

AZA OLMAYAN GİREMEZ: TÜRKİYE'DE SİVİL TOPLUM VE SİVİL TOPLUM KURULUŞLARININ BEYAZ PERDEYE YANSIMALARI *

Özlem Dilmaç
Araştırmacı
ORCID: 0000-0002-8850-7281

Doç. Dr. Eyüp Aygün Tayşir
Marmara Üniversitesi
İşletme Fakültesi
ORCID: 0000-0002-3330-3513

• • •

Öz

Bu çalışma, Türkiye'de sivil toplum ve sivil toplumun örgütlenme biçimlerinden biri olan sivil toplum kuruluşlarının güncel görünümünü, bahsi geçen kavramların 2000 sonrası Türkiye sinemasına yansımaları üzerinden yorumlamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, çalışmada 2000 sonrası Türkiye sinemasından sekiz film göstergebilimsel yöntem yardımıyla incelenmiş ve sivil toplum ve sivil toplum kuruluşlarının filmlerdeki yansımaları araştırmacılar tarafından sivil toplum ve sivil toplum kuruluşları yazınlarıyla ilişkilendirilerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sivil Toplum, Sivil Toplum Kuruluşu, Sinema, Film, Göstergebilim

Non-members are not Allowed: Civil Society and Non-Governmental Organizations and their Reflections to the Screen in Turkey

Abstract

This study aims to analyze the current situation of civil society and one of its organized forms, non-governmental organizations, in Turkey through their reflections to Turkish cinema movies that were shot after the year 2000. In this context, in this study, eight movies from Turkey were analyzed by using semiology method. Reflections of the concepts of civil society and non-governmental organizations in these movies were interpreted by relating them to civil society and non-governmental organizations literatures.

Keywords: Civil Society, NGO, Cinema, Movies, Semiology

* Makale geliş tarihi: 26.09.2017
Makale kabul tarihi: 15.02.2018
Erken görünüm tarihi: 04.03.2019

Aza Olmayan Giremez: Türkiye'de Sivil Toplum ve Sivil Toplum Kuruluşlarının Beyaz Perdeye Yansımaları

Giriş

Jürgen Habermas kamusal alanın oluşumunu açıklarken, 18. yy'da yaşanan toplumsal ve teknolojik bazı değişimlerin (burjuva sınıfının genişlemesi, matbaa ve dolayısıyla gazete vb. basılı materyalin yaygınlaşması, şehirleşme) etkisinden söz eder. Bu değişimler neticesinde halk artık salonlar, kahvehaneler, barlar gibi mekânlarda geçmişte kendileri için bir yabancı olan kişilerle bir araya gelmekte ve devlet yönetimi, toplumsal meseleler gibi konularda tartışmalar yürütmektedirler çünkü bu konular artık kendilerini geçmişe oranla çok daha fazla ilgilendirmektedir. Daha önceleri halkın bu tip tartışmalara, Osmanlı'daki deyişimiyle "devlet sohbetine" girmeleri yadırganacak bir durumken, 18. yy itibarıyla özellikle Batı'da sık rastlanır bir durum olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Habermas, 18. yy'da kamusal alanın oluşumunu açıklarken, birbiriyle yukarıda değinilen mekânlarda karşılaşan halktan kişilerin (çoğunlukla tacirler, avukatlar, öğretmenler vb.) birbirleriyle yürüttükleri tartışmalarda belirleyici unsurun zenginlik, makam gibi statü sembolleri değil mantık olduğunu savunmaktadır. Bir diğer deyişle, 18. yy burjuva toplumunda halk, kamusal alanda bir araya gelmekte, tüm statülerini paranteze alarak tartışmaya girmekte ve tartışmanın kazananını savunulan argümanın akla ve genel çıkara uygunluğu belirlemektedir. Kamusal alanda bu tartışmalara girebilmek içinse aranan herhangi bir "üstün" özellik söz konusu değildir (Calhoun; 1992). Bahsi geçen bu kamusal alan tarihin akışı içinde farklı aşamalar geçirmiş olmakla birlikte, 20. yy sonlarında farklı kimliklerden kişilerin bir toplumda nasıl bir arada yaşayabilecekleri tartışmaları bağlamında yeniden gündeme gelmiştir. Siyasi partilerin toplumun tüm kesimlerini dikkate alarak siyaset yapma noktasında gösterdikleri isteksizlik, 1980 sonrası dönemde kamusal alan tartışmalarını yeniden gündeme getirmiş ve bu bağlamda ST (sivil toplum) ve STK (sivil toplum kuruluşu) kavramları Habermas'ın hikâye ettiği 18. yy burjuva toplumu kamusal alanının diriltilmesinde medet umulan yapılar halini almıştır. Türkiye özelinde de ST ve STK kavramlarının 1980 sonrası dönemde geçmişe oranla çok daha yaygın bir şekilde tartışmalara konu edildiği ifade edilebilir (Tayşir ve

Pazarcık, 2011). Ne var ki, yaşanan gelişmeler bu alana girişin Habermas'ın ifade ettiği kadar kolay olmadığını göstermektedir. Daha açık bir ifadeyle, günümüzde kamusal alanda en önemli örgütlenme biçimlerinden biri olan STK'lara girmek için aşılması gereken pek çok engel, sahip olunması gereken maddi (zenginlik) ve maddi olmayan (hemşerilik, statü, belirli bir meslek mensubu olmak, bir ideolojiye adanmış olmak vb.) pek çok unsur bulunduğu ifade edilebilir. Bu durum pratik hayatta kendisini, "Aza Olmayan Giremez!" kalıp cümlesi ile göstermektedir. Günümüzde ST ve STK'lara katılım için aza olabilmek, aza olabilmek içinse birtakım özellikleri haiz olabilmek gerekmektedir. Bu çalışmada, burada işaret edilen "giriş engeli" başta olmak üzere Türkiye'de ST ve STK'ların genel durumunun ne olduğu, 2000 sonrası Türkiye sinemasına yansımaları üzerinden ele alınmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın temel sorunsalı, ST ve STK kavramlarının 2000 sonrası Türkiye sinemasında nasıl görüldüğüne ilişkin saptamalarda bulunmak ve bu saptamaları ST ve STK'lara ilişkin yazın özelinde yorumlayarak tartışmaktır.

Sinemada nakledilen kurgusal hikâyeler, toplumsal dinamikleri okumanın etkili yöntemlerinden biridir. Filmlerde metaforlar, semboller ve simgeler gerçekliği yeniden oluşturmaktadır. Bu kabulden hareketle bu çalışma, ST ve STK kavramlarının Türkiye sineması içerisindeki temsiliyeti üzerinden Türkiye'de ST ve STK'ların mevcut durumunun bir okumasını yapmayı amaçlamaktadır. Böyle bir çabanın, her şeyden önce, Türkiye'de ST ve STK kavramlarının nasıl algılandığının ve nasıl yansıtıldığının anlaşılmasına katkısı olacağı ifade edilebilir. Araştırma kapsamında ele alınan filmlerin hemen hiçbirinin temel meselesi Türkiye'de ST ve STK konularını işlemek değildir. Lakin tüm bu filmlerin içinde ST, kendisinin örgütlü formu olan STK'lar ile temsil edilmektedir. Dolayısıyla, senarist, yönetmen ve oyuncuların ST ve STK kavramlarını ne şekilde yansıttıkları, aslında Türkiye'de ST ve STK kavramlarının ne şekilde kurumsallaşmış olduğunu anlamaya imkân sağlamaktadır. Kanımızca bu gibi bir okuma, anlama ve yorumlama çabası, bu kavramlara ilişkin sosyal gerçekliği kavrama bağlamında, kavramlara ilişkin soyut tanımlardan daha işlevsel bir yaklaşım sunmaktadır.

Çalışmada, Türkiye'de ST ve STK'ların 2000 sonrası Türkiye sinemasındaki yansımalarının göstergebilimsel yöntem aracılığıyla yorumlanması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, bahsi geçen yansımaların ilgili yazınla ilişkisi de kurulmakta ve yazarlar sübjektif çıkarımlarına yer vermektedirler. Bir diğer deyişle, çalışma, Türkiye'de ST ve STK'ların beyazperdeye yansımalarına ilişkin göstergebilimsel yöntem kullanılarak yapılan bir okuma ve bu okumanın ST ve STK yazınlarıyla ilişkilendirilmesini temel hedef olarak almakta, herhangi bir genelleme kaygısı taşımamaktadır.

1. Göstergebilim ve Metodoloji

Birey, algıladığı şeyleri anlama ve anlamlandırma eğilimindedir. Sesler, işaretler, görüntüler, metinler, filmler vb. insanın algıladığı dünyaya dahildir. Tüm bu algılananları anlamlandırma, göstergebilimin odak noktasını oluşturmaktadır. Göstergebilim; göstergenin verili anlamına, alt metinde bulundurduğu anlamına yoğunlaşan, anlamın yeniden üretildiği alandır. Roland Barthes (1986:33), göstergebilimin, gösteren, gösterilen ve bu ikisinin bileşiminden oluşan göstergeden müteşekkil üçlü bir sistem olduğunu belirtir. Yani göstergebilim, kendisi dışında şeyleri temsil eden ve bu temsiliyet içerisinde şeylerin yerini alabilen her türlü öğedir (Sivas, 2012). Görsel ve işitsel sanatlarla yapılan çalışmalarda genellikle göstergebilimden yararlanılmaktadır. Görsel sanatlar içerisindeki sinema çalışmaları bu yöntemin en çok kullanıldığı alandır. Öte yandan göstergebilim, hem bir bilim dalı olarak kabul edilmekte hem de bir bilimsel yöntem olarak kullanılmaktadır (Kıran, 2009).

Bilhassa sinema göstergebilimini irdeleyen Christian Metz'e göre sinemanın sinematografik dil denilen özgün bir dili vardır. Bu dil, kullanılan müzik, görüntüler, sesler, efektler vb.'den oluşmaktadır. Metz'e göre sinemada anlamı oluşturan öğelerin toplamı, oluşum süreci kadar anlamlıdır (Butler, 2011:330). Sinemada göstergeler bir kurgu içerisinde yorumlanır ve örtülü anlamı ortaya çıkarılır. Bu yöntem, filmlerin derinlemesine okunmasını da sağlar. Nitekim *"Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden hiç olmazsa hiçbir şeyin kaybolmamasına çalışır."* (Sönmez, 2012). Bu çalışmada verili göstergeler üzerinden görmek için seçilen, ST ve STK'lardır. Sinemada temsiliyet meselesinin alıcı için yan anlamlar sunduğu bilinmektedir (Adanır, 2013:19). A.J. Greimas da, hem yazınsal hem de görsel metinlerde yüzeysel yapı ve derin yapı olarak adlandırılan iki farklı katmandan bahseder ve bu katmanların eklemelenmesi ile yazınsal veya görsel metnin ortaya çıktığını belirtir. Yüzeysel düzey görsel iletiyi oluşturan öğeleri bünyesinde barındırırken, derin yüzey, yüzeysel düzeyde gördüklerimizin zihnimizde canlandırdığı kavramları içermektedir (Altınbüken, 2014:240). Bu anlatımın göstergebilimdeki karşılığı düzanlam ve yananlam kavramları ile açıklanabilir (Barthes, 1986:81). Görüntü söz konusu olduğunda düzanlam herhangi bir şeyin herkes tarafından benzer şekilde algılanan nesnel özelliklerini gösterir. Bununla birlikte yananlam, bu görüntüye duygusal, mecaz, şiirsel vb. anlamlar yüklenmesini ifade eder (Adanır, 2013:19). Erkman (1986:45)'ın da ifade ettiği gibi, gösterilen hiçbir zaman doğadaki halinin birebir kopyası değildir. Kavramlar doğadan soyutlanarak alınır ve duyum ve algılarımızın şekillendirmesi sonucu aldıkları yeni bir biçimle gösterilirler. Dolayısıyla, bizlerin bu çalışmada görmeye çalıştığı, ST ve STK kavramlarının soyutlandıktan sonra aldıkları biçim yani nasıl gösterildikleridir. Bu soyutlama

sürecinin, Türkiye'de ST ve STK'lara ilişkin genel durumu belirli bir düzeyde tespit ettiği düşünülebilir. Ancak bu noktada bir açıklama yapmak faydalı olacaktır. Göstergibilimin tüm bu düzenlam-yananlam kavramsallaştırması içinde, yananlamın sanatçı tarafından bir şifreleme ile oluşturulduğu ifade edilebilir (Erkman, 1986:75). Lakin bu şifre kimi zaman sadece sanatçının çözebileceği kadar anlaşılmaz kimi zaman ise herkesin kolaylıkla çözeceği basitlikte olabilir ve bu ikinci durum yapıtın bayağı, sıradan gibi sıfatlarla nitelenmesine sebep olabilir. Bu bağlamda, bu çalışmada seçilen filmlerin kiminde ST ve STK kavramlarına ilişkin yananlamlar kuramsal bir okuma ile çözülebilecek nitelikteyken bir kısmı son derece karikatürize, doğrudan gösterme biçiminde olabilmektedir. Biz bunların tümünün birleşerek Türkiye'de yerleşik olan, genel, ST ve STK algısını oluşturduğunu düşündüğümüz için film seçimlerinde ana akım ya da festival filmi bir ayrıma gitmemeyi bilinçli olarak tercih ettik. Daha doğru bir ifadeyle, araştırma süreci bizi başlangıçta yapmayı düşündüğümüz bu ayrımı yapmamaya doğru yönlendirdi.

Araştırmada 2000 sonrası Türkiye sinemasında ST ve STK'ların temsiliyeti incelenmiştir. Araştırma, 2000 yılı sonrasında çekilen ve anlattığı olayların içeriği bakımından 2000 sonrası konu alan filmleri kapsamaktadır. 2000 sonrası dönemin önemsenmesi, güncel olanın yansıtılması gayesini de taşımaktadır. Güncelin kimi zaman birikimli olarak geçmişi de temsil ettiği düşüncesi, 2000 sonrası dönemin önemsenmesinde etkili olmuştur. 2000 sonrası Türkiye sinemasında ST unsurları, uzun bir döneme yayılan film eleme yöntemiyle yapılmıştır. Amaçlı örnekleme yapılan film elemeleri, Türkiye sinema tarihi konusunda bir uzmanın tavsiyeleri, araştırmadan önce izlenen filmler ve hiçbir kategoriye ayrılmadan filmlerin tek tek izlenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya başlarken, araştırmacılarda, Türkiye'de gişe hâsılatı en yüksek yani popüler filmlerin STK'lara ilişkin unsurları barındırmayacağı, ST ve STK'ların sinemaya yansımalarının daha ziyade sanatsal kaygının ön planda olduğu filmlerde görülebileceği önyargısı mevcuttu. Ancak bu önyargı, araştırma sürecinde kırılma yaşamıştır. Diğer bir deyişle, hemen hiçbir sanatsal kaygısı olmayan, hatta kimi zaman bir mesajı da olmayan filmlerde dahi ST ve STK'lara ilişkin yansımalar rastlanmıştır. Araştırmacıların ST ve STK'lara ilişkin düz ve yananlamalara öncelikle sanat kaygısı güden filmlerde rastlayacaklarını ummaları bu kavramların genellikle demokrasi, insan hakları, aktif vatandaşlık, toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi konularla ilişkili görülmesinden kaynaklanmaktaydı. Araştırmacılar, bu gibi toplumsal meseleleri merkeze alarak söz söyleme işinin öncelikle sanat kaygısı güden filmlerde karşılaşılabilecek bir olgu olduğunu düşünmekteydiler. Lakin araştırmanın ilerleyen aşamalarında, sanat kaygısı gütmek bir yana, son derece banal esprilerle kitleyi güldürmek dışında kaygısı olmayan yapıtlarda temsil edilen karakterlerin de ST ve STK kavramlarına ilişkin duygu, düşünce ve davranışlar sergilediğini

fark ettik. Elbette bu görüntüler de Türkiye'de ST ve STK kavramlarının güncel durumuna ilişkin bilgi vermekteydi ve bu nedenle bu filmlerin de mutlaka analize dahil edilmesi gerektiğini düşündük. Bir başka ifadeyle, bir bilimsel çalışmada ele alınan kavramların entelektüel üretim süreçlerinin çıktısı olmasının ya da o kavramların gündelik tartışmalarda toplumun her kesimi tarafından kullanılmıyor oluşunun, o kavrama ilişkin bir analiz yapılmaya çalışıldığında toplumun belirli bir kesimini göz ardı etmeye imkân vermediğini anladık.

ST ve STK'ların bir kurgu içindeki görüntüleri, Türkiye'de ST ve STK denince ne anlaşıldığının görülebilmesi açısından, doğrudan ST ve STK'ları konu edinen anlatımlara kıyasla bazı avantajları haizdir. Bu araştırmaya konu olan filmlerin meselesi ST ya da STK'yı anlatmak değildir. Filmsel anlatıda bu kavramlar yalnızca kurgunun bir parçasını oluşturmaktadır. Yani bilinçli veya bilinçsiz olarak filmlerin kurgusuna eklenen ST ve STK öğeleri bize ilgili kişilerin (senarist, yönetmen, oyuncu vb.) Türkiye'de ST ve STK'ları nasıl gördüklerini yansıtmaktadır. Bu noktada araştırmacıların temel amacı da bu görüntüleri okuyup yorumlamaktır. İzleyen bölümde bu okuma ve yorumlama çabasının sonuçları aktarılacaktır.

2. Bulgular

2.1. Abuzer Kadayıf

"Hayat sana gülmüyorsa, istediğin olmuyorsa, hayatın da kayıyorsa boş ver abi dalgana bak çak o zaman çak çak..."

Bu şarkı ile zihinlerde yer etmiş, 2000 yılında yapılmış bir filmdir *Abuzer Kadayıf* (yön. Tunç Başaran; 2000). Abuzer karakteri (Metin Akpınar), üniversitede sosyoloji profesörüdür; ancak sokak çocuklarının karısını öldürmesinden sonra hayatı değişmiş yeni bir kimliğe bürünmüştür. Abuzer bu yeni kimliğinde abartılı kıyafetler giyen, şiveyle konuşan, çoğu zaman kelimeleri yanlış telaffuz eden, soğan, çiğköfte ve kebab yiyen Urfalı bir türkücüdür. Sabah üniversite öğrencilerine medyanın kitleleri nasıl yönlendirdiğini anlatan, akşam gazino çıkışı basın mensuplarına tam da medyanın yönlendirebileceği demeçler veren bir türkücüdür. Abuzer, cahil, bilgisiz ve kaba karakterine rağmen halk tarafından sevilmiş, "gönüllerde taht" kurmuştur. Türkücülüğün yanında, *talk-show*, dizi ve filmler de yapmaktadır. Her geçen gün zenginleşmekte ve zenginleştikçe de medyanın, siyasetçilerin ve mafyanın daha çok ilgisini çekmektedir. Abuzer'in nihai amacı sokakta yaşayan, yoksul, yoksun, madde bağımlısı ve suça meyilli çocuklar için bir proje üretmektir.

Abuzer Kadayıf, popüler kültür, medya dünyası, RTÜK ve *rating* için her şeyi mubah gören anlayışı eleştiren bir film. Film, Abuzer Kadayıf'ın

cehaletle gurur duyması üzerinden toplumsal bir eleştiri sunmaktadır. Abuzer o kadar halktan, o kadar halkın sevgisini kazanmış bir karakterdir ki, siyasetçiler onun milletvekilli aday olması için çabalamaktadırlar. Siyasetçilere göre “esaslı” bir vekil olabilecek karakterdedir Abuzer Kadayıf. Toplumsal meseleleri hicveden film, toplumun değerler algısının da bir resmini sunmaktadır.

Ünlü türkücünün her kesimden seveni vardır. Filmin giriş bölümünde, gazinodaki programına başlamadan önce insanlar Abuzer’e ulaşmak için saatlerce beklemiştir. Bekleyenlerin arasında bir grup kadın Abuzer’i derneklerinin yemeğine davet eder. Burada geçen diyalog şu şekildedir:

Kadın: Abuzer Bey, biz Evcil Hayvanlar Derneği’nden geliyoruz.
Derneğimizin yemeğinde bize türkü söylersiniz diy mi?

Abuzer: Eyi de 40-50 tane dernek var, ben hangisine yetişeceğim bacım?

Kadın: Ay bizimkine gelin nolur. Bi görüşelim.

Abuzer: Abdo’ya danışın, ben tarih takım bilmem.

Kadın: Abdo kim ayol?

Dernek isminin geçtiği bu sahneyi tarif etmekle başlayalım. Modern görünümlü ve bakımlı bir grup kadın, halkın çok sevdiği ünlü türkücüyü derneğin yemeğine çağırarak için uğraşmaktadırlar. Görünüşleri itibariyle arabesk kültüre kayıtsız oldukları düşünülebilecek bu kadınlar, bahsi geçen türkücünün popülaritesinin yönettikleri derneğe de fayda sağlayacağını düşünmektedirler. Kadınların görünümü, kullandıkları dil, hayvan hakları için faaliyet yürüten bu kadınların, zengin ve sosyetik olduğunu göstermektedir. Esasen, varlıklı sosyetenin sosyal fayda yaratma noktasında hayvanları önlemesine bir eleştiri de getirilmektedir bu sahnede. Bir diğer deyişle, kurguyu oluşturanların zihinsel süreçlerinin arka planında toplumsal sorunlara çözüm arayışında sorunların bir hiyerarşisi olduğu, bu hiyerarşinin tepesinde insana (öncelikle çocuklar) özgü sorunların bulunduğu söylenebilir. Son dönemde yapılan araştırmalar da (örn. Erdoğan, 2016) bu algının Türkiye’de oldukça yerleşik olduğunu göstermektedir.

Mafyanın da işin içine girdiği bölümlerde zengin bir iş adamı, bir mafya babası aracılığıyla Abuzer Kadayıf’ın kendi derneklerinin gecesinde türkü söylemesini talep eder. Bahsi geçen iş adamı, yardım istediği mafya babasına, Abuzer Kadayıf’ın dernek gecesine katılmak için 30 bin lira istediğini belirtir. Abuzer, aracı olan mafya liderinin ricasını kabul eder ve derneğin gecesinde "hayrına" türkü söyler. Burada bahsi geçen derneğin adı Çerçöp Toplama Derneği’dir. Bu isim, zengin insanların hayır için bulunduğu derneği tiye almaktadır. Hayırsever ama bir taraftan da mafya gibi karanlık ilişkileri olan

zengin iş adamlarının samimi yetsizliği vurgulanmakta ve derneğin göstermelik olduğu işaret edilmektedir.

Filmin bir sahnesinde, sokakta, eski araçların arasında soğukta üşümüş tiner çeken çocukların görüntüsü vardır. İçlerinden biri “zavallı” durumlarını anlatırcasına arabesk bir türkü söylemektedir. Abuzer Kadayıf buraya akademisyen kimliğiyle gelmiş, neden kimlik değiştirdiğini sevgilisi Ece'ye (Sibel Turnagöl) anlatmaktadır. Sevgilisine gerçek kimliğini ifşa eden Ersin (Metin Akpınar), bütün bu türkücülük macerasının sebeplerini açıklamaktadır. Ersin'in deyimiyle sokak çocukları şehrin göbeğindedir ama gören yoktur; sorun olduğu tespit edilmemiş bir sorundur bu.

Ersin: Bunlar bu yavrular sokak çocukları Ece. Bunlar tinerci, bunlar madde bağımlıları, bunlar uyuşturucu bağımlıları, bunlar dileniyorlar, bunlar hırsızlık yapıyorlar, bunlar insan öldürüyorlar. Bunların hiçbiri okumamış. Bu yavrular büyük kentlerin gelecekteki belalıları. Bunların kurtarılması gerek.

Ece: İyi ama bu devletin işi.

Ersin: Devletin çok işi var. Bizler de bir şeyler yapabiliriz. Örneğin onlara barınacakları bir yer yapmak. Onların eğitimlerini sağlamak, geleceklerini garanti altına alabilmek için onlara bir meslek kazandırmak...

Ersin bireysel inisiyatifini kullanarak toplumsal bir soruna çözüm bulmak derindedir. Sosyal dezavantajlı gruplardan olan sokak çocukları için, türkücülüğten kazandığı bütün parayı bir tesise yatırmaktadır. Bu diyalogda dikkat çeken unsur Ece'nin verdiği cevaptır. Ece, bir vakıf gibi hareket eden Ersin'e, devletin varlığını hatırlatmaktadır. Ece'ye göre bu büyük bir sorundur, devletin ikamesi veya tamamlayıcısı olunabilecek bir durum değildir. STK yazınında STK-devlet kavramlaştırmasıyla tartışılan bu durum, burada Ece'nin sözleriyle aktarılmaktadır. Sosyal devletin ereği toplumun bu sorunlarını çözmektir. Ersin'in, “devletin çok işi var” cevabı ise sorumlu yurttaş vurgulamaktadır. Türkiye'de gönüllü olarak STK'larda çalışan bireylerin bir kısmı Ersin'le aynı fikirdedir. Devlet her şeye yetişemez, insanlar devlete ve millete karşı sorumluluklarını, devletin yükünü hafifleterek yerine getirmelidirler. Sosyal sorunları çözmeye niyetli gönüllü bireyler, devletin temsilciliğini yapmaktadırlar. Bu anlayışa göre devletin eksikliği bir sorun değil var olan durumdur. Yine bununla beraber devletin imkânsızlıklardan dolayı yetişemediği bu sorunlara sorumlu, devletini ve milletini seven bireyler ve kurumlar yetişmelidir (Can, 2007). Dolayısıyla, filmde Ersin'in sözleri aracılığıyla aktarılan düşünceler, Türkiye'de devletin yetişemediği alanlarda

toplumsal fayda yaratma işlevinin STK'lar ve bu örgütlerde görev alan gönüllüler tarafından üstlenilmesi gerektiği düşüncesinin bir yansımasıdır¹.

Abuzer Kadayıfta evcil hayvanlarla ilgili derneğin Abuzer'i yardım gecesine çağırması meselesi, aynı zamanda kaynak yaratma (*fundraising*) adına Türkiye'de STK'ların tercih ettiği yöntemlerle ilişkilendirilebilir. Türkiye'de STK'ların en temel kaynak sorunlarından biri maddi kaynağa ulaşmadaki güçlüklerdir. Bu noktada pek çok STK, kaynak bağımlılığını azaltacak projeler geliştirmek yerine, iş adamı, sanatçı gibi toplumda öne çıkan, varlıklı, nüfus sahibi insanların genelde tek seferlik hamiyetinden medet ummaktadır. Bu realite filme de yansımıştır. Öte yandan, *Abuzer Kadayıf* filminde, Ersin'in STK kurma fikrine başına gelen bir trajedi sonucunda ulaşması da önemli bir veridir. Türkiye'de STK'lar, bir insan bir felaket yaşayıp onu atlatamadığında, trajedi durumunda (örneğin evladının trafik kazasında ölmesi sonucu ebeveyn tarafından trafik bilincini, alkollü araç kullanmamayı vb. konu edinen STK kurulması) ya da bir kişi bir travma atlattığında (kanseri yendi; tecavüze uğradı ama bununla yüzleşti vb.) veya doğal afetler sonrası kurulabilmektedirler (Asarkaya ve Tayşir, 2017; Barendsen ve Gardner, 2004). Bu durum, Türkiye'de ST ve örgütlenme bilincinin yeterince oluşmamış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Öte yandan, bu gibi kişisel inisiyatifler sonucu kurulan STK'lar, bu durumla karşılaşmamış kişilerden destek görmemesi nedeniyle sürdürülebilir olamamaktadır.

2.2. Kış Uykusu

“Vicdan genelde korkakların sevdiği bir sözcüktür. Ve öncelikle güçlülere dehşete salmaya yarar.” Shakespeare

Kış Uykusu filminin (Nuri Bilge Ceylan, 2014) ana karakterlerinden Aydın (Haluk Bilginer), 25 yıl tiyatroculuk yapmış emekli bir sanatçıdır. Genç karısı Nihal (Melisa Sözen) ve boşanmış kız kardeşi Necla'yla (Demet Akbağ) Kapadokya'ya yerleşmiştir. Karakterler hayatlarını, Otel Othello'nun ayrı odalarında sürdürmektedirler. Aydın, sanatçı, entelektüel kimliğiyle yerel gazeteye yazılar yazan, Necla “düşünmenin en iyi eylem olduğunu” anlatan, Nihal ise kendini hayır işlerine adayan karakterlerdir.

1 Burada bir noktayı aydınlatmakta yarar vardır. Araştırmacılar bu okumayı yaparken, filmin kurgusunu şekillendiren kişilerin böyle bir mesaj kaygısı taşıyıp taşımadıklarına odaklanmamakta, bu konuda bir niyet okuma çabası içine girmemektedirler. Yani, yorumlamada karakterin sözleri ve ekrana yansıyan görüntüler dışında veri alınan bir unsur bulunmamaktadır.

Kış Uykusu, büyük kentten Orta Anadolu'ya göç etmiş, taş yapıların arasına sıkışmış entelektüellerin hayatına değinir. Büyük kentin kalabalığının ardından, karakterler çalışma odalarında kendilerine “küçük dünyalar” inşa etmişlerdir. Bu odalarda, vicdanlarıyla, ahlak anlayışlarıyla, adalet duygularıyla, istekleriyle, yalnızlıklarıyla yüzleşmektedirler.

Nihal ilçede yardım kampanyaları düzenleyen, bu bağlamda örgütlenme çalışmaları yapan bir girişimin parçasıdır. Filmde bu girişime özel bir isim verilme de, işleyiş mekanizması ST'nin bir ayağını oluşturan yardım derneklerinin birebir aynısıdır. Nihal'in bu faaliyetlerde neden aktif olduğunu anlayabilmek için öncelikle kocası Aydın ile sorunlu ilişkilerini irdelemek gerekmektedir. Bir sahnede Nihal, Aydın'ı terk edip gitmekten bahseder:

Aydın: Peki diyelim ki gittin. Nereye gideceksin?

Nihal: Valla nereye olursa gideceğim Aydın bilmiyorum. İstanbul'a gidicem. Ne olmuş yani bir iş bulur çalışırım Allah Allah!

Aydın: (Üstten bir bakışla güler) Heey Nihal! Ahh Nihal ah iki gözüm yahu. Yıllardır aynı davulu dövüp durmaktan bıkmadın yahu. Sanki ben seni burada zorla tutuyorum. Ben sana hiçbir zaman engel olmadım. Oldum mu? Ne zaman istersen git. Hatta bence git, bi dene. Bi işe gir asgari ücretle sabah 8 akşam 6 çıktuktan sonra halin ve vaktin kalırsa dünyayı kurtarmaya devam edersin yine.

Nihal: Gerekirse yaparım. Burada senin gibi kibirli bir adamla ömür tüketip bi asalak gibi yaşamaktan bin kat iyidir. Sayende boşluk içinde yüzüyorum burda. Senin sırtından geçiniyorum. paramı yiyorum. Ama özgürlüğüm ve hiç kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunları. Üç kuruşluk bi yardımı bile başkalarının parasıyla yapmak ne demek biliyor musun sen?

Aydın: ... Rahat batıyor size. Şükretmek denen şeyden zerre nasibini almamışsın.

Nihal kişisel bir bunalım yaşamaktadır. Ruhu ve bedeni yalnızlık çekmekte, bu yalnızlık ona birey olma mücadelesi yaşatmaktadır. Kendinden zengin, bilgili, kibirli ve kötü sözleri bile kibarca söyleyen Aydın tarafından ezilmektedir. Ezilen kadınlığı ve insanlığı onu varoluş sorununa götürmektedir. Maddi açıdan her şeye sahip olan Nihal, ne yapabileceğini düşünmektedir. Tüm bu birey olma mücadelesi onu yardım işlerine yöneltmiştir. Nihal için bu alan Aydın'ın ilgi duymadığı, onun hâkimiyeti dışındaki bir mecra olmaktadır. Modern bireylerin en temel problemlerini temsil eden bu karakterler, STK'ların bireylerle ilişkisine dair Nihal üzerinden örnekler vermektedir. Nitekim sivil örgütlenmeler, Yücekök (1998:5)'ün de belirttiği gibi, modern kişilik krizlerini tedavi etmekte birer araç olarak görülebilmektedirler. Yaşadığı ortama ve eşine yabancılaşan Nihal, yardım örgütlenmeleriyle bu krizin üstesinden gelmeye

çalışmaktadır. Nihal’in bu mutsuz ve anlamsız hayatına, yardımseverlik faaliyetleri değer katmaktadır. Nihal; “Tek avuntum bunlar. Şimdi bu işler sayesinde kendime ve bir şeyler yapabileceğime yeniden inandım. Buradaki kuru yaşantıma anlam katacak bir amaç buldum.” sözleriyle yardım faaliyetlerine atfettiği önemi vurgulamaktadır. Öte yandan, Nihal’in kişisel sorunlarına çözüm ararken bir nevi üzerinden varlığını hissetmeye çalıştığı yardımseverlik davranışı Türkiye’de kimi STK’ların ne denli kişiye bağlı ve profesyonellikten uzak olduğunu da göstermektedir. *Kış Uykusu*’nda Aydın karakterinin evde düzenlenen komite toplantısına tesadüfen denk gelmesi sonrasında yaşananlar bu durumu gözler önüne sermektedir. Aydın, Nihal’i yardım faaliyetlerinde yanında gördüğü genç öğretmenden kıskanmanın da etkisiyle uyarır. Bu uyarıda Aydın kıskançlığını, eşinin amatörliğüne getirdiği bir eleştirinin altına gizlemektedir. Bu sahnelerde Aydın, yardım faaliyetlerinin amatörce yapılması durumunda başlarının devletle belaya girebileceğinden dem vurur, işin bürokrasisinin önemine değinir.

Aydın: Ah be Nihalcim ah be güzelim bu işleri hiç bilmediğiniz nasıl da belli. Yahu hiç olur mu hiç olur mu? Her şeyi bir arada göreceğim bir çizelge olmadan olur mu? Ayrıca bağış sırasında verdiğiniz alındıların birer kopyasının da sende olması lazım var mı? Yok! Parasal veya aynı bağışlarda bağış anında muhakkak surette fatura ya da sevk irsaliyesi kesilmesi lazım. Kesildi mi? Sanmıyorum. Ama bunlar çok önemli Nihal çok önemli. Yani adam bağış olarak verdiği miktarı vergi matrahından düşmek isterse ne yapacaksınız? Hı ya adam vergi kaçırmaya kalkarsa. senin başına patlar valla hapsi boylarsın söyliyim... Yani bunlar önemsiz gibi görünen çok önemli detaylar. Ayrıca bütün o alındıların tek tek numaralandırılıp bi cetvelde toplanması lazım.

.....

Nihal: Al hepisini ordan topla götür. Hayatta elimde tek onlar kalmıştı. Onlar da senin olsun. Bende ne varsa eline geçir.

Aydın masanın üzerinde Nihal’in o güne dek tuttuğu notları, defterleri, evrakları düzenlemek kontrol etmek için götürürken Nihal’in yakarışına aldırış etmez; Nihal’e alaycı bir gülüşle bakarak odadan ayrılır. Kendini gerçekleştirme arzusu, tek avuntusu elinden alınmıştır Nihal’in. Kendince eksiklikler sıralayan Aydın, hırsızlık suçlamasından karısını “kurtarmıştır”. Aydın karısını genç ve yetersiz görerek kontrolü ele almak istemektedir. Nihal’in kendi kimliğiyle yarattığı özerk alan, Aydın tarafından talan edilmiştir. Oysa Nihal, yalnızca bu faaliyetleri yaparken bağımsız hissetmektedir. Öte yandan, her ne kadar Aydın’ın bu davranışlarının arkasında kıskançlık ve karısına yönelik tahakküm arzuları yatsa da, eleştirileri haksız değildir. Aydın’ın burada alıntılanan sözlerle yerel sivil örgütlenmelerin sorunlarına değindiği söylenebilir. Muhasebe kayıt

işlemleri ve benzer idari işlemler STK'ların yetersiz kaldığı bir alandır. Aydın ayrıca profesyonelliğin önemini de vurgulamaktadır. Tecrübeli, öğrenim görmüş şimdi otel işleten Aydın Bey, iş yaşamındaki bilgilerini bu girişime aktarmaya çalışmaktadır. Aydın karakteri tüm bunları iyi niyetle yapmasa da sözleri günümüz STK'larının sorunlarına işaret etmektedir. Kurumsallaşmanın ve profesyonel yönetim anlayışının STK'ların acil ve müspet ihtiyacı olduğu bilinmektedir (Tayşir & Pazarcık, 2011). Önemli bir diğer husus da, güven meselesidir. Burada kast edilen, kötü niyetli insanların, yardım toplayan bu girişimleri suiistimal edebileceği ihtimalidir. Bu da yine günümüz STK-toplum ilişkisinde çokça karşılaşılan sorunlardandır. Son olarak Aydın ve kız kardeşi Necla arasındaki sürtüşmeden de söz etmek gerekir. Karşılıklı suçlamalar ve birbirlerinin hayat tarzlarına yönelik eleştirilerle doludur bu sohbet. Necla abisinin samimiyezsiz yazılarını abisi de onun hiçbir şey yapmadan hayattan şikâyet etmesini eleştirir. Konu yardımseverliğe gelince Necla; “*Yardımseverlik piyasa yapmanın yeni adı oldu çıktı bu evde(...) Hayatı boyunca hiç çalışmamış para kazanmamış kadının günah çıkarma merasimi(...) Yardımseverlik aç köpeğin önüne kemik atmak değildir. En az köpek kadar aç olduğunda, kemiğini onunla paylaşmaktır,*” sözleriyle yardımseverlik anlayışını tartışmaktadır. STK yazınında Necla'nın eleştirilerine benzer eleştiriler oldukça fazladır. Bu eleştirilerde temel vurgu, yardımseverlik ile yoksulluğun derinleştirildiği noktasındadır. Bu bağlamda Necla karakterinin sözleri, yazındaki bu gibi görüşleri yansıtmaları açısından önemlidir.

2.3. Takva

De ki: Değişmeyen gerçek geldi, sahte ve tutarsız olan yıkılıp gitti. Zaten sahte ve tutarsız olan er ya da geç yıkılıp gitmek zorundadır. (Kur'an, İsrâ Suresi)

Muharrem (Erkan Can) orta yaşlarında, ailesini çok küçükken kaybetmiş, dede yadigârı evle dergâh arasında yaşayan ana karakterdir *Takva*'da (Özer Kızıltan, 2006). Film, Muharrem'i odak noktası yaparak sosyo-kültürel çevreyi ele almaktadır. Muharrem baba mesleğini icra etmekte, Tüccar Ali Bey'in (Settar Tanrıöğen) yanında getir-götür işleriyle meşgul olmaktadır. Gündüz saatlerini Ali Bey'e hizmet ederek geçiren Muharrem, akşamları dergâhın zikir toplantılarına katılmaktadır. Muharrem, sessiz, dürüst, saygılı, dünya nimetleriyle çok ilgilenmeyen, kendini Allah yoluna adanmış müritlerden biridir. Muharrem bu tavırlarıyla tarikat şeyhinin dikkatini çeker ve dergâhın mali işlerinin başına getirilir. Dergâhın tabeladaki ismi, Ahmet İsmail Efendi Eğitim ve Araştırma Vakfı'dır. Aldığı yeni görevle Muharrem'in ismine Efendi eklenmiş ve hiyerarşik cemaat yapısında kademe atlamıştır.

Muharrem Efendi yeni görevi nedeniyle takkesini çıkarır, takım elbise giyer, pahalı telefon kullanır ve aksesuarlar takar. Mütevazı Muharrem Efendi bu gösterişli eşyaları yadırgasa da, şeyhin sağ kolu Rauf (Güven Kıraç), “*Ne demiş şair? Bahçemizin halinden baharımı kıyasla,*” diyerek, dergâhın kamusal alandaki temsilcisi olarak Muharrem Efendi’nin kendini değil dergâhı temsil ettiğini belirtir.

Muharrem Efendi, yaşamını Allah yoluna adanmış içtenlikli bir müritken, dış dünyaya açıldığında yaşadığı çelişkiler onu bambaşka biri yapmıştır. Para, prestij ve sorumlulukla örülü yeni deneyimleri, onu İslam’ın günah addettiği şeyleri yapmaya itmiştir. Dergâhın mali temsilcisi Muharrem, saygı gören, vakfin faturalarını yatırırken kurumların izzet-i ikramıyla karşılaşan, onlarca insan sırada beklerken işi hemen halledilen, belediyelere üstü aranmadan girip belediye başkanıyla doğrudan görüşebilen, civardaki büyük küçük işyeri sahiplerinin hepsinin tanıdığı bir adam olmuştur. Muharrem’i önemli kılan dergâhın sorumlu kişisi kimliğidir ve bu kimlik hayatını oldukça kolaylaştırmıştır. Gündüz vakti içki içen kiracıdan alınan parayı haram sayan, yoksulluktan hasta kocasına bakmaktan kirasını ödeyemeyen aileye “dini bütün de bir aile” diyerek yaklaşan, çelişkilerin içini kemirdiği birine dönüşmüştür Muharrem. Yoksul ailenin durumundan etkilenen bu samimi mürit, durumu mutlak otorite olan şeyhiyle paylaşır. Şeyh ona, alınmayan kira yüzünden dergâhtaki bir öğrencinin okuyamamasıyla yoksul aile arasında tercih yapmayı önererek, kararı Muharrem’in vicdanına bırakmıştır. Sonuçta Muharrem’in iç sıkıntıları, çelişkileri onu sinirli, etrafına emirler yağdıran kaba bir adama çevirmiştir.

Takva, esasında Türkiye’de tartışılan sahte-gerçek ya da ideal-ideal olmayan din tartışmalarına katkı sunmaktadır. Muharrem saf ya da ideal dinin temsilcisiyken, şeyh sahte ya da ideal olmayan dinin temsilcisidir. Muharrem parayı hiçbir zaman dini değerlerinin önüne koymazken, mali işlerden daha iyi anlayan şeyh, gerektiğinde para için dini araçsallaştırmaktan geri durmaz. Böylece din, kapitalist sisteme entegre olmanın toplumsal bir aracı olmuştur. Kutsal değerler üzerinden işleyen mali mekanizma din aracılığıyla meşrulaştırılmaktadır.

Filmde dikkat çeken önemli sahnelerden biri, Ankara’dan gelen kırmızı plakalı araç sahipleri için özel bir zikir meclisi düzenlenmesidir. Tuğal (2014)’ın da belirttiği gibi, Türkiye’de dini cemaatlerin, tarikatların devlet ve hükümet yetkilileriyle ilişkileri söz konusu olabilmekte ve hatta Meeker (2002)’in da belirttiği gibi, kimi zaman devlet yetkilileri yerelle ya da tabanla ilişki kurmak adına bu organizasyonlar ve onların önderleriyle işbirliği geliştirmektedir. Dini bir örgütlenmeyi anlatan *Takva*, Türkiye’deki siyasal İslam ve inanç odaklı STK’lar arasındaki organik bağa da değinmiştir. Diğer taraftan, Muharrem

Efendi'nin mali kaynakları topladığı kurumlardan birinin Sultanbeyli Belediyesi olması oldukça dikkat çekicidir. Sultanbeyli ilçesinin radikal dini örgütlenmelerin yoğun olduğu bir sosyal yapıdan, AKP'yle birlikte, nasıl ılımlı İslam'a döndüğünü Tuğal (2014) etnografik araştırmasında anlatmaktadır. Dolayısıyla *Takva* filminde görülen vakıf statüsündeki örgütlenme, Türkiye'de ST ve STK'ların bir başka ayağı olan din odaklı örgütlenmeleri, bu örgütlerin iç işleyişini, mali ve mali olmayan kaynakları edinme yöntemlerini, devletle ilişkilerini okumaya imkân sağlamaktadır.

2.4. Entelköy Efeköy'e Karşı

Bi gün bi tarihte bizim Efeköy'e entel dantel benim gibi saçlı sakallı birtakım adamlar gelmişler. Neden geldiklerini sonradan annadık. Bunlar eski daş evleri almışlar, zeytinlikleri almışlar, gıraç tarlaları hiç bazarlıksız almışlar. İstanbul'un sıkıntısından bıkmışlar, şehrin gürültüsünden, kaosundan, trafiğinden, hava kirliliğinden bıkmışlar. İnsanın insana yabancılaşmasından bıkkınlık gelmiş, çekip gidelim lan bu şehirden demişler, alternatif komün köyü kuralım demişler...

Entelköy Efeköy'e Karşı (Yüksel Aksu, 2011), yukarıda verilen anlatımla ve müzik eşliğinde başlamaktadır. İstanbul'da yaşayan bir grup çevreci, ekolojist, entel aktivist Ege'nin Efeköy'üne komşu Entelköy'ü inşa etmektedirler. Köye yerleşmeden önce, grubun içerisinde iki kişi köye gider, keşif yapar ve gerekli satın alma işlemlerini halleder. Ekonomik sıkıntılar içindeki köylü, bu her şeye fazla değer veren entelleri sevinç içinde karşılar. Bin yıllık Yörük halıları enteller sayesinde çöp olmaktan kurtulmuş ve paraya çevrilmiştir. Ancak iki köy arasındaki ticaretten hareketle kurulan dostane ilişki, köye yapılması planlanan termik santral kararından sonra yerini karşılıklı çekişmelere bırakır.

Türkiye son dönemde çevreci aktivistler, yöre halkı ve devletin doğa için karşı karşıya geldiği olaylara çokça sahne olmaktadır. Film doğal olanın korunmasına yönelik mesajlarla doludur. Muhtarın devlet erkânıyla yaptığı görüşme devletin çevreci aktivistlere yaklaşımı olarak okunabilir:

“Ya boşuna vehmediyorlar, cahil insanlar bunlar. Türkiye'nin kalkınmasını istemeyen insanlar bunlar. Filtreleme sistemi diye bi şey var. Bunlar Türkiye'nin gelişmesini, enerji üretmesini istemiyorlar. Hep Avrupa'dan alalım istiyorlar. Bunlar vatan millet düşmanı. Bunlar sadece termik santrale karşı değil, hidroelektrik santrale karşı, nükleer santrale karşı. Bunlara kalsa Türkiye karanlıklar içinde kalır. İki tane entele, dantele çapulcuya pabuç mu bırakacaksın?”

Film, genellikle haber bültenlerinden aşına olunan, Türkiye’de devlet ile sivil eylemcilerin karşı karşıya geldiği anlara ilişkin görüntülerle donatılmıştır. Filmde devlet erkânı, çevreci aktivistleri düşmanlaştırma ve ötekileştirme gayesindedir. Nitekim yakın geçmişte Artvin Cerattepe’de yapılan çevre eylemleri esnasında ve eylemler sonrasında (BBC, 2016) devletin eylem ve eylemcilere yaklaşımı da, filmde gösterilen sahnelere benzerlikler arz etmektedir.

Entel grup içerisinde lider olarak kabul edilen ve filmin ana karakterlerinden olan Alman asıllı Katrin (Ayşe Bosse), yıllar önce Türkiye’ye gelmiş ve doğanın korunması için mücadeleler başlatmış, türküler öğrenmiş, içimizden biri olmuştur. Termik santral görevlilerinin köylüyü bilgilendirdiği toplantı, çevreci aktivistler tarafından bölünmüş ve görevliler halkı kandırmakla suçlanmıştır. Devlet görevlilerinin ifadesiyle Katrin, “*O Alman kadın, yılların çevreci militanı, Pasifik’te, Türkiye’de, Almanya’da, Yeni Zelanda’da yüzlerce eylem yapmış... Alman casusu Alman casusu...*” Türkiye halkının böylesi “kötü” şeylerle işi olmayacağı, kalkışmalarda, isyanlarda bir “dış mihrak” aranması alışık olunan bir tablodur. Türkiye’de toplumsal, sivil hareketlere devlet bakışında halkın iradesinin yok sayıldığı, eleştiri kabiliyetinin küçük görüldüğü, Türkiye halkının “temiz” olduğu devlet görevlilerince sık sık vurgulanır. Gezi Parkı olayları esnasında dönemin başbakanı Erdoğan’ın eylemlerin müsebbibi olarak “faiz lobisi” açıklaması buna örnek verilebilir (NTV, 2015). Aslında bu yaklaşım, devletlerin muhalif, sivil sesleri yabancılaştırmasının ve bastırmasının ideolojik yöntemidir ve Ranajit Guha’nın *code of pacification* ve *counter-insurgent code* terimleriyle kavramsallaştırılmaktadır. Burada anlatılmak istenen, devlet ya da yönetici elitin, halktan gelen kalkışma, isyan vb. hareketler karşısında bu gibi eylemlerin neden-sonuç ilişkisini çarpıtmak istemesi ve tarihi de bu çarpıtma üzerinden yazmak istemesidir (Prakash, 1994). Guha’nın bu kavramsallaştırması, Türkiye’de hem Gezi Olayları esnasında hem de burada bahsi geçen filmdeki yansımalarda bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmakta ve devlet, ST ve STK’larla karşı karşıya geldiği anlarda *counter-insurgent* uygulamalarına başvurmaktadır. Bilindiği gibi, kimi zaman devletin bu girişimleri, STK’ları ve gönüllüleri “terörist” ya da “vatan haini” şeklinde suçlamaya kadar varabilmektedir.

Termik santral isteyenler ve istemeyenler olarak köy meydanında karşı karşıya gelen iki köy, birtakım toplumsal analizler yapmaya da imkân sağlamaktadır. Entelköylüler farkındalık yaratmak adına köy meydanında bir tiyatro oyunu sergilemektedirler. Efeköylüler daha önce hiç görmedikleri bu oyunu hayretle, anlamayan gözlerle izlemektedirler. Aktivistlerin performansında herkes beyazlar içindedir; Efeköy’den iki kadın “sen bir şey anladın mı?” der gibi birbirlerine bakmaktadırlar. Efeköylü kadınlardan biri,

“Termik santral geliyor ya hep bereber ölcez demek istiii bunlar gari,” diyerek diğer kadınları aydınlatmıştır. “Farkındalık yaratma” amacı taşıyan bu gösteri, anlaşılma çabasından öteye gidememiştir. Bu da aktivistlerin, yerel halkın dinamiklerine yabancılığının göstergesidir. Kendi yöntemleriyle protesto eden eylemciler halktan kopuk, anlaşılmazlardır ve anlaşılmazlığı gidermek için herhangi bir çaba belirtisi de yoktur. Köy meydanındaki bu sahne, muhtarın imamı getirmesiyle bir inanç tartışmasına evrilir. Köylünün gözünde “din-devlet bilmeyen bu anarşiklere”, köylü, bu değerlerin sembolü olarak görülen imama mevlit okutarak yanıt vermiştir.

Entelköylülerin tiyatroyla bilinçlendirme çabası muhtar tarafından sabote edilince, aktivistler çareyi köylüyü daha çok etkileyecek aktiviteler bulmakta arar. Entelköy’de yapılan strateji toplantısından konser düzenlenmesi kararı çıkmıştır. Köy meydanı bu sefer daha anlaşılır bir bilinçlendirme faaliyetine sahne olmaktadır. Sivil örgütlenmelerin tanıtım ve farkındalık amaçlı sanatsal faaliyetleri oldukça yaygındır. Bu etkinlik kimi zaman farkındalık için, kimi zaman bir grup yararına bağış toplamak veya örgütlenme çalışmalarının bir parçası olarak kullanılmaktadır. Sanatsal etkinlikler içerisinde bilhassa müzik faaliyeti, daha çok kesimin ilgisini çekeceğinden, örgütlenmeler bazında popülerdir. Karşı eylem arayışında olan köyün muhtarı, Gaziler ve Zeybekler Derneği’ne giderek efelerden gösteri talep eder. Muhtar yine aktivistlerden farklı olarak yerel kodları ön plana çıkarmış, köylünün alışık olduğu eylemler yapmıştır. Filmde kısa bir bölümde gösterilen Gaziler ve Zeybekler Derneği, yerel özelliklere sahip tek odalı bir dernektir. Dernek, bölgenin deneyimli Zeybeklerinin bir arada bulunduğu, kültürel sembollerin yansıdığı ve yaşatıldığı, az üyeye faaliyet yürüten bir sivil oluşumdur. Bu bağlamda Türkiye’de STK’ların kimi zaman kaybolmaya yüz tutan milli, kültürel vb. değerleri korumak adına, muhafazakâr saiklerle kurulduğu ve bu STK’lara girebilmek için o değerlere aşına olmak gerektiği ifade edilebilir.

Köy meydanında Entellerin konseri devam ederken Zeybekler, köylünün milliyetçilik anlayışına yaraşır şekilde “Ölürüm Türkiyem” şarkısı eşliğinde alana girmektedirler. Filmde milliyetçilik anlayışı çeşitli değerler üzerinden çokça sorgulanmaktadır. Entellerle baş edemeyen köylülerin tek argümanı, içi boşaltılmış milliyetçilik anlayışdır. Bu anlayış karşı tarafın “milli şuur eksikliği” üzerine inşa edilmiştir. Sahneye çıkan Zeybekler ve müzik grubunun yerel melodiler çalması iki köy arasındaki ilk kırılmayı göstermiştir. Bu bağlamda, bahsi geçen sahne, Türkiye’de hak temelli STK’ların faaliyetleri esnasında devletle karşı karşıya geldiğinde milli ve dini duygular üzerinden bastırılmaya çalışıldığını göstermesi ve bu bağlamda halkın yine devlet tarafından nasıl yönlendirildiğinin anlaşılması açısından önemlidir. Türkiye’de milliyetçilik ideolojisi sivil toplum özelinde ele alındığında, bu kavramın, kimi zaman

göçmen, soydaş örgütlenmeleri gibi belirli STK’ların örgütlenmesinde birleştirici unsur olduğu (bkz. Seufert, 2001), kimi zaman ise ST’nin örgütlülük arayışında bir engel olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Özetle, milliyetçilik anlayışı Türkiye’de ST’nin örgütlenmesinde de örgütlenmenin engellenmesi çabasında da işlevsel bir unsur olarak kullanılmaktadır.

Filmin dikkat çekici bir diğer kısmı Entelköylülerin Efeköylüleri küçük gören anlayışlarıdır. Entellere göre köylüler, bilinçsiz ve üretim araçlarını kullanamayan bireylerdir. Bu bilinçsiz köy aydınlatılmalı, onlara doğrular anlatılmalıdır. Filmde karakterler bu söylemi kullansa da film boyunca hiçbir şekilde makul, sağlıklı iletişim kurulamadığı görülür. Efeköy için alınan kararlar halka danışılmadan, üst bir akılla alınmaktadır. Eğitimli kültürlü enteller, para konusunda çok cömert davranmaktadır. Örneğin köyde “şiddet gören eşekler” teker teker enteller tarafından, köylülerin hayret dolu bakışları altında satın alınmıştır. Bunlar gerçekleşirken, köylülere komik gelen anlamsız durumlar öylece köylünün anlamasına bırakılmış ya da umursanmamıştır. Bu sahnelerde görülenler, Türkiye’de belirli bir toplumsal sorunun çözümüne odaklanan sivil örgütlenmelerin halkla ilişki kurabilmek ve sorunun herkes tarafından bir sorun olarak algılanabilmesini sağlamak noktalarında nasıl yetersiz kaldığını göstermektedir. Bu yetersizliğin sebebinin kimi zaman STK temsilcilerinin seçkinci tutumu olduğu, etkilenmeye çalışılan kitlenin STK temsilcileri tarafından cahil, eğitimsiz vb. sıfatlarla nitelendirildikleri de yine bu sahnelerde görülmektedir.

Entelköylüler termik santrale karşı yürütme kararını durdurmuş, AB ve bakanlıkların desteğiyle kültürel turizmi canlandıran faaliyetlerine devam etmişlerdir. Alman Yeşiller Partisi eş başkanı filmde kendini canlandırmış, Entelköylülere bu çabalarından ötürü bir de ödül takdim etmiştir. Entelköylüler çevreci mücadeleyi yalnızca yerel ağları kullanarak gerçekleştirmemiştir. Uluslararası ve ulusal kampanyalar düzenlemiş, UNESCO ve AB’den maddi manevi destek almışlardır. Ekolojik gurubun içerisindeki yabancı kadın karakteri ve bu destekler Türkiye’de ST ve STK’lara ilişkin önemli bilgiler vermektedir. Burada internet de önemli bir etkidir. Ege’nin küçük bir köyünde başlayan çevre eylemleri, Alman eylemcinin de etkisiyle uluslararası destekler alacak boyuta taşınmıştır. Örgütlenme faaliyetleri artık daha kolaylaşmış, yani başlarındaki köylünün dikkatini çekmeyi başaramayan eylemciler uluslararası alanda seslerini duyurmayı başarmışlardır. Filmin de vurguladığı gibi, yani başlarındaki yerel halk uluslararası desteklerden daha etkili değildir. Yerel halkı bilinçlendirmeye harcanan çaba, hali hazırda bilinçli kitlelere aktarılmıştır. Yine tüm bu gelişmeler göstermiştir ki uluslararası kurumların baskısı, Türkiye’de karar alma süreçlerinde etkili olmuştur. Filmin bu sahneleri, Türkiye’de ST ve

STK'ların gelişiminde AB üyelik sürecinin olumlu etkilerini yansıtması bağlamında değerlendirilebilir.

2.5. Hiçbir Yerde

“Veysel küçükken ona anlattığım bana da anneannemin anlattığı bir masal vardı. Cinler tarafından kaçırılan küçük çocuğun hikâyesi. Küçük çocuk annesinden habersiz kendisini kaçırarak cinlerle uzun bir yolculuğa çıkardı. Uzun upuzun bir yolculuğa... Kaybolurdu ortadan. Veysel de tıpkı bu zamanlar benim yaptığım gibi, bu kayboluşa dayanamaz ağlardı. O geri dönecek di mi anne, derdi. Dönecek di mi? Masalda çocuk hep geri döner, periler kraliçesiyle evlenirdi.”

Hiçbir Yerde (Tayfun Pirselimoglu, 2002) filminin ana karakterlerinden Veysel, Şükran Hanım'ın (Zuhal Olcay) siyasi olaylara karışan ve uzun süre önce hayatını kaybeden kocasından sonra tek varlığı, evladadır. Kocasının siyasi meselelerle ilişkisi, Şükran Hanım'ı kocasının ölümüne dek kaygılarla, korkularla yaşayan bir kadına çevirmiştir. Veysel, annesine göre hiç sebepsiz yere aniden kaybolmuştur. Şükran Hanım, her sabah polis karakoluna gidip oğlunu soran, kimi zaman ismi Veysel olan ölü bedenleri “bu benim oğlum değil” diyerek teşhis eden ve oradan Haydarpaşa Garı'ndaki işine dönen kırklı yaşlarında bir kadındır. Veysel'in babasından edindiği tecrübelerle, oğlunun siyasete bulaşmaması için onu koruduğunu iddia eden, her iş dönüşü Veysel'in bisikletinin yerini kontrol eden, duvardaki fotoğraflarını, askıdaki ceketini indirmeyen, ömrünü oğlunu aramaya adanmış bir annedir Şükran Hanım.

İstanbul'da başlar Şükran Hanım'ın arayış hikâyesi. Bütün devlet kurumları, polis, jandarma, valilik, Veysel'in arkadaş çevresi, iş yerindeki eş dost ve Kayıplar Derneği Şükran Hanım'ın bir umut diyerek aşındırdığı yollardandır. Öyle ki, karakolda polisler görür görmez ona adıyla seslenir, “Yeni bir şey yok Şükran Hanım; olunca biz size haber veririz,” derler, bıkkın ses tonlarıyla. Veysel'in nişanlısı Şule, morgda gördüğü cesedin Veysel olduğunu söyler, Şükran'ı Veysel'in öldüğüne inandırmak için türlü yollar dener. Oğlunu kaybeden başka bir anneye götürür Şükran Hanım'ı. Anne oğlunun kayboluş hikâyesini anlatır. Oldukça samimi, iç acıtan bu anlatımın sonlarında kayıp gencin öldürülmüş olduğu anlaşılır:

“...Telefon ettiler. Battaniyeye sarmışlar Genç'e doğru götürmüşler sonra Genç suyuna koymuşlar. Ordadır benim oğlum. Ben sade dedim ki bi kemiklerini bana verin bi mazarım olsun ben bunu her zaman istedim bu olmadı. Yani bu kaybolmak çok zordur.”

Şükran hışımla, öfkeyle terk eder odayı. Oğlu Hüseyin'le aynı sebepten kaybolmamış, ölmemiştir ona göre. Veysel'in duvarda asılı resmini indirmenin

zamanı gelmiştir. *Yalnız ölümler resimlerine sığınurlar. Ölüm çerçevelere yerleşir, peşinizi bırakmaz...* İş yerinden bir arkadaşının bir akrabası polistir Şükran Hanım’ın; Veysel adında bir mahkûmun kaçtığını ve en son Mardin’de görüldüğünü söyler Şükran’a. Mardin, Veysel’in babasının memleketidir; kimse de kalmamıştır oysa orada. Veysel orada ne yapar? Şükran Mardin’de devlet kurumlarına gider ve yine sonuç alamaz. Bölgenin ileri gelenlerinden bir ağanın ismini duyar. Eli kolu uzundur, Veysel’i bulmasını ister. Herkesten gizli bir arabayla Veysel’e götürülür, yeşil kapının ardında Veysel’i bulacağı söylenir. Gider sarılır, öper, sonra anlar ki bu Veysel onun oğlu Veysel değildir. Annesi sandığı kadını görmek için hayatını tehlikeye atmış biridir. Tüm olasılıkların peşi sıra giden biçare Şükran en son yine morga götürülür. Cansız beden Veysel’dir, Şükran Hanım’ı annesi sanıp görüşmeye gelen Veysel. Teşhis eder, “oğlum Veysel bu,” der Şükran.

Türkiye’de “normal” sebeplerden kayıpların hikâyesini anne-evlat ilişkisi üzerinden anlatan film, çatışmaların ve gözaltında kayıpların en fazla yaşandığı dönemi, Türkiye gerçeğiyle paralel şekilde aktarmaktadır. Ancak Şükran yalnızca gözaltında kaybedilenlerin değil, herhangi bir siyasi sebebe bağlı olmadan kaybolan bütün çocukların annesi olarak resmedilmektedir. Oğlunu aradığı yollar Şükran’ı başka kayıplara ve acılara çıkarmıştır. Veysel’i arayan Şükran, filmin sonunda bütün kayıpların annesi olmuştur.

Şükran’ın, oğlu Veysel’i arayışı esnasında gittiği yerlerden biri Kayıplar Derneği’dir. Devletin hiçbir kurumundan oğluna dair bilgi almayı başaramayan Şükran’ın bu derneğe başvurması bir hayli önemlidir. Kayıplar Derneği, hak temelli STK’lar olarak nitelenen sınıflandırmaya dahil edilebilecek derneklere aittir. Ekranada dernek olarak yansıyan görüntü, duvarlarında her yaşta kayıp bireyin fotoğraflarıyla donatılmış, tek kişinin çalıştığı, bu kişinin hem telefonlara cevap verdiği hem yüz yüze görüşmeleri gerçekleştirdiği bir mekândır. Dernek binasının kapısında da, yine üzerinde kayıp resimlerinin asılı olduğu bir otobüs vardır. Bu otobüs, kayıpları arama sürecinde sokakları dolaşarak hem bu konuda kamuoyu oluşturmakta hem de otobüste asılı resimleri tanıyanların derneğe ulaşmasını amaçlamaktadır. Kayıplar Derneği devlette aradıklarını bulamayan bireylerin uğrak yeridir. Devletin imkânları ekrana yansıyan derneğin imkânlarından katbekat gelişmiş olsa da, çarenin dernekte aranması, derneğin kaybolan bireyler için devlete nazaran daha özverili çalıştığı şeklinde yorumlanabilir. Dönemin siyasi koşulları göz önünde bulundurulduğunda, devletin kolluk kuvvetlerince gözaltına alınan kimi bireylerden bir daha haber alınmaması ve bu konuda devlet kurumlarının yeterli desteği verememesi (www.zorlakaybetmeler.org), Şükran Hanım ve diğerlerinin devlet tarafından bilinçli bir yanıtızsızlığa maruz bırakıldıklarının düşünülmesine ve bu nedenle STK’ya yöneldikleri yorumunun yapılmasına imkân vermektedir.

Öte yandan, burada ekrana yansıyan Kayıplar Derneği'nin fiziksel görüntüsü, yardım faaliyetleri ile uğraşan STK'ların ekrana yansıyan görüntüsüyle, hatta diğer tüm STK'ların yansımalarıyla kıyaslandığında, yaşanan olayların dramatikliğinin fiziksel mekâna da sirayet ettiği belirtilebilir. Öyle ki, ne varlıklı işadamlarının, ne sosyetik tabir edilen kadınların ne de aktivist eylemlerle gündeme gelen STK'ların bu denli gri, soğuk ve hüznü yüklü bir görüntüleri vardır.

2.6. Kurtuluş Son Durak

“Kadınlar insandır biz insanoğlu.”

Neşet Ertaş

Kurtuluş Son Durak (Yusuf Pirhasan, 2012) filminin başrol oyuncusu Eylem (Belçim Bilgin), evlenme planları yaptığı nişanlısı tarafından terk edilmiş ve evlenince oturmak üzere hazır ettikleri Saadet Apartmanı'ndaki daireye yalnız taşınmıştır. Apartman sakini kadınlar, Ermeni Vartanuş, eski konsomatris Goncagül, kuaför Füsün ve kocasından şiddet gören Gülnur'la kızı Tülay bu yeni, eğitilmiş ve yalnız kadını merak etmektedirler. Komşuluk gereği, pastalar, sarmalar götürülür, eşyalarını taşımasına yardım edilir ve Eylem bir hafta evden çıkmayınca uydurma bir apartman toplantısı düzenlenir. Eylem, düğününe sayılı günler kala terk edildiği için ağır bir buhran yaşamaktadır. Meraklı, ilgili komşularına dayanamayan Eylem sonunda evini apartman toplantısı için açmış, kadınların zihnini meşgul eden tüm soruları yanıtlamıştır.

Filmin hikâyesi, “kendine bile hayrı olmayan” psikolog Eylem ve her birinin ayrı dertleri olan kadınların yaşamıdır. Eylem, intihar teşebbüsünden sonra bu kadın grubuna dahil olmuş, her birinin yaşadığı drama tanıklık etmiştir. İntihar teşebbüsünden sonra, kadınların yardımlarıyla tekrar yaşamayı seçen Eylem, öğrenim görmüş bir kadın olarak diğer kadınlara sorunlarıyla nasıl baş edeceklerini gösteren bir lidere dönüşmüştür. Bu kadınların hepsi, yaşadıkları sorunlarla yüzleşmek yerine *antidepresan*'lara sığınmış, bu şekilde sorunlarını normalleştirmişlerdir. Eylem'in karşı komşusu kocasından her gün şiddet görmekte ancak hiç kimse bu duruma müdahale etmemektedir. Bağırış çağırış seslerinin geldiği gecelerden birinde Eylem, şiddeti durdurmak için müdahale edip polis çağırmıştır ancak tüm bunlar şiddeti engellemeye yetmemiştir.

Toplumsal mesaj kaygısı olan film, her biri erkekler tarafından incitilen kadınların örgütlenerek şiddetle baş etme yöntemini yansıtmaktadır. Kara mizah öğeleri bulunduran film, ilkin şiddet uygulayan kocanın karşısında durarak kadın mücadelesinin pratiğini sunmaktadır. Şiddet gören kadının evinde bir araya gelen kadınlar, şiddet uygulayan kocayı istemeden öldürmüştür. Hikâyenin devamında

incitilen kadınlardan bir diğeri “dostunu” öldürmüş, sonra cesetler bahçedeki kuyuya atılmıştır.

Saadet Apartmanı’ndaki kadınların dayanışma öyküsü, erkeklere karşı bir araya geldiklerinde kadınlardan korkulur *mottosu*, ülke çapında büyük bir kadın örgütlenmesini başlatmıştır. Filmin sloganı “her türlü şiddete karşıyız” olsa da, kadınların kendilerine eziyet eden erkeklerden kendilerini ancak şiddete başvurarak koruyabildikleri alt metinlerde aktarılmıştır. Haberlerde her gün karşılaşılan şiddet hikâyelerine ahlamaktan vahlamaktan başka tepkiler vermeyen bu kadınlar, kendilerine güvenmiş, dayanışmayla yalnız olmadıklarını anlamışlardır. Saadet Apartmanı’nda altı kadının başlattığı direniş, şiddet gören diğer kadınların da dahil olmasıyla genişlemiş, büyümüştür.

Türkiye’nin en büyük toplumsal sorunlarından olan cinsiyet eşitsizliğinin ve ayrımcılığının sonuçlarından biri olan şiddet, hatta çoğu zaman cinayet, filmin mesajı olarak yansıtılmaktadır. Bu, filmi mesaj kaygısı taşıyan bir film yapmış, adından çokça söz ettirmiştir. Şiddet gören, aşağılanan, ezilen kadınların örgütlenme öyküsü trajikomik olaylarla beyaz perdeye aktarılmıştır. Kadınların dayanışmayla kurdukları mücadele öyküsü, Saadet Apartmanı’nda kurulan dernekle devam etmiştir. Türkiye’de, filmde kurulan derneğin faaliyetlerine benzer STK’ların ve platformların mevcudiyeti bilinmektedir (örn. Mor Çatı Kadın Sığınma Vakfı). Burada derneğin kuruluşuna seyirci de bizzat tanık olmaktadır. Bu bağlamda, kadınların yaşadığı mağduriyetin önce informal örgütlenmeye, bu örgütlenmenin de -mağduriyetin hemen her yerde herkesin yaşadığı göz önünde bulundurulduğundan- formal bir örgüte yani derneğe dönüştüğü söylenebilir. Bu sahnelerden, Türkiye’de kurulan bazı kadın STK’larının, aynı dertten mustarip olan ve ortak amaçlarla bir araya gelen bireylerin taleplerini dile getirdikleri alan olarak görüldüğü çıkarımı yapılabilir. Öte yandan, toplumsal eşitsizliği direnişe dönüştüren kadınların, dernekle birlikte daha fazla güçlendiği gözlemlenmiştir. Ortak amaçla bir araya gelen bireylerin mücadelesinin, toplumsal karşılığı ve etkisi olduğu söylenebilir. Burada, bireysel şiddet hikâyelerinin, mücadele ve dayanışma ile aşılabileceği mesajı verilmektedir. Şiddet gören kadınların bunu sineye çekmemesi gerektiği, “kaderine” razı olarak şiddetle yaşamaya mecbur olmadığı aktarılmış, örgütlenme bu sorunların çözümü olarak işaret edilmiştir. Film bu açıdan hem örgütlenmeyi anlatmakta hem de örgütlenmeye yönlendirmektedir.

Filmin Türkiye’de ST ve STK’lar konusunda üzerinden çıkarımda bulunmaya imkân veren sahnelerinden bazıları da eylem yapan kadınların emniyet güçleri ve erkekler tarafından ciddiye alınmamaları ile ilgilidir. Filmde örgütlü kadınların ciddiye alınmaları, ancak erkek polisin cinsel organını kesme tehdidinden sonra gerçekleşmiştir. Yani erkekler, örgütlü kadını ancak erkekliklerine yönelik bir tehdit olmaları koşuluyla ciddiye almıştır. Kadınların

devlet görevlilerince ciddiye alınmaması, eylemlerden edinilen gözlemlerden yola çıkarak, Türkiye’de kadın eylemlerinde sık karşılaşılan bir durumdur denebilir. Sokak protestoları gerçekleştiren kadınlar “tehlike” olarak algılanmadığından, “eğlencelerine” müdahale edilmemektedir. Filmsel anlatıda aktarıldığı üzere, kadınlar birlikte örgütlenerek şiddete başvurmadağı müddetçe dikkate alınmamaktadırlar. Kadın dayanışmasının dernekle beraber resmileşmesi ve kadınların diğer kadınlardan gördüğü destek bir nebze de olsa ciddiye alınmalarını sağlamıştır. Bu noktada, diğer kadınların desteğinin sağlanmasında sosyal medya üzerinden yürütülen haberleşme etkili olmuş, Saadet Apartmanı’nda sıkıştırılan kadınlar, diğer kadınların desteğini bir blog aracılığıyla elde etmişlerdir. Bu bağlamda, ilgili sahne, günümüzde sosyal medya ve genel olarak internetin ST ve STK’lara örgütlenme olanağı tanıdığı vurgularını destekleyen bir yansıma olarak değerlendirilebilir.

2.7. Sen Kimsin

Sen Kimsin (Ozan Açıktan, 2012) polis olan babasına layık olamayan, kendince polisçilik oynayan özel dedektif Tekin’le (Tolga Çevik) babasının arkadaşı, emekli trafik polisi İsmail’in (Köksal Engür) maceralarını anlatmaktadır. Sakar dedektif kurgusuyla yaratılan Tekin karakteri, giriştiği her işi eline yüzüne bulaştıran, parasız pulsuz hayalperest bir adamdır. Sakarlığı sayesinde tanınan dedektif Tekin’in bu “ünü” Suzan Hanım’dan (Pelin Körmükçü) ilk işini almasına sebep olacaktır. Suzan Hanım, dedektiflerin sakarlığıyla üvey kızını öldürüp yaşlı kocasından kalan mirasa konmayı planlamaktadır. Güldürmeyi amaçlayan filmde, tam da komediye uygun şekilde, işler yolunda gitmez.

Dedektifler Tekin ve İsmail, Suzan Hanım’ın evine gittiği esnada, varlıklı Suzan Hanım yalısında kimsesiz çocuklar yararına bir etkinlik düzenlemektedir. Yalının bahçesinde çocuklar oyun oynayarak eğlenmektedirler. Çocuklar için *animatörler* çağrılmıştır ve Tekin ve İsmail Abi kostüm giymiş olarak çocuklara gösteri sunmaktadır. Bu esnada Suzan Hanım, misafirlerine açılış konuşması yapmaktadır:

“Öncelikle Kimsesiz Çocuklar adına verdiğim bu davete, beni kırmayıp geldiğiniz için hepinize çok çok teşekkür ederim. Bu evin bahçesinde sekiz kadınla başlattığımız yardım derneğimizin her geçen gün çığ gibi büyüyerek vakıf haline gelmesi gerçekten beni mutlu ediyor.”

Yaşlı kocasının ölümünü dört gözle bekleyen Suzan Hanım, parası için evlendiği adamın mal varlığını hayır işlerinde de kullanmaktadır. Bahçedeki hizmetçiler dışında, misafirlerin hepsi etkinliğin yazılı olduğu şapkalar takmaktadırlar. Zengin olduğu anlaşılan misafirler davetin tadını çıkarırken, evin

çalışanları onlara hizmet etmektedir. Suzan Hanım ve diğer kadın arkadaşlarının başlattığı yardım derneği yine kadın-çocuk ilişkisi üzerinden aktarılmaktadır. Misafirlerine günün sonunda “iyi eğlenceler” dileyen Suzan Hanım’ın deyimiyle, “onların anneleri, ablaları, öğretmenleri” olmuşlardır. Anne, abla ve öğretmen vurgusu bir yandan da çocukların eğitiminin kadınların görevi olduğu şeklindeki toplumsal kabulü yansıtmaktadır. Anne, abla ve öğretmen konumu, kimsesiz çocuklarla kadınlar arasındaki hiyerarşik yapının dışı vurumudur. Bu noktada, Türkiye’de STK’ların önemli bir kısmının çocuklara odaklanması, bir yandan çocukların korunması en çok gereken canlı olarak görülmesi (gelecek nesiller) ile ilişkilendirilebilir. Burada kadına toplumsal cinsiyetin bir uzantısı olarak biçilen annelik rolünün kadın tarafından benimsenmiş olması ile kadınların STK’larda özellikle çocuklara ilişkin sorunların çözümüne odaklanması arasında bir ilişki olduğu araştırmaya değer bir iddia olarak ortaya konabilir. Öte yandan, çocuklara ilişkin devleti de içeren toplumsal hassasiyetin, örneğin hak temelli faaliyetler yürüten STK’lara göre daha kolay meşruiyet kazanması ve fon bulabilmesi, bu tip örgütlerin yaygınlığının bir diğer nedeni olabilir.

Dedektifler çocuklara oynanacak Pamuk Prenses masalının karakterlerini canlandırmak için hazırlanırken, kimsesiz çocuklar Pamuk Prenses’in kötü kalpli üvey annesinin hikâyesini dinlemektedirler. Çocukların masalı dinlediği esnada; sözde hayırsever üvey anne Suzan Hanım üvey kızı için kurguladığı ölüm planını hızlandırmaktadır. Masal ve gerçeklik arasında bağ kuran film, samimiyet ve yardım arasındaki bağı da ifşa etmektedir. Suzan Hanım’ın yardımcıları küçük bir bebekle gelir ve küçük misafirin Suzan Hanım’la tanışmak istediğini söyler. “Öyle mi ay canım gel” diyerek bebeği kucağında emanet tutan Suzan Hanım, bebekle çektiği fotoğraftan sonra bebeği yardımcısına verir. Bu davranış ve söylem Suzan Hanım nezdinde varlıklı kadınların yardım anlayışlarının ardındaki samimiyetsizliklerini yansıtmaktadır. Suzan Hanım karakteri bir yandan üvey kızını öldürmeyi planlarken, bir yandan da kimsesiz çocukların yararına faaliyet gösteriyor gibi görünmektedir. Suzan Hanım’ın çelişkili ve ikiyüzlü yaklaşımı, kimsesiz üvey kızından almak istediği mirası kimsesiz çocuklar yararına kullanmasıyla da pekişmektedir. Bu anlatım, kimi zaman gündelik eylemlerinden ötürü vicdan azabı çeken kişilerin belki de çektikleri vicdan azabından kurtulabilmek gayesiyle ST alanına yöneldiği şeklinde de okunabileceği gibi, Türkiye’de özellikle üst gelir sınıfına mensup kadınların STK faaliyetlerini kendilerini toplumda meşru kılma, işe yarar hissetme arayışlarında bir araç olarak kullandıkları şeklinde de okunabilir. Son olarak, bu filmde abartılı şekilde yansıtılan “sosyete yardımseverliği” temasının, sosyal gerçekliği yansıtıp yansıtmamasından bağımsız olarak, Türkiye’de ST ve STK’ların özellikle hayırseverlik faaliyetlerine yönelen eleştirilerde ön sıralarda olduğu bulgusunu yansıttığı da söylenebilir. Erdoğan (2016) da, üniversiteli gençliğin neden gönüllü olmadığını araştırdığı çalışmasında, üniversiteli gençlerin hayırseverlik

faaliyetini sosyeteyle ilişkin bir samimiyetsizlik olarak gördüklerini raporlamakta ve gençlerin gönüllü olmama nedenleri arasında bu unsurun da bulunduğunu belirtmektedir.

2.8. Recep İvedik

Recep İvedik filminin (Togan Gökbakar, 2008) başrol oyuncusu, Anadolu'nun yetiştirdiği "delikanlılardan" Recep (Şahan Gökbakar) yolda bir cüzdan bulur ve cüzdanın çok önemli bir iş adamına ait olduğunu öğrenince Antalya'ya doğru yola çıkar. İş adamı, "kaldı mı bu dünyada Recep gibileri," diye düşünerek bu dürüst adama para takdim eder. Dürüst olduğu kadar gururlu da olan Recep, "dilenciye sadaka mı veriyon goçum, ben bunu insanlık için yaptım" diyerek parayı reddeder. İş adamı aynı zamanda Antalya'da otel sahibidir; Recep parayı kabul etmeyince otelinde tatil yapmasını teklif eder. İlk bu teklifi de kabul etmeyen Recep, otelin lobisinde çocukluk aşkıyla karşılaşınca otelde tatili kabul eder. Filmde, Recep'in bu karşılaşmadan sonra başlayan macerası güldürü amaçlı eklemelerle anlatılmaktadır.

Recep İvedik, Güngörenli, argo kelimeler kullanan, eril söylemlere sahip, esprileri küfürler, kabalık ve cahillik üzerine kurulu bir karakterdir. Recep İvedik, bu karakter özelliklerini esprilerin merkezine alarak güldürmeyi ve adından söz etmeyi başarmaktadır.

Recep İvedik, cüzdanı sahibine ulaştırmaya çalışırken arabası bozulmuş, yolda kalmıştır. Uzunca bir mesafeyi yürüdüktan sonra başka bir araçla, yemek yiyebileceği bir tesise varmıştır. Bu tesis, Karaambar Kamyoncular Derneği'dir. Dernek kamyon şoförlerinin dinlenip yemek yiyebileceği yol üstünde bir mekândır. Yemek olarak sadece kuru fasulye ve pilav vardır. Recep'e bir kuru fasulye söylenir fakat tam yemeğe başlayacağı esnada derneğin üyelerinden biri müdahale eder ve Karaambar Kamyoncular Derneği üyesi olmayanların, derneğin üyelerine sağladığı hak ve imkânlardan faydalanamayacağını söyler. Recep İvedik karakterinin bahsi geçen dernekle ilişkisi de burada başlar.

Adından anlaşılacağı üzere kamyon şoförlerinin üyelerini oluşturduğu derneğin üyelerine en büyük hizmeti kuru fasulyedir. Recep'in esasen dernekle hiç ilgisi yoktur ve tek amacı açlığını gidermektir. Bunun birincil koşulu olan üyelik için mücadele edecektir. Recep karakteri dernekle beraber güldürü ögesi olarak kullanılsa da, Türkiye'de kişisel çıkar amaçlı üye olunan STK'ların sayısı oldukça fazladır. Örnek vermek gerekirse, yalnızca Marmara Bölgesindeki Hemşeri Derneklerinin sayısı 8.125'dir (DDB, 2016). Burada çıkar kelimesinden kast edilen pragmatist yaklaşımdır. Filmde fizyolojik ihtiyaç olan çıkar, kimi zaman itibar, kimi zaman ticari ya da sosyal ağlara eklenilebilmek olmaktadır.

Filmde üye olmayanların imkânlardan yararlanamama hali, gerçeklikte STK'lara ait lokallerin girişinde bulunun “aza/üye olmayan giremez” ibaresine tekabül etmektedir. Türkiye’de bu ibarenin asılı olduğu STK'lar oldukça fazladır. Dernekler Yönetmeliği'ne göre, dernekler sosyal ihtiyaçların giderilmesi için bölge mülki amirinin izniyle lokal açabilmektedir. Ancak lokal açabilmek için derneklerin en az bir yıldan fazla faaliyette bulunması gerekir. Yine bu yönetmeliğe göre derneklere bağlı bulunan lokallerin girişinde, hangi derneğin lokali olduğunu belirten levha ve “üye olmayan giremez” ibaresinin bulunduğu levhanın asılması zorunludur (Dernekler Yönetmeliği, 2005). Bu ibare kimi zaman merak konusu olmakta, kimi zaman da derneğin içerisinde yapılan illegal faaliyetlere, yalnızca bilenlerin yani “üyelerin” katılımına izin verilmesini sağlamaktadır. Ülkede derneklere yapılan polis baskınlarının ardından, derneklerin kumar oynamak ve ruhsatsız alkol satışı için kullanılabildiği ortaya çıkmıştır (Akşam Gazetesi, 2014). Kırathane ruhsatı alamayanların, dernek aracılığıyla lokal ruhsatı almasıyla bu durum yaygınlaşmaktadır.

Üye olmayan giremez ifadesinin ardındaki diğer bir gerçek de, STK'ların üyelik için yüksek aidatlar talep etmesiyle ilgilidir. Belli bir kesime hitap etmeyi amaçlayan bu STK'lar parası olmayanların üye olamadığı STK'lardır. İlegal ya da merdiven altı kumarhanelerden farklı olarak bu STK'lar daha seçkin bir anlayışa sahiptir. Bu STK'larda üye aidatını ödeyebilen kişiler derneğin "imkânlarından" yararlanabilmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Bu çalışmada Türkiye’de ST ve STK'ların 2000 sonrası Türkiye sinemasına yansımaları gösterebilimsel yöntemlerden yananlam-düzanlam kavramsallaştırması arka plana alınarak okunmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, inceleme sonucunda ortaya çıkan bulgulardan ilki ve belki de en ilginç olanı, Türkiye’de yardımlaşma konusunda faaliyet gösteren ve odağında çocuklar bulunan STK'ların genelde "sosyete" tabir edilen zümreye mensup kadınların uğraşı olarak gösterilmesi ve kimi zaman bu STK'ların ve bu STK'larda gönüllü faaliyette bulunan kadınların samimiyetsiz olduklarının vurgulanmasıdır. *Kış Uykusu* gibi kimi filmlerde ise çocuk odaklı yardımlaşma örgütleri, kadının özgürleşme arayışının bir sonucu olarak gösterilmektedir. Pek çok ülkedeki gibi Türkiye’de de kadın hareketi ya da feminist hareket olarak adlandırılacak kadın özgürleşmesi çabalarının henüz ilk dönemlerinden beri ST ve STK'larla ilişkili olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, milliyetçi ideolojilerin toplumları birleştirici unsur olduğu savaş dönemlerinde kadınların ST'ye aktif katılımı -örneğin Hilal-i Ahmer Cemiyeti içinde kadınlar- kadının özgürleşmesinde de etkin bir rol oynamıştır (Fleischmann, 1999). İncelenen

filmlerden *Kurtuluş Son Durak* gibi bazılarında, kadınların bizatihi kadın dayanışması adına örgütlendikleri de görüldüğünden, Türkiye’de ST ve STK’ların tarihsel bir süreç içerisinde kadının eğlence, kendini ifade etme, kendini faydalı hissetme, boş vakit geçirme, çalışma ve kadın hak ve özgürlükleri adına bilinç oluşturma arayışlarında etkili olduğu ve bunun Türkiye sinemasına da yansıdığı belirtilebilir. Yalnız bu noktada, özellikle çocuklara yardım götürme konusuna odaklanan STK’larda kadınların kendilerini nasıl konumlandıklarına ilişkin yansımalar da dikkat çekicidir. Can (2007), bilhassa çocuklar için faaliyet gösteren ve modern kadınların gönüllü çalıştığı STK araştırmasında gönüllü çalışan kadınların, yardım edenleri “biz”, yardım edilenleri “onlar” olarak tanımladıklarını belirtmektedir. Gönüllü kadınlara göre aileler bilinçsiz, eğitimsiz ve toplumu olumsuz etkileyecek kötü çocuklar yetiştirmektedirler. Burada dikkat çeken husus, gönüllü bireylerin sistem sorununu ailenin üzerine yıkma çabasıdır. Özellikle göçle gelen yoksul ailelerin çocuklarıyla ilgilenen gönüllü çalışanlar, kendileri için “kurtarıcı” sıfatını kullanmaktadır. Bu tanımlamalar, gönüllülerin hümanist tutumlarındaki şefkatli davranışı ve acıma duygusu içindeki ötekileştirmeyi göstermektedir.

Çalışma, Türkiye’de STK’ların örgütlenme çabalarının başından itibaren faaliyet gösterdikleri her anda kaynak sıkıntısı içinde olduğunu da anlamamıza olanak sağlamaktadır. Bahsi geçen fon sıkıntısı, kimi zaman STK’nın ünlüler aracılığıyla yardım geceleri düzenleme görüntülerinden, kimi zaman ekrana yansıyan STK’nın fiziki koşullarının yetersizliğinden anlaşılmaktadır. Ekrana yansıyan görüntüler, pek az STK’nın finansal sorunlara kalıcı çözümler aradığını, genellikle günü kurtarmaya yönelik arayışların yaygın olduğunu (yardım gecesi, açık artırma vb. aracılığıyla fon toplama) göstermektedir.

ST ve STK’ların 2000 sonrası Türkiye sinemasına yansımaları incelendiğinde öne çıkan bir diğer unsur, Türkiye’de STK’ların devletçe meşru kabul edilebilecek bir örgütsel form olarak görülmeleri nedeniyle, kimi zaman ideolojik sâiklerle kimi zaman ise şahsi menfaat adına örgütlenecek kişi ya da grupların tercihi olduğudur. Belirli bir ideolojiyi yayarken bunu eğitim ve yardımlaşma faaliyetleri ile eşgüdümlü yürütme, siyasal bir oluşumun tabandaki gölgesi olma, özel bir alan oluşturarak illegal (kumar vb.) faaliyetlerde bulunma, belirli kimlikler üzerinden (hemşerilik, meslektaşlık, iş adamlığı vb.) örgütlenerek sadece o kimlikten olan dar gruba menfaat sağlama arayışlarında STK’ların aktif bir şekilde kullanıldıklarının düşünüldüğü, toplumda bu şekilde bir algı olduğu, ekrana yansıyan görüntülerden anlaşılmaktadır. Türkiye’de Osmanlı döneminden beri STK’ların (o dönemde vakıflar) devletin meşru kabul ettiği bir örgütsel form olarak şahsi menfaat sağlamak adına kullanılabilirdiği, bu bağlamda kimi Osmanlı yöneticilerinin vakıflar aracılığıyla şahsi mallarını aile üyelerine aktarma gayreti içinde olduğu bilinmektedir (Alkan, 1998). Bu elbette,

Osmanlı döneminde ihtiyaç sahibi olanlara yardım sağlama ya da genel olarak toplumsal fayda sağlama gayesiyle kurulan çok sayıda vakıf bulunduğu gerçeğinin yadsınmasına sebep olamaz.

Türkiye’de ST ve STK’ların 2000 sonrası Türkiye sinemasına yansımaları üzerinden söylenebilecek son husus, Türkiye’de ST alanındaki örgütlenmelerin kimi zaman kişilerin yaşadığı travmalar sonrası kazandıkları bilinçle ilişkili olduğudur. *Kurtuluş Son Durak*, *Abuzer Kadayıf* gibi filmler göstermektedir ki, bir kişinin yaşadığı travma kimi zaman kişiyi ya da onun bir yakınıni inisiyatif olarak toplumda bir bilinç oluşturma, ilgili sorunun çözümü için sorumluluk almaya yöneltmektedir. Bu durum, Türkiye’de ST ve STK’ların tabana yayılamayan, amatör yapılar olarak faaliyet göstermelerine neden olan unsurların başında gelmektedir.

Sonuç olarak günümüzde Türkiye’de ST ve STK’lar, örgüt sayısı, gönüllü sayısı, proje sayısı gibi performans göstergeleri özelinde değerlendirildiğinde geçmişe kıyasla belirli bir ilerlemenin kaydedildiği alanlar olsa da, izlenen filmler Türkiye’de güçlü devlet algısının hem devlet hem de vatandaşlarda hâkim anlayış olması nedeniyle arzu edilen ölçüde ilerleme kaydedemediğini göstermektedir. Bu bağlamda, Türkiye’de ST ve bu kavramın örgütlenme biçimlerinden biri olan STK’lara katılımın önünde önemli engeller bulunduğu, bu engellerin kimi zaman doğrudan alanın içindeki aktörler kimi zaman ise devlet tarafından izlenen pratiklerin bir sonucu olduğu ifade edilebilir. Yani Türkiye’de ST’a katılım için önce “aza” olabilmek gerekmekte ve bahsi geçen bu azalık, öyle ya da böyle, birtakım spesifik özellikleri gerektirdiğinden ST’nin kavramsal tanımında çağrıştırdığı özgür katılım anlayışına ket vurmaktadır.

Kaynakça

- Adanır, Oğuz (2013), "Göstergebilimsel Film Kuramı" Özarslan, Zeynep (Der.), *Sinema Kuramları: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (İstanbul: Su Yayınevi): 13-32.
- Akpınar, Necati. (Yapımcı), Açıktan, Ozan (Yönetmen). (2012). *Sen Kimsin?* (Film). Türkiye: BKM Film
- Aksoy, Faruk., Germen, Ayşe., Soyarslan, Mehmet. (Yapımcı), Gökbakar, Togan. (Yönetmen). (2008). *Recep İvedik* (Film). Türkiye: Özen Film
- Akşam Gazetesi, (2014), <http://www.aksam.com.tr/guncel/dernekler-kumarhane-cikti-67-gozalti/haber-350728>, (30.05.2016) Mayıs 2016’da erişildi.
- Alkan, Mehmet Ö. (1998), "Sivil Toplum Kurumlarının Hukuksal Çerçevesi 1839-1945", Ed. A.N. Yücekök, A.N. İ. Turan, İ. ve M.Ö. Alkan M.Ö. (Der.), *Tanzimat’tan Günümüze İstanbul’da STK’lar* (içinde) (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.): ss-ss.

- Altaylı, Taha., Gülmez, Muharrem. (Yapımcı), Aksu, Yüksel (Yönetmen). (2011). *Entelköy Efeköy'e Karşı* (Film). Türkiye: Galatafilm
- Altınbüken, Buket (2014), "Göstergebilim Yöntemiyle Görsel Sözce Çözümlemesi" Güneş, Ahmet (Der.) *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim: Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı* (İstanbul: Literatürk): 239-257.
- Apaydın, Hüseyin. (Yapımcı), Başaran Tunç (Yönetmen). (2000). *Abuzer Kadayıf* (Film). Türkiye: Replik Ajans
- Asarkaya, Çiğdem., ve Keleş Tayşir, Nurgül., (2017), "*Founder's background Background as a catalyst Catalyst for social Social entrepreneurshipEntrepreneurship*", 33rd EGOS Colloquium, Copenhagen: 1-25..
- Atakan, Zeynep Özbatur., Yıldırım, Muzaffer. (Yapımcı). Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* (Film). Türkiye: Zeynofilm
- Barendsen L., and ve Gardner H. (2004)., "Is the Social Entrepreneur A New Type of Leader?", *Leader to Leader*, Issue 34, : 43-50.
- Barthes, Roland (1986), *Göstergebilim İlkeleri*, (İstanbul: Sözce) (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat).
- BBC News, (2015), "İstanbul'da Onur Yürüyüşü'ne polis müdahalesi" http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150628_istanbul_onur_yuruyusu (Son Erişim: 06.04.2016)
- BKM Film. (Yapımcı), Pirhasan, Yusuf (Yönetmen). (2012). *Kurtuluş Son Durak* (Film). Türkiye: BKM Film
- Butler, Andrew M. (2011)., *Film Çalışmaları*, çev. Ali Toprak, Ocak 2011,(İstanbul: Kalkedon Yayıncılık) (Çev. Ali Toprak).
- Calhoun, Craig (1992), *Habermas and the Public Sphere*, (USA: The MIT Press).
- Can, Yasemin. İpek. (2007)., "Türkiye'de sivil Sivil toplumu Toplumu yeniden düşünmekDüşünmek: Neo-liberal dönüşümler Dönüşümler ve gönüllülükGönüllülük", *Toplum ve Bilim*, 108, s.9688-128.
- DDB, 2016 Dernekler Daire Başkanlığı, (2016), <https://www.dernekler.gov.tr/>, (022.06.2016) Haziran 2016'da erişildi.
- Demirci, Sevil., Çakar, Önder. (Yapımcı), Kızıltan, Önder (Yönetmen). (2006). *Takva* (Film). Türkiye: Yeni Sinemaçılar
- Dernekler Dairesi Başkanlığı, <https://www.dernekler.gov.tr/tr/Mevzuat/meri-yonetmelikler/Dernekler-Yonetmeliği.aspx> (Son Erişim: 02.06.2016)
- Erdoğan, Zeynep. (2016), "*Türkiye'de Resmi Gönüllülüğün Düşük Olma Nedenleri: Üniversite Öğrencileri Üzerinde Bir Araştırma*", Marmara Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Erkman, Fatma (1986), *Göstergebilime Giriş*, (İstanbul: Alan Yayıncılık).
- Fleischmann, Ellen. (1999) "The Other "Awakening": The Emergence of Women's Movements in the Modern Middle East.," 1900-1940", M. L. Meriwether &ve J. Tucker (eds.Der.),in *A Social History of Women and Gender in the Modern Middle East* , (Westview), pp. 89-139.
- <http://www.zorlakaybetmeler.org/> (Son Erişim: 05.05.2016)
- Kıran, Ayşe Eziler. (20102009).), "Çağdaş Bir Düşünce Biçimi olarak Göstergebilim", *Dilbilim XXII, 2009 Cilt 2 İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı DergisiDilbilim*, Cilt 2, Sayı, 2, 1-16. İstanbul 2010.

- Michael, Meeker. (2002.), *A Nation of Empire: The Ottoman Legacy of Turkish Modernity*, (California: University of California Press).
- NTV Haber, (2013), "Erdoğan: Faiz lobisinin neferi oldular", <http://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-faiz-lobisinin-neferi-oldular>, hRBnD9YIYkehFQCWqTF4g (Son Erişim: 06.04.2016)
- Özbatur, Zeynep., Steiner, Gudrun Ruzickova., Yurdatap, Kadri. (Yapımcı), Pirselimoğlu, Tayfun (Yönetmen). (2002) *Hiçbir Yerde* (Film). Türkiye: Mine Film
- Prakash, Gyan. (1994). "Subaltern Studies as Postcolonial CriticismAuthor", *The American Historical Review*, Vol. 99, No. 5. : pp. 1475-1490.
- Sivas, Âlâ. (2012)., " Göstergibilim Ve ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. ", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 11, Sayı: 21, Bahar 2012 / 1 s.527-538, . <http://www.ticaret.edu.tr/Uploads/yayin/sosyal24/icindekiler.pdf>
- Sönmez, Sevcan. (2012)., "*Sinema ve Toplumsal Bellek: Son Dönem Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller*", Sinema Televizyon Anabilim Dalı Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Haziran 2012.
- Tayşir, Eyüp Aygün. ve Pazarcık, YenerPazarcık, Yener. (2011).), "*Türkiye'nin Önde Gelen Sivil Toplum Kuruluşlarının Yönetmel ve Örgütsel Analizi*", (İstanbul: Beta).
- Tuğal, Cihan. (2012). *Pasif Devrim: İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi*, (İstanbul: çev. Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları) (Çev. Ferit Burak Aydar).,46: İstanbul- Mart 2014.
- Yerasimos, Stefanos., Seufert, Günter., Mert, Nuray., Schüler, Harald., Can, Kemal., Groc, Gerard., Bora, Tanıl., Erdoğan, Necmi., Vorhoff, Karin., Plagemann, Gottfried., Toumarkine, Alexandre., Pusch, Barbara., Monceau, Nicolas. (2001), "*Türkiye'de Sivil Toplum ve Milliyetçilik*", (İstanbul: İletişim Yayınları).
- Yücekök, Ahmet. Naki. (1998), "Türkiye'de Sivil Toplum Örgütleri Gelişiminin Toplumsal Aşamaları ve Süreci", Yücekök, A.N., Turan, İ. ve Alkan, M. Ö. (edDer.), *Tanzimat'tan Günümüze İstanbul'da STKlar*, (İstanbul: Tarih Vakfı Vakfı Yayınları.) ss-ss.