

Türk Sinemasında Gazeteci İmgesinin İnşası (1933-1965)

ÖZET

- **Dr. Barışkan Ünal**
bariskan_unal@hotmail.com
ORCID ID: 000-0001-5434-6363

Araştırma, gazeteci karakterin beyaz perdede ilk görüldüğü 1933'ten toplumsal gerçekçi akımı da kapsayan 1965'e, Türk sinemasında gazeteci imajı/imesini ele almıştır. Toplumlar da gazeteciye güven-güvensizlikte filmlerde sunulan imajlar da etkilidir. Özellikle ardıllarına model oluşturduğundan ilk dönemlerde kuruluş basmakalıplaştırılan imajların tespiti kamunun süregelen bakışını ve gazeteci temsilinin sinemada kökenini anlamada önem taşır. Bu bağlamda çalışmada, gazetecinin ana veya etkin yan karakter olduğu 28 film, Campbell ve Vogler'in Kahraman Yolculuğu ile Amerikan filmlerinde gazetecilerin yolculuk şeması temelinde ve sinemada gazeteci karakterine dair ortaya konan sınıflandırmalar, arketipler ve stereotipler üzerinden belirlenen parametrelerle analiz edilmiştir. Araştırma sonucuna göre, Türk filmlerinde gazetecinin yolculuğunda anlatı kendi özgün yapısını kurmaktadır. Klasik Yeşilçam'da hem Hakikat Araştırmacısı hem Manşet Gazetecisi kahraman arketipine yerleştirilirken, toplumsal gerçekçilik filmlerinde ilki özgür basın temsilcisi/kahraman, ikincisi kötü adam/güdümlü gazeteci olarak inşa edilmekte, gazeteci Kılık Değiştiren ve hafıye olarak da sunulmaktadır. Sinema genelindeki gazeteci stereotiplerinin bazıları Türk filmlerinde belirirken, özgün stereotip inşaları da bulunmaktadır. Tüm bu temsillerin özünde basının gücüne dair mitlerin inşası dikkati çekmektedir.

Anahtar Sözcükler: Gazeteci imajı, Türk Sineması, Basın, Mitler, Medya, Arketip.

Geliş Tarihi 02.08.2020

Kabul Tarihi 14.01.2021

Yayın Tarihi 15.01.2021

The Portrayal of the Journalist in Early Period of Turkish Cinema (1933-1965)

ABSTRACT

- **Dr. Barışkan Ünal**
bariskan_unal@hotmail.com
ORCID ID: 000-0001-5434-6363

The study examines the image of the journalist in Turkish films, which were produced between 1933 and 1965. Journalist's image in cinema affects the public's ambivalent feelings towards the press. Analyzing the images built in the early periods is vital to understand the root of journalist characters in cinema. In this respect, within the framework of The Hero's Journey and by utilizing findings drawn from previous studies, the article examines recurring archetypes, stock characters, and stereotypes in 28 Turkish movies, in which the protagonist or main supporting character is a journalist. The study reveals that early Turkish films create a unique journey stage. In classic Yesilcam films, both Front Page and Truth Seeker journalists are heroes. In social realism movies, while the first one is a real hero who represents the free press, the second one is a pure villain who is tool of the biased media. Besides, journalists in films are depicted as the Shapeshifter and detectives. Moreover, along with some similarities to American films, Turkish cinema creates its own journalist stereotypes. Lastly, regardless of the portrayals of journalists, the films emphasize and reinforce the importance of the free press.

Keywords: Journalist image, The press, Turkish cinema, Myths, Media, Achetype.

GİRİŞ

Toplumların belleğinde basın ve gazeteciye dair kalıplaşmış imajlarda, mesleğin asırlara dayanan kökeninin yanında son iki yüzyılda popüler kültür ürünlerinin süregelen inşalarının da etkisi bulunmaktadır. Bunlar arasında, izleyicilere fantezi dünyası sunmakla kalmayıp kültürel ürün olarak resmettiği toplumun ayrılmaz parçası olan (Diken & Laustsen, 2016, s. 24), toplumun canevine dair bilgiler (Zizek, 2016, s. 15) ve vizyonlar sunan (Kellner, 2013, s. 29) filmlerin ayrı bir yeri vardır. Filmler her ne kadar “gerçekle gerçek olmayanın diyalektik beraberliği” (Morin, 2005, s. 167-168) olsa da bu diyalektikte anlatı yapısı ve çekim teknikleriyle filmlerin kendi iç “gerçekliği”, gerçek-kurmaca ayrımını bulanıklaştırarak toplum hafızasında belirli oranda “gerçeklik” şeklinde yerini alma potansiyeli taşır. Bu nedenle, hiçbir basın merkezini görmediği, gazeteci tanımadığı, haber takip ortamlarına tanıklık etmediği halde insanların hafızasındaki basın ve gazeteciye yönelik çok canlı kalıplaşmış imajların genellikle romanlar ve filmlerden kaynaklandığı görülür (Ehrlich & Saltzman, 2015; Ghiglione & Saltzman, 2005; Good, 1989). Hatta, Ghiglione ve Saltzman’a göre kamuoyunun basına yönelik çelişkili güven ve güvensizliğinde de filmlerin önemli etkisi vardır (2005, s. 2-3). Saltzman, bu noktada “Kamuoyunun hafızası gerçekle gerçek olmayan arasında çok nadir ayırım yaptığından filmdekilerle gerçekteki basın imajı girift şekilde zihinlerde yer edinir” ifadesini kullanır (2005, s. 2). Profesyonelliklerin kalıcı itibarının kamuoyu önünde yüksek görünürlülük gerektirdiği (Kılınç, 2018, s. 230) de dikkate alındığında Zynda’nın, ilk dönemlerde basın kendini yeteri kadar yansıtmadığından “kamuda basına yönelik imajlarda asıl tekele Hollywood’un sahip” (1979, s. 17) olduğu görüşü haklı yargıdır.

Filmler, bu etkili ve süregelen imajları, tekrarlanan arketipler ve stereotipler vasıtasıyla sağlar. Bu bağlamda, filmlerin profesyonellikleri nasıl ele aldığı, inşa ettikleri arketipler ve stereotipler üzerinden araştırılması, kamuoyunun basın ve gazeteciye yönelik bakışında “toplumsal bilinçdışı işlevi gören sinemanın” (Diken & Laustsen, 2016, s. 24) yerine dair bazı fikirler edinmemizi sağlayabilir. Dünyadaki popüler sinemaya yön veren Hollywood’da birçok araştırma bulunurken Türk sinemasında gazeteci temsiline dair çalışmalar çok sınırlıdır. Ayrıca, özellikle başlangıçta oluşturulan stok karakterler ardıllarına model oluştururken, Türk sinemasının ilk dönemlerine dair hiçbir çalışma bulunmamaktadır.

Bu bağlamda makalenin amacı, gazeteci karakterin beyaz perdede ilk görüldüğü 1933’ten Yeşilçam’ın yükseliş döneminin ilk periyoduna kadar dönemde, ana veya güçlü yan

karacterin gazeteci olduğu filmlerde inşa edilen gazeteci arketip ve stereotipleri ile mitleri incelemektir. İlk dönemlerden yeni Türk sinemasının başlangıcı sayılan 1996'ya, Türk Sinema Araştırmaları (TSA) ve Sinematürk arşivine göre konusunda/etiketinde gazete, gazeteci gibi kelimelerin geçtiği 200'den fazla filmin olduğu, ana karakter veya baskın yan karakterin gazeteci olarak belirlediği 64 filmin bulunduđu¹ ve bu filmlerden 28'inin 1933-1965 döneminde yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda, böyle bir araştırmanın, bir yandan Türk sinemasının ilk dönemlerinde kurulan gazeteci imgesini ortaya çıkarırken, diğer yandan sonraki dönemlerde bu imgenin gelişimi noktasındaki araştırmalar için çıkış noktası sunabileceği, aynı zamanda Türk sinemasında meslek temsilleri ve mitlere dair çalışmalara katkı sağlayabileceği değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda çalışmada, önce sinema geneli ve Türk sinemasındaki çalışmalara bakılmakta, yöntemin ardından bulgular, Türk filmlerindeki gazeteci karakterlerin kahraman yolculukları, stereotipler ve gazeteci tiplerle ilgili arketipler olmak üzere üç başlık altında ele alınmaktadır.

1. SİNEMADA GAZETECİ İMGESİ

ABD'de 1890-2020 yıllarında 16 bini aşkın filmde gazeteci karakterine rastlanılırken (IJPC, 2020), sinemanın endüstrileştiği Hollywood'un gazeteci imajı yaratımında önemli payı bulunur. Buna, *Ağ* (Network, Sidney Lumet, 1976) ve *Başkanın Tüm Adamları* (All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976) gibi kült filmlerin dünyaca bilindiği, diğer ülkelerdeki popüler sinemaların ilk dönemlerden itibaren Hollywood'dan etkilendiği, *Mr. Deed Goes to Town* (Frank Capra, 1936) gibi yapımların Yeşilçam'da defalarca farklı versiyonlarda çekildiği ve bu alanda akademik incelemelerin en fazla Amerikan sineması üzerine yapıldığı eklendiğinde, öncelikle Hollywood'a bakmak yöntem bölümünde parametreler geliştirilebilmesi açısından yararlı olacaktır.

¹ TSA ve Sinematürk'te etiketten aramalarda filmlerin büyük çoğunluğu çıkmamaktadır. Veriler yazar tarafından iki arşivdeki filmlerin konuları tek tek okunup listelenerek oluşturulmuştur. Bu nedenle veriler, filmde gazeteci bulunsa da konusunda/etiketinde yer almadığından taramada çıkmamış filmler veya etikette bulunsa dahi filmde gazetecinin olmaması gibi unsurlar ile olası gözden kaçan filmler göz önünde bulundurulmuş ve değerlendirilmiştir.

Hollywood’da gazeteci temsilinde üç film önemli işlev görür. Bunlardan ilki *Ön Sayfa* (The Front Page, Lewis Milestone, 1931), haber için her şeyi yapan, sansasyonel ama hala sevilen gazeteci imgesiyle ardılları için “kristalleşmiş karakterler” ve anlatı modeli yaratır, günümüze kadar gazeteci filmlerinin çoğu hala *Ön Sayfa*’nın yansıması olarak görülür (Barris, 1976; Zynda, 1979; Ghiglione, 1991; Ehrlich, 2004; Ehrlich & Saltzman, 2015). *Ağ* filmi ise 1970’lerde *Ön Sayfa*-vari gazeteciyi olumsuz bağlamda ileri taşıırken, bu temsiller ilk kez, gazetecilerin “ideal haliyle” tasvir edildiği ve basının “demokrasinin koruyucusu” (Zynda, 1979, s. 23) olarak gösterildiği *Başkanın Tüm Adamları*’nda kırılır. Sonraki yıllarda sinemada gazeteci imgesi bu iki temel karakter arasında gidip gelir.

Bu bağlamda araştırmacılar, sinemada gazeteciler konusunda belirli arketipler kurulduğunu belirtir. Filmlerde gazeteciler, sistemin içinde resmi yollarla sorunları çözmeye çalışan “resmi kahraman”; sisteme değil kendi kurallarına göre hareket eden “aykırı kahraman” (Ehrlich, 2004, s. 8; Ehrlich & Saltzman, 2015); “sadece kendi çıkarları odaklı sahtekâr” (Lule, 2001, s. 21) ve kendi yanlışları veya sistemin baskısıyla “günah keçisi”ne dönüşen (Ünal, 2018) olarak betimlenir. Ancak, karakterler aynı anda hem olumlu hem olumsuz imajlarla sunulmaktadır ki bu *çatallanma (dichotomy)* olarak nitelendirilir (Ehrlich & Saltzman, 2015). Örneğin, *Ön Sayfa*’nın sansasyonel ve sahtekâr gazetecisi filmin sonunda masumun idamını önleyerek kahraman olur.

Bunun yanında, arketiplerin ötesinde gazeteciye dair süregelen ortak stereotipler de dikkati çeker. Filmlerde gazeteciler genellikle genç, bekar, çekici, kendine güvenen, hırslıdır, özel hayatları problemlidir, ofislerinde vakit geçirirler; zamanla yarışır, alkol düşkündürler, ağır rekabetin içindedirler, mesleki duyarsızlık gösterirler, toplumun her kesimiyle iletişim kurabilirler, editörler ve muhabirler çatışır, gazetecilik erkek işidir, kadınlar aşk/evlilikle gazetecilik arasında ikilem yaşar (Barris, 1976; Zynda, 1979; Good, 1989; 1998; 2000; Ghiglione, 1991; Ehrlich, 2004; 2005; 2006; Ghiglione&Saltzman, 2005; Saltzman, 2003; 2005, 2020; Ehlers, 2006; McNair, 2010; Ehrlich&Saltzman, 2015; Lonsdale, 2016; Ünal, 2018, 2020a).

Ayrıca çalışmalarda, sinemada gazeteci karakterlerin sınıflandırıldığı ve tipler tespit edildiği görülür. Alandaki ilk çalışmayı gerçekleştiren Barris (1976) gazeteciler için “suçluları yakalayan, skandal peşinde koşan, mücadeleci, deniz aşırı ülkelere giden, okurlarını ağlatan gazeteciler ile editörler ve yayıncılar, kötü adam” ayrımını getirir. Good (1989), “savaş

muhabiri, masum hayatları darmadağın eden muhabir ve araştırmacı gazeteci” tanımlamasını yaparken, Ehrlich ve Saltzman (2015) gazetecileri unvan ve cinsiyete göre sınıflandırır. Ünal (2018) ise kamunun zihnindeki imgelerin unvan ve cinsiyetten çok gazetecinin mesleğini icra edişine dayandığına işaret ederek, sinema tarihindeki iki temel film (*Ön Sayfa* ve *Başkanın Tüm Adamları*), basın meslek ilkeleri ve önceki araştırmacıların mevcut bulgularından yola çıkarak alternatif sınıflandırma önerir: *Hakikat Araştırmacısı/Gerçeklerin Peşindeki Gazeteci (Truth Searcher/Seeker)* ile *Manşet Gazetecisi (Front Page Journalist)*. Hakikat Araştırmacısı, “kamuoyu odaklı, güvenilir, dürüst, etik değerlere bağlı, kaynaklarla doğru ilişkiye sahip, baskılara direnen ve masumların yanında” gazetecidir. Manşet Gazetecisi ise “çıkar odaklı, sansasyonel, meslek ilkeleri konusunda esnek, etik değerlere bağlı olmayan, serseri/güvenilmez ve alkol düşkünü”dür (2018, s. 47-48; 2020a, s. 18). Ancak gazeteci imgesindeki *çatallanmaya* uygun olarak Ünal, kategorinin kahraman-kötü adam ayrımı getirmediğini, gazetecinin günün sonunda niyetine ve kamuoyu çıkarlarını yerine getirip getirmediğine göre kahraman-kötü adam olarak konumlandırılabilceğini kaydeder (2018, s. 49).

Öte yandan, tüm farklı sınıflandırmalara rağmen temelde gazetecilik filmlerinde basının demokrasi ve kamuoyunun çıkarları için vazgeçilmez olduğuna dair “özgür basın miti” inşa edilir. “Kahraman” gazeteciler, yüksek kamu çıkarlarına hizmet için ne gerekiyorsa yapabilen (Ehrlich & Saltzman, 2015), kamunun ve halkın koruyucuları (Ehrlich, 2004, s. 179) olarak doğru gazetecilik için rol modeller sunar (Ehrlich, 2006, s. 515). Kamu çıkarına göre hareket etmeyen “kötü” gazetecilerse filmlerde cezalandırılarak (Ehrlich & Saltzman, 2015) yine gazetecilerin nasıl davranması gerektiği yönünde örnek verilir (Ehrlich, 2006, s. 515). Dolayısıyla basın ister halkın savunucusu ister gücün aracı olarak sunulsun, özünde vatandaşların bilgilendirilmesinde hayati kaynak (Ehrlich & Saltzman, 2015) olarak tanımlanarak “özgür basın miti” pekiştirilir.

2. TÜRK SİNEMASINDA GAZETECİ İMGESİ

Türk sinemasında gazeteci temsili, Muhsin Ertuğrul’un *Cici Berber* (1933) filmine kadar uzanır. Film kayıp olsa da konusunda röportaj için gittiği berber dükkanında Rum kızına âşık olup kılık değiştirerek dükkâna çırak olarak giren gazetecinin maceralarının anlatıldığı belirtilir (TSA, Sinematürk). Gazeteci, toplumsal konular yerine ilk romantik komedi-

müzikalde ortaya çıkarken, aynı dönem Büyük Buhran'ın yaşandığı ABD'de Hollywood'un müzikallere yöneldiği yıllardır. Gazeteci karakter ikinci kez kadın olarak polisiye film *Yılmaz Ali*'de (Faruk Kenç, 1940) belirir. Bu imge de ABD'de özellikle 1940-1950'lerdeki film noir'larda gazetecilerin "kanıtlar için dedektif gibi araştırma yapmasına" (Ehrlich, 2004, s. 71) uygundur.

1950'lerde konusunda gazete ve gazeteci geçen 17 filmin sadece 5'inde gazeteci ana karakter olarak belirir ancak diğer filmlerde halkın olayları gazeteden öğrenmesiyle güçlü "gazete imgesi" görülür. 1960'lardan Yeşilçam'ın çöküşüne kadarsa gazeteci karakterlere özellikle drama, aşk-komedi ve polisiyelerde rastlanır. Bu noktada Türk sinemasında 1933-1996 döneminde, konusunda gazete veya gazetecinin geçtiği 200'den fazla film olup bunlardan 64'ünde ana karakter veya baskın yan karakter gazetecidir. Yeşilçam'da "tür filmlerinin tematik benzerliği, stok karakter inşası" (Abisel, 2016, s. 61,67) gibi unsurlar dikkate alındığında, gazeteci karakterlerin arketipleşmesi ve stereotipleşmesi doğal süreçtir.

Alandaki araştırmalara bakıldığında, Sağnak'ın (2010) gazetecilik filmlerindeki diyaloglara yer veren, önemli filmografi olarak gösterilebilecek çalışması bulunmaktadır. Sağnak, Türk sinemasında gazetecilerin "bazı filmlerde hep doğrudan yana, doğruyu, gerçeği, haklıyı bulmak için çabalayan olağanüstü ve kahraman kişiliklerle sergilenirken, bazılarında bencil, çıkarıcı kötü karakterler olarak sunulduklarını ama bunların da neredeyse hepsinin pişmanlık duyarak doğrudan yana tavır koyduğunu" belirtirken (2010, s. 23), çalışma mit ve stereotip inşalarına ve bunların dönemsel değişimlerine dair bilgi veya karşılaştırmalı analiz sunmamaktadır. Ayrıca araştırmalar, Türk sinemasında 1940-1980 döneminde kadın gazeteci imgesinin incelendiği (Ünal, 2020b), *Uyanık Gazeteci* (Kartal Tibet, 1988) filmi (Becerikli, 2019) ile *Press* (Sedat Yılmaz, 2010) filminin ele alındığı (Bak, 2018) makaleler ve *Şahsiyet* dizisinin araştırıldığı yüksek lisans teziyle (Yüzbaşıoğlu, 2019) sınırlıdır. Bunun yanında, 1960'tan günümüze Türk sinemasında gazeteci temsili için sadece 9 film üzerinden genellemeye gidilen bir çalışma (Arık & Akgün, 2019) bulunmakla birlikte, söz konusu çalışmada çok geniş zaman dilimini kapsayan dönemlere rastgele ve az sayıda örnekleme bakılması genellenebilirliği ve geçerliliği sınırlı/sorunlu kılmaktadır.² Bunun yanında söz

² Örneğin, çalışmada 1960'ları temsilen seçilen *Sokakta Kan Vardı, toplumsal gerçekçi* film olarak döneminin genel filmlerini temsil etmez.

konusu araştırmada, gazeteci imgesinin “idealist gazeteci” ve “medya profesyoneli” şeklinde iyi-kötü ayrımıyla sınırlandırılması Sağnak’ın çalışmasındaki gibi *çatallı* gazeteci imgesinin nasıl tanımlanacağına cevap verememekte, aynı zamanda tanımlamaların ilki yananlamsal olarak beklenen en mükemmel davranışı çağrıştırdığından karakterlerin sorunlu basın pratiklerini idealize etmekte³ ve “idealist” olmayı “eksik” konuma düşürmekte, ikincisi de “profesyonel” kavramını olumsuzlayarak mesleğin profesyonelliğinin yanlış sorgulanması riskini ortaya çıkarmaktadır.

Bu noktada, Türk sinemasında alanda çok sınırlı sayıda çalışma bulunduğu, mevcut çalışmaların genelleme yapılmayı zorlaştıracak sınırlamalar içerdiği ve Türk sinemasının ilk dönemlerinde gazeteci imajının nasıl belirdiği ve pekiştirildiğine dair çalışmanın olmadığı görülmektedir.

YÖNTEM

Makale, ilk gazetecilik filminden Yeşilçam’ın yükseliş döneminin ilk periyodu olarak 1965 yılı sonuna kadarki dönemde arşivlerde tespit edilebilen ana veya baskın yan karakterin gazeteci olduğu tüm filmlerde ne tür gazeteci arketip, mit ve stereotiplerinin kurulduğunu ve bunların sinema genelindeki gazeteci imgesiyle nasıl benzerlik-farklılıklar sunduğunu ele almaktadır.

Bu dönem aralığı, klasik sinemada ilk dönemlerde yaratılan imgelerin sonrakiler için model oluşturması, yeni Türk sinemasına kadar ana veya baskın yan karakterin gazeteci olduğu filmlerin (64 civarı) yarısına yakınına kapsamı, 1960-1965 yıllarında *toplumsal gerçekçilik* akımı filmlerinde gazeteci karakteri imgesindeki kırılmaların bu zaman aralığının ilk dönemki hem pekiştirilen hem de kırılan imajları verebileceğini göstermesi ve TRT’nin 1964’te kurulmasıyla zamanla TV muhabirleri ve kameramanları şeklinde değişen temsillerin olması dolayısıyla seçilmiştir.

³ Söz konusu çalışmada *Öyle Olsun* (Orhan Aksoy, 1976) filminde Ferit’i “idealist gazeteci” olarak betimlemek, gerçeklerin ne olduğunu araştırmadan fotoğrafa “fiyakalı başlık”la hikâye yazmasını, haberini doğrulatmak için sahtekarlık yapıp yalandan evlenmesini, evlendiği kadının konudan habersiz olmasını, fabrikatörün kızına kılık değiştirerek yalan söylemesini; *Gazeteci*’de (Yücel Uçanoğlu, 1979) de Zeynep’in kimliğini saklamasını “idealist gazeteci” pratiklerine dönüştürür.

Bu kapsamda Özgüç (2009) ve Sağnak'ın (2010) tespitlerinin yanında TSA ve Sinematürk'ün arşivinde konusunda-etiketinde gazete/gazeteci gibi basınla ilgili ibareler geçen 51 film tespit edilmiş olup, izlemelerde “gazete” etiketi bulunan filmlerde sadece gazete unsurunun olduğu, “gazeteci” etiketli bazı filmlerde hiç gazeteci karakterin yer almadığı veya ana/etkin yan karakter olarak belirmediği görüldüğünden araştırmanın kapsamına uygun 28 film belirlenmiştir:

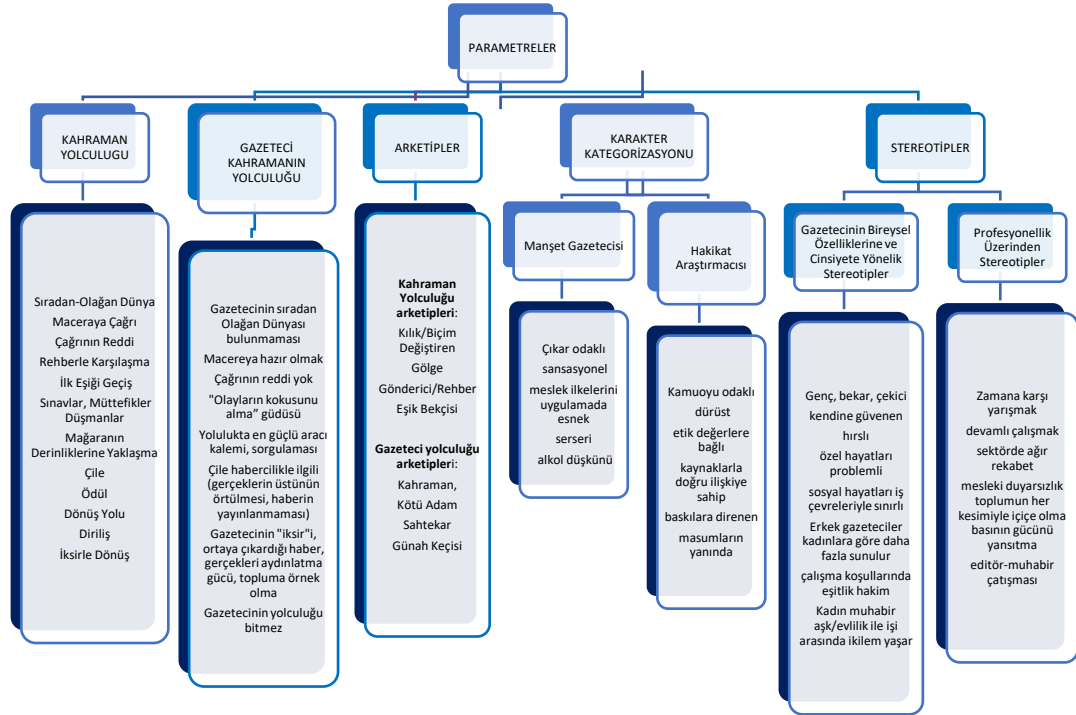
Cici Berber, *Yılmaz Ali*, *Kore'den Geliyorum* (Nurullah Tilgen, 1951), *Cingöz Recai* (Metin Erksan, 1954), *Uçan Daireler İstanbul'da* (Orhan Erçin, 1955), *Mavi Boncuk* (Esat Özgül, 1958), *Nilüfer Orman Çiçeği* (Hulki Saner, 1960), *Çapkınlar* (Nevzat Pesen, 1961), *Meteliksiz Aşıklar* (İlhan Engin, 1961), *Sessiz Harp* (Lütfi Ö. Akad, 1961), *İstanbul'da Aşk Başkadır* (Süreyya Duru, 1961), *Yumurcak* (Aydın Arakon, 1961), *Yaman Gazeteci* (Burhan Bolat, 1961), *Tarzan İstanbul'da* (Orhan Atadeniz, 1952), *Hodri Meydan* (Aydın Arakon, 1962), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962), *Azrailin Habercisi* (Atıf Yılmaz, 1963), *Dişi Örümcük* (Süreyya Duru, 1963), *Yarın Bizimdir* (Atıf Yılmaz, 1963), *Sabah Olmasın* (Ali Uğur, 1963), *Zehir Hafıye* (Arşavir Alyanak, 1963), *Muhteşem Serseri* (Ülkü Erakalın, 1964), *Kral Arkadaşım* (Osman Seden, 1964), *Yan Kesici Kız* (Türker İnanoğlu, 1964), *Halk Çocuğu* (Memduh Ün, 1964), *Şaka ile Karışık* (Osman Seden, 1965), *Sokakta Kan Vardı* (Vedat Türkali, 1965), *Aslan Marka Nihat* (Mehmet Diker, 1965).⁴

Sinemada gazeteci imajını, sadece ana gazeteci karakterin olduğu filmlerin değil izleyicinin özdeşleştiği ana karakterle basının etkileşiminin de belirmesi ve çoklu kaynak taramalarına rağmen tespit edilememiş filmler bulunması olasılığı çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Bu çalışma, sosyolojik farklı inceleme gerektirdiğinden Türk basınının gelişim süreciyle sinemadaki karakter inşasının paralel okunmasını da içermemektedir.

Gazetecilik mesleğinin ve ilkelerinin evrenselliğinden yola çıkılarak diğer sinemalara dair araştırmalardaki parametrelerin Türk filmlerindeki gazeteci inşasını belirlemede çıkış noktası olarak kullanılabilmesi düşünülmektedir. Bu noktada çalışmada yöntem olarak gazeteci imgesine üç temelde bakılmaktadır. Gazeteciye yönelik temsillerin belirlenebilmesi için filmlerin anlatı çözümlemesinde Campbell (2010) ve Vogler'in (2009) Kahraman

⁴ Film sayılarının çokluğu nedeniyle sonrasında filmlerin sadece baş harfleri kullanılacaktır.

Yolculuğu temel şema olarak kullanılmakta, ayrıca Ünal'ın Amerikan sinemasındaki gazeteci karakterlerin yolculuğuna dair çıkardığı yolculuk parametrelerinden yararlanılmaktadır. Karakter ve basın pratikleri analizi kapsamında gazeteciyi mesleğini ele alış şekline göre sınıflandırdığından Manşet Gazetecisi ve Hakikat Araştırmacısı kategorisi, arketipler bağlamında kahraman yolculuğu ve önceki araştırmaların arketip sınıflandırmaları kullanılmakta, filmlerdeki stereotip inşaları da kuramsal çerçevede değinilen gazeteciye dair ortak basmakalıp sunumlardan yola çıkılarak analiz edilmektedir.⁵ Bu noktada parametreler şöyledir:



Şekil-1: Araştırmanın parametreleri

⁵ CB, KG, SH, Ç, MA, İAB, SO ve AMN'nin kaydı olmadığından, Tİ, DÖ ve NOÇ'de haber pratikleri bulunmadığından bu filmler, bulgularda belirli bölümlerde araştırmaya dahil edilmiştir.

BULGULAR

Türk sinemasının ilk dönemlerindeki filmlerde anlatı yapısı ile gazeteci tiplene ve stereotiplerinin sinema genelindekilerle hem benzerlik hem farklılıklar sunduğu tespit edilmiştir. Bulgulara üç ana başlık üzerinden ayrıntılı bakılabilir.

1. 1933-1965 DÖNEMİ FİLMLERDE GAZETECİ KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Campbell'e (2010) göre bütün öyküler görünüşte farklı konuları anlatsa da özünde aynı arketipleri ve mitleri sunar. Filmler de geçmişteki öykülerin günümüzdeki modern yansımasıdır.

Bu açıdan filmlerin yolculuk şeması incelendiğinde, başlangıçta kahramanın huzurlu, sıradan *Olağan Dünyası* varken (Vogler, 2009, s. 51), Amerikan filmlerinde devamlı haberler peşinde koştuklarından gazetecilerin hiçbir zaman sıradan ve sakin *Olağan Dünyaları* bulunmaz (Ünal, 2018, s. 276). Türk filmlerinde de benzer şekilde gazetecinin *Olağan Dünyası* akışkan, hızlı ve maceralıdır. Filmlerin açılış sahnelerinde gazeteciler ya halihazırda haber üzerindedir (*UDİ, YG, MB, NOÇ, CR*) ya da haber atlamamın telaşındadır (*MS, ŞİK*). Gazetecinin istese de *Olağan Dünyasının* olamayacağı tatil hazırlıklarını yarıda bırakmasıyla (*HM, AH*) ya da "halk adamı" olmayı seçtiğinde sermayeyle bitmeyen kapışmasıyla verilir (*YB* ve *SKV*). *Olağan Dünyanın* akıcılığının diğer sembolü de gazete baskısıdır. *Y*'nin ilk sahnesinde yakın planda uzanan elin şalteri açmasıyla hızla dönen makine çarkları arasından dizi dizi gazeteler belirir; gazetecilik her gün yeniden yazılan macera, gazete her gün basılan endüstriyel hikâyedir.

Mitolojik yolculuğun ilk aşaması *Maceraya Çağrı*'da Türk sinemasında gazeteciler için Gönderici çoğu zaman editördür; Çağrısı da ya işten atılma tehdidiyle gelir (*UDİ, Y, YG, MS*) ya da gazeteci o baskıyı hisseder (*HÇ, AH, YK, HM*). Başka Çağrı kaynakları olarak iktidar ve sermayeden (*ŞY, KA*), gizli yardımcılardan (*HM*) veya - özellikle *toplumsal gerçekçilik* etkisindeki filmlerde - halktan çağrı gelir (*YB, SKV*). Hayatı haberle geçtiğinden gazeteciye her zaman Çağrı olmasına da gerek yoktur (Ünal, 2018, s. 276). Bazı gazeteciler kendi istekleriyle yolculuğa çıkar veya bir şekilde kendilerini olayların içinde bulur (*YB, SKV, ZH, AH, CR, YG,*

YK). Bu noktada, sinema genelindeki gazeteci karakterlerde olduğu gibi Türk sinemasında da gazetecilerin *Çağrısı Reddetmesi* yoktur.

Macera başladıktan sonra *İlk Eşik*'te Yeşilçam filmlerinde gazeteci için en karakteristik imge, Kılık/Biçim Değiştiren arketipine bürünmesidir. Türk filmlerinde anlatının merkezi çoğu zaman habercilik değildir. Bu nedenle *Eşik*'ten sonra kahramanın sınanmaları polisiye filmlerinde kaçma-kovalama, melodram ve dramalarda aşk üzerinden kurulur. Ancak sınanmalarda, “gerçekleri hissetme”, “dönen olayların kokusunu alma” (Ünal, 2018) şeklindeki “gazetecilik hissi” imgesine Türk sinemasında da rastlanır (AH, ZH, SKV, MS, CR, Y, HM). Yolculukta “gazeteci kahramanların silahının, kalemi ve notları” (Ünal, 2018, s. 370-371) olması 3 filmde (KA, ZH, YK) kendini gösterirken, diğerlerinde gazeteci çoğunlukla ya Kılık Değiştiren olarak haber pratiklerini gizli yürütür ya da dedektif imgesine uygun olarak kaleminden çok yumruğu konuşur, polis gibi suçlu kovalar. Ancak gazetecilerin hem kendileri hem sevdiklerinin tehditlerle karşılaşabileceği gösterilir; filmlerde gazeteciler kaçakçılar, gansterler tarafından öldürülmeye çalışılır (YK, HM, ZH, AZ)⁶ veya çocukları kaçırlır (DÖ, SKV).

Yolculukta kahramanın, hatalarıyla yüzleşmesini ve “yeniden dirilmesini” (Vogler, 2009, s. 223-224) sağlayan *Çile* aşaması Amerikan gazetecilik filmlerinde kahramanın yanlışları, gerçeklerin üstünün örtülmesi, haberin yayınlanmaması riski gibi çıkmazlar üzerinden yaşanırken (Ünal, 2018, s. 279), Türk filmlerinde polisiye yapımlarda neredeyse hiç *Çile* aşaması yoktur, melodram/dramalardaysa gazeteciler ya kimliklerini sakladıkları için aşklarını kaybetme riskinden (MS, HÇ, KA) ya da ilkelerinden aile ve sevdikleri için vazgeçemediklerinden (YB, SKV) *Çile* çekerler. Bu noktada kahramanın “yeniden dirilişi” daha çok işi yerine aşkı seçmesi (HÇ, KA, DÖ), iş ve mesleğine uygun yeni aşkı seçmesi (SKV) veya maşukun gazeteciye anlamasıyla (MS, YB) gerçekleşir.

İncelenen filmlerde sınanmalar ve *Çile*'ye uygun olarak yolculuğun sonu ve *Ödül* çoğu zaman gazetecilerin aşklarına kavuşmasıyla (CB, HÇ, KA, DÖ), cinayeti, sırrı veya olayı çözüp suçluları polise teslim edip aşklarına kavuşmasıyla (HM, AH, Y, YG, ZH) tamamlanır. YA hariç neredeyse hiçbir filmin sonunda gazetecinin haber yazdığı/yayınlattığı görülmez. Hatta kimi

⁶ DÖ ve AZ'de olaylar karakterin başına gazeteci olduğu için gelmez.

filmlerde yolculuk sonunda gazeteci mesleğini bırakır veya gelecekte ne yapacağı belirsizdir (*HÇ, YB, CR, UDİ, SKV, CB*). Dolayısıyla “gazeteci kahramanın yolculuğunun asla bitmediği” (Ünal, 2018) imgesi bu filmlerde açık uçlu kalır.

Görüldüğü üzere, Türk filmlerindeki gazeteci karakterlerin yolculuk şemaları kimi noktalarda Campbell ile Vogler ve Hollywood filmlerindeki gazetecilerin yolculuklarıyla benzerlikler gösterirken, kimi noktalarda kendi özgün yolculuk yapısını kurar.

2. 1933-1965 DÖNEMİ FİLMLERDE GAZETECİ STEREOTİPLERİ

Türk filmlerinde gazeteci karakterlere ve gazeteciliğe yönelik stereotipler sinema genelindekilerle hem kesişmekte hem ayrılmaktadır.

Türk Sinemasında Gazeteci Stereotipleri	
Bireysel Özelliklere Dair	Profesyonelliğe Dair
Genç, bekar, yakışıklı/güzel	Unvandan çok “gazeteci” genellemesi
Gazeteciler genelde erkek	Basın merkezi erkek egemen
Erkek gazeteci ya çok çapkın ya çok efendi	Kaleminden çok yumruğu konuşan gazeteci
Evlilik kutsanır; aşk işin önüne geçer ve kazanır	Gizli bilgi “röportaj”
Erkek gazeteciler orta halli veya parasızdır	Editör-muhabir çatışması
Kadınlar aşkı ile işi arasında kalarak aşkı seçer	Sıkı rekabet
	Zamana karşı yarışma

Tablo-1: Türk sinemasında ortak gazeteci stereotipleri

Türk sinemasının başlangıcında *Cici Berber*'de erkek, *Yılmaz Ali*'de kadın gazeteci vardır. Ancak, 1933-1965 dönemi genelinde 28 filmin sadece 3'ünde (*YA, KA, HÇ*) ana gazeteci karakter kadındır. Bunların dışında 2 filmde⁷ (*YG, ŞiK*) erkek gazetecinin yanında işinde aktif kadın gazeteci bulunur. Böylelikle gazetecilik filmlerinde “erkek egemenliği”nin (Ünal, 2018, s. 303) Türk sinemasında da olduğu görülür.

Filmlerde karakterler genç ve çoğunlukla bekar; erkek gazetecilerden sadece 2'si evli gösterilir.⁸ Bekar erkek gazeteciler ya çok çapkın ya da çok efendi gazeteci tiplmesi sunar.

⁷ *NOÇ*'de kadın karakter siliktir.

⁸ *KG, ŞY, SO*'nun konusu gazetecinin yaşantısına dair fikir vermemektedir.

Hollywood’da aşk-evlilik gazeteciyi hapseden, mesleğini engelleyen, pişman olunacak radikal bir adım, kadınlar da gazetecileri “evcilleştirenler” olarak gösterilirken (Good, 1989, s. 14-15). Türk filmlerinde aşk olumlanır; hem çapkın (*MS, AH, HM*) hem efendi gazeteciler (*MB, YG, YK, Y, YK, ZH, ŞİK*) filmlerin sonunda sevdiklerine kavuşarak “evcilleştirilmeyi” kabul eder. Evli gazeteciler de ailesini (*DÖ*) veya gazeteciliğini anlayacak birini (*SKV*) seçer. Bu durum, Türk sinemasının aile birliğinin vurgulanmasına yönelik söylemlerine uygundur.

Kadın hegemonik erkeklik iktidarında soru soramayan, bilginin konuşan öznesi olamayandır (Büker, 1995). Hollywood’da diğer kadın karakterlere göre daha zeki ve bağımsız resmedilseler de kadın gazeteciler de ancak evlenirse mutluluğu yakalayabilir (Saltzman, 2003; Born, 1981). Dolayısıyla “Hollywood geleneğindeki bağımsız kadınların evcilleştirilmesi ve filmlerin geleneksel aile düzeninin kurulmasıyla son bulması” (Öztürk, 2000, s. 74) kadın gazeteciler için de geçerliliğini sürdürür. Türk sinemasında da kadın gazetecilerin aktif ve bağımsız sunuma rağmen “esas kızın aşkı için parayı ve şöhreti bırakarak dönüşüm geçirmesi” (Büker, 2008, s. 15) imgesine uygun olarak günün sounda iş-aşk ikileminde aşkı seçtiği görülür. Evlenen gazeteci kadın ya meslekten ayrılır (*HÇ, YG*) ya da aşkı önceler (*KA, ŞİK*).

Türk filmlerinde Hollywood filmlerinin aksine gazeteci “elit” (Ehrlich ve Saltzman, 2015) değil orta sınıf, fakir veya parasız betimlenir. Gazeteci ya fakir ve parasız (*UDİ, Y, YG*) ya orta hallidir (*HM, MŞ, ŞİK, YK, YB, ŞY, ZH, MB*). Zenginse de aslında “gazetecilik yaparken fakirdir” (*DÖ, SKV*). Kadın gazetecilerde ise belirsizlik vardır.

Filmlerde spesifik meslek unvanından çok “gazeteci” kavramı kullanılır. Gazeteciler takım elbise giyer. Ayrıca, 8 filmde (*UDİ, MB, Y, MS, HÇ, ZH, ŞİK*) muhabirin yanı sıra foto muhabiri de görülür. Foto muhabirleri serbest giyimlidir. Filmlerde diğer önemli karakter editördür. Gazete patronları imgesi de patron veya editör-patron olarak karşımıza çıkar. *ZH* ve *YG*’de editör ile gazete patronu ayrıken, *SKV*’de aynı kişidir. Editörler, genellikle orta yaşlı veya yaşlı, takım elbiseli, sinirli ve otoriterdir. Klasik editör-muhabir çatışması Türk filmlerinde de yerini bulur ancak daha çok editörün muhabire haberi hemen bulması için çağırıp çağırması üzerine kurulur. Sadece *toplumsal gerçekçilik* izlerini taşıyan iki filmde (*SKV, HÇ*) muhabir haberi için editörüyle mücadele eder. Muhabir ilkinde haberini yayınlamak, diğerinde yalan haberi yayınlamamak için editörüyle tartışır. Gazetecinin kendisinin patron olduğu da *CR, YB* ve *ŞY*’de görülür, bunlardan son ikisi yerel gazetedir. *DÖ*’de ise geçmişte muhabir olan ama şimdi köşe yazar gazeteci vardır. Matbaa gibi gazetenin diğer kollarında çalışanlarsa 4

filmde (*HÇ, MS, Y, YG*) gösterilir. Muhabirlerin çoğunluğunun yanında tüm foto muhabirleri ve editörlerin de erkek olması, basın merkezinin erkek egemen temsilini gösterir.

Ayrıca filmlerde gazetecilik pratikleri çoğu zaman hem eksiktir hem de gerçekleri çarpıtma, özel hayata saygı göstermeme, ayrımcılık, kimliğini gizleme, gizli kayıtlar alma, masumiyet karinesine uymama gibi eylemlerle de sunulur. Hatta, kadınları tavlama için “gazetecilik ilkeleri” (*AZ*) yaratılır. Bunun yanında filmlerde kaleminden çok yumruğu, zaman zaman da silahı konuşan gazeteci imgesi görülür. Filmlerden 11’inde gazetecinin en az bir dövüş sahnesi bulunurken, bazılarında ya gazeteci silah doğrultur (*YA, YG*) ya da silah taşır (*AH*). Kaynağın bilgisi dahilinde sözlerinin kayda alındığı ve konuştuğu kişinin gazeteci olduğunu bildiği haber tekniği röportaj, kaynaktan gizli elde edilen bilgilerin haber yapılması şeklinde tasvir edilir. Ayrıca, haberi yetiştirme telaşı, zamanla yarışma ve rekabet, gazetecilerin hayatlarının büyük kısmını iş yerinde geçirdiği, günün her saatinde çalışmak zorunda kaldığı gibi imajlar Türk filmlerinde de görülür.

3. 1933-1965 DÖNEMİ FİLMLERDE GAZETECİ TİPLEMELERİ VE ARKETİPLER

Türk filmlerinde basın pratikleri üzerinden gazeteci tiplerinde Manşet Gazetecisi ve Hakikat Araştırmacısı’nın ikisi de belirirken melez inşasına da rastlanmaktadır.⁹ Klasik Yeşilçam filmlerinde iki karakter de kahraman olarak resmedilirken, *toplumsal gerçekçilik* akımı etkisindeki filmlerde Hakikat Araştırmacısı kahraman, Manşet Gazetecisi ise kötü adam arketipinde sunulur. Gazetecilerin kılık değiştiren ve hafiye olarak betimlenmesi de dikkati çekmektedir.

⁹ Bu bölümde, detaylı izlenebilen 20 filmde hikâyenin akışında haber bulma/yazma/yayımlama veya en azından belirli süre haber pratikleri yer alan 17’si değerlendirildi. Gazetecilik pratikleri yitik *Tİ, NOÇ* ve *DÖ* kapsam dışı bırakıldı.

	Filmler	Kategoriler/Tipler		Arketipler				
		Manşet Gazetecisi	Hakikat Araştırmacısı	Belirsiz	Kahraman	Kötü Adam	Kılık Değiş-tiren	Hafiyeye
Klasik Yeşilçam	<i>Cici Berber</i>							
	<i>Yılmaz Ali</i>			✓	✓			✓
	<i>Cingöz Recai</i>		✓		✓			✓
	<i>Uçan Daireler İstanbul'da</i>	✓			✓			✓
	<i>Mavi Boncuk</i>		✓		✓			
	<i>Yumurcak</i>	✓	✓		✓			
	<i>Yaman Gazeteci</i>	✓		✓	✓			✓
	<i>Hodri Meydan</i>			✓	✓		✓Duruşu	✓
	<i>Kral Arkadaşım</i>		✓		✓			
	<i>Muhteşem Serseri</i>	✓			✓			
	<i>Şaka ile Karışık</i>	✓	✓ Dönüşüm		✓			
	<i>Zehir Hafiyeye</i>		✓		✓			✓
	<i>Azrailin Habercisi</i>		✓		✓			✓
	<i>Yan Kesici Kız</i>		✓		✓			
	Toplumsal Gerçekçilik akımı etkisinde	<i>Yarım Bizimdir</i>		✓		✓		
<i>Sokakta Kan Vardı</i>			✓		✓			✓Eylemleri
<i>Halk Çocuğu</i>		✓						
<i>Şehirdeki Yabancı</i>		✓						
Toplam		7	10 (dönüşüm dahil)	3	15		8	

Tablo-2: Türk filmlerde gazeteci kategorizasyonu ve arketipler

3.1. Klasik Filmlerde Manşet Gazetecisi ve Hakikat Araştırmacısı “Kahraman” Arketipinde

Filmlerde Manşet Gazetecileri, kategorinin tüm unsurlarını taşır. Hatta bazen sahtekâr ve sakar olarak betimlendikleri de görülür. *Şapşal ve Kaşar (UDİ)* sansasyon peşindedir, lakayttır, rasathaneye gizlice girer, uzaylı kadınların gençlik iksirini satıp para kazanmaya kalkar. Naci (*MS*), filmin başında lakayt, çapkın ve aşta güvenilmezdir. Tüm derdi diğer gazetecileri atlatmak olan Naci, sansasyonel haber için otele çatıdan girer, prenses haberi için editörden fazla para ister, kılık değiştirir, kulak dinlemeyi ve şantajı “gazetecilik vazifesi” olarak tanımlar. Doğan ve Fikret (*Y*) sırf tirajı artırmak yalan haberler hazırlar. Göndericilerin (editör) merkezinde de tirajı artırmak vardır (*UDİ, MS*). Manşet gazetecilerinin bunun için başvurduğu yöntemse mekanlara gizlice girmek (*MS, UDİ*), rüşvet vermek (*Y*) ve kılık değiştirmektir (*MS*).

Manşet gazetecileri, filmlerin sonunda genellikle dönüşüm geçirir ve kamuoyunun ve masumun yanında durup durmadıklarına göre ödül-ceza alırlar. *UDİ*'de sahtekarlık yapan gazeteciler uzaylıların kölesi olarak başka gezegene götürülürler ama hala kötü adam tiplmesi kurulmaz. Doğan (*Y*), cinayet haberini araştırırken bazı Hakikat Araştırmacısı özellikleri ortaya koysa da hala eksiktir ama Yumurcak'ı koruyarak ve gerçeklerin açığa çıkmasına yardım ederek kahramandır. *MS*'nin son sahnesinde pilot kılığındaki Naci çakmak şeklindeki fotoğraf makinesiyle gerçek prensesin fotoğrafını çekerken yanında sevdiği sahte prens Zühal vardır. Daha önce Zühal'in hediye ettiği çakmağı kullanarak “silahını” bırakan Naci, filmin sonunda hem “silahına” hem aşkına kavuşur hem de haberi Manşet Gazeteciliği yöntemiyle elde eder. Böylelikle Manşet Gazetecileri filmlerde olumlanır ve kahramandır.

Klasik Yeşilçam filmlerinde Hakikat Araştırmacılarında ise çatallı sunum hakimdir. İlkinde gazeteciler Hakikat Araştırmacısının tüm özelliklerini taşırken, basın pratikleri de bu gazeteci tiplmesiyle örtüşür. *MB*'de Metin, halkın sorunlarını yazar, dürüsttür, hakikati bulmak için şehir şehir dolaşır kimliğini gizlemeden röportajlar yapar. *YK*'de Orhan'ın ölümü göze alarak kaçakçılar, gangsterler, uyuşturucu satıcıları hakkında haberler yazdığını öğreniriz. Orhan, yankesiciyle röportajını kimliğini saklamadan yapar. *ZH*'de cinayete suçlanan Necdet'in kardeşi Jale'ye gazeteci olduğunu söyleyen Metin, kimliğini gizlemeden olayı

araştırır, hakikatin peşindedir. Bu gazeteciler “katalizör kahraman”¹⁰ olarak masum insanın ve toplumun yanındadır, gerçeklerin peşindedir. İkinci versiyondaki Hakikat Araştırmacısı ise yine gerçeklerin peşindedir ancak yalan söyleme, mekanlara gizlice girme, kimliğini gizleme gibi Manşet Gazetecisine benzer imgelerle melezlenerek seyirci karşına gelir. *CR*'de gazeteci Nevzat, cinayet mekanına gizlice pencereden girer, gerçek kimliğini saklar. *KA*'da Hülya, babasının Ayhan konusundaki iddiaları karşısında “ciddi gazetede” çalışan biri olarak “önce iki tarafı da dinlemesi gerektiğini” belirtse de “Merak etme baba rezil ederim o alçakları!” diyerek kılık değiştirip mahalleye gider. Ancak mahalleliyle röportajlarını gazeteci kimliğini açıkça belirterek yapan Hülya, doğruları kaleme alır. *AH*'de sünger avcılarını röportajıyla toplumsal meselelere eğilen gazeteci olarak sunulan Murat, hafiyeliği, kadınları etkilemek için uydurduğu “gazetecilik ilkeleri” ve üzerinde silah taşınmasıyla ön plana çıkar. Ergun (*HM*) ve Hayriye (*YA*) filmde eylemleriyle Hakikat Araştırmacısına yakın dururlar ama hafiyelikleri dikkati çeker.

Bunun yanında *ŞİK*'te adı gibi temsil karması ve belirsizlik vardır. Kemal, dürüst gazeteci imgesiyle Hakikat Araştırmacısı izlenimi verirken kimliğini saklaması ve olayları tam bilmeden haberini yayınlamasıyla eksik kalır. Zühre ise Osman ve Kemal'i “rezil etmek” ve manşet atlatmak için yola çıkarken Hakikat Araştırmacısı olarak gerçekleri ortaya çıkarır. *YG*'de belirsiz tablo çizen saf ve sakar Yaman, hayali sansasyonel hikâyeler anlatarak Manşet Gazeteciliği izlerini gösterir. Yine de tüm bu karakterler filmlerde olumlanır ve kahramandır.

3.2. Toplumsal Gerçekçilik Filmlerinde Hakikat Araştırmacısı “Kahraman”, Manşet Gazetecisi “Kötü Adam” Arketipinde

Türk sinemasında ilk dönemlerde yıldız olgusu, türler ve artan endüstriyel yapılanmayla klasik Yeşilçam kalıpları otururken, 1960'lardan itibaren bu yapı tartışılmaya da başlanır. Bu yöndeki ilk hareket *toplumsal gerçekçilik* akımı olur. Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın başını çektiği yönetmenler, 1960-1965 yıllarında İtalyan gerçekçiliğinin etkisiyle filmler üretmeye odaklanırlar. Akımı tanımlamada yönetmenler arasında ortak uzlaşısı bulunmasa da Refiğ'in “Batılılaşma ve aydınlar hareketi” olarak nitelendirdiği *toplumsal gerçekçilik* filmlerinde, “ülkenin yapısal sorunlarına odaklanılarak toplumun farklı katmanlarındaki insanların etkileşimi analiz edilir” (Refiğ, 1971, s. 24), toplumsal sorunlar karşısında insanların içine

¹⁰ Katalizör kahraman, kimyadaki gerçek katalizörler gibi kendileri değişmeden sistemde değişikliği sağlar (Vogler, 2009, s. 81).

düştükleri çaresizlikler gösterilir (Karadoğan, 2018, s. 210). Daha çok şehir merkezli ve Batılı orta sınıfın ilerlemeci ideolojisini yansıtsa da akım, geleneksellik-modernlik ekseninde ulusal kimlik arayışlarının parçasıdır, mevcut sosyal düzeni eleştirel ve devrimci perspektifle yansıtmayı ve orijinal ve olgun film dili yaratmayı amaçlar (Daldal, 2003, s. 139,142). Hareket içindeki veya etkisindeki yönetmenler de güçlü açık burjuva ve kapitalizm karşıtı duruşlarıyla kendilerini ilerlemenin misyoneri olarak görürler (2003, s. 145).

Türk sinemasında 1960-1965 döneminde *toplumsal gerçekçilik* etkisindeki yönetmenlerin filmlerinde gazeteci imgesi Yeşilçam'ın klasik söylemlerinin dışına çıkarak keskin farklılıklar göstermektedir. Bu filmlerde Hakikat Araştırmacısı, toplumcu karakter olarak kahraman arketipinde yüceltilirken, Manşet Gazetecisi kapitalist düzenin maşası olarak kötü adam arketipinde eleştirilir.

Filmlerde Hakikat Araştırmacıları, kategorinin kodlarına tamamen sahiptir. İstanbullu Adnan (YB), Bursa'nın kasabasında halkın örgütlenmesini sağlayarak "kapitalist" belediye başkanının tekeli kırarak güvenilir "halkın adamı" şeklinde inşa edilir. Turgut (SKV), insan ticareti ve uyuşturucu kaçakçılığı üzerine yazan, gazetecilik ödülleri alan karakterdir. Bu gazetecilerin Göndericisi, *toplumsal gerçekçi* akıma uygun olarak halkı aydınlatmak, gerçekleri göstermek olarak ideallerdir. Dolayısıyla engeller ve sınınmaları da kapitalizm ve iktidarlara karşı olur. Gazeteci bunlar karşısında yılmayan katalizör kahraman olarak sunulur. YB'de bu durum, kasabada ekonomik ve siyasi iktidarın tekelliği ile gazetenin "Halk için Halkla Beraber" sloganıyla özgür basın karşıtlığı üzerinden kurulur. Adnan, Anadolu halkını bilinçlendiren "Cumhuriyet aydını" söylemiyle sunulur.¹¹ Bu noktada, gazeteci kendini topluma adamalı, klasik Yeşilçam filmlerinin aksine yüksek idealler için gerektiğinde aşktan vazgeçebilmelidir. Ayrıca filmde bu noktada Türk sinemasında İstanbul'un mekân olarak "biricikliği" (Balcı, 2019, s. 715) ters yüz edilir. SKV'de bu durum, toplumcu gazeteci ile insan ticaretiyle bağlantılı sermaye ve basın sahipliğinin de dahil olduğu çıkar grupları karşıtlığı üzerinden sunulur. Burada Hakikat Araştırmacılarının en büyük "silahı" klasik filmlerdeki gibi hafiyeliği, kılık değiştirmesi, gizli kayıtlar değil kalemidir. Turgut, komiserin iş birliği teklifini "ben gazeteciyim, polis değilim" diye reddeder (ancak eylemlerinde hafiyelik görülür); Adnan, Naci

¹¹ Bu bağlamda Adnan'ın kardeşinin de hem kadın hem de köy öğretmeni olması tesadüfi değildir.

ile gazetesi üzerinden savaşıyor. Ayrıca, Hakikat Araştırmacılarının gerçekleri ortaya çıkarabilmesinde basın sahipliğinin önemi vurgulanır. Turgut, toplumsal konuları yazabilmek için patronun kızıyla evliliğini sürdürse de kayınpederine dokunan işler yapınca yazıları durdurulur. Adnan ise gazete sahipliği sayesinde Naci'ye istediği gibi karşı durabilir.

Ancak filmler, Hakikat Araştırmacısının yolculuğunun sonu konusunda belirli prototip sunmaz. 1960'ların örgütlenme ve sendikal hak girişimlerine uygun olarak *Yarın Bizimdir*'de halkın, belediye başkanı olarak tekel anlayışını reddeden Demokrasinin Savunucusu/Hakikat Araştırmacısı gazeteciyi seçmesiyle “yarın halkındır”; artık filmin adındaki “biz”in halk olduğu görülür. Filmin sonunda halk Gençlik Marşı eşliğinde el ele yürür, Naci de yediği tokadın ardından Atatürk büstünün yanına düşer ve alttan Atatürk'e bakar. *SKV*'de ise Turgut haberini yayınlatabilir, “Ben gazeteciyim, yazarım ben, ne yapayım ben gazetesinin binasını!” sözleri mesleğine devam edeceğini ima etse de kayınpederinin dediği gibi yazılarını “yayınlayacak gazete” bulabilecek midir meçhuldür.

Toplumsal gerçekçilik etkisindeki filmlerde Manşet Gazetecisi ise tamamen “kötü adam” arketipindedir. Aslında bu gazeteciler de diğer Manşet Gazetecileri gibi sansasyon peşindedir ama ana fark, bunu yaparken hayatları karartan iftiralar atmaları ve haber atlatmak, manşet yazmak güdüsünden ziyade tamamen sermaye ve çıkar odaklı hareket etmeleridir. Dolayısıyla bu filmlerde, ana karaktere yönelik iftiralarda gazeteci ve gazetesi bilerek ana maşa görevi görür. Gazeteci bunu ya *ŞY*'de olduğu gibi tamamen sermaye ve iktidarın emrinde yapar¹² ya da *HÇ*'de olduğu gibi gazetecinin taraflı, elit bakışı ve sermaye yanlılığı buna zemin hazırlar.¹³ Bu gazeteciler iftiralarını “topluma karşı vazife” ve “amme hizmeti” kılıfında sunarlar, filmin sonunda ana karakter değilse dönüşüm geçirmezler ve “sadece kendi çıkarları ve arzuları odaklı yaşayan” sahtekâr mitini pekiştirirler (*ŞY*'de Sabri ve *HÇ*'de editör). Bu filmlerde ana karakter olarak Manşet Gazetecisi ise dönüşmek istiyorsa meslekten tamamen vazgeçmelidir. *HÇ*'de Suna, önce kendi yanlışları nedeniyle “günah keçisi” arketipine bürünür, filmin onu “kahraman”a dönüştürmesi içinse üç kez mesleğinden “iğrendirilir”. Hatta filmin

¹² *Millet Gazetesi*'nin sahibi ve yazarı Sabri'yi, filmde siyasetçi Şerafettin ve fabrika sahibi Mustafa Bakırcı'yla ya yemekte ya da onlarla işler çevirirken görür. Şerafettin, emir verir, Sabri'de yerine getirir.

¹³ Editör, foto muhabiri ve Suna, hakikat araştırılmadan “Dağdan indim şehre”, “Çarıklı milyoner”, “Andavallı milyoner para deryasında gibi” haber başlıkları hazırlar, Ahmet'e “deliliği” atfeder. Ahmet ve Suna'nın karşılaştıkları üç gazetecinin de Ahmet'e benzer ithamlarda bulunmasıyla tüm basın “kötü adam” arketipindedir.

mahkeme sahnesinde, düzanlamda mahkeme filmin kahramanı köylü Ahmet için kurulur ama yananlamsal olarak kentli basın yargılanır; editörün yalan yazısı ve Suna'nın meslekten "iğrenmesi" karşılığında basın mahkûm edilir. Dolayısıyla filmin sonunda Suna'yı, mesleği doğru yapmak yerine sevdiği adamla at arabasının arkasında küçük kasabasına giderken görürüz.

HÇ'de önemli bir diğer sahne, Ahmet'in Suna'ya kızıp gazeteyi kapatması sonrası basın işçilerinin köşke gelmesidir. Filmin uyarlandığı *Mr. Deeds Goes to the Town* filminde bir çiftçi üzerinden kurulan sahnenin basın işçileri olarak değiştirilmesi yönetmenin mesleğin emek ve işçi boyutunu ön plana çıkarma istediğini gösterir. Böylece ilk defa bir filmde, gazetenin sadece muhabir, editör ve foto muhabirinden oluşmadığı, gazeteye yöneltilen kapatmalar, kısıtlamalar ve cezalandırmaların yüzlerce çalışanın ekmek kapısını yok etmek anlamına geldiği de gösterilir. Ahmet'in işçileri gazeteye ortak yapmasıyla da "halkın basını" imgesi sunulur.

3.3. *Cici Berber*'den Yeşilçam'a Gazeteci "Kılık/Biçim Değiştiren" Arketipinde

Yeşilçam filmlerinde gazetecinin yolculuğunun en karakteristik ve tekrarlanan imgesi eşliği geçmek için kılık değiştirmektir. Bunun temeli de *Cici Berber*'e kadar uzanır.

"Kahraman romantik durumda ve tuzaktan kaçmak veya Eşik Gardiyanı'nı geçmek için biçim değiştiren maskesini takabilir" (Vogler, 2009, s. 114). *CB*'de gazeteci Selim, sevdiğine kavuşmak gibi romantik amaç için "Eşik Bekçisi" kızın babasını alt etmek için "kılık değiştirir".

Kimliğini gizleyerek belirli olayların içine giren, böylelikle Kılık/Biçim Değiştiren arketipiyle bütünleşen gazeteci imgesi, *CB* dahil 18 filmde 8'inde görülür. Dramalarda Hülya (*KA*) işçi kız, Kemal (*ŞiK*) evsiz serseri, Zühre çalışmayan zengin kızı, Naci ve Nuri (*MS*) uşak ve aşçı, Suna (*HÇ*) fakir kız kılığına girer. Polisiye filmlerde Nevzat aslında Cingöz Recai'dir. Yaman ve gazeteci nişanlısı, soyguncuları bulabilmek için kılık değiştirerek gazino gazino dolaşır. Ergun, mikro filmi bulmak için Dolares'le çalışabilirmiş gibi davranarak pozisyon açısından "kılık/biçim değiştiren" olur.

Kılık Değiştirme arketipi özellikle masum bir kaynağı aldatmak üzerine kullanıldığında Sahtekâr arketipini de getirir. Kılık değiştiren gazeteci, kaynağa kendisi hakkında yalan söylediğinden, enformasyonu gizli elde ettiğinden günün sonunda "cezalandırılma" sürecinden geçer: Suna Ahmet'i, Naci Zühal'i, Hülya Ayhan'ı kaybeder. Ancak kefaretin ödenmesiyle sahtekârlıktan kurtulurlar ve tekrar kahramana dönüşürler.

3.4. Yılmaz Ali'den Yeşilçam Polisiyelerine Gazeteci "Hafiye"

19. yüzyıldaki romanlarla 20. yüzyılın ilk yarısındaki filmlerden itibaren gazetecilerin dedektif olarak imgenmesi en popüler kategorilerdendir (Saltzman, 2005; Ghiglione, 1991). Özellikle *film noir*'larda dedektif gibi sunulan gazeteciler, "gerektiğinde kanunları ihlal eden, kendi kurallarına göre sıkı çalışan yalnız savaşıçılardır" (Ehlers, 2006, s. 12).

Türk sinemasında ilk YA'da gazeteci Hayriye cinayetin peşinde hafiye gibi iz sürer. İncelenen 18 filmin 7'sinde gazeteci hafiye gibi davranır. Hatta *Zehir Hafiye*'de filmin adında bile gazeteci hafiyeyle özdeşleştirilir. *Sessiz Harp*'te filmin konusunda Murat Dayman'ın bir yerde "gazeteci", başka yerde "hafiye" olarak tanımlanması da gazeteci-hafiye ikiliğini yansıtır.

Hafiyeliğin dedektif gibi ipucu toplamanın yanı sıra diğer unsurlarını uzun krem palto ve şapka (*CR, MS, SKV*), mekanlara "kapıdan değil bacadan" gizlice girme (*YA, UDİ, CR, HM, SKV, MS*) oluşturur. Hatta gazetecinin silah taşıdığına da (*AH*) rastlanır.

4. FİMLERDE İNŞA EDİLEN BASININ GÜCÜ MİTİ

Sinema genelinde gazeteci nasıl sunulursa sunulsun özünde basının gücü ve gerekliliğini yansıtan mite vurgu yapılırken, Türk filmlerinde de gazeteci ve basın halkı etkiler, suçluları, çıkar gruplarını korkutur ve haberler –eğer yayınlanabilirse– topluma seslenmede ve yönlendirmede önemli araçtır. Böylelikle, gazeteci karakterler üzerinden aslında basının gücüne vurgu vardır.

SKV'de Gülsen ve hatta komiser, suçluların yakalanması için gazeteciden yardım ister. *HM*'de Ergun'a gizli notları komiser gönderir; yine polis basının desteğiyle olayı çözebileceğinin farkındadır. *MB*'de yaşlı kadın, basın sayesinde yıllardır aradığı evlatlarını bulabilme ümidini besler. *ZH*'de masum bir adamın cinayetten hüküm giymesini sadece gazetecinin zorlu araştırması önler. *YB* ve *DÖ*'de halk belediye başkanlığı için gazetecinin dürüstlüğüne güvenir.

Olumsuz olaylar bile basının gücünü yansıtır. *ŞiK*'te Kemal'in olayı araştırmadan haberi yazdırmasıyla Osman yanlış yaftalanır. *HÇ*'de Ahmet'in haberlerde deli gibi yansıtılmasıyla düşmanları deli raporu çıkarabilir. *MS*'de Naci, dansöze yazacağı haberin halkın gözündeki

imajını nasıl değiştireceğini anımsatır. *KA*'da fabrika sahibi ancak “basında yazdırıp rezil ederek” Ayhan’dan kurtulabileceğini düşünür. *AH*'de Murat’ın su altı röportajıyla köşkte oturan zenginler, sünger avcılarının dramını öğrenir. Bunların hepsi de yine basın gücüne işaret eder.

SONUÇ

Araştırma, Türk sinemasında 1933’te gazeteci karakterin yer aldığı ilk filmde 1965’e kadar 32 yılı kapsayan dönemde inşa edilen ve pekiştirilen gazeteci imgesini ele almıştır. Bu imgelerin analizinde de Kahraman Yolculuğu şeması ile gazeteciliğin evrenselliğinden hareketle sinema genelinde önceki araştırmalardaki gazetecilere dair ortaya konan tipler (sınıflandırma), arketip ve stereotiplerden yola çıkılmıştır.

Araştırma, Türk sinemasındaki gazetecilik filmlerinin anlatı yapılarının Campbell ve Vogler’in Kahraman Yolculuğu ile Ünal’ın gazeteci kahramanın yolculuğu aşamalarıyla hem benzerlik hem farklılık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Buna göre, Türk filmlerindeki gazetecilerin, klasik kahraman yolculuğu şemasının aksine ama Amerikan filmlerindeki gazetecilerin yolculuğuna benzer şekilde sakin ve düzenli *Olağan Dünya* yoktur ve her zaman *Çağrı*’ya hazırdırlar. *Çağrı* çoğu zaman editörden, çoğu zaman da kovulma tehlikesi veya tehdidiyle gelir. Kendini topluma adanmış gazeteciler içinse *Çağrı*’ya gerek yoktur. Yolculuk gazetecilik unsurlarıyla başlasa da *Sinanmalarda* ana temanın aşka veya maceraya dönüşmesi nedeniyle Türk sinemasında gazetecilerin ana *Sinanmaları* dramalarda âşık olma ve sevdiklerine gerçeği söyleme, macera ve suç filmlerinde de dedektif gibi mekanlara gizli girme, kaçma-kovalama üzerine kuruludur. Buna bağlı olarak filmlerin sonunda vurgu haber, gazetecilikten ziyade gazetecinin dramalarının tatlıya bağlanması veya suçluların yakalanması üzerinedir. Bu noktada filmlerde ana karakterin gazeteci olmasının gazetecilik vurgusundan çok anlatı yapısını hareketlendirdiği için seçildiği söylenebilir.

Gazeteci sınıflandırması açısından filmlerde Manşet Gazetecisi ve Hakikat Araştırmacısı imgesinin ikisi de belirirken, melez inşalar da göze çarpmaktadır. Klasik Yeşilçam’da, *çatallı* imgeye uygun olarak her iki gazeteci tiplmesi de hangi yanlışları yaparsa yapsın günün sonunda iyiliği seçtiğinden ve kötülerini yakalattığından kahraman arketipine yerleştirilmektedir. Ancak 1960-1965 döneminde *toplumsal gerçekçilik* etkisindeki filmlerde

keskin ayırım ortaya çıkmakta, Hakikat Araştırmacıları halkı aydınlatmaya çalışan, adaletsizliğe karşı duran gazeteciler olarak “özgür basın”ın temsilcisi ve kahraman şeklinde yüceltilirken, Manşet Gazetecisi tamamen kötü adam ve sahtekâr arketiplerinde “güdümlü gazeteci” olarak temsil edilmektedir. Ayrıca, Türk filmlerinde farklı türlerde tekrar eden özgün unsurlardan biri *Cici Berber*’den itibaren gazetecilerin Kılık Değiştiren arketipinde betimlenmesi ve kimliğini saklamasıdır. *Yılmaz Ali*’den itibaren de gazetecilerin “hafiyelik”le eş tutulması göze çarpmaktadır.

Filmlerde tema daha çok macera ve aşk üzerinden ilerlediğinden habercilik pratikleri imgelerinin sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu noktada gazetecilik pratiklerinde Manşet Gazetecisi ile Hakikat Araştırmacısı arasında *toplumsal gerçekçi* akımı etkisindeki filmler hariç keskin ayırım yoktur; gazeteci, işi için yalan söyleyebilen, kılık değiştirebilen, mekanlara izinsiz girebilen, hafiyelik yapabilen, kaleminden çok yumruğu konuşan, silah kullanabilen, çapkın ve işini bunun için kullanan, sahtekâr ama iyi sahtekâr şeklinde konumlandırılabilir. Dahası, filmlerde gazetecilik ilkeleri, anlatı yapısı ve sinematografiden çok karakterlerin “söylemlerinde” ortaya çıkar. Bunda da Yeşilçam sinemasının daha çok söz üzerine bir sinema olmasının etkisi olduğu değerlendirilebilir. Yine de ister olumlu ister olumsuz olsun filmlerdeki tüm bu inşalar basının gücüne, her şeye ulaşabildiğine, halkı etkilediğine ve toplumdaki önemine yönelik söylemler ortaya koymaktadır.

Ortak stereotipler açısından da perdede Amerikan sinemasında olduğu gibi ve hatta daha da fazla erkek gazeteci karakterler yer alır. Hem kadın hem erkek gazeteciler çoğunlukla bekar, yakışıklı/güzeldir. Erkekler çapkın veya efendi tiplemesine ayrılrsa da günün sonunda mutlaka aşk galip gelir. Kadın gazeteciler de her ne kadar aktif, hırslı ve kendine güvenen karakterler olarak belirse de işiyle aşkı arasında kalarak günün sonunda ataerkil ideolojiye uygun olarak evini/eşini seçer veya önceler. Türk sinemasında erkek gazetecinin parasız veya orta direk olarak betimlenmesi de dikkati çekicidir. Profesyonelliğe dair imgelerde ise unvandan çok genel “gazeteci” ifadesi kullanılır, gazetecilerin devamlı çalıştığı, sektörde ağır rekabet olduğu vurgulanırken, klasik editör-muhabir çatışması Türk filmlerinin de vazgeçilmez unsurudur.

Dolayısıyla Türk sinemasının ilk dönemlerindeki filmlerde tüm bu yolculuk şemaları, tipleme ve arketip konumlandırmaları ve tekrar eden stereotiplerle gazetecilik ve gazeteciye dair belirli mitler ve stereotipler kurulup pekiştirildiği görülmektedir. Bu görsel güçlü basmakalıp karakter ve eylemler sunumunun da sadece sözelde kalan ilkesel duruşların önüne

geçtiği dikkati çekiçidir. Bu noktada, izleyicinin gazeteci ve gazeteciliğe dair hafızasındaki imajların/ingelerin, karakterlerin ilkesel sözlerinden çok bu görsel bu basmakalıplarla daha çok bütünleşmesi olasılığı gözlenmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

The image of the journalist that has been constructed and reinforced by the film industry affects the public's ongoing ambivalent feelings towards the press. Studies in American and other cinemas show that films create, repeat, and reinforce certain archetypes, stereotypes, and myths about journalists and journalism (Barris, 1976; Zynda, 1979; Good, 1989; 1998; 2000; Ghiglione, 1991; Ehrlich, 2004; 2005; 2006; Ghiglione & Saltzman, 2005; Saltzman, 2003; 2005, 2020; Ehlers, 2006; McNair, 2010; Ehrlich & Saltzman, 2015; Lonsdale, 2016; Ünal, 2018, 2020a). When it comes to Turkish cinema, the first movie, which has a journalist protagonist, is *Cici Berber* (Muhsin Ertuğrul, 1933) in the early years of Turkish Republic. Until 1996, the year marks as beginning of new Turkish cinema, the journalist characters or the press appear in more than 200 films, and in 64 of those, the journalist is either protagonist or main supporting character. However, there is very limited research on this field (Sağnak 2010; Bak 2018; Becerikli 2019; Yüzbaşıoğlu 2019; Arık ve Akgün 2019; Ünal 2020b). Moreover, although the images built in the early periods create and reinforce lasting archetypes and stereotypes that remain prevalent today, there is none study related to those periods in Turkish cinema.

The study aims to examine the image of the journalist in the early period of Turkish cinema beginning with *Cici Berber* and including the first period of the *golden age* of Yesilcam until 1965. Therefore, this study is a first in examining the journalist image in these periods, may provide some insights about the root of the journalist's image, and may serve as a reference for further studies that focus on more contemporary periods in Turkish cinema.

The study uses three unique approaches to analyze the recurring archetypes, stock characters, and stereotypes in 28 Turkish movies between 1933-1965, in which the protagonist or main supporting character is a journalist. First, the study looks at the films' narratives based on the stages of *The Hero's Journey* (THJ) of Campbell (2010) and Vogler (2009), and the journalist's journey (TJJ) schema in American journalism films drawn by Unal (2018). Second,

it analyzes the journalist archetypes and stereotypes by utilizing stereotype parameters gathered from previous studies, and the journey schema. Third, the study uses *Front Page and Truth Searcher/Seeker* journalist categorization. It also compares whether Turkish cinema constructs similar journalist images and “the free press myth” to those in Hollywood and other popular cinemas.

The study reveals that not only do early Turkish films have both similarities and differences from THJ and TJJ, they also create a unique journey stage. In this respect, journalist protagonists in Turkish cinema never experience a peaceful, quiet, and ordered the *Ordinary World*, unlike THJ, but like TJJ. The journalists’ world requires them to be always in the news searching. They are ready for the *Call*, similar to those in American cinema. Journalists’ mentors are the editors, and the *Call* usually comes with a threat of firing journalists. The unique and recurring image for journalists in Turkish cinema is the Shapeshifter; when they hide their journalist identity to cross the *Threshold*. Since the main themes center on love and adventure, rather than journalism, the *Test* for journalist is more about struggling to rejoin their loved ones than overcoming journalistic obstacles. Besides, in some crime and adventure movies, the journalists are portrayed as detectives. In the ends, the films follow a love story, solidifying the journalist's *Reward* as love. In this respect, films in these periods only partly present journalism, its practice, and the news-making process.

When it comes to journalist categorization, both Front Page and Truth Seeker journalists appear in Turkish cinema, as well as a hybrid version. In classic Yesilcam films, all Front Page journalists are positive heroes, and may serve the public interest despite their faults, cheating, and search for the scandal. In fact, as a hero, the Truth Seeker journalists also may cheat or lie in search of the truth. However, in social realism movies between 1960-1965, while Truth Seekers is a real hero who protects the innocent, and stands for the free press, Front Page Journalist is a pure villain and represents the biased media. Besides, beginning with *Cici Berber*, journalists are depicted as the Shapeshifter. They hide their identity to get the news. Starting from the second journalism movie, *Yılmaz Ali*, journalists are portrayed like detectives. Regardless of categorization, in films journalists even use guns, and for male journalists, their fists talk more than their pens. Journalism ethics is mostly highlighted via vocal discourses rather than in characters’ practices. However, regardless of the different portrayals of journalists, the films emphasize and reinforce the importance of the free press.

Concerning stereotypes, male dominance is prevalent since a large majority of the journalists, photojournalists, and editors, are male. Among 28 films, only three have had a female journalist as the protagonist, and, another two films have women journalists along with their male counterparts. Both male and female journalists are young, single, attractive, self-confident, and aggressive. Male characters are either Casanovas or decent loyal men. However, unlike American movies from the same period, both characters are ready for marriage and love in the end. Besides, as opposed to the elite journalist figure in American cinema, men journalists either belong to the middle class or are penniless. However, this category is inconsistent for female journalists. Besides, compared with Yesilcam's submissive, powerless women characters, the films picture the female journalists more smart, independent, ambitious, active and fearless, and that they have a voice and power. However, in the end, in compliance with patriarchal ideology, female characters choose love over their careers or being ready to quit the job. Moreover, journalists race against the clock, working through the night; there is heavy competition in the sector, and callousness about tragedies.

In conclusion, the study shows that Turkish films made between 1933-1965 create, embody, and reinforce certain images about journalists through narratives, character types, stereotypes, and archetypes. These strong images seem to be presented and enforced by recurring scenarios over the decades. Through these films, the public opinion of journalists is more likely to be more related with these recurring images than with raising the importance of journalism and its ethics through vocal discourses in these films.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2016). *Popüler sinema ve film türleri*. Ankara: Deki.
- Arık, E., & Akgün, H. (2019). Türk sinemasında gazeteci kimliği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(34), 196-220.
- Büker, S. (1995). Çalışan kız yıldız'a öykünüyor. 25. *Kare Sinema Dergisi*, 10(Ocak-Mart), 24-25.
- Büker, S. (2008). Önsöz: Kim korkar menekşeden yasemenden? H. Akbulut içinde, *Kadına melodram yakıştır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri*. İstanbul: Bağlam.
- Bak, G. (2018). Üçüncü sinema ve Türkiye'deki örneklerinden "Press" filminin incelenmesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(3), 1-14.

- Balcı, Ş. (2019). 2000'ler Türk sineması'nda aidiyetsiz kent İstanbul. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 713-742.
- Barris, A. (1976). *Stop the press! The newspaperman in American films*. New Jersey: Barnesano Co. Inc.
- Becerikli, R. (2019). 1980'li yıllar Türkiye'sinde gazetecilik: Uyanık Gazeteci film örneği. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(3), 279-289.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalıcı.
- Daldal, A. (2003). *Art, politics and society: Social realism in Italian and Turkish cinemas*. İstanbul: Isis.
- Diken, B., & Laustsen, C. (2016). *Filmlerle sosyoloji*. İstanbul: Metis yayınları.
- Ehlers, W. (2006). With pad and pencil: Old stereotypes in a new form? a comparison of the image of the journalist in the movies from 1930-1949 and 1990-2004. Unpublished Master's thesis. Arts in Mass Communication in the University of Caterbury.
- Ehrlich, M. (2004). *Journalism in the movies*. Chicago: University of Illinois.
- Ehrlich, M. (2006). Facts, truth and bad journalists in the movies. *Journalism*, 7(4), 501-519.
- Ehrlich, M., & Saltzman, J. (2015). *Heroes and scoundrels: the images of the journalist in popular culture*. Champaign: University of Illinois Press.
- Ghiglione, L., & Saltzman, J. (2005). Fact or fiction: Hollywood looks at the news. *Newseum*. Washington, DC: Newseum.
- Good, H. (1989). *Outcasts: The image of journalists in contemporary film*. Metuchen, New Jersey: Scarecrow.
- IJPC. (2020). *IJPC resources*. Image of journalist in popular culture project: <http://www.ijpc.org/page/introdatabase.htm> adresinden alındı
- Kılınç, İ. (2018). Kurumsal itibar açısından sosyal sorumluluk uygulamaları: Türkiye'deki çevreci sivil toplum örgütleri üzerine bir araştırma. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(47. Sayı/Güz), 229-261.
- Karadoğan, A. (2018). *Modern estetik: Türkiye'de sanat sineması tarihine giriş*. Ankara: Deki.
- Kellner, D. (2013). *Sinema savaşları: Bush-Cheney döneminde Hollywood sineması ve siyaset*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lule, J. (2001). *Daily news, eternal stories: The mythological role of journalism*. New York: Guilford.
- Morin, E. (2005). *The cinema or the imaginary man*. (L. Mortimer, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Özgüç, A. (2009). *Türk filmleri sözlüğü 1917-2009*. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı ve SESAM.
- Öztürk, S. (2000). *Sinemada kadın olmak: Sanat filmlerinde kadın imgeleri*. İstanbul: Alan.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Hareket .
- Saltzman, J. (2005). Analyzing the images of the journalist in popular culture: A unique method of studying the public's perception of its journalists and the news media. *AEJMC*. San Antonio.
- Sağnak, M. (2010). *Amca size gazeteci diyebilir miyim? Türk sinemasında gazeteci figürü*. İstanbul: TB.
- Soyadı, A. (2020, Temmuz). Çalışma Başlığı. *Selçuk İletişim*, 13(2), 1-12.
- TSA. (tarih yok). *Türk sinema araştırmaları*. Türk sinema araştırmaları: <https://www.tsa.org.tr/> adresinden alındı
- Ünal, B. (2018). Amerikan sinemasında gazeteci imajı. Ankara: Yayınlanmamış doktora tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ünal, B. (2020b). Türk sinemasında kadın gazeteci imajı: 1940-1980. *Kastamonu İletişim Dergisi*, 4(Bahar), 67-89.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu: Senaryo ve öykü yazımının sırları*. (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Okyan Us.
- Yüzbaşıoğlu, N. (2019). Şahsiyet dizisinde basın pratikleri ve gazeteci temsili. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zizek, S. (2016). Özsöz. B. Diken, & C. B. Laustsen içinde, *Filmlerle sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zynda, T. (1979). The Hollywood version: Movie portrayals of the press. *Journalism History*, 6(1), 16-32.