

E-ISSN 2149-634X

İİD

İLETİŞİM FAKÜLTESİ DERGİSİ

CİLT 4
SAYI 2
GÜZ 2017

Sahibi
Proprietor
Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi
adına sahibi Dekan
Prof. Dr. Filiz Otay Demir

Sayfa Düzeni
ve Tasarımı
Page Setting
and Design
Ar. Gör. Nesrin Yazar
Ar. Gör. Pelin Akdoğan

Editör Kurulu
Başkanı
Editor in Chief
Prof. Dr. Gül Batuş

Teknik Destek
Technical
Assistance
Öğr. Gör. Engin Tire

Editör Kurulu
Editorial
Board
Prof. Dr. Şahin Karasar
Prof. Dr. Zafer Kesebir
Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Prof. Dr. İsmail Kaya

Yazışma
Adresi
Correspondence
Address
Maltepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Marmara Eğitim Köyü
34857 Maltepe/İstanbul
iletisimdergisi@maltepe.edu.tr

Editör
Editor
Yrd. Doç. Dr. Burcu Akkaya Telci

E-Posta
E-Mail
iletisimdergi.maltepe.edu.tr

Editör
Yardımcıları
Assistant Editors
Öğr. Gör. Engin Tire
Ar. Gör. Nesrin Yazar
Ar. Gör. Pelin Akdoğan

Web Adresi
Web Address
http://dergipark.gov.tr/iled

Kapak ve Logo
Tasarımı
Cover and Logo
Design
Uzm. Ertürk Buluç

Hakem Kurulu

Prof. Dr. Ahmet Tolungüç (Başkent Üniv.)

Prof. Dr. Yasemin İnceoğlu (Galatasaray Üniv.)

Prof. Dr. Arzu Kihitir (İstanbul Üniv.)

Doç. Dr. Cenk Demirkıran (Beykent Üniv.)

Prof. Dr. Ayla Okay (İstanbul Üniv.)

Doç. Dr. Defne Özonur (Yeditepe Üniv.)

Prof. Dr. Aysel Aziz (Yeni Yüzyıl Üniv.)

Doç. Dr. Gürdal Ülger (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Cem Pekman (Kocaeli Üniv.)

Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan (Bilgi Üniv.)

Prof. Dr. Çiler Dursun (Ankara Üniv.)

Doç. Dr. Oktay Yalın (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Dilruba Çatalbaş Ürper (Galatasaray Üniv.)

Doç. Dr. Özlem Oğuzhan (Sakarya Üniv.)

Prof. Dr. Fatoş Adıloğlu (Bahçeşehir Üniv.)

Doç. Dr. Selva Ersöz Karakulakoğlu (İstanbul Şehir Üniv.)

Prof. Dr. Filiz Balta Peltekoğlu (Marmara Üniv.)

Doç. Dr. Yalçın Kırdar (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Melda Cinman (Marmara Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Aygül Ernek Alan (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Mete Çamdereli (İstanbul Ticaret Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Erman Yüce (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Mutlu Binark (Hacettepe Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Ezgi Eyüboğlu (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Neşe Kars (İstanbul Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Gülçin Çakıcı Öztürk (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Nilüfer Timisi (İstanbul Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Nurdoğan Rigel (İstanbul Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Övünç Meriç (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Peyami Çelikkcan (İstanbul Şehir Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Özge Uğurlu (Üsküdar Üniv.)

Prof. Dr. Simten Gündeş

Yrd. Doç. Dr. Salvatore Scifo (Bournemouth Üniv.)

Prof. Dr. Suat Gezgin (İstanbul Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Serhat Yetimova (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Süleyman İrvan (Üsküdar Üniv.)

Yrd. Doç. Dr. Şenay Yavuz (Maltepe Üniv.)

Prof. Dr. Ümit Atabek (Yaşar Üniv.)

Prof. Dr. Yalçın Demir (Anadolu Üniv.)

İÇİNDEKİLER

Neslihan Kültür	Aksanlı Sinema ve Fatih Akın <i>Accented Cinema and Fatih Akın</i>	3-17
Derya Kılıçkaya	İlk Dönem Mizah Gazetelerinde Türkçe Hassasiyeti <i>Sensitivity of Turkish Language in First Period Humor Newspapers</i>	18-30
Sibel Karaduman	Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif <i>Perspective And Contribution of Critical Discourse Analysis to Critical News Research</i>	31-46
Zeynep Çetin Erus Birgül Alıcı	Günümüz Türk Animasyon Sineması'na Modernleşme Kuramları Ekseninde Bir Bakış <i>Analysis of Contemporary Turkish Animation Cinema in the Context of Modernization Theories</i>	47-71
Özgür İpek	Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı <i>Peter Wollen's Counter-Cinema Concept</i>	72-87
Emine Şardağı R. Ayhan Yılmaz	Anlatı Kuramı ve Reklamda Kullanımı: Anlatı Analizi Çerçevesinde Bir İnceleme <i>Narrative Theory and Its Use in Advertisement: An Examination in the Frame of Narrative Analysis</i>	88-133

Aksanlı Sinema ve Fatih Akın

Neslihan Kültür

Yüksek Lisans Öğrencisi

Kocaeli Üniversitesi

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

neslihankultur@gmail.com

ÖZET

Bütün kimlikler bir toplumsal ilişkiler ağı içinde oluşur. Etnik kimlik temel olarak bireylerin kendilerini özdeşleştirdiği simgelere dayanır ve dolayısıyla sürekli inşa edilir. Nitekim yabancılar, ötekiler, dışardakiler olmadan içerdekilerin de tanımlanması imkansız hale gelir. Oysa yabancı, kimliğimizin öteki yüzüdür. Kısıtlamalar göçmenlerin gündelik hayatına dek nüfuz eder. Aynı zamanda, toplumsal kaynaklara erişimde onlara dönük özgül engeller vardır. Son yıllarda göçmenler, bu ihtiyaca bir çözüm olarak sanatsal ve kültürel alanda kendilerini daha çok ifade etmeye başlamışlardır. Sonuçta yaşanan kültürel karşılaşmalar ve kimlik arayışları diasporik sinema, aksanlı sinema gibi farklı kavramları ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmada da yönetmen Fatih Akın ve aksanlı sinema değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, çokkültürlülük, aksanlı sinema, Fatih Akın

••••

Accented Cinema and Fatih Akın

Neslihan Kültür

M.A. Student

Kocaeli University

Radio Television and Cinema

neslihankultur@gmail.com

ABSTRACT

All identities are shaped through cultural relationships. Ethnic identities are mainly based on symbols that the individuals identify themselves with therefore it constantly evolves. However it is not possible to define insiders without foreigners, others and outsiders. Whereas foreigner is the other side of individual's identity. Restrictions can infiltrate immigrants daily life. At the same time, there are special obstacles for them reaching society resources. Therefore, in recent years immigrants started to define themselves more in arts and cultural concepts in order to address the issue. Hence, ongoing cultural problems and identity confusions resulted in shaping new concepts such as diasporic cinema and brogue cinema. Present study aims to investigate director Fatih Akın and brogue cinema.

Key words: Identities, multiculturalism, brogue cinema, Fatih Akın

••••

Article arrival date: 05.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) bahar/spring: 3-17

AKSANLI SİNEMA VE FATİH AKIN

Aksanlı sinema terimi, Naficy'nin önceki çalışmalarında kullandığı bağımsız ulus aşırı sinema kavramının geliştirilmiş versiyonudur. Bağımsız ulus aşırı sinema önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üst sinemasal sınırları boylu boyunca kesen yeni bir türdür. "Farklı tarihsel, toplumsal, siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek zorunda kalmış sinemacıların ürettiği bağımsız ulus aşırı filmler yalnızca ortak olarak yöneldikleri temalar anlamında değil, aynı zamanda ortak biçimsel özellikleri, benzer üretim ve tüketim koşulları nedeniyle de yeni bir tür oluşturmaktadırlar" (Güzel, 2001: 42).

Aksanlı sinema kavramı ise, Batıda yaşayan sürgün, diasporik ya da postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır; "büyük bir çoğunluk, üçüncü dünya ve post kolonyal ülkelerden olan bu sinemacılar, 1960'tan itibaren kuzeydeki kozmopolit yerleşim merkezlerine yerleşmişlerdir. Yer değiştiren bu insanların hem kendi uluslarıyla hem de yerleştikleri uluslarla aralarında gerginlik ve anlaşmazlıklar vardır. Kısaca, bu sinemacılar, marjinalliğin ve farklılıkların gerilimiyle beslenirler" (Naficy, 2014: 10). Bir başka deyişle, aksanlı sinema, sürgün, göçmen ve diasporanın yaşadığı yersiz-yurtsuzlaşma ve melezleşme deneyiminin estetik bir ifadesidir. Kültürel karşılaşmaların ve melezlik problemlerinin öznesi olan nüfus, Batıdaki büyük metropollere adaptasyon ve kabul sorunundan doğan çatışmaların kaynağıdır. Bu çatışmalar kimlik ve kültürel alanla ilgili deneyimler üretir.

Dilbilimsel açıdan çok önemli bir yere sahip olan, aksan kavramı, sosyal ve politik alanlardaki eşitsizliğe işaret eder. Aksanların telaffuza gönderme yapan dilbilimsel varlığı, insanların sosyal duruşları hakkında yargılar üretir. Aksan, kimi insanlara yerel, kimi insanlara dini, kimilerine politik değerler yükler. Sonuçta, aksan hem kimliği üreten, hem de kimliği ortaya koyan en belirgin kodlardandır. Aksan sözcüğü de bu tür sinemayı, standart, egemen ve ticari olandan farklı kılmak, aynı zamanda yerinden edilmişlik deneyimini vurgulamak için kullanılır.

Aksanlı sinema yaratıcıları, anavatanlarından zorla koparılmış, ayrılmak zorunda kalmış ya da kendi isteğiyle ayrılmış kişilerdir. Yerini terk etme ve yeni bir yere yerleşme ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu bakımdan filmleri de kendi deneyimlerini ya da kendi deneyimlerine benzer deneyimleri sorgular. Aksanlı filmler parmak izi gibi tek ve eşsizdirler. Yazarlarına ait otobiyografik izler taşırlar (Kırel, 2004: 39).

Aksanlı sinema, egemen sinema anlatısının karşısında, azınlık diyalektiğiyle konuşan, kendini bağımsız ve dolaysız konumlayan bir sinema örneğidir. "Aksan, filmin öykü dünyasındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır. Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin deneyimleriyse eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır" (Suner, 2006: 258). Ortak yapım veya sanatsal kaygılardan kaynaklanan dayanışmalarla gerçekleştirilmesi, yönetmenin ve hatta seyircilerinin yurtsuzlaşmış olması, bir filmi aksanlı sinemaya dâhil eden en önemli özelliklerdendir. Aksanlı sinema egemen kültür endüstrisinin ve sosyal formasyonların dışında, arada kalmış alternatif, kolektif sistemlerini sergiler.

Aksanlı sinema 1960'lardan bu yana ortaya çıkan sinemasal yapıların, teorilerin ve pratiklerin dönüşümünden de etkilenir. Özellikle Latin Amerika sinemasının teorize olmasıyla ve dolaylı olarak üçüncü sinemanın ortaya çıkmasıyla, Teshome H. Gabriel tarafından olgunlaşmasıyla, aksanlı sinemanın referansları çoğalmıştır. Marksist ve Sosyalist kuramlardan beslenen üçüncü sinemaya göre, aksanlı sinema daha çok kişisel hikâye-

ler, etnisite, milliyetler ve kimlik stratejileri ve yerinden olma deneyimi ile bağlantılıdır. Bazı farklılıklara rağmen, aksanlı sinema da üçüncü sinema da tarihsel bir bilinçle hareket ederler. Politik altyapıları olup, eleştiriye açıktırlar ve melezdirler (Rotha, 2001:71). Bununla birlikte, Avrupa'nın öteki deneyimlerini dinlemek, Avrupa sinemasını besleyen Batılı kültür geleneğinin dönüşümüne ötekinin objektifinden bakmak, kimliğin inşası için çok önemlidir. Bu noktada, aksanlı sinema, ötekinin yaklaşımından işleyen bir yol açar. Hall'un (1998:42-43) ifadesiyle, "Avrupa'nın kimliğinin kendisini inşa edebilmesi için ötekinin iğne deliğinden geçmesi gerekmektedir." Aksanlı filmlerin bileşenleri çok karmaşık bir boyut oluştururlar. Aksanlı sinema, tarihteki diğer akımlar, türler gibi tek parça, bağımlı, merkezîleşmiş ve hiyerarşik bir yapıya sahip değildir. Aksanlı sinemanın anlatım biçimlerindeki bileşenlerin belirlenmesindeki asıl ölçüt, bu bileşenlerin tek bir filmde ya da birden fazla filmde tekrarlanarak kullanılmış olmalarıdır. Aksan, sinemasal yapının biçimini etkiler, sinemasal yapının unsurlarına işler, anlatısını, temasını, görseelliğini, karakterlerini ve temasını biçimlendirir. Her şeyden önce, melez yaşam deneyimleri anlatım formlarını da melezleştirmiştir. Ancak ulusal sinemaların, türlerin ve biçimsel anlatıların sınırlarında dolaşırlar. "Bu filmler, yaratıcılarının içinde bulunduğu, çifte bilinçlilik durumunu yansıtır. Çoğunlukla iki ya da çok dillidirler. Estetik biçimleri homojen değildir. Sinemacıların kendi ülkelerine ve yerleştikleri ülkeye ait sinema geleneklerinin etkisiyle oluşan sinemasal anlatımları vardır" (Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe, 2014)).

Bu, sinemacıların kullandıkları en önemli biçimsel bileşenlerden biri görsel açıdan fetişleştirilmiş anavatan ve geçmiş imgesidir. Anavatan, bu filmlerin en köklü referansıdır. Anlatımlar anavatana kavuşma arzusuyla şekillenir. Eve dönüş imgesi imkânsızlığını açıkça ortaya koyduğunda, ayrılık, fetişler, anlamlar ve anılar üzerinden nostalji üretmeye başlar (Scognamillo, 1996: 58-59). Ancak son yıllarda eve dönüşü arzulayan karakterlerin yanında, geldiği yerde kültürlerarası karşılaşmalar sonucu melez kimlikler inşa eden daha hareketli karakterler de ortaya çıkmıştır. İşitsel açıdan ise, aksan, sesler ve müzik bireysel ve kolektif kimliklerin sınırlarını çizmek için kullanılır. Çok seslilik bu sinemasal metinlerin taşıdığı kültürel ve bölgesel ayrımlara işaret eder.

Aksanlı filmler üzgün, yalnız, akli başka bir mekânda asılı kalmış ve yabancılaşmış karakterlerle doludur. Bu karakterler bedensel ve ruhsal açıdan ortak deneyimler yaşarlar. Sınır dışı olmak, yersiz yurtsuzlaşma deneyimi ve sürgün olmak, özellikle de yerleşilen vatandaki ırkçılık ve düşmanlıkla besleniyorsa, beden ve beynin bütünlüğü endişe duygusuyla yaşamaya başlar. Karakterler, bu duygularını bastırarak yaşamaya alışmaya çalışırlar.

Aksanlı filmlerde genel bir karakteristik olarak ortaya çıkan çokdillilik, sinemacıların kimliğine dair belirleyici bir özelliktir. Aksanlı sinemacının kimliği bir çoklu (multi) kimliktir. Çokkültürlü, çokdilli, ancak hepsinin birleştiği ve bir mozaığın sert dokusundan farklı olarak neredeyse bir harman kıvamına gelen tek bir kimliğin üretimi olarak, diller aksanlı filmlerde iç içedirler. Sürgün ve diaspora filmlerinin çoğunluğu iki dilli yahut çeşitli seslendirme, tercüme ve yazılar içeren çokdilli yapımlardır.

Aksanlı Sinemanın Türleri

Naficy, otobiyografik özellikler taşıyan ve bunun sonucu olarak yazarlarının bakış açısını ve toplumsal konumunu yansıtan filmleri, üç türe ayırır: sürgün (exilic), diaspora ve etnik. Bu ayrım çok katı bir ayrım değildir. Çoğunlukla üçünü de farklı ölçülerde paylaşırlar, bazı filmler de bu sınıflamaların birinin içine doğal olarak girer. Her türün içinde, alt bölümler bulunmaktadır. Buna ek olarak, kariyerlerini sürdürürlerken, çoğu sinemacı sadece ülkeden ülkeye değil, kendi kimliklerinin ve kendi öncelikli toplumlarının yolculuklarının yörüngesinde film türlerinden diğer film türlerine de geçerler (Naficy, 2014: 11).

Sürgün Sinemacıları

Sürgün, bir kimsenin yurdundan ya da evinden zorla ya da istençli olarak uzaklaşması anlamını taşır. Sürgünler, anavatana dönememelerine karşın, içlerinde yoğun bir “geri dönme arzusu” barındırırlar. Bu geri dönme arzusunu sesler, imgeler, filmler aracılığıyla fetişleştirirler. Bu nedenle erken dönem sürgün çalışmalarının çoğu anavatanlarını temsil etme eğilimi taşır (Kolker, 1999: 74).

Denilebilir ki, sürgünlerin bakışları anavatana doğrudur. Bir mücadele koşulu doğuran sürgünlük hali, her sürgün öznesi için geçerli olmasa da, bu koşulların getirdiği gerilimler, karmaşa büyük sanat yapıtlarının bir özelliğidir. Tabu kavramlar üretimi teşvik eder. Samuel Beckett, Salman Rushdie, Vladimir Nabokov, Fernando Solanas bu duruma örnek oluşturabilir.

Sürgünler, içinde buldukları durumu, yer değiştirmelerini, yerlerinden edilişi tanımlamak için ciddi bir çaba sarf ederler. Özellikle ilk yaptıkları filmlerde kendi ülkelerindeki insanları ve kendi ülkelerini temsil ederler. İçinde buldukları, arada kalmışlık ve taraflar arası çekişme filmlerine de yansır. Yaşadıkları gerilim ve karmaşa, alt metinleri kuvvetli, kompleks ve yoğun yapılar üretmelerini sağlar. Naficy (1998: 61). bu tarz üretimleri, genelde, edebiyat, sinema, resim ya da sanatın diğer dallarındaki başyapıtlar için karakteristik bir durum olarak belirtir. “Sürgün yaratıcılığı körukler. Tabii ki, bütün sürgün sanatçılar kalıcı ve dönüştürücü eserler sergilemezler ama sanat tarihine baktığımızda, sanat tarihine adını yazdıracak eserler genelde gönüllü veya zorunlu olarak ülkesini terk etmiş sanatçılardan çıkar.” Hannerz (2014: 13) de sürgünlerin melez kültürleri ve yaratıcılık ilişkisinin altını çizer: “Melez (creole) ve yaratma (create) arasındaki benzerlikler rastlantısal değildir. Her zamankinden daha kesin bir sezgiyle melez kültürlerin, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturmaya çalışmalarının bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz.”

Sürgünlerin yaşadığı, eksiklik ve endişe hissiyle örülü kaygan bir zemindir. Mahremiyet ve güven hislerinin gizli tutulamadığı endişenin ve kederin içinde yasarlar. Su an yaşadıkların yerlerle, geldikleri yer arasındaki ilişkiler sürekli olarak test edilir. Böyle bir ortamda kimliksel ve kültürel bir arayış başlar. Bu arayış hemen her sanat dalında olduğu gibi sinemada da yoğun olarak temsil edilir.

Diasporik Sinemacılar

Sürgün ile benzerlikler içeren diaspora da sürgün gibi kopma, kırılma ile başlar. Diasporadaki özneler de sürgünlere benzer olarak anavatandan ayrılmadan önce kendi kimliklerine sahiptirler; diasporik kimlikleri de bu önceki kimlikleri ile şekillenir. Ancak sürgünlerden farklı olarak (çünkü sürgünler bireysel ya da kolektif olabilir) diaspora mutlaka geçmişte ve gelecekte kolektiftir. Bu kolektif hafızanın idealize edilmiş anavatan fikri, diasporik kimliğin temelini oluşturur. Kimlikleri anavatan ile dikey bir ilişki gerektiren sürgünlerden farklı olarak diasporik bilinç yatay ve çok taraflıdır, sadece anavatani içermez, başka yerde bulunan yurttaş topluluklarını da içerir. Bu farklılıklar sürgün ve diaspora filmlerini farklılaştırır. Diasporik sinemacılar, tek bir anavatan ile ilişkiye ve anavatanın temsili üzerine odaklanmazlar. Sürgün sinemacılarının bakışları anavatana doğrudur, ancak diasporik sinemacılar anavatana, ev sahibi ülkeye ve diğer diasporik topluluklara da bakışlarını çevirirler. Diasporik sinemacının temsili artık sadece anavatan üzerine odaklanmış değildir. Naficy’ye göre bu durum diasporik filmlerin sürgün filmlerine göre, çok taraflı bakışlarını daha çok aksanlı hale getirilmiştir (Naficy, 2014: 14).

Diaspora ve sürgün sineması belli noktalarda benzeşir, belli noktalarda ise birbirlerinden ayrılırlar. Sürgünler gibi, diaspora kimlikleri de kendi vatanlarında sahip oldukları öncül kimliklerle birleşerek, yeni kimliklerle eklemlenerek oluşur. Sürgünler kişisel ve kolektif bir kimlik taşıyabilirler oysa diasporalar genelde kolektif kimliğin taşıyıcısıdır. Sonuç olarak, kolektif hafıza, diasporik kimliğin kaynağı/temeli olan anavatanı idealize eder. Bu anavatan imgesi ya var olan belirli bir vatani imler ya da henüz belirli olmayan veya var olmamış olanı. Diasporada yaşayan insanlar, ev sahibi ülkenin ya da anavatanın düşmanca tavrına karşı uzun vadede etnik ve ayırt edici bir bilinç oluştururlar.

Postkolonyal Etnik Kimlik Sinemacıları

Postkolonyal etnik kimlik sinemacıları olarak isimlendirdiği üçüncü türü Naficy “hem etnik hem de diyasporik” olarak tanımlar. Anavatanla olan ilişkiler üzerine farklı vurgular, aksanlı filmleri farklı türlere ayırmayı sağlar. nceki iki bölümde belirtildiği gibi, sürgün sineması önce sürgüne ve ardından anavatanı odaklanırken, diyasporik sinema anavatan ile dikey, diğere diyaspora toplulukları ile de yatay bir ilişki geliştirir. “Postkolonyal etnik kimlik sinemasının odağı ise sinemacının ait olduğu Şimdi ve buradaki ülkenin yaşamı ve gereklilikleridir. Postkolonyal etnik kimlik sineması, kimliğin değışim ve dönüşümü ve odaklandığı yer ile sürgün ve diyaspora kategorilerinden ayrılır” (Naficy, 2014: .15).

Avrupa’da Melez Sinema

Günümüzde insan, sermaye, mal, teknoloji ve medya yoluyla imge transferinin sınır aşıcı özellikleri göz önüne alındığında ulus devlet sınırlarını aşan yaşam biçimleri ve kültürel kimlikler ortaya çıkmaktadır. Bugün pek çok insan kendini pek çok ülkeye bağılı hisseder duruma gelmiştir. Kültürde çoğulculuğu ön plana çıkaran ve egemen kültürün ağırlığının kaybolduğunu ne süren post-modernizm, iki kültürü de bünyesinde bulunduran bir yönetmenin kimliğini açıklamak için de son derece uygundur. Nitekim postmodernizm alt-üst kültür ayırımına karşı çıkarken, bireylerin kimliklerinin artık sabit, doğal, durağan ve toplumsal olarak algılanamayacağıının altını çizer. Diasporada yaşayan bireyler açısından bakılırsa, post-modernizm tarafından egemen kültürün ağırlığının ortadan kaldırılması ve kültürler arası farkların yapıntı ve yok sayılması büyük önem taşır. Bu bağlamda iki kültürü aynı anda yaşayan ve kimlik oluşumlarında da zengin referans noktalarına sahip diasporik bireyleri post-modern çoğulcu kimliklerle açıklamak uygundur.

Sözü edilen modern diyasporik kimlikler; göçmenlerin, diyasporaların sonrasında ortaya çıkan, göçmenlerin çocuklarının ve onların çocuklarının iki farklı kültürün ve küresel kültürün de etkisiyle şekillenen kültürlerin kesişim alanlarında oluşan kimliklerdir. Bu alanda yaratılan kültür, bu alanın çelişkilerini çözmeye yöneliktir. Bu çelişkileri yaşayan ve eleştirel olarak yansıtan sanat, edebiyat ve düşün adamlarının üretimleri toplumun gelişimine ve geleceğine dair bir manzara ortaya koyarlar. Dolayısıyla Avrupa kültürü artık Batı’nın entelektüel ve kültürel geleneklerinden ibaret olarak düşünülemez. Günümüzde artan insan akışları, öteki kültürleri Avrupa’nın merkezine taşımıştır. Küreselleşmeyle birlikte hız kazanan kültürel karşılaşmalar Avrupa’nın merkezinde yaşanmaktadır. Sömürgeci ve emperyalist tarihiyle Avrupa artık bir kültürler mozaigidir. Oysa Avrupa’yı temsil eden kavramlar, Avrupa’nın çeşitli ve farklı kültürel formlarını içermemektedirler; Avrupa bu kültürlerle uzlaşmanın yollarını aramaktadır. Bu kültürel karşılaşmalar, yeni evrensel ölçütler çizilmesini önerirler; Avrupa merkezli bir kimliğin ötesine geçilmesi gerektiğini ve kültürler arası diyalogu vurgularlar. Göçmenleri ve azınlık gruplarının kimlik oluşumlarını ve kültürel uygulamalarını formüle eden yeni bakış açıları ışığında, Almanya’da yaşayan üçüncü kuşağı diasporik olarak tanımlamak yetersizdir, onlar Alman ya da Türk olarak değıl, bu ikisinin de üstünde melez bir kimliğe sahip olarak karşıımıza çıkar. Bu post-diasporik olarak tanımlanabilecek “ifte bilinç sahibi” bireyler, yaşadıkları toplumun hem içinde hem de dşinde oldukları için farklılık ve yeniliklere de açıktırlar.

Artarak yaşanan eşitsiz kültürel karşılaşmalar ve kimlik arayışı sürecinde kültürlerarası sinema, diasporik sinema, aksanlı sinema gibi farklı kavramlar çerçevesinde tanımlanan Avrupa sinemasının içinde bir çatışma, uzlaşma ve direnç noktası oluşturmuştur. Aynı zamanda yaratıcılarının deneyimlerinden beslenerek gelişen bu sinemaların yanında, Avrupalı yönetmenlerin filmlerinde de göçmen, diasporik, sürgün kimlikleri taşıyan karakterler de giderek artış göstermiştir.

1980 ve 90'larda Avrupa'da misafir işçilere ve göçmenlere karşı yayılan toleranssız tavır Almanya'da da görülmüştür. Bu noktada Türklerin Almanya'da yaşadıkları olumsuz koşullar (ırkçı vatandaşlık yasası, kurumsal ırkçılık, yapısal dışlanma, anavatanına geri dönüş söylencesinin gün geçtikçe ortadan kalkması...vb.) diasporik Türklerin Almanya'da kimlik ve kültür üzerinden kolektif stratejiler üretmelerine neden olmuştur (Greiner, 1995: 78).

