda ise 2014'de 1,183 milyon TL olan internet reklam harcamalarının 2017 yılında 2,078 milyon TL olduğu belirtilmektedir (Deloitte, 2018 , s.17).

Dünyada ve ülkemizde internete erişimin kolaylaştığı günümüzde, televizyon izleme alışkanlığımızın da değişmesi doğal bir sonuçtur. Cep telefonları, tabletler, akıllı televizyonlar ile izlemenin yeni bir mecraya evrildiği açıktır. Yukarıda paylaşılan verilerde görüleceği üzere internet reklam harcamalarının artması; yapımcıların internet dizilerine yönelmesini de hızlandırmıştır. İnsanlar artık evlerinde, otobüslerde, seyahatlerde ellerindeki telefon, tablet vb. diğer akıllı cihazlar aracılığıyla daha az engelle karşılaşarak, uzun süreli olma zorunluluğu bulunmayan, dilediği yerden izlemeyi başlatıp, dilediği yerde bırakan seyirciler halini almışlardır. Netflix'in 2017 yılında 37 bin 56 kişi ile yaptığı araştırma, Türklerin yüzde 77'sinin sadece evlerinde değil, örneğin işe gidip gelirken, otobüs yolculuğu yaparken veya uçaktayken de mobil cihazlarından film ve dizi seyrettiklerini belirtmiştir (ntv.com.tr, 2018, 22 Ocak).

Türkiye'de çekilen birtakım diziler YouTube üzerinden yayınlanmış fakat amatör bir kurguya sahip olan bu yayınlar gerekli ilgiyi görmemiştir. Daha sonra YouTube üzerinden yayınlanan ve tamamen amatör oyuncuların oluşturduğu Adana Sıfır Bir – Bir Zamanlar Adana'da dizisi milyonlarca izlenme rakamına ulaştığında dikkatleri üzerine çekmiştir. YouTube üzerinden yayınlanmak üzere daha başka diziler çekilmiş fakat beklenen ilgiyi görememiştir.

Türkiye'de dijital platformlar, yukarıda çerçevesi çizilen gelişmelerden hareketle

kurulmaya ve Őekillenmeye başlamıştır. Bu bağlamda yerli platformlar olan Puhu TV 2016 aralık ayında, Blu TV 2016 ocak ayında yayına baŐladılar. Dünyanın birçok ülkesinde yayın yapan Netflix 2016 yılında Türkiye'nin de içinde olduğu 130 yeni ülkede yayınlarına başlamıştır. Blu TV'nin Masum, Puhu TV'nin Fi dizisi dikkatleri çeken ilk orijinal içerikleri olmuştur. Aynı dönem Türkiye'de resmen yayına başlayan Netflix ise, Türkçe altyazı desteğinden yoksun olması, Türkçe dublajların olmaması gibi nedenlerden dolayı beklenen ilgiyi o sene görememiştir.

Puhu TV

2016 Kasım ayında Doğuş Yayın Grubu tarafından kurulan platform 11.000 saatin üzerinde bir içerikle açılmıŐtır. Puhu TV, Over The Top Television (OTT) olarak adlandırılan iş modeli üzerine kurgulanan, izleyicinin istediği içeriği istediği zaman ücretsiz izlemesine olanak sağlayan ve reklam gelirleriyle finanse edilen bir platformdur.  r n yerleŐtirme yöntemiyle maddi gelir sağlanmaktadır. Bunlar 15-20 dakikada bir yayına giren ve atlanamayan reklamlardır. Ayrıca dizi içinde karakterlerin giydiği elbiseler, yediği ürünler, bindiği arabalar vb.  Ğeler anlatıya dahil edilerek reklam üretilmektedir. Puhu TV'de yayınlanan ilk dizi Azra Kohen'in çok satan  lemesi *F - -P * kitaplarının aynı adlı uyarlaması olmuştur. S resi 60-75 dakika arası olan dizi, iki sezon yayınlanmıŐtır. İlk sezonu 12 bölüm, ikinci sezonu 10 bölüm halinde yayınlanan diziyi *Őahsiyet* ve *Dip* isimli iki ayrı dizi takip etmiştir. Şu an yalnızca Puhu TV'de izlenilebilen bir içerik bulunmamaktadır. Platformda yalnızca daha önce üretilen dizilerin haricinde televizyonlarda farklı zamanlarda yayınlanmış olan birçok dizi ve film izleyicilerin eriŐimine açıktır.

Blu TV

Doğan Holding tarafından kurulan diğital yayın platformu Blu TV 2016 yılında yayına başlamıştır. Yayına başladığı dönemde Netflix'in Türkiye'de yaşadığı problemleri görüp bunları avantaja çevirmek isteyen Blu TV, ilk iŐiyle popülerlik yakalamıŐ olsa da zaman içerisinde umduğunu bulamadığını gösteren bir tabloyla karŐlaŐmıŐtır. Blu TV'de aylık üyelik sistemi bulunmaktadır.

Blu TV'ye çekilen ilk dizi *Masum* olmuştur. *YaŐamayanlar*, *Bartu Ben*, *Bozkır*, *7 Yüz*, *Dudullu Postası*, *Sahipli* ve başta YouTube üzerinden yayınlanan ve daha sonra platforma katılan *Adana Sıfır Bir – Bir Zamanlar Adana'da* Blu TV için üretilen dizi içerikleridir. *Adana Sıfır Bir – Bir Zamanlar Adana'da* dizisi platformun Şuan devam eden tek işi olarak dikkati çekmektedir.

YouTube

Blu TV ve Puhu TV oluŐumlarından önce ilk orijinal yerli içerik  retimi YouTube üzerinden olmuştur. Özellikle 2013 sonrasında YouTube üzerinden yayınlanan pek çok

internet dizisi mevcuttur. Adana Sıfır Bir – Bir Zamanlar Adana'da bu diziler içerisinde en popüleridir. 2012'de yayınlanmaya başlanan ve 36'ncı bölümde final yapan Kormanlar ve iki yıl süren Kamera Narkası YouTube'da yayınlanan internet dizilerinin akılda kalan örnekleridir.

Bilim-kurgu ve komedi türünde değerlendirilebilecek olan ve Onur Ünlü'nün yönetmenliğini yaptığı Görünen Adam YouTube'da izleyiciye sunulan bir diğer dizi örneğidir. Onur Ünlü, Görünen Adam için; "TV'ye iş yapmak konusu sallanmaya başlayınca başka yerlere bakmaya başladık. O yer internet oldu. Her bölüm 15 dakika sürüyor. Televizyon dizisi gibi bezdirici değil. Televizyon dizisini her hafta çekiyorsun, biz bir kerede çektik bitirdik. On bölüm bir film gibi hazırladık" (Koloğlu, 2017, 15 Haziran) demiş ve dönemin internet ile televizyon mecraları arasındaki farka dikkat çekmiştir.

Netflix

Film-dizi yapımcılığı ve dağıtım alanında faaliyet gösteren kuruluş, 1997 yılında ABD'de kuruldu. DVD satış ve kiralama işi yapma üzerine kurulan şirket, 2007 yılında kullanıcılarına internet üzerinden film izleme imkanı da sunarak faaliyetlerine devam etmiştir. Netflix'in ilk dizisi 2013 yılında yayınlanmaya başlanan *House of Cards* olmuştur.

Yüzdoksanından fazla ülkede izlenebilen Netflix, 2016 yılında 130 ülkeyle beraber Türkiye'de de yayına başladı. Türkiye'de yayına başladığı ilk yıllarda Türkçe dublaj ve altyazı olmamasından kaynaklanan problemler nedeniyle yeterli ilgi göremeyen platform, özellikle son yıllarda oldukça fazla oranda popülerlik yakalamıştır.

Netflix, dünyada kullanımda olan internet trafiğinin yüzde 15'ini bünyesinde döndürmektedir (BBC Türkçe, 2018, 5 Ekim). Dünya çapında yayın yapan içerik üreticisi Netflix'in 2018 Aralık ayı itibari ile 137 milyon aboneye ulaştığı ve bu sayının Türkiye'de 5 milyon civarında olduğu belirtilmektedir (digitalage.com, 2019, 3 Ocak). Aylık ödeme sistemine göre işleyen bir platform olan Netflix, farklı kullanıcı paketleri sunarak fiyat politikasını da esnek tutmaktadır.

Türkiye'de yayın yapan dijital platformların izleyiciler açısından diziler için sunduğu en büyük avantaj ve/ya farklılık televizyondan farklı olarak sürelerdir. Televizyonlarda 180 dakikalara varan yayın süreleri mevcut iken internet dizilerinde bu süre 40 ile 80 dakika arasında değişmektedir.

Netflix ile yerli dijital platformlar arasında sezon anlaşmasında anlaşılan bölüm sayısı kadar içeriğin belirtilen tarihte tek bir seferde izleyiciye sunulması gibi fark bulunmaktadır. Yerli dizilerde bunun daha farklı işlediği görülmektedir. Buna göre diziler üçer bölüm halinde yüklenmekte, diğer bölümlerin izleyiciye sunulması için yapılan anlaşmalara göre belirlenen sürelerin geçmesi gerekmektedir.

Netflix için çekilen ilk yerli dizi olan *Hakan: Muhafız (The Protector)* yayınlanmaya başladığında IMDB'de (İnternet Movie Database) 10 üzerinden 7,9 puan almış;

platformda on milyonun üzerinde seyirci tarafından izlenilince dizinin ikinci ve üçüncü sezon anlaşmaları da yapılmıştır. Bununla beraber *The Gift (Atiye)* isimli ikinci dizinin de çekimlerine başlanmıştır.

Netflix Türkiye birimi tarafından Forbes'e yapılan açıklamada gelecek 20 yıl içerisinde televizyonun tamamen internet ortamına kayacağı savunulmaktadır (BBC Türkçe, 2018, 5 Ekim). Buna göre tüm geleneksel televizyon kanallarının ve platformlarının tıpkı HBO (Home Box Office) ya da Digitürk'ün yaptığı gibi talebe bağlı hizmet sunumuna geçeceği öngörülmektedir. Dolayısıyla şimdiki şartlar altında televizyon oyununun bir parçası olacağı su götürmez bir gerçek olarak görünen online televizyon platformları için asıl sorunun hangi model temelinde işleyecekleri oldukları görülmektedir. Bu noktada reklam mı, yoksa abonelik mi tercih edilecektir? Türkiye'de yabancı film ve dizi izlemeye alışkın, yurtdışındaki gelişmeleri takip eden geniş bir izleyici kitlesi bulunmaktadır. Ancak bu kitlenin içeriğe ücret ödemek konusunda isteğinin düşük olacağı öngörülmektedir. Bunun yanı sıra internet reklam pazarında ise tüm geleneksel normları yıkacak türden hızlı bir büyüme görülmektedir (Muradoğlu, 2017, Temmuz, s. 88).

İnternet dizileriyle beraber yeni bir yüzle tanışan Türk dizi sektörü, halen yolunu netleştirme çabasıdadır. Bu değişime ayak uydurma telaşının arkasında internetin konvansiyonel televizyonların geleceğini tehdit edeceği inancı vardır ve şimdilik gelecekte var olmak için en işlevsel modelin Netflix ve benzeri dijital platformların yürütücüsü olduğu yönünde fikir ortaklığı olduğu görülmektedir. Bununla beraber farklı görüşler de bulunmaktadır. Nisan 2017'de televizyon platformları üzerinden Türkiye'ye giren Sony Channel'in yönetim kurulu üyesi Murat Saygı televizyonun asla ölmeyeceğini savunmaktadır: "Şu bir gerçek ki yarın televizyonlar başka mecralardan izlenecek. Ama yine de izlenmeye devam edilecek şey televizyon olacak" (Muradoğlu, 2017, Temmuz, s. 90). Doğuş Dijital yönetim kurulu üyesi Ateş İnce de televizyonun Türk insanının akşam eğlencesi olmasına güvenerek "Bizde eğlence anlayışı son on yıldır akşam eve gelip dizi izlemek oldu. Bunun alternatifi çok kolay gelmeyeceğine göre televizyonculuk asla ölmeyecek" görüşünü paylaşmıştır (Muradoğlu, 2017, Temmuz, s. 90).

Yönetmenlerin Gözünden İnternet ve Televizyon Dizileri

Dijital platformlarda yayınlanan dizilerin mevcut durumu ve televizyon dizileri ile arasındaki farkların tespiti için sektörde en az 100 bölüm dizi çekmiş yönetmenlerin görüşüne başvurulmuştur. Uzman Örneklem Yöntemi ile seçilen yönetmenlere önceden hazırlanmış "dijital ortamlarda yayınlanan diziler ile televizyon dizilerini karşılaştırır mısınız?" sorusu sorularak mevcut durumun tartışılması amaçlanmıştır.

Dijital ortam izleyicisi ile geleneksel televizyon izleyicisinin birbirlerinden çeşitli alanlarda farklılaştığını vurgulayan Kudret Sabancı, "Öncelikle geleneksel yayıncılık anlayışı artık çağımız insanına yetmemeye başladı. Çünkü geleneksel yayıncılıkta kuralları yayıncı koyar. Onun istediği günde ve saatte hazır olmanız gerekir. Dijital

ortamdaysa neyi, ne zaman, nerede ve ne kadar izleyeceğine izleyici karar verir" demektedir (Kudret Sabancı, Kişisel Görüşme, 9 Şubat 2019). 2000 yılında ilk dizisi *Karakolda Ayna Var'ı* (2000) çeken Sabancı, sonrasında *Aliye* (2004), *Binbir Gece* (2006) gibi hem Türkiye'de hem de dünyada izlenen dizilerin yönetmenliğini yapmıştır. *Binbir Gece* dizisi ile bir ilki hayata geçirerek dizinin sezon finali sahnesini canlı yayınlara gerçekleştirmiştir. Geçmişten günümüze dizi sektöründeki değişimin tanığı ve uygulayıcısı olan Kudret Sabancı günümüz izleyicisinin her şeyden önce bir internet ve sosyal medya kullanıcısı olduğunu vurguluyor. Bu izleyici grubunun dizi ya da televizyon izleme saatlerini kendisinin ayarlamak istediğini belirterek dijital platformların sunduğu serbest zaman özelliğine vurgu yapmaktadır (Kudret Sabancı, Kişisel Görüşme, 9 Şubat 2019).

Uzun bir müddet reklam sektöründe çalışan Kerem Çakıroğlu, *Kavak Yelleri* (2007) ile dizi sektörüne girmiş, ardından *Küçük Sırlar* (2010), *Bir Bulut Olsam* (2009), *Kalbimin Sultanı* (2018) gibi dizilerin yönetmenliğini yapmıştır. İnternet dizilerinin yorum yapılabilecek kadar uzun bir süreyi geçmediğini belirtmektedir. Yapılan işlerin kalite olarak televizyonda yayınlanan işlerden daha önde olduğunu ve çitayı yükselttiğini belirten Çakıroğlu, internet mecrasına yapılan ilk işler oldukları için çitanın bu kadar yüksek olduğuna, kalıcı oldukları takdirde böyle olmayacağını düşünmektedir. Puhu TV'nin bir iş yapmadığının, Doğan Medya'nın da el değiştirmesinden dolayı Blu TV'nin beklemede olduğunun altını çizmektedir: "Netflix şu an Türkiye'de sadece bir iş yaptı, başka neler yapacak, nasıl işler yapacak, yapacak mı? Bilinmiyor... YouTube'da kendi olanaklarıyla üreten, daha amatörce ama daha serbest işler var" (Kerem Çakıroğlu, Kişisel Görüşme, 17 Ocak 2019). Dijital platformlarda yayınlanan işlerin hem bütçesel hem de teknik olarak daha kaliteli olduklarını vurgulamaktadır. Zamanla televizyonların reklam gelirlerinin internet reklamlarına kayacağını düşünen Çakıroğlu ilk başta yaptığı vurguyu tekrar yapmaktadır: "Dijital platformların seyredilme oranı arttıkça reklam oraya kayacak. Televizyonların zamanla geliri azalacak, ama şu anda uzun vadede sonucu kestirmek zor" (Kerem Çakıroğlu, Kişisel Görüşme, 17 Ocak 2019).

Kartal Çıdamlı *Sihirli Annem* (2005), *Adanalı* (2008), *Pis Yedili* (2011), *Kertenkele* (2014), *Bahtiyar Ölmez* (2017) dizilerinin yönetmenliğini yapmıştır. Çıdamlı öncelikli olarak televizyon dizisi ya da internet dizisi diye bir ayırım yapmaktan öte, bunların farklı mecralar olduğunu vurgulamaktadır. Çıdamlı'ya göre mecraların çoğalmasının doğru kullanılması durumunda yapımcıların daha çok kar etmesinin mümkün olduğu açıkça görülebilecek bir gerçektir. "Ortalıktaki tüm dijital platformlar ve kanallar aslında aynı patronajın değişik mecralarıdır. Bunu akılda tutmak önemlidir" (Kartal Çıdamlı, Kişisel Görüşme, 7 Ocak 2019).

Neden Tarkovsky Olamıyorum (2014), *Halef* (2018), *Hayatın Tuzu* (2009) gibi bağımsız filmlerin yanında *Emret Komutanım* (2008), *Kapalıçarşı* (2009), *Lale Devri* (2012) gibi dizilerin yönetmenliğini yapan Murat Düzgünoğlu dizilerin ortalama bir kitleye seslendiğini, sadece yayınlandığı mecranın farklı olduğunu, teknik olarak internet dizilerinin daha kaliteli olduğunu belirtmektedir. "Bu Türkiye'de de böyledir Amerika'da

da böyledir. Bütün diziler aşağı yukarı aynı dramatik yapıdan beslenirler. Ama internette yayınlanan diziler biraz daha cilalı biraz daha temiz iş çıkarırlar, özünde bir fark yoktur" (Murat Düzgünoğlu, Kişisel Görüşme, 12 Şubat 2019).

Sadullah Şentürk *Köprü* (2006), *Kurtlar Vadisi Pusu* (2007), *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* (2012), *Kaderimin Yazıldığı Gün* (2014) dizilerinin yönetmenliğini yapmıştır. Şentürk televizyon ve internet dizileri arasındaki serbestliğe ve süre farklılığına dikkat çekerek, ulusal kanalların reyting hedefiyle içerik hazırlamalarının anlatılan hikayelerin birbirine benzemesine sebebiyet verdiğini, bunda RTÜK'ün de büyük etmen olduğunu söylemektedir. "Ayrıca daha çok reklam yayınlamak için ulusal yayın yapan kanallar dizi sürelerini minimum 135 dakikaya çıkarmış durumda. Bu diziler bazen 160-180 dakikayı bulabiliyor. Dijital platformlarda ise 45-60 dakika arası bölümler yer alıyor" (Sadullah Şentürk, Kişisel Görüşme, 22 Ocak 2019).

Hercai (2019), *Gülperi* (2018), *Hayat Şarkısı* (2016), *Karadayı* (2012-2014) dizilerinin yönetmenliğini yapan Cem Karıcı dijital mecralarda yayınlanan dizilerin daha özgün ve cesur işler diye lanse edildiğini fakat durumun aslında böyle olmadığını belirtmektedir. "Bundan on sene önce televizyonda rahatlıkla gösterebildiğimiz tabuların, şuan dijitalde serbest olması çok da yenilikçi bir durum yaratmıyor. Dijitalde *Dexter* yahut *Sex and The City* tadında işler yapabildiğimiz ve bunların devamlılığını sağlayabildiğimiz zaman dijital oldu diyebileceğim" (Cem Karıcı, Kişisel Görüşme, 13 Ocak 2019).

Yeşilçam döneminde sektöre başlayan Ömer Uğur ilk yıllarda Mehmet Uğur takma ismi ile senaryolar yazmıştır. 1992 yılında TRT 2'ye *Küçük Şahitler* isimli 3 bölümlük bir iş çeken Uğur, bu işin ilk dizisi olduğunu belirtmektedir. *Tatlı Bediş* (1996), *Yarım Elma* (2002), *Emret Komutanım* (2005), *Geniş Aile* (2009-2011), *Aslan Ailem* (2018) dizilerinin yanı sıra; *Eve Dönüş* (2006), *Guruldayan Kalpler* (2014), *Geniş Aile Yapıştır* (2015), *Aşk Bu Mu* (2018) gibi sinema filmlerini de çekmiştir. Televizyon yahut dijital mecralarda film ya da dizi izlemediğini; ama dijital mecralarda yayınlanan dizilerin daha enternasyonal olduğunu bu vesile ile Türkiye'de çekilecek olan dizilerin de daha evrensel olacağı fikrinin kendisini mutlu ettiğini belirtmektedir. "Dijital ortam sayesinde artık daha enternasyonal hikayeler yazıyoruz. Eğer gidişat bu yönde biz de bu yönde evrilmeliyiz. Burada çektiğimiz işler Nairobi'de de, Stockholm'de de, Londra'da da izlenmeli" (Ömer Uğur, Kişisel Görüşme, 12 Ocak 2019).

Mehmet Bahadır Er (*Eve Düşen Yıldırım*, 2011 - *Yüzyıllık Mühür*, 2016 - *Yalaza*, 2017) Sadullah Celen (*Yedi Numara*, 2000 - *Canım Ailem*, 2008 - *Fatih Harbiye*, 2013 - *Elimi Bırakma*, 2018) ve Bora Tekay (*Tatlı Hayat*, 2000 - *Papatyam*, 2009 - *Çocuklar Duymasın*, 2010 - *Seksenler*, 2015) internette yayınlanan dizilerin televizyon dizilerine nazaran daha kaliteli oldukları kısmına vurgu yapıyorlar (Sadullah Celen, Kişisel Görüşme, 7 Şubat 2019). Bora Tekay seyircinin algısının internet dizilerinde daha yüksek olduğunu vurgularken, televizyonda bunun yarım bir şekilde olduğunu belirtmektedir (Bora Tekay, Kişisel Görüşme, 24 Ocak 2019). Sadullah Celen internet dizilerinin yapımcı baskısından uzak ve televizyon dizilerine nazaran sanat yönünün daha ağır bastığını söylemektedir (Sadullah

Celen, Kişisel Görüşme, 7 Şubat 2019).

SONUÇ

Görüşmelerden elde edilen verilere göre; İnternet üzerinden yayınlanan dizilerle beraber günümüzde televizyonun akıbeti daha yüksek sesle konuşulur olmuştur. Televizyona göre hem süre hem kalite açısından önemli farklar yaratan yapımlar son yıllarda dünyada oldukça ses getirmişlerdir. Bu yapımlara alışan izleyici yayınlanan içeriği birkaç gün içerisinde bitirip bir yıla varan sürede yeni içeriği beklemeye başlamışlardır.

Ülkemizde de yayın kuruluşları son birkaç yıl içinde kendi dijital içerik platformlarını kurmuş, bu platformlarda televizyona nazaran kaliteleri yüksek ve süreleri kısa diziler yayınlamışlardır. Bunlarla dijital içeriklere alışan seyirci Netflix'in Türkiye pazarına girmesiyle televizyondan uzaklaşmış internet içeriklerine odaklanır olmuşlardır. Dilediği zaman durdurabilme, başlatabilme, tekrar tekrar izleyebilme imkanı sunması en büyük avantajları arasında yer almaktadır. Ayrıca televizyonda yayınlanan sürelerden daha kısa olması, seyirciyi sıkıkmaması da önemli bir etken olarak görülmektedir. Daha geniş zamanlarda çekilen ve yayına yetiştirme gibi derdi olmayan internet dizileri televizyonda yayınlanan dizilerden teknik olarak daha kaliteli işler olarak dikkati çekmektedir.

Katılımcılarla yapılan görüşmelerden anlaşıldığı gibi; yönetmenlerin ortaklaştıkları noktanın, internette yayınlanan dizilerin süre olarak daha makul olması ve teknik olarak daha kaliteli işler olduğu yönündedir. Değişen dünyaya ve gelişen teknolojiye rağmen Türkiye'de dizi sürelerinin hala 180 dakikalara varıyor oluşu internet dizilerinin izleyiciler tarafından can simidi olarak görülmesinde önemli bir etkidir. Ancak Türkiye'deki dijital platformların içerik üretmeyi durdurmaları, süre ve kalite konusundaki olumluluklara gölge düşürmektedir. Türkiye için henüz çok yeni olan bu mecra, yönetmenlerin de bu konuda temkinli olmalarına sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla uluslararası ölçekte yayın yapan dijital platformların, yerel platformlara göre, geleceği daha kesin görülmektedir.

Sonuç olarak, internet kullanım oranının artması televizyon izleme alışkanlıklarını bütün dünyada olduğu gibi ülkemizde de değiştirecektir. Yapılan çalışmaların da işaret ettiği üzere, izleyiciler açısından televizyon başında geçirilen sürelerin azalması, telefonun mevcut teknolojik gelişmelere ayak uydurarak gelişmesi, izleyici alışkanlıklarını da değiştirmektedir.

KAYNAKÇA

Aydoğan, F. ve Kırık, A. M., (2012). Alternatif Medya Olarak Yeni Medya. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 18, 58-69.

BBC Türkçe. (2018, 5 Ekim). Netflix internetin 'yüzde 15'ini tüketiyor'. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-45750544>. Erişim Tarihi: 4 Nisan 2019

Çöteli, S., (2016). İnternette İzlenen Dizi ve Seriyallerin “Araç İletidir” ve “Kullanımlar Doyumları” Bağlamında İncelenmesi. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 119-134.

Deloitte. (2018). Türkiye'de Tahmini Medya ve Reklam Yatırımları Reklamcılar Derneği Raporu 2017. <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-media-telecommunications/RD%20Medya%20ve%20Reklam%20Yatirimlari%202017%20Raporu.pdf>. Erişim Tarihi: 3 Şubat 2019

digitalage.com. (2019, 3 Ocak). 2018'de Dünyanın Dijital Görünümü. <https://digitalage.com.tr/2018de-dunyanin-dijital-gorunumu/>. Erişim Tarihi: 15 Şubat 2019

Koloğlu, S. (2017, 15 Haziran). İnternet Dizilerimiz Daha Özgür. *Milliyet*. <http://www.milliyet.com.tr/internet-dizilerimiz-daha-ozgur/cadde/ydetay/2468504/default.htm>. Erişim Tarihi: 15 Mart 2015

Muradoğlu, C. (2017, Temmuz). Yeni Ekran. *Forbes* [E-format]. ss. 88-90

ntv.com.tr. (2018, 22 Ocak). Sadece evde ve yolda değil tuvaletlerde de film ve dizi izliyoruz (Netflix Araştırması). <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/sadece-evde-ve-yolda-degil-tuvaletlerde-de-film-ve-dizi-izliyoruz-netflix-arasti,TVQZ1TmPQUe2rUUDtXWbig>. Erişim Tarihi: 16 Ocak 2019

RTÜK. (2018, Haziran). Vatandaş Bildirimleri Yıllık Raporu 2017. <https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/2017yilivatandasbildirimleriraporu.pdf>. Erişim Tarihi: 15 Şubat 2019

TÜİK. (2018). Hanehalkı Bilişim Teknolojileri Kullanım Alışkanlıkları Araştırması. tuik.gov.tr. Erişim Tarihi: 19 Şubat 2019

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi
Artuklu Journal
of Arts and HumanitiesMARDİN ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ
MARDİN ARTUKLU
UNIVERSITY

Barok Dönem Resimlerinde Kullanılan Işık Tekniklerinin Günümüz Sinema Filmlerine Yansıması: *Kış Uykusu* Örneği

Maşallah KİLİNÇ
Yüksek Lisans Öğrencisi
Batman Üniversitesi, SBE, STV
kilincmasallah@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0854-1939

Selma KÖKSAL
Prof. Dr.
Düzce Üniversitesi, STF, RTS
selmakoksalccekic@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6911-5442

ÖZ

Sinemada anlamın oluşmasında etkili olan unsurlardan biri de ışık kullanımıdır. Işık kullanımı, sahnenin içerisindeki anlamın ve duygunun oluşumuna doğrudan etki eder. Aynı zamanda sinemada ışık kullanımı, filmsel diğer öğeleri de (Mekan, Kostüm, Kamera, Karakter vb.) etkilemektedir. Bu noktada filmsel ışıklandırma teknikleri, sinema dünyasında çok boyutlu şekillerde inşa edilir. Bu çalışmanın amacı barok dönem resim sanatında kullanılmış olan ışıklandırma tekniklerinin, günümüz sinema filmlerine olan bağını ve etkileşimlerini ortaya koymaktır. Barok sanat üslubunda ressamlar, klasik resim anlayışından bağımsız, hatta ona karşıt bir anlatı geleneği oluşturmuşlardır. Bu yeni bakış açısında en önemli unsurlardan biri de tablolarla kullanılmış olan ışıklandırma teknikleridir. Bu ışıklandırma tekniklerinin günümüz sinema filmlerine olan etkisini belirlemek için örneklem olarak *Kış Uykusu* filmi seçilmiştir. Bu filmin seçilmesinde ana neden, yönetmenin barok dönemde tablolarla kullanılan ışıklandırma tekniklerini filminde kullanmaya çalışmış olmasıdır. Örnekleme dahil edilen *Kış Uykusu* filmi nitel içerik ve biçimsel analiz yöntemi ile irdelenmiştir. Çalışmanın sonucunda barok dönemde kullanılmış olan ışıklandırma tekniklerinin örneklem nezdinde günümüz sinema filmlerinde etkili olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *sinema, sinemada ışık kullanımı, barok dönem, barok dönem ışık kullanımı*

Geliş Tarihi/Received: 15.1.19 | **Kabul Tarihi/Accepted:** 19.2.19 | **Yayın Tarihi/Published:** 25.2.19

Kilinç, M. ve Köksal, S. (2019). Barok Dönem Resimlerinde Kullanılan Işık Tekniklerinin Günümüz Sinema Filmlerine Yansıması: *Kış Uykusu* Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, 19-

30.

The Reflection of the Light Techniques Used in the Baroque Period Pictures on The Current Films: The Case of *Winter Sleep*

ABSTRACT

One of the factors that has influences the creation of meaning in cinema is the usage of lighting. The usage of lighting, directly influences the formation of meaning and emotion within the scenes. At the same time the usage of lighting in the cinema, with together of the other elements (like space, costume, camera, character, etc.) has also affects the meaning. At this point, film lighting techniques are constructed in multidimensional ways in the world of cinema. The aim of this study is to reveal the lighting techniques used in the art of baroque painting and their connections to contemporary cinema. In the Baroque style of art, painters have created a tradition of narrative that was independent of, even opposed to classical painting. One of the most important elements in this new point of view is that the lighting techniques. In order to determine the effect of these lighting techniques on current cinema films, *Winter Sleep* is selected as the sample. The main reason for choosing this film is that the director tried to use the lighting techniques used in the paintings in the baroque period. *Winter Sleep* that included in the sampling was examined with qualitative content and formal analysis method. As a result of the study, the lighting techniques used in the baroque period were found to be effective in today's cinema films based on the sample.

Keywords: *cinema, usage of lighting in cinema, baroque period, usage of lighting in baroque period*

GİRİŞ¹

Sinemada ışık kullanımı fiziksel boyutundan ziyade, estetik boyutu üzerinden yaratılır. Bu noktada sinema ve ışık arasındaki bağ daha da güçlenmiş, gelişmiş, çok boyutlu anlamlar üzerinden inşa edilmeye başlanmıştır. Işık kullanımı filmlerin içerisindeki birden fazla öğeyi etkiler. Bir yandan fiziksel olarak (mekan, karakter, kostüm, kamera) etki ederken öte tarafta ise karakterlerin iç dünyaları hakkında ve sahnenin duygu dünyası üzerinde etkileyici bir rol üstlenir. Filmlerde kullanılan ışık teknikleri birçok farklı şekilde tasarlanır. Sinemada ışık kullanımı, genellikle belirli kalıplardan uzak bağımsız ve özgündür. Barok dönem resim sanatında kullanılmış olan ışıklandırma teknikleri, yarattıkları dramatik etkiler nedeni ile filmsel ışıklandırmayı etkilemiş ve film sanatında bu ışık teknikleri, biçimsel ve estetik olarak kullanılmış, daha yüksek ve yetkin anlamlar dünyası yaratılmasına olanak sağlamıştır. Karakaya, sinema ve barok resmi arasındaki ilişki için şunları belirtir: "Barok resimde, resme hareketli bir nitelik kazandıran repoussoir figürlere benzer ve filmin uzaysal yapısına bu tür bir yön ve amaç kazandırır" (2005, s. 136-137). Sinema ve resim arasındaki bağ çok boyutlu ilişkiler üzerinden şekillenir. Form olarak olarak resim sanatının kendi anlatısının sunumunda kullandığı özellikler, imgeyi hareketleştiren sinema sanatında da kabul görmüştür. "Tablonun hareketsiz, sinematografik imgenin hareketli olması, sinemayı zorunlu olarak resimden koparmaz, çünkü sinema da kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanır; tıpkı resmin hareketi kullanmasında olduğu gibi..." (Bonitzer, 2006, s. 1). Sinema ve resmin karşılıklı olarak birbirinden beslenmesi, değişen teknolojiye göre evrilen sinemanın zaferi ile sonuçlanmıştır. Sinema, resim sanatında kullanılmış olan biçimsel özellikleri, kendi anlatı formuna göre kodlayarak yansıtmıştır. Bu bağlamda en net örneklerinden biri, barok dönem resim sanatında kullanılmış olan ışık tekniklerinin sinemada biçimsel ve teknik özellik olarak kullanılmasıdır.

Barok Dönem (1500-1700)

17. yy başlarında Avrupa'da doğan barok sanat üslubu, Rönesans'tan farklı bir üslup benimsemiş hatta ona karşıt bir anlatı üslubu benimsemiştir. "Avrupa ülkelerinde 1500 sonrası ve 1700 yılları arası ortaya çıkan 'barok' klasizme bir tepki olarak doğmuştur" (Hasanoğlu, 1996, s.1). Bu bağlamda barok sanatı hem içerik olarak hem de biçimsel olarak klasik sanat üslubundan ayrılmaktadır. Barok sanatının bu yenedünya görüşü sadece resim, heykel mimarlıkla sınırlı kalmamıştır, diğer bütün sanat dalları da bu akımdan etkilenmiştir (Beksaç, 1994). Bu noktada barok sanatının klasik sanattan ayrışması resim sanatı üzerinden irdelenmelidir.

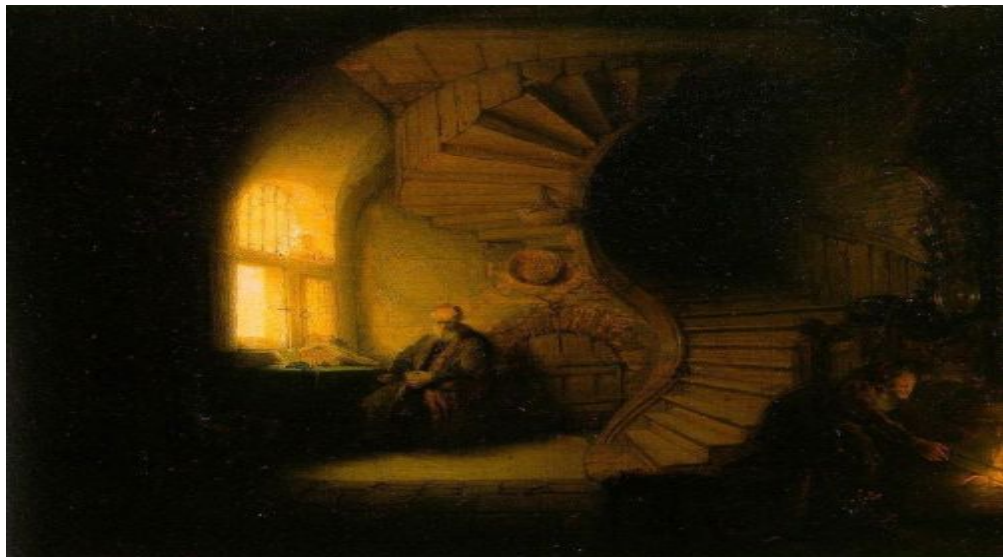
Rönesans anlatı üslubu ile yapılan çalışmaların merkezinde denge, akıl ve uyum gibi olgular vardır. Buna karşın barok resim sanatı bu olgulara karşıt biçimsel ve içeriksel

¹ Bu çalışma, Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans Programında yürütülüp kabul edilen "2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekan Kullanımı" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

kodlamaları kullanmıştır. Akıl ve uyumun yerine barok dönemdeki çalışmalarda, ilkesizlik ve coşku vardır. Simetrik ve düz anlatıdan kaçınan barok dönem ressamı, eserlerinde diyagonal bir üslup benimsemiştir. Bu noktada dönemin resim anlayışında "açık kompozisyon" çok önemli bir yer tutar. Ressamlar resmin içerisinde ki neden ve sonuç ilişkisinden daha çok, bir anın resmedilişi üzerinde yoğunlaşmışlardır. Açık kompozisyonu, renk ve ışık- gölge kullanımı ile güçlendirmişlerdir. Eskiden daha az önem verilen bu biçimsel özellikler, barok sanatı ile beraber anlatının en büyük faktörlerinden olmuşlardır. Renk ve ışık- gölge uyumu, açık kompozisyonla bütünleşip, anlamın yaratılmasında çok büyük katkı sunmuşlardır. Rönesans resim sanatında renkler birbirlerine karışmaz, renk ve anlatı ilişkisi kapalı bir formda sunulurdu. Barok resim sanatında ise bunun tam tersi bir anlayışla kontrast renkler kullanılmış, renklerin iç içe geçip, birbirlerinin içinde erimesi ve bu şekilde renklerin kaynaşması sağlanmıştır. Renklerin bu şekilde kullanılmasını, ışık ile desteklemişler ve bu iki biçimsel özellik anlatının oluşmasında temel yapı taşı olmuştur.

Rembrandt (1606-1669)

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Hollandalı ressam ve baskı ustasıdır. Avrupa ve Hollanda sanat tarihinin en önemli ressamlarından biridir. Resimlerinde ana unsur ışıktır. Tablolarında, ışığın üzerine düştüğü figür parlar ve göze çarpar. Işık ve gölge kullanımının en önemli temsilcilerinden olan Rembrandt, tablolarında sarımsı bir ışık kullanır. Bu renk seçimi ile karanlık atmosferli çalışmanın içinde beliren sarı renkli figürler hem anlatıyı dramatize eder, hem de dikkati belirlediği yöne çeker. Yarattığı kompozisyonu ışık ve gölge ile verir, bu iki biçimsel unsur, ışık ve gölge, anlatının başkahramanıdır. Işığın geliş yönü ve şiddeti tablolarında değişkenlik gösterir, bazen ışık çok yumuşak kullanılmış, bazen de çok sert çizgisel bir şekilde kullanılmıştır. Tablolarındaki hüznün ve acıyı renk ve ışık- gölge kullanımı ile dramatize etmiştir.



Resim.1. Meditasyondaki Filozof (Rembrandt, 1632)

Resmin dikkat çeken ilk karesi sol köşede camın yanında oturmuş düşündür. Ressam bu düşünce halini ışık- gölge ve mekânsal uzamlarla güçlendirmiştir. Sağ köşede başka biri daha vardır ve ateşi beslemektedir. Yukarı karanlığa doğru çıkan merdiven,

mekâna uzamsal bir boyut kazandırmıştır. Pencereden içeri soluk bir sarı ışık girmektedir ve yukarı doğru çıkan birkaç basamağı aydınlatırken, en üstteki basamaklar karanlıkta kalmıştır. Işığın belirleyeni, camın çerçevesi olur, odanın diğer alanları karanlıkta kalır. Işık ve gölgenin ayrımı nettir. Bu tablodaki mekânsal uzamlar, ışık ve gölgenin kullanımı ile tıpkı bir film karesini andırmaktadır. Sinema dünyasının geleceğine kaynaklık eden bu tablolar, içinde barındırdıkları biçimsel özelliklerle birçok filme kaynaklık etmişlerdir. Resim sanatında kullanılan parçalı ışık ile dramatize edilen anlam, sinema dünyasında da kullanılmıştır. Işık gölge kullanımının mekânla olan bu derinlemesine bağ, bu tablolar sayesinde önem kazanmış ve biçimsel bir özellik olarak kabul görmüştür. Parçalı ışık kullanımı, sinemanın vazgeçilmez bir öğesi olmuştur. Işık ve gölgenin yarattığı etki, sinema dünyasındaki bütün temel öğeleri etkilemiştir. Karakter, mekân, renk, hikâye vb. bütün bunlar filmsel ışıklandırma ile yeni bir boyut kazanmıştır.

SİNEMADA IŞIK KULLANIMI

Sinemada ışık kullanımı temelde iki anlam üzerinden yaratılır. Bunlardan ilki kamera ve ışık arasındaki fiziksel gerekliliktir. Filmde kameranın, sahnenin içindeki mizansenin elemanlarını görmesi için kurulan ışık tümüyle fiziksel bir zorunluluktur. Diğer taraftan ikincisi ise sinemada kullanılan ışığın estetik boyutudur. Bu noktada filmsel ışık fiziksel boyutundan çıkıp filmin anlam ve duygu dünyasına paralel bir yön kazanır. Bu süreçte en önemli kavramlardan bir tanesi aydınlık kavramıdır. "Işığın fiziksel varlığı nesnelere görünür kılarak onların formlarını ve büyüklüklerini ortaya çıkmasını sağlarken ışığın bir anlatım aracı olarak kullanılması aydınlatma kavramıyla ilişkilidir" (Alton'dan aktaran Koca, 2011, s. 77). Filmsel anlatının temel gerekliliklerinden biri olan ışık kullanımı, görüntünün estetik boyutunu etkilediği gibi bir de sahnenin içindeki anlama da etki eder. Sinema dünyasında ışığın bu denli çok boyutlu anlamlar üzerinden inşa edilmesi zamanla ışık kullanımını filmsel anlatının temel öğelerinden biri yapmıştır.

Yönetmenler, anlatı dillerini güçlü kılmak ve ayrıca estetik görüntüler yaratmak için, ışığı çok boyutlu bir şekilde tasarlarlar. Bu yüzden filmlerde kurulan ışık kullanımı için belirli kalıplardan söz etmek zordur. Bu genellikle filmin türüne, anlatı yapısına, duygusuna ve geçtiği mekâna göre şekillenir. Filmin anlatısına uygun seçilen mekânlar, daha sonra yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından filmin içinde barındırdığı duygulara paralel bir şekilde ışıklandırılır. Bu ışıklandırma tercihi, filmin tüm temel dinamikleri ile ilişki içerisinde gerçekleşir. Bu noktada ışığın estetik boyutunu oluşturan en önemli öğelerden biri ışık ve gölge kullanımınıdır.

Işık ve Gölge kullanımı

Filmsel anlatıda ışık ve gölge kullanımı birçok anlam üzerinden inşa edilir. "Aydınlatma gölgeyi tanımayı gerektirir ve yüzey üzerindeki gölgeyi tanımak için resim sanatı içindeki gelişimine bakmak gerekir" (Kılıç, 2003, s. 13). Filmin belirli noktalarını

aydınlık yapan yönetmenler, bazı kısımları da karanlıkta bırakır. Birbirinin zıttı olan bu iki kavram, filmsel anlatıda kullanıldığında, hem estetik bir görüntü oluşturur hem de güçlü bir anlam inşa eder. Işık kurulumunda bir diğer önemli nokta ise izleyenin dikkatini ışıkla yönlendirebilmektir. Yönetmen seyircinin dikkatini yönlendirmek istediği noktaları aydınlatırken, sahnenin diğer noktaları karanlıkta bırakılarak ışık ve gölgenin beraber kullanılması ile yaratılan güçlü anlam sahnenin anlam ve duygu dünyasına etki eder. Algan (1999) bu durum için şunları belirtir: "Işık, nesnelere ve uzayı algılamamızda önemli rol oynar. Gösterilmek istenen nesne aydınlatılır" (s. 20). Bu aydınlatma tasarımı çoğunlukla nokta ışık kullanımı ile gerçekleşir. Işık ve gölge ikilisinin beraber kullanılmasının ortaya çıkardığı önemli bir diğer nokta ise karakterin iç dünyasını ortaya çıkartacak şekilde tasarlanabiliyor olmasıdır. Karakterin yüzünün bir kısmını aydınlık, diğer kısmını gölgede bırakarak karakterin iç dünyası hakkında bilgi verilmiş olur. Ayrıca ışık ve gölge kullanımı mekân tasarlamaına da estetik bir boyut kazandırır.

Işığın Yönü

Işığın yönünün, yoğunluğunun ve niteliğinin değişmesi ile sahnenin dramatik vurgusunda da değişimler olmakta veya anlamında farklılıklar oluşmaktadır (Şenyapılı'dan aktaran Sözen ve Dayı, 2013, s. 38). Bu teknikte önemli olan unsur, ışığın geldiği yöndür. Bu yönetmenin ve görüntü yönetmeninin sahnenin anlam ve duygu dünyasına göre karar verecekleri bir durumdur. Bu noktada yönetmen oyuncuyu yada filmsel diğer öğeleri hangi noktadan aydınlatacağına, vermek istediği duyguya göre karar verir. Aynı zamanda ışığın geliş yönü, psikolojik olarak da vurguyu güçlendirir. Bundan dolayı genellikle korku filmlerinde ışık, karakterin yüzüne alt açı ile gelerek, korku ve gerilim oluşturulmaya çalışılır. Tüm bu etkenler bize şunu gösterir; ışığın geliş yönü birçok farklı anlam üzerinden tasarlanır. Bu teknik mekânın derinlik algısına da etki eder. Sahnenin ön kısmında zayıf ışıklandırma yada tümüyle karanlıkta bırakıldığında ve fon ise yanal bir ışıklandırma ile aydınlatıldığında, hem mekânsal bir uzama bağlı derinlik, hem de güçlü bir anlatım oluşturulur. Işığın geliş yönü, karakterin mekânla olan ilişkisine de etki eder. Kameranın hemen arkasında kurduğunuz güçlü bir ışık kaynağı ile direkt olarak oyuncunun yüzünü aydınlatırken, arkada güçlü bir gölge ortaya çıkar. Buna karşın arka tarafta kuracağınız bir ışık ile karakter ve mekân arasında görsel bir ayrışma yaratarak, ikili arasında mekânsal bir de derinlik yaratmış olunur.

Işığın yoğunluğu

"Aydınlatmanın ana özelliği sert ve yumuşak olmasından kaynaklanır. Sert aydınlatma yoğun, doğrudan yöneltilmiş bir konumdadır ve sahneye ton farklılıklarının çok keskin olduğu bir görünüm getirir" (Sözen ve Dayı, 2013, s. 37). Işığın yoğunluğu ve filmin anlatı dünyası arasında doğrudan bir ilişkisi vardır. Sert ışık, noktasal ve güçlü ışık kaynaklarından gelerek keskin gölgeler oluşturur. Kimi yönetmenler sert ışık tasarımından

faaydalanarak, ışıklı alanlar ve keskin gölgelerin hâkim olduğu noktalar arasında anlamsal bir ilişki kurarak, filmsel mesajlarını güçlendirirler. Yumuşak ışık kullanımında ise genellikle filtreler yardımı ile ışığın şiddetini kırmak ve sahneye direk olarak giden ışığın etkisini azaltıp bütün sahneye yayılmasını sağlamaktır. örneğin filmlerde iç mekanlarda kullanılan güçlü ışık kaynaklarından çıkan şiddetli ışık filtreler aracılığı ile yumuşatılır.

Filmde ışık kurulumu en temelinde bu üç anlam üzerinden inşa edilir. Işık tasarımı, filmin türüne, duygu dünyasına, yönetmenin anlatı tekniğine, çekildiği mekana vb. birçok anlam üzerinden yeniden ve farklı şekillerde yaratılabilir. Bu durum ışık kurulumunun esnekliğinden kaynaklanır. Bu noktada aydınlatmanın temel işlevleri Kafalı (aktaran Sözen ve Dayı, 2013) tarafından aşağıdaki şekilde belirtilmiştir:

- Dikkati yönlendirme
- Biçimi ortaya çıkarma
- Çevreyi tanııtma ve çevreyi anlamlandırma
- İlişkileri düzenleme
- Görsel ve teknik sürekliliği sağlama (s. 35-36).

Sinema dünyasında kullanılan ışıklandırma filmin birçok ögesine (anlam, duygu, psikolojik boyut ve tasarım) etki ettiği gibi, filmin mekânsal boyutuna da, hem anlam üzerinden, hem de estetik bir boyutta etki eder. Mekân birçok farklı ışıklandırma tekniği ile hem anlam hem de estetik olarak yeni boyutlar kazanır. Sinema anlatısını görsel bir dille oluşturduğu için, ışığı çok boyutlu bir şekilde kullanır. Işık ve iç mekân arasındaki ilişkinin filmin anlamı ve duygusu üzerindeki etkilerini çözümlmek için ise, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmi (Ceylan, 2014) örneklem olarak belirlenmiştir. Bu filmin seçilmesinin en önemli unsurlarından biri ise bu filmde Rembrandt ve Caravaggio tarzı ışık ve gölge kullanımının denenmesi ve başarılı olunmasıdır. Bu yüzden filmde birbiri içerisine geçen ışık ve gölge kullanımı, filmin hem anlamına hem de duygusuna etki etmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı barok resim sanatında kullanılmış olan ışık tekniklerinin günümüz sinema filmlerine ne derece yansıdığını araştırmaktır. Bu noktada çalışmada barok sanatı ile ilgili metinler arası okuma yapılarak, barok resim sanatında kullanılmış olan ışık tekniklerinin sinema filmleri ile olan bağıını çözümlmek için literatür taraması yapılmıştır. Örneklem olarak seçilmiş olan *Kış Uykusu* filmi (Ceylan, 2014) amaçlı örneklem kapsamında belirlenmiş; nitel içerik analizine ve biçimsel analize tabi tutulmuştur. Aynı zamanda filmin içerisinde çalışmanın ana bulgularına destek olacak kareler seçilmiş olup belirlenen yöntem çerçevesinde analize tabi tutulmuştur.

BAROK AYDINLATMA TASARIM ÖRNEĞİ: KIŞ UYKUSU

Filmde kullanılan ışıklandırma teknikleri Rembrandt tarzı bir üslupla oluşturulmuştur. Bu bağlamda çözümleme konuya örnek olması açısından ele alınmıştır. Filmin genelinde kurulan dramatik ışık barok dönem resim sanatında kullanılan ışık tekniklerine göre tasarlanmıştır. Bu noktada ışıklandırmanın her sahne için ayrı bir metaforik anlam oluşturduğu söylenebilir. Kış Uykusu filmi (Ceylan, 2014) genel olarak iç mekânlarda geçmektedir. Film Kapadokya'nın tarihi ev ya da otel olarak geçen mekânlarında geçtiği için, iç mekânın ışık tasarımı ve filmin duygu boyutu arasında çok sıkı bir ilişki kurulmuştur. Filmde kurulan ışığın en temel özelliği ise, Rembrandt tarzı aydınlatma olmasıdır. Rembrandt ışıklandırma tekniğinde ışık ve gölgenin iç içe kullanılması hem anlamı hem de duyguyu etkiler. Nuri Bilge Ceylan da *Kış Uykusu* filminde (2014) özellikle gölge ve ışığı iç içe kullanarak, hem mekânın mimari yapısını ortaya çıkarmıştır, hem de filmin anlam ve duygusunu güçlendirmiştir. Filmde kurulan ışığın en önemli özelliklerinden biri ise, beyaz olan gün ışığı ile genellikle gece sahnelerinde kullanılan sarı ışığın beraber kullanılmasıdır. Bu iki ışık kaynağının beraber kullanılması, hem filmin duygu boyutunu etkilemiş, hem de filme estetik bir görünüm kazandırmıştır.

Filmde Türkiye'deki aydın eleştirisi Aydın karakteri üzerinden sunulur. İstanbul'dan Nevşehir'in Kapadokya ilçesine giden Aydın, burada kendi kabuğuna çekilmiştir ve ülkedeki sorunları kendi biyografisinin oluşturduğu çerçeveden bir bakışla açısıyla yorumlar. Filmin temel öyküsü bu kodlamalar üzerinden inşa edilirken, bir diğer tarafta ise Aydın ve eşi Nihal arasındaki çatışmalarda, öyküye ayrı bir perspektif kazandırır. İkili arasındaki gergin ilişkiler, karakterlerin ruhsal durumları üzerinden çözümlenir. Bu noktada yönetmen özellikle karakterlerin iç dünyalarını kurulan parçalı ışık tasarımı ile bütünleştirerek sunar. Buna örnek olarak şu kare gösterilebilir:



Görüntü 1. Aydın, arkadaşı Suavi ile çalışma odasında

Aydın ve Suavi'nin Garip köyündeki yardım isteği hakkında konuştukları bu karede çalışma odasında noktasal ışık kaynakları kullanılmıştır. Odanın içerisinde bulunan sarı ışık kaynaklarına ek olarak pencereden içeri giren (beyaz) gün ışığı, yakın plan çekimlerde karakterlerin yüzünde iki ayrı ışık tonunu ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda odada Aydın ve Nihal arasındaki çatışmalı durum, parçalı ve dramatik aydınlatma tekniği ile güçlendirilmiştir. Ayrıca bu iki ışık kaynağının beraber kullanılması, filmde görüntüye

estetik bir görünüm kazandırdığı gibi, bir de mekânın uzamsal boyutunu ortaya çıkarmıştır.

Filmin ışık tasarımında bir diğer önemli unsur ise yönetmenin yakın plan çekimlerde kullanmış olduğu farklı tonlardaki ışıktır. Bu tür bir aydınlatma tekniği ile yönetmen hem görüntüye estetik bir görünüm kazandırmış hem de ışığın kurulumunu karakterin iç dünyasının sunumunda bir araç konumuna yükseltmiştir. Buna örnek olarak şu kare gösterilebilir:



Görüntü 2. Nihal'in hüznü hâli

Filmin bu karesinde, ayakta olan kadın karakterin yüzünü yakın plan görürüz. Bu karede duygunun oluşumundaki başat unsurlardan biri, beyaz gün ışığının ve sarı ışığın karakterin yüzündeki yansımalarıdır. Kadın karakterin sağ arka tarafında bulunan pencereden içeri giren gün ışığı, karakterin sağ omzundaki saçını ve yüzünün sağ kısmında beyaz bir parlaklık oluşturmuştur. Buna karşın kadının yüzünün sol tarafında ise sarı ışık ile aydınlatılmıştır. İki ışık kaynağının da ulaşmadığı kadının sağ gözünün çevresi ise karanlıkta kalmıştır. Bu iki farklı ışık kaynağı, kadının yüzünde ve saçlarında iki farklı ton yaratmıştır. Ayrıca kurulan dramatik ışık ile kadının yüzündeki hüznü ve ardındaki çatışmalar daha da belirginleştirilmiştir. Bu örnekte de görüldüğü üzere, sinemada ışık tasarımı duyguların boyutunu ortaya çıkartıp onları güçlendirmektedir.

Filmin en önemli unsurlarından biri de Aydın ve Nihal'in ilişkilerinde yaşamış oldukları çatışmalardır. Filmde karı ve koca arasındaki bu çatışmalı ve soğuk tavırlar, daha çok ikilinin kişilerden uzak kaldıkları kapalı kapılar arkasında gün yüzüne çıkar.



Görüntü 3. Nihal, Aydın ile konuşuyor

Yönetmen bu noktada özellikle ikilinin arasında yaşanan çatışmaları, yakın plan sahnelerde, oyuncuların yüzüne yansıyan ışıklandırma teknikleri üzerinden vurgular. Buna örnek olarak yukarıdaki kare gösterilebilir (Görüntü 3). Aydın ve Nihal'in şöminenin karşısında tartıştığı sahnede kanepede uzanmış olan Nihal'i görürüz. Sahnede hâkim olan sarı ışıktır. Karakterin tam karşısında olan ışık kaynağı, Nihal'in yüzünün sağ kısmını aydınlatırken, yüzün sol tarafı ise karanlıkta kalmıştır. Aynı şekilde karşıdan gelen ışık kanepenin üst kısmını aydınlatırken, Nihal'in oluşturduğu gölge ise kanepenin yüzeyinde keskin bir ışık ve gölge ayrımı yaratmıştır. Odanın karşı tarafında bulunan pencereden içeri hafif bir beyaz ışık yansımaktadır ve pencerenin varlığı bu ışık sayesinde anlaşılmaktadır. Nihal'in konumu, kamera ve pencerenin arasındadır ve bu yüzden pencerenin varlığı aynı zamanda kameranın bakış açısında bir derinlik algısı yaratmıştır. Odanın geri kalan bölümleri ise karanlıkta bırakılmıştır. Bu tercih aynı zamanda izleyenin dikkatini de aydınlık alanlara yöneltmiştir.

Filmin temel anlatısında ışıklandırma teknikleri hem anlamın hem de duygunun oluşumunda çok önemli bir rol üstlenir. Bu noktada yönetmen sahnelerin içerisindeki duygu durumu ve karakterlerin iç dünyalarına paralel ışıklandırma teknikleri kullanır. Filmdeki ışık tasarımına dair bir diğer önemli unsur ise gün ışığı ve sarı ışığın iç mekân çekimlerinde beraber kullanılmış olmasıdır. Bu teknik bir yandan mekânın mimari yapısını ortaya çıkardığı gibi bir de filmde görüntüye estetik bir boyut kazandırmıştır. Buna örnek olarak filmin sonlarındaki şu kare gösterilebilir:



Görüntü 4. Nihal odasında yalnız başına oturuyor

Filmde Aydın'ın dış sesi eşliğinde Nihal'i odada yalnız başına gördüğümüz bu karede ışıklandırma duygunun oluşumunda başat unsurlardan biridir. Duvarda asılı olan sarı ışık kaynağı, duvarın üst kısmında ve altındaki masanın üzerinde keskin bir aydınlık alan yaratmıştır. Işık kaynağının üzerindeki nesnenin şekli ışığın aldığı uzamın hatlarını belirlemiştir. Ayrıca odanın sol tarafındaki pencereden içeri gün ışığı girmektedir. Kadın karakterin önündeki zeminde ve karşısındaki duvarda aydınlık bir alan yaratmıştır. Bu sahnenin içinde de yönetmen gün ışığı ile sarı ışığı beraber kullanarak anlamın dramatik boyutunu ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda odadaki nesnelerin birbirileri ve karakterle olan ilişki bütünlüğü de kurulan dramatik ışık ile ortaya çıkmıştır. Işığın tasarımı, sahnenin içinde geçtiği tarihi mekânın yapısını ve keskin hatlarını belirgin kılmıştır. Bu örnek de bize,

ışık ve mekân arasındaki ilişkiyi belirgin kılan sahnelerdendir. Odanın geri kalan bölümleri karanlıkta kalmıştır. Bu durumda aydınlık ve karanlık arasındaki ilişkiden doğan duygu boyutu, sahnenin dramatik anlamını belirlemiştir.

SONUÇ

Özü itibarı ile sinema dünyasında ışıklandırma teknik bir zorunluluktan çok daha ötesinde, yaratıcı aydınlatma çalışmalarını içinde barındırmaktadır. Işığın estetik boyutu ve sahnenin duygusuna paralel bir şekilde tasarlanabiliyor olması, onu sinematografinin ana unsurlarından yapar. Barok dönem resim sanatında kullanılmış olan ışık teknikleri süre gelen yıllar boyunca biçimsel özellikler olarak kabul görülmüşlerdir. Özellikle Barok resim sanatında kullanılan ışıklandırma teknikleri ile hem anlam hem de duygu yeniden oluşturulmuştur. Barok resim sanatında özellikle neden ve sonuç ilişkisinden kaçınan ressamlar, daha çok bir anın resmedilişi üzerine çalışmışlardır. Resme konu olan bu an barok sanat üslubunun teknik öğeleri ile zenginleştirilerek sunulmuştur. Bu zenginliğin önemli faktörlerinden biri de tabloları da kullanılmış olan ışıklandırma teknikleridir. Özellikle gölge ve aydınlık kavramları bu tablolar ile yeni anlamlar üzerinden inşa edilmişlerdir. Bu tablolar ile fonda kullanılan gölge resmin içerisinde derinlik algısı yaratmıştır. Bu tür teknikler ile ışığın ve karanlığın anlamları yeniden oluşturulmuştur. Bu bağlamda barok sanat üslubunda kullanılmış olan bu tür teknikler zamanla sinemanın da aydınlatma tekniklerinden olmaya başlamıştır.

Kış Uykusu filminde (2014), barok dönemde kullanılmış olan ışık tekniklerinin etkin ve yaratıcı olarak kullanıldığı ve bu kullanımın sahnelerin duygu ve anlamlarını pekiştirdiği görülmüştür. Ayrıca bu tür bir ışıklandırmanın filmin içerisindeki diğer unsurları da (karakter, mekân, kostüm, kamera vb.) dolaylı olarak etkilediği ifade edilmelidir. Buna göre sinemada ışık kullanımı çok boyutlu bir anlam üzerinden inşa edilmektedir. Bu inşa sürecinde en önemli faktörlerden biri ışığın tasarlanma biçimidir. Örnekte, Sinema için teknik bir gereklilik olan ışık kullanımının, resim sanatında kullanılmış olan ışık tekniklerinden yararlanılarak tasarlandığı, böylece ışığın kullanımının estetik bir boyutta inşa edildiği sonuçlarına varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Algan, E. (1999). *Görüntü Yönetmenliğine Giriş* (1. Baskı). Eskişehir: Çözüm.
- Beksaç, E. (1994). *Avrupa Sanatı* (1. Baskı). İstanbul: Troya.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yaşar). İstanbul: Metis
- Ceylan, N. B. (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye-Fransa-Almanya: NBC Film & Zeynofilm - Momento Films - Bredok.
- Hasanoğlu, A. T. (1996). *Barok Çağ ve İçindeki Işık Rembrandt*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

İstanbul.

Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(12), 134-141.

Kılıç, L. (2003). *Görüntü Estetiği* (4. Baskı). İstanbul: İnkılap.

Koca, S. (2011). *Sinematografik Görüntünün Üretilmesinde Görme Biçimlerinin Rolü ve 2000 Sonrası Türk Sineması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

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

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi
Artuklu Journal
of Arts and HumanitiesMARDİN ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ
MARDİN ARTUKLU
UNIVERSITY

Üniversite Yaşamının Niteliğine İlişkin Öğrenci Görüşleri: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Örneği

Songül ÖZDEMİR
Doktora Öğrencisi
Ankara Üniversitesi, SBE, RTS
songulzdemirx@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9917-4638

ÖZ

Bu araştırmanın genel amacı Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencilerinin okul yaşamının niteliğine yönelik görüşlerini belirlemektir. Araştırma genel tarama modeline dayalı olarak desenlenmiştir. Araştırmaya Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne bağlı üç farklı programdan toplam 274 öğrenci gönüllü olarak katılmıştır. Araştırmada verileri Yılmaz ve Çokluk-Bökeoğlu tarafından geliştirilmiş olan Fakülte Yaşamının Niteliği Ölçeği (FYNÖ) ile toplanmıştır. Araştırma verileri aritmetik ortalama, standart sapma, yüzdelik değer, t-testi ve tek yönlü varyans analizi (ANOVA) gibi betimsel istatistik teknikleri yoluyla çözümlenmiştir. Veri çözümlemesi sonucunda öğrencilerin fakülte yaşamının niteliğini orta düzeyde algıladıkları görülmüştür. Diğer yandan kadın öğrencilerin fakülte yaşamını erkek öğrencilere göre daha olumlu algıladıkları saptanmıştır. Fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşler bölümlere ve öğrencilerin aylık harcama tutarlarına göre fark göstermezken, olumlu algının sınıf düzeyi yükseldikçe düşme eğilimine girdiği gözlenmiştir. Bulgular bir bütün olarak değerlendirildiğinde üniversite yaşamının niteliğinin geliştirilmesine yönelik adımların atılmasına ilişkin bir ihtiyaç olduğu genel sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: iletişim fakültesi, fakülte yaşamının niteliği, öğrenci

Geliş Tarihi/Received: 2.1.19 | **Kabul Tarihi/Accepted:** 19.2.19 | **Yayın Tarihi/Published:** 25.2.19

Özdemir, S. (2019). Üniversite Yaşamının Niteliğine İlişkin Öğrenci Görüşleri: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, 31-41.

The Students Opinions on the Quality of University Life: The Sample of Ankara University Faculty of Communication

ABSTRACT

The general purpose of the present study is to determine the school-life quality perceptions of the students who attend to Communication Faculty at Ankara University. The study was design based on general survey model. Totally 274 students from three different department of Communication Faculty at Ankara University participated in the study voluntarily. Data was collected through Scale for Faculty-Life Quality (SFLQ) which was developed by Yılmaz and Çokluk-Bökeoğlu. The research data was analyzed by using descriptive statistical techniques including arithmetical mean, standard deviation, percentage, t-test and one-way analysis of variance (ANOVA). The results showed that students' faculty life quality was moderate. On the other hand, it was seen that woman students perceive the faculty life much positively as compared to men. Although the students' perception about the quality of the faculty life did not differ according to departments and monthly spending, their positive views on the quality of school life decrease gradually as the grade level increase. At the end of the study it is concluded that there is a need for improving the quality of school life of students.

Keywords: *faculty of communication, quality of faculty life, student*

GİRİŞ

Öğrencilerini belirli bir mesleğe ve hayata hazırlama gibi amaçları olan üniversitelerin, bu amacı etkili şekilde başarabilmesi pek çok değişkene bağlıdır. Üniversitelerin, amaçlarını başarabilmelerinde rol oynayan muhtemel etmenlerden biri de, öğrencilerine sunmuş olduğu akademik, sosyal, kültürel ve sportif olanaklardır. Bu tür olanakların mevcut oluşunun öğrencilerin üniversitedeki yaşam kalitelerinin daha doyurucu olmasına yol açabilir. Öğrencilerinin öğrenim gördükleri fakültelerden memnun olması ise, onların fakülteye olan bağlılık duygularını artırabileceği gibi, akademik ve mesleki çalışmaları üzerinde de önemli katkı sağlayabilir. Bu kapsamda son yıllarda, üniversite öğrencilerinin, okul yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerinin bilim insanlarının temel araştırma konuları arasında yer almaya başladığı görülmektedir (Çokluk-Bökeoğlu ve Yılmaz, 2007; Doğanay ve Sarı, 2006).

Okul yaşamının niteliği çalışmalarının büyük oranda, yaşam niteliği gibi psikolojik temelli değişkenlere dayalı olarak kavramsallaştırıldığı söylenebilir. Yaşam niteliği, 'kişinin kendi fiziksel ve psikolojik sağlık durumuna yönelik algısı' şeklinde tanımlanmaktadır (Wong ve arkadaşlarından aktaran Özdemir, 2012, s. 238). Bu bağlamda, okul yaşamının niteliği ise okuldan memnuniyet, sınıf içi görevlere bağlılık ve öğretmene yönelik tepkileri içine alan bir şemsiye kavram olarak ele alınıp incelenmektedir. Okuldan memnuniyet, öğrencilerin okula yönelik tepkilerini içeren bir boyut olarak incelenmektedir. Bu kapsamda okuldan memnuniyet düzeyi yüksek öğrencilerin akademik başarılarının daha yüksek olduğu ifade edilmektedir. Sınıf içi görevlere bağlılık ise, öğrencilerin sınıf içi görevlere yönelik ilgi düzeylerini içermektedir. Son olarak öğretmenlere yönelik tepkiler ise, öğrenci-öğretmen etkileşimini içine almaktadır. Öğretmen-öğrenci ilişkisinin niteliği daha çok eğitim hedeflerinin öğrenciler tarafından benimsenmesini içeren bir boyut olarak incelenmektedir (Çokluk-Bökeoğlu ve Yılmaz, 2007).

Öğrencilerin okul yaşamının niteliğine yönelik yapılan araştırmaların, farklı öğretim kademelerinde gerçekleştirildiği gözlenmektedir. Bu çalışmalardan bazıları ilköğretim öğrencilerinin okul yaşamının niteliğine odaklanmakta (Yılmaz, 2005), bazıları ise orta öğretimde öğrenim gören öğrencilerin okul yaşamının niteliğini konu edindikleri görülmektedir (Sarı, Ötünç ve Erceylan, 2007). Bazı araştırmalar ise üniversite öğrencilerinin okul yaşamının niteliğini konu edinmişlerdir (Özdemir, 2012). Her ne kadar, eğitimin farklı kademe ve türlerindeki öğrenci görüşlerine dayalı olarak yürütülen okul yaşamının niteliği çalışmaları belirli bir düzeye ulaşmış olsa da, alan yazın incelemelerinde, iletişim fakültesi öğrencilerinin okul yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerinin henüz inceleme konusu yapılmadığı görülmüştür. Bu durum araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın amacı

Bu araştırmanın amacı, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencilerinin okul

yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerini belirlemektir. Bu kapsamda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Katılımcıların okul yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri nasıldır?
2. Katılımcıların okul yaşamının niteliği;
 - a) Cinsiyete,
 - b) Sınıfa,
 - c) Bölüme,
 - d) Öğrencinin aylık harcama tutarına ve
 - e) Öğrencinin barınma durumuna göre fark göstermekte midir?

Önem

Bu araştırma ile Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencilerinin okul yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri keşfedilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmanın öncelikle literatürdeki boşluğun doldurulmasına katkı getirmesi beklenmektedir. Gerçekten de son yıllarda üniversite öğrencilerinin okul yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri farklı üniversite ve fakültelerdeki öğrenciler üzerinde yürütülmektedir. Türkiye'nin tarihsel bir birikime sahip üniversiteleri arasında yer alan Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencilerinin okul yaşamının niteliğini nasıl bulduklarının belirlenmesi, literatürde hissedilen bu boşluğun doldurulmasına görece katkı getirmesi umulmaktadır. Diğer yandan bu çalışma, iletişim Fakültesi'nde öğrenim gören öğrencilerin genel olarak fakültedeki doyum düzeylerinin anlaşılmasını sağlayacaktır. Böylece, fakültenin yönetim ve akademik kurulları, öğrenci perspektifinden okulun nasıl algılandığını görebilme imkânına kavuşacaklardır. Bu nedenle bu çalışmanın literatürdeki boşluğun doldurulmasına yönelik katkısının yanı sıra, uygulayıcılara da önemli bir katkı sunması beklenmektedir.

Varsayımlar

Katılımcıların okul yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerini, veri toplama aracına samimi ve içten şekilde yanıtlar vererek yansıttıkları varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma 2012-2013 akademik yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğrenim gören öğrencilerinin fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri ile sınırlıdır.

Tanımlar

Okul Yaşamının Niteliği: Öğrencilerin fakülte'deki öğretim elemanlarından, fakültenin

kendisinden ve sınıf içi etkinliklerden memnun olma düzeyidir.

YÖNTEM

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencilerinin okul yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerine odaklanan bu çalışma bir tarama çalışmasıdır. Tarama, incelenen sosyal olgunun mevcut hali ile betimlenmesini içeren bir çalışma türüdür (Karasar, 1991, s. 77). Araştırma nicel bir yaklaşımla yürütülmüştür.

Evren ve örneklem

Araştırmanın evreni, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesinde 2012-2013 akademik yılında kayıtlı 1500 öğrenciden oluşmaktadır. Araştırma, 1500 elemandan oluşan evrenin tümüne ulaşmanın mümkün görünmemesi üzerine, evrenden çekilen örneklem üzerinde yürütülmüştür. Örneklem belirlenmesinde tabakalı örnekleme yaklaşımı benimsenmiştir. Buna göre öncelikle kuramsal örneklem büyüklükleri tablosuna göre 1500 kişiden oluşan evreni kaç öğrencinin temsil edebileceğine bakılmış ve % 95 güvenilirlik düzeyinde 277 öğrencinin evreni temsil edebileceği varsayılmıştır (Balcı, 2005, s. 95). Ardından 277 kişilik örneklem, fakülteye bağlı üç bölüme eşit şekilde orantılanarak dağıtılmıştır. Buna göre araştırmaya her üç bölümden 93'er öğrencinin katılmasının uygun olacağı düşünülmüştür. Ancak veri toplama aşamasında olası kayıplar göz önünde bulundurularak her bölümden en az 100'er öğrencinin örnekleme alınması planlanmıştır. Ardından bölümlerdeki öğrenciler, birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflar düzeyinde 25'e kişilik alt birimlere bölünmüştür. Sonuç olarak her bölümden ve her sınıf düzeyinden eşit sayıda öğrencinin örnekleme alınması amaçlanmıştır. Tablo 1'de katılımcılara ilişkin betimsel istatistikler sunulmuştur.

Tablo 1. Katılımcılara İlişkin Betimsel İstatistikler

Değişken	Alt-Gruplar	f	%
Cinsiyet	Kadın	165	60.2
	Erkek	109	39.8
Bölüm	HİT	91	33.2
	GZT	95	34.7
	RTS	88	32.1
Sınıf	Birinci Sınıf	73	26.6
	İkinci Sınıf	68	24.8
	Üçüncü Sınıf	63	23.0
	Dördüncü Sınıf	70	25.5
Aylık Harcama Tutarı (TL)	300 ve Daha az	47	17.2
	301-500	110	40.1
	501-1000	89	32.5
	1001 ve üzeri	28	10.2
Barınma	Aile Evi	103	37.6
	Yurt	72	26.3
	Kendi Evi	99	36.1
Toplam Katılımcı		274	100

Tablo 1'den de izleneceği gibi, araştırmaya katılan öğrenci sayısı 274'tür. Katılımcıların 174'ü (% 60.02) kadın, 109'u (% 39.8) ise erkektir. Katılımcıların 91'i (% 33.2)

Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü (HİT), 95'i (% 34.7) Gazetecilik Bölümü (GZT) ve 88'i (% 32.1) Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü (RTS) öğrencisidir. Katılımcıların 73'ü (% 26.6) birinci sınıf, 68'i (% 24.8) ikinci sınıf, 63'ü (% 23.0) üçüncü sınıf, ve 70'i (% 25.5) dördüncü sınıfta öğrenim görmektedir. Aylık harcama tutarına göre ise, 300 TL ve daha az harcama tutarı olan katılımcı sayısı 47 (% 17,2); 301 ve 500 TL arası harcama tutarı olan katılımcı sayısı 110 (% 40.1); 501 ve 1000 TL arası harcama tutarı olan katılımcı sayısı 89 (% 32.5) ve 1001 TL ve daha üzeri harcama tutarı olan katılımcı sayısı ise 28'dir (% 10.2). Barınma durumuna göre yapılan analizlerde ise ailesinin yanında kalan öğrenci sayısının 103 (% 37.6); yurttan kalan öğrenci sayısının 72 (% 26.3) ve kendi evinde kalan öğrenci sayısının ise 99 (% 36.1) olduğu belirlenmiştir.

Veri toplama aracı

Araştırmada katılımcılara Yılmaz ve Çokluk-Bökeoğlu (2006) tarafından geliştirilen Fakülte Yaşamının Niteliği Ölçeği (FYNÖ) uygulanmıştır. FYNÖ, üç alt boyut ve 37 maddeden oluşmaktadır. FYNÖ'nün Cronbach alfa değeri 0.87olarak hesaplanmıştır. Bu sonuca göre FYNÖ'nün güvenilir bir ölçek olduğu görülmüştür. Ölçeğin kullanım izni, geliştiriciler tarafından alınmıştır.

Verilerin analizi

Araştırmada katılımcılardan toplanan ölçekler, aritmetik ortalama, standart sapma, yüzdelik ve oran gibi betimsel istatistik teknikleri ile çözümlenmiştir. Ölçek puanlarının gruplar arasında olası farklılıkları ise cinsiyet değişkeninde t-testi; diğer değişkenlerde ise tek yönlü varyans analizi (ANOVA) ile incelenmiştir. Verilerin analizi SPSS.20 versiyonu ile yapılmış olup, anlamlılık sınamaları .05 düzeyinde gerçekleştirilmiştir. Hesaplanan ortalama değerlerinin yorumunda ise şu aralıklar kullanılmıştır; "1:00-1.79 hiç katılmıyorum, 1.80-2.59 nadiren, 2.60-3.39 ara sıra, 3.40-4.19 çoğunlukla ve 4.20--5.00 her zaman".

Bulgular

Fakülte Yaşamının Niteliği Ölçeğinin (FYNÖ) tümü ile ölçeğin alt boyutlarına ilişkin katılımcı görüşlerinin aritmetik ortalama puanları ile standart sapma değerleri Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2. FYNÖ'nün tümü ile alt-boyutlarına ilişkin aritmetik ortalama ve standart sapma sonuçları

Ölçek	Boyutlar	N	Ortalama	Standart Sapma
FYNÖ	Fakülteden Memnuniyet	274	2.73	0.60
	Öğretim Eleman. M.	274	3.30	0.69
	Sınıf İçi M.	274	2.60	0.77
	Toplam Puan	274	2.98	0.58

Tablo 2'den de izleneceği gibi, FYNÖ'nin bütününe ilişkin aritmetik ortalama puanı

2.98 olarak hesaplanmıştır. Bu bulguya göre katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerinin orta düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. FYNÖ'nün alt boyutlarına ilişkin yapılan hesaplamalarda ise öğrencilerin en çok öğretim elemanlarından memnun oldukları ($\bar{x} = 3.30$); bunu sırasıyla "Fakülteden Memnuniyet" ($\bar{x} = 2.73$) ve Sınıf Ortamı ve Öğrenciler Arası İlişkiler ($\bar{x} = 2.60$) alt boyutlarının izlediği görülmektedir.

Fakülte Yaşamının Niteliği Ölçeğinin (FYNÖ) tümü ile ölçeğin alt boyutlarına ilişkin katılımcı görüşleri arasındaki "Cinsiyet" değişkenine göre farkların anlamlılığı t-testi ile sınanmış olup sonuçlar Tablo 3'de sunulmuştur.

Tablo 3. FYNÖ'nün cinsiyete göre t-testi sonuçları

Ölçek	Boyutlar	Cinsiyet	N	Ort	S	sd	t	p
FYNÖ	Fakülteden Memnuniyet	Kadın	165	2.80	.55	272	-2.42	.016*
		Erkek	109	2.62	.65			
	Öğretim Elemanlarından M.	Kadın	165	3.36	.67	272	-1.76	.080
		Erkek	109	3.21	.72			
	Sınıf İçi M.	Kadın	165	2.62	.75	272	-.70	.482
		Erkek	109	2.56	.80			
Toplam Puan		Kadın	165	2.99	.55	272	2.03	.043*
		Erkek	109	2.85	.62			

*p < .05

Tablo 3'ten de izlenebileceği üzere katılımcıların FYNÖ'nün "Fakülteden Memnuniyet" alt-boyutu ($t(272) = -2.42$; $p < .05$) ile FYNÖ'nün toplamına ($t(272) = 2.03$; $p < .05$) ilişkin katılımcı görüşleri "Cinsiyete" göre anlamlı fark göstermektedir. Ortalamalar dikkate alındığında kadın katılımcıların (= 2.80) puan ortalamaları erkeklerin puan ortalamalarından (= 2.62) anlamlı şekilde yüksek çıkmıştır. Buna göre kadınlar fakültelerinden daha memnundurlar. Benzer şekilde FYNÖ'nin genelinden alınan puanlar karşılaştırıldığında yine kadınların (= 2.99) erkeklerden (= 2.85) daha fazla puan aldıkları saptanmıştır. Dolayısıyla kadınlar erkeklere göre fakültelerine yönelik görece olumlu bir görüşe sahiptir. Diğer yandan yine Tablo 1'den izlenebileceği gibi katılımcı görüşleri "Öğretim Elemanlarından Memnuniyet" ($t(272) = -1.76$; $p > .05$) ile "Sınıf Ortamı ve Sınıf İçi İlişkiler" alt-boyutunda ($t(272) = -.70$; $p > .05$) anlamlı şekilde fark göstermemiştir.

Katılımcıların fakülte yaşamına ilişkin görüşlerinin "Bölüm" değişkenine göre fark gösterip göstermediğini belirlemek üzere tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yapılmıştır. Sonuçlar Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. FYNÖ'nün bölüm değişkenine göre ANOVA sonuçları

Ölçek	Boyutlar	Bölüm	N	Ort.	Sd	F	p	Anlamlı Fark
FYNÖ	Fakülteden Memnuniyet	GZT	95	2.61	2-271	5.57	.004	(HİT)-(GZT-RTS) *
		RTS	88	2.67				
		HİT	91	2.89				
	Öğretim Elemanlarından Memnuniyet	GZT	95	3.25	2-271	0.42	.654	--
		RTS	88	3.33				
		HİT	91	3.32				
	Sınıf Ortamı ve Öğrenciler Arası İlişkilerinden Memnuniyet	GZT	95	2.50	2-271	1.96	.142	--
		RTS	88	2.57				
		HİT	91	2.72				
Toplam Puan		GZT	95	2.85	2-271	2.36	.096	--

RTS	88	2.92
HİT	91	3.03

*p< .05

Tablo 4'ten de izlenebileceği gibi katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri FYNÖ'nün "Fakülteden Memnuniyet" alt boyutunda bölüm değişkenine göre anlamlı fark göstermektedir [F(3-271) =5.57; p < .05]. Farkın kaynağını saptamak üzere gerçekleştirilen Post Hoc testinde (LSD) Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümü öğrencilerinin puan ortalaması (= 2.89) Gazetecilik (= 2.67) ve Radyo Televizyon ve Sinema bölümü öğrencilerine göre (= 2.61) anlamlı şekilde yüksek çıkmıştır. Buna göre HİT öğrencileri diğer bölümlere göre fakültelerinden daha fazla memnundur. FYNÖ'nün toplam puanları [F(3-271) =2.36; p > .05] ile ölçeğin "Öğretim Elemanlarından Memnuniyet" [F(3-271) =.42; p > .05] ile "Sınıf İçi İlişkilerden memnuniyet" [F(3-271) =1.96; p > .05] alt-boyutları arasında bölümlere göre anlamlı farka rastlanılmamıştır. Söz konusu boyutlara ilişkin öğrenci görüşleri benzerdir.

Katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerinin buldukları "Sınıfa" göre anlamlı fark gösterip göstermediğini belirlemek üzere tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yapılmıştır. Sonuçlar Tablo 5'de sunulmuştur.

Tablo 5. FYNÖ'nün sınıf değişkenine göre ANOVA sonuçları

Ölçek	Boyutlar	Sınıf	N	Ort.	Sd	F	p	Anlamlı Fark
FYNÖ	Fakülteden Memnuniyet	1. Sınıf	73	2.94	3-270	5.08	.002	(1.Sınıf)- (2.Sınıf- 3.Sınıf- 4.Sınıf) *
		2. Sınıf	68	2.73				
		3. Sınıf	63	2.65				
		4. Sınıf	70	2.57				
	Öğretim Elemanlarından Memnuniyet	1. Sınıf	73	3.36	3-270	2.41	.067	--
		2. Sınıf	68	3.45				
		3. Sınıf	63	3.22				
		4. Sınıf	70	3.17				
	Sınıf Ortamı ve Öğrenci İlişkilerinden Memnuniyet	1. Sınıf	73	2.86	3-270	5.46	.001	(1.Sınıf)- (3.Sınıf- 4.Sınıf) (2.Sınıf) - (3.Sınıf) *
		2. Sınıf	68	2.65				
		3. Sınıf	63	2.38				
		4. Sınıf	70	2.46				
Toplam Puan	1. Sınıf	73	3.09	3-270	4.34	.005	(1.Sınıf)- (3.Sınıf- 4.Sınıf) (2.Sınıf) - (4.Sınıf) *	
	2. Sınıf	68	3.01					
	3. Sınıf	63	2.83					
	4. Sınıf	70	2.79					

*p< .05

Tablo 5'ten de izlenebileceği gibi katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri FYNÖ'nün "Fakülteden Memnuniyet" alt boyutunda "Sınıflar" düzeyinde anlamlı şekilde farklılaşmaktadır [F(3-270) =5.08; p < .05]. Farkın kaynağını saptamak üzere yapılan LSD testi sonuçlarına göre 1. Sınıf öğrencilerinin (= 2.94) üst sınıflarda öğrenim gören öğrencilere göre fakülteden memnuniyet alt boyutundaki puan ortalamaları anlamlı şekilde yüksektir [İkinci Sınıf (= 2.73); Üçüncü Sınıf (= 2.65); Dördüncü Sınıf (= 2.57)]. Benzer şekilde FYNÖ'nün toplam puanları üzerinde yapılan hesaplamalarda yine sınıflar düzeyinde anlamlı farklılıklar gözlenmiştir [F(3-270) =4.34; p < .05]. Ortaya çıkan farkın kaynağını saptamak üzere yapılan LSD testinde Birinci Sınıf öğrencilerinin puan

ortalamaları (= 2.65) Üçüncü (= 2.83) ve Dördüncü Sınıf (= 2.79) öğrencilerinden yüksek çıkmıştır. Ancak FYNÖ'nün "Öğretim Elemanlarından Memnuniyet" [F(3-270) =2.41; p > .05] ile "Sınıf Ortamı ve Sınıf İçi İlişkiler" [F(3-270) =5.46; p > .05] alt boyutlarında öğrenci görüşlerinin benzer olduğu belirlenmiştir.

Katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerinin "Aylık Harcama Tutarlarına" göre anlamlı fark gösterip göstermediğini belirlemek üzere tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yapılmıştır. Sonuçlar Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6. FYNÖ'nün aylık harcama tutarına göre ANOVA sonuçları

Ölçek	Boyutlar	Harcama T.	N	Ort.	Sd	F	p	Anlamlı Fark
Fakülteden Memnuniyet	300TL AZ	47	2.76	3-270	1.02	.383	--	
	301-500 TL	110	2.75					
	501-1000 TL	89	2.73					
	1001 TL	28	2.54					
	ÇOK							
FYNÖ Öğretim Elemanlarından Memnuniyet	300TL AZ	47	3.32	3-270	0.24	.867	--	
	300-500 TL	110	3.31					
	500-1000 TL	89	3.31					
	1000 TL	28	3.19					
	ÇOK							
Sınıf Ortamı ve Öğrenci İlişkilerinden Memnuniyet	300 TL AZ	47	2.65	3-270	1.70	.166	--	
	300-500 TL	110	2.66					
	500-1000 TL	89	2.60					
	1000 TL	28	2.30					
	ÇOK							
Toplam Puan	300 TL AZ	47	2.96	3-270	0.95	.451	--	
	300-500 TL	110	2.96					
	500-1000 TL	89	2.94					
	1000 TL	28	2.76					
	ÇOK							

Tablo 6'dan da izlenebileceği gibi katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri FYNÖ'nün tüm alt boyutlarında aylık harcama tutarı bazında benzerdir [F(3-270) =0.95; p > .05].

Katılımcıların fakülte yaşamına ilişkin görüşlerinin "Barınma" değişkenine göre fark gösterip göstermediğini belirlemek üzere tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yapılmıştır. Sonuçlar Tablo 7'de sunulmuştur.

Tablo 7. FYNÖ'nün barınma değişkenine göre ANOVA sonuçları

Ölçek	Boyutlar	Barınma	N	Ort.	Sd	F	p	Anlamlı Fark
FYNÖ	Fakülte M.	Aile Evi	103	2.76	2-271	0.39	.673	--
		Yurt	72	2.74				
		Kendi Evi	99	2.68				
	Öğretim E. M.	Aile Evi	103	3.43	2-271	2.82	.061	--
		Yurt	72	3.20				
		Kendi Evi	99	3.24				
	Sınıf İçi M.	Aile Evi	103	2.63	2-271	0.12	.885	--
		Yurt	72	2.58				
		Kendi Evi	99	2.58				
Toplam P.	Aile Evi	103	3.00	2-271	1.16	.314	--	
	Yurt	72	2.90					

Tablo 7'den de izlenebileceği gibi katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri öğrencilerin "barınma" durumuna göre anlamlı fark göstermemiştir [$F(2-271) = 1.16; p > .05$]. Başka bir ifade ile öğrencilerin fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşleri, barındıkları yerden bağımsızdır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada öğrencilerin fakülteden orta düzeyde memnun oldukları genel sonucuna ulaşılmıştır. Diğer yandan FYNÖ'nün her üç alt-boyutu arasında öğrencilerin en fazla öğretim elemanlarından memnun oldukları görülmüştür. Bunun muhtemel bir nedeni öğretim elemanlarının öğrencilerin beklentilerini görece karşılıyor olmaları olabilir. Ayrıca öğrenciler öğretim elemanlarının mesleki yeterliklerini etkili bir şekilde kullandıklarını da düşünmüş olabilirler. Bununla birlikte öğrencilerin fakülteden memnuniyet alt boyutunu görece daha az olumlu algıladıkları genel sonucuna ulaşılmıştır. Benzer şekilde öğrenciler sınıf ortamı ve arkadaşlık ilişkileri konusunda da çok fazla tatminkâr gözükmemektedir. Bu sonuçlara dayalı olarak fakültenin öğretim elemanlarının niteliği dışında kalan fiziki ve sosyal yapı ve süreçlerinin geliştirilmesi önerilebilir. Ayrıca, öğrencilerin fakülte yaşamının niteliğine ilişkin bu iki alt boyutta neden görece düşük puanlar aldıklarının başka çalışmalarda keşfedilmesi önerilebilir.

Araştırmada ulaşılan bir başka sonuç ise katılımcıların fakülte yaşamının niteliğine ilişkin görüşlerinin cinsiyete göre farklılaştığıdır. Bulgular kadın katılımcıların erkeklere göre okul yaşamının niteliğini daha olumlu algıladıklarına işaret etmektedir. Bu bulgu benzer araştırmalarla uyumludur. Örneğin Özdemir'in (2012) çalışmasında da benzer bir bulguya rastlanmıştır.

Araştırmada FYNÖ'ne ilişkin katılımcı görüşleri arasında bölümlere göre de farklılık olduğu belirlenmiştir. Bulgular HİT öğrencilerinin diğer iki bölümde öğrenim gören öğrencilere göre fakülteden daha fazla memnun olduklarına işaret etmektedir. Başka çalışmalar yapılarak bu farkın nedeni keşfedilebilir. Bu amaçla ileride nitel bir çalışmanın yapılması önerilebilir. Diğer yandan araştırmada sınıflar arası yapılan karşılaştırmalarda birinci sınıfların fakülteden memnuniyet düzeylerinin üst sınıflara göre daha yüksek olduğu saptanmıştır. Bu bulgu Özdemir'in (2012) benzer nitelikteki çalışması ile uyumludur. Bunun muhtemel nedeni, birinci sınıf öğrencilerinin üniversiteye yeni başlamış olmaları ve motivasyonlarının yüksek olması olabilir. Bulgular bize sınıf düzeyi yükseldikçe öğrenciler arası memnuniyet oranının düşmekte olduğu göstermektedir. Araştırmada son olarak öğrencilerin aylık harcama tutarları arasındaki farkların, memnuniyet düzeyleri üzerinde etki göstermediği sonucuna ulaşılmıştır. Başka bir ifadeyle harcama miktarı değişse bile, öğrencilerin fakülte memnuniyet düzeyleri aynı kalmaktadır.

Fakülte yöneticileri bu sonuçlardan yola çıkarak, fakülteden memnuniyeti artırmak için çalışmalar yapabilir. Fakültenin fiziki olanaklarında iyileştirmeler yapmak, sınıf içi

memnuniyeti artırmak için ise öğrenciler arası ortak çalışmalar programlamak, geliştirmek, sosyal ve kültürel faaliyetleri artırmak bu konu da katkı sunabilir. Yöneticilerin, öğrencilerle periyodik diyalog ortamları oluşturması, karşılıklı etkileşimi artırabilir, yaşanan sıkıntıları, oluşan memnuniyetsizlikleri belirleyerek hızla çözmeye olanak sağlayabilir. Bu çabaların öğrenci ve diğer fakülte bileşenleri açısından memnuniyeti yükselteceği, ayrıca, öğrenim kalitesini artırarak akademik başarıya olumlu katkı sunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Balcı, A. (2005). *Sosyal Bilimlerde Araştırma* (5. Baskı). Ankara: Pegem.

Çokluk-Bökeoğlu, Ö. ve Yılmaz, K. (2007). Üniversite Öğrencilerinin Fakülte Yaşamının Niteliğine İlişkin Görüşlerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(2), 179-204.

Doğanay, A. ve Sarı, M. (2006). Öğrencilerin Üniversitedeki Yaşam Kalitesine İlişkin Algılarının Demokratik Yaşam Kültürü Çerçevesinde Değerlendirilmesi: Çukurova Üniversitesi Örneği. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4(2), 107-128.

Karasar, N. (1991). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (4. Baskı). Ankara: Nobel.

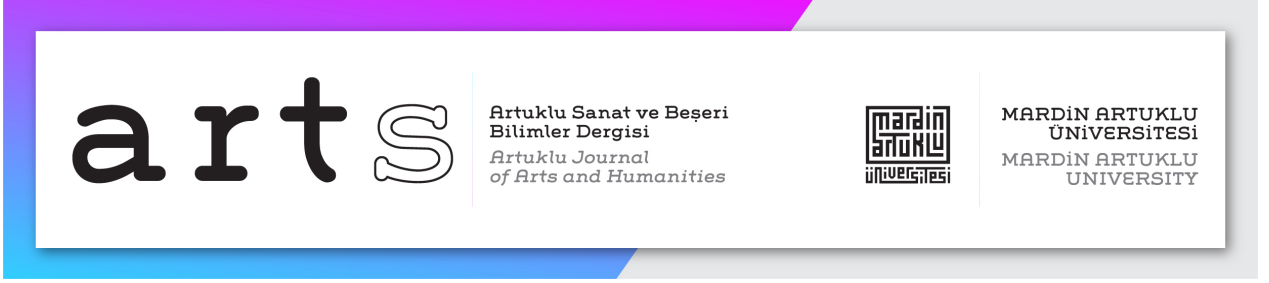
Özdemir, M. (2012). Üniversite Öğrencilerinin Okul Yaşamının Niteliğine İlişkin Algılarının Cinsiyet Ve Fakülte Değişkenlerine Göre İncelenmesi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 18(2), 225-242.

Sarı, M., Ötünç, E. ve Erceylan, H. (2007). Liselerde Okul Yaşam Kalitesi: Adana İli Örneği. *Kuram Ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 50, 297-320.

Yılmaz, K. (2005). İlköğretim Okulu Öğrencilerinin Okul Yaşamının Niteliğine İlişkin Görüşleri. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17, 1-13.

Yılmaz, K. ve Çokluk-Bökeoğlu, Ö. (2006). Fakülte Yaşamının Niteliği Ölçeğinin Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4(2), 201-210.

Yılmaz, K. (2007). İlköğretim Okulu 6., 7. ve 8. Sınıf Öğrencilerinin Okul Yaşamının Niteliğine İlişkin Görüşleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 15(2), 485-490.



Gayri Maddi Emeğin Görünümleri: “Freelance Tasarımcılar”

Mehmet KAYIN
Yüksek Lisans Öğrencisi
Galatasaray Üniversitesi, SBE
mehmetkayn@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1641-0947

ÖZ

Ekonomi politiğin çalışma alanında üretim ve dağıtım süreçleri, metalaşma gibi konular bulunmaktadır. Hardt ve Negri'nin (2008) bahsettiği gibi iletişim bilişim teknolojilerinin de gelişimi ile gayri maddi emeğin emek sürecinde hegemonik bir konum elde etmesi doğrultusunda artı değerın üretiminde doğrudan payı oluşmuştur. Diğer yandan, kapitalist sermaye kendi çıkarı doğrultusunda farklı iş kollarını yaratmış ve kendine entegre etmiştir. “Freelance” tasarımcılar da bu bağlamda değerlendirilebilir. Yeni kapitalizm olarak adlandırılan bu dönemde “freelance” olarak çalışanların karakter yapısı da değişime ve erozyona uğramıştır. Sennet bu durumu “karakter aşınması” olarak kavramsallaştırmaktadır. İş ve yaşamın iç içe geçmesi sonucu çalışan birey de yaşamı iş çevresinde örgütlemek zorunda kalmaktadır. Bunun sonucu ise insanın sermayeye dönüşme sürecidir. Bu makalenin amacı “freelance” tasarımcıların üretim süreçlerine ve iş ilişkilerine bakarak sermayenin üretiminde gayri maddi emeğin anlamını ve bu emeği üreten tasarımcıların karakterlerinin durumunu anlayabilmektir. Farklı uzmanlık alanlarına sahip 3 tasarımcı ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler sonucu yeni kapitalizmin güvencesiz, belirsiz ve kaotik düzenin yeni sömürü koşulları yarattığı ve bu koşullar altında çalışan bireylerin karakterlerinde yıkıcı dönüşümler yaşandığı sonucuna ulaşılmıştır. İş ve yaşam ayrımının ortadan kalkması ve bireyin her an kendini sermaye çıkarına göre yenileme zorunluluğu “insan metası”nı doğurmuştur.

Anahtar Kelimeler: gayri maddi emek, “freelance” çalışma, karakter aşınması, insan metası

Geliş Tarihi/Received: 12.1.19 | **Kabul Tarihi/Accepted:** 20.2.19 | **Yayın Tarihi/Published:** 25.2.19

Kayın, M. (2019). Gayri Maddi Emeğin Görünümleri: “Freelance Tasarımcılar”. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, ss. 42-59.

The Aspects of Immaterial Labor: "Freelance Designers"

ABSTRACT

There are topics such as production and distribution processes and commoditization which are the fields of work of political economy. As Hardt and Negri (2008) mentioned, immaterial labor obtain a hegemonic position in the production process of surplus value, by means of the development of communication information technologies. On the other hand, the capitalist system creates and integrates different lines of work according to its own interests. Freelance designers can also be evaluated in this context. In this period called as new capitalism, the characters of those who work as freelancers have also changed and corrode. Sennet conceptualizes this phenomenon as "character corrosion". The individual must organize his/her all life like work as a result of the intertwining of work and life. The result of this process is the transformation of the human itself into capital. The purpose of this article is to understand the meaning of immaterial labor in the production of capital by considering the production processes and business relations of freelance designers and the mood of the characters of the designers who produce this labor. As a result of semi-structured interviews with three specialist designers who work in different fields as apart, it concludes that the new capitalism's precarious, undeterminate and chaotic order created new conditions of exploitation and under these circumstances, destructive transformations were observed in the characters of the working individuals. The elimination of the difference between work and life and also the necessity of the individual to keep improve themselves according to the interests of the capital causes "human commodity".

Keywords: immaterial labor, freelance work, character corrosion, human commodity

GİRİŞ¹

Ekonomi politik yaklaşım, iletişim çalışmalarının ilk kuşak liberal ve eleştirel yaklaşımlarının yetersiz kaldığını savlayan, kökünü Marksizm'den alan, kuramsal yaklaşımlardan biri olarak ortaya çıkmıştır. Garnham (1979) sunduğu katkı sonrası şekillenen iletişim çalışmalarında ekonomi politik yaklaşım, alanda önemli bir disiplin haline gelmiştir. Ancak bu; aynı zamanda alt yapı temeline dönüşü işaret etse de Ortodoks ya da Völger Marksizm'den bir kopuşu da ifade eder, ki bu kopuş eleştirel teorinin 1930'lar sonrası yaptığı katkılar ile köklenmektedir ve özellikle Frankfurt Okulu, Althusser, Gramsci gibi farklı bakışların bu konudaki çalışmalarından da referans alır. Ekonomi politik yaklaşımda alt yapı üzerine çalışmalar yapılsa da bu determinist bir perspektif ile ele alınmaz. Bu durum üst yapıya ait olan sanat, iletişim gibi alanların, kapitalist sisteme entegrasyonunu da içermektedir. Garnham (1979) çalışmasında maddi ve zihinsel emeği tartıştığı bölümde zihinsel emeğin de artı değer yaratma koşullarını, kapitalist sermayeye nasıl entegre edildiğini anlatmıştır. Bu entegrasyon maddi olmayan emek süreçlerinin de dönüşümlerinin incelenmesi manasına gelmektedir. Bu bağlamda Marksizm'in temeli olan emek teorisi üzerine tartışmalar devam devam etmiştir.

Hardt ve Negri İmparatorluk (2008) adlı çalışmalarında ve Lazzarato'nun Gayri Maddi Emek (2005) çalışması, emek teorisine önemli katkılar sunmuştur. Kapitalist sermayenin kendini var ettiği emeğin toplumsal üretiminin ve üretken emek teorisinin dönüşme uğradığı saptayan yazarlar, gayri maddi emeğin kapitalist üretime katılımıyla artı değer üretiminde hegemonik konuma geldiğini söylemektedirler. Kapitalist üretime; metanın maddi üretim koşulunu sağlayan enformasyonun üretilmesi ve ya metanın kültürel, simgesel içeriğinin yaratılması bağlamında dahil olan gayri maddi emek, iletişim çalışmalarında da işlevsel bazı açıklamalar yapmaktadır. İlk katılım biçimiyle enformasyonun üretiminin ve dolaşımının sağlanması bağlamında iletişim teknolojileri; ikinci katılım biçimiyle de metanın imaj değerinin yaratılması olarak tasarım, reklamcılık gibi alanların konusu haline gelmektedir.

Tasarım ve reklamcılık alanları iletişim alanında yer edinen iki iş sektörüdür. Bu sektörler özellikle gayri maddi emeği ikinci yönünün üretildiği alanlardır. Metaların tüketici tarafından kesintisiz olarak tüketilmesini sağlamak amacıyla ona bir kültürel, simgesel anlam kazandırılırlar. Bu manasıyla hem maddi olmayan emek sürecinde gerçekleşen bir üretim biçimi olarak sermayeye katılırlar hem de kapitalist ideolojinin üreticisi konumundadırlar. Diğer yanıyla sermaye ile ilişkilene biçimi olarak "freelance" olarak tarif edilen çalışma biçiminin çok yaygın olduğu alanlardır. "Freelance" çalışma; esnek, parça başı, dönemlik ya da güvencesiz çalışma gibi birçok zorluğu da beraberinde getirmektedir. Bu manası ile sermayenin çıkarı için ihtiyaç duyduğu bir yöntem haline gelmiştir. Bu genel tablonun çalışanlar açısından bir bedeli olmuştur. Bu; "yaşamın

¹ Çalışmanın başlığındaki "freelance" kavramı Türkçe'ye "evden çalışma" olarak çevrilerek bazı metinlerde kullanılsa da, yaygın olarak doğrudan, çevirilmeden kullanılmaktadır. Metin içinde her iki şekilde de kullanılmıştır.

metalaşması" ve "karakter aşınmasıdır." Sennett (2008) iş ilişkilerinin çalışan karakteri üzerinde ciddi erezyonlara ve yıkıcı etkilere sebep olduğunu söylemektedir.

Bu makale, iletişimin çeşitli sektörlerinde "freelance" tasarımcı olarak çalışanların kapitalist sermaye ile ilişkilene biçimlerini açıklamayı amaçlamaktadır. Bir yanı ile yeni bir ekonomik model sunan bu emek biçimi aynı zamanda emekçinin gündelik pratiklerini de belirler hale gelmiştir. Bu anlamı ile ekonomi politiğin çalışma alanı olan metalaşma, ideoloji, artı değer gibi konular değerlendirilirken, diğer yanı ile bunun emekçinin yaşam pratiğindeki manasının ne olduğuna bakılacaktır. Kapitalizmin getirdiği yaşam biçiminin çalışanlar tarafından nasıl alımlandığına (Hall, 1980) tartışılmıştır. Bu manası ile araştırmanın kültürel çalışmalar ile kesişiminin olduğu bir muhtevası vardır.

İlk bölümde emeğin dönüşümü, gayri maddi emeğin teorisi ve açığa çıktığı alanlar ele alınmıştır. Gayri maddi emek içinde yer alan tasarımcılık ve reklamcılık üzerine bir tartışma yapılarak bu alanların icrasında çalışanların yaşamında ortaya çıkan sorunları yaşamın metalaşması ve karakter aşınması olarak değerlendirilmiştir. İkinci bölüm ise reklamcılık, tanıtım alanında "freelance" olarak çalışan tasarım yapan kişiler ile yapılan görüşmelerin bulgularını içermektedir. Hem işin simgesel, ideolojik boyutu hem de iş koşullarının durumu üzerine ayrımlar yapılmıştır.

EMEK TEORİSİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Marx'ın (2018) düşüncesini üzerine kurduğu zemin maddi emek zeminidir. "Üretken emek" ve "üretken olmayan emek" olarak yapılan ayırım da bu bağlamda ele alınmaktadır. Ancak bu ayırım çoğu kez maddi çıktı ile ilişkilendirilerek yanlış bir yorumlamaya sebep olmaktadır. Üretken olmayan emek maddi çıktı sağlamayan emek olarak algılanmaktadır. Ancak Marx bu konuya yaklaşımı bambaşkadır. Emeğin niteliğini belirleyen şey sermaye ile ilişkilene biçimidir. Yani üretken emek sermayeye doğrudan katılan, artı değeri üreten emektir. Marx emek teorisini Smith gibi klasik ekonomistler üzerinden şekillendirmiştir ve onlar gibi emeği kapitalist üretim içerisinde soyut bir kategori olarak ele almaktadır. Emeğe dair bu bakış açısı onun değerinin ancak üretim süreci içerisindeki emek zamanı ile ölçülebilir olarak kavranmasını beraberinde getirmektedir. Ancak Hardt ve Negri bu tarz bir niceliksel değer anlayışının günümüz kapitalist işleyişi için yetersiz kaldığını söylemektedir. Çünkü artık emek, zaman ve mekana bağımlı halde değildir.

Bu dönüşümü ise bilginin statüsündeki değişim ile başlayan bir süreçte ele alabiliriz. 1950'li yıllar ile başlayan dönem, bilginin işleyiş süreci açısından bir dönüşeme işaret etmektedir. Bu değişimlerden ilki bilginin iletilmesi, aktarılmasında, diğeri ise bilginin işlenmesini sağlayan teknolojinin yapısındadır. Bu sürecin sonucu ise bilginin özerk bir "üretim gücü" olarak kendini var etmesini sağlamıştır (Lyotard, 2013, s. 11-18). Buradan anlaşılacağı üzere enformasyon temelli bir üretimi ile Marksist emek teorisi arasında bir açık oluşmuştur.

Castells'in (2005) 70'li yıllara koyduğu enformasyon çevresinde örgütlenen topluma geçiş süreci de bu noktada değerlendirilmesi gerekmektedir. Özellikle iletişim, ulaşım teknolojilerindeki dönüşümü anlatan ve bilgi temelinde kendini var eden yeni sermayenin varlığından bahsedilen dönem; uydu teknolojileri, ağlar evreni gibi alt yapı sağlayan düzlem ile merkezsizleşmeyi getirmiştir. Klasik endüstriyel üretimin ihtiyacı olan mekan zaman ortaklığı da bu sayede ortadan kalkmış ve Fordist üretimin yerini, enformasyon teknolojileri dayanan yeni bir örgütlenme tarzı ile "ağlar" üzerinden var olan bir model almıştır. Bu elbette "üretim bandı" yerine, işin parçalanmasını ve merkezsiz üretimi beraberinde getirmiştir.

Bu konudaki ilk çalışmalardan birinde Alquati (Alquati'den aktaran, Özmakas, 2015, s. 10) "canlı emek kavramıyla sibernetik alanındaki enformasyonun tanımı arasında kavramsal bir köprü olarak değer biçici enformasyon kavramını" önermektedir. Üretim bandında harcanan emek zamanı olarak algılanan işçi emeğini, aynı zamanda öncekinden farklı olarak enformasyonu da üreten kişiler olarak kavranabileceğini söylemektedir.. Alquati'ye göre bu işçilerin geleneksel işçi figüründen en büyük farklarından biri "enformasyon" üretmeleridir.

Bu genel çerçeveye bakıldığında, endüstriyel üretiminin yerini hizmet sektörünün aldığı söylenebilir. Elbette bu biçimin ortaya koyulması, endüstriyel üretimin ortadan kalkması manasına da gelmeyecektir. Bunun yerine "imalatın hizmetleşmesi" olarak ele alınan bir süreci gözlemleyebiliriz. Post-fordizmin kendini var ettiği bu anlayış, emeğin değişen yapısını da beraberinde getirecektir. Fordist üretimde bir üretim bandı başında, belli bir mekanı ve zaman aralığını zorunlu kılan iş süreci artık kendi mekansal kısıtını aşacaktır. Hardt ve Negri'nin de dahil olduğu otonomistler bu durumun "işle yaşamın iç içe geçmesi" sonucunu doğurduğunu söylemişlerdir. Bu tanımlama, esnekleşen çalışma saatleriyle, mesai saatinin ortadan kalktığı, iş ile karakter özdeşleşerek, her an çalışabilecek ve artı değer üretebilecek bir işçi profilinin oluştuğunu anlatmaktadır. Diğer yandan ise mekandan "özgürleşen" bir iş biçimi ortaya çıkmaktadır. Böylelikle fabrikaya ihtiyaç olamadan üretim gerçekleştirilebilmektedir. Merkezi, dağınık olarak ortaya çıkan emek üretimi, denetlenme noktasında farklı biçimlere ihtiyaç duyacak, stratejik değişikliklere yol açacaktır. Bu durum özellikle esnek emeğe dayanan "freelance" çalışma biçiminde çok daha açık hale gelir. Sermaye sahibi çalışan emekçinin özlük haklarını korumak zorunda değildir. Aynı zamanda işin gerçekleştirilmesi için fiziksel bir mekanın kiralanması, satın alınması da gerekmemektedir. Çalışanlar ise her türden teknolojinin aracılığı ile her an denetim ve gözetim altında tutulabilmektedir. Nihayetinde endüstriyel üretim, enformasyonel üretim mantığının dinamiklerine teslim olacaktır.

Bu süreç beraberinde gayri maddi emeğin üretkenleşmesini getirmiştir. Gayri-maddi emek, üretimi sonucu maddi bir çıktı/ürün meydana getirmeyen, maddi olmayan bir üretim gerçekleştiren emek gücünü tarif eder. Hardt ve Negri (2008) gayri maddi emekten anlaşılması gereken emeğin kendisinin değil, emek sonucu meydana gelen ürünün maddi olmaması olduğunu aktarmışlardır. Gayri maddi emek, maddi olanın

tasarısının ona maddi olma potansiyeli kazandırılmasını içeren emek sürecidir. Lazzaratto bunu artı değer üretimindeki dönüşüm manasıyla; el emeği ile gerçekleşen işlerin dahi artık zihinsel ve dilsel süreçler ile iç içe yürüdüğünü, bu manasıyla maddi olmayan emeğin genel emek üretimin içinde bir egemenlik kazandığını söylemektedir. Doğrudan bilişim ve iletişime dayalı ilişkiler içinde gerçekleşen tüketim biçiminin varlığından da bahsederek; tüketicinin önce bilginin tüketimi olarak karşımıza çıktığından ve temelini öznesellik olarak var etmekte olduğunu söylemektedir (Lazzaratto, 2005, 240-243). Tüketicinin "tek ve bir" olan ihtiyacının karşılanmasına yönelik bir üretim anlayışının önceki üretim ve tüketim biçimlerinin dışına bir muhtevası olduğu söylenebilir. Markaların internet "olanağı" sayesinde kişiye özel ürün ürettiği bir anlayışın oluştuğunu saptamak, enformasyon temelli üretimin göstergesidir.

Gayri maddi emek

Gayri maddi emek "diğer tüm emek biçimlerine belirli bir eğilimi dayatmış ve kendi nitelikleri doğrultusunda onları dönüştürmeye başlamış ve bu anlamda da hegemonik bir konum elde etmiştir" (Hardt ve Negri, 2004, s. 157). Burada ikili, emeğin toplumsal iş yapısında tuttuğu niceliksel değerini değil, içeriği dolayısı ile var olan ilişkilerde kurguduğu hegemonik yapısını işaret etmektedir. Gramsci'nin de hegemonya üstüne düşünceleri, hegemonyanın sayısal bir üstünlük, oransal bir çokluktan ziyade nitelik olarak kurduğu baskın işleyişi ve anlamı üzerinedir. Kaldı ki günümüzde toplam iş sektörlerine bakıldığında gayri maddi emeğin üretildiği alanların giderek kendine genişlettiği söylenebilir. Ayrıca değinildiği gibi sermayenin temel üretimi sağlayan emek biçiminin bu olduğu konusunda açık seçik görülmektedir.

Hardt ve Negri (2008), enformatik düzenin, yani bunu sağlayan iletişim ve bilişim teknolojilerinin gelişimi, maddi olmayan emeğin belirginleşmesinde oldukça güçlü bir etkisi olduğunu göstermektedirler. İkili, gayri maddi emeğin ne olduğunu anlaşılabilmesi için bilgisayarın işleyiş mantığının kavranması gerektiğini öne sürerler. Giderek yaygınlaşarak kullanılagelen bilgisayarların mantığının emek süreçleri ve ilişkilerinin de bu mantık doğrultusunda yeniden tanımlanma ihtiyacı ortaya çıktığını anlatmışlardır. Bilgisayar teknolojisine hakimlik, aşinalık bir çok ülkede giderek aranan iş vasıfları ya da çalışma düzeni haline gelmiştir. Doğrudan bilgisayar temelli bir iş biçimi olmasa dahi enformasyonun ve simgesel üretimin bilgisayarın işleyiş yöntemine göre yapılandırılması oldukça yaygındır (Hardt ve Negri, 2008, s. 305).

Gayri maddi emek, emeğin iki farklı biçimini anlatmaktadır. Bunlardan biri "enformasyonel içeriği" noktasında maddi olmayan emek, yani endüstriyel üretim içinde işin gerçekleştirilmesini sağlayacak becerilerin gerektirdiği, bilgisayar ve siberetik hakimiyeti anlatan boyuttur. Büyük şirketlerde çalışan işçilerin iş içeriğindeki dönüşümü anlatır. Diğer ise, gayri maddi emeğin bir ürünü olarak metaya yüklenen "kültürel içeriği" bakımından, standart "iş" olarak görülmeyen etkinlikleri anlatan boyuttur. Bu anlamı, kültürel, sanatsal anlamları, moda, zevkler gibi tüketici davranışında ortaya çıkan

eğilimleri kurmaya yönelik olan emek sürecini anlatır (Lazzarato, 2005, s. 227-228). Bu manası ile metanın simgesel çekiciliğinin yaratılma sürecini kapsar. Gayri maddi emeğin kapitalist sürece eklenmesini kapsayan bu iki biçimini şu şekilde açıklayabiliriz. Birinci yönü, maddi metanın üretim koşulunu sağlaması bağlamında ele alınır. Örneğin, iletişim ve bilişim alanından bir örnek olarak bilgisayarları ele alalım. Bilgisayarın pazara çıkışında hem maddi emek hem de gayri maddi emek süreci işlemektedir. Bilgisayarın donanımını kapsayan maddi ürünler hem zihinsel bir emek sürecinin sonucudur hem de endüstriyel olarak üretilmişlerdir. Yani hem gayri maddi hem de maddi emek süreci işlemektedir. Bilgisayarın donanım parçalarını tasarlayan emekçinin emeği ile onun montajını yapan emekçinin emeği metanın üretilmesini sağlamaktadır. Bunun devamında ise bilgisayarın işler hale gelmesinin ön koşulu olan yazılımın üretilme süreci vardır. Bu da doğrudan gayri maddi emek sonucu üretilmiş bir bileşen olarak metaya aktarılan bir değer yaratmaktadır. Bu durum, farklı sektörler için değişiklik gösterse de, çoğu zaman maddi emek ile gayri maddi emeğin ortaklaşa hareketi sonucu ortaya çıkan metalar bütünü ifade etmektedir. Ayrıca dijitalleşen çağın getirisi olarak yazılımın bir çok metanın temel bileşeni haline gelmesi de gayri maddi emeğin niteliksel gücünü arttırmıştır.

Gayri maddi emeğin emek sürecine diğer katılımını anlatan kültürel simgesel değer yaratma sürecini ise yine bilgisayar örneği üzerinden açıklayalım. Örneğin "bir bilgisayar" aldığınızda onun parçalarının nereden geldiğinin bir önemi yoktur. Donanımı Tayland'da yazılımı Hindistan'da üretilmiş olabilir. Ancak kutusunun üstünde sizi şu yazı karşılayacaktır. "Kaliforniya'da tasarlanmıştır." Bu, metanın değerine katılan ve hatta belli noktalarda değeri belirleyen simgesel değerini anlatmaktadır. Ki artık onun ismi de "bir bilgisayar" değil "Apple"dır.

Lazzarato (2005), gayri maddi emeğin skalasının geniş bir alana yayıldığını söylemektedir ve reklamcılık, moda, ürün tasarımı gibi alanları da buna dahil eder. Bu alanların özellikle önceki yüzyılda bireysel varoluş algısının oluşturulmasında kritik bir rol oynadığını söyler. Kapitalist üretim sürecinde üretilen metaların kesintisiz olarak tüketilme sürekliliğini sağlamak amacıyla devamlı olarak tüketicinin metaya yönelmesini sağlayacak niteliklerinin yaratılması ve tüketme algısının yönlendirilip biçimlendirilmesi gerekmektedir. Tam bu noktada devreye giren ise gayri maddi emeğin bir görünümü olarak reklamcılık, tasarımcılık gibi işler ile ön plana çıkan simgesel, kültürel değerlerdir.

Gayri maddi emek, ortaya doğrudan bir maddi meta değil, ancak fikir, imaj, metin, kod, sembol gibi gayri maddi ürünler yaratmaktadır (Hardt ve Negri, 2004, s. 122). Bu ise "duygulanımsal emek" olarak tanımladıkları bir süreci beraberinde getirmektedir. "Duygulanımsal emek" insani ilişki ve etkileşimi tarifleyen ve belirleyen bir yapıdadır (Hardt ve Negri, 2008, s. 305). Çünkü gayri maddi emeğin ortaya çıkardığı ürün bir duyguyu iletmektedir. Bu çoğunlukla metanın alımlı hale gelmesidir. Onu tasarlayarak bir estetik bir çekicilik yaratmaktadır. Ayrıca metinsel, iletişimsel süreçlerde bir duygunun aktarımını ve ya manipüle edilmesini amaçlamaktadır. Duygulanımsal emek insan etkileşiminin yapısını oluşturduğu için özellikle sağlık, eğlence ya da enformasyon temelli

hizmetlerin başat üreticisi konumundadır. Bu bağlamı ile enformatik içerik, imaj, sembol üreten tasarım alanının ürettiği bir emektir.

Gayri maddi emek kavramı, yukarıda da belirtmeye çalıştığım, bazı iş kollarına, meslek gruplarında yer alan bir emek biçimine değil; Marx'ın "üretken/üretken olmayan emek" ayrımında kurduğu gibi, sermaye ile ilişkilene manasında sermayenin üretilmesi temelinde belli toplumsal ilişkilerin biçimine yapılan vurgudur. Yani buradan anlaşılacağı üzere "şu meslekte gayri maddi emek üretilmektedir" ya da "kafa emeği/kol emeği" arasında bir hiyerarşi yaratmak manasında bir araştırma kurgusu yapmak değil amacımız; aksine gayri maddi emeğin işleyişinin üretim ve tüketim aşamasında sermaye ile ilişkilene tarzı ve toplumsal ilişkilerin, iş yapılarının dönüşümüne işaret etmek ve bunu tartışmaktır. Bunun sonucu ortaya çıkan hem yeni sömürü biçimlerini ve iş koşullarının çalışanlara etkisini, hem de gayri maddi emeğin metaya aktardığı simgesel değerlerin manasını tartışmaya açmaktır.

KARAKTER AŞINMASI VE İNSAN METASI

Gayri maddi emeğin başat hale geldiği ve yeni bir işleyiş ile devam eden kapitalist yapıda belirli bir işverenin ya da fiziksel mekanın olmaması ya da gözükmemesi, iş garantisinin olmaması, belirsizlik ve istikrarsızlık durumu çalışanda risk algısının güçlenmesine sebep olmaktadır. Gelecek konusundaki kaygı ve endişe buna eşlik eder. Bir diğer yanı ise tecrübe, geçmiş deneyimler gelecek için referans olmayı bırakmıştır. İş bulabilme ya da sürdürebilme endişesi, kişide özsaygı yitimine neden olmakta, ailesel kişisel ilişkilerde sorunlar yaratmakta, iş ilişkilerinin yapısı değişmektedir (Sennett, 2002, s. 101-102)

Bir yanı ile "imkanlar" dönemi olarak adlandırılan bu dönem, iş yaşamı ile ilgili bireyin düzenleyebileceği bir çok alan bırakmıştır. Zaman ve mekandan "özgürleşme" çalışanın kendi çalışmasının düzenleyicisi konumuna getirmiştir. Ancak sermaye bu noktada da iş düzeninin sağlamakta iletişim teknolojileri ile denetim kurmaktadır. Sennett (2002) yeni kapitalizmin çalışma yaşantısına getirdiği yeni düzenin, çalışan karakterleri üzerinde ciddi etkileri olduğunu, yıkıcı sonuçlar doğurduğunu anlatmaktadır. Bu durum çalışanların yerleşik tüm işleyiş ve davranış yapısındaki kararlı, kalıcı değerleri alt üst ederek travmatik aşınmalar yarattığı söylemektedir. Sennett, Fordist ve Post-fordist olarak adlandırılan iki üretim biçiminin karşılaştırmasını yaparak, aslında öz olarak değişkenlik göstermediğini, önceki üretim şekline göre hala aynı baskı denetim mekanizmalarının işletildiği ve bunun yıkıcı sonuçlarının olduğu sonucu çıkarmaktadır.

Bu noktada "karakter aşınması" kavramını önererek açıklama girişiminde bulunur. İki çalışan baba oğulun emek süreçlerini değerlendirir. Fordist üretim biçiminde çalışan Enrico'nun oğlu Rico post-fordist örgütlenme içinde çalışmaktadır. Sennett, bu iki karakterin hayat tarzlarını, yaşama bakışlarını, karakter özelliklerini yeni ve eski kapitalist üretim içine yerleştirerek anlatmaktadır. İki türden kapitalist örgütlenmenin işçiler üzerinde

kurduğu denetim mekanizmalarını açıklamak noktasında karakter yapılarını merkeze çeker ve eski düzenin yerleşik, zaman ve mekana bağlı, düzenli, istikrarlı ortak çalışmaya dayalı sistem içindeki karakterin ne şekilde dönüşüme uğradığını incelemek için, karakter yapısındaki değişimleri, erezyonu açığa çıkarır ve çalışma disiplindeki, iş yapısındaki dönüşümün bununla doğrudan ilişkili olduğu sonucuna ulaşır. Ona göre karakter dışı dönüktür ve toplumla aradaki uzlaşya dayandığı için, genel çalışma yapısındaki dönüşümle aksayan yan ortaya çıkar. Karakter uzun süreli bir amaca yönelik hareket etme ve bu amaç için bazı mükafatları erteleme şeklinde ortaya çıkar (2002, s. 10-11).

Hardt ve Negri yeni kapitalizmin birey temelli işleyişinin yeni bir bireyselleşme tezahürü yarattığını söylemektedir. Üretim süreçlerindeki örgütlenme dönüşümü, yalnız sermayenin hareketinin değil, çalışan bireylerin de değişimine işaret ettiğini anlatmaktadır. Burada şirketler ile birlikte çalışanların da özerkleştiğini söylemek mümkündür. Hem şirketlerin hem de çalışanların iş ve yaşam arasındaki ayrımların silikleştiği bir harekete büründüğü söylenebilir. Şirketler kişilerin iş dışındaki yaşamının zaptını gerçekleştirme yolunda hamleler yaparken, çalışanlar da bu doğrultuda kendi yaşamlarının tamamını iş çevresinde örgütlemek zorunda kalmaktadırlar. İş yerindeki eski geleneksel idarecilerin yerini modern yöneticiler alarak, işin düzenlenişi ve disipline edilişi de despotik, katı, belirlenmiş sınırlar içinde bir süreçte değil, aksine kaygan, değişken, "ılımlı", "sıcakkanlı" ve bireye özgü niteliklerin temel alındığı düzenlemeler ile gerçekleşmektedir.

Bahsedilen bireysel özerklik (ya da özgürlük) noktası, ancak esnek çalışma disipline ayak uydurmak ve değişime açık olmak anlamıyla kendini bulduğundan, çalışan üstündeki denetim olanaklarını güçlendirmektedir. Endüstri mantığının rutinine karşı onu kıran ve hatta yıkan bu karşı çıkış çalışanın özgürleşmesine değil yeni iktidar ve denetim biçimlerinin oluşmasına sebep olmaktadır. Esnek çalışma zamanı emek üreten kişiyi tam da şirketin avucunun içine girmesine sebep olmaktadır. Özellikle esnek çalışma tarzının en esneği olan evden çalışma, sermayedar için denetimin yitirilmesi korkusuna sebep olarak, çalışanın işini düzenlemek için bir çok yola başvurmaktadır. Şirketin fiziksel olarak işlediği merkezin devamlı aralıklarla aranmasını talep etme, internet üzerinden gözetime tabi tutma, mail kutusunun sık kontrol edilmesi gibi yollara başvurmaktadırlar (Sennett, 2002, s. 48-61).

Bugün koşullarında sermaye kolektifleşen emeğin ortadan kaldırma koşullarını sağlamaya, ücretli emek ve kitlesel işçilerin çalıştığı ortak zeminleri yok etmeye, sömürüyü arttırırken örgütlenmeyi azaltarak kendi egemenliğini dayatmayı amaçlamaktadır. Toplu iş sözleşmelerinin yerini bireysel pazarlıklar, belirli ücretlerin yerini, bireysel hale getirilmiş değişken ücretlendirmeler, ücretli çalışan mantığının yerini ticari ilişkiler almıştır. Tüm bu yollarla yönetim iktidarının sağlanmasını amaçlayan sermaye, işçilerin kendi içerisinde birbirleriyle rekabet eden, parçalanmış bireylerin oluşturduğu, piyasa yasalarını kabullenen çalışan karakterini öngörmektedir (Gorz, 2001, s. 76).

"Eagerness" (heveslilik) olarak adlandırılan karakter yapısı genel iş işleyişinde karakter ve iş arasındaki uyumu temsil eder. Bunun anlamı çalışma isteği, hizmet etmede üstün

performans sergilemektir. Bir işi almak için artık o işin becerisine sahip olmanın yanında, iş ile karakterin özdeşleşmesi anlamına gelen tüm yaşamın iş merkezinde örgütlemiş karakter yapısı da beklenmektedir. Hatta bunun öncelikli olduğu söylenmektedir (Gorz, 2001, s. 66).

Ancak bunun, yani bireysel üst düzey çabaya dayanan karakterin işle bütünleşmesi, karşılığı çalışan açısından olumlu sonuçlar doğurmamaktadır. Önceki piramit tipi iş örgütlenmesinde "işe sadakat" çalışan için bir çıkar alanı oluşturmaktaydı. Günümüzde ise bu durumun böyle olmadığını Sennett'in verdiği bir örnekle açıklayalım: *Yalnız Paranoyaklar Hayatta Kalır* kitabında Intel şirketi başkanının söylediği sözlerin, sermayenin bu konuyu nasıl algıladığını gösterir niteliktedir. "Rekabet korkusu, iflas korkusu, hata yapma korkusu ve kaybetme korkusunun hepsi de çok güçlü birer motivasyon aracı olabilir. Çalışanlarımıza kaybetme korkusunu nasıl hissettirebiliriz? Bunu ancak kendimiz de hissederek yapabiliriz" (Sennett, 2005, s. 194).

Çalışmanın tüm bileşenlerinin esnekliği ile birlikte çalışmanın anlamı ve işlevi de değişmiştir. Bu esneklik çalışmanın eski biçimine atfedilen toplumsal ortaklık, uzlaşma, bağ, bütünleşme gibi işlevlerinin yerini bireysel, kişiye özel, geçici nitelikler almaktadır. Saatleri, ücretleri ve hatta ücretlendirme yöntemleri değişken, dönemsel, kesintilerle devam eden ya da geçici hale gelen çalışma yapısı, bir yanıyla kolektif olmaktan çıkmakta, diğer yanıyla geçici ve esnek oluşu ile zamansal bir süreklilik barındırmadığından çalışanların yaşama dair planlarını üzerine kurduğu bir kaide olmaktan çıkmaktadır (Gorz, 2001, s. 83). Bu çalışma düzeni, ya proje bazlı ortaklıklar ya da bireysel parça başı ya da dönemlik çalışmaları beraberinde getirmektedir. Geçici ortaklıkların oluşması, iş için birleşen ve sonrasında tamamen kopan bireylerin dağınık halde kalmasını sağlayarak çalışma ile ilgili sürekli bir bağın önüne geçmektedir. Bu durum da çalışanlar arasındaki kişisel ilişkilerin güçlenmesinin önüne geçmektedir. Kısa sürelerde rotasyona uğrayarak çalışma ekiplerinin değişmesi, işçilerin çok kısa sürelerde bir arada kalmasına sebep olarak "iş arkadaşlığı"nın oluşmasını engellemektedir. Bu yüzden çalışma sırasında "sosyal ya da yönetsel beceriler" olarak ön plana çıkarılan yüzeysel, geçici, iş verimini sağlayacak hoş görünme ya da göstermelik bir işbirliği şeklinde kendini bulan bir ortamı hazırlamaktadır. Burada artık ilişkide çok fazla taahhüde girilmeden sürdürülen ve iş sonlanması ile tamamen bitirilen yüzeysel ilişkiler vardır (Sennett, 2005, s. 187-196). Bunun anlamı, hızlı ve sürekli değişen iş ilişkileri dolayısı ile kurulan geçici ve yüzeysel ilişkilerin getirdiği karakter yapısındaki, istikrarsız, güvensiz ve iş temelli davranışlar olarak ortaya çıkan tahribattir.

Bunun daha ötesinde ise insanın üretimde doğrudan "insan" olarak yer alması vardır. "En değerli sermaye" olarak ele alınmaktadır. "İnsani kaynak", "insani sermaye" gibi kavramların üretim sürecinde değerlendirilmesi, onun makine gibi bir üretim aracı olarak değerlendirilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsana ait kapasitelerin, yaratıcılık, problem çözme, taktik üretme, manipüle etme gibi alanlardaki yetkinliği ile insan artık makine gibi algılanmaktadır. Cyborg gibi tartışmalar ile birlikte düşünüldüğünde insanın

sermayeye katıldığı ölçüde değerli hale geldiği görülmektedir. İnsan hem meta, hem sermaye, hem de emek üretir hale gelmiştir. Bu da "insan sermayesi" olarak adlandırılan bir sonuç doğurmuştur. İnsan, ancak sermayeyi büyüttüğü ölçüde kullanıldığında değerli hale gelebilmektedir (Gorz, 2001, s. 16).

Tüm bu açıklamaların bizi getirdiği yer ise, sermayenin amacının hayatı kuşatmak ve onu yeniden üretmek anlamına geldiğidir. Lazzarato'nun bahsettiği "insan kaynaklarının şirketin dış kısmına doğru" (2005, s. 239) gittikçe yayılmasıyla birlikte sermayenin iş mantığı ile yaşamın kendisini de kuşatma eğilimi olduğu çıkarımı yapılabilir. Emek üreten insanın gayri maddi emeğin üretkenleşmesi ile birlikte, karakterinden iş dışı zamanına ve ötesinde bizzat kendisine kadar tüm yaşamının sermayeyi üreten bir meta haline gelmektedir. Karakter aşınması ise bunun bir sonucudur. Bireyin tüm yaşam alanları ve dinamikleri ile birlikte, kendisi bir şirket haline dönüşmektedir.

YÖNTEM

Araştırmada kullanılan yöntem derinlemesine görüşme ve etnografik gözlem tekniğidir. Kümbetoğlu (2012, s. 82) derinlemesine görüşmelerin sağladığı olanakları, "az sayıda kişiden çok detaylı bilgi oluşturma", "yüzeysel bilgiden çok sorun alanındaki kişilerin görüş, düşünce, fikir, bakış açısı"ni anlayabilme, "sosyal gerçekliğin kavranmasında anlam ve yorumlamanın" farkedebilme ve "duygu, deneyim, yaşanmışlık temelindeki verilerin daha ayrıntılı" olarak alabilme şeklinde özetlemektedir. Diğer yandan, görüşmecinin çalışma ortamındaki atmosferini yakalamak, fiziksel ortam unsurlarını, davranışlarını, ortamdaki diğer insanlarla ilişkilerini gözlemlemek (Neuman, 2013, s. 569-571) araştırmaya boyut kazandıracaktır.

"Freelance" çalışma bir çok alana yayılmış olmasına karşılık bu makalede yalnız reklamcılık, pazarlama, tanıtım alanına dahil olan farklı uzmanlıkları bulunan katılımcılar merkeze çekilmiştir. Toplam 3 tasarımcı ile yapılan yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler ortalama 40-50 dakika sürmüştür. Bu tasarımcılardan biri olan Murat (32) on yıldır web tasarımcısı olarak ve uzun süredir evden çalışmaktadır. Daha önceleri düzenli işlerde çalışsa da, uzun süredir "freelance" olarak devam etmektedir. Diğer Mehmet Can (25) reklam ajansları ya da şirketlerde proje bazlı çalışan video tasarımcısıdır. Şirket, kurum içinde belirli saatlerde bulunmasına karşılık, işinin asıl bölümü evden devam etmektedir. Tuğcan (25) ise parça başı işler ile grafik tasarımı ya da küçük video işleri yapmaktadır. Tuğcan aynı zamanda kurumsal bir şirkette de çalıştığı için işveren konumunda da bulunmuştur. Yapılan görüşmeler aynı zamanda yaşam tarzı hakkında fikir edinmek için işin gerçekleştiği ortamda yapılmıştır. Bu görüşmelerden elde edilen verilerin analizini sağlamak amacıyla işin niteliği, anlamı, dinamikleri, ortaya çıkardığı ürünün sermaye ile ilişkisi; karakter ile işin ve karakter ile sosyal çevresinin ilişkilene biçimi gibi temel ayrımlar yapılmıştır.

BULGULAR VE TARTIŞMA

"Freelance" çalışma ve iletişim araçları

Şirketler tasarım işlerini üç ayrı yöntemle yürütmektedir: "Inhouse" (şirket içi), "outsource" (dış kaynak), "freelance" (evden çalışma). Şirket içi tarzı, şirketin kendi bünyesinde tasarım için bir departmana sahip olması anlamına gelir. Dış kaynak, işlerin başka bir şirket, ajans vasıtası ile yapılmasıdır. Sözleşeli olarak ajanslar ve şirketler ortaklaşa çalışması anlamına gelir. "Freelance" ise bireysel olarak evden çalışanlara iş verilmesidir.

"Freelance" çalışma biçimi, iletişim ve bilişim teknolojilerinin yaygınlaşması ile ortaya çıkan bir çalışma tarzıdır. Özellikle görüntü, belge, ses gibi ortamların anlık paylaşımına izin veren sistemlerin yaygınlaşması ve bilişim teknolojilerin kişisel üretim aracına dönüşmesi ile birlikte bireysel niteliğe dayalı bir biçim olarak "freelance" çalışma, şirketlerin de gittikçe aradığı bir biçim haline almıştır.

Katılımcıların hepsi internetin bağlı olduğu telefon ya da bilgisayar kullanmaktadır. Özellikle internet tasarımcılar için çok önemli bir yere sahiptir. Yalnız iletişimi kolaylaştırmasının değil, iş için yaratıcı çözümler bulmanın, programlar için eklentiler bularak işi geliştirmenin de bir aracı halindedir. Tuğcan, "İnternet olmasa ben aç kalırım." demektedir (kişisel görüşme, 2 Haziran 2018). Buradan da anlaşılacağı üzere, evden çalışma için internet olmazsa olmaz bir erişimdir.

Teknoloji, dijital tasarım sağlaması açısından ortaya koyulan ürüne müdahaleyi kolaylaştırmaktadır. Murat "Bazen matbaa için işler geliyor. Eğer çok paraya ihtiyacım yoksa o an, bu işleri geri çeviriyorum." demiştir (kişisel görüşme, 3 Haziran 2018). Bunun nedenini ise basılı ürünlerde oluşabilecek hatanın sorumluluğunu almak istemesi olarak açıklamaktadır. Sanal olarak kalacak işlerde oluşan hataları ufak müdahaleler ile düzeltebildiğini söylemiştir. Diğer tasarımcılar da ürettikleri ürünün çoğu zaman dijital olarak var olduğunu söylemişlerdir. Bu durum, emeğin gayri maddi olarak varolmasının freelance iş biçimi içinde daha fazla kabul gördüğünün göstergesidir.

Diğer yanı ile sağladığı anlık ya da hızlı bir iletişim ile iş süreçlerinin hızlı ilerlemesini sağlamaktadır. Anında alınan "revize"ler ile çalışma için harcanan süre düşmektedir. Bu aynı zamanda bir otorite aracına dönüşmüştür. Çünkü her an erişilebilir kalınması, şirketlerin her an "freelancer"a ulaşmasına ve bu yolla "iş süreci kontrolü" adı altında sürekli denetim işletilmesine sebep olmaktadır.

Emeğin tezahürü, ücret, ideoloji

"Freelance" çalışmanın özellikle sermayenin sanal ortama dijital pazarlama yöntemleri ile dahil olduktan sonra arttığı söylenmektedir. Online mağazaların, alışveriş sitelerinin kurulması ve şirketlerin kurumsal kimliklerinin sanal ortamda dağıtım

olanaklarıyla var olması, bu ortamdaki düzensiz, kesintili, geçici işleri düzenleyecek işin kendisi gibi geçici, düzensiz, geçici olarak çalışan insanlara ihtiyacı doğurmuştur. Ancak bu tarzda çalışacak insanların oluşmasında başka etkenler de vardır.

"Freelance" tercih edilme sebeplerine baktığımızda hem şirketler hem de çalışanlar için farklı nedenler ön plana çıkmaktadır. Bu şirketler için ucuz iş gücünün teminidir. Tuğcan: "Şirket her zaman işi ucuzla halledebilmek için uğraşır. Kurumsal olması filan da etkili değil yani. Ben çalıştığım için biliyorum. Ucuzla getirebiliyorsa önemli değil. E freelance de zaten daha ucuz bir iş. Aslında normal şirket içinde çalışan daha az maaş alırsın. Freelance'in kazandığı daha fazla oluyor ama şirket için karlı bir iş. Çünkü 3 bin liraya çalıştırdığın bir işçinin maliyeti 6 bin liradır şirkete ama freelance'e veriyor misal bunu 4 bine kapatıyor." (kişisel görüşme, 2 Haziran 2018).

Aynı zamanda şirketlerin grafik tasarım işlerinin sınırlı sayıda olması bu işin dışı hizmet ya da "freelance" olarak yaptırmaktadırlar. Çünkü, "freelance çalışan için sigorta, yol parası, yemek vermeyecek yani sana." (Murat, kişisel görüşme, 3 Haziran 2018).

"Freelance" çalışma süreci çoğunlukla sözleşmesiz, hatta kayıt dışı olarak yürümektedir. Örneğin, görüşülen tasarımcıların hiç biri fatura kesmemektedir. Hatta bazı zamanlarda şirketler bu yüzden fiyat pazarlığında düşük ücretler teklif etmektedirler. Bir başka tercih sebebi de budur. Çünkü arada bağlayıcı bir belge olmadığı için para ödeme konusunda bir çok kez sıkıntı yaşanmakta, ücretler ertelenmekte, hatta ödenmediği olmaktadır.

Çalışanlar için "freelance" çalışmanın nedenlerini şu şekilde özetleyebiliriz:

- Mesaili çalışmanın bağlayıcılığı
- Şirket bürokrasisinin işi önünde engel olması
- Şirketlerin hiyerarşik yapısından dolayı disiplinin yüksek olması
- Şirketlerin düşük ücretler ile çalıştırması

Bu yüzden genelde tasarımcıların şirketlere karşı olumsuz bir tutumu söz konusudur. "Freelance" buna bir alternatif oluşturmaktadır. Mekan ve zaman olarak insanı belirli bir yerde bulunmasını şart koşan düzenli işler, şirket içi kurallar gibi etkenler yüzünden "freelance" daha "özgür" bir alan olarak görülmektedir. Kendi iş planını, kendi sosyal yaşamını düzenleyebileceğin, kararları senin aldığın bir iş yapısı olarak görülmektedir. Anca burada da "deadline" (işin son teslim tarihi) kısıtı vardır. Ayrıca iş planlarının düzenlenmesi ekstra bir yönetim emeği anlamına gelmektedir. Şirketler bu düzenlemeleri yapma yükünden de kurtulmaktadır.

Buna ek olarak şirket içi işleyiş ve hiyerarşik bürokratik yapılanma çalışanın üstünde bir baskı oluşturmaktadır. Katılımcılar şirket içinde çalışmayı sürekli denetimin hissedildiği bir ortam olarak tarif etmektedirler. Bunun aynı zamanda yapılan işi de engellediği ve sürekli olarak alt üst ilişkisinin kişiyi psikolojik olarak da yıprattığı söylenebilir. Tuğcan "Çok fazla şey için çok fazla onay alman gerekiyor." demektedir (kişisel görüşme, 2 Haziran

2018).

Diğer yanıyla şirketlerin düşük ücretlerle çalıştırıyor olması, tasarımcıyı "freelance"e yöneltmiştir. Murat, bir çok yerde çalıştığını, ancak hepsinde bir problem yaşadığını söylemektedir. "İlk başladığımda 450 lira gibi komik bir paraya çalışıyordum. Ya da başka bir işte mesela 6 aydır çalışıyordum, sigorta yapmamışlardı. Ben de çıktım. ... Maaşı yatırmıyorlar mesela, alana kadar aylar geçiyor." (kişisel görüşme, 3 Haziran 2018). Aynı zamanda özellikle yeni başlayanlar deneme süreci adı altında düşük ücretlere sigortasız kısa süreli çalıştırılmaktadır. Tasarımcılar bu durumdan kurtuluşun bir yolu olarak "freelance" iş bulma yoluna gitmektedirler.

Çalışan için ise "freelance" çalışma biçimi de kendi içinde iki türlü ücretlendirme yoluna gidilmektedir. Bunlardan biri aylık ödeme şeklinde ilerlemesi, diğeri ise iş başına ücretlendirmedir. Ancak daha önce de bahsedildiği üzere bu ücretler düşük tutulmaya ya da ertelenerek zamanında ödenmemeye çalışılmaktadır. Tuğcan "İşinde çok iyi olman lazım normal çalışma kadar para kazanman için." demektedir (kişisel görüşme, 2 Haziran 2018). Bundan da anlaşılacağı gibi ücretlendirmeler düşüktür ve işinde iyi omanın ölçüsü şirketin istediğini en iyi şekilde yapabilmek, onun ürününü en iyi şekilde pazarlayabilme kapasitesidir. Çalışanın kendini sürekli sermayenin isteğine uygun olarak değiştirmesi gerekmektedir. Murat ise bu noktada ücretlendirmenin esnekliği ve bireysel anlaşmalara dayalı olduğunun bir göstergesi olarak şöyle demektedir: "Logo işi çok göreceli, 100 liraya 200 liraya yapan da var, 5 bine 10 bine yapan da var. Ben nasıl olduğumu hala anlamış değilim, çünkü o kadar bir fark yok arada. 100 liralıkla 10 bin liralık arasında." (Murat, kişisel görüşme, 3 Haziran 2018). Bu noktada freelance çalışanların birbirlerini tanıma fırsatı bulduğu ortak zeminlerin olmaması, hak talebinde de birleşmeyi de güçleştirmektedir.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere çalışan kişi, sermayenin kısılcı içinde hareket etmeye çalışmaktadır. Bir yanı ile şirketler, diğer yanı ile güvencesiz, kaygan bir çalışma biçimi olan "freelance". Bu genel tabloya bakıldığında kapitalist sermayenin artı değeri oluşturmada kullandığı farklı iş biçimlerini kendine entegre ettiği, çalışanı kısılcaca olarak kendini var ettiği söylenebilir. "Freelance" çalışan ise devamlılık sağlayabilmesi için yaptığı işte şirket çıkarına yaratıcılık sergilemek zorundadır ve metaya sermayenin istediği çekicilik, tüketilebilirlik kazandırabilmek durumdadır.

Katılımcılar emeğin sonucu ortaya çıkan ürünün çoğu zaman dijital olduğunu söylemektedirler. Murat'ın basılı iş karşısındaki tutumunda da anlaşılacağı üzere işin mehtevası iki türüdür. Daha önce de bahsedildiği gibi ilki, maddi olan metanın tasarımıdır. Ancak bununla birlikte, gayri maddi emek ile kastedilen, emek sonucu ortaya koyulan üründe gömülü halde bulunan zihinsel yaratıcılıktır. Metanın simgesel, soyut anlamıdır. Mehmet Can yaptığı işin amacını şu şekilde özetliyor: "Ben imaj sunarım. ... Kayıt ettiğim şey neyse, müzik videosu olabilir, şirket tanıtımı olabilir ya da bir ürün fotoğrafı olabilir, hepsinin birilerine ulaşması lazım. Zaten bize de o yüzden para veriyorlar. Ben de onu en iyi şekilde göstermek zorundayım. Size güzel göstermeliyim ki siz

de onu tüketin. İşin amacı budur." (kişisel görüşme, 7 Haziran 2018). Buradan da anlaşılacağı üzere yukarıda bahsedilen; Hardt ve Negri'nin gayri maddi emek çözümlerinde açıkladıkları sermaye ile ilişkilendirme biçimleri işin amacı halindedir. Bu durum bize aynı zamanda tüm bu işleyişin, yani metaya aktarılan simgesel değeri, ideolojik bir süreç olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Kapitalist mantığının

Buna ek olarak ideolojinin tasarımcılar içindeki tezahürüne bakalım. Tuğcan "Freelance bir Amerikan rüyasıdır." demektedir (kişisel görüşme, 2 Haziran 2018). Rahat, özgür ve çok para kazanılabilecek bir iş olarak görülmektedir. Hiç bir otorite altında olmadan, kendi kendine yürütülebilecek bir iş olarak görülmektedir. Bu durum da "bir gün mutlaka" gerçekleştirilebilme ihtimali olduğu için "umut emeği"ne dönüşmektedir.

İş ve boş zaman ayrımı

"Benim çalıştığım şirkette çalıştığım zamanlarda sosyal medya işini yürüten "freelance" bir çocuktan mesela. Arkadaş gibi olmuştuk. Onunla öğle yemeklerinde konuşuyorduk işi ya da dışarıda kahve içmeye çıkıyorduk, bir yandan da iş konuşuluyor tabii ki." (Tuğcan, kişisel görüşme, 2 Haziran 2018). Ancak Tuğcan, görüşmenin devamında şu an bir bağının olmadığını söylemiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere Sennett ve Gorz'un söylediği genel yapı görülmektedir. Hem iş ile boş zaman birbiri içine girmiştir, hem de bu durum yüzeysel, iş temelinde oluşan ilişkiler kurulmasına sebep olmuştur.

"Haftanın her günü bilgi almak için arayabilir, dilerseniz mail göndererek sorularınızı iletebilirsiniz." (muratkaynar.com, Erişim tarihi: 12 Haziran 2018). Murat'ın kişisel sitesinden alınan bu alıntı, işin esnek durumunu açıklamaktadır. Her an ulaşılabilmeyi zorunlu kılan, hatta bunun, kesinlikle sunulması gereken bir niteliğe dönüştüğü bir yapıdadır. Bu taahhüt önceden alındığı için, şirketin çalışma saatleri dışında, mesela gece, sürekli iletişim kurulup işin bir an önce bitmesi için uğraşır.

Bu noktada iş disiplini de önemlidir. Evden çalışmanın rehavete neden olduğu için iş disiplini sağlanmanın güç olduğu söylenmektedir. Ancak tasarımcılar iş yapmak için dışarı bir kafeye giderek çözmeye ya da evdeki zamanını disipline etmeye yönelik çözümler üretmeye çalışılmaktadır. Murat, "Genelde gece çalışıp, gündüz uyumayı tercih ediyorum. Çünkü gündüz çok fazla odaklanamıyorsun, hele ki aile ile kaldığım için." demiştir (kişisel görüşme, 3 Haziran 2018). Bunun devamında "Peki sosyal yaşamını nasıl düzenliyorsun?" diye sorduğumda, genelde problemler ile karşılaştığını söylemiştir. "İş yaptığım şirketler gündüz çalışıyor ama ben gece çalışıyorum, müşteri düzenleme istiyor ama sen uyumamışsın bütün gece, gündüz de çalışmış oluyorsun, çift mesai gibi oluyor, benim uykusuz kalmama sebep oluyor." (kişisel görüşme, 3 Haziran 2018). Bu tarz durumlar bu işin doğasında vardır. İş saatleri sürekli esneklenmektedir. Hem şirket içinde "freelance" işi takip eden çalışan, mesai saatleri dışında çalışmak ve "freelancer"ın yaptığı işi takip etmek zorunda kalmakta, hem de "freelance" çalışan için iş zamanı

sürekli olarak değişmektedir. "Çok acil işlerde, sağlık, düğün dernek bir şey yoksa dışarı bile çıkmıyorsun. Sosyal hayatını engelliyor tabii." (kişisel görüşme, 3 Haziran 2018).

Karakter yapısı ve gelecek kaygısı

"Freelance" çalışabilmek için öncelikle bu işi alabileceğin bir çevreye ihtiyaç vardır. Çok fazla insan ile iletişim halinde olmak gerekmektedir. Bu noktada görüşme yapılan tasarımcıların, iş yaptığı ya da iş alma ihtimali olan diğer kişilerle olan kişisel ilişkilerinin de iş temelinde kurdukları gözlenmiştir. Onlarla yapılan gündelik sohbetler dahi iş üzerinden ilerlemektedir. Başta verilen "kahve içerken iş konuşmak" örneğinde olduğu gibi, genel ilişkilendirme biçimi de bu şekilde gerçekleşmektedir. Sürekli geçici ve farklı kişiler ile kurulan ilişkiler ve şirketlerin tavrı da bu noktada "freelance" çalışan kişinin karakterini değiştirmektedir. "Paranoyaklık çok fazla. Ego tatmini için seni uğraştırıyor. Para vermiyor. İşini çalıyor. ... Sonra sen de ona göre yaklaşıyorsun insanlara." (Murat, kişisel görüşme, 3 Haziran 2018). Bu sözler iş çevresinde kurulan ilişkilerin, işin kendisi gibi güvencesizlik üzerinden yürüdüğünü göstermektedir.

Şirketler harcamalarını kısmaktadır ve bunu doğrudan bu tarz tasarım işlerinden yapmaktadır. Daha önceki bütün değerlendirmeler ile birlikte düşünüldüğünde büyük bir sömürü düzeni işlediği görülecektir. Bu tarz güvencesiz, esnek, değişken, geçici çalışma ise karakterlerde süreli kaygı ve korkuya sebep olmaktadır. Hepsi güvencesizliğin verdiği tedirginlikle hareket etmektedir ve geleceğe dair endişe söz konusudur. Bu da karakterin yapısındaki kırılganlığı arttırmaktadır. "Geleceğe dair bu işle devam edemem. O çok karanlık ve bunalım bir noktası işin. Böyle hayatı sürdürebilir miyim bilmiyorum, garanti yok. ... 10 yılın sonunda benim sabrım tükendi." (Murat, kişisel görüşme, 3 Haziran 2018).

SONUÇ

"Freelance" çalışma biçimi gayri maddi emeğin sermaye ile ilişkilendirme biçiminin bir çıktısı olarak sermaye düzeninin içinde kendi alanını yaratmıştır. Gayri maddi emeğin sermaye dahili noktasında sermayeye doğrudan katılmaktadır. Özellikle metaya aktardığı tasarım sayesinde, onu daha çekici kılmakta ve duygulanımsal emeğin bir sonucu olarak metanın simgesel, kültürel değerini belirlemektedir. Bu doğrultuda metanın pazardaki tüketilme gücünü arttırmaktadır. Ona aktardığı gösterge değeri ile bir değişim değeri kazandırmaktadır. Bu değer, doğrudan tüketim odaklı kapitalist ideolojinin yeniden üretilmesi manasına gelmektedir.

Sermayenin üretilmesi için başat konuma gelişi ile birlikte bir çok şekilde üretilen gayri maddi emeğin "freelance" çalışanlar için de pazarda gittikçe yer bulması söz konusudur. Ancak bu alan yeni kapitalizmin boyunduruğu altındadır ve sömürünün boyutları da değişmiştir. Öncelikle esnek, güvencesiz bir çalışma biçiminin dayatılması ile ucuz, sosyal güvence maliyetlerinin ödenmediği örgütsüz bir emek gücü olarak kendini bulmaktadır. Bir yanı ile bu durumun yeni bir istihdam yarattığı söylene de tamamen

sömürüye açık hale getirilmiş emek ile kaygan, belirsiz iş koşulları ile, güvencesizlik doğrultusunda kesintili bir çalıma düzenini getirmekte ve bu da iş ile işsizlik arasında giden bireyleri yaratmaktadır. Yeni kapitalizm, bireysel pazarlıklara dayanan düşük ücretlerin kol gezdiği belirsizlik içinde işleyen kaotik bir işleyiş olarak karşımızda durmaktadır. Ancak buna karşılık, tasarımcılar hala "freelance" yöntemlerle çalışma motivasyonları bulunmaktadır. Bunun nedenini ise çoğu zaman ya alternatifsizlik ya da gerçekten yaşanabilecek bir "özgürlük" idealine bağlamışlardır.

Aynı zamanda tüm bu sömürü düzeninin açığa çıktığı alan olarak evden çalışma biçiminin, bu tarzda çalışan bireyler üzerinde yıkıcı etkileri bulunmaktadır. Dönemlik, geçici, parça başı sistemle çalışan emekçiler, iş düzeninin getirdiği bir karakter yapısına bürünmektedirler. Elbette tam anlamıyla karakteri, işin belirlediğinden söz etmiyoruz, ancak onun diğer insanlarla ilişkilene biçiminde iş temelli bir yaklaşımın bulunduğunu tespit ediyoruz. Bu hali ile bireyler hayatlarını süresiz, her an kesilme riski bulunan işlerini devamlı kılabilmek için kendilerini de bir ürün olarak sunmak durumundadırlar. Bu durum da iş ile yaşam arasındaki ayırımı yok olduğu ve bütün yaşamın iş haline dönüştüğü bir yaşamı öngörmektedir. Üretilen emeğin bir çıktısı da bizzat emeği üreten birey haline gelmektedir. Bu manasıyla bir yanı ile insan metalaşmakta, diğer yanı ile doğrudan kendisini bir sermaye olarak kullanmaktadır.

Yeni kapitalizmin, "freelance" emek özelinde değerlendirdiğimiz biçimiyle, insanlara sunduğu özgürlüğün aynı zaman da başka biçimde bir denetim sistemi ile kontrol edildiği ve sosyal güvencelerin ortadan kalktığı hali ile emekçilerin geleceklerini belirsiz bir karanlığa gömdüğü işleyiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tasarımcılar ise bu noktada genel olarak Bahsedildiği üzere şirketler hata yapma korkusunu oluşturmaktadır ve çalışan bunun baskısı altında kalmaktadır. Bu yüzden tedirginlik yalnız geleceğe yönelik değil aynı zamanda işin üretim aşamasını da kapsamaktadır.

Bu araştırmadan sınıf tartışmasına yer verilmemiştir. Bu konu için araştırmaya kuramsal ve saha olarak farklı bir muhteva kazandırılması gerekmekte ve bu yönde çalışmalar değerli olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Castells, M. (2005). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür*, 1. Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi (Çev. E. Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Garnham, N. (1979). Contribution to a Political Economy of Mass-communication. *Media Culture Society*, 1, 123-146.

Gorz, A. (2001). *Yaşadığımız Sefalet, Kurtuluş Çareleri* (Çev. N. Tural). İstanbul: İletişim.

Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. S. Hall (Ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (s. 128-138). London: Hutchinson.

Hardt, M. ve Negri, A. (2008). *İmparatorluk* (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.

- Hardt, M. ve Negri, A. (2004). *Çokluk* (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı.
- Kümbetoğlu, B. (2012). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma* (3. Baskı). İstanbul: Bağlam.
- Lazzarato, M. (2005). Maddi Olmayan Emek (Çev. S. Göbelez ve S. Özer). S. Göbelez (Ed.), *İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika* (s. 227-246). İstanbul: Otonom.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum* (Çev. İ. Birkan). Ankara: BilgeSu.
- Marx, K. (2018). *Grundrisse: Ekonomi Politiğin Eleştirisi İçin Ön Çalışma* (Çev. S. Nişanyan). İstanbul: İletişim.
- Neuman, W. L. (2013). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 2. Cilt* (Çev. S. Özge). Ankara: Yayın Odası.
- Sennett, R. (2002). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2005). *Saygı: Eşit Olmayan Bir Dünyada* (Çev. Ü. Bardak). İstanbul: Ayrıntı.
- Özmkas, U. (2015). İnsan Sermayesinin Kaynağı: Maddi Olmayan Emek. *Toplum ve Bilim*, 135, 8-26.

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi
Artuklu Journal
of Arts and HumanitiesMARDİN ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ
MARDİN ARTUKLU
UNIVERSITY

Sinemada Özgün Bir Distopik Anlatı İncelemesi: Alphaville Örneği

Mehmet CEYHAN
Öğretim Görevlisi
Batman Üniversitesi, GSF, STV
mehmet.ceyhan@batman.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9718-3189

ÖZ

Bilimkurgu sinemasının bir alt türü olarak karşımıza çıkan ve karanlık-karamsar bir gelecek tasavvuru olarak tanımlanabilecek distopya kavramı, başarılı örneklerini George Orwell, Ray Bradbury ve Aldous Huxley gibi romancıların eserlerinde yer verdiği bir edebi anlatı biçimidir. Sinemadaki distopik anlatı örnekleri ise daha çok edebi eserlerden uyarlanan filmlerden meydana gelmektedir. En bilinen özgün senaryoya sahip distopik filmlerin başında ise Godard'ın *Alphaville* (1965) adlı yapımı bulunmaktadır. Bu çalışmada sinemada özgün distopik anlatı örnekleri arasında yer alan *Alphaville* filminin ideolojik yapısı nitel içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. Yapılan analizler neticesinde Godard'ın *Alphaville*'de mevcut sorunları Kapitalizmin bir sonucu olarak gördüğü, film boyunca kapitalizmin sonuçları olarak gördüğü yabancılaşmayı, tektipleştirmeyi, otomatlaşmayı ve yalnızlığa götüren otoriter yönetim anlayışını eleştirdiği ve toplumu manipüle eden, parçalayan yöntemleri ifşa ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Yarattığı distopik anlatıyla, yaşanan dünyanın giderek distopik bir mekâna dönüşmeye başladığını gösteren Godard, distopik anlatıların alışıldık sonuna uymayarak yapaylığın, sanal gerçekliğin ve parçalanmışlığın aşılabileceğini anlatmıştır. İyiliğe, doğruluğa ve hakikate olan inancın yitirilmemesi gerektiğini dile getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Distopya, Godard, Alphaville*

Geliş Tarihi/Received: 16.1.19 | **Kabul Tarihi/Accepted:** 20.2.19 | **Yayın Tarihi/Published:** 25.2.19

Ceyhan, M. (2019). Sinemada Özgün Bir Distopik Anlatı İncelemesi: "Alphaville Örneği". *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, ss. 60-68.

An Unique Dystopian Narrative Analysis in Cinema: The Case of *Alphaville*

ABSTRACT

The concept of dystopia which can be defined as a dark-pessimistic vision of the future as a sub-genre of science fiction cinema is a literary narrative style that includes successful examples in the works of novelists such as George Orwell, Ray Bradbury and Aldous Huxley. Dystopic narrative examples in cinema are mostly composed of films adapted from literary works. At the top of dystopian films with the best-known scenario, Godard has *Alphaville* (1965). In this study, the ideological structure of *Alphaville*, which is one of the original dystopic narrative examples in cinema, was analyzed by qualitative content analysis. As a result of the analysis Godard's *Alphaville*; what he sees the existing problems as a result of capitalism. Throughout the film, he criticizes the concept of alienation, uniformity, autonomy and authoritarian rule leading to loneliness, which he sees as the consequences of capitalism, and it has been concluded that he exposes methods that manipulate and disintegrate society. With the dystopic narrative he created, Godard showed that the world began to transform into an increasingly dystopic place. He expressed that faith in goodness, righteousness and truth should not be lost.

Keywords: *Dystopia, Godard, Alphaville*

GİRİŞ¹

Bilimkurgu bize, sinemacının hayal gücüne bağlı olarak bir gelecek tasavvuru sunar. Bu nedenle çevre düzenlemesi, ışık, mekân, kostüm ve anlatı içindeki varlıkların görünüşleri ve davranışları çok önemlidir. Alışık olmadığımız varlıklar ve bu varlıklar arası ilişkiler, insanın geleceğin dünyasının sembolik göstergeleridir. Hayal gücüne dayalı olması ve yabancılaştırıcı kurgusu tekniği nedeniyle sembolik bir dil kullanması, anlatıda belirsizlik öğesinin ön plana çıkarırken, aynı zamanda bize çözümlenmesi ve tamamlanması gereken bir metin sunar (Kaplan ve Ünal, 2011, s. 1).

Distopya yunanca "dys" (kötü) öneki ve "topos" (yer) kelimesinin birleşiminden doğar ve kötü yer anlamına gelir. Distopya, ütopyik bir toplum anlayışının anti-tezini anlatmak için kullanılan bir kavramdır. Distopya kavramı, topluma dair her şeyin giderek daha da kötü olacağını öne sürer. İlk kez John Stuart Mill tarafından 1868 yılında kullanılan distopya kavramı, Mill'e göre gerçekleşmesi için fazla iyi olan ütopyanın tam aksine gerçekleşmesi için fazla kötü olan karşı-ütopyadır. Ütopyada ideal toplum ve kusursuz yaşam ortaya konurken; distopya bunun tam aksine toplu yaşamın kusurlarını dile getirilir (Ülger, 2018, s. 8).

Distopik dünya genelde kâbus atmosferine sahiptir, ancak aynı zamanda çağdaş toplumun bileşenlerini de içermektedir. Distopik temalı filmler çağdaş toplumun bazı bileşenlerine karşı bir uyarı olarak da görülebilir (Jørgensen'den aktaran Serttaş, 2018, s. 348). Geleceğin dünyasını ve bu dünyanın insanın ilişkilerini aktaran bir anlatı yapısı ortaya koyan bilimkurgu ve onun bir alt türü olan distopik anlatı, içinde yaşadığımız yaşamın gerçekliğini geleceğin dünyasına da taşıyarak karamsar bir dünya yaratır. Bir yandan gelecek adına kaygı duymamızı sağlarken, bir yandan içinde yaşadığımız dünyada farkına varamadığımız olumsuzlukları gelecek tasavvurunun izleyiciyi yabancılaştırması sayesinde görünür kılar.

YÖNTEM

Bilinen özgün senaryoya sahip distopik filmlerin başında ise Godard'nın *Alphaville* adlı yapımı bulunmaktadır. Bu çalışmada sinemada özgün distopik anlatı örnekleri arasında yer alan *Alphaville* filminin ideolojik yapısı nitel içerik analizi yöntemi ile çözümlenmeye çalışmıştır. Ayrıca Godard'nın anlatımdaki sinema dilinin etkisine değinilmiştir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Yapılan analizler neticesinde Godard'nın *Alphaville*'de mevcut sorunları Kapitalizmin bir sonucu olarak gördüğü, film boyunca kapitalizmin sonuçları olarak gördüğü

¹ Bu çalışma, Mehmet Ceyhan'ın Prof. Burak Buyan danışmanlığında 2019 yılında Beykent Üniversitesi'nde hazırladığı "Menam Distopyası" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

yabancılaşmayı, tektipleştirmeyi, otomatlaşmayı ve yalnızlığa götüren otoriter yönetim anlayışını eleştirdiği ve toplumu manipüle eden, parçalayan yöntemleri ifşa ettiği sonuçlarına ulaşmıştır. Yarattığı distopik anlatıyla, yaşanan dünyanın giderek distopik bir mekâna dönüşmeye başladığını gösteren Godard, distopik anlatıların alışıldık sonuna uymayarak yapaylığın, sanal gerçekliğin ve parçalanmışlığın aşılabileceğini anlatmıştır. İyiliğe, doğruluğa ve hakikate olan inancın yitirilmemesi gerektiğini dile getirmiştir.

Jean-Luc Godard sinemasının dili



Görsel 1. Jean-Luc Godard'nın Fotoğrafı

Fransız Yeni Dalga akımı, estetik ve tematik açıdan sinemaya birçok yenilik getirmiştir. Truffaut, Resnais ve Godard gibi yönetmenlerin yapıtları geleneksel kalıpları kırarak, sinematografik anlatının sınırlarını genişletmişlerdir. Özellikle Godard, sinematografik anlatı öğelerinin her birini yaratıcı bir yöntemle kullanarak sinema estetiğinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

Godard'nın filmleri içerik, form ve stil açısından geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkmıştır. Öykünün işlenişi, mizansenin oluşturulması, kameranın ve sesin kullanımı bakımından Godard'nın filmleri, Aristo'dan beri egemen olan, belli bir atmosfer içinde gerilim yaratma ve özdeşleşme yardımıyla seyirciyi rahatlatma anlayışına karşıtlık oluşturmuştur.

Geleneksel estetik yapı, belirli bir dramatik öykü taslağına dayanır. Bir çatışma ile başlayan öykü, doruk noktada çözülecek olan gerilim ve merak sürecinden geçer ve sonuçta çözüme ulaşır. Her şeyin çözüme kavuşmasıyla birlikte bozulan denge yeniden kurulur. Öykü belli bir bütünlük ve uyum içinde seyirciyi duygulandırmaya, heyecanlandırmaya çalışır. Kendini olayların içinde hisseden seyirci öyküdeki karakterlerle özdeşleşme yaşar. Seyirci, filmin ritmi ve hareketiyle bütünleşen merak duygusunun gerilimini hisseder. İşlerin yeniden yola girip girmeyeceğine, düzenin korunup korunmayacağına dair kuşku finalde çözüme kavuşur. Çatışma, gelişme ve

çözüm üzerine kurulan anlatı böylelikle seyirciye katarsis (arınma, boşalma) yaşatmış olur (Miller, 2012, s. 31).

Godard, geleneksel seyircinin, kendisini öyküye kaptırması, karakterlerle özdeşleşmesi, karakterleri, olayları ve çatışmaları sorgulamak yerine, onlarla duygusal bağ kurmasını ve sonuçta da egemen yapıyı savunan bir rahatlama yaşamayı anlayışını kırmıştır. Öyküyü, dekorları, kostümleri, oyunculuğu, kamerayı, sesi ve diğer sinematografik anlatım unsurlarını, seyirciyi düşünsel bir sorgulamaya itecek şekilde kullanmıştır. Seyircinin, yüzlerce yıldır süren geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıktığında da heyecan yaşayabileceğini gösteren Godard, sinema estetiğinin sınırlarını ve derinliğini etkilemiştir. Seyircilerin beklentilerini karşılayan anlayışın yerine, seyirciyi uyaran, sarsan ve sorgulamaya iten bir anlayışın olabirliliğini göstermiştir. Düşünsel faaliyet içine sokulan seyirci, verili gerçekliğe eleştirel bakmanın, çelişkileri/nedenleri anlamının ve görünenin ötesinde neyin olduğunu sorgulamanın önemini hissetmiştir.

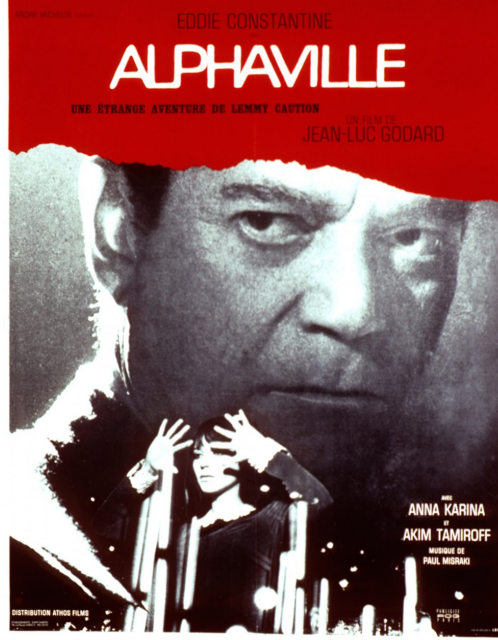
“Politik filmler yapmadığını, filmleri politik olarak yaptığını” söyleyen Godard, sinemayı yaşamı değiştirecek, yabancılaşmayı ortadan kaldıracak sanatsal bir araç olarak görmüştür. Godard sineması, yaşamı ve gerçekliği sorgulamak, geleneksel anlatı yapısını kırmak ve seyirciye sorgulama alanı yaratmak ilkeleri üzerine kurulan bir estetik yapıya dayanmaktadır (Parkan, 2017, s. 18).

İnsanlık tarih sahnesine çıktığından bu yana gerçeğin peşine düşmüştür. Bilme, öğrenme ve görünenin ardındakini anlama amacına ulaşmak için, bilimi felsefeyi ve sanatı kullanmıştır. Godard, insanlığın farklı anlatım biçimleri yaratma gereksiniminin son ürünü olan sinemayı, insanlığın gerçeği anlama ve görünenin ardındakini sorgulama aracına dönük bir araç olarak kullanmıştır. Böylelikle sinema, insanın ‘şeyleşmesine ve yabancılaşmasına’ neden olan yapıyı sorgulayan bir sanatsal etkinliğe dönüşmüştür. Godard ile Hollywood’un egemenliğindeki film endüstrisine karşı özgürlüğü ve düşünselliği ağır basan, tematik ve estetik açıdan özgün olan yeni bir eğilim doğmuştur. Sinemada artık, *“sinemanın realitesinin yerine, realitenin sineması”* olgusu önem kazanmıştır. Sinemanın gerçeği ifade etme potansiyeli yeni bir film estetiği ile buluşmuştur. Sokaklarda, doğal ışık ortamında çekimler yapılmış, sıradan insanlardan oyuncular kullanılmış, sonsuz kurgulama olanakları denenmiş, kamera hareketleriyle, sesle ve mizansenle sürekli değişik yöntemler denenmiştir. Dramatik öykü yapısı kırılmış ve tema çeşitliliği artmıştır.

Godard, yaşamın ve dünyanın radikal bir şekilde değişmesini istediği için, filmlerinin de devrim için itici bir güç olmasını önemsemiştir. Bu yönüyle Yeni Dalga akımının birçok ilkesini yaratmak ve benimsemekle birlikte, sinemanın toplumsal dönüşümü sağlayacak sanatsal bir araç olarak kullanılmasını ön plana almasıyla birlikte daha özgün bir alana ve estetik yapıya yönelmiştir (Biryıldız, 1998, s. 106). Bertolt Brecht’in epik tiyatrosu ilkelerinin çoğunu sinematografik anlatıya taşıyan Godard, egemen sinema anlayışına göre hata olarak görülecek birçok yöntemi kullanarak (kameraya konuşma, devamlılığı bozma, izlenenin bir film olduğunu hissettirme vs.), seyircinin özdeşleşmesini engellemiş ve

kapitalist dünyayı aşmaya yönelik bilinçlenmeyi hedeflemiştir. Sanatsal keşifler anlamında Yeni Dalga sanatçıların çok ilerisine giden Godard, müzikte John Cage, edebiyatta James Joyce, dramada Bertolt Brecht'in yaptığı gibi, sinemayı modern bir sanata dönüştürmenin öncülüğünü yapmıştır (Biryıldız, 1998, s. 113).

Alphaville film incelemesi



Görsel 2. *Alphaville film afişi*

Alphaville filmi, Godard'nın bütünüyle yeni bir sinema estetiği yaratma eğiliminin, arayışlarının filizlendiği bir dönemde çekilmiş bir yapıttır. Kapitalizmin yarattığı sömürüyü, yabancılaşmayı aşmak ve toplumsal gidişatı değiştirmek için eleştirel anlayışı sinemaya taşıyan Godard, *Alphaville* ile bilim kurgu sinemasının ve distopik anlatının olanaklarından yararlanarak totaliter dünyanın gidişatını sorgular.

Filmde, gizli ajan Lemmy Caution geleceğin kentlerinden *Alphaville*'e, Profesör Von Braun'u kurtarmak için görevlendirilmiştir. Daha önce aynı görevle bu kente gelen ancak geri dönemeyen gizli ajanların kaybolmasındaki sırrı da çözmeye çalışan L. Caution'a profesörün kızı (Natasha) yardımcı olmaktadır. Lemmy, kenden önce gelen ajan Henry Dickson'u yarı uyuşturulmuş olarak bulur, ancak ölümü nedeniyle ondan kayda değer bir şey öğrenemez. Profesörü kurtaramayan Lemmy, kenti yöneten Alfa 60 adlı robotu yok etmeyi ve Natasha ile birlikte kentten kaçabilmeyi başarabilecektir. (Makal, 1996, s.125-126)

Filmin kurguladığı yenedünya, özgürlükleri kısıtlayan, insanları baskı altına alan kuralların ve uygulamaların olduğu, insani değerlerin, estetiğin, renkliliğin, çeşitliliğin ve düşüncelerin olmadığı bir dünyadır. İnsanlar aşk, sevgi, iyilik, yaratıcılık duygularından arındırılmış ve robotlaştırılmıştır. Gidişata karşı önlem alınmaz ise, bu ortamda yaşamak zorunda kalmak çok uzun sürmeyecektir. Yaşam alanları ve kent mekânları cam ve betondan oluşmuştur. Ruhunu, derinliğini, duygularını, geçmişini ve belleğini yitiren yeni mekânlar, insanların robotik yaşamları için düzenlenmiştir.

Alphaville filmi, bir toplumdaki insanların her hareketini ve her düşüncesini merkezi bir bilgisayar ile yönetmek mümkün olsa ne olurdu? Fikrinden yola çıkılarak yapılan ve otoriter yaşamın sonunda nasıl bir yaşam alanı yaratacağını sorgulayan bir yapıttır. Filmde, bir gazetenin muhabiri olan Johnson, esir edilen ve kötü amaçlar için kullanılan Profesör Braun'u ve Henri Dickson'u aramaktadır. Profesör Braun da kaçırılarak *Alphaville*'e gelmiştir ve insanların düşüncelerini ve eylemlerini yönlendiren bir bilgisayar icat etmiştir. Egemen gücün insanları denetim altına alabilmesi için ürettirdikleri bu bilgisayardan kurtulmak ancak bilgisayarın kendi kendini yok etmesiyle mümkün olacaktır.

İnsanların robotlara dönüştüğü bu toplumda, âşık olmak, şiir yazmak, sevmek gibi insani duygularla hareket edenler, sürüden kopup bireysel davranışlarda bulunanlar ve özgün kişiliğini korumak isteyenler sisteme tehdit olarak görülmekte ve ölümlerle cezalandırılmaktadırlar. Geçmişte, sistemin güvenliğini ve devamlılığını engelleme potansiyeli olan herkes öldürülmüşlerdir. Johnson, kendini denetleyen ve sorgulayan bilgisayarı alt etmeyi başarır. Profesörün kızı Natacha'ya aşkı, sevgiyi, sadakati, inancı, şiiri öğretir; duygularını canlandırır. Sisteme karşı gelen Johnson ve Natacha, kendilerine doğrultulan silahlardan kaçarlar ve sevginin dilini konuşmayı başarırlar. İnsani duyguları köreltmenin, yitirmenin ve yabancılaştırmanın dünyası insanlar için büyük bir hapisane ortamı yaratmıştır. Johnson ve Natacha, düzene uyum sağlamayarak ve verili gerçekliği sorgulayarak otoriter duvarların yıkılabileceğini kanıtlarlar.

Film, gizli ajan Johnson'un bilimini, insanlığı yok etmek için kullandırıran Profesör Braun'u kurtarması üzerine kurulmuştur. Daha önce bu görevi yerine getirmek için gönderilenler öldürülmüşlerdir. Ajana yardım edecek durumda olanlar da ya beyinleri uyuşturulmuştur ya da öldürülmüşlerdir. Johnson'un tek yardımcısı, Profesör'ün kızı Natacha'dır. Johnson, kararlılığı ve zekâsıyla kenti yöneten Alfa 60 adlı robotu yok etmeyi başarır. Kapitalizmin ve faşizmin yarattığı ortamda düşünmek ve eleştirmek yasaktır, karakterler ruhsuzdur. Metalaşma ve nesneleşme, insanlara ve mekânlara hâkimdir. İnsanların geçmişleri, tarihleri yoktur. Düşünceleri, hayalleri, rüyaları olmayan insanlardan oluşan bir ortamda sadece, talimatları yerine getiren varlıklar vardır. Her insanın bir numarası ve görev alanı bulunmaktadır. Sistem her şeyi planladığı için dilin de bir işlevi yoktur, çünkü iletişim kurmak gereksizdir. İnsanın öz benliği parçalanmış, yıkıma uğramıştır. Bilim ve sanat da insanlığı sömürme ve yok etme aracı olarak kullanılmaktadır.

Godard, *Alphaville* filmi ile insanlık tarihini, sanatı, bilimi, felsefeyi ve edebiyatı araştıran ve içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerini sorgulayan bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Film, gerçeği, hakikati aramanın bir ürünüdür. İnsanı yabancılaştırıcı faaliyetlerin yaratacağı dünyayı ifşa eden, sorgulayan ve insanları bu konuda sarsarak uyardırmayı amaç edinen bir yapıttır. Daha iyi bir dünyada yaşama umudunu canlı tutan *Alphaville* filminde umutsuzluğa yer yoktur. Baskıya boyun eğmeyen Johnson'un kişiliğinde, özgürlüğe kavuşma kapısı, mücadele etme koşuluyla açık tutulmuştur. Görünüşte, bilim kurgu ve polisiye sinemasının anlatı kalıplarından yararlanan film,

sorgulayıcı ve görünenin arkasını ortaya çıkarıcı yönüyle modern sinema anlayışının izlerini taşımaktadır.

Godard *Alphaville* filminde, bilim kurgu sinemasının olağan ve değişmez nitelikte bulunan dünya algısının dışına çıkmaya olanak veren özelliklerinden yararlanmışır. Bilimin yarattığı gelişmeler ile insanın sınırsız hayal gücünü birleştiren bilim kurgu, geleceğe yönelik özgür tasarımların önünü açmıştır. Bugünün koşullarını iyi gözlemleyen sanatçılar, hem geleceğin dünyasını tasarlamışlar hem de içinde buldukları ortamın çelişkilerini sorgulamışlardır. Godard, yabancılaşmaya neden olan kuralları, eğilimleri, uygulamaları ve özgürlüğe giden yöntemleri bilim kurgu ve polisiye sinemanın olanaklarıyla harmanlamıştır. Diyalektik bir düşünme yöntemi kullanarak, gerçekliği ve geleceğin dünyasını anlamlandırmayı mümkün kılmaya çalışmıştır.

Alphaville filmi, bilim kurgu ve polisiye sinemasının anlatım olanakları dışında ütöpic ve distopik anlatının özelliklerinden de yararlanmışır. Godard, 1960'lar Fransa'sına ve dünyaya egemen olan kapitalist ve faşist uygulamaları eleştirmek ve özgürlük kapılarını aralamak için geleceğin distopik yaşamını kurgulamıştır. Filme insanlık değerlerinin yitirildiği ve baskının, robotlaşmanın egemen olduğu bir hava hâkimdir. İnsanı, insan dışılığı alanında yaşamaya iten nedenler somuttur. İnsan bunları algıladığı ve uygulamalara karşı çıktığı sürece özgürleşebilecektir. İçinde yaşanan dünya tanrısal ve mutlak bir nitelik taşımamaktadır. Toplumsal yapı tarihsel süreç içinde, insanların yaptıkları ya da yapmadıklarıyla şekillenmektedir. İnsan gerçekliği sorguladığı ve karşı çıkma iradesini gösterebildiği sürece endişeden, korkudan, baskıdan ve sömürüden kurtulacak ve huzurlu yaşayabilecektir. İnsanlık, yaşamın maddi temellerini ve tarihsel gerçekliği bilince çıkartamadığı sürece, görünenin ötesindeki gerçekliği kavrayamayacaktır. Adil ve mutlu bir yaşama ulaşma hayali, insanın emeği, mücadelesi ve bilinci ile gerçekleşecektir.

Filmde, Godard, distopik bir toplum yapısı kurgular, egemen güçlerin baskısını yoğunlaştırarak karamsar bir süreç yaratır ama yaşananları insanlığın doğasından kaynaklanan kötülöklere bağlamaz. Johnson ve Natacha'nın kişiliğinde mücadelenin, bilinçlenmenin ve boyun eğmemenin önemini vurgulayarak umudun kapısını açık tutar. Godard için bilim kurgu ve distopik anlatı, alışıldık düşünce biçimlerinin dışına çıkmayı olanaklı kılan unsurlardır. İnsanların dünyayı ve gerçekliği anlama, algılama biçimlerini değiştirme olanağı yaratmaktadırlar. Godard, tarihsel süreçle yaşadığı toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel bağları arasındaki diyalektik ilişkileri kurmuştur. Metafizik güçlerin hâkimiyeti söz konusu değildir. İnsan kendi eylemleri ile zor bir duruma düşmüştür. Bu durumdan çıkması da yine kendi iradesine, bilincine ve emeğine bağlıdır. İnsan içinde bulunduğu zamanı anlarsa, simgelerin, sembollerin, kuralların anlamını kavrarsa, anlama, algılama ve düşünme yetilerini geliştirirse ve sorgulamalarını eylemlerine yansıtırsa nesnelikten kurtulur ve yaşamın öznesi olur.

SONUÇ

Alphaville filmi Godard'nın geleneksel sanat anlayışının kurallarını hem içeriksel hem de biçimsel düzlemde değişime uğrattığı yapıtlardan biridir. Yaşamın taklidine, izleyicinin ruhsal arınmasına dayalı sanat anlayışının yerini, gerçekliğe yönelik köklü ve sarsıcı eleştiriye dayanan ve estetiğini de bu amaca yönelik oluşturan bir sanat anlayışı almıştır. Toplum ve insanı özgürleştirmeye yönelik amaç, diyalektik bir yöntemle sinemaya taşınmıştır. Dünyanın gerçekte olduğu gibi gösterilmesini sağlayan bu tutum, hem sanatın hem de insanın metalaşmasına dair karşıt bir tutum yaratmaktadır.

Godard, hem toplumda hem de sanatta devrimci bir tutumunu amaç edinmiştir. Gerçekliğin derinliğini kavramaya yönelik anlamlar yaratmış bunun için de sinematografik öğeleri yaratıcı bir yöntemle kullanmıştır. *Alphaville* ve diğer filmlerinde olduğu gibi, düşünce biçimlerini değiştirebilmek için farklı anlatı türlerinin olanaklarından sonuna kadar yararlanmıştır.

Godard, *Alphaville* filminde distopik anlatı ile bilim kurgu sinemasının, farklı evrenler, mekânlar ve zamanlar oluşturma olanaklarını kullanarak zengin bir görsellik yaratmıştır. Geniş bir hayal gücünü sinematografik anlatıya dönüştürmüştür. Yaşadığı dünyanın, yıkımlarını, felaketlerini, yozlaşmalarını, sıkıntılarını ve çelişkilerini dile getirerek, insanları uyarmaya ve bilinçlendirmeye çalışmıştır. Mantık kurallarının ter yüz edildiği, insanların belleklerinin, geçmişlerinin, kültürel değerlerinin silindiği, değer yargılarının ve düşünce sistemlerinin yıkıldığı bir toplumsal düzen kurgulayarak insanlığın gittiği kötü sonu sorgulamıştır.

Yabancılaşmaya, anlamsızlığa, otomatlaşmaya ve yalnızlığa götüren otoriter ve baskıcı yönetim anlayışını eleştirmiş ve toplumu manipüle eden, parçalayan yöntemleri ifşa etmiştir. Yarattığı distopik anlatıyla, yaşanan dünyanın giderek distopik bir mekâna dönüşmeye başladığını göstermiştir. Distopik anlatıların alışıldık sonuna uymayarak, yapaylığın, sanal gerçekliğin ve parçalanmışlığın aşılabileceğini anlatmıştır. İyiliğe, doğruluğa ve hakikate olan inancın yitirilmemesi gerektiğini dile getirmiştir.

KAYNAKÇA

- Biryıldız E. (1998). *Sinemada Akımlar* (6. Baskı). İstanbul: Beta.
- Kaplan, N. ve Ünal, G. (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*. İstanbul: Derin.
- Makal, O. (1996). *Fransız Sineması*. Ankara: Kitle.
- Miller, W. (2012). *Senaryo Yazımı* (2.Baskı). (Çev. G. Aydoğan). İstanbul: Hayalperest.
- Serttaş, A. (2018). Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı. *TRT Akademi*, 3(5), 344-360.
- Ülger, G. (2018). Önsöz. G. Ülger (Ed.), *Distopya: Hayal ile Gerçek Arasında* (s. 1-5). İstanbul: Aya.
- Parkan, M. (2017). *Sinema Estetiği ve Godard* (1. Baskı). İstanbul: Kozmos.

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi
Artuklu Journal
of Arts and Humanities



MARDİN ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ
MARDİN ARTUKLU
UNIVERSITY

Geleneksel Çömlekçilikten Çağdaş Seramik Sanatına Cemalettin Sevim Örneği

Sibel SEVİM
Prof.
Anadolu Üniversitesi, GSF
ssibelsevim@gmail.com
ORCID: 0000-0000-0000-0000

Nesrin YEŞİLMEN
Dr. Öğr. Üyesi
Mardin Artuklu Üniversitesi, GSF
nesrinyesilmen@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7378-027X

ÖZ

Seramik insan hayatına dahil olduğu M.Ö. 7000'lerdeki Neolitik Çağ'dan bu yana farklı üretim yöntemleriyle şekillendirilmiştir. Bu üretim yöntemlerinden en eski olanlarından bir tanesi de M.Ö. 4000'li yıllarda keşfedilen seramik çömlekçi tornasıdır. Antik çağlardan günümüze kadar gelen süreçte seramik tornasında yapılan formlar evrim geçirerek, estetik kaygıların artmasıyla 21. yy.'da sanat alanında oluşan köklü değişim ve yenilenmeler ile bambaşka bir boyut kazanmıştır. Seramik torna ile üretilen çömlek, seramik bünyenin geliştirilip yüksek derecelerde pişirimin yapılması ve estetik değer ön plana çıkması ile artık bir kullanım eşyası olmaktan çok içine yüklenen anlam ile çağdaş seramik sanatında yerini almıştır. Dünya'da ise farklı seramik bünyelerle seramik torna sanatında üretilen formlar seramik sanatında önemli bir yere sahip olmuştur. Bunun sebebi ise tornada üretim yapmanın binlerce yıl öncesine dayanması ve özel bir yetenek gerektirdiğidir. Ülkemizde seramik bölümü akademisyenlerinden olan Cemalettin Sevim ise geleneksel ve çağdaş harmanlayabilmiş, seramik torna üretimlerine estetik değer katarak sanat eserine dönüştürmeyi başarabilmiş sayılı sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu çalışmada 35 yıllık sanat geçmişine sahip Cemalettin Sevim ve seramik sanatına bakışı anlatılmış olup ve gelenekselden-çağdaşa seramik tornada yapmış olduğu eserler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: torna, seramik, cemalettin sevim, çağdaş, sanat

Geliş Tarihi/Received: 3.1.19 | **Kabul Tarihi/Accepted:** 18.2.19 | **Yayın Tarihi/Published:** 25.2.19

Sevim, S. ve Yeşilmen, N. (2019). Geleneksel Çömlekçilikten Çağdaş Seramik Sanatına Cemalettin Sevim Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1, 69-76.

The Case of Cemalettin Sevim from Traditional Pottery to the Art of Modern Ceramics

ABSTRACT

Ceramics has been formed by different methods from BC 7000 Neolithic Age when it was included in human life. One of the oldest production methods is ceramic potter's wheel which was discovered BC 4000s. Within the period from ancient times to present, forms made in ceramic wheel has evolved and gained an utterly different format with radical changes and innovations occurred in art field in 21th. century in proportion to the increase of aesthetic concerns. Pot made via ceramic wheel has been developed within the body of ceramics and fired in high degrees so it has taken its place in modern ceramics with the attributed meaning out of being only a usage object. Forms produced in ceramic wheel art with different ceramic bodies have had a prior place in ceramics in the world. This is because a special skill is needed to make production in wheel. Cemalettin Sevim, one of the academicians of ceramics department in our country, is one of the special artists who could blend the traditional and modern one, add value to ceramic wheel productions and achieve to turn them into artworks. In this work; Cemalettin Sevim who has 35-year art history and his viewpoint about ceramics are explained, and his artworks are examined which are made in ceramic wheel from traditional to modern one.

Keywords: *pottery wheel, ceramic, cemalettin sevim, modern, art*

GİRİŞ

Kalkolitik çağlara uzanan bir hikayenin ve devinimin madde halidir seramik tornası ve bu tornadan çıkan her bir ürün, çağlara ve nesillere hizmet etmiş kadim bir kültürdür. Seramik tornası antik çağdan günümüze işlevini ve saygınlığını koruyabilmiş bir zanaat (aslında bu kadar köklü bir teknik sanat olarak adlandırılmıyordu) olarak yıllara meydan okumuştur. Plastik sanatlarda öyle teknikler vardır ki özgünlükleri ile sanat alanında isimleri ile anılırlar. Örneğin resim sanatındaki baskı, ebru gibi teknikler kendine has kimliği ve nitelikleri ile salt teknikten sıyrılıp sanatın bir dalı olarak değerlendirilmişlerdir. Seramik tornası da teknik olarak özel bir beceri ve özgünlük taşıdığından 21. yüzyılda zanaat kavramından sıyrılarak sanat alanında yerini almıştır. Kuşkusuz seramik tornasında yapılan ürünlerin sanatta yer edinmesinde usta sanatçıların önemi büyüktür. Ruh katılarak özenle yoğrulmuş bir çamur (ki seramik torna işleminde yoğurma işlemi en önemli aşamalardan biridir çünkü çamur içinde kalacak küçücük bir hava kabarcığı çalışmayı zorlaştırır), seramik tornasının ustaca kullanılması ile elbette bir sanat eserine dönüşecektir. Çağdaş seramik sanatında ülkemiz ne yazık ki çok eski bir tarihe sahip değildir. Ancak Cumhuriyet dönemi sonrası Füreyâ Koral ile birlikte çağdaş seramik sanatı ivme kazanmış, birçok usta ve sanatçı yetişmiştir. Ancak bu dönemin seramik sanatı açısından olumsuz olan bir tarafı da seramik tornası gibi geleneksel sanatların ötelenmesi olmuştur. Bu kuşağın sanatçılarından Cemalettin Sevim ise gelenekseli ötelemeden oluşturduğu çağdaş yorumları ile ülkemiz çağdaş seramik sanatına katkı sağlamış önemli sanatçılarımızdandır.

Cemalettin Sevim ve Eserleri

Sanatçı ve eğitimci Cemalettin Sevim'in seramik sanatı ile macerası çocukluk yıllarında Bilecik-Bozüyük'teki evlerinin yanında bulunan, kiremit fabrikasından aldıkları çamurlarla oynayıp üç boyutlu şekiller yapması ile başlar. Sanatçının doğduğu ve büyüdüğü şehir Bozüyük, 1960- 1970 yılları arasında birçok seramik fabrikasının kurulması ile bir seramik yöresi olmaya başlamıştır. Bozüyük'te kurulan Sümerbank seramik fabrikasının ve gelişen seramik endüstrisinin etkisi ile bölgede seramik fabrikalarına eleman yetiştirilmesi amacıyla yine aynı yıllarda lise düzeyinde ilk seramik bölümü açılarak seramik alanında eğitim verilmiştir. Her ne kadar o dönemlerde öğretmenlik, subaylık ve sanat okulları popüler olsa da sanatçının hür yapısı ağır basar ve bir arayış içerisine girer. Tamda bu dönemlerde kendini en iyi ifade edebileceğini düşündüğü yer olduğu için yeni açılmış olan seramik lisesinde ilk eğitimini alır. Bu lise sanat eğitimi vermeyen bir teknik okul olsa da sanatçı Sevim bu dönemde ilk seramik heykellerini yapmaya başlar ve yaptığı her çalışma beğeni görür. Tam da o dönemlerde ülkemizde seramik sanatı da gelişim kaydetmiş ve Füreyâ Koral, Jale Yılmazbaşer, Hamiye Çolakoğlu, Atilla Galatalı gibi birçok seramik sanatçısı çalışmalarıyla toplumda tanınmaya başlar. Bu yıllarda Sevim seramik sanatçıları yakından takip eder. Seramik sanatına olan ilgisi artarak devam eden sanatçı Bozüyük Seramik Lisesi'ni bitirmesinin

ardından yine Bilecik'te Seramik alanında kurulan ilk meslek yüksekokulunda eğitimine devam eder. Yine teknik ağırlıklı olan bu okulda sanatçı içinde bulunan heykel aşkı ve sahip olduğu yetenek ile heykel alanında herhangi bir eğitim almamış olmasına rağmen 1-2 metre uzunluğunda heykeller yapmaya başlar. Sevim'in meslek yüksek okuluna 1978-1980 yılları arasında ayda iki kere Pazaryeri-Kınık köyünden gelen torna ustası olan Habil Tekin'in yaptığı kısa eğitimlerle seramik tornaya olan ilgisi başlamış olur. Bölge köylerinde o yıllarda her ne kadar tornada geleneksel çömlek işi yapılıyor olsa da okulunda seramik torna eğitimi verilmemektedir. Seramik tornaya ilgi duyan sanatçı bu tekniği öğrenmek üzere dört beş ay kadar bu ustanın yanında eğitim almıştır. Bu dönemi sanatçı şöyle ifade etmektedir:

Ben Bozüyüklüyüm, okul Bilecik'te, Habil ustanın köyü Pazaryeri Kınık'ta ama ben bir kere tornaya merak salmışım ve bu işi öğrenmeyi kafama koymuştum o zamanın ulaşım şartları da çok zor tabii, Bozüyük'ten Pazaryeri Kınık'a (iki yerleşim arası mesafe ortalama 30 km) kırık dökük bisikletle gidip geliyordum. Ama Habil usta yaşlı olduğu için sabahın erken saatlerinde torna çekmeye başlar saat ona doğru çalışmayı bitirirdi. Ben sabahın erken saatlerinde yola çıkmama rağmen ulaştığımda işini bitirmiş olurdu ve bana bir tane iş gösterirdi bütün bir yolu tek bir çömleğin yapımını görmek için gider gelirdim (Cemalettin Sevim, kişisel görüşme, 15 Mayıs 2016).

Meslek yüksekokulunu bitirmesinin ardından 1981 yılında yine aynı okulda eğitimci olarak göreve başlayan sanatçı seramik tornası ile daha fazla ilgilenmeye başlamış ve bu alanda ün yapan çömlek merkezlerini gezmiştir. Yine aynı dönemde seramik sanatının duayeni olan Hamiye Çolakoğlu ve Atilla Galatalı gibi birçok seramik sanatçısı ile tanışır ve Füreya Koral ile çalışma fırsatı yakalayarak seramik sanatı alanındaki birikimlerini artırır. Sevim aynı tarihlerde yüksekokulda çalışmaya ara vererek seramik sanatında ilerleyebilmek için dönemin heykeltıraşı Gürdal Duyar ile heykeller yapmaya başlar ve İstanbul'da 1958 yılında kurulmuş olan Gorbon Işıl Seramik Fabrikası'nda çalışır. Ancak sanatçı İstanbul'un yoğun temposuna ve bohem hayata uyum sağlayamayarak Bilecik'teki yüksekokula geri döner. Dönemin Anadolu Üniversitesi rektörü Yılmaz Büyükerşen'in teklifi ile şimdilerde yine seramik alanında akademisyen ve sanatçı olan eşi Prof. Sibel Sevim ile birlikte 1986 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesine eğitimci olarak gelir aynı zamanda seramik alanında lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimini tamamlayarak öğretim üyesi olarak çalışmaya devam eder. Bu süreç içerisinde seramik tornada çalışmaya devam eder ve teknik anlamda uzmanlaşır. Sevim artık geleneksel olarak bir ustanın yapabileceği her çömleği yapabilmektedir. Ancak bunu yapmak onun için yeterli değildir. Çünkü asırlar boyunca seramik sanatında kullanılan tormanın üzerinde taşıdığı ruhu, misyonu ve dönenceleri ile günümüze evrilerek bir heykel sanatına dönüştürmeyi istemektedir.

Tornada üretim yapan usta, sanatını, ruhunu, ve yaşadığı çağı bu özel biçimlendirme yöntemi ile aktardığından her dönemde torna, teknik anlamda sanatçı için ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Sevim'e göre seramik tornasında üretim yapmak bir semazenin dönerken ortaya çıkardığı harede oluşan ve manevi olarak ruha hitap eden bir çeşit ritüeldir. Belki de plastik sanatlarda hiçbir teknik, yöntem ve malzeme üretim sürecinde,

içinde böylesi bir devinim ve ruh yaratamamıştır.

Kendini Anadolu'nun bir parçası olarak gören ve Anadolu kültürü ile ruhunu besleyen sanatçının çalışmalarında da aynı etkiyi görmek mümkündür. Her ne kadar birçok kesim Anadolu medeniyetlerini ve yaşanmışlıklarını geleneksel olarak görse de sanatçı bu zenginliği kullanarak eserlerini çağdaş boyutta kabul ettirmiştir. Alemleri, sembolleri ve geleneksel formları kendi yorumu ile harmanlayarak, bir uyum yakalamıştır. İzleyiciyi tarihsel bir gezintiye çıkarırken aynı zamanda günümüz sanatına hitap edebilme yetisine sahip eserleri sanatçıyı özgün kılan en önemli unsurdur.

Seramik tornayı plastik sanatlarda ayrıcalıklı bir yere koyan şeylerden birini de Sevim şöyle ifade eder; "Tornada el ile beyin birlikte çalışmalıdır, torna döner, beyin hükmeder, el şekli verir. Bu çok önemlidir ve tüm bunlar anlık olan durumlardır. Aradaki koordinasyon bozulduğu zaman, ya el şaşar ya da beyin karışır" (Cemalettin Sevim, kişisel görüşme, 15 Mayıs 2016). Torna her ne kadar klasik bir şekillendirme yöntemi ve yuvarlak formlara elverişli bir teknik olsa da sanatçı tekniğin avantajlarını kullanarak her bir ürünü sınırlarını aşan bir yapıya büründürebilmiştir. Geleneksel yuvarlak formlara kattığı ufak ayrıntılar ve kendine has dokunuşlarla bir üslup ve ayırt edici bir özellik kazanmıştır. Sanatçının eserlerine bakıldığı zaman sır oyunlarını görmek mümkündür. Çalışmalar tamamıyla sırlanmamış olup seramik tornada şekillendirilen ana gövde bir yerden size göz kırpar. Bu üslup sanatçının ayırt edici özelliği olarak görülebilir. Neredeyse bütün eserlerinde çalışmanın bir yeri sırsız bırakılarak ana bünyenin rengi ile bir zıtlık oluşturulmuştur. Gözü alan parlak bir sır, hemen yanında sade pişmiş bir toprak, bu iki görüntünün birlikteliği, estetik dokunuşlar, gelenekselden gelen ancak kap-kacak olmayı reddetmiştir. Bu formlar sanatçının çalışmalarının çağdaş sanatta yer aldığına kanıtı şeklindedir (Görsel 1).



Görsel 1. Cemalettin Sevim'in kişisel arşivinden çağdaş torna formları, 2006

Yine Anadolu kültürünün ayrılmaz bir parçası olan alemler sanatçının ilham kaynaklarından biri olmuştur. Sonsuzluğa uzanan ve Anadolu insanının ve inançlarının simgesi olan alemler seramik formlarda vücut bularak çağdaş seramik sanatında varlık

göstermiştir. Alem toplulukların altında bulunduğu semboller demektir. Bu bağlamda bakıldığında çalışmalarındaki alemler bir çeşit buluşma noktası olarak nitelendirilebilir (Görsel 2). Geçmiş ve geleceğin buluşması, geleneğin ve çağdaşın buluşması, zıtlıkların buluşmasıdır belki de...



Görsel 2. Cemalettin Sevim'in kişisel arşivinden alemlerli seramik formlar, 2008

Çoğunlukla kahve, mavi, beyaz ve siyah sıri seven sanatçı; gelenekselden esinlenerek yapmış olduğu çalışmaların yanı sıra tornada heykel çalışmaları da yapmıştır. Kilin plastikliğini ve formun plastikliğini ortak paydada buluşturarak yine tekniğin avantajını kullanarak yapmış olduğu böcekler, sanatçının seramik tornasında yapmış olduğu ilginç örneklerdendir. Tornada yapmış olmasına rağmen görenlerin hayretle baktığı ve torna formu olduğuna inanmakta zorlandıkları böceklerdeki helezonlar, kıvrımlar ve sert yapı ustalıklarla kullanılan bir tekniğin ürünüdür. Her bir ayrıntısı tornada şekillenmiş olan böcek, metalik bir görünüm kazanarak zıtlığın bir arada kullanabileceğinin bir örneğidir (Görsel 3).



Görsel 3. Cemalettin Sevim'in kişisel arşivinden böcekler, 2010

Ruh, beden ve akıl üçlemesinin ortak ürünüdür tornadan çıkan... Manevi bir söyleminin olması Sevim'in seramik torna çalışmalarını özel kılmaktadır (Görsel 4). Semazenin dönüş sonunda ulaştığı kamil insan olma isteğine benzeyen bir süreç ile tornada yapmış olduğu helezonik dönüşler ve izler semazenlerin nağmeleri dinlerken vecde gelip hareket etmesi ve kendinden geçip dönmesi gibidir. Başını öne eğik derviş gibi içe dönük olan bu çalışmalar, kişinin öze dönüşünü ve acizliğini anlatır belki de...



Görsel 4. Cemalettin Sevim'in kişisel arşivinden dönenceler, 2014

Sanatçının neredeyse her çalışmasında insana dair bir şeyler bulmak mümkündür. Çok farklı kültür ve toplumu bünyesinde barındırarak bir kültür mozaiği oluşturan Anadolu'dan esinlenmiş sanatçının çalışmalarında da aynı etkiyi görmek mümkündür. Anadolu'nun bu zengin çeşitliliğine ve günlük yaşamlara da gönderme yaptığı çalışmalarında yine tornanın mükemmel dönüşlerini kullanarak, iç içe geçmiş yaşamları ve izleyiciye kendini bulabileceği izler bırakmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Cemalettin Sevim'in kişisel arşivinden şehirler, 2002

Her insan özeldir ve kendini özel hissetmek ister. Herkesin kullandığı sıradan bir tabak ya da çaydanlık kimi mutlu eder ki... Bir önemi olur mu sıradan çaydanlığın... Ya da bir çaydanlığa kim anlam yüklemek ister... Sevim'in anlam yüklü sıra dışı çaydanlıkları insanın içine işleyen, anlatsı olan birer sanat eseri ve çağdaşla geleneğin buluşmasının en güzel örneklerinden biridir (Görsel 6). Aynı zamanda sanat eserini belli bir zümreye atfetmeyen naif bir bakış açısının göstergesi...



Görsel 6. Cemalettin Sevim'in kişisel arşivinden sıradışı çaydanlıklar, 2015

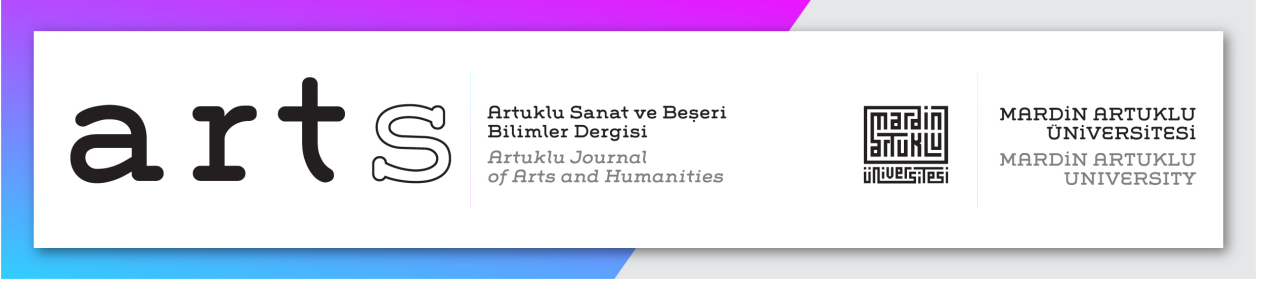
SONUÇ

Tornada şekillendirme tekniği yüzyıllardır hep aynı... Çamur ilk keşfedenin de avuçları içinde kaydı ve helezonik bir dönence ile boşlukta bir form oluşturdu. O günden bugüne aynı şekilde devam eden seramik torna geleneksel ya da çağdaş, çanak, çömlek ve heykel her ne yapılırsa yapılsın tornanın dönüş hareketi ile avuçlardan çamura aktarılan bir duygu olduğundan seramik tornadan çıkan ürünler hep özel olmuştur. Bu özel tekniğin mükemmel bir icra edicisi olarak Sevim farklılık yaratarak çağdaş sanatta gelenekselin korunması adına bir farkındalık yaratmıştır.

KAYNAKÇA

Sevim, C. (2005). Günümüzde Torna Sanatı. *Seramik Türkiye*, 38, 96-101.

Sevim, C. (2005). Hitit Seramik Sanatı ve Günümüz Seramik Sanatına Etkileri. *Anadolu Sanat*, 38, 87-95.



Mülteciler ve Sinema: Andaç Haznedaroğlu ile Misafir Üzerine Bir Görüşme

Sezer Ahmet KINA
Arş. Gör.
Mardin Artuklu Üniversitesi, GSF, STV
kinasa@artuklu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0814-6915

Öz

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasının önemli kadın yönetmenlerinden Andaç Haznedaroğlu ile onun üçüncü uzun metraj filmi *Misafir* (2017) üzerine gerçekleştirildi. Ürettiği sinema filmlerinde ve televizyon dizilerinde toplumcu gerçekçi bir bakış açısının ve söz konusu dönemin ruhunu yansıtan türden bir içerik temasının başat olmasına özen gösterdiğini ifade eden Haznedaroğlu, Türkiye'nin son on yılında önemli gündem maddelerinden biri olan Suriyeli mülteciler meselesini sınırın "bu taraf"ından odağına taşıyan bir sinema filminin yapımcısı, senaristi ve yönetmeni olarak öne çıkıyor. Haznedaroğlu, Türkiye'de mülteci sinemasının son dönemdeki önemli örnekleri arasında yer alan *Misafir* için geleceğe düşülmüş bir not, bir belge olduğu yorumunu yapıyor.

Geliş Tarihi/Received: 27.1.19 | **Kabul Tarihi/Accepted:** 24.2.19 | **Yayın Tarihi/Published:** 25.2.19

Kına, S. A. (2019). Mülteciler ve Sinema: Andaç Haznedaroğlu ile Misafir Üzerine Bir Görüşme.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 1, 77-84.

Refugees and Cinema: An Interview on *The Guest* with Andaç Haznedaroğlu

ABSTRACT

The interview with Andaç Haznedaroğlu who is one of the most significant women directors in Turkish cinema that after the millenium has done upon *The Guest* (2017) that the thirth full-length film of her. At the Haznedaroğlu's cinema films and television series, there is a social realistic perspective and a documanteristic content theme. *The Guest* is a film from "this side of border" that focuses the question of Syrian refugees that the primary agenda topic of Turkey at the last ten years. Then in this context, Haznedaroğlu has the feature of being the first director, producter, and scenarist. *The Guest* which is the more significant sample of refugee cinema in Turkey is note and document for the future, said Haznedaroğlu.

GİRİŞ

Dünyada, özellikle ülkemizin de bir yanının bulunduğu Orta Doğu'da uzun bir süredir çatışmaların ve savaşların sebep olduğu göçler ve ekonomik zorluklar gölgesinde insanî felaketler yaşanmaktadır. Söz konusu felaketler, yalnızca yaşandığı bölgeyle sınırlı kalmayıp, bilakis farklı coğrafyalarda da yankı bulmaktadır. İşıtilen bu yankının en somut hâli ise, çatışma bölgelerinden söz konusu farklı coğrafyalara yaşanan göçler olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar en temel insan hakkı olan yaşam haklarını muhafaza edebilmek amacıyla uluslararası hukukun tesis ettiği kurallar nezdinde yasal ve/ya yasal olmayan yolları kullanarak büyük göç dalgalarına katılmakta; bunlar da konunun muhatabı taraflar olan devletlere, o devletlerin vatandaşlarına ve bittabi kültür ve sanat çevrelerine birtakım sorumluluklar yüklemektedir. Zira sanat yapıtları, yerel, ulusal ve/ya bölgesel ölçekte toplumsal yapılar nezdinde kırılmalara yol açan her tür gelişmenin izdüşüm bulduğu eserlerdir. Bu eserler, izleyicilerine söz konusu kırılmaların idrak edilmesine ilişkin önemli ipuçları temin etmektedir. Bu noktada 2000 sonrası Türk sinemasının önemli kadın yönetmenleri arasında yer alan Andaç Haznedaroğlu'nun son filmi *Misafir*, 2011 yılından bu yana ülkemizin başlıca gündem maddelerinden birisi olan Suriyeli mülteciler sorununa eğilen bir uzun metraj film olarak dikkati çekmektedir.

1970 yılında Ankara'da dünyaya gelen Andaç Haznedaroğlu, Anadolu Üniversitesi'nde iktisat ve güzel sanatlar fakültelerinde lisans öğrenimini tamamladı. 1993 yılında Rusya'da The Russian University of Theatre Arts'ta yönetmenlik eğitimi aldı. Yüksek lisans derecesini dramaturji alanında 1996 yılında elde eden yönetmen, sinema kariyerine 1990'ların ilk yarısından itibaren *Süper Baba* (1993), *Deli Yürek* (1999), *Kurtlar Vadisi* (2003), *Ekmek Teknesi* (2004), *Acı Hayat* (2005) gibi popüler televizyon dizileriyle dikkati çeken Osman Sınav ile birlikte çalışarak başladı ve *Melek Apartmanı* (1995), *Yasemince* (1997), *Sıcak Saatler* (1998), *Deli Yürek* (1999) gibi televizyon dizilerinde yönetmen yardımcısı olarak görev aldı. Yönetmenliğe 2001 yılında *Dadı* isimli televizyon dizisi ile başlayan Haznedaroğlu, 2013 yılına kadar *A.G.A* (2003), *Çınaraltı* (2003), *Haziran Gecesi* (2004), *Çalınan Ceset* (2004), *Gülpare* (2006), *Dudaktan Kalbe* (2007), *Samanyolu* (2010), *Gün Akşam Oldu* (2011), *Araf Zamanı* (2012) gibi televizyon dizilerini yönetti. Sonrasında dizi kariyerine ara vererek sinemaya yöneldi ve 2014 yılında kendi film şirketi olan Andaç Film Productions'ı kurdu.

Sinema kariyerine 2013 yılında çektiği *Oğul* (*My Son*) isimli kısa film ile başlayan Andaç Haznedaroğlu 2015 yılında ilk uzun metraj filmi *Her Şey Aştan*'ı çekti. Onu 2016 yılında *Acı Tatlı Ekşi*, 2017 yılında ise *Misafir* izledi.

Andaç Haznedaroğlu'nun üçüncü uzun metraj filmi olan *Misafir*, Suriye'deki iç savaşta küçük kız kardeşi dışında bütün ailesini kaybeden yedi yaşındaki Lina'nın (Rawan Skef) komşusu Meryem (Saba Mubarak) ile birlikte Türkiye'ye sığınmasını ve sonrasında yaşadıkları zorlukları konu alıyor. Film; prömiyerini yaptığı Antalya Film Festivali'nde aldığı "Avni Tolunay Seyirci Ödülü"nü ve Boğaziçi Film Festivali'nde de aldığı "En İyi Film ve Kurgu Ödülü"nü yanı sıra Dublin İpekyolu Uluslararası Film Festivali'nde (SRIFF) ve Malmö

Arap Filmleri Festivali'nde "En İyi Film" ve "En İyi Kadın Oyuncu" ödüllerine layık görüldü.

Kendi gözünden Haznedaroğlu sineması ve *Misafir* filmi

Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasının önde gelen kadın yönetmenlerinden Andaç Haznedaroğlu'nun kendi sinemasına ve "hayatını değiştiren film" olarak tanımladığı *Misafir* filmine ilişkin yorumlarını derlemek ve ortaya koymak amacıyla hazırlanmıştır. Bulgular nitel bir araştırma tekniği tercih edilerek yarı yapılandırılmış görüşme ile toplanmıştır. Bu kapsamda yönetmenin biyografisi, sinematografisi ve çeşitli medya metinlerinde yayımlanan mülakatları incelenmiş; önceden hazırlanan açık uçlu sorular telefon aracılığıyla Andaç Haznedaroğlu'na iletilmiş ve alınan yanıtların deşifresi yapılmıştır.

Öncelikle katılımınız için teşekkür ederim. Tematik olarak toplumsal sorunlardan ziyade tüketim odaklılığın ağır basmasıyla sinema ve televizyon metinlerinin içlerinin boşaldığını savunmaktasınız. O halde sinemanıza, özellikle de *Misafir*'e toplumsal gerçekçi bir bakışın eksen kazandırdığını ifade edebilir miyiz?

Evet, toplumsal gerçekçi demek çok doğru. Benim sinemaya başladığım ilk yıllarda en çok etkilendiğim filmler toplumsal gerçekçi filmlerdi. Belki de yönetmen olmamın tek nedeni toplumsal gerçekçi işler yapmaktı. O dönemin hikâyesini gerçekten, en gerçekçi açıdan bakabilen filmler yapmayı istedim. Dizilere başladığım dönemde de Süper Baba'yla başladım, aynı perspektiften bakan dizilerde çalıştım. Daha sonra bu tabii ki çağımızda da başka bir yere gittiği için, daha çok tüketime yönelik dizi filmler oldu. Ama yine de dizilerde de aynı üslubu sağlayan şeyler izlemeye ve yapmaya gayret ediyorum.

Sinemada gerçekçiliğin perdede vücut bulmasının emek ve fikir yoğun bir hazırlık süreci ile mümkün olduğu hepimizin mâlumu... *Misafir*, toplumsal bir olgudan süzülüp gelen ve sizin açınızdan otobiyografik yönler de taşıyan bir eser olduğu için, onun ortaya çıkışında ne gibi duraksamalar yaşadınız?

Misafir, çekim süreci bakımından gerçekten de benim hayatımı değiştiren bir film oldu. Otobiyografiden bunu kastediyorsanız, benim de hayatımı şekillendirdiği için evet, otobiyografik bir film... Çekim süreci özellikle çok zordu. Çünkü göç meselesi, dünyada fon olarak sinemaya para bulma açısından en zor alanlardan bir tanesi. Çünkü gerçekten her gün televizyonlarda gösterilen bir meseleye insanlar sinemada gitmek ya da para yatırmak istemiyor; ama ben bu filmi her zaman büyük bir inançla, gerçeği yansıtarak, ileride eğer savaş mahkemeleri olursa bir belge olarak bulundurmak amacıyla yaptım. Her şeyden önemlisi benim kendi adıma gerçekleşmesinden en çok mutluluk duyduğum fikir buydu. Bir gün o savaş mahkemeleri kurulursa, evet şu dönem ile şu dönem arası böyle bir göç oldu ve insanlar başka ülkelerde dağılıp bu şekilde yaşamak zorunda kaldılar ve bu savaşta annesini, babasını kaybeden yüz binlerce

çocuk var denebilecek bir belge olmasını tercih ettim.

Misafir'in izleyiciyle buluşması için geçen dört yıl nasıldı? Çalışma nesneniz olan çatışmalara, çatışmaların sebep olduğu mültecilere, mültecilerin en fazla göç ettiği ülke olan Türkiye'de yaşadıklarına nasıl bir perspektifle yaklaştınız? Nasıl "malzeme" topladınız?

Filmi öncelikle kamplardan başlayarak, yüzlerce neredeyse binlerce insanın hayatından derleyerek oluşturmaya çalıştım. Bunun için bir gazeteci gibi öncelikle yola çıkıp bu savaşın olduğu dönemde (hâlâ devam ediyor da...) sınırdan geçen insanlarla çok yakın temas kurdum. Yüzlerce insanın, özellikle toplumsal sınıf olarak farklı farklı yerlerden insanın, geliş hikâyesini dinledim. Aslında filmin neredeyse büyük bir kısmı, gerçekten onların hikâyelerinden çıktı. Geri kalan kısım benim yaşadıklarım ayna tutup bir (düşünüyor...) Türk kadınına Suriyeli kadının kıyasına kadar gitti açıkçası. Ben Türkiye'de yaşadıklarım çok böyle işin acı dolu bir yerinden yaklaşmak istemedim. Savaşlar oluyor ve devamında yeni bir hayat kuruluyor... İşte yeni kurdukları hayata bakmak istedim. Çünkü burada büyük kayıplara rağmen insanların yaşadığı başarılarından bahsetmek istedim ve onların acı dolu hikâyesi yerine, umut dolu hikâyesini yapmak istedim. Bu anlamda da onların günlük yaşamına, yaşadıkları evlere, gittikleri düğünlere dahil oldum. Onları her yerde gözlemlemek istedim açıkçası...

Misafir'in oyuncu kadrosunu oluşturan Orta Doğulu insanlar ve/ya mülteciler, kendi hikâyelerini (veya aşına oldukları bir hikâyeyi) odağa alan bir film fikrine nasıl yaklaştılar? Onlarla çalışmanın etik sınırlılıkları üzerine bir kaygı duydunuz mu?

Açıkçası bunu filmin başında ben de çok fazla tasarlayamamıştım. Çünkü çekeceğim dilin Arapça olduğunu sette anladım. Yani text'i Türkçe yazdım, İngilizceye çevrildi, daha sonra Arapçaya çevrilip konuşulmaya başlandığında sette anladım. Benim için en büyük şoklardan bir tanesi oldu. Çünkü dilde birtakım tonlamalara hâkim olamıyorsunuz ve doğaçlamalara hâkim olamıyorsunuz. Benim açımdan çekim aşamasında çok zordu; fakat özellikle filmin onların duygularına saygı duymak amacıyla çok bıçaksırtı bir yerde olduğunu hep hissettim. Çünkü birazcık acılarını fazlalaştırdığımızda, onların duygularını sömürmek gibi yanlış mesajlar iletmek istemedim. Açıkçası gerçekten onların en derin hikâyesini yapmaya çalıştım. Bu konuda da inanılmaz hassas davrandım. Hem çekim aşamasında hem de hikâyelerini dinlerken gerçekten en çok dikkat ettiğim şey bu oldu. Onlar da bir filmde oynadıklarına inanamadılar ve o doğallıkta oldu o yüzden. Filmin yüzde sekseni hayatında hiç sinemaya dahi gitmemiş gerçek oyuncularından oluştu ve filmin en büyük gücü de onların hikâyelerinden geliyor.

Gerek çocuk oyuncu Rawan Skef gerekse Ürdünlü oyuncu Saba Mubarak filmde harika bir oyunculuk sergiliyor. Oyuncuları belirlerken ne gibi ölçütlere dikkat ettiniz?

Çocuklarla çok uzun bir cast süresi geçti ve projeye inandıkları için, ekibe ve bana

inandıkları için çok ciddi bir performansları vardı. Özellikle çocuk oyuncu Rawan Skef... O, böyle çok yakın... Hani ne bileyim, duygusal bir ilişki kurduğum için belki... Türkçe bilmiyordu, ben Arapça bilmiyordum ve aramızda çok enteresan, konuşmadan bir dil gelişti. Bence filmde en güzel şeylerden biriydi Rawan...

Sanatın toplumsal etkileşim bağlamındaki gücünün ve çarpıcılığının; Suriyeli mülteciler gibi önemli, hassas ve dinamik bir konuyu işleyen *Misafir*'i dayanak alarak Türkiye'de nasıl bir karşılık bulacağını öngörmektesiniz?

Türkiye'de ve yurtdışındaki festivallerde gerçekten tahmin ettiğimin üstünde bir güzel tepkiyle karşılandı. Filmin sonuçlarını bilmiyordum; hani nasıl bulunur, nasıl edilir... Yani mültecilik konusunda şu anda bütün diğer ülkelerde (diğer mültecilerin gittiği, bulunduğu ülkelerde) olduğu gibi büyük bir tepki var halk arasında. Bu tepkiyi değiştirecek kadar güçlü bir film oldu. Çünkü savaştan insanların ne şartlarda, ne koşullarda Türkiye'ye gelip yaşadıklarını, başka ülkelerde yaşadıklarını açıkça çok detaylı bilmiyoruz. Burada da, yani filmin yine önemli bir sorusu "bir gün bizim başımıza gelirse ne yaparız" sorusuydu... Bu da seyircide çok büyük bir empati sağladı.

Bir kadın olarak sinema yapmayı ve bunun zorluklarını *Misafir*'in ortaya çıktığı süreci göz önünde tutarak nasıl tarif edersiniz?

Kadın yönetmen olarak, yirmi yıldır yönetmenlik yaptığım için çok büyük bir zorluk yaşadığımı söyleyemem. Sadece avantajı, kadın ve çocuk filmi çektiğim için, belki duyarlılık konusunda daha fazla hissetmiş olabilirim, daha ilginç detaylarla filmi anlatmış olabilirim. Bir erkek yönetmen aynı hikâyeyi çekseydi başka bir film olurdu. O da ilginç olabilirdi (gülerek)...

Dramaturji derecenizin, tiyatro eğitiminizin ve öncesindeki güzel sanatlar öğreniminizin size kazandırdığı formasyon *Misafir*'de nasıl karşılık buldu?

Bu işin dramaturji kısmına veya senaryo kısmına önem vermek; bana yolda çok şey öğretti. Uluslararası bir senaryo doktorum vardı. Türkiye'den çok değerli bir senaryo doktorum vardı. O süreçte senaryoyu neredeyse doksanyüz kere falan tekrar yazmışımdır. Bu benim için daha derinleşmemi, yazı üzerinde çok şey öğrenmemi sağladı. Film yapımcı, yönetmen ve senarist olarak ayrı koşullarda değerlendirmek; benim hayatımda çok başka bir çokselliği getirdi.

***Misafir*'i "hayatınızı değiştiren film" olarak görmeyişin nedenini açıklar mısınız? Bunun nedeni sizce filmografinizde hem tür ve hem de biçim olarak "*Misafir* öncesi ve sonrası" benzeri bir kırılma yaratacak mı?**

Ben daha önce dizi çektim, daha mainstream filmler çektim. Bunun değişik bir tür denemesi olması, benim hayatımda tabii ki başka bir yere taşıdı. Çünkü auter yönetmenlere baktığınızda da, senaryosunu yazan ve yöneten yönetmenlere de baktığınızda, önce stüdyonun istediği işleri yaparlar, diziler çekerler ve aslında bütün

yönetmenlerin temeldeki en büyük düşlediği şey, kendi yazdığı, kendi fikirlerini anlattığı bir hikâyeyi çekmesi... Bu benim için zor bir şeydi. Çünkü dört yılı sadece bu işe ayırmak ve maddi olarak bir karşılık beklemeden sürekli bu senaryo araştırması üzerine derinleşmek; bana çok değerli bir derinlik kazandırdı.

Filminize ismini verirken nasıl bir motivasyonunuz vardı? Neden Misafir?

Misafir, Arapça ve Türkçe ortak bir kelime ve misafirin anlamı "yolunda giden" demek... Burası, film için bir geçiş yeri... Mülteciler için bir geçiş yeri... Doğu'da bir sınırdan başlayıp, Batı'da bir sınırdan bitiyor ve toplamda buradaki asıl anlam, bizim hayatta da, bu yaşam dediğimiz kısa dönemde de, bir misafir olduğumuzu hatırlatmak... Bu yüzden filmin adı, hikâyeyi çok destekleyen bir şey oldu.

Filminizin prömiyerini takip eden bir yılın sonunda Lübnanlı kadın yönetmen Nadine Labaki'nin yine mülteci çocukları odağına alan *Kefernahum* filmi vizyona girdi. Misafir ile *Kefernahum* arasında nasıl bir ilişki görüyorsunuz? Labaki sinemasına nasıl bakıyorsunuz?

Güzel bir soru... Nadine Labaki ile bu filmi çekmeden önce Lübnan'da görüştüm. Benim beğendiğim bir yönetmendi kendisi. Oyuncu ve yönetmen olmasından dolayı evet, kariyer açısından benziyoruz. En büyük avantajı, Fransız bir yapımcısı olmasıydı ve o Fransızca'yı da çok iyi konuştuğu için ve uluslararası anlamda dağıtımıcısı ve yapımcısı güçlü olduğu için çok güzel kapılar açtı. Senaryoda çok benzerlikler var (gülüyor). Üzülerek söylemem gerekirse, ben senaryomu yazmıştım ve ona göndermiştim. Onun henüz oluşturduğu bir senaryo yoktu. Daha sonrasında *Kefernahum*'u izlerken benim sahnelerimin birçok yerde kullanılması, açıkçası beni üzdü. Bu da belki ilk açıklamam; fakat işte herhangi bir şekilde bir karşılaştırma yapıldığında iki film arasındaki bu benzer sahneleri insanlar görecekler. Tabii ki benim senaryom ile filmim daha önce çekildiği için bu benzerlikler, *Kefernahum*'dan bana kalan değil; benim filmimden ona kalan bir şey oldu.

Türk sinemasının geleceğine ilişkin yeni yetişmekte olan sinemacılar toplumsal konulara ve sorunlara nasıl yaklaşmaları, onları nasıl işlemeleri gerektiğine ilişkin önerileriniz var mıdır?

Türk ve dünya sinemasında en kalıcı işlere baktığınızda gerçek bir hikâyeden yola çıkmak, her şeyin ötesinde bir değer kazandırıyor. Çünkü biz sonuçta hikâyeye anlatıcılarıyız ve insanların gerçek hikâyelerini işlediğimizde, dönemimize ve işte bu yaşanan haklılıklara-haksızlıklara bir ayna tuttuğumuzda daha değerli eserler ürettiğimizi düşünüyorum. Kurmaca filmde; en distopik, en uçtaki bilim-kurgu filmlerde bile sonuçta altta geçen karakterlerin oynadığı gerçeğe yakın hikâyeler bizim için en aklımızda kalan filmler oluyor. Bunun her insanın, yani yönetmen olarak her insanın, hayatında çok önemli bir şey olduğunu düşünüyorum. Gerçek insan hikâyelerine ve toplumsal sorunlara en doğru yerden, en tarafsız yerden bakabilmek ve bunları seyirciye anlatmak...

SONUÇ YERİNE...

Bu çalışmada 2000 sonrası Türk sinemasının önde gelen kadın yönetmenlerinden Andaç Haznedaroğlu'nun kendi sinemasına ve "hayatını değiştiren film" olarak tanımladığı *Misafir* filmine ilişkin bakışı; kendisiyle yapılan görüşmeden yola çıkılarak ortaya konulmuştur. Görüşmede alınan yanıtların yorumlanması neticesinde yönetmen Haznedaroğlu'nun *Misafir* filmi filmografisinde ve kişisel yaşamında önemli bir dönüm noktası olarak gördüğü bulgulanmıştır. *Misafir*, mültecilerin zorlu yaşam mücadelelerine mercek tutan bir film olmasından hareketle gelecek kuşaklar için bugünleri kurgusal ancak sarıh bir biçimle serimleyen gerçekçi bir film niteliğini de haizdir.

Anaakım sinema dili, sinemacıların kendi kurumsallaşma süreçlerini tamamlayana kadar başvurdukları bir uğrak anlamına da gelmektedir. Haznedaroğlu'nun filmografisi ve beyanları da bu önermeyi destekler niteliktedir. Öyle ki, Haznedaroğlu'na göre auter'lük; stüdyonun, yani prodüksiyon şirketlerinin, üzerine eğildiği işlerin yapılmasıyla ve "popüler tema"ların işlenmesiyle temeli atılan ve ancak sonrasında öznelleşilebilen bir benlik yaratımı sürecidir. Bu da ciddi bir senaryo araştırması mesaisini ve derinleşmeyi elzem kılmaktadır.

Bilindiği üzere gerçeğin aktarımında edebiyat ile sinemanın birbirine yakın işlevleri mevcuttur. Ancak edebiyatın betimlemesi ve anlatması karşısında; sinema resmeden ve gösteren bir konumda yer almaktadır. Bu da vizüel olanın gücünden hareketle sinemanın dilini daha çarpıcı ve bittabi görelilik olarak gerçekçi kılmaktadır. Her ne kadar türüne göre değişiklik arz edecek olsa da, kurgusal (*fictional*) bir öze sahip olan sinema filmlerinin olgusal (*factual*) gerçeklere dayandırılması ve bu anlayışla inşa edilmesi; Haznedaroğlu'na göre Türk ve dünya sinemasında kalıcı işlerin kazandığı değer de kaynağını ortaya koymaktadır.

Haznedaroğlu; göç gibi, film prodüksiyonlarını finanse etme noktasında zorluk potansiyeli olan ve nesnel ölçütler temelinde ele alınması ve işlenmesi etik bir sınırlılık olarak sinemacıların karşısında duran, bir konuyu beyaz perdeye taşıyarak 2000 sonrası Türk sinemasında mülteci temasını işleyen önemli bir örnek ortaya koymuştur. Her toplumsal tabakadan insanın gündelik yaşamında şahit olduğu bir toplumsal olgu olarak göçü ve mülteciler ile birarada yaşama gerçekliğini sinemaya taşıyan *Misafir*; özellikle bu yönüyle izleyicinin "ilgisini çekme" ve "sinemada izlemeyi tercih etme" gibi davranışsal tepkileri bağlamında bıçaksırtı bir konumda duruyor. Dolayısıyla tüm bunlar göz önüne alındığında gerçekçi çizgisinin ve/ya iddiasının önplanda olduğu bir film olarak dikkati çekiyor.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

2019, 1 (Şubat • February)