Almanya'daki göçmenlere bakıldığında bu azınlıkların toplumsal sistemin bir parçası olsalar da, büyük ölçüde siyasal sisteme entegre edilmelikleri görülür. Azınlık stratejisi çoğunluk toplumu ile girişilen diyaletik ilişki içinde oluşturulur. Bu ilişki içinde azınlık, çoğunluk toplumunun kendini yok sayan hegemonik tutumuna karşı bir tutum geliştirir. Almanya'daki Türk sanatçılarının çoğunluk toplumu tarafından tanımlanma şekli bu azınlık olma durumunu açıklamakta iyi bir örnek olarak kullanılabilir (Scognamillo, 1996: 45). Scognamillo'nun (2000: 76) da vurguladığı gibi azınlık olma durumunun kuvvetlice hissedildiği ve kabul süreçlerinin sorunlu olduğu durumlarda, Avrupa'da aynı süreci yaşayan diğer göçmenler/azınlık toplulukları gibi Türkler de "arada kalmış" durumlarını, yaşadıkları deneyimleri temsil etmenin yollarını aramışlardır. Bu arayış, yaşadıkları topluma farklı şekillerde ait olmanın da bir yoluydu. Almanya'da yaşayan Türkler edebiyattan sinemaya, müzikten plastik sanatlara kadar kendilerini sanatsal ve kültüralist ürünlerle ifade etmişlerdi. Kaya, Almanya'daki Türk sinemacıları temsil eden kolektif başlık olan "Sürgündeki Türk Sineması"nın içeriğini vurgular: "Almanya'daki Türk sinemacılar, Almanya'da yaşayan Türk göçmenlere odaklanıyorlar. Bu sinemacılar Almanya'daki iki milyonu aşkın büyük Türk nüfuzuna bağlılar. Sürgündeki hayatın getirdiği endişe ve korkuları yansıtıyorlar ve bunları dönüştürüyorlardı." Tunç Okan, Erden Kral, Tuncel Kurtiz, Yılmaz Arslan, Enis Günay, Rasim Konyar, Tevfik Başer, Yüksel Yavuz ve Fatih Akın bu sinemacıların bazılarıdır.

Bu yönetmenlerin filmlerinde, yolculuk yine temel izleklerden birisi olarak korunmuştur. Karakterler Avrupa'daki kültürel karşılaşmaların öznesi olan diğer karakterler gibi melez/çift kültürel özelliklere sahip olmakta ve iş göçünün parçası olan misafir işçi grubundadırlar. Burada doğup büyümelerine karşı Almanlar tarafından Alman ya da varlığından memnun olunan misafir kimliğini taşımamaktadırlar. Yaşadıkları çatışmaları ve sorunlu kabul süreçlerini temsil ederken, ulusal ve kültürel kimlikle ilgili geleneksel görüşleri yeniden sorgulamaktadırlar (Kaya, 2000: 78-79). Bu bağlamda, bazı karakterler melezliğe karşı dururken (genelde birinci kuşağı temsil eden karakterler), diğerleri melezliği kabul eden, kültürel karşılaşmalardan hoşnut bir tavır içindedirler (genelde ikinci kuşağı temsil eden karakterler). Melezliğe karşı geleneksel savunmalar işçi göçüyle gelen birinci kuşakta daha yaygındır. Ancak ikinci ve üçüncü kuşak ister istemez Alman kültüründen de etkilenmiştir ve taşıdıkları melez kimlikle kültürel karşılaşmalara daha açık karakterler tarafından temsil edilirler. Filmlerde karakterler üzerinden sunulan bu çatışma kültürlerin saf ve türdeş konumlayan mantıkla, kültürel diyaloga açık söylemler arasındaki gerilimden beslenir.

Bu kimliksel sorgulama sürecinde, zamanla farklı temsiller oluşmuştur. Deniz Göktürk (1999: 35) bu değişimlerin ortak noktasına filmlerdeki kadının temsili üzerinden değinmiştir. Göktürk, 1990’larla birlikte sürgündeki Türk’n temsiline karşı sorumlu bir sinemadan, melezlikten memnun ve onun avantajlarını kullanabilen hareket halindeki bir kimliğin temsiline doğru değişimi vurgular. Bu değişimin İngiliz-Asyalı sinemasında özellikle “Bhaji On The Beach” ve “My Son The Fanatic” filmiyle örneklenebilecek değişimle paralellik taşıdığını ifade eder. Bu süreci söyle değerlendirir: “1970’lerde, Tevfik Başer’in Almanya 40 m2 gibi filmlerde, Türk göçmenler Almanlarla iletişime ve diyaloga geçemeyen sürgündeki kurbanlar olarak konumlanmıştır.” Bu temsil Hamid Naficy’nin de altını çizdiği filmlerin klastrofobik atmosferiyle paralellik gösterir. Kurbanlar, Alman toplumunun içinde fakat aynı zamanda onun dışında, klastrofobik ortamlara sıkışmış olarak yaşamaktadırlar.

Ayrıca, böyle bir konumlama Alman kültürünü ve Türk kültürünü ikili bir karşıtlık içinde ele alır; geleneksel Türklerin iletişim kurmakta zorlandığı daha modern ve aydın Alman toplumu. Bu sunumda geride kalmış ülke hayali bir vatan olarak nostalji nesnesi haline getirilir. Bir başka deyişle, bu özelliklerin bütünü, durağan ve mekna bağımlı olarak tanımlanan, saf ve katışksız kimlik ve kültür söylemlerine paraleldir. Sonuçta, yer değişirme pratikleriyle sürekli değişen kültürel ve kimliksel söylemlerden etkilenen ve aynı zamanda onlara yön veren bu filmler Avrupa ve Dünya sinemasının içinde meşruiyetlerini kazanmışlardır.

Özellikle 2000’li yıllarla birlikte uluslararası festivallerde önemli ödüllere layık görülen bu filmler, yapımçı ülkeler tarafından sahiplenilmeye başlanmıştır. Duvara Karşı filmiyle Berlin Film Festival’inde Altın Ayı dln alan Fatih Akın, Alman basını tarafından yeni Alman sinemacıların başarısı olarak lanse edilmiş, Türk basını ise Türkiye’nin gururunu dünyaya duyurmanın sevincini yaşamıştır. Film ise dünya sineması raflarında yerini almıştır. Bu rnek diğer ülkelerde başarılı filmlere imza atan sinemacılar ve filmler için de geçerlidir.

Fatih Akın Biyografi ve Filmografisi

Trabzon Srmeneli bir işii ailesinin ikinci çocuğu olarak 1973 yılında, Almanya-Hamburg’da dünyaya gelen Fatih Akın, küçüklüğünden itibaren tatillerde veya hafta sonlarında fabrikada babasının yanında biraz daha büyüyünce de sinemalarda satıcı olarak çalışmış ve küçük yaşlarda sinemaya ilgi duymaya başlamıştır. Bu ilgisini de büyümeye başladığı 1980’li yıllarda videonun yayılmasıyla ailesi “vatan hasretini” videodan izledikleri Türk filmleriyle gidermeye başlamıştır. “Fatih Akın, lise ikinci sınıfta video Motte grubu ile birlikte gençler için bir kültür merkezinde konusu ‘sınırlar’ olan 45 dakikalık bir film çekmiştir. John Hughes’in Kahvaltı Kulübü (The Breakfast Club, 1985) filminden etkilenerek çektiği bu film, Akın için önemli ilk film denemelerinden olmuştur” (Behrens ve Tteberg, 2013: 30).

Fatih Akın’ın televizyon dünyasında oyunculuğa adım atması ise tamamen bir dergi fotoğrafı üzerinden şansının yaver gitmesi ile ilişkilendirilebilir. 19 yaşlarında Thilia Tiyatrosu’nun bir gençlik projesi olan Thilia Buluşmaların’a katılarak ‘Almanya’da yabancı olmak’ üzerine serbest çağrışımlı bir Kaspar Hauser yorumu oynayacağı için Szene Dergisi Fatih Akın ve rol arkadaşının fotoğrafını yayınlar. Fatih Akın yönetmenle tartıştığı için sahneye ıkamasa da bu derginin yayını üzerine dikkat çeker ve ‘Doppelter Einsatz’ (İkili Görev) adlı polisiye dizisinin bir bölümünde rol almayı başarır. Böylelikle televizyon dünyasına da önemli bir adım atmış olur (Behrens, Tteberg 2013: 32).

1994 yılında, Hamburg Güzel Sanatlar Koleji’nde Görsel İletilişim eğitimi almaya başlamış ve bu sırada Wste Film şirketiyle çalışmaya başlamıştır. 1995 yılında, Hamburg Kısa Film Festivali’nde İzleyici dl

alan Sensin (Du Bist Es) adlı ilk kısa filmi ve 1996 yılında, Ot (Getürkt) adlı ikinci kısa filmi çekmiştir (Fatih Akın Biyografisi, 2014).

Bu filmlerin ardından ilk uzun metrajlı filmi olan Kısa ve Acısız (Kurz Und Schmerzlos)'ı çeker. 2000 yılında ise ikinci uzun metrajlı filmi olan Temmuzda (Im Juli) sinemalarda yerini alır. 2001 yılında Denk Ich an Deutschland: Wir Haben Vergessen Zurückzukehren adlı akrabalarının rol aldığı ilk belgesel filmi çeker. İtalyan bir ailenin göç hikayesinin anlatıldığı Solino filmi 2002 yılında perdede yerini alır. Ardından uluslararası alanda oldukça ses getiren ve 2004 yılında kendisine birçok ödül kazandıran Duvara Karşı (Gegen Die Wand) filmi çeker. Duvara Karşı Altın Ayı ödülü ile büyük bir başarıya imza atar. Aynı yıl, Die Bösen Alten Lieder" adlı kısa filmle Visions of Europe adlı filme Almanya adına katılır.

2005 yılında ise, İstanbul'un farklı mekanlarında müzisyenlerin performans sergilediği Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası (Crossing the Bridge: The Sound of İstanbul) adlı bir belgesel film çeker. Bu belgesel filmin ardından, "köklere dönüş" filmi olarak değerlendirilen Yaşamın Kıyısında (The Edge of Heaven)'yü çeker. 2009 yılında ise Yunan asıllı iki kardeşin etrafında gerçekleşen olaylara odaklanan Aşka Ruhunu Kat (Soul Kitchen) adlı uzun metrajlı filmi sinemalarda yerini almıştır.

Dünya prömiyeri Canes Film Festivali'nde gerçekleştirilen Cennetteki Çöplük isimli belgeseli ise bugüne kadar yaptığı çalışmalarından farklı bir yapıyla karşımıza çıkar. Aslen Trabzonlu olan yönetmen, bu belgeselle tekrar kendi topraklarına geri dönüş yapmış ve Karadeniz halkıyla birlikte çevre için de tehlike oluşturduğu ileri sürülen yeni yapılanmanın karşısında duran bir konuya eğilmiştir. Cennetteki Çöplük isimli belgeseliyle, artık daha politik ve Türkiye'nin tarihini ilgilendiren konulara eğileceğinin sinyallerini veren yönetmen, iki yıl arayla 2014 yılında Alman yapımı olan Cut (Kesik) filmi çekmiştir. Türkiye'de gösterime girip girmeyeceği konusu büyük sansasyonlara yol açan film, 1915 yılında gerçekleşen Ermeni olaylarını, demirci ustası karakterini Tahar Rahim'in canlandığı Nezet'in hayat öyküsü üzerinden anlatır. Yönetmen Fatih Akın, çok ses getiren Cut (Kesik) filminin ardından 2016 yılında yine bir Alman yapımı olan ve senaryosu Wolfgang Herndorf'un 'Goodbye Berlin' isimli romanından uyarlanan Elveda Berlin isimli filmi çeker. Film, ekonomik açıdan durumu iyi ancak sorunlu bir Alman ailenin çocuğu Maik (Tristan Göbel) ve Fatih Akın'ın filmlerinde sıkça rastladığımız göçmenlik vurgusunu temsil eden Rus göçmeni bir çocuk olan Tschick (Anand Batbileg) arasında gelişen dostluk ekseninde bir yol hikayesini anlatmaktadır. Akın'ın, Alman ve Fransız ortak yapımında çektiği ve Almanya'nın Yabancı Dalda En İyi Film kategorisinde Oskar adayı gösterdiği 2017 yapımı son filmi Paramparça'nın (Aus Dem Nichts) teması ise, 'Nasyonalsosyalist Yeraltı' (Nazionalsozialistischer Untergrund- NSU) isimli ırkçı terör örgütünün Almanya'da 2000 yıllarından beri süregelen ve Türk halkını hedef alan cinayetlerinden biri ekseninde gelişir. Hikaye, Alman asıllı Katja'nın (Diane Kruger) Hamburg'da yine bu ırkçı patlamalardan birinde Türk soydaşı eşini ve çocuğunu kaybetmesi üzerine hukuk mücadelesinden ümidini kesip kendi adalet arayışına girmesini konu edinmektedir.

Fatih Akın'ın Filmlerinin Aksanlı Sinema Bağlamında Değerlendirilmesi

Fatih Akın'ın yaşamının esasen, Türk asıllı olmanın getirdiği bazı sıkıntılar nedeniyle pek de sıradan sayılamayacağı söylenebilir. Hamburg'un barları, gece kulüpleri, kahveleri, kumarhaneleri ile dolu yer altı dünyasını daha küçükken keşfetmiş; yaşadıklarıyla şiddet, sevgi ve nefreti erken yaşlarda öğrenmiştir. Yaşamın bütün zıtlıklarını aşırı uçlarda yaşayarak öğrendiği söylenebilir. Bu yaşam tarzı kuşkusuz Fatih Akın'ın sinema diline de yansır.

16 yaşındayken bir çeteye takılır. Bazen “düşman” çete olarak nitelendirdikleri ‘dazlaklar’ laf attığında toplanıp onlara karşı dvşlere gider. Hatta ‘dazlaklar’ yüzünden hapse de girer. Daha sonraları çete olaylarına uyulurucu karışınca eteyi bırakır ve oldukça fazla dost kaybeder. ‘Kısa ve Acısız’ filminde de bu yaşananlara benzer pek çok olaya rastlanmaktadır. Akın, 12 yaşında Alman bir kıza açık olmuş, Türk olduğu için reddedilmiş hatta dazlaklar onu trenden atmaya kalkmıştır. Bunun yanı sıra, Alman arkadaşlarının evine gittiğinde, onlarla aynı masada yemek yemesi hoş görülmediğinden, yemek saatinde oradan ayrılmak zorunda kalmıştır. Ancak bütün bu yaşananların onda eziklik ya da kompleks oluşturmadığını düşünmektedir. Kendini Hamburg toplumunun, kendi mahallesi Altona’nın bir parçası olarak grmştir. Nitekim orada okula gitmiştir ve yalnız değildir, bir sürü yabancı vardır ve bunu hep zenginlik olarak dşnmştir. Akın bunu şöyle ifade eder;

“şayet küçük yaşlardan beri farklı ülkelerden insanlarla beraber olursan, herkesten daha fazla şey öğrenirsin elbette. Yaptığım filmlerde göçmenlik durumu sadece bir fon. Yalnızca bunun olduğu filmler de yapıldı, örneğin 40 m2 Almanya. Ancak o benden önceki dönem. Hl acı hikayeler var ama ben kişisel yaşamımdan şeyler vermeyi tercih ettim” (Armutçu, 2004).

Ancak üzerinde durarak, sadece göçmen ya da Türk olmadığının altını çizer.. “Kendimi bazen Alman, bazen ise Türk gibi hiss ediyorum. Ama bu benim için hiçbir zaman dezavantaj olmadı. Beni engellemek yerine daha da yaratıcı yaptı” (Tosun, 2004)).

Aslında filmlerindeki bu tipleri Almanya sokaklarında ikinci veya üçüncü kuşak yabancı kökenli gençler arasında görmek mümkündür. Bir tarafta ailelerin getirdiği sıkı adet ve gelenekler, diğer tarafta Alman toplumunun dışlama çabaları gençleri haklı bir öfkeye sürükler. Filmlerinde sadece Türk orijinliler değil, Yunan, İtalyan, Yugoslav, Rus bir başka anlatımla Alman toplumunun “tekiler”i de yer alır. Bu da bize yaşadığı çok kültürlü ortamı filmlerine yansıtığını gösterir. Güçlü filmler yaratmasının nedeni, tanıdığı ve bildiği şeyleri anlatmasından ve sosyal gerçekleri gözlemleyerek, bunları yklemesinden kaynaklanmaktadır.

Geleneksel diasporik filmlerde öykü genellikle g, gn getirdiği yabancılaşma ve toplumsal uyumda yaşanan sorunlar olurken, Akın filmlerinde g ve göçmenlik arka plan olarak kullanılır. Örneğin *Temmuzda* iki Alman karakterin yolculuğu ve aşkınlı anlatırken, yan rollerde bulunan Türk asıllı oyuncular gmenlikleriyle değil, anlatıyı destekleyen hikayeleriyle filmde yer alır. Tüm filmlerdeki karakterler sonuca yönelik hareketlerde bulunarak, olay örgüsünün ilerlemesine yardımcı olacak motivasyona sahiptirler.

Avrupa’da yaşamlarını sürdüren göçmen Türklerin sorunları üzerine eğilen ve kimlik atışması, yabancılaşma gibi konuları göçmenlik doğrultusunda ele alan diğer Türk asıllı yönetmenlerin aksine Fatih Akın, filmlerinde evrensel insan sorunlarına odaklanıp, göçmenliği bir alt metin olarak kullanmaktadır. Onun başarısı da Almanya’da yaşayan değişik diasporaya ait insanları göçmen olarak değil “insan” olarak ele alması ve genel diasporik film sınırlarını aşarak kendine has bir dil oluşturmasıdır. Akın’ın, egemen Alman ulusalcı ve ayrımcı söyleminin karşısında bir tavrı söz konusudur. Etnik ayrımlara önem vermeyerek herkesi bir potada toplama başarısını gösterir, başka bir ifadeyle bireyleri sadece insan olarak sunmayı başarır.

Fatih Akın filmlerinde yeni kuşak yabancı kökenlilerin uyumu dikkat çeker. Buna rağmen Avrupa kendi kimliğini ve bir açıdan bunun üstünlüğünü “teki”ni dışlayarak kurmaya çalışmakta ve değişik etnik kökenlilere dışlayıcı bir yaklaşım sergilemektedir. Akın’ın bu yaklaşımına örnek olarak Wolfgang Herndorf’un

'Goodbye Berlin' isimli romanından uyarladığı Elveda Berlin filmindeki Rus kökenli Tschick'in (Anand Batbileg), sınıftaki Alman arkadaşları tarafından dışlanırken aynı zamanda sınıfta en yüksek notu alan öğrenci olarak takdir görmesi verilebilir. Sinemanın kimlik oluşturma üzerindeki etkisi dikkate alınırsa, Akın'ın sunduğu, kendi kimliği gibi olan, bu Rus karakter Avrupa'nın melez yeni kimliklerinin kurulmasına vurgu yapar. Tschick, karakterinin filmde yansıttığı savruk, kural tanımaz, cesur yaşamıyla, Fatih Akın'ın kendi için yaptığı '*arka sokaklar çocuğu*' yorumu bir hayli örtüşmektedir.

Fatih Akın'ın filmlerinde sunduğu karakterler, imgeler ve çağdaş pratikler farklı dünyaları yan yana sunarken aynı zamanda kalıp yargıları yıkan bir işlev de görür. Son derece geleneksel sahneler, karakterler, ilişkiler ve sesleri bunlara zıt olaylar, mekanlar ve kişilerle göze batmadan yan yana sunması, bir anlamda her iki dünyayı kaynaştırması yönetmenin sinemasının en önemli özelliğidir. Akın'ın melez kimliği doğal olarak sinemasına da yansır ve melez Alman-Türklerin egemen söylem eksenindeki geçmişten gelen sınıflandırmalarını (göçmen, yabancılaşmış, uyum sorunu olan) da alt üst eder. 2014 yılında çektiği Cut filmiyle bu yaklaşımını yalnızca Almanya'daki '*öteki*' kavramından kurtarmak çabasıyla 1915 yılının Osmanlı Dönemine taşır. Ermeni olaylarının anlatıldığı filmde yine bir etnik köken ayrımcılığı sorunsalına eğilir. Yönetmenin filminin dilinin yoğunlukta İngilizce olmak üzere, Türkçe, Arapça, İspanyolca gibi dillerden oluştuğunu görmekteyiz. Bilhassa Ermeni kökenlilerin dilinin İngilizce olmasına dair yaptığı açıklama, aslında hedef kitlenin artık Almanya göçmeninden çıktığını gösterir niteliktedir. 'İnsanlara şaşırtıcı geldi çünkü onlar benim filimlerimin Almanca ve Türkçe olmasına alışkın. Lakin bu film daha çok tüm dünya üzerine kurulu' (Sinematopya, 2015).

Sübjektif bir sineması olan Fatih Akın yine de evrensel bir dil yaratmayı başarmıştır. Fatih Akın'ın Dünya prömiyeri 26 Mayıs 2017'de Cannes Film Festivalinde yapılan son filmi "Paramparça'nın" (Aus dem Nichts) festivalde Diana Kruger'e verilen en iyi kadın oyuncu ödülüyle dönmesi ve aynı zamanda filmin bu yıl Almanya'nın German Film adlı kurumu tarafından 'Yabancı Filmde En İyi Film' dalında Oscar adayı seçilmesi bunun en güzel örneklerindedir.

Paramparça filmi konusu itibari ile çok fazla dikkat çekmektedir. 2000 yıllarından beri Almanya'nın farklı şehirlerinde 8'i Türk olmak üzere toplamda 10 kişinin NSU örgütü tarafından cinayete kurban gitmesi Almanya için çok ciddi bir sorun haline gelmeye başlamıştır. Fatih Akın Paramparça filmi ile bu terör cinayetlerine kurban gidenlerden biri olan uyuşturucu kaçakçısı Türk soydaşı karakter Numan Acar ve oğlunu konu edinmiştir. Bu durum, daha önce Almanya'da bir çok filme konu olmuştur ancak Fatih Akın'ın filmi kadar ses getirmemiş Almanya yerelinde kalmıştır. Film her ne kadar Almanya'nın Oscar adayı seçilmişse de yine de Almanya ve Alman basını filme tepkilidir. Spiegel dergisinin filmle ilgili yayınladığı yazı, filmin ses getirmesine bir tepki sunarken aynı zamanda uluslararası olduğu gerçeğini de kabul ettiğini gösteriyor. Anlaşılan Aus Dem Nichts filmi uluslararası seyirci için yapılmış çünkü bu skandalın zaten Alman versiyonları var. Mesala; 'Mitten in Deutschland NSU', 'Der Kuaför Aus Der Keupstrasse' filmleri gibi... Bu filmi ayakta alkışlayan uluslararası meslektaşlar bu filmi NSU skandalı sanıyorlar. Almanlar bu konu hakkında o kadar da emin değiller (Spiegel Online, 2017).

Paramparça Filminde Katja'nın bisikletini Türk kökenli bir adamın bürosunun önüne koyması üzerine kadına "Hey bisikletini kilitlemen lazım yoksa buradan çalınır." uyarısı üzerine hemen geri döneceğini belirten Katja yoluna devam eder. Filmde işlenen bu sahne, 2004 yılında NSU terör örgütünün Köln'de yaptığı terör eylemine bir atıfta bulunmaktadır (Spiegel Online, 2017).

Almanya için çok hassas olan bu konu ile ilgili Westfalische Nachrichten Gazetesi, Fatih Akın ile yaptığı röportajda ilk olarak, neden böyle bir konuyu ele aldığıyla ilgilenmiştir. Fatih Akın'ın cevabı ise Almanya'da yabancı ve öteki olma kavramlarının altını çizer nitelikte Şu Şekilde olmuştur: "Bir Türk ve bir yabancı arka planına sahip olduğum için bu konu beni yakından ilgilendiriyor. Bu olanlar benim baŐıma da gelebilirdi." Bu olayların Akın'da nasıl bir his yarattığı sorusuna ise "Ben bu ülkede doğdum ve büyüdüm. Buna ragmen ailem başka kültürden geldiği için bana (yabancılara) lm layık görüyorlar" (Westfalische Nachrichten: 2017).

Fatih Akın'ın filmleri, bilinmeyen bir yerde ve insanlarla, seyircide merak uyandırarak başlar. Merak duygusuyla başlayan filmlerde seyirci, yönetmenin aŐamalı olarak bilgilendirmesiyle karakterler, mekan ve bunların birbiriyle ilişkisi hakkında bilgi sahibi olur. Bunun dışında ise, öykülerin egemen ideoloji taraflısı ve tutucu olmaları yönünde de kapalılığı söz konusudur. Geleneksel ve popüler hikayeler daha çok kapalı bir yapı gösterirler ve var olan hakim söylemin sürmesine katkı sağlarlar. Akın'ın filmlerinde ise ideolojik bir yaklaşım, bir Şey söyleme ve kabul ettirme çabası ya da tek bir doğru yoktur. Koşulların, zamanın ve kişilerin doğrularını vardır, diğer bir ifadeyle filmlerinde modernizmin dayattığı homojenlik, tekdüzelik, mutlak gerçek ve kimliğe rastlanmaz.

Yönetmenin gerçekleştirdiği filmlerdeki öyküler, popüler anlatılarda olduğu gibi, baŐı, ortası ve sonu bellidir ve hikayeler karakterler üzerinden anlatılır ve öyküyü bu kişilerin yaŐamları oluşturur. Dolayısıyla daha çok kişiye dayanan anlatılardan bahsetmek mümkündür. Bu tür bir yaklaşım öykünün kişilere ve kişiler arasındaki ilişkilere dayandırılarak anlatılması, filmin çatışma ve çelişkilerini bireysel düzeye indirgemektedir. Fatih Akın sinemasının, evrensel olan duyguları bireyler üzerinden ele aldığı söylenebilir.

Akın'ın kullandığı en önemli anlatı özelliklerinden biri de yabancılaŐtırmadır. Bertolt Brecht'ten hareketle yabancılaştırma olgusu, anlatıyı Aristoteles biçimi dramadan uzaklaŐtırarak, bilincin yani aklın yolunu üretken bir biçimde açmak için kullanılan tekniklerin tümüdür. "Bir olayı ya da karakteri yabancılaŐtırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaŐırlılıđından, tanınırlılığından, görünür Şeklinden uzaklaŐtırıp, ŐaŐkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır (Parkan, 2004: 63). Özellikle zdeŐleŐme ve seyircinin empatisi sonucu oluşan catharsis (arınma) ortadan kaldırılmalı; anlatıyı homojen tek bir organik bütünlük gibi sunan kurgudan vazgeçilmeli ve dramanın sıkı yapısı kırılarak daha gevŐek bir yapı benimsenmelidir. Süreksiz kurgu, epizotik anlatım ve anlatı içine serpiŐtirilen Şarkı, düzyazı, kameraya konuŐmak, ara fasıl ve koro görüntüleri gibi yollarla yabancılaştırma sağlanır.

YabancılaŐtırmada insanlar kendileri dışında ve ötesinde verilir; insanlar, içe doğru gelişen ruhsal ilişkileri ile değil, birbirlerine ilişkin davranışları ile ele alınır. nemli olan kişilerin psikolojik geliŐimleri değil, bu gelişim gösterilmeden psikolojik yöneliŐlerin sonuçlarıdır; n düzeyde insanoğlunun davranışları vardır. Her Şeyden önce davranışları kapsayan bir doku içinde olaylar kişileri sürükler. Böylece, insan psikolojisi davranışlar yoluyla açıklanır (Nutku, 1970: 33,47).

Yabancılaştırma sinemada egemen söylemin kırılması için önemli bir araçtır. En basitinden, popüler ya da ana akım sinemada kurgu izlenenin bir yapıntı olacağını gizleyecek Şekilde yapılır ve filme olabildiğince gereklikmiŐgibilik hissi verilir ve yapılmak istenen seyirciyi filme hapsedip verilen her Şeyi sorgulamadan almasını sağlamaktır, ne de olsa gerçeklik vardır perdede. "YabancılaŐtırmada amaç seyircinin olayları ya

da karakteri olağan ve sıradan olarak algılamasını engelleyerek onu hayrete düşürmektir ” (Tezgören, 2007: 21) . Naficy’den hareketle, yabancılaştırma diaspora sinemasının da sıkça başvurduğu bir yoldur. Ancak klasik diasporik filmlerde karakterin içinde bulunduğu topluma yabancı olmasından dolayı, özellikle dil ve ses yoluyla seyirci yabancılaştırılır. Buradaki amaç, diasporadaki kişinin özellikle dil eksikliğinden dolayı çektiği sıkıntıları biraz olsun seyirciye yaşatmaktır. Görünmeyen kişilerin mektup okuması, filmi anlatması ya da çevirisi olmayan diller, seyirciyi rahatsız bir evrende sorularla baş başa bırakır. Bu tür bir yabancılaştırma, filmlerin evrensellik düzeyini oldukça etkiler. Akın filmlerinin yabancılaştırması ise, bize izlediğimiz bir yapıntı olduğunu anlatmaya çalışır. Buradaki karakterlerin birinci dilleri Almanca olduğu ve çoğu zaman aksanlı Türkçe konuştukları için karakterlerin dil ile ilgili bir problemleri yoktur.

Geleneksel diasporik filmler gibi çok dilli olan Akın filmlerinin onlardan ayrılan yönü Almancanın aksansız ve ana dil olarak kullanılıyor olmasıdır. Almancanın yanı sıra filmlerde Türkçe, Sırpça, Yunanca, İtalyanca ve İngilizceye rastlanır. Akın daha önce de belirtildiği üzere Almancanın Almanlar tarafından anlaşılacak inceliklerini filmlerinde kullanır. Dile hakim olması ve aynı şekilde karakterlerin de dile hakim olmalarıyla, diasporik filmlerden önemli bir biçimde ayrılır. Sadece Solino’da anne ve baba Almanca konuşmazken çocukların yeni geldikleri ülkeye hemen uyum sağlayıp dili öğrenmelerine vurgu yapılır, anne ve baba kelimelerin anlamını çocuklara sorar.

Solino’da göçmenlik doğrultusunda, göçmen ailenin çocuklarının yaşadığı kısmi ve geçici özgürlükler ve doyumların ardından yaşadıkları ortak üzüntü, babanın kolayca uyum sağladığı yeni toplumsal rolü, annenin bitmek bilmeyen geri dönme isteği, aile bireyleri tarafından farklı yönlerde doğru çekilerek gerilen ve parçalanmanın eşğine gelen ilişkiler ifade edilir. Yine insan doğası ve insan ilişkilerinin karmaşık yapısı gözler önüne serilir. Solino’da aile ve esas olarak da kardeş ilişkisi çıkış noktasıdır.

Sonuç

Aksanlı sinema kavramı, dar çerçevede Batı’da yaşayan sürgün, diasporik ya da postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960’lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır. Söz konusu filmlerdeki ortak vurgu, köklerinden bir şekilde uzaklaştırılmış, ayrı düşürülmüş insanların köklerine dönme yolculuklarıdır. Naficy, Batı’ya gelerek aksanlı sinema örnekleri veren yönetmenleri ortaya çıkış zamanlarına göre iki ana gruba ayırmaktadır: “1950’ler ve 1970’ler” arasından üçüncü dünya ülkelerinden, Sovyet rejimi yüzünden Doğu Bloku ülkelerinden ve iç savaşlardan kaçanların oluşturduğu ilk grup ve 1980’lerde ve 90’larda nasyonalizm, sosyalizm ve komünizm gibi kavramların çökmesiyle yükselen etnik ayrımcılıklar, dini savaşlar, İslam algısındaki değişiklikler ve tüm büyük dünya ülkelerinin mülteci politikalarının yeniden şekillenmesiyle ortaya çıkan ikinci grup. Her iki grubun da temel amacı, yerinden yurdundan olmuşluğun neticesinde dertlerini sinema aracılığıyla aktarabilmektir. Bu yersiz yurtsuz, sürgündeki insanların kökleriyle en büyük bağları da şüphesiz ki dilleridir, aksanlarıdır.

Fatih Akın Almanya doğumlu, Türk kökenli bir yönetmen olduğu için düşünülen ilk şey de onun “göçmen” kimliği olmuştur. Türkler onu kendilerine mal ederken bazı Almanlar onu yine de göçmen olarak görmeyi sürdürmüştür. Yönetmenin de ait olduğu bu nesil Almanya dışında yaşamamış ve ana dili Almanca olan bireylerden oluşur ve ailelerinin getirdiği birtakım değerleri Alman kültürüyle harmanlayarak kendilerine kimlik inşa ederler. Bu melez kimlik inşası geçmiş ile gelecek, anavatan ile diaspora, yerel ile evrensel, burası ile orası, kökler ve göç yolları arasında kurulan diyalog sonucunda gelişir.

Bu yaklaşım Türk göçmenlerin yanlarında getirdikleri kültürel birikimleri hep saklayacakları, hiç değişmeyecekleri bakış açısına karşı bir duruştur. Böylelikle yönetmen taraf tutmadan iki kültüre olan bağlılığı

sayesinde ikisinin de üstüne çıkabilmektedir.

Kendisini “iki kültürlü bir yönetmen” olarak tanımlayan Fatih Akın’ın çalışmaları bu çok kültürlülük ortamını nasıl ele aldığı ve yansıttığı yönünden önem taşımaktadır. Yönetmenin filmlerinin misafir işçi filmi sınırlandırmasına uymadığı, evrensel bir dil taşıdığı da ortadadır.

Filmlerin çok sesli/dilli olması diasporik filmlere yaklaştırır ancak Almanca her zaman baskın ve aksansız konuşulan dildir. Diasporik filmlerle yaklaştığı diğer bir nokta görsel ögelerin kullanımıdır. Akın da filmlerinde gelinen ülkenin eserlerini, binalarını yansıtan resimler kullanır ancak bunlar özlemlerle anılan yerler olmaktan öte başka kültürlere onları tanıtma amacıyla grselleşir. Diaspora filmlerinde rastlanan yolculuk temasına hem kişisel hem de gerçek yolculuklara Akın filmlerinde de rastlanır. Tüm karakterler filmin sonunda değişir, dönüşür ve farklı bir yere varır.

Filmlerde göçmenlik alt metin olarak bulunurken, hiçbir filminde ön plana ıkmaş. Asıl önemli olan insan ilişkileridir ve tüm filmler ilişkilere odaklanır. Bu yönüyle de diaspora sinemasından ayrılır, karakterlerin gçmenlikten dolayı yaşadığı bir problem yoktur. Diasporik filmlerde olduğu gibi üç çeşit uzam ve mekan eklemlenmesi; açık, kapalı ve üçüncü mekan Akın filmlerinde de yan yana görülür. Burada amaç filmlerde anlatıyı güçlendirmek, biçim ve içeriğin uyumunu sağlamaktır. Ancak burada kapalı eklemlenmenin diaspora sinemasından farkı kısıtlanmış, çaresizlik ya da yabancılaşma gibi duygular diaspora tecrübesinden değil, yaşanılan öznel olaylardan kaynaklanmasındır.

Yönetmenin melez kimliği, diasporayı ele alış ve kullanış biçimi, sunduğu yeni kimlikler farklı bir diaspora sinemasına işaret eder niteliktedir. Akın özelinde bu sinema, hem diasporayı hem de yaşanılan toplumu yansız veren, evrensel konular ekseninde “insan” hikayeleri anlatan, çok kültürlü, egemen söylemi kıran ve değişikliğe açık olarak tanımlanabilir.

Her iki kültüre ait olan Türk asıllı yönetmen en az iki kimliği bünyesinde barındıran, iki kültürel kimliği dile getiren ve bunlar arasında eviri ve görüşme yapabilen bir kişi olarak, filmlerinde kendine özgü bir dil oluşturmayı ve az sayıdaki filmlerine karşın dikkat çeken bir ilgi uyandırmayı başarmıştır. Bu da melez kimliğinin evrensel olarak pek çok insana dokunduğunu göstermektedir. Hızla küreselleşen dünyada ve gelişen medya teknolojileri sayesinde kültürün ulus-ötesi duruma geçmesiyle birlikte sınırların anlamını yitirmiş olması nedeniyle yönetmenin Almanlık, Türklük ya da göçmenlik gibi sınırlamalardan ve kalıp yargılardan farklı bir yerde düşünülmesi gerekmektedir.

Kaynakça

“Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe” http://www.migrantcinema.net/glossary/term/accented_cinema/ (04.04.2014)

Armutçu, Emel (2004) “İki lkeye Birden Hasret Kaldıkları dl Getiren Türk”, Hürriyet Gazetesi. (Yayınlanma Tarihi:21.02.2004)

Behrens, Volker ve Tteberg, Michael (2011) ‘Sinema, Benim Memleketim’ eviren: Barış Tut , Doğan Kitap (2013)

Erdem, Aynur (2004) En ok Annemin Tepkisinden Korktum: Sabah Gazetesi. (Yayınlanma Tarihi: 22.02.2004)

Fatih Akın Biyografisi, <http://www.biyografi.info/kisi/fatih-akin> (06.04.2014)

- Göktürk, Deniz (1999) “Turkish Woman on German Streets: Closure and exposure in Transnational Cinema” Space in European Cinema, Intellect Books, Bristol.
- Greiner, Işıl (1995) Almanya’da Yabancı, Türkiye’de Almanca. Neu-Ulm: Merhaba Yayınları
- Güzel, Cem (2001) Sömürgeci Söylem ve Sinema: Kültürel Yanlılığın Sunumu. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları
- Hall, Stuart (1998) “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler” Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi. Çev. G. Seçkin ve Ü.H. Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, Stuart (1998) “Küreselleşme ve Etniklik” A.D. King, (der.) G. Seçkin ve Ü.H. Yolsal (Çev.) içinde, Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Hannerz, Ulf (1998) “Çevre ve Kültür Senaryoları” Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi . Çev. G. Seçkin ve Ü.H. Yolsal), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Kaya, Ayhan (2000) Berlin’deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşumu. İstanbul: Büke Yayıncılık
- Kırel, Serpil (2004) “Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması” Kültürel Üretim Alanları Renkli Atlas, (Der. N. Türkoğlu). İstanbul: Babil Yayınları
- Kolker, Robert P. (1999) Yalnızlık Sineması. Çev. E. Yılmaz, İstanbul: Öteki Yayınları
- Naficy, Hamid An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking <http://press.princeton.edu/chapters/i7068.pdf> (05.04.2014)
- Nutku, Özdemir (1970) “Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı” Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1 (33-47).
- Parkan, Mutlu (2004) Brecht Estetiği ve Sinema. İstanbul: Don Kişot Yayınları
- Rotha, Paul ve Griffith, Richard (2001) Sinema Yazıları. Çev. A. Ovatman, İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Scognamiglio, Giovanni (1996) Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Sinematopya (Aralık, 2014 <http://www.sinematopya.com/2014/12/fatih-akindan-cut-kesik.html>)
- Spiegel online (2017) <https://www.google.de/amp/www.spiegel.de/kultur/kino/cannes-2017-fatih-akins-aus-dem-nichts-mit-diane-krueger-a-1149409-amp.html>
- Suner, Asuman (2006) Hayalet Ev. İstanbul: Metis Yayınları
- Tezgören, Ayla Karlı (2007) “Brecht Estetiğinin Türk Sinemasındaki Yansımaları” Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi SBE, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul.
- Tosun, Murat (2004) “İki Kültürlü Olmak Yaratıcılığımı Arttırdı”, Hürriyet Gazetesi. (Yayınlanma Tarihi: 16.02.2004) .
- Westfälischen Nachrichten (10.12.2017) <https://www.google.de/amp/amp.wn.de/Freizeit/Ausgehen/Kino/3056875-Aus-dem-Nichts-Fatih-Akin-Das-Thema-NSU-geht-mich-persoendlich-an>

İlk Dönem Mizah Gazetelerinde Türkçe Hassasiyeti

Dr. Derya Kılıçkaya

Okutman

Kocaeli Üniversitesi

Türk Dili Bölümü

derya.kilickaya@kocaeli.edu.tr

Özet

1870’li yıllarda İstanbul’da yayımlanan ilk dönem mizah gazeteleri, Türkçe hassasiyeti olan, gerektiğinde bu uğurda tavrını koyalabilen yayınlardır. Bu yayımlar, dilimizin kıymetini bilmeyen, Türkçeyi bozmaya çalışanlara alaylı bir şekilde yaklaşmış ve gerektiğinde ders verir nitelikte cümlelerle karşılık vermişlerdir. Bu yayımlar arasında özellikle Türkçe hassasiyeti bakımından *Diyojen*, *İbret (İbretnümâ-yı Âlem)*, *Hayâl*, *Latife*, *Meddâh*, *Letâif-i Âsâr* ön plana çıkmaktadır. Yazımın amacı, bu gazetelerde ortaya konan Türkçe hassasiyetini göz önüne sermektir. Adları geçen mizah gazetelerinden alıntılar yapılarak, o dönemde Türkçeye kıymet vermeyenlerle nasıl alay edildiği ve onların ne şekilde küçük düşürüldüğü açıklanacaktır. Bu açıklamalar, mizah gazetelerinden örnekler eşliğinde yapılacak ve böylelikle 1870’li yıllarda basındaki Türkçe hassasiyeti ortaya konacaktır. Gazeteler tarafından yapılan eleştirilere bakıldığında, özellikle dönemin alafrangalaşmış kişilerine tepki gösterildiği görülür. Yüzünü tamamıyla Batı’ya dönmüş ve kendi değerlerini unutmuş bu kişiler Fransızcaya fazlasıyla değer verirler. Mizah gazeteleri ise bu derece bir yabancılaşmaya karşıdır. Türkçe kelimeler kullanmak yerine, özellikle Fransızcalarını tercih etmek, o dönem alafrangalarında bir modadır. “Şık” ve “sivilize” olarak adlandırılan bu kimseler, Türkçenin kıymetini bilmedikleri gibi, Fransızca söyledikçe medeni olduklarını da zannederler. Mizah gazeteleri, böyle insanları alay konusu yapmak için çeşitli türlere başvurmuşlardır. Kimi zaman bir muhavere ile onlarla alay edilirken, kimi zaman da özellikle şiir kaleme alırlar. Bu tip şiirler alay yollu olduğundan, aynı zamanda birçok Fransızca kelimeyi de içerir.

1870’li yıllarda Türkçe açısından bir başka sorun ise aşırı derecede ve gereksiz yere Arapça-Farsça kelime kullanarak konuşan insanlardır. Mizah gazeteleri, bu kişilere de kayıtsız kalamamış, onları eleştirmek için alaylı muhavere yayımlamışlardır. Anlaşılma kelimelerle konuşanların yanı sıra, o dönemde bazı okullarda Türkçe eğitimi sorunu yaşandığını yine bu yayınlardan öğrenmekteyiz. Bu dönemde Türkçe açısından sıkıntılarının yaşandığı bir başka alan ise ulaşımdır. Özellikle, yabancı şirketler tarafından işletilen ulaşım araçlarının tarifelerinde Türkçe kullanılmaması, halkın mağdur olmasına sebep olur. Mizah gazeteleri bir taraftan bu şirketleri eleştirirken, diğer taraftan da dile yeni giren yabancı kelimelerin Türkçe karşılıklarını bulmaya ve bunları öğretmeye gayret ederler.

Anahtar Kelimeler: Mizah, Gazete, Türkçe.

••••

Makale geliş tarihi: 18.10.2017 • Makale kabul tarihi: 01.12.2017

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 18-30

Sensitivity of Turkish Language in First Period Humor Newspapers

Derya Kılıçkaya, Ph.D

Lecturer

Kocaeli University

Department of Turkish Language

derya.kilickaya@kocaeli.edu.tr

Abstrat

The first humour newspapers, which were published in Istanbul in 1870s, cared for Turkish language and they took up a position when it was necessary. They made fun of those people who tried to ruin the Turkish language and didn't appreciate them. Moreover, they responded those people with didactical sentences. Among these newspapers; *Diyojen*, *İbret* (İbretnümâ-yı Âlem), *Hayâl*, *Latife*, *Meddah*, *Letâif-i Asar* step forward in terms of being sensitive about Turkish. The aim of our article is to display the views of these newspapers on the Turkish language. By quoting from these newspapers, the way they made fun of people who didn't appreciate Turkish will be revealed. Thus, we will prove that the press of 1870s defended Turkish language. Most of the criticisms were aimed at people who tried to live like an European person. These people adored western culture and French language. Furthermore, they forgot their own core values and thought using French words instead of Turkish ones will increase their popularity, culture level. These people were called "chic" or "civilised". However, the first humour newspapers were definitely against of this kind of alienation. The newspapers used every possible literary genre in order to make fun of them. Sometimes this happened with a dialog which ridicules them and sometimes with a poem which is about them. Also, those poems include a great deal of French words due to its goal to ridicule.

Another dilemma for Turkish language in 1870s is the people who use too many Arabic-Persian words in their speech. The first humour newspapers didn't treat them much differentl . They published ironic dialogs to criticise these people. Also, according to the newspapers, some of the schools were having trouble in teaching Turkish.

In this era, transportation was another area which was having some serious problems about usage/disusage of Turkish. Especially, the disusage of Turkish in the schedules of the public transports that were operated by foreign companies caused public to be aggrieved. While humour newspapers were critisizing these companies, they endeavoured to find Turkish equivalents of the new loanwords. Moreover they tried to teach these equivalents to public.

Key Words: Humour, Newspaper, Turkish.

••••

Article arrival date: 18.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) • bahar/spring: 18-30

GİRİŞ

Tarihimize bakıldığında, Türkçe hassasiyetine sahip olan pek çok kişinin var olduğu görülür. Prof. Dr. Faruk Kadri Timurtaş, Türkçecilik kavramını şöyle açıklar: “Türkçecilik Türk dilini sevmek, onun büyüklüğüne ve üstünlüğüne inanmak, varlığını korumak, onu başka dillere karşı müdafaa etmek, sadeliğini sağlamak ve kudretli bir edebiyat dili haline getirmek demektir.” (Timurtaş 1981: 81) İlk yazılı eserimiz Orhun Kitabeleri’nden itibaren Türkçecilik yapılmış ve dilimizin büyüklüğünün\ kudretinin farkına varılmıştır. Tanzimat devrinde ise dilimize sahip çıkan aydınların arttığı bilinmektedir. 1870’li yıllara gelindiğinde aydınlar, Türkçeye dair fikirlerini dönemin gazetelerine yazdıkları yazılarla açıklamışlardır. 1870’li yıllarda, sadece günlük siyasi gazetelerde değil, aynı zamanda dönemin mizah gazetelerinde de Türkçe hassasiyetine sahip yazılar görülür. 1870-1877 arasında yayımlanan ilk dönem mizah gazetelerinde yer alan kimi metinler, o dönem mizah basınının da Türkçeye kayıtsız kalmadığını göstermektedir. Bu durumu, gazetelerin Abdülaziz devrinde çıkmış olmaları ile açıklayabiliriz; çünkü Abdülaziz döneminde gazetecilik yapanlar, Türkçeyi halkın anlayabileceği bir seviyeye getirmişlerdir.¹ Bu yazının amacı, 1870’li yılların mizah gazeteleri ekseninde o dönemdeki Türkçe hassasiyetinin ne boyutta olduğunu ortaya koymaktır. Dönemin mizahî metinlerinde, “Türkçe nasıl korunmaya çalışılmıştır, Türkçe karşıtları ile nasıl alay edilmiştir?” sorularına cevap bulmaya çalışacağız.

ALAFRANGA TİPLER VE TÜRKÇE

Diyojen gazetesinin ikinci nüshasında yer alan bir yazıda, Gedikpaşa\ Osmanlı Tiyatrosu sahibi tebrik edildiği gibi, tiyatro ile ilgili birtakım endişelerden de bahsedilmiştir. O dönemin alafrangaları olan “sivilize”ler, sürekli Fransızca konuştuklarından dolayı, tiyatro konusunda da Fransız Tiyatrosu’nu² tercih ederler. Bu tercihten dolayı rahatsızlık duyan gazete, bu kişilerin yerli mahsullere yönelmesini talep eder; fakat bu konuda da umutsuzdur. Sivilizelerin, Fransızca ve Fransız sevdasından vazgeçecekleri yoktur. Bu durumda, Güllü Agop’u³ uyarma gereği duyan *Diyojen*, tiyatro sahibine şöyle seslenir:

“Ey Agop Efendi.⁴ Sen bu sivilizelerden bir şey bekleme. Minnet altında kalırsın. Arzularına

1 “Sultan Abdülaziz dönemi gazete ve mecmuaların çeşitliliği ile bunların sosyal-siyasi meselelere verdiği önemle Osmanlı tarihinde ayrı bir yere sahiptir. Abdülaziz’in halkla ilişkilerinin çerçevesini gösteren etkinliklerden biri de özel gazete ve mecmualara verdiği destektir. Onun zamanında daha önce görülmedik bir şekilde matbuata hareketlilik geldiğini görürüz. Aynı şekilde 1862’de basın işleriyle ilgilenmek üzere Matbuat Müdürlüğü, Maarif Nezareti’ne bağlı olarak kurulmuştur. 1864’te de Matbuat Nizamnamesi yayınlanır. Bu kanunlar gazetelerin ne şekilde çıkacağını denetlerler. Daha önce, II. Mahmud’un emriyle çıkmaya başlayan gazete, ağır dili ve bazı imkansızlıklar sebebiyle halkın genelinin istifade edebileceği içerikten yoksundur. İlk gazete olan *Takvim-i Vekayi’nin* yazarlarının pek çoğunun ilim adamı veya devlet kalemlerinden gelmesi dolayısıyla dili ağır ve ağırdır. Bu durum Sultan Abdülaziz döneminde değişmeye başlamıştır. Ahmet Midhat Efendi, Namık Kemal, Menâpirzâde Nuri, Ebuzziya Tevfik, Kemâlpaşazâde Said, Şemseddin Sami ve Basiretçi Ali Efendi gibi daha çok halka yönelik gazetecilik yapan, eserler yayınlayan edebiyatçıların sayesinde Türkçe halkın anlayabileceği bir seviyeye gelmiştir.” DİKME, Hüseyin (2012) “Osmanlı’da Halkla İlişkiler: Sultan Abdülaziz Dönemi Örneği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 5, S. 21, Bahar, s. 300.

2 *İstanbul’da yapılan ilk tiyatro binası, Palasi de Crystal adıyla da bilinen, eski Fransız Tiyatrosu’dur. Binanın kesin yapım tarihi bilinmemekle beraber, kuruluşunun Abdülmecit devrinin ilk yıllarına rastladığı sanılmaktadır. Metin And, bir Cenevizli tarafından, 18. yüzyılda Galata’da bir tiyatro açıldığını, bu tiyatronun 1827 tarihinde Beyoğlu’na taşındığını ve bu tiyatronun da Fransız Tiyatrosu olabileceğini söylemektedir. Binanın 1831 tarihli Beyoğlu yangınından evvel var olduğu, bu yangından sonra da onarılarak yeniden hizmete girdiği bilinmektedir.” PEKMAN, Yavuz, 2011, *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II, (Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi)*, İstanbul, YKY, s. 29.*

3 “1840’ta İstanbul’da doğan Osmanlı dönemi tiyatro oyuncusu, yönetmeni ve Türk tiyatrosunun kurucularından olan Ermeni asıllı Agop Vartovyan, ‘Güllü Agop’ olarak tanınır; sonraları Müslüman olarak ‘Mehmet Yakup’ ismini alır.” HIZAL, Selda 2012, *İstanbul’un 100 Sahne Sanatçısı, İstanbul*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A:Ş. Yay.,

4 “Güllü Agop, bir Osmanlı vatandaşı olarak öncelikle Türkçe temsillere, Türk seyircisine, Türk yazarlarına önem veriyordu. Ama ayrıca içinden çıktığı Ermeni topluluğuna, Ermeni basınına, Ermeni seyircisine ödevleri vardı. Vè en önemlisi sanatçı

hizmet etme. Lanet altında kalırsın. Senin tuttuğun yolun ef'âl ü âsârından değilse, akvâl ü etvârından tiyatro maksadına hizmet olduğunu anlayanlar sana yardımdan geri durmazlar. Âlî-himmetler, hizmetlerini kimseye sormazlar. Sen devam u gayretten geri durma. Sivilizelerin iânesini ruyâda görsen bile hayra yorma. Sana imtiyaz ihsân eden bab-ı ma'delet-meâba git. Oraya arz-ı hâcet et. Hâcetin revâ olur. Ümîdin yerini bulur.” (Diyojen 1870: 4)

Bu yazı, ikinci nüshada karşımıza imzasız çıkmış olsa da, 168. nüshada yayımlanan başka bir yazıdan, sahibinin Ali Beyefendi olduğunu anlıyoruz.

1870’li yıllarda yaşayan kimi gençlerin Türkçeye karşı olumsuz bakışları, Türkçeyi önemsemeyişleri ilk dönem mizah gazetelerince ele alınmıştır. Özellikle, yüzünü Batı’ya çevirmiş ve yanlış Batılılaşmış gençlerde bir Türkçe özensizliği söz konusudur. Onlar için önemli olan tek dil Fransızcadır.⁵ Öyle ki Türkçe bilmeseler dahi olur. “Şık” adı verilen bu genç beylerin ve onlardan daha yaşlıca olan “sivilize”lerin Türkçeye bakış açısı *Hayâl*’de şöyle dile getirilir: “*Şık Fransızca söyler. Sivilize Fransızca bilir. İngilizce bilen adam ne şık olabilir ne sivilize. Şık dâimâ Beyoğlu’nda gezer. Sivilizenin ise hareminin masârif defterlerini Beyoğlu tuhafçıları ayağa getirir. Şık Türkçe bilmese de olabilir. Lakin sivilize hem Türkçe bilmeli hem Fransızca.*” (*Hayâl* 1874: 1-2) Şıklar, bilmemelerine rağmen, Fransızca konuşmaya çalıştıkları için, gerçekten gülünç bir hâledirler. Şıkların Türk olmalarına ve ana dillerinin Türkçe olmasına karşın, Fransızcaya karşı bu hayranlıkları, *Meddah* gazetesi tarafından sert bir şekilde eleştirilir. Ancak gazete, eleştirisini muhavere içerisinde yaparak, şıklara güzel bir ders vermeye çalışmıştır:

“*Şık- Efendim geceleri ne ile okupe oluyorsunuz?*”

Gazeteci-Türkçe ne demek istiyorsunuz?

Şık- Yani ne ile meşgûl oluyorsunuz?

Gazeteci- Ha... Gazete okumakla...

Şık- Aman efendim benim için dünyada jurnal mütalaasından büyük belle riz olamaz. Hele finans üzerine yazılmış artikilileri beni pek edmirili ediyor.

Gazeteci- Allah aşkına ne demek istiyorsunuz?

Şık-Efendim sizin rarınız nedir?

kadrosu çoğunlukla Ermeni olduğundan, onları tiyatrodan tutabilmek için Ermenice temsiller vermek zorundaydı. Bu iki değişik kültürü yanyana yürütmek, ikisini eşit değerinde tutmak tam bir denge ustalığını gerektiriyordu; Güllü Agop bu ustalığı gösterebilmiştir. Ancak Türk kesimi çalışmalarından hoşnut olmakla birlikte, Ermeni kesimi hep Güllü Agop’a ve Osmanlı Tiyatrosu’na düşman gözüyle bakmıştır.” AND, Metin 1976, “Osmanlı Tiyatrosu” Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yay.,s. 10.

5 “Türkler arasında, bilim dili olarak Arapçanın yerine, Fransızca o dönemin tâbiri ile ‘Frenkçe’ nin etkili olmaya başlaması, 1826 sonrasındadır. Şunu hemen belirtelim ki 1826 öncesinde de Türkler arasında ‘Frenk’ dilini bilenler hiç de az değildir. Fakat, doğrudan padişahın kaynaklanan bir ayrı itibâr kazanma, bu sırada başlamıştır. Bu dönemde Fransızca bilen Türklerin, bu kavramı, ‘civilisation’u bildikleri, Avrupalılarla sohbetlerinde kullandıkları da görülüyor. Ama Türklerin çoğunluğu için durum meçhuldür. Sezildiği kadarıyla, 1830’lu yıllarda ‘sivilizasyon’ kavramının kullanıldığı her defada bu kavramın izah edilmeye çalışılması, bunun çoğunluk tarafından bilinmediğini gösterir.” BAYKARA, Tuncer, (1991) “ ‘Nizam’, ‘Tanzimat’ ve ‘Medeniyet’ Kavramları Üzerine”, *Tanzimat’ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu (Bildiriler) 25-27 Aralık 1989*, Ankara, s. 64.

Gazeteci- Efem... Rar ne oluyor?

Şık- Yani sıfatınız...?

Gazeteci- Gazetecilik...

Şık- Öyle ise prononse ettiğim mevleri niçin anlamıyorsunuz?

Gazeteci- Prononse ettiğiniz mevleri anlıyorum. Fakat Türk olduğunuz hâlde, Türkçeyi Türkçe olarak söylemediğiniz için anlamayı haddime yakıştıramıyorum.” (Meddah 1875: 2)

Şıklar hakkında yazılmış bir şiir ise 23 Mayıs 1875 tarihli *Letâif-i Âsâr* nüshasında karşımıza çıkar. “Şık Beylerin Sitayişi” başlığı altında verilen şiirde, özellikle Fransızca kelimelere yer verilerek, şıkların konuşmaları ile alay edilmeye çalışılmıştır. Şiirin en önemli özelliği ise içinde şerhinin; yani açıklamasının bulunmasıdır. Her beyitten sonra, şiirde geçen Fransızca kelimelerin manası verilerek, okuyucuya kolaylık sağlanmıştır. Şerhin bir diğer amacı ise şıkların ne kadar yabancılaşmış olduklarını ortaya koymaktır. Şiir, 1875 yılının gündelik hayatında sık kullanılan Fransızca kelimeleri vermesi bakımından da önemlidir:

“Gezemez şık bey olan baston ile (bonjor)suz

Sıkılır canı eğer kalsa iki gün (kur)suz

Fransızca lugatların şerhi

(Bonjor) Bir nev palto olup etekleri kışından yukarıdır

(Kur) Şıllıklara arz-ı muhabbet etmektir.

Seyrde koltuğuna nâz ile alsa (madama)

Der madam ah n'olur olsa başımda (panama)

(Madama) malum

(Panama) bir nev hasır şapka

Madam anlayamayıp der ise (kes köse koman)

Şaşırıp şık diyecek yerde (mon anj) derse (mon an)

(Kes köse koman) ne söylüyorsun makamında

(Mon anj) Benim meleğim (mon an) benim eşeğim

İşitenler bu muhabbetleri derler (bravo)

Şıkın ol dem sesini kesse gerek bir iki (tu)

(Bravo) aferin makamındadır

(Tu) öksürük

Şimdi şık mektebi (Bonmarşe) (Filib)le (Valori)

Çarşının onlar için kalmamış eski (valörü)

(Bonmarşe) (Filib) bu isimler malum

(Valörü) kıymet değer manasına

Şıkların ağzına lâyük dejune vakti (boku)

Kahvesinde Filib'in (janbon) ile taze (kato)

(Boku) Çok manasına

(Janbon) Lahm-ı hunzır (kato) börek

Orada eyleseler birbirine (rankonter)

Âşinâlıklar ederler ki usûle (konter)

(Rankonter) tesadüf manasına

(Konter) muhalif

Üdebâdan geçinir her birisi bir (doktor)

Bu bilişle olamazlar dahi bir (kondüktör)

(Doktor) âlim manasına

(Kondüktör) omnibüs arabacısı manasına

Ya o nazlı yürüyüş ol nene çeşm (miyob)

Yosmalık şıklar için (Mir)de biçilmiş bir (rob)

(Miyob) za'f-ı basar

(Rob) kaftan manasına

Kaba derler bize ol yosma edâlar (sandut)

Bizi inceltmedi şıkları incelten (rut)

(Sandut) şüphesiz

(Rut) tarik

Bir mükemmel şık için lâzım olan şey (Truva)

Ele baston, göze gözlük, kola şıllık (madama)

(Truva) üç

Ya o şıllık olanı neyleyim her (dimanş)

Koluna takmak için şıkları mânende-i (manş)

(Dimanş) yani pazar günü

(Manş) câme ve elbisenin kolu

Araba ile Beyoğlu'nda eder durmaz (tur)

O guguklu hotozu sallar eder şıklara (kur)

(Tur) dolaşıp gezmek

(Kur) arz-ı muhabbet

Yosma-cazım der iken şık beye ettin beni (fu)

Arabacı şika der kaç bizi etme (makru)

(Fu) divane manasına

(Makru) yol gösterici manasına

İşitince seyisin bu sözünü ol (joli dam)

Der ki bakma bu barbara sakın kızma (mon am)

(joli madam) güzel hanım manasına

(Mon am) benim canım demek

Çalabım razı, beyim razı buna ben (kontan)

Derim avdette sab aylığını ona (vatan)

(Kontan) memnun manasına

(Vatan) yıkıl git manasına

Der o şıllık hanıma şık bey o dem (mil mersi)

Der hanım (padekva) şık bey dahi (mersi mersi)

(Mil mersi) bin teşekkür demek

(Padekva) yani teşekkürle değmez.

Ayrılırken tutuşup el ile derler (adiyö)

(Adiyö monşer ami) (Ma şer ami san zadiyö)

(Adiyö) veda manasına

Elveda benim kıymetli dostum. Veda etmeyerek ayrılalım muhibbem

Ayrılırlar o zaman sonra olurlar hemdem

Arabacı kovulur sonra kim alır bilmem

Vah şıklar darılıp şimdi bize hiddet eder

Her biri başın alıp gayri Beyoğlu'na gider

Medeniyet beyidir beylerimiz doğrusu ya

Ne kadar medh ü senâ olsalar azdır hayfâ

Hele yaz mevsimi şilliklar olup da (amazon)

Çevirirler güzel at üzerinde (helezon) (Letâif-i Âsâr 1875: 3-4)

Şiirde geçen Fransızca kelimelerin bir dökümünü yaparsak, şu liste ile karşılaşırız:

cour (kur), madame (madama), panama(panama)-hasır şapka, mon (mon)-benim, ange (anj)-melek, âne (an)-eşek, bravo (bravo)-aferin, toux (tu)- öksürük, Bonmarşe bir mağaza, Filib- bir kıraathane, valeur (valör)-değer, beaucoup (boku)-çok, jambon (janbon)-domuz butu, gâteau (gato)-çörek, rencontre (rankontr)-tesadüf, contraire (kontrer)- muhalif, docteur (doktör)-doktor, conducteur (kondüktör), myope (myop), robe (rob)-entari, sans doute (san dut) şüphesiz, route (rut)-yol, trois (trua)-üç, dimanche (dimanş)-pazar günü, manche (manş)-elbise kolu, tour (tur), fou (fu)- divane, joli (joli)- güzel, âme (âm)-can, adieu (adiyö)-veda, sans (san)-sız eki, content (kontan)-memnun, vat+en!-yıkıl!, mille (mil)-bin, merci (mersi)-teşekkür, amazon (amazon)- binici kadın. (Öngel 1976; Tuğlacı 1968)

1870'li yılların İstanbul insanı arasında sadece Fransızcayı baş tacı edenler yoktu. Diğer tarafta ise Arapça ve Farsçaya kıymet verip, bu dillerden gelen kelimelerle konuşanlar da vardır. Bu durumun mizahi bir eleştirisi ise *Meddah*'ta yapılır. 1870'li yılların kayıkçıları, dönemin aydınları gibi mektep-medrese görmediklerinden,

çoğunluğu okumamış kesimdedir. Kayığa, okumuş\aydın bir müşteri bindiğinde ise kayıkçı ile yolcu arasındaki muhavere dikkat çekici boyutlara gelebilmektedir. Hele ki müşteri, dönemin kâtiplerinden ise, yani günlük konuşmasının içinde bile bol miktarda Arapça-Farsça sözcük var ise, o zaman ortaya komik diyaloglar çıkabilmektedir:

“-Bir Kâtib ile Bir Kayıkçı Beyninde Muhâvere-

Kâtib- Müsta’cel bir işim olduğundan köprüye bir ayak evvel yetişmek için teşmîr-i sâk-i ihtimâm etmenizi isterim.

Kayıkçı- Şimşirden saat mi istersin?

Kâtib- Hayır! Köprüye çabuk varabilmek için dermiyân-ı dâmen-i himmet olmanızı talep ediyorum.

Kayıkçı- Köprüde mi?

Kâtib- Ne?

Kayıkçı- O dediğin değirmen...

Kâtib- Yok be canım! İşim var. Köprüye çabuk yanaşmaya çalışıyorum.

Kayıkçı- Ha... Öyle ise anladım. Peki.” (Meddah 1875: 2)

Yukarıdaki diyalog, bize Karagöz ile Hacivat arasındaki muhavereleri hatırlatmaktadır.

OKULLARDA TÜRKÇE ÖĞRETİMİ

Mektepler içerisinde ayrı ve özel bir yeri olan “Mekteb-i Sultanî” de mizah gazetelerince ele alınmıştır. *İbret* gazetesinde karşımıza çıkan bir diyalogdan, 1870’li yıllarda Mekteb-i Sultanî’nin; yani Galatasaray Lisesi’nin durumunu anlamak mümkündür. Anlaşıldığı kadarı ile bu mektep, Türkçe öğretimine gereken önemi vermemektedir. Yabancı kökenli bir okul olması nedeniyle, Türkçe dışındaki dillere daha çok kıymet verilmiştir:

“-Sinyor bu çocuk senin mi?

-Evet efendim benim.

-Mektebe gidiyor mu?

-Gidiyor ama canım efendi affedersiniz size bir şey suâl edeceğim. Ben bu çocuğu Türkçe öğretilmiş diye Mekteb-i Sultanî’ye koydum. Şu kadar da para verdim. İki sene oldu hâlâ Türkçe iki lakırdı edemez niçin?” (İbret [İbretnümâ-yı Âlem] 1872 :4)

Böylelikle, bu mektebin eğitim anlayışı gazete tarafından eleştirilmiş olur. Sinyor şeklinde hitap edildiğine

göre, çocuğunu bu okula Türkçe öğreysin diye gönderen veli bir İtalyandır, ancak çocuğu yanlış okula göndermiştir.

ULAŞIMDA TÜRKÇE

Şimendifer idaresinin ilanlarda gösterdiği bir “tuhaflık” ise saatleri alafranga düzene göre yazmasıdır. Bu durum alafranga saati bilmeyen müşterileri güç duruma sokmakta, hatta şimendifere binememelerine sebep olmaktadır. İlanlardaki saat düzensizliğine dair yazılmış olan aşağıdaki muhavere ise durumu apaçık gözler önüne serer. Hareket saatlerinin alafranga yazılması, vatandaşı çileden çıkarır ve tepki göstermelerine neden olur. Bir İstanbullu, “Türk memleketinde doğdum, Türküm ve Türkçeden başka bir şeye aklım ermez!” diyerek Türkçe hassasiyetini gösterir:

MUHAVERE

-Efendim şu demiryol arabaları doğrusu ahâliye çok suhûlet verdi. Değil mi?

-Ne demek elbette!

-Nasıl, bu yaz Florya ve Makriköyü filana gittiniz mi?

-Hayır efendim gidemedim.

-Acayip! Rumeli ve Anadolu için ayrı ayrı demiryol arabaları var iken hiç durulur mu? Meğer ki bir mani-yi kavî ola!

-Hayır mani filan yok gidemedim! Ne vakit bir mevkiye gitmiş isem katarı hareket etmiş buldum.

-Demek ki katarı bulamadığınız için bir mahalle gidemediniz öyle mi?

-Evet öyle ya?

-Lakin bu tuhaf! Gazetelerde, varakalarda kocaman yazılarla Rumeli demiryolu ilânâtını hiç görmediniz mi?

-Gördüm ama ne faydası var! Bir şey anlayamıyorum ki... Mesela sabah akşam vakt-i hareketleri pek de anlaşılmaz bir sûrette göstermişler! Saatleri alafranga yazmışlar! Ben alafrangayı bilmem. Türk memleketinde doğdum, Türküm, Türkçeden başka bir şeye aklım ermez!

-Vâkıa hakkınız var! Herkes alafrangadan, alafranga saatten anlamaz. Bakınız zât-ı âliniz de anlamıyorsunuz. Fakat o saatleri anlamak kolay şeydir. Bir bilenden sorulsa bir kerede öğrenilir.

-İyi ama demiryol arabasına binip para vereceğim diye alafrangalık öğrenmeye ne mecbûriyet var? O arabaların işletici kumpanyaları alafrangalığı bırakıp da Türkçe öğrenseler, saatleri Türkçe yazsalar olmaz mı?

-Niçin olmaz? Şu kadar var ki alafranga saatlere saat-i zevâlî derler, fence doğrudur. Onun için o saati kullanıyorlar.

-Güzel! Lakin efraddan bir adam saat-i zevâlî, saat-i gurûbîyi, fenni filanı ne anlar? Düzce babasından gördüğü Türkçe saati bilir. Bunun için İstanbul'da işleyen arabalar, vapurlar saat-

lerini Türk saati yapmak lâzım gelir. Hem baksanıza Şirket vapurlarının saatleri nasıl?

-Oraları öyle! Ama belki başka bir sebep de vardır...

-Sebebe aklım ermez!

-Her ne ise biz bahsi unuttuk. Murâdımız Florya filana gitmediğinizi sual idi. Hâsılı gitmediniz, gezmediniz ha?

-Hayır efendim gidemedim..." (Latife 1874: 2-3)

Türk memleketinde yaşayan ve Türkçeden başka dil bilmeyen kişi, kendisine zorla alafrangalık öğretilmeye çalışılmasından son derece şikâyetçidir. Demiryolu kumpanyasını işleten kişilerin Türkçe öğrenmek zorunda olduklarını ve dolayısıyla Türkçe yazmaları gerektiğini belirten İstanbullu, bir hayli öfkelenmiştir. Demiryolu taşıtını halk kullanır, halk ise babasından öğrendiği Türkçe saati bilir, başkasını bilmez. Dolayısıyla, halka göre davranmak gerekir.

Tünelin İstanbul'da çalışmaya başlamasıyla birlikte, ismiyle ilgili birtakım sıkıntılar da ortaya çıkar. İlk dönem mizah gazeteleri, çoğu zaman "tünel" kelimesi yerine, "delik"i kullanmayı tercih etmişlerdir. "Tünel" kelimesinin kullanılmaması gerektiği, Hayâl tarafından da savunulmuştur:

"Bir vakitten beri Türkçe gazetelerde Galata'dan Tekke'ye tünel yapılacağı ve muahharan dahi yapıлып, hitam bulduğu hakkında birkaç bendler ve ilânlar görmekteyiz. Ancak bu tünel tabirinden murâd ne olduğunu merak ederek Kâmûs'a, Burhân'a, Ferheng'e, İhtira'ya, Lehçe'ye, Lugat-i Osmanî'ye hülâsa gerek Arabî, gerek Fârisî ve gerek Türkî lugatların kâffesine müracaat ettik, tünel lugatını bulamadık. Ayıp değil a- bulan olur da haber verirse bizi meraktan kurtarmış olacağından memnun olur ve teşekkür ederiz- nihâyet nasıl şey olduğunu re'ye'l-ayn görmek için Galata'ya geçtik. Burada tünel varmış diye sorduk. Bize Gavan'un açtığı deliği gösterdiler. Hâlbuki bu deliğin asıl ismi şehir altından mürur eden demiryol manasına (metropoliten⁶ railway) olup hatta gerek taraf-ı hükûmetten verilen imtiyazda ve gerek mezkûr kumpanyanın neşrettiği hisse senedâtında metropolid ismiyle yâd olunduğu hâlde bizim gazetelerimiz acaba bu deliğe tünel nâmını nereden vermişler." (Hayâl tarihsiz :3)

"Tünel" kelimesinin dilimize nereden geldiğini anlayamayan gazete, kendisinin Türkçe "delik"i kullanacağını okuyucularına duyurur.

SONUÇ

1870'li yıllarda yayımlanan ilk dönem mizah gazetelerinde, Türkçe hassasiyeti içeren metinler bulmak mümkündür. Bu metinlerde, kimi zaman doğrudan Türkçecilik yapılırken, kimi zaman da bir şiir veya muhavere araç olarak kullanılmıştır. İncelediğimiz yazılardan bazılarında ciddî ve sert eleştiriler yer alırken, bazısında da alay yollu ifadeler bulunur. Özellikle söz konusu, dönemin şık ve sivilize diye tabir edilen alafrangalaşmış kişileri olduğu zaman gazeteler, mizahî birer yayın olmanın da gereği olarak alaya başvurmuşlardır. Şık beylerin Fransızca sevdaları, bu gazeteler tarafından hiçbir zaman hoş karşılanmamıştır. Ancak, bu kişileri muhatap olarak da görmezler; yani doğrudan onlara seslenmek yerine eleştirilerini kurmaca muhavere üzerinden yapmışlardır. Bu genç beylerin, Türk olmalarına karşın Türkçeden bu kadar uzak olmaları, mizah gazetelerini endişelendirir. Şıkların konuşmaları ile alay etmek için türlü türlü yollar bulan mizah gazeteleri,

6 "Tünel" olarak da ifade edilmiş biçiminde kullanılmakta olan 'metro' sözcüğü, Yunanca 'ana' anlamındaki 'meter' ile 'kent' anlamındaki 'polis' sözcüklerinden türetilmiş olan, Fransızca 'Metropolitain' (ana kent) sözcüğünün kısaltılmış biçimidir. Genellikle araç trafiğinin yoğunluğu nedeniyle büyük şehirlerde ortaya çıkan zaman ve enerji kaybını ortadan kaldırması çabası içinde, yoğun yerleşim merkezi alanlarında yer altında tüneller açılarak buralara ray döşenmesi ve bu raylar üzerinde de trenler işletilmesi suretiyle daha rahat bir ulaşımın sağlanması yoluna gidilmişti ki, bu da 'Metropoliten Demiryolu' ya da kısaca 'metro' olarak adlandırılan yeni bir ulaşım türünü ortaya çıkartmıştı." KAYSERİLİOĞLU, R. Sertaç, 2011 Osmanlı'da Ulaşımın Serüveni I, İstanbul, İETT, s. 214.

şiiire de başvurmuş ve onları bu şekilde küçük düşürmeye çalışmışlardır. Onları anlatırken, konuşmalarından da örnek vermek durumunda kalan gazeteler, böylelikle 1870’li yıllarda günlük dilde en çok hangi Fransızca kelimelerin kullanıldığını da bize göstermiş olurlar. Fransızca sevdasına kapılmış şık ve sivilizelerin yanı sıra, Arapça-Farsça kelimelerle konuşan kalem efendileri de mevcuttur. Onları da alaya almaktan geri durmayan gazeteler, bu kişilerin halkın arasında iken düştükleri durumu yine kurmaca muhavereler eşliğinde dile getirirler. Bir başka eleştiri konusu ise dönemin Fransızca eğitim veren okulu Mekteb-i Sultânî’dir. Türkçeyi iyi öğrensini diye çocuğunu bu okula yazdıran babanın isyanı, hem komik hem de ilgi çekicidir. Ulaşımındaki Türkçe ise apayrı bir konudur. Özellikle demiryolu şirketinin sanki Türklere değil de Avrupalı milletlere hizmet ediyormuşçasına saatleri alafranga tarzda yazması, Türkçe kullanmaması yine bu gazetelerin tepkisini çekmiştir. Kurmaca bir muhavere ile ortaya ciddi eleştiriler koyan gazetenin, vatandaşın zor durumunu bu şekilde dile getirmesi, Türkçe hassasiyeti bakımından dikkate değerdir. Son olarak, “tünel” kelimesini beğenmeyerek, yerine Türkçe “delik” kelimesini kullanan mizah gazetesinin bu tutumu, Türkçecilik açısından değerlidir.

Kaynakça

AND, Metin 1976, “Osmanlı Tiyatrosu” Kuruluşu-Gelişimi-Katkısı, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yay.,s. 10.

BAYKARA, Tuncer, (1991) “ ‘Nizam’, ‘Tanzimat’ ve ‘Medeniyet’ Kavramları Üzerine”, *Tanzimat’ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu (Bildiriler) 25-27 Aralık 1989*, Ankara, s. 64.

DİKME, Hüseyin (2012) “Osmanlı’da Halkla İlişkiler: Sultan Abdülaziz Dönemi Örneği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 5, S. 21, Bahar, s. 300.

Diyojen, nr. 2, 1 Aralık 1870, (19 Teşrinisani 1286), s. 4.

Hayâl, nr. 73, 17 Haziran 1874, (5 Haziran 1290), s. 1-2.

Hayâl, nr. 140, (tarihsiz), s. 3.

HIZAL, Selda 2012, **İstanbul’un 100 Sahne Sanatçısı, İstanbul**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. Yay.,

İbret (İbretnümâ-yı Âlem), nr. 51, 15 Ocak 1872, 4 Zilkade 1288, 3 Kanunusani 1287, s. 4.

KAYSERİLİOĞLU, R. Sertaç, 2011 *Osmanlı’da Ulaşımın Serüveni I, İstanbul*, İETT, s. 214.

Latife, nr. 10, 24 Eylül 1874, (12 Eylül 1290), s. 2-3.

Letâif-i Âsâr, nr. 1, 23 Mayıs 1875, (17 Rebiülahir 1292), 10 Mayıs 1291, s. 3-4.

Meddah, nr. 2, 24 Şubat 1875, (18 Muharrem 1292), s. 2.

ÖNGEL, Baha (1976), *Fransızcadan Türkçeye (Telaffuzlu) Yeni Sözlük*, Ankara, Öngel Kitabevi.

PEKMAN, Yavuz (2011), *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II, (Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi)*, İstanbul, YKY, s. 29.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1981), *Tarih İçinde Türk Edebiyatı, İstanbul, Vilâyet Yay.*

TUĞLACI, Pars (1968), *Büyük Türkçe-Fransızca Sözlük, İstanbul*, Pars Tuğlacı Yay.

Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif

Dr. Sibel Karaduman

Yardımcı Doçent

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü

sibelkaraduman@gmail.com

Özet

Dil ve ideolojik sistem birbiriyle etkileşen ve döngüsel bir yapı içinde birbirinin oluşumunda yer alan kavramlardır. İdeoloji anlamlandırmalarında simgesel düzen kendini dil aracılığıyla ifade ederken, dilin kullanımı ile oluşan söylemin çözümlemesi toplumsal düzenin dinamiklerini anlamada veriler sunmaktadır. Söylem, ideolojilerin oluşumunda kilit bir rol oynar ve toplumsal iktidar söylem tarafından yeniden üretilmektedir. Medya metnlerinin (özellikle anlatı türü olarak haberin) yapısını oluşturan içerikleri ve kullanılan stratejileri ortaya çıkarmada söylem önemli bir çıkış noktası sağlamaktadır. Özellikle 1970'li yıllardan sonra medya çalışmalarında daha sıklıkla yapılan eleştirel haber analizleri, Kültürel Çalışmalar'ın da etkisiyle dil, anlam, ideoloji ve söylem bağlamlarında değerlendirilmeye başlamış, medya metnlerini çözümlerken toplumsal güç ve iktidar ilişkilerinin metin içeriklerinde nasıl inşa edildikleri araştırılmıştır. Haber metinleri dilsel yapılanması ve kurgulanan söylem yapıları, içinde ideolojiyi barındırmaktadır. Haber söyleminin ideolojik olduğundan yola çıkan dilbilimci Teun v. Dijk, haber metin analizlerinde uygulamak için geliştirdiği eleştirel söylem çözümlemesi formülasyonu ile haber söylemi içinde yer alan ideolojik pratikleri, güç ve iktidar ilişkilerini, anlamsal inşayı ortaya çıkarma adına haber araştırmalarına önemli katkılar sağlamıştır.

Haber söylemiyle ilgili kavramsallaştırmalar ve bu kavramların oluşturduğu zihinsel harita, eleştirel haber araştırmaları alanını anlamımıza ve bu alanda derinlikli araştırmalar yapabilmemize imkan sağlamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, eleştirel haber araştırmalarında kullanılan Eleştirel Söylem Çözümlemesi yönteminin özellikle Teun v. Dijk'in açtığı perspektif izleğinden giderek, alana sağladığı katkıları tartışmayı ve ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Eleştirel söylem çözümlemesi, eleştirel haber araştırmaları, Teun v. Dijk

••••

Makale geliş tarihi: 20.10.2017 • Makale kabul tarihi: 01.12.2017

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 31-46

Perspective And Contribution of Critical Discourse Analysis to Critical News Research

Sibel Karaduman, Ph.D

Assistant Professor
Akdeniz University
Faculty of Communication
Department of Radio, Television & Cinema
sibelkaraduman@gmail.com

Abstract

Language and ideological system are concepts which interact and effectuate each other in a circular structure. Whereas symbolic order is enunciated through language in significations of ideology, analysis of discourse which is formed by usage of language presents data to understand dynamics of social order. Discourse plays a crucial role in formations of ideologies and social power is reproduced by discourse. Discourse provides a starting point for uncovering the content and strategies which are the constituents of the structure of media texts, especially news as a narrative form. Critical analyses of news, which are carried out more frequently in media studies especially after 1970's, have begun to be interpreted in the context of language, meaning, ideology and discourse under the influence of Cultural Studies and the way social power and power relations are constructed in the content of the text were researched in analyses of media texts. News texts, their lingu-istic sturcture and structure of discourse consist of ideology. Building his work on the premise that all news discourse is ideological, linguist Teun v. Dijk have immensely contributed to news research by developing a formulation of Critical Discourse Analysis to implement in news research to reveal ideological practices, power relations and semantic construction in the discourse of news.

Conceptualizations about news discourse and the mental map created by these concepts provide us an oppor-tunity to understand critical news research and do in-depth researches in the field. In this regard, following the perspective of Teun v. Dijk, this study aims to adress and discuss contributions of Critical Discourse Analysis which is employed in critical news research.

Keywords: Critical Discourse Analysis, Critical News Research, Teun v. Dijk

••••

Article arrival date: 20.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 31-46

Giriş

Dilsel pratiklerin kullanılma biçimleri olarak açıklayabileceğimiz söylem kavramı, egemen ideolojinin güç ve iktidar ilişkilerini var etme ve düzenleme uygulamalarında başat bir öneme sahiptir. Medya çalışmaları alanında da ideoloji kavramı yerini söylem kavramına bırakarak yeni bağlamında ele alınmaya başlanmıştır. Haber metinlerini bir söylem olarak ele almak eleştirel haber araştırmaları için haber söylemi analizlerini temel bir yöntem olarak kabul edilmesini zorunlu hale getirmiştir. Dilbilimin yöntemleri ve kavramlarını kullanarak gelişen eleştirel söylem çözümlemesi, haber söylemi analizlerinde toplumsal yapı analizi yapmayı mümkün kılmıştır.

Eleştirel söylem çözümlemesi yapanlar arasında Teun van Dijk'in önerdiği model, haber söylemi aracılığıyla üretilen toplum-bilişsel yapılanmayı araştırmıştır. Van Dijk, özellikle haber metinlerinde söylem içinde yeniden inşa edilen iktidar, güç, egemenlik, ideoloji ilişkilerini, dilbilimsel kavramlar ve dilsel yapıları kullanarak incelemektedir. van Dijk'in üzerinde durduğu "bilişsel yapılanma, tümüyle bireye özgü olmayıp, bireyin içine doğduğu gerçekliğin ona sunduğu ve koşullara göre içinden seçip, benimsediği değerlerin kodlanmasıdır. Bu da bireyin zihninde, ideolojileri sürdüren ve yeniden yapılandıran egemen gücün ya da güçlerin telkin ettiği her türlü ayırımı (biz/onlar ayrımı gibi) rasyonelleştirilmesidir (Büyükkantarcıoğlu, 2012:178). van Dijk'in önerdiği eleştirel söylem çözümlemesi modelinde üretildiği toplumun, politik, ekonomik, kültürel ve toplumsal dinamikleriyle birlikte bir bağlam içerisinde incelenmesi gereken haber söyleminde, güç ve iktidar ilişkilerinin, toplumsal eşitsizliklerin, söylemsel yapı ve stratejilerle nasıl inşa edildiğini analiz etme çabası yatmaktadır. Her ne kadar dilbilimciler açısından eleştiri alan noktaları olsa da, eleştirel haber araştırmaları için van Dijk'in yaptığı çalışmalar haber söylemi incelemeleri için toplumsal yapı anlamlandırmasında öncü ve çoklu perspektifler sunmaktadır.

Bu çalışma eleştirel haber araştırması yapmaya yeni başlayanlar için, Teun van Dijk'in eleştirel haber çözümlemesi modelini açıklamayı ve van Dijk'in çözümlemeyle ilgili kavramsal haritasını çıkararak, eleştirel haber çalışmalarına bu modelin nasıl bir kuramsal katkı sağladığını tartışma amacı taşımaktadır.

İdeoloji, Dil, Söylem İlişkisi

Dil, ideoloji ve anlam arasındaki ilişkileri ilk açıklamaya çalışan, göstergebilimsel ideoloji kuramının kurucusu, Valentin Nikolayeviç Voloşinov olarak anılmaktadır. Voloşinov'un dil ve ideoloji sorununun iki farklı yaklaşım değil bir bütün olarak kavranması gerektiğine ilişkin görüşleri, sonradan eleştirel dilbilim çalışması yapanları etkileyecektir. "Voloşinov nerde bir gösterge varsa, orada ideoloji vardır önermesini öne sürer ve ideolojik her şey göstergesel bir değere sahiptir tezini savunur. İdeolojik olan hem içinde yaşanan gerçeğin bir parçası hem de buna ek olarak göstergeler sisteminin ona verdiği bir artı-değer'e sahiptir ve kendi dışında bir gerçekliğe de gönderme yapar, bu bileşim onu farklı kılar. Gösterge olmaksızın ideoloji de yoktur" (Voloşinov, 2001:48). Dünyanın göstergeler sistemi ile anlamlandırıldığını belirten Voloşinov, anlamlandırma ve yeniden biçimlendirme işleminin dil ve düşünce dolayımı ile gerçekleştiğini söyler. Bu bağlamda ideoloji, göstergeler sistemi içinde işleyen bir yapılanım olarak görülerek, göstergeler alanına değinmeden bir ideolojik çözümleme yapılamaz.

Dilin ideolojik içeriğinden yalıtılmasını mümkün görmeyen Voloşinov'un çalışmaları bu alana "karşıt toplumsal çıkarların göstergeler düzeyindeki mücadelesi" şeklinde yeni bir ideoloji tanımı kazandırmıştır. Voloşinov, toplumsal iktidarın dilin içindeki rolünü dikkate alan ve günümüzde söylem analizi olarak anılan çözümleme tarzının kurucusu olarak bilinmektedir.

Voloşinov'u izleyen Althusserci Fransız Dilbilimci Michel Pêcheux ise; söylemi ideolojik yapı tarafından biçimlendiren bir model geliştirmiştir. Pêcheux, söylemin anlamı oluşturma mekanizmasını iki temel kavramla açıklar: Söylemsel formasyon ve söylemsel süreç. *Söylemsel formasyon*, bir toplumsal formasyon içinde söylenebilecek olan ve söylenmesi gerekeni belirleyen yapıdır. *Söylemsel süreç* ise, dilsel öğeler arasında hareketliliği tanımlar. Söylemin, ideoloji ile ilişkiye geçmesinde anlamlandırmanın önemini vurgulayan Pêcheux, her dil kullanımının değişik söylemsel anlambilim (semantik) kuralları bulunduğunu ve gerçekliğin anlamlandırılmasında, her ideolojinin kendi dinamiğini kullandığını söyler. Pêcheux'un modeli, Marxist ideoloji çözümlemesi ile söylem çözümlemesini yaklaştırmaya çalışan bir model olarak görülebilir.

İdeolojinin, gerçekliğin toplumsal inşasında oynadığı kurucu rol ile düşünülmesi gerekliliği önemlidir. Bu bağlamda ideoloji, bireyin yaşadığı dünyayı oluşturan simgelerin ve anlamların karşılıklı etkileşimi içine yerleşmiştir. Belirli toplumsal yapıyı oluşturan çeşitli çıkar gruplarınca eklemlenen ideolojik anlam formasyonlarının toplumsal gerçekliğin kurulma tarzlarında, yani ideolojinin anlam inşası süreçlerinde oynadığı rolü ortaya koymak gereklidir. İdeoloji kavramı, söylem çözümlemelerinin merkezi kavramlarından biri olurken, söylem, ideoloji ve iktidar kavramları arasındaki bağlantı birçok çalışmaya konu olmuştur. İdeoloji dilinin gündelik yaşamdaki hegemonik ilişkilerde de sürdürüldüğü ve ideolojinin örgütlü politik pratikler kadar, gündelik yaşamın bütün alanlarının (ev, işyeri, okul, medya) oluşturduğu genel kabul görmektedir.

Nesnel olarak nitelendirilen toplumsal pratikler dil ile adlandırılıp anlamlandırıldığı için ve toplumsal ile zihinsel arasındaki tek temel dolayım dil olduğu için, toplumsal pratikleri dilsel pratikler olarak inceleme ve çözümleme projesi ideoloji çalışmalarına önemli katkılar sağlamıştır. Dilbilimin getirdiği yeni olanak, dilin toplumsal pratikleri *anlamlandırma/simgeleme* özelliğinin düşüncenin oluşumunu açıklamadaki gücüdür (Sancar Üşür, 1997:73).

Eleştirel çalışmalar, ideoloji kavramını merkeze alarak, toplumsal iktidarın dilsel pratikler aracılığıyla nasıl gerçekleştiği üzerinde durur. Bu yaklaşımın temel önermesi iktidar ilişkilerinin dil içinde kodlandığı ve dil aracılığıyla dolaşımda olduğudur.

Dil bir anlamlandırma pratiğidir ve toplumsalın dış dünyayı içinde kendini var edebilmek için onu anlamı ve dönüştürebilmesinin aracı olarak etkinlik gösterir. Dünyanın anlaşılabilmesi için dış dünyadaki nesnelere anlamlandırılabilir kavramlara dönüştürülerek dilsel alana yerleşmesi ve bunların dilsel simgelerle ifade edilebilecek bir süreçten sonra dilde yeniden kurulup yaşam alanları yaratılması gerekir, dış dünya dil olmadan insan için anlaşılabilir değildir...Bu bağlamda dünyanın anlamlı kılınması sürecinde simgeleştirme oldukça büyük önem taşır, dış dünyayı doğrudan değil simgeler yoluyla dolayımlyarak anlamlandıran insan, doğal olandan kopar ve yeni bir paradigma içerisinde, içinde yaşadığı dünyanın belirlediği koşullar içerisinde, anlamlandırma pratiğinde bulunur (Çoban, 2003:249).

Toplumsal yaşam içerisinde yer alan bireyler, dil aracılığıyla anlaşarak sözlü ve yazılı kültürün oluşmasına katkıda bulunurlar. Dil, dünyaya bakışımızda ve yaşananları yorumlamada kullandığımız bir araç

olarak aynı zamanda ideolojinin aktarılmasını ve işlemlerine de olanak sağlamaktadır. Kelimeler, dile getirdikleri şeyleri temsil etmekte olan işaretlerdir ve kullanımları sırasında bir varlık/değer kazanırlar. Bireyler, dil ve dilin içerdiği ideolojiyi paylaşarak, toplumsal yaşam içindeki varlıklarını sürdürebilirler (Talimciler, 2007:486).

Bu toplumsallaşma süreci içinde de dil edimi önem taşımakta, dünyayı anlamak için bir anahtar işlevi görmektedir. Bireyler evreni ancak dillerinin olanaklılığı sayesinde algılayabilir. Dolayısıyla dil, bireylerin yaşam algılamalarını ve zihinlerini biçimlendirir. Birey dil edimi ile yaşantısını kavramsallaştırarak, bilişsel alanlarını oluşturur ve sürekli yeniden yapılanma süreci içinde olan işlemler zinciri olarak söylemi geliştirir. Yine birey, içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olarak söylem ile toplumda yerini almakta, bulunduğu konumdan toplumsal yaşama katılmakta ve söylem üretimi içinde etkili olmaktadır.

İdeoloji kavramı zamanla yerini ideolojinin gündelik hayatta ve dilsel pratikler yoluyla çözümlenmesini olanak tanıyan söylem kavramına bırakmış, kuramsal çalışmaların odağına da ideolojik öznelerin oluşum süreçlerinin çözümlenmesi yerleşmiştir. Bu dönemden sonra, dil bir iletişim aracı olmaktan ziyade, toplumsal yaşamın biçimlendiricisi olarak ele alınmaya, konuşma ise edimsel bir pratik olarak dilin olanakları esnekliğinde tanımlanmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu tartışmaların odağına “söylem” kavramı oturmuştur. İdeolojinin dil, özne, anlam ve söylemle ilişkili maddi bir pratik olarak kavramsallaştırılması, tartışmaların odak noktasıdır ve somut çözümlenmelerde kuramsal zemin sağlamaktadır.

Dilsel iletiler egemen ideolojinin etkisini üzerlerinde taşırlar. Bu nedenle tüm toplumsal iletişim öğeleri ideolojik bir okumanın etkisi altındadır. İdeolojik etkiden bağımsız bir dilsel ve iletişimsel süreçten söz etmek olanaksızdır, çünkü iletilerin örgütlenmesi ve üretilmesini olanaklı kılan anlamsal kurallar sistemi ideoloji tarafından oluşturulmuştur. İletilerin üretilmesinde anlambilimsel bir kurallar sistemi olarak ideoloji, öznelerin biçimlendirilmeleri ve rızanın yaratılmasında en etkin araç olduğunu da kanıtlar, çünkü devletin ideolojik aygıtlarının işleyiş kurallarını belirleyen ideolojinin ve iktidarın söyleminin bu kurallar sistemine uygun olarak belirlendiği söylenebilir (Çoban, 2003: 254-255).

Teun v. Dijk’a göre ideolojilerin toplumsal boyutu, ideolojilerin yeniden üretiminde ve gelişmesinde gruplar ve kurumlar arasında ne tür grup ve ilişkilerin yer aldığını açıklar. İdeolojilerin söylem boyutu ise, ideolojilerin günlük konu ve konuşmalarımızı nasıl etkilediğini, ideolojik söylemi nasıl anladığımızı ve toplumda ideolojinin yeniden üretiminde söylemin nasıl yer aldığını açıklamaktadır. Toplumun grup ve kurumsal seviyesindeki ilişkiler ideolojiktir ve ideolojiler, bu ilişkileri etkileme ve açıklama gücüne sahiptir... İdeolojileri nasıl edindiğimiz, öğrendiğimiz ve değiştirdiğimizi etkileyen dil kullanımı ve söylem, son derece önemli bir toplumsal pratiktir. (Özer, 2011:52)

Söylem en basit ifade ile, anlamın dil içinde hareket etmesi ile ortaya çıkan bir şey olarak tanımlanabilir. İdeoloji ise, bu anlamın belli gruplar ve kişiler lehine nasıl harekete geçirildiği ile ilgilenir. Söylem kavramının bir toplumsal çözümleme aracı haline gelmesinin, Saussure’ün dilin bireysel kullanımı olarak tanımladığı ‘söz’ kavramının, dilin toplumsal kullanımını tanımlamak üzere genişletilmesi ile başladığını söyleyebiliriz. Söylem kavramı ile birlikte toplumsal dil çözümlenmelerinin odağı, dilsel öğelerde cümleden *sözce ve metne*; göstergelerin incelenmesinde, gösterenin yapısal özelliklerinden, gösterilenlerin değişkenliğine, yani anlamın sabitliğinden, değişimin dinamiklerine ve yorumun yapısına kaymıştır (Sancar Üşür,

1997:89).

Söylem, egemenlik ilişkilerinin hem kurulduğu hem de temsil edildiği birincil araçtır ve ideoloji, söylemi ve egemenlik ilişkilerini bağlantılandırmakta dolayımlayıcı kapasiteyle işlev görmektedir (Mumby, 2004:137).

Söylem içinde ideolojiyi barındırır, ideoloji de söylem oluşumundaki çerçeve olarak görülebilir. Söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynar. Bu nedenle ideolojilerin söylemde nasıl ifade edildiği veya gizlendiği ve böylece aynı zamanda toplumda nasıl yeniden üretilebileceği eleştirel haber araştırmaları için önem taşımaktadır.

Söylem, dil içinde şifrelenmiş ideolojiyi toplumsal ve kurumsal olarak ortaya çıkarmaktadır. Söylem, söylenmesi olanaklı olan ve olanaklı olmayana betimler, sınırlandırır ve tanımlar. “İdeoloji, her özneyi, ne olduğu, neyin iyi olduğu ve neyin mümkün olduğunu fark etmeye yetenekli kılmaktadır. Böylesine bir yetenekli kılma süreci, sistem içine yaratıcı bir katılıma eşanlı olarak elverirken, belirli olası algılamaları ve eylem tarzlarını, sona erdirmesi anlamında hem sınırlayıcı hem de olanak sağlayıcıdır. Diğer bir deyişle, ideoloji hem verili bir toplumsal düzene boyun eğmeyi hem de verili bir toplumsal düzenin öznelerini üretir (Mumby, 2004:137).

Fairclough, söylemin yapılar tarafından biçimlendirildiğini, aynı zamanda yapıların biçimlendirilmesine ve yeniden biçimlendirilmesine, yeniden üretimine ve dönüşümüne de katkıda bulunduğunu belirtir. Bu yapılar, doğrudan doğruya söylemsel/ideolojik bir doğaya sahiptir –söylemin düzeni, kodlar ve sözcükler ve söz alma teamülleri gibi bunların öğeleri- ancak bunlar ayrıca dolayımlanmış bir biçim içerir, politik ve ekonomik yapılar, pazardaki ilişkiler, cinsiyet ilişkileri, devlet ve eğitim gibi sivil toplum kurumlarındaki ilişkiler (Fairclough, 2003: 159). Foucault’a göre söylemin üretimi, birikimi, dolaşımı ve işleyişi olmadan, iktidar ilişkileri ne yerleştirilebilir, ne güçlendirilebilir, ne de üretilebilir. Söylemi, bilgi ve iktidar ilişkilerinin iç içe geçtiği bir öge olarak tanımlayan Foucault, söyleme iktidarın bilgiyi ortaya çıkardığı, bilginin de bu iktidarı genişletip güçlendirdiği bir çark olarak da bakar (Canpolat, 2003: 106). Foucaultcu söylem, bir bilgi teorisidir. Söylem yapıları da bilginin nasıl formüle edileceğine göre oluşur. Söylemsel pratikler, söylem üretme yolları değildir. Söylem pratikleri, kurumlarda, teknik süreçlerde, genel davranış kalıplarında içkindir (Sözen, 1999:66-67). Foucault, söylem ile iktidarın kuruluş sürecinin aynı olduğunu, iktidarın bir söylem olarak bireylere geldiğini ve onları özneler haline dönüştürdüğünü söylemektedir. Foucault’a göre söylemin kendisi bir iktidardır. Söylem bu iktidarı, bilginin üretilmesi sayesinde yaratır. Klasik ideoloji kavramında ise, özneler önceden kurulmuş varlıklar olarak, maddi yapıdan türetilen çıkarlarının bilincine varabilirler ve bu bilinci ideolojik ifadelerle tercüme edip iktidarı ele geçirebilirler. Dolayısıyla iktidar, bütün bunların sonunda ele geçirilip, kendi çıkarlarını egemen kılmanın nihai aracı olarak kullanılacak bir sahiplenme ilişkisi olarak tanımlanır (Sancar Üşür, 1997:106).

İdeolojiler, söylem içinde dilsel gösterge aracılığıyla varlık kazanırlar. Söylem içinde egemen olma mücadelesi önemlidir. Anlam da bu mücadeleli süreçte oluşur. Söylem bir anlamın dil pratiği içinde sabitlenmeye çalışılmasıdır. Bu süreçte bazı anlamlar içeride, bazı anlamlar dışarıda yer alır.

Anlam, daha çok göstergesel bir çevredeki insani iletişimsel etkileşimler içerisinde kurulmaktadır. Anlam kuruluşunun bu süreci, bütün toplumsal biraradalıkları karakterize eden iktidar ilişkilerinin karmaşık

karşılıklı etkileşiminin bir sonucudur. Egemen bir toplumsal grup, bundan dolayı kendi çıkarlarına hizmet eden anlamlandırma sürecini ideolojik olarak en iyi yapılandırabilen bir gruptur. Ancak yine de, bir iletişim olayının egemen her okuması için, var olan hegemonik sistem içine mal edilmeye direnen daima alternatif, muhalif bir yorumlama vardır (Mumby, 2004:139).

Bu bağlamda ideoloji, egemenlik ilişkileri üzerinde ve çevresinde inşa edilen anlam biçimlenmelerini oluşturmada anahtar bir kavramdır. Böylece çeşitli söylemsel pratikler içerisinde ideoloji, belirli bir toplumsal gerçekliği kuran iktidar ilişkilerini yeniden üretmekte işlev görmektedir. Burada önemli olan, söylemsel pratikler sisteminin, iktidar biçimlenmelerinin yapısını ve egemen ilişkileri kuran anlamsal inşayı yeniden üretmeye nasıl hizmet ettiği.

Yapısalcı dilbilime olan katkıları ile dil, ideoloji ve anlam arasındaki bağlantı hakkında kuramsal tartışmalara katkı koyan bir başka isim Roland Barthes'tır. Barthes'e göre, her şey var olmaya başladığı andan itibaren kendisinin göstergesine dönüşür (Barthes, 1993:41). Göstergelerden oluşan dizgelerin anlamlandırmayı nasıl oluşturduğuna bakmak toplumsalı anlamak için önemli bir adımdır. Barthes'la birlikte, tartışmalar söylem ve anlam arasındaki akışkan ve değişken yorum olanakları üzerinde yoğunlaşmıştır. Barthes düzanlamların yanında, yananlamların da varlığına dikkat çekmiş, bu ayrım, söylem çözümlemelerinde dile ilişkin zorlukların aşılması için uygun bir zemin hazırlamıştır. Yananlam, ideolojik anlatının yapısal çözümlenmesinde anlam düzeyi olarak varolur.

Yananlamsal gönderi alanı, Barthes tarafından ideolojinin dil sistemine sızdığı alan olarak belirlenir. Hall da yananlamların gönderi alanının ideolojik özelliği üzerinde durur. Hall'a göre, gerçek söylemde çoğu göstergenin düzanlamsal ve yananlamsal yönleri birleşmiştir. Yananlamsal düzlemde anlamlar doğal algılama içinde tam olarak bir yerleşme yaşamadığı için ideolojik bir değer taşırlar, yananlamsal alan ideolojik söylem ve anlamlara açıktır, tam bir kapanma yaşamamıştır. Bu gerçeklik düzanlamsal düzeyin ideolojik olmadığını göstermez, aksine düzanlamsal düzeyde ideoloji tam olarak yerleşmiş ve kapanmıştır, çünkü tamamen dilsel alan içinde doğal hale gelmiştir (Heck, 1992, akt: Çoban, 2003:257-258).

Barthes'a göre yan anlamlar düzeyinde ortaya çıkan ideoloji, dilin özelliği sayesinde düz anlamlara bağlanarak doğallaştırılmış ve normalleştirilmiştir. Barthes'ın ideoloji tanımının ortaya çıktığı bu noktada dilin işlevinin ideolojiyi doğallaştırmak ve dolayısıyla egemen sistemin çıkarlarıyla bağdaştırmak olduğunu görürüz. Barthes'ın burada 'egemen ideoloji' yaklaşımını benimsediğini söylemek gerekir. İdeoloji, egemen çıkarların hizmetinde bir gizleme ve doğallaştırma olarak işleyen mitsel anlamlardır (Sancar Üşür, 1997:84).

İdeoloji aslında söylemsel pratiklerle bağlantılandırılmış ve böylece doğası gereği simgeseldir. Özünde ideoloji ve söylem arasında yinelemeli bir ilişki bulunmaktadır. Yani, her biri ötekinin aracı ve çıktısı olarak işlev görmektedir. İdeoloji aynı anda söyleme yol gösteren ve onu sınırlayan altta yatan mantığı sağlarken, aynı zamanda söylem de ideolojinin sürekli üretildiği ve yeniden üretildiği ortamdır. Bundan dolayı, belirli anlam biçim(siz)lenmelerinin ideolojik yapısının çalışılması, bu anlam biçim(siz)lenmelerini oluşturan söylemsel pratiklerin bir çözümlemesini gerektirmektedir (Mumby, 2004:138).

Dolayısıyla söylem kurgusunda eğilim, toplumsal bir pratik olarak toplumsal yaşamda dilin nasıl işlediğine, söylemin içindeki iktidarın nasıl kurumlaştığına doğru kaymıştır. Açık uçlu anlatımda söylemde ortaya çıkan kapanmanın altında, anlamlandırmaya yön veren bir güç olarak gizli/örtük bir şekilde ideoloji yatmak-

tadır. Dolayısıyla her söylem, içinde ideolojiyi barındırmaktadır. “ Söz konusu iki kavramın birbirini dışlamadan kullanılışı dilsel ve simgesel iletişim içinde iktidar ilişkilerinin görünmez kılınına dikkati çektiği için yararlıdır. Bu tartışmaların ışığında artık ideoloji kavramı kullanılsa bile, klasik ideoloji kuramlarındaki bağlamını yitirmiş, bunun yerine söylemselliğe ya da göstergeler sistemi olarak simgeselliğine gönderme yapan bir bağlama oturmuştur” (Eagleton’dan akt: Sancar Üşür, 1997:114).

Eleştirel Söylem Çözümlemesi

İdeoloji ve söylem arasındaki ilişki, her zaman ideolojiden söyleme uzanan tek yönlü bir ilişki değildir. Söylemin de ideolojinin sürdürülmesini sağlayan, bireysel ve toplumsal bilişsel şemaları-farkına varılarak ya da varılmadan etkileyen önemli bir gücü bulunmaktadır. Bu nedenle, toplumsal-kültürel, toplumsal-psikolojik ve toplumsal-politik süreçler açısından söylemin hangi amaçlar doğrultusunda ve nasıl yapılandırıldığı önem kazanmaktadır. Bu nedenle, söylem hem zihni temsil eden hem de zihni yönlendiren bir güç olarak ortaya çıkmaktadır...Söylem çözümlemesi içinde disiplinlerarası yaklaşımlarla gelişen ve ideoloji yüklü olduğu öne sürülen dilsel yapıları dilbilimin yöntemlerinden yararlanarak sistemli bir biçimde açıklamayı amaçlayan çalışmalar günümüzde *Eleştirel Söylem Çözümlemesi* olarak adlandırılmaktadır (Büyükkantarcıoğlu, 2012:166). Genellikle dilbilim kökenli eleştirel söylem çözümlemesi araştırmacıları, dilbilimin geleneksel sorunsalı yerine, bir sosyal bilimci yaklaşımı ile dili toplumsal güç ve iktidar ilişkilerinin kurulduğu yer olarak görmüşler ve ideolojik analizlerde yeni analitik düzeyleri iletişim araştırmalarına taşımışlardır.

Dilbilimsel diğer söylem çözümleme çalışmaları ile eleştirel söylem çözümleme çalışmalarının başlıca farkı, eleştirel çözümlemelerin dilsel özelliklerden yola çıkarak toplumsal olguları açıklamaya çalışması, bu nedenle de çok disiplinli ya da disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsemesidir. Dilbilimsel söylem çözümlemelerinde temel amaç dili dil adına incelemekken, eleştirel söylem çözümlemesi amacı gereği, dil örneklerini tarihsel ve toplumsal bağlamdan soyutlanmış biçimde ele alamaz ve varış noktası dilsel olmaktan çok toplumsal-politiktir (Büyükkantarcıoğlu, 2012:169). Haberi bir söylem olarak ele almak, bu söylemin içine demir attığı toplumsal formasyon ve söylemsel formasyonu sorgulamayı gerektirir. Söylem analizi metinleri bağlamından yalıtarak ele alan bir analiz biçimi değildir. Söylem analizi bağlama ilişkin bir analizdir. Varolan güç/ iktidar ilişkilerinin söylem içinde nasıl kurulduğunu açıklamaya yönelirken, bu ilişkilerin eleştirisinden yola çıkar (İnal, 1996:96). Dolayısıyla haber söylemi üretildiği toplumun politik, ekonomik, sosyal ve kültürel dinamiklerinden ayrı düşünülemez. Belli bir toplumsal yapının ürünü olan bu dinamikler, toplumsal bir pratik olarak haber söylemini etkilemektedir. Bu noktada eleştirel söylem analizi, bu dinamikleri analiz etmeyi, haber söyleminin ardalanında bulunan yapıyı çözmeyi, varolan güç/iktidar ilişkilerinin söylem içinde nasıl yeniden üretildiğini analiz etmeyi amaçlayan bir yerde durmaktadır.

N. Fairclough, G. Kress, T. V. Leuwen, Ruth Wodak ve Teun v. Dijk’ın da içinde bulunduğu bir grup dilbilimci, 1991 yılında Amsterdam’da bir sempozyum sonrası biraraya gelerek ESÇ’nin temel ilkelerini belirlemişlerdir (Büyükkantarcıoğlu, 2012:171). Günümüzde farklı uygulamalarla oldukça sık kullanılan ESÇ, temel ilkeleri korunarak sosyal bilimler alanındaki çeşitli çalışmalara geniş bir perspektif sunmuştur. Eleştirel yaklaşımın, söylem yapıları ile iktidarın yapıları arasında kurduğu ilişkiyi analiz etmeye çalışan Teun van Dijk, iktidarın toplumsal gruplar arasında ortaya çıktığına ve zihinler aracılığıyla işlediğine dikkat

çeker. Bu bakış dilin sunduğu olanaklar ile inşa edilen iktidar ilişkilerini açığa çıkarır. van Dijk'in analizleri, toplumsal farklılıkların (etnik, ırka dayalı, cinsiyet gibi) söylem içinde nasıl hiyerarşik bir düzenekte konumlandırıldığını örneklerle bize gösterir. Medya çalışmaları açısından söylem kavramı, ideoloji ile birlikte ele alındığında, medya metinlerinin toplumsal iktidarın kurulmasındaki rolünü sergilemekte çıkış noktaları sağlamaktadır.

Bell (1991), Fairclough (1991; 1992; 1992;1992a;1993;1994), Fairclough ve Graham (2003) ve Pêcheux(1992), Hartley (1990) söylem çözümlemesi yaklaşımlarında anılan isimlerdir. Ancak Teun V. Dijk'ın modeli haberin yapısını ve daha önemlisi haberin ideolojik sunumunu ortaya çıkarma bakımından öne çıkmaktadır (Özer, 2015:200).

Fairclough'a göre eleştirel söylem çözümlemesi, verili bir tarihsel ana ait söylemsel pratikler, olgular ve metinlerle daha geniş toplumbilimsel ulamlar olan toplumsal ve kültürel yapılar, ilişkiler ve süreçler arasında örtük olan nedensellik ve belirleyicilik bağıntılarının sistematik bir biçimde açığa çıkarmayı; bu pratiklerin, olguların ve metinlerin güç ilişkileri ve güç mücadelesiyle nasıl biçimlendiğini araştırmayı ve toplumu oluşturan öznelarası bu güç ilişkilerinin söylem aracılığıyla nasıl örtükleştirildiğini ve bu nedenle egemen söylemin bizzat kendisinin bir güç ve hegemonya aracı olduğunu açıklamayı amaçlamaktadır (akt: Yağcıoğlu, 2002:6-7). Fairclough eleştirel söylem çözümlemesini, hem dili hem de göstergesel biçimleri (-ör: beden dili ya da görsel imgeler) söylem ve diğer toplumsal pratiklerin diğer öğeleri arasındaki diyalektik ilişkinin çözümlenmesi (Fairclough, 2003:174) olarak tanımlar.

Fairclough ve Wodak (1997) eleştirel söylem çözümlemesinin ana ilkelerini şöyle özetlemektedir: (akt: van Dijk, 2015:467)

- 1.Eleştirel söylem analizi sosyal problemlere değinir.
- 2.Güç ilişkileri söylemseldir.
- 3.Söylem, toplum ve kültürü oluşturur.
4. Söylem, ideolojik çalışmadır.
5. Söylem tarihseldir.
6. Metin ve toplum arasındaki bağ, dolaylıdır.
- 7.Söylem çözümlemesi, yorumlayıcı ve açıklayıcıdır.
8. Söylem, sosyal eylemin bir formudur.

T. Van Dijk, söylem ve sosyal boyutu arasındaki ilişkinin zihinsel modellerce gerçekleştirildiğini savunurken, Fairclough, bu görevin söylem uygulamaları yani metin üretimi ve tüketimi tarafından yerine getirildiğini öne sürer. Ruth Wodak'a ise ideolojiyi, eleştirel söylem analizi için, eşitiz güç ilişkilerinin kurulması ve korunmasında önemli bir unsur olarak görür (Wodak, 2001:10). Türkiye'de eleştirel haber araştırmaları çalışmalarında van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi modelini kullanarak yapılmış birçok haber analizine rastlamak mümkündür. Bu çalışmada da eleştirel söylem çözümlemesinin haber araştırmalarına katkısı van

Dijk'in önerdiği model ve formülasyon üzerinden tartışılacaktır.

Teun V. Dijk'in kullanımıyla eleştirel söylem çalışmalarına, M. Foucault, L. Althusser, V. Voloshinov, M. Pecheux, P. Bourdieu, M. Bakhtin, C. Mouffe, E. Laclau, N. Luhman gibi post-yapısalcı kuramcılarının söylemle ilgili görüş ve fikirleri belli bir düşünsel zemin sağlamıştır.

Teun van Dijk, haberi bir tür olarak değil, bir söylem olarak ele almakta, haberin söyleminin toplumda varolan egemen söylemlerin bir ürünü olarak görmektedir. Haber söyleminin egemen söylemlerden bağımsız olmadığını belirten van Dijk, haberin söyleminin, toplumdaki güç/iktidar sahibi kişi ve kuruluşlardan ayrı tutulamayacağını söyler. Dolayısıyla içinde üretildiği toplumsal yapıdan ayrı düşünülemez olan haberi bir bağlam içerisinde ele alan "söylem analizi, metnin anlamıyla yani «metin ne hakkında ve ne söylemek istiyorla» ilgilenmektedir. Böylelikle metin içeriğinde gizli kalan yan anlamların da çözümlenmesi sağlanmış olur. Söylem analizinin metnin aktardıklarını, ideolojik boyutuyla birlikte anlaşılabilmesi için, toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik bağlamlarıyla ele alınması gerekmektedir. Bu ilişkiler ağı içerisinde haber, yapılandırılmış bir toplumsal-kültürel söylem olarak ele alınmaktadır" (Cangöz, 1999:85).

Van Dijk, eleştirel söylem incelemelerini 1980'li yılların sonuna doğru toplumsal-bilişsel (socio-cognitive) model olarak adlandırdığı bir yaklaşım çerçevesinde sürdürmüştür. Bu modele göre ideolojiler toplumsal aktörlerin zihinlerinde belli temsil şemaları oluştururlar. Bu bilişsel temsil şemalarına göre, toplumsal ya da etnik kimliklere, davranış, algılama ve değerlendirme biçimlerine, amaçlar ve diğer pratiklere ilişkin normlar oluşarak bireysel ve toplumsal tutumları belirler. Tutumlar da söylemde yansır. Dolayısıyla, bireyin bilişsel düzeyde yapılandığı ideolojik çerçeve, söylemin niteliği için temel çıkış noktası oluşturur. Söylemin çözümlenmesi, bu bilişsel yapılanmayı ortaya koymalıdır (Büyükkantarcıoğlu, 2012:178).

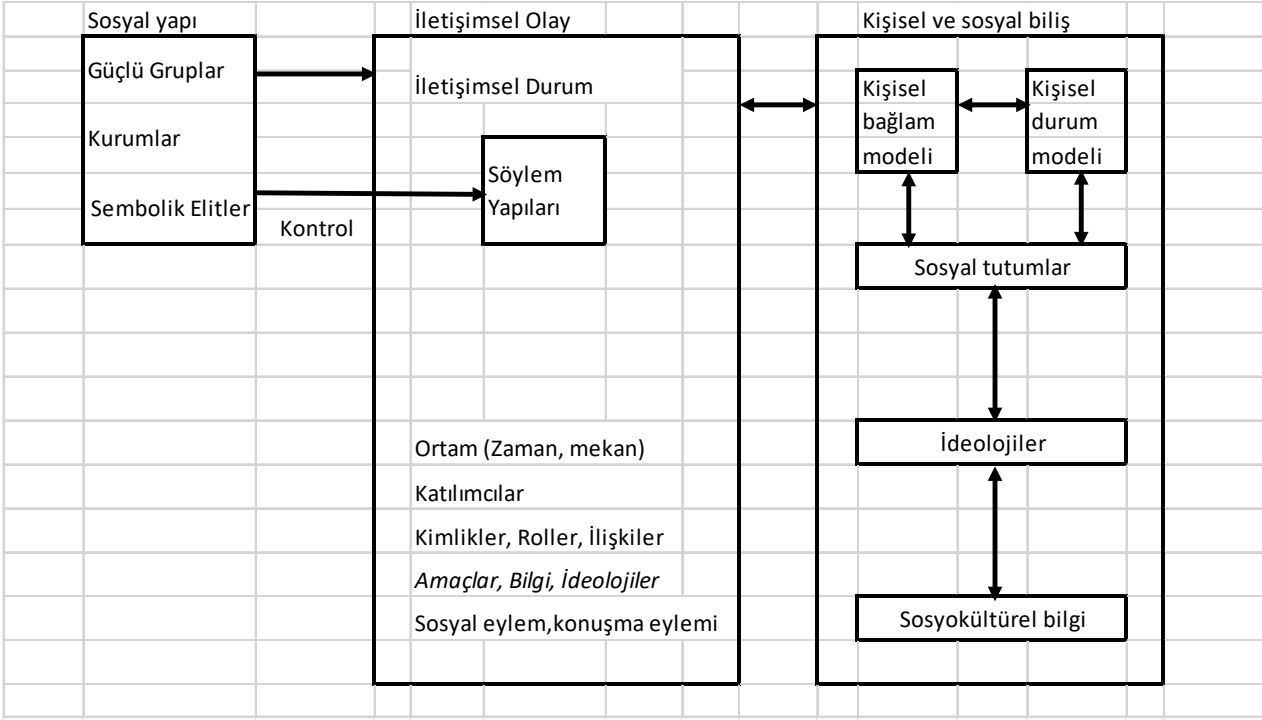
Eleştirel söylem çözümlemesi içindeki birçok akademisyenin sözcük dağarcığı, "güç, egemenlik, hegemonya, ideoloji, sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, ayrımcılık, çıkar, yeniden üretim kurumlar, sosyal yapı ve sosyal düzen" gibi nosyonlardan oluşur (van Dijk, 2015:468). "Haberin söylemi el altında bulunan söylemlerin bir ürünüdür" diyen van Dijk, haberin söylemini incelerken makro ve mikro yapılar arasında analitik bir ayrımın önemine değinir. Gazete haberlerinde haberin makro yapısını, başlıklar, haber girişi, spotlar ve fotoğrafların yer aldığı tematik yapı ile durum, ana olayın sunumu, ardalın bilgisi, bağlam bilgisi, haber kaynakları ve yorumun yer aldığı şematik yapı oluşturur. Başlık ve haber girişleri, haber içeriğinin özeti gibidir.

Van Dijk'a göre, ideolojilerin toplumsal boyutu ideolojilerin yeniden üretiminde ve gelişmesinde gruplar ve kurumlar arasında ne tür grup ve ilişkilerin yer aldığını açıklar. İdeolojilerin söylem boyutu ise, ideolojilerin günlük konu ve konuşmalarımızı nasıl etkilediğini, ideolojik söylemi nasıl anladığımızı ve toplumda ideolojinin yeniden üretiminde söylemin nasıl yer aldığını açıklar. Bu sebeple söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynar. Söylem yapıları içindeki imgeler, söz dizimi, tonlama, konu, tutarlılık, (ön)varsayımlar, metaforlar ve uslamlama gibi anlamın birçok yönüne kadar, ideolojilerin söylem yapılarını nasıl etkilediği önem taşımaktadır (van Dijk, 2003:13-14). van Dijk, söylemdeki çatışmanın tarihsel, politik ve sosyal geçmişinin oluşturduğu bağlamın, çatışmaların, güç ilişkilerinin ve grupların çözümlenmesini, Biz ve Onlar'a ilişkin olumlu ve olumsuz görüşlerin belirlenmesini, önvarsayılan ve sezdirilen (ima edilen) bilgilerin açık hale getirilmesini ve kutuplaşmış grupların görüşlerini vurgulayan

sözcük seçimi ve sözdizimsel yapının incelenmesi gerektiğini belirtir (akt: Ülkü, 2004:376)

Haber metnlerinin mikro yapılarını oluşturan ise, sözcük seçimleri ve cümle yapıları (sentaks) dır. Ayrıca haberin ikna yolları yani retorik, arka arkaya gelen cümleler arasında kurulan ilişkiler de mikro yapısal özellikler arasında yer almaktadır. Haberin mikro yapısal özellikleri söylemin kurulmasında önemli bir işleve sahiptir. T. van Dijk'e göre, haberin söylemi, makro ve mikro yapısal özelliklerden oluşan bir bütündür ve sadece haberin üretim süreci ve alınma süreciyle birlikte ele alındığında anlaşılabilir. "Haber söyleminin mikro yapısı içinde yer alan sözcük seçimleri, toplumdaki varolan güç/iktidar sahibi söylemlerin uylasına dönüştükleri en dikkat çekici yerdir. Bu konuda verilen en yaygın örnek, farklı bakış açılarına göre bir kişinin "özgürlük savaşçısı" ya da «terörist» olarak kitle iletişim araçlarında sunulmasıdır. Benzer örnek, Glasgow Medya Grubu'nun işçilerle ilgili olarak yaptığı bir araştırmada ortaya çıkmıştır. Endüstriyel meselelerde tipik olarak seçilmiş bazı sözcüklerle basında yer alan işçiler, genellikle işverenle karşılaştırıldığında daha olumsuz sözcüklerle sunulmuşlardır. "İşçiler *talep eden*, işverenler de *arz edenler* olarak sunulmakta, toplumda varolan temel inançlar ve ideolojiler ifade edilmektedir (Özer, 1999:127). Dil kullanımı, söylem, sözlü etkileşim ve iletişim, sosyal düzenin mikro seviyesiyle ilgilidir. Sosyal gruplar arasındaki güç, egemenlik ve eşitsizlik, analizin makro düzeyiyle ilgili tipik kavramlardır. Bu şu anlama gelmektedir ki; eleştirel söylem analizi mikro ve makro yaklaşımlar arasında bilinen boşluğun köprüsüdür (van Dijk, 2015:468).

Van Dijk'a göre, söylem üzerine çoğu eleştirel çalışmalarda merkez kavram güçtür ve daha spesifik olarak grupların ya da kurumların sosyal gücüdür. Sosyal gücü kontrol kavramıyla tanımlayan van Dijk, eğer gruplar az ya da çok diğer grupların eylemlerini ya da düşüncelerini kontrol edebiliyorsa, o gruplar az ya da çok bir güce sahiptir. Egemen grupların gücü, yasalarla kurullarla, normlarla, alışkanlıklarla ve hatta oldukça genel konsensusla entegre olmuş olabilir ve böylece Gramsci'nin *hegemonya* kavramının formları alınabilir. Van Dijk'ın söylem ve güç arasındaki ilişkinin analizinde, öncelikli olarak, söylemin özel bir formuna erişebilmektedir. Örneğin politika, medya, eğitim ya da bilim, güç kaynağıdır. İkinci olarak, eylem bizim zihnimiz tarafından kontrol edilmektedir. Böylece, biz eğer insanların zihnini etkileyebiliyorsak (örneğin, onların bilgilerini, tutumları ya da ideolojileri) ikna ve manipülasyondan bildiğimiz gibi, biz onların eylemlerini de dolaylı olarak kontrol edebiliriz. Söylem-güç kapalı döngüsünde son olarak, bu şu anlama gelmektedir ki: en etkili söylemi kontrol eden o gruplar, diğerlerinin düşünceleri ve eylemlerini dolaylı olarak kontrol etme şansına daha fazla sahiptir (van Dijk, 2015:469-470)



Tablo.1 Gücün söylemsel yeniden üretiminin şeması (van Dijk, 2015:474)

Van Dijk'e göre eleştirel söylem çözümlemesi araştırması için 3 ilişkili soruda söylemsel **güç** meselesini ayırabiliriz: (van Dijk, 2015:470)

1. Güçlü gruplar, kamu söyleminin metnini ve bağlamını nasıl kontrol eder ?
2. Bu tür güç söylemleri, daha az güçlü grupların zihinlerini ve eylemlerini nasıl kontrol eder? Ve toplumsal eşitsizlik gibi böyle bir kontrolün toplumsal sonuçları nedir ?
3. Güçlü gruplar, kurumlar ve örgütlerin söyleminin özellikleri nelerdir? ve gücün kötüye kullanımının formlarının özellikleri nasıldır?

Eleştirel söylem çözümlemesinin temel meselelerinden biri gücün kötüye kullanılması üzerinedir. Bu sebeple medya metinlerinde güç ve iktidar¹ **söylemlerinin nasıl yeniden inşa** edildiği sorusu eleştirel haber araştırmaları için önemli bir sorunsaldır. Özellikle toplumsal eşitsizliklerin (sınıf, etnisite, cinsiyet, ırk, güç, egemenlik bakımından) dil içerisinde nasıl yapılandığı ile ilgilenen eleştirel söylem çözümlemesi, söylem yapıları ya da söylem stratejilerini ortaya çıkarmayı, haber söyleminin ardağında yatan yapının toplumsal dinamiklerini bulmayı amaçlamaktadır. Güç ve egemenliğin (dominance) konuşma ve metinlerde yeniden nasıl üretildiğini sorgulayan **çözümleme, sembolik düzeyde üretilen güç ilişkilerinin ortaya çıkarılmasını olanaklı kılmaktadır. Dolayısıyla** egemen söylemlerin doğallaştığı, meşrulaştığı, normalleştiği haber metinlerinde, egemen ideoloji ve değerler sistemi toplumsal işleyişine uygun olarak bu stratejilerle devamlılığını

1 • Foucault'a göre iktidar, kendi örgütlenmelerini kendileri oluşturan, güç ilişkilerini dönüştüren, güçlendiren ya da tersine çeviren bir süreç ve bu güç ilişkilerini etkili kılan stratejiler olarak anlaşılmalıdır. Güç ilişkileri eşitsiz olduğu için, ortaya sürekli bir iktidar durumu çıkar. İktidarın bir noktadan ötekine uzanan her ilişkide üretilmesinden dolayı, iktidar her yerdedir. İktidar, her yerden çıktığından dolayı, ne bir kurum, ne bir yapıdır; iktidar, toplumlarda bulunan bir karmaşık stratejik duruma verilen addır (Canpolat, 2003:99).

sürdürmektedir.^{2*} Bu sebeple eleştirel söylem araştırmacısının sosyopolitik bir duruşu olması gerekmektedir.

Son yirmi yılda medyayla ilgili eleştirel söylem analizi yaklaşımları çoğalmıştır. Bu çalışmalar, eleştirel medya çalışmalarında bir durum olarak sadece haberin ve diğer basın yayın organlarının sosyal ve iletişimsel bağlamını araştırmakla kalmadı, bunun yanında birçok diğer yapılar arasında sözlük, sentaks, konular, metafor, tutarlılık, aktör tanımı, sosyal kimlikler, türler, kiplik, önavsayım, retorik rakamlar, etkileşim, haber şemaları ve görüntülerin çoklu analizi gibi medya söylemlerinin yapılarının sistematik analiziyle de ilgilenmiştir (van Dijk, 2015:477). van Dijk 2012’de yaptığı “Discourse and Knowledge” adlı çalışmasında, söylemin yapılarını sesbilimi, sentaks, anlam, önermelerin sırası, önermelerin etkileri/sonuçları, önavsayım, betimlemeler (ayrıntılılık, seviye, perspektif, eylem, aktörler), kanıtsallık, makro yapılar: konular, konuşma eylemleri ve etkileşimli konuşma olarak belirlemiştir (van Dijk, 2012: 592-601).

Eleştirel Söylem Analizinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı Ve Sunduğu Perspektif

Haberin bir söylem olarak ele alınması birçok yaklaşıma göre, siyasal, ekonomik ve kültürel yapı içerisinde medyanın konumuna ilişkin bir sorgulamayı beraberinde getirirken, bu yapılar bağlamında medyanın işlevinin tarihselci bir anlayışla tanımlanmasını sağlayacaktır. Bu nedenle haberi bir söylem olarak ele alan yaklaşımlar kavramın özelliği dolayısıyla içinde bulunduğu bağlamdan ayrı düşünülmemeyeceğini ileri sürmektedirler. Bağlam kavramı kapsamında ele alınması gerekenler ise, toplumsal yapı, egemenlik ilişkileri ve ekonomi politik yapı gibi etmenlerden oluşan bir bütündür. Sonuç olarak haber söylemi açıklanmaya çalışılırken, bu etmenler gözönüne alınmadan yapılan çalışmalar, araştırmacıları yanlış sonuçlara götürebilir.

Haberin söyleminin oluşmasında haber üretim süreçlerine baktığımız zaman, gazetecinin mesleki formasyonu, haber kaynağı, haberin üretildiği kurumun yapısı, geçtiği editöryel süreç, politik ve ekonomik konjonktür belirleyici bir roller oynamaktadır. Haber söylemi bu birçok faktörün etkileşimi sonucunda üretilmektedir. Egemen ideoloji ve değerler sisteminin gerek haber gerekse de diğer anlatı türlerinde yeniden inşa edildiği eleştirel yaklaşımların öngördüğü temel tezidir. Dolayısıyla haber metinleri içerisinde belli egemen düşünceler, yaklaşımlar, anlatılar öne çıkarılır. Bunun sonucunda belli dünya görüşlerini taşıyan ideolojik ve kapalı bir metin ortaya çıkar.

Toplumsal gerçekliği belli bir ideolojiye göre düzenekleyen söylem, kuşkusuz en önemli siyaset aracıdır. Çünkü her söylemsel olay, bağlamı oluşturan olumsal koşullara bağlı olarak oluşurken, durumları, bilginin nesnelere, toplumsal kimlikleri, öznelararası ve gruplararası ilişkileri vareder. Söylemin bu var edici özelliği, tarihin belli bir anında belli grupların çıkarı doğrultusunda sunulan “gerçeği” ya da ideolojiyi söz dışı davranışlarda da düzenleyerek, her söylemsel olayda yeniden üreterek sürdürülmesini sağlayabileceği gibi karşıt söylemsel pratikler aracılığıyla toplumsal dönüşümlere de katkıda bulunabilir” (Fairclough ve

2 * Chomsky’nin getirmiş olduğu derin-yapı ve yüzey-yapı kavramlarıyla, derin yapı anlamın belirlendiği yerdir, yüzey-yapı ise birbirlerine eklenmişleridir, aynı şekilde ideolojiler bir derin-yapı işlevi görerek imge ve kavramların kullanılma pratiklerine yani yüzey yapıya etkide bulunur. İdeoloji, belirlenmiş bir kodlar halindeki ileti değil, gerçekliği kodlama sistemidir. Gerçekliğin yaratılması ideolojinin temel işlevlerinden birisidir ve bu gerçekliğin anlaşılabilir kılınmasında kullanılan kodların nasıl bir araya geleceğini gösteren sistemdir (Çoban, 2003:253-254).

Wodak'tan aktaran: Yağcıoğlu, 2002: 6).

Söylem çözümlemesi, iletişim ve etkileşimdeki sosyal sorunların gösterilmesi ve günlük olarak kanıtlanmasında güçlü ve keskin yollar sunar. ..Eşitsizlik, sınıf farklılıkları, cinsiyetçilik, ırkçılık, güç, egemenlik, konuşma ve metinden daha fazlasını içermektedir. Söylem, onların ideolojik olarak formülasyonlarında yeniden üretimlerinde, sosyal ve politik karar alma süreçlerinde ve bazı konuların temsili ve kurumsal olarak yönetilmesinde yaşamsal rol oynar (Özer, 2015:209). Haber söylemi içinde barındırdığı ideolojik anlamlandırmayı güç ve toplumsal iktidar ilişkilerinin yeniden inşası sorgulamasında önemli çıkış noktaları sağlamaktadır. “Bu anlamda egemenlik ilişkilerinin yeniden üretimine dönük, baskın söylemlerin haber söylemi içerisinde nasıl yer aldığı sorusu, bu alandaki çalışmalarda merkezi bir yer tutmaktadır” (İnal, 1995: 116). van Dijk'in makro ve mikro yapısal çözümlemesi formülasyonu, söylemin içine yerleşen egemen ideolojik pratikleri anlamlandırmayı ortaya çıkarmak adına, araştırmacılara dilsel bir hareket esnekliği sağlar. Bu esneklik aslında anlamın akışkan ve değişken esnekliğidir. “Söz konusu ideoloji, dil içerisinde anlamı, harekete geçirmektedir. Bunun açılımı, (egemen) ideolojinin söylem içerisine yerleştiğidir. Dolayısıyla haberin söyleminde (egemen) ideolojik pratikler yer almaktadır. (Egemen) ideolojik pratiklerle dolmuş haberin söylemi de, böylece egemen söylem olmaktadır” (Özer, 1999:115).

Egemen ideolojik pratiklerin haber söylemi içinde örtükleşmesi, meşrulaşması, doğallaşması ve dil aracılığıyla rasyonalize edilmesi, van Dijk'in önerdiği söylem yapıları ve söylem stratejileri kavramlaştırmaları ile toplumsal yapı ve toplumsal bağlamın analiz edilmesi için yol göstericidir. Gazeteci kullandığı dil ve yaptığı kodlamalarla iletisini oluştururken, bir yandan haber kaynaklarının söylemlerinin de yeniden üreticisi konumundadır. “Haberin söylemi, ancak içinde olduğu bağlamla ilişkilendirildiğinde anlaşılır. Bu bağlam ise bizleri haber üretimi ve toplumsal yapı içinde medyanın konumuna ilişkin tartışmalara geri götürür ve haber medyasını toplumsal güç/iktidarın kurulup sürdürülmesindeki rolünü sorgulamaya açar” (İnal, 1996:22). Dolayısıyla eleştirel söylem çözümlemesi, sosyal düzeni ve özellikle eşitsizlik ilişkileri doğallaştıran ve meşru olarak kontrol eden söylemsel stratejiler üzerine odaklanmaya gerekessim duyar (Fairclough'tan akt: van Dijk, 1993:254).

Toplumsal bir bağlam içerisinde üretilen haber söylemi, söylemsel gücün yeniden inşasına ilişkin önemli ipuçları verir. Güçlü grupların daha az güçlü gruplar üzerinde kurduğu güç ve iktidar, dilsel pratikler içinde nasıl üretilmektedir ve haber metinlerinde egemen ideoloji ve değerler sistemi çerçevesinde kurulan toplumsal eşitsizlikler söylem içinde nasıl yapılanmaktadır? gibi sorular, van Dijk'in özellikle üzerinde yoğunlaştığı meselelerdir. Van Dijk'a göre eleştirel söylem çözümlemesi, eşitsizlik, haksızlık ve gücün kötüye kullanılmasının söylemsel boyutlarıyla ilgilenmektedir (van Dijk, 1993:252). Biz ve Onlar karşıtlığını ideolojik söylemin temel stratejisi olarak da gören van Dijk, “biz” e ilişkin eylemlere olumlu değer atfı yapılırken, “onlar” ın eylemlerinde olumsuz değer atfı yapıldığına dikkat çeker. (Örneğin göçmenlerle ilgili yapılan bir haberde, kullanılan sözcükler, aktif/pasif cümleler, imalar, dolaylı anlatımlar göçmenlere ilişkin zihinsel modelleri üretmekte, önyargı, ayrımcılık ve ırkçılığı pekiştirmektedir). Dolayısıyla eleştirel haber araştırması yapan bir araştırmacı için eleştirel söylem analizi, derinlikli bir yapısal analiz olanağını mümkün kılmaktadır. Güçlü ve başat ideolojilerin pekiştirildiği ve statükonun korunduğu bir *yeniden üretim sürecinde* haber, gerçekliğin temsil edilmesinde ve inşasında söylemsel stratejiler barındırır. “Haber medyası bu yolla, egemen söylemleri

uylaşımına dönüştürmekte ve bu süreç içinde hegemonyaya yönelik rızanın oluşumunda aktif bir rol oynamaktadır” (akt: İnal, 1996:114). Güç ve iktidar sahibi söylemlerin uylaşımına dönüştükleri yani güçlerini arttırıp genişlettikleri mecra, haber medyasıdır. Bu nedenle haber söylemleri önemlidir ve bu söylemlerin dille dolaşımlanan ideolojiyi içinde barındıran yapısı göz önüne alındığında, büyük ölçüde toplumsal yapıdaki egemen başat değerlerin bir yansıması olduğu görülmektedir.

Sonuç

Güç ve iktidarın söylemsel pratiklerle haber dili ve söyleminde yeniden üretildiği, eleştirel haber araştırmalarında giderek artan derecede önemli kabul edilmektedir. Eleştirel söylem çözümlemesi, varolan güç/iktidar ilişkilerinin söylem içinde nasıl kurulduğunu açıklamaya çalışır. Bu ilişkilerin dil ve söylem içinde kurulma biçimlerine bakar. Söylem, bir yandan dil ve ideoloji arasındaki ilişkiyi anlamakta geniş bir perspektif sunarken, bir yandan toplumsal eşitsizliklerin ve egemen ideolojinin yeniden üretiminde önemli bir işlev üstlenir.

Eleştirel söylem çözümlemeleri arasında Teun V. Dijk’in haber söylemi modeli ve kavramsallaştırmaları, eleştirel haber araştırmalarında diğer araştırmacılara göre öne çıkmaktadır. İçinde üretildiği toplumu- mun politik, ekonomik, kültürel, toplumsal dinamiklerinden ayrı tutulamayacak olan haber, ancak bir bağlam içerisinde değerlendirildiği zaman anlam kazanır. van Dijk, çözümlemesinde haberi, dilsel yapıları dilbilim yönteminden yararlanarak incelemekte hem de sosyopolitik bağlamda ele almaktadır. van Dijk’in söylem ve eleştirel söylem çalışmalarına katkısı, aynı zamanda eleştirel haber araştırmalarına da akademik derinlik katmış, önerdiği model eleştirel haber araştırmacılarına toplumsal yapıya ilişkin daha analitik bir değerlendirme ve açıklama yapma olanağı kazandırmıştır. İktidar, güç, söylem ve ideoloji ilişkileri ve medya metinlerindeki uygulamaları üzerine yoğunlaşan van Dijk, bütüncül bir yaklaşımla çözümlemeler yapmakta ve bu yönüyle eleştirel haber çalışmaları literatürüne önemli katkılar sağlamaktadır.

Kaynakça

Barthes, Roland (1993) Göstergibilimsel Serüven, Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul: YKY

Büyükkantarcıoğlu, S. Nalan (2012) “Söylem İncelemelerinde Eleştirel Dilbilimsel Boyut: Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Ötesi”, Haberi Eleştirmek, Ed: Ömer Özer, Konya: Literatürk Yay.

Cangöz, İncilay (1999) Kitle İletişim Kurumlarında Etki Sorunsalı ve Bir İzleyici Araştırması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir

Canpolat, Nesrin (2003) “Bilginin Arkeologu Michel Foucault”, içinde, Kadife Karanlık, Haz: N. Rigel, G. Batuş, G. Yücedoğan, B. Çoban, İstanbul: Su Yay.

Çoban, Barış (2003) “Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi”, Söylem ve İdeoloji, Haz: Barış Çoban, Zeynep Özarlan, İstanbul: Su Yay.

Fairclough, Norman (2003) “Dil ve İdeoloji,” Çev: B. Çoban, Söylem ve İdeoloji, Haz: Barış Çoban, Zeynep Özarlan, İstanbul : Su Yay.

Fairclough, Norman (2003) “Söylemin Diyalektiği” Çev: B. Çoban, Söylem ve İdeoloji, Haz: Barış Çoban, Zeynep Özarlan, İstanbul : Su Yay.

İnal, Ayşe (1995) “Yazılı Basın Haberlerinde Yapısal Yanlılık Sorunu”, Toplum ve Bilim, Sayı: 67, Ankara

İnal, Ayşe (1996). Haberi Okumak, İstanbul: Temuçin Yayınları

Mumby,K. Dennis (2004) “İdeoloji ve Anlamın Toplumsal İnşası :Bir İletişim Bakış Açısı”, Çev : Ç. Dursun, Doğu Batı İdeolojiler-3, Sayı:30, Ankara

Özer, Ömer (1999) “Haber Söylemi: Türk-Yunan İlişkilerine Yönelik Haberlerin Türk Basımında Sunumu“, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Ankara

Özer, Ömer (2011) Haber Söylem İdeoloji, Eleştirel Haber Çözümlemeleri, Konya: Literatürk Yay.

Özer, Ömer (2015) “Teun Adrian v. Dijk’ın Örneğinde Eleştirel Söylem Çözümlemesi”, İletişim Araştırmalarında Yöntemler (içinde), Konya: Literatürk Yay.

Sözen, Edibe (1999) Söylem, Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite, İstanbul: Paradigma Yay.

Ülkü, Güler (2004) “Söylem Çözümlemesinde Yöntem Sorunu ve Van Dijk Yöntemi”, Haber Hakikat ve İktidar İlişkisi (içinde), Der: Ç. Dursun, Ankara: Elips

Üşür, Sancar Serpil (1997) İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme, Ankara: İmge Kitabevi

Talimciler, Ahmet (2007) “Türkiye’de Medya ve İdeoloji İlişkisinin Görün(mey)en Yüzü: Futbol-Magazin-Reklamlar ve Diziler”, Medya ve Siyaset Sempozyumu, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi

van Dijk, A. Teun (1993) “ Principles of Critical Discourse Analysis” Discourse & Society Sage (London. Newbury Park and New Delhi), vol. 4(2): 249-283

van Dijk, A. Teun (2003) “Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım,” Çev: N. Ateş, Söylem ve İdeoloji, Haz: Barış Çoban, Zeynep Özarlan, İstanbul:Su Yayınları

van Dijk, A. Teun (2012) “Discourse and Knowledge” In James Paul Gee & Michael Handford (Eds.), Handbook of Discourse Analysis. (587-603). London: Routledge

van Dijk, A. Teun (2015) “Critical Discourse Analysis”, The Handbook of Discourse Analysis, Second Edition. Edited by Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton, and Deborah Schiffrin, John Wiley & Sons, Inc. Published.

Voloşinov, N. Valentin. (2001) Marksizim ve Dil Felsefesi, Çev: M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Wodak, Ruth (2001)“What CDA is about –a summary of its history, important concepts and its developments”, R Wodak- M. Meyer (Ed.), Methods of Critical Discourse Analysis, (1-14)

Yağcıoğlu, Semiramis (2002) “Eleştirel Söylem Çözümlemesi: Disiplinlerarası Bir Yaklaşım”, 1990 Sonrası Laik Antilaik Çatışmasında Farklı Söylemler, İzmir: Dokuz Eylül Yay.

Günümüz Türk Animasyon Sineması'na Modernleşme Kuramları Ekseninde Bir Bakış¹

Dr. Zeynep Çetin Erus

Profesör

Marmara Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

zeynepces@hotmail.com

Birgül Alıcı

Araştırma Görevlisi

Marmara Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

birgualici@hotmail.com

Özet

Türk Sineması'nın özellikle kendi anlatım diline kavuştuğu 1950'li yıllarından itibaren dönemin iktidarları'nın modernleşme politikalarının da etkileriyle farklı sinema türleri denenmiş, bunlardan biri olan animasyon türü de kendi sinema diline farklı evrelerden geçerek gelmiştir. Günümüzde sayıları gittikçe artan şekilde sinemalarda ve yerli çocuk kanalları başta olmak üzere TV kanallarında sıklıkla gördüğümüz animasyon yapımlardan yerli animasyon sinema filmlerine modernleşme kuramları ekseninde bakmak bu çalışmanın konusudur. Çalışma, günümüz animasyon filmlerine modernleşme kuramlarının gelenek-modern ikilemi ek-seni üzerinden RGG Ayas filmi özelinde bakmayı amaç edinmiştir. Çalışmanın kuramsal bölümünde litera-tür taraması, analiz bölümünde içerik ve söylem analizi yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada RGG Ayas'ta geleneksel öğelerin modern bir üslupla yorumlandığı görülmüştür. Ayrıca filmde Batılı ülkelerin ideolojileri ve kültürlerine ait unsurların da azımsanmayacak oranda yer aldığına dair veriler elde edilmiş ve bu veriler değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Animasyon Film, Türk Sineması, Modernleşme, Modernleşme Kuramları, RGG Ayas

••••

Makale geliş tarihi: 21.10.2017 • Makale kabul tarihi: 01.12.2017

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 47-71

1 Bu çalışma Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Zeynep Çetin ERUS danışmanlığındaki "2000'li Yıllardan Günümüze Türk Animasyon Filmlerinin Modernleşme Kuramları Açısından İncelenmesi" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Analysis of Contemporary Turkish Animation Cinema in the Context of Modernization Theories

Zeynep Çetin Erus, Ph.D

Professor
Marmara University
Faculty of Communication
Department of Radio, Television and Cinema
zeynepces@hotmail.com

Birgöl Alıcı

Research Assistant
Marmara University
Faculty of Communication
Department of Radio, Television and Cinema
birgulalici@hotmail.com

Abstract

Since 1950s, partially as a result of modernization policies put in place by governments, Turkish cinema experimented with different types of cinema. Animation is one of these and constructed its own means of expression through time. It is possible to analyze animation films that we often encounter in TV or on cinema screens from the perspective of modernization theorems. This study focuses on an animation film, RGG Ayas, to analyze modernization theory's traditional-modern dilemma. Although limited to a single work in Turkish animation cinema which evolved through time and has been shaped by the socio-political conditions of the time, our study, using literature review, content analysis and discourse analysis, finds that RGG Ayas interprets traditional elements in modern way. Moreover it is observed that despite its emphasis on tradition western ideology and culture are heavily present in the film.

Keywords: Animation Film, Turkish Cinema, Modernization, Theories of Modernization, RGG Ayas.

••••

Article arrival date: 21.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 47-71

Giriş

Türkiye’de sinema gösterimleri ilk olarak 19. yüzyıl sonlarına doğru elit kesimler için başlatılmış daha sonra Anadolu’ya daha alt kesimlere yayılmıştır. Modern bir eğlence aracı olarak elit kesimlerin gözünü dolduran sinema Türkiye’de ilk yerli belge filmlerin üretildiği Birinci Dünya Savaşı döneminde daha çok propaganda amaçlı kullanılırken günümüzde farklı kesimlere ve amaçlara hizmet eder hale getirilmiştir.

Batı dışı toplumları ötekileştiren ve bu toplumlara kurtuluş reçetesi olarak Batı’yı örnek almaları gerektiğini söyleyen modernleşme kuramları, özellikle 1950’li yıllardan itibaren Türk Sineması’nda da etkilerini hissettirmiştir. Dönemin siyasi güçleri ve onları etkileyen politik ve sosyo-ekonomik koşullar modernleşme politikalarını dolayısıyla sinemada farklı açılımları beraberinde getirmiştir. Bu açılımlardan biri olarak animasyon bugün görsel medyanın vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Öncelikle reklam animasyon filmleri ile başlayan süreç, kısa animasyon film, konulu/uzun metrajlı animasyon film, Kültür Bakanlığı ve kamu kuruluşlarının desteğiyle üretilen animasyon film, TRT ve özel yapım evlerinin işbirliğinde üretilen animasyon film ve Kültür Bakanlığı ve özel yapım şirketlerinin işbirliğinde çekilen animasyon film olmak üzere bir dizi gelişim kaydetmiştir.

Türk Animasyon Sineması’na modernleşme kuramları perspektifinden yaklaşımı hedefleyen bu çalışmada öncelikle modernleşme ve modernleşme kuramlarına yer verilmiştir. Ardından Türkiye’de animasyon sinemasının gelişimine gelenek modern ikilemi üzerinden RGG Ayas filmi özelinde bakılırken karakterler, toplumsal ve fiziksel çevre, ses kuşağında kullanılan geleneksel türküler içerik ve söylem analizi kullanılarak incelenmiştir.

Yerli animasyon sinemamızla ilgili çalışmaların yetersiz düzeyde olması ve modernleşme kuramlarının temel eksenini olan gelenek modern ikilemini animasyon yapımlar üzerinden inceleyen çalışmanın bulunmaması nedeniyle çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Modernleşme ve Modernleşme Kuramları

Aydınlanma felsefesiyle birlikte Tanrı merkezli evren anlayışından insanı merkeze alan bir bilgi ve varlık anlayışına geçilmiştir. Modernite, aydınlanma felsefesinin teoriden pratiğe geçmiş hali olarak (Aytekin, 2013:s.315) nitelendirebileceğimiz belli bir döneme işaret etmektedir. Modernleşme ise, özgül bir değişim olmayıp, birbiriyle iç içe geçmiş dönüşüm süreçlerinden bir yumağı (Karakaş, 1997, s.18) andırmaktadır. Modernleşme, Batılı toplumsal bilimcilerin bütün gelişmekte olan toplumların, Batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri düşüncesinden hareketle oluşturulmuş bir kavramdır. Böylece toplumsal değişimin Batılı görüşe göre ele alınan özel bir durumu (az gelişmişlerin değişmesi) söz konusu olmaktadır (Kongar, 1995:s.227).

Modernleşmenin başlangıcını her düşünür farklı dönemler ve değişimlerle ilişkilendirerek açıklamaya çalışmıştır. Söz gelimi Peter Wagner insanlığın modernliği algılamaya başladığı 16. yüzyılı, Rustow ve Ward Batı Avrupa’da Orta Çağ’ın sonuyla başlayan süreci modernleşmenin başlangıcı olarak kabul etmektedir. Yine Batı’daki gelişim süreçlerinden farklı olarak gelişmekte olan ülkelerin yaşadığı dönüşüm süreçlerine modernleşme tanımlarında yer veren düşünürler de vardır.

Anthony Giddens, modernliği, “17. yüzyılda Avrupa’da başlayıp sonra hemen hemen tüm dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri” olarak ifade ederken (1998, s.11). Eisenstadt da benzer bir tanımlama yapmıştır. Ona göre modernleşme, tarihsel olarak 17. yüzyıldan 19. yüzyıla Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da geliştirilmiş olan siyasal, ekonomik ve toplumsal sistemlerin diğer Avrupa ülkelerine, 19. ve 20. yüzyılda da Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayıldığı süreci açıklamaktadır (Eisenstadt, 1966:s.1).

David Apter, modernleşmenin doğasını gelişme, modernleşme ve sanayileşme süreçleriyle açıklamaktadır. Ona göre birbirleriyle ilişkili olan bu kavramlar, genel bir çizgide düşünülebilir. Modernleşme, topluluk içindeki işlevsel rollerin bütünleşmesinin ve verimliliğin bir sonucu olan gelişmenin özel bir şeklidir ve üç ana ögeyi bünyesinde taşır: Parçalarıyla birlikte istikrarlı olarak yenileşen bir sosyal sistem; oynak, değişmeye yüz tutmuş bir sosyal yapı; gelişmiş bir dünyada yaşamak için teknolojik olarak gerekli yetenek ve bilgilerin sağlandığı sosyal bir çerçeve (Chodak, 1973: s.256).

Modernleşme, az gelişmişlik, kalkınma gibi Edward Said’in ifadesiyle Doğu’yu çağrıştıran kuramların ortaya çıkması, Batı dünya egemenliğinin sürdürülmesi ve Doğu ülkelerindeki Batı karşıtı hareketlerin yumuşatılması ihtiyacının sonucudur. 1950’li yıllarda etkinlik kazanan modernleşme kuramı, Batı’nın kendisine güvenini kazandığı bir dönemde; Batı içinde Birinci ve İkinci Dünya Savaşı neticesini doğuran paylaşım kavgaları son bulup, dengenin yeniden kurulmasına paralel olarak ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan siyasi ve ekonomik kargaşa sonucu olarak geliştirilen bunalım felsefelerinin aksine modernleşme kuramı, Batı’ya mevcut durumdan memnuniyet ve güven duygusu vermiştir (Coşkun, 1989, s.295-296).

Modernleşme Kuramı, klasik sosyolojik kuramda Tönnies’in ‘cemaat-cemiyet’, Weber’in ‘geleneksel-akılcı’, Durkheim’in ‘Mekanik ve Organik Toplum’ vb. sınıflandırmalarında da görülen geleneksel-modern şeklindeki kutuplaşmayı ileri boyuta taşımıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan iki süper güçten biri olan ABD, modernleşme için Batı’nın örnek alınması anlayışına farklı bir ivme kazandırmıştır. Bu doğrultuda klasik sosyolojik kuramda dile getirilen tüm toplumların Batılı toplumlardaki modernliği zorunlu bir süreç olarak yaşamaları gerektiği konusu özellikle 1960’lı yıllardan itibaren modern Batı olarak Amerika’nın örnek alınması görüşü şeklinde ifade edilmiştir.

Bu görüşün en önemli temsilcilerinden Talcott Parsons’a göre artık lider toplum rolünü üstlenen ABD, Avrupa monarşi ve aristokrasi geleneğinden ayrılmıştır ve diğer modern toplumlardan daha akılcı hale gelmiştir. Sonrasında göçlerin artmasının ardından ulusallığın, vatandaşlığın etnik terimlerle tanımlanması ve işbölümünün yerel ekonomi temelli düşünülmesi yerini evrensellik anlayışına bırakmıştır. Evrenselliği ve modernliği yakalamak için modern olmayan toplumların özellikle lider ülke ABD’yi örnek alarak hareket etmeleri gerektiğinin altı çizilmiştir (Harrison, 2005, s.35-36).

Klasik modernleşme kuramcıları (Eisenstadt, Lerner, Apter, Levy, Lipset, Shills, Smelser, Rostow, Chodak, Nordinger, Parsons, vd.) toplumları iki farklı kategoride (geleneksel-modern) değerlendirdiler. Bunlara göre geleneksel toplum; toplumsal yapının durağan olduğu, tarımsal üretimin yapıldığı, okur-yazarlığın, teknolojik düzeyin ve hayat standardının düşük olduğu, toplumsal mobilitenin, yatay ve dikey geçişlerin az olduğu,

yüz yüze ilişkilerin yaşandığı, inanç ve göreneklerin egemen olduğu toplumlardır. Buna karşın modern toplum; toplumsal yapının dinamik, kentleşmiş, endüstrileşmiş, kurumsallaşmış, uzmanlaşmış bürokratikleşmiş, okuma-yazma oranının ve siyasal katılımın yüksek, demokratikleşmenin yanısıra laik ve seküler düşüncenin egemen olduğu toplumlardır (Coşkun, 1989, s.297-298).

Modernleşen Sinema ve Türk Animasyon Filmleri

Osmanlı'nın son döneminde tehdit unsuru haline gelen Batılı devletlere karşı Tanzimat Dönemi ile toparlanma dönemine geçilmiştir. Kişi hukuku, devletin modern kurumlara kavuşması gibi yenilik hareketlerinin görülmeye başlandığı bu dönem Oskay'a göre (2013: 282-284); yönetici azınlığın kendi konumunu daha etkin yöntemlerle sürdürme isteğinin ötesinde gerçek bir yenileşme hareketine doğru yönelememiştir.

Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte askeri ve sivil bürokrasi eliyle yürütülen modernleşme politikaları tek elden idari bir boyut kazanmıştır. Bu dönem, Tanzimat'da yaşanan geleneksel ve modern kurumların eğitim, hukuk gibi bazı alanlarda birlikte yer almasının yarattığı toplumsal uyum sürecindeki sıkıntıların bertaraf edilmesine çalışılmıştır. Örneğin Tanzimat Dönemi'nde şer'i ve şer'i olmayan mahkemeler bir arada bulunurken Cumhuriyet rejimiyle Türkiye'nin çağdaş Batılı medeniyetlere erişmesi yolunda yapılan reformlarda birlik sağlanmaya çalışılmıştır. Türkiye'de ilk olarak Birinci Dünya Savaşı yıllarında belge ve haber niteliğindeki film çekimleri askeri ve yarı askeri kuruluşların eliyle orduda gerçekleştirilmiştir. Ardından birkaç yıl sonra 1922 yılında özel film yapım şirketi Kemal Film'in kurulmasıyla sinemamız sivilleşerek usta tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul öncülüğünde konulu film çekimlerine başlanmıştır. Ancak Türkiye'ye ithal edilen filmler yine azımsanmayacak orandadır. "Tiyatrocular Dönemi" diye tabir edilen ve Cumhuriyet yönetiminin Batılılaşma ve modernleşme hedefini benimseyen Muhsin Ertuğrul dönemi (1922-1939), yüzü Batı uygarlığına dönük temellerini yeni atmaya başlayan genç bir ülkenin Batı'da teknolojik tabanlı yeni gelişim gösteren "genç sanat" sinema ile içli dışlı olduğu bir dönemdir (Esen, 2010: 16-33). Canlandırma filmlerin Türkiye ile buluşması da bu dönemde mümkün olabilmiştir. 1930'lu yıllarda Disney ve çağdaşlarının gösterime giren filmlerinden etkilenen özellikle Türk karikatür sanatçıları bu alanda çalışmalar yapmaya başlamıştır (Hünerli, 2005:58).

İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'da patlak vermesiyle birlikte savaşın yolları kapatması salonlarda gösterime girecek yabancı filmlerin azalmasına yol açmış, yerli film gereksinimi artmıştır. 1938 yılında yapılan vergi düzenlemesiyle birlikte yapım stüdyoları artmaya başlamış, savaş nedeniyle yurda gelen gençlere sinemanın kapıları açılmıştır. Film şirketlerinin sayısının da arttığı bu dönemde Avrupa Sineması'nı bilen tiyatro dışında eğitim almış gençler hareketli kamera, dış çekim, amatör oyuncular, dublaj vb. ile daha özgür ve sinemasal filmler yapmaya başlamışlardır (Esen, 2010:38). 1948 yılında dönemin CHP iktidarının Belediye Gelirleri Kanunu'nda yaptığı değişiklikle gelen vergi indirimi (yabancı filmlerden eğlence resminin gayrisafi hasılatın %75'ine, yerli filmlerden %25'ine indirilmesi) sonrası ise sinema bir iş alanı haline getirilmiş, birçok yapımevi ve sinemacı yerli yapımlara yönelmiştir (Erkılıç, 2003:56; Erus, 2007:8).

Çok partili hayatın benimsenmesiyle 1950 yılında muhafazakar bir parti olarak iktidara geçen Demokrat Parti, 'modernleşme kuramının etkin olmaya başladığı 1950'li yıllardan itibaren' (Altun, 2011:13), ABD'nin emperyalist politikalarına seyirci kalamamıştır. Atom bombası tekeli elinde bulundurduğu için İkinci Dün-

ya Savaşı'nın en büyük galibi konumuna gelen ABD, ekonomik yardımlarıyla Türkiye'yi kendine hayran bırakmıştır. Truman Doktrini kapsamında başlatılan yardımlar, büyük şehirlerde ve egemen kesimlerde ürün bolluğuna yol açınca tüketim hırsı kamçılanmış ve yükselen bir ideoloji şeklinde yayılmaya başlamıştır (Ok-tay, 1997:78).

ABD'nin ideolojilerine ve emperyalist politikalarına kapılarını açmış, aldığı yardımlarla Amerikan yaşam ve düşünce şeklini kabulüne ortam hazırlamıştır. 1960'lı yıllara kadar Batılı yaşam tarzının ve tüketim kültürünün özendirildiği Muharrem Gürses'in Şarlo *İstanbul'da* (1954), Asaf Tengiz'in *Gönül Kimi Severse* (1959)) gibi filmlerden dönemin ideolojisinin dışına çıkan filmler 1939 Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname engeline takılmıştır. Söz gelimi Lütfü Akad, söz konusu sansür engeli dolayısıyla Orhan Hançerlioğlu'nun 1954 yılında yazdığı Ekilmemiş Topraklar romanını sinemaya uyarlamaktan vazgeçip Kara Talih adlı basit bir melodram çekmek zorunda kalmıştır. Halkın hoşuna gidecek ticari getirisi olan aşk filmleri, melodramlar (Esen, 2010:53-63) sinemalarda boy gösterirken, Nasrettin Hoca ve Keloğlan'lı (Çeviker, 1996:252-253) dönemin muhafazakar ve liberal iktidarına uygun sıra dışı denemelerden birini AND filminin sahibi yapımcı Turgut Demirağ ve yönetmen Yüksel Ünal gerçekleştirmiştir. 1951 yılında başlayıp üç yıl çalışmaları süren *Evvel Zaman içinde* Türkiye'nin ilk renkli ve ilk uzun metrajlı animasyon filmidir. Ancak film banyo için gönderildiği ABD'deki laboratuvarında kaybolunca (Evren ve Yıldırım, 2014:40-50) uzun süre bu alanda girişime cesaret edilememiştir.

1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam sayesinde 1960'lı yıllar Türk Sineması'nda kültürel canlanma anlamında adeta Rönesans yaşanmış, dünyadaki 68' olaylarının etkisi ülkemize de yansımıştır. İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesindeki Klüp 7'de, Sinematek, Galatasaray ve Robert Koleji gibi yabancı okulların sinema kulüplerinde seçkin sinema örneklerinin yanında klasik ve modern canlandırma sineması örnekleri izleyicilere sunulmuştur. Bu film gösterimlerden etkilenen bir grup devrimci genç sanatçı adayını siyasal içerikli canlandırma filmleri yapmaya koyulmuştur. (Çeviker, 1996:250-251; Erus, 2015: 94). Tan Oral'ın 1970 yapımı Sansür adlı kısa canlandırma filmi bu alanda TRT Kültür ve Sanat Bilim Ödülleri Kısa Film Yarışması'nda birincilik ve 1975 yılında Akşehir Nasrettin Hoca Canlandırma Film Yarışması'nda büyük ödül kazanmış önemli filmlerden biridir (Hünerli, 2005:64).

Modernleşme kuramlarının etkinliğini sürdürdüğü 1960'lı yıllarla birlikte Ali Ulvi Ersoy, Bedri Koraman ve Yalçın Çetin gibi karikatürist sanatçılar ekonomik nedenlerle (Sipahioğlu, 1999: 164), İstanbul Reklam, Filmar, Kare Ajans, Pasin Benice gibi reklam ajanslarıyla çalışmaya başlamıştır. Bu ajanslar karikatür sanatçılarının da desteğiyle reklamdan kazandıkları paraları kısa ve uzun metraj canlandırma film yapımlarına harcamışlardır (Hünerli 2005: 59). Bu dönem reklamları ise sinemalarda gösterim öncesi izleyiciyle buluşan reklam filmleridir (Abalı, 2012: 107). 1963 yılında Bedri Koraman'ın aynı adlı çizgi romanından uyarlanan *Cicican* filmi, Batı'nın korku unsuru hayalet kavramını Türk Sineması'nda ilk kez animasyon görseli şeklinde kullanmış ve bu film reel animasyon alanında sinemalarda gösterime giren ilk uzun metrajlı filmimiz olmuştur.

1965'de Yeşilçam filmlerine tepki olarak kurulan ve Batı'nın 'sanat' sinemasından örnekler sunan Sinematek Derneği, sinema ortamında yeni bir sol oluşumunu çevresinde toplamıştır. Bu dönem kendi siyasal görüşleri ekseninde Halk Sineması/Ulusal Sinema ve Devrimci Sinema hareketlerinin oluşmasına öncülük

eden sinemacılara (Erus, 2015:51-52) paralel olarak Türk modernleşmesini de Batıcı, milliyetçi ve İslamcı modernlik anlayışlarına göre okumak mümkündür (Yıldırım,2012:50).

1960'lı yılların sonlarına doğru 1963 tarihli reel animasyon yapım Cicican hariç, Batı'dan ithal animasyon filmler izleyiciyle buluşmuştur. 1965 yılından sonra Türk Sineması'nda oluşan devrimci, milli ve ulusal sinema hareketleri doğrultusunda animasyon yapımlarımızda da özellikle İslamcı ve Milliyetçi modernlik anlayışına uygun eserlerin kendini göstermeye başlaması dönemin iktidarlarının kendi modernleşme politikalarıyla orantılı olmuştur.

1950'li yıllardan 1970'lere kadar daha çok reklam sektörü için animasyon filmlerin üretildiği ifade edilebilir. 'Genç Sinema kurucuları arasında yer alan Artun Yeres bu dönem belgesel ve sinema filmleri yanında başarılı reklam filmleri çekmiştir' (Erus, 2015: 95,106). 1970'li yıllardan itibaren Türk animasyon sanatçıları yurtdışındaki şenliklere katılıp ödüllerle dönmeye başlamıştır. Tonguç, Yaşar ve Sezer Tansuğ'un hazırladığı "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?", 1973'te 9. Annecy Çizgi Film Şenliği'nde ön elemeyi geçip gösterilmeye değer bulunan kısa metrajlı ilk Türk çizgi filmi olmuştur. (Abalı, 2012: 107). 1970'li yılların ortalarından itibaren Türk Animasyon Sineması TRT'nin, Kültür Bakanlığı'nın ve bazı kamu kurum ve kuruluşlarının istekleri üzerine reklam sektörü dışında da ürünler verme olanağı bulmuştur (Özertem, 1996:299).

Türklük ve İslam'ın milli kültürün iki temel bileşeni olduğu görüşü anlamına gelen Türk İslam sentezi, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası devlet politikalarında egemen ideoloji olarak ön plana çıkmıştır (Dursun, 2002: 86-87). Yerli sinemamızda bu dönem öncesinde halkı düşünmeye ve toplumsal sorunları görmeye çağıran yönetmenlerimiz, yasaklardan dolayı cinsellik ve arabesk ağırlıklı filmlere yönelmişlerdir. "Video ve Sinema Eserleri Yasası"nın 1986'da TBMM'de kabul edilmesi ile ortam yumuşamış ve siyasi filmler yeniden adından söz ettirmeye başlamıştır. Ancak 1987 yılında "Yabancı Sermaye Kanunu"nda yapılan değişiklik gereği yabancı sinema şirketlerine koşulsuz-engelsiz kapıların aralanması ile Türk Sineması ciddi bir krize girmiştir. Kültür Bakanlığı'nın, Avrupa'da Hollywood'a karşı oluşturulan Eurimage Sinema Fonu'na 1990'ların başından itibaren üye olması, bazı TV şirketlerinin Türk filmlerine sponsorluk yapmaları (Esen, 2010: 180-184, Erus, 2005: 48), AVM'lerde cep sinemalarının açılması gibi gelişmelerle (Yavuz, 2012:45) 1990'ların ikinci yarısından itibaren ticari ve bağımsız yapımlarla sinemamızda canlanma belirtileri görülmeye başlanmıştır (Erus, 2005: 49-50).

Devlet-animasyon sineması ilişkisi ise 1978 yılında TRT'nin kendisi dışındaki canlandırma sineması sanatçıları ile birlikte üretimler gerçekleştirmesi ile başlayan dolaylı bir ilişkidir. Ancak Kültür Bakanlığı ve bazı kamu kuruluşlarının desteğini alan projelerden büyük çoğunluğu ödenek yokluğundan gerçekleştirilememiştir. 1983 yılında iktidara gelen Özal Hükümeti'nin neo-liberal politikalarıyla ekonomide canlanma sağlanmış ve bunun animasyona yansımaları da artan üretimlerle olmuştur. Özellikle 1984 yılından sonra oluşan özel yapımevleri TRT'nin desteğiyle çok sayıda çizgi film üretimine başlamış ve bunların büyük bir kısmı çeşitli ülkelerin TV kuruluşlarınca satın alınmıştır (Özertem, 1996:302-303).

1990'lı yıllar, aynı zamanda sinemamızda dönemin iktidarlarının etkisiyle İslamcı söylemin hakim olduğu (1989-1995 İslamcı Sinema) döneme denk gelmektedir (Yenen, 2012:264). Bu dönem Kültür Bakanlığı'nın "Türk-İslam sentezi" konulu filmlere destek sağlaması, İslami sermayeyi bu alanda yatırıma

yönelmiştir. *Minyeli Abdullah 1 ve 2 (1990)*, *Yalnız Değilsiniz (1990)*, *Bize Nasıl Kıydınız (1994)* isimli filmler, İslami uyarılama filmlere örnek olarak verilebilir (Erus, 2005: 118-125). Ayrıca animasyon alanında hem çizgi filmler hem de kukla filmlerin geliştiği bu dönem TRT ve Devlet Bakanlığı, çocuğa dini ve milli çizgi film sloganıyla *Taş Devri*, *Ten Ten*, *Tom ve Jerry* gibi yabancı çizgi filmlere alternatif olarak *Yusufoçuk*, *Süleyman Çelebi ve Mevlit*, *Emre* ve *İnsanlar Yaşadıkça* çizgi filmlerini yaptırmıştır. Kültür Bakanlığı da hamburger yiyen, diskoya giden, kola içen gençliğe karşı milli değerleri ön plana çıkaran Alparslan, Bilge Kağan, Ergenekon Destanı gibi animasyon filmleri izleyiciyle buluşturmuştur (Önür, 2011).

Türk Animasyon Sineması açısından *Evvel Zaman İçinde (1951)* filmi kayıp olduğu için kimi çevreler Derviş Pasin'in 1988 yapımı *Boğaç Han* filmi ilk uzun metrajlı animasyon film kabul etmişlerdir (Kalkan, 2016). 1990 yılında TRT'nin bir yolsuzluk gerekçesiyle bu alandaki yapımları durdurması özel yapımevlerinin ekonomik desteklerini yitirmesine yol açmıştır. Diğer yandan televizyonun yaygınlaşması ile ülkemize gelen yabancı çizgi film bombardımanı, ulusal kültürün aşılmasında yerli yapımların önemsenmemesi (Özertem, 1996:299-303) ve yerli üretimin sınırlı olması nedeniyle 2008 yılında TRT Çocuk'un yayın hayatına girdiği sürece kadar animasyon filmlerde modern Batılı kültürel ürünlerin daha çok izleyiciyle bulunduğu ve sinemada gösterime giren yerli uzun metrajlı animasyon yapımlarının olmadığı söylenilebilir.

2002 yılında iktidara gelen Ak Parti, 'Batıcı modernlik anlayışındaki Giddens'in işaret ettiği modernliğin geleneği yıkıcı doğasını kullanmak yerine İslamcı modernlik yaklaşımına yönelerek' (Yıldırım, 2012:62) muhafazakar liberal politikaları benimsediğini duyurmuştur. Bu noktada süper güç ABD'nin, neo-liberalizmle muhafazakarlığı harmanlayan Reagan, Bush hükümetleri gibi 1980'ler sonrası Türkiye'nin iki tek parti iktidarı ANAP, AKP de benzer bir yol izlemiştir. Her iki muhafazakar hükümet de küreselleşmenin nimetlerinden faydalanmak için pragmatist bir yaklaşımla AB'ye uyum süreci için mücadele vermiştir. Merkezine İslami dünya görüşünü taşıyan AKP'nin, İslami değerleri liberalizmle harmanlamasının ve İslami kesimin "ötekisi" olan Batı ile kaynaşma yolunda Avrupa Birliği'ni desteklemesinin öncül nedenlerinden biri, liberalizmin İslami kesime sağladığı fırsat alanlarıdır. AKP'nin neo-muhafazakar ve liberal politikalarının ardından sivil toplumda İslami cemaatlerin, grupların ve bireylerin güç kazanmalarının önü açılmıştır. Dolayısıyla parti, liberalizmi ve AB sürecini desteklemekle Avrupa tipi demokrasi çerçevesinde hem ordunun müdahalesinden kendini korumayı hem de İslami kesimin sivil toplumda gücünü arttırmasını ve ekonomik büyümeyi başarmıştır (Taslaman, 2011: 238-245).

Milliyetçi muhafazakar modernleşme anlayışında olan ünlü düşünür Ziya Gökalp'in Batı modernliğinin bilim ve teknolojisini alıp kültürel kendi geleneklerimizin devamlılığının önemli olduğu görüşüne (Yıldırım, 2012:62-71) paralel, İslamcı ve milliyetçi modernleşme anlayışına sahip AKP, bu doğrultuda yerli üretim anlamında ciddi adımlar atmaya başlamıştır. Bu adımlardan biri de Türk sinemamız ve özelinde yerli yapım belgesel ve uzun metrajlı animasyon yapımlara verilen önemli desteklerdir.

Şu an yürürlükte olan 14/7/2004 tarihli 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'la Türk Sineması'nda uluslararası değerlendirme ve sınıflandırma sistemine geçilmesi (Yavuzkanat, 2017) bu dönem üretimde büyük artışları da beraberinde getirmiştir. Bu kanunla sansür dönemi kapanarak sinema eserlerini sınıflandırma ve değerlendirme görevi sektöre ve uzmanlara verilmiştir. Kanun kapsamında 3. maddede animasyon filmler de sinema filmi olarak tanımlanmıştır. Sinema bundan böyle eğlence kapsamında değil, kültür girişimi ve yatırımı olarak tanınmış,

devletin düzenleyiciliği ve denetleyiciliğinde sinema sektörünün rüsumlarla yarattığı kaynak sektörün yönetimine aktarılmıştır. Kanun kapsamında kısa film, belgesel, animasyon projeleri karşılıksız desteklenirken senaryo geliştirme desteğine de yer verilmiş olması, Türk sinemasının geleceği açısından önemli gelişmelerdir (Erkılıç, 2008: 67-68) Diğer yandan Türk Sineması'nda küreselleşmenin de etkileriyle özellikle çeşitli yurtdışı festivallerinden başarı elde eden yerli yapımlar, Kültür Bakanlığı'ndan önemli oranda desteğe layık görülmektedir. Bunlardan sinematografik eser kapsamında görülen animasyon filmler ihracat istisnasına da tabiidir (Kartal, 2017).

Yerli uzun metraj animasyon film üretimimiz sınırlı olmasına rağmen son zamanlarda söz konusu geri ödemesiz destekler vb. ile bir nebze de olsa sektörde canlanma sağlamıştır. Zeytinin Hayali (2009), Suluboya (2009), Allah'ın Sadık Kulu (2011), RGG Ayas (2013), İksir: Dedemin Sırrı (2014), Uzay Kuvvetleri 2911 (2014), Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu (2014), Rimolar ve Zimolar Kasabada Barış (2014), Köstebekgiller: Perili Orman (2015), Pırdino Sürpriz Yumurta (2015), Köstebekgiller: Gölgenin Tılsımı (2016), Kötü Kedi Şerafettin (2016), Canım Kardeşim Benim (2016) yapımları sinemada gösterime giren animasyon yapımlardır. TRT Çocuk, Minika Çocuk gibi kanallar ise düzenli olarak yerli animasyon yapımları gösterdikleri için çizgi film serileri üretimine katkı sağlamaktadır.

Gelenek-Modern Ekseninde RGG Ayas Filmi

Geçmişten günümüze yaşanan gelenek modernlik kutuplaşmasının temelinde 'Batıcı-Laik' ve 'İslamcı-Milliyetçi' iki ayrı grubun birbirlerinin görüşlerini taban tabana zıt ilan edip rekabet halinde olmaları yatmaktadır. AKP'nin bu anlamda Türkiye'nin merkez sağ partilerindeki gelenekselci anlayışı devam ettirirken diğer Milli Görüş partilerinden farklı olarak Batı modernleşmesi ile geleneği sentezlemesi ve laiklikten de beslenen ılımlı bir siyaset izlemesi, ona geniş bir halk kitlesi tabanı kazandırmıştır. Günümüz animasyon filmlerinde de geleneğin modernlik içinde yorumlandığı üslup dikkat çekmektedir.

Çalışmada gelenek modern ikilemini günümüz animasyon filmlerinden biri olan RGG Ayas üzerinden incelemek için filmin konusu, olay örgüsü, karakterleri, toplumsal ve fiziksel çevre gibi unsurlardan bahsedilecek, daha sonra içerik ve söylem analizi eşliğinde filmdeki öğeler ve diyaloglar değerlendirilecektir.

Filmin Konusu

Ayas 5,5 yaşında bir erkek çocuğudur. Annesi Güler Hanım, babası Ahmet Bey, abisi Mehmet ve ablası Özlem'le İstanbul'da yaşamaktadır. En yakın arkadaşları teyze çocukları Özgür ve Mustafa'dır. Ayas'ın en büyük hayali, bir gün teyze çocuklarıyla beraber bir müzik grubu kurup on binlerce insana şarkı söylemektir. Ablası Özlem'in de benzer bir hayali vardır. O da hala ve teyze kızlarıyla Şeker Kızlar adında bir müzik grubu kurup sahnede şarkılar söylemek istemektedir. Ayas'a babası bir tablet bilgisayar hediye eder. Bu tablet bilgisayara da RGG adında bir bilgisayar yazılımı yükler. Bu yazılım sayesinde Ayas, artık görüntülü günlük tutmaya başlar. Biz de Ayas'ın 5 günlük RGG adlı günlüğüne kaydettiği görüntüleri ve yaşadıklarını izleriz.

Filmin Karakterleri

Ayas çizgi sinema filminde karakterler iyi ve kötü karakterler olarak düşünüldüğünde, iyi karakterler genellikle gerçek hayatta kabul gören davranışları sergilerken, kötü karakterler istenmeyen davranışlar sergileyen,

paylaşımçı olmayan, çıkarıcı karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle baş kahramanımız Ayas, geleneklerine bağlı aynı zamanda modern bir ailenin çocuğudur. Ayas, ay ışığı, dolunay anlamına gelmektedir. Adıyla uyumlu bir şekilde film boyunca verilen eğitici-öğretici bilgilerle hem kendisi aydınlanmakta hem de çevresini aydınlatmaktadır. Okul çağına yaklaşmış, 5,5 yaşında bir erkek çocuğu olan Ayas, dürüst, iyi niyetli, meraklı, yardımsever, ailesine ve akrabalarına bağlı bir kişiliğe sahiptir. Ailesi ve akrabalarıyla iç içe aynı mahallede yaşayan Ayas'ın, en yakın arkadaşları ise teyze çocukları Özgür ve Mustafa'dır. Ayas'ın bildiğimiz iki düşü vardır: Evde besleyeceği bir köpeğinin olması, teyze çocuklarıyla sahnede onbinlere şarkı söylemek. Her ne zaman ailesine haber vermeden, özgürce bir eyleme girişse başına olaylar gelmektedir. Ayas, iyinin temsilcilerinden biri olarak yaşadığı tecrübelerle doğru olanı öğrenir ve bu tecrübeler her seferinde ona geleneksel değerlerine sahip çıkmasını sağlar.

Anne Güler Hanım, bakımlı, modern giyimli bir ev hanımıdır. Güler Hanım, geleneksel aile yapısının gereği olarak özel alanla sınırlı hayatında çocukları ve eşi ile mutlu bir hayat sürmektedir. Ancak burada modernlik, geleneksel anne rolüne farklı bir boyut getirmiştir. Güler Hanım geleneklerine bağlı bir ev hanımı olsa da modernleşmenin getirdiği yeni toplumsal düzenin kurallarına uygun hareket edilmesini istemektedir. Bu nedenle de filmde Güler Hanım'ın çocuklarıyla paylaşımlarının geleneksel aile yapısındaki anneye göre daha farklı düzeyde olduğu görülmektedir. Ayas, babası işe gittiğinde yalnızdır. Annesine bir sorunu olup anlatmak istediğinde beklediği geri bildirimleri alamaz. Annesi onun yalnızlığına çare bulmak için onunla arkadaş olmaya çalışmak, onunla ilgilenmek gibi eylemleri tercih etmez.

Baba Ahmet Bey, geleneksel baba rolünün gereği olarak özel alanda daha sınırlı görülmektedir. Dış görünüş olarak bıyıklı, gözlüklü, geleneksel giyimli Ahmet Bey, bilgisayar mühendisi olarak çalışmaktadır. Ailesine karşı korumacı, iyi ahlaklı, teknolojiye yatkın, çalışkan, saygılı, eğitimi ve kibar bir kişiliğe sahiptir. Kendi mesleğine hakim olmanın yanında bağlama da çalan Ahmet Bey, ailesi ve akrabaları ile bir araya gelip türküler söylemekten de büyük keyif almaktadır. Bu da geleneğe ait akraba ilişkilerinin modern toplumun getirdiği sosyal organizasyonlara yeğlendiğini bize göstermektedir.

Ayas'ın ablası Özlem modern görünümlü, çalışkan, yardımsever, ailesine ve akrabalarına bağlı bir kişiliğe sahiptir. Okula gitmektedir. Özlem'in en büyük düşü, kız kuzenleriyle Şeker Kızlar isimli bir müzik grubu kurarak sahnede şarkılar söyleyebilmektir. Arkadaş çevresi kız kuzenleridir. Ayas ve ablası Özlem'in arkadaş çevresinin kendi hemcinsleri olan kuzenlerinden oluşması geleneksel ataerkil düzenin gerektirdiği roller ile ilgilidir. Bu roller gereği kadınlar daha çok evde vakit geçiren, çalışmayan "anne" ve kendi hem cinslerindeki akrabaları/çevresi ile arkadaşlık kurabilen "abla", erkekler ise babasını rol model alan, erkek arkadaşlarıyla sosyal çevresini oluşturan kişiler olarak konumlanmışlardır.

Ayas'ın abisi Mehmet de okula giden, teknolojiye yatkın, çalışkan, korumacı bir kişidir. O da Özlem gibi okula gitmektedir. Ataerkil düzenin getirdiği gibi evin erkek çocuğu olarak kardeşlerine sahip çıkıp onlar için mücadele veren Mehmet, ailesine ve akrabalarına değer veren bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Mehmet, Ayas'ın bilgisayarını almak için Ayas ve Mustafa'dan önce öne atılarak mahallenin yaramaz çocuğu Cemal'le kavgaya eder.

Filmde amca, hala gibi ikinci dereceden akrabaların da aynı evde yaşadığı geleneksel geniş aile tipine benzer

şekilde, Ayas'ın ailesi ve akrabaları aynı mahallede uyum içinde yaşamaktadır. Özgür, Ayas'ın teyzesinin oğludur ve Ayas onu düşlerini gerçekleştirmeye yardımcı tek kişi olarak görür. Özgür, adına uygun, geleneksel manevi değerlerin de (aileden izin almama, gizlice bir başkasının eşyasını kullanma gibi) dışına çıkacak şekilde bağımsızlığına düşkün, macera sever, cesur olsa da akrabalarına bağlı, geleneksel kültürel değerlerin de uzağında olmayan bir kişiliğe sahiptir. Mustafa da, Ayas'ın teyzesinin oğludur. Modern görünümlü, yardımsever, sahiplenici, akrabalarına bağlı bir kişilik olan Mustafa, Özgür gibi Ayas'ın zor zamanlarında yanında olup ona destek çıkmaktadır.

Filmde kötü karakter olarak nitelendirebileceğimiz iki karakterden biri Cemal, diğeri Hacı Dede'dir. Cemal ile Hacı Dede'ye baktığımızda her ikisi de gelenekselliği özünü yitirmeden moderne entegre edemiş kişilerdir. Hacı Dede gelenekselciliğin en katı hali olarak sorgulamayan, katı ahlaki kuralları olan, kendi bildiği doğrulara göre hareket eden, dindar, asabi bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayas ve kuzenlerinin bulunduğu apartmanda komşudur. Elinde bastonu, başında takkesi ve gözlüğü ile gördüğümüz Hacı Dede, Ayas ve kuzenlerine hoşgörülü davranmadığı için film boyunca kötü bir karakter olarak gösterilmektedir. Kent yaşamında apartmanda kendini güvende hissetmeyip sürekli kaygı içinde olan Hacı Dede, Ayas, Mustafa ve Özgür'ün korktuğu bir figürdür ve sürekli Ayas ve kuzenleri ona görünmemeye çalışmaktadırlar. Filmde Ayas, Mustafa ve Özgür'ün kediyi kurtarmaya çalıştıkları sahnede duyduğu sestten ve yanlışlıkla camına gelen taştan Ayas, Mustafa ve Özgür'ü hırsız zanneder ve kafasına geçirdiği beyaz çarşafla onları korkutmak isteyip peşlerine düşer. Gelenekseli modernle birlikte harmanlayan çocuklar ile tamamen modern karşıtı katı gelenekselci kuralları olan Hacı Dede'nin çatışmasında hep çocuklar galip gelir. Dede onları bir türlü yakalayamaz. Cemal ise fakir, varoş kültürüyle yetişmiş bir karakterdir. Oyun çağında, modern dünyanın çöplüğü diye tabir edebileceğimiz araba hurdalığında para edebilecek bir şeyler bulmaya çalışırken gördüğümüz Cemal, bencil ve kabadayı ruhludur. Bu da filmde her iki karakterin de uygun davranışlar sergilemediğini bize göstermektedir. Doğru olan ise, "modernliğin geleneğin özüne uygun şekilde entegre olması gerektiği"dir.

Cemal, kırsal alandan kentlere göçün yarattığı varoş kültürün kopuk ilişkilerinin ve parçalanmışlığının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireysel çıkarların manevi değerlerin önüne geçtiği, sahip olunan yerine doyumsuz bir şekilde tüketmeye ve hep yeni olana yöneldiği modern dünyanın bir bireyi olarak Cemal, günü kurtarma derdinde, sosyo-ekonomik düzeyi düşük bir ailenin çocuğudur. Ayas'ın hayvan sevgisiyle dolu temiz kalpliliğine karşılık, Cemal küçük bir köpeğe bile kaba davranmakta ve genellikle sokak argosuyla konuşmaktadır. Ayas'ın bilgisayarını eline geçiren Cemal, kısa günün karı olarak gördüğü bilgisayarı ona vermek istememekte, haksız yere sahiplenmektedir.

Dış görünüm olarak çocuk karakterlerde genellikle modern görünüm hakimdir. Erkek çocuk karakterlerde tişört, pantolon, sadece şarkı söylerlerken geleneksel takım halinde papyon, gömlek ve pantolon, kız çocuk karakterlerde modern tişört, mini etek, pantolon, yine şarkı söylerlerken geleneksel takım halinde mini etek, çorap, kısa kollu gömlek, süeter ve saç stilleri görülmektedir. Yalnızca Cemal ve arkadaşları geleneksel paspal görünümlü sıradan tek renk tişört ve pantolon giyen, kaşları kalın, bakışları sert ve alaycı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayas'ın babası Ahmet Bey de geleneksel görünümüdür. Kalın kaşlı, bıyıklı, gözlüklü, kemerli pantolon ve tişörtü ile klasik giyimli Ahmet Bey'in tersine eşi Güler Hanım ise, dar, açık, kısa bir

elbise giymiş, küpeli, topuz saçları olan modern görünümlü bir ev hanımıdır. Filmde dikkat çeken bir nokta diğer yan kadın karakterlerden (Gönül ve Lisen Teyze) hepsinin de modern görünümlü (dar, açık, kısa bir elbise), erkeklerin (Zeynel ve Kadir enişte) ise bıyıklı ve geleneksel giyimli (gömlek, süeter, kemerli klasik pantolon) olmasıdır.

1.1. Filmde Toplumsal ve Fiziksel Çevre

RGG Ayas filmi İstanbul'da geçmektedir. Filmde bir çok yapı, Ayas'ın yaşadığı yerden görülebilmektedir. Bu da İstanbul'un geleneksel tarihi yapılarını bir arada izleyiciye sunmak için yapılmış görülmektedir. İstanbul'un tarihi mekanları, önemli yapıları, modern apartmanlar, inşaatlar, araba hurdalığı gibi kente ait bir çok çevresel unsur film boyunca gerek sahne geçişlerinde gerek hikayenin sunumunda ekranlara gelmektedir. Günümüz İstanbul'unun modern toplumsal yaşamını sunan film geleneksel unsurlara da kayda değer oranda yer vermiştir. Rumeli Hisarı, Ayasofya Camisi, Sultan Ahmet Camisi, Haydarpaşa Garı, Galata Kulesi, Kız Kulesi, Ortaköy Camisi, Pierre Loti, Galata Köprüsü gibi geleneksel yapılar yanında Boğaz Köprüsü de ışıklandırılmış modern görüntüsüyle ekranda sıklıkla gösterilmiştir. Ayrıca Kız Kulesi ve Rumeli Hisarı gösterimlerinde bağımsızlık sembolümüz Türk bayrağı görülmektedir.

Bilindiği gibi Türkiye'de 1950'lerden sonra kentlerde görülen sanayileşme ve kalkınma hamleleri ile birlikte yol, su, eğitim gibi modern hizmetlerden uzak olan köylüler geçim sıkıntısından ve çaresizlikten kırsal alandan şehirlere göç etmeye başlamıştır. Hızla artan göçler sonucu umdukları imkanları bulamayan köylüler ve feodal yapının bir uzantısı olan toprak ağaları geldikleri şehirlerde feodal kültürdeki bazı kalıplarla birlikte varoş kültürünü oluşturmuştur. Gecekondu problemi, çocuk işçilerin çalıştırılması, kültür erozyonu gibi sorunlar bu şekilde baş göstermiştir. Ayas filminde Cemal karakteri ve arkadaşı, atari oynayan çocuk ve arkadaşları bu varoş kültürde yetişmiş çocuklar olarak modern kültürden ayrı bir geleneksel kültür inşa etmişlerdir.

İstanbul'da yakın akrabalarıyla aynı mahallede yaşayan Ayas, onlarla bir arada olmaktan son derece mutludur. Kuzenleri Özgür ve Mustafa en yakın arkadaşlarıdır ve sürekli birlikte vakit geçirirler. Akrabalarıyla sürekli bir evde toplanıp birlikte türküler söylediklerini ifade eden Ayas, babasının da sürekli bu buluşmalarda bağlama çaldığını söylemektedir. Büyükşehirlerde yaşanan kopuk aile ve akraba ilişkileri, yabancılaşma, paylaşımın sınırlılığı bu anlamda görülmemektedir. Sadece Cemal ve Hacı Dede karakteri gelenekselliğin iki ayrı kutbu olarak (varoş kültürü-modernle harmanlanmamış katı gelenekselcilik) bu kopukluğun izlerini taşımaktadır.

Kenar mahalle çocuğu Cemal, filmde gelenekseli temsil etmektedir. Kent yaşamıyla çatışan zor şartlarda büyüyen Cemal, bir şekilde Ayas'ın bilgisayarını ele geçirince vermek istemez, sorunu diyalogla çözeceğine şiddet eğilimi gösterip yerel argo sözcükler sarf ederek üstünlük kurmaya çalışır. Bu aslında kimlik bunalımının da bir işaretidir. Ayas'ın kendi tablet bilgisayarını zorbalık yapan Cemal'den almak istemesi, bu sorunu diyalogla çözmeye çalışması ise liberal, modern kültüre uygun bir davranıştır.

Geleneksel aile bağları kuvvetli modern bir çekirdek ailenin çocuğu olarak Ayas, bir tek ailesinin yanında güvende olmaktadır. Filmde ev kutsal bir yer olarak tehlikelerden uzak, herkesi kucaklayan bir mekanken

dışarı s tehlikelerle dolu olarak yansıtılmaktadır. Ayas'ın ablası Özlem, ev dışında bir tek araba hurdalığına gidilen sahnede görülür. O sahnede de geleneksel rolüne uygun şekilde sokak kavgasının içinde yer almaz. Filmde mahalle kültürüne ait manav, güzel koku dükkanı, Çerkez mantıcısı gibi küçük esnaflar da görülmektedir. Ayrıca filmde görülen Süer Bakkallar Zinciri, günümüz modern marketler zincirine bir eleştiri olarak düşünülebilir.

1.2. Geleneksel- Modern İkilemi Ekseninde RGG Ayas

Filmde geleneksel ve modern öğelerin birbirine yakın şekilde harmanlanıp sunulduğu görülmektedir. Örneğin geleneksel kültürümüze ait çerçevesel aile fotoğrafları, bağlama, Türk kahvesi gibi unsurlar modern mobilyalar, tablolar, laptop bilgisayar vb. modern eşyalarla birlikte gösterilmiştir. Yapılar ve mekanlara baktığında hem geleneksel hem modern yapılar yine birlikte sık sık gösterilmiştir. Bu şekilde Boğaz Köprüsü, Rumeli Hisarı, Galata Kulesi, Galata Köprüsü, Kız Kulesi, Ayasofya Camisi, Sultan Ahmet Camisi, Ortaköy Camisi, Pierre Loti, Haydarpaşa Garı ve apartmanlar iç içe sunulurken izleyici düşlediği İstanbul'un en güzel mekanlarını aynı sahnelerde görebilmektedir.

Tablo 1. RGG Ayas Filminin Geleneksel ve Modern Değerler Açısından İçerik Analizi

RGG AYAS ANİMASYON FİLMİ	
KAHRAMANIN ADI	Ayas
FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ	5,5 yaşında kızıl düz saçlı mavi gözlü erkek çocuğu
DAVRANIŞSAL ÖZELLİKLERİ	Ailesi ve akraba çocuklarıyla iyi geçinen, yardım etmeyi seven, kibar davranan, hatalarından ders çıkaran
KİŞİSEL ÖZELLİKLERİ	İyi ahlaklı, cesur, merhametli, meraklı, geleneklerine bağlı
KAHRAMANIN ANA MİSYONU	Geleneksel değerlerine uygun davran. Kendi başına kahramanlığa kalkışma, devlete güven.
CİNSİYETİ	Erkek
GİYİMİ	Modern giyimli; tişört-pantolon, sadece şarkı söylediğinde geleneksel papyon, kısa kollu gömlek ve pantolon
ANA MEKAN/KENT	İstanbul
GELENEKSEL MEKANLAR	Rumeli Hisarı, Galata Kulesi, Galata Köprüsü, Kız Kulesi, Ayasofya Camisi, Sultan Ahmet Camisi, Ortaköy Camisi, Pierre Loti, Haydarpaşa Garı
ZAMAN	2000'li yıllar
OYNADIĞI OYUNLAR	Kağıttan uçakla oyun, köpekle oyun, kaykayla oyun, halay çekme, yakalamacılık oyunu, kartla kelime oyunu
GELENEKSELLİKLE İLİŞKİLİ ARAÇLAR	Bağlama, tablet bilgisayarda günlük tutma, dinazorlar ansiklopedisi, nazar boncuğu, tüplü televizyon, araba hurdalığı
DOĞAL YAŞAM	Kent yaşamı.
MÜZİK	Geleneksel Türküler: Bombili, Ela Gözlüm, Gökte Yıldız Ay Misun, Deriko, Hanım Ey. Nostaljik Şarkılar: Delisin, Ah Kalbim

RGG Ayas animasyon filminde çocukların oynadığı oyunlara bakıldığında geleneksel oyunların ağırlıkla oynandığı görülmektedir. Kağıt uçak, yakalamacılık, halay çekme, kart oyunu, kaykay gibi geleneksel oyunların yanında varoş çocuklarının oynadığı atari, Ayas'ın hayallerini süsleyen evde köpekle oynama da filmde rastlanılan diğer oyunlardandır. Kağıt uçak, kart oyunu, yakalamacılık oyunu sırasında modern eşyalar arka planda görülürken halay çekerken elektro gitar, bateri gibi modern enstrümanlar aynı sahnede yer almıştır.

Teknoloji ürünleri veya kullanılan nesnelere bakıldığında öncelikle RGG isimli tablet bilgisayarın en çok görsel ve işlevsel olarak ekranda sunulduğu görülmektedir. Masaüstü bilgisayar, plazma TV gibi modern teknolojik ürünlere de animasyon filmde yer verilmiştir. Geleneksel olarak da ansiklopedi, kitap, büyüteç, bağlama, baston, nazarlık, dini pano kullanımları göze çarpmaktadır. Gerek geleneksel gerekse modern öğelerin yine iç içe yer aldığı animasyonda kitap ve masaüstü bilgisayar, bayrak, fotoğraf ve tablet bilgisayar, ansiklopedi ve Kıraç posterleri gibi öğeleri yine bir arada görmek mümkündür.

Ayas animasyon filminde geleneksel doğal yaşama ilişkin görseller dikkat çekici bir şekilde sunulmuştur. Dinozorlar ansiklopedisindeki dinozorlardan bahsederken hayal dünyasına dalan Ayas, Özgür ve Mustafa, dinozorlarla özdeşleşim kurarak onlar hakkında izleyiciye bilimsel veriler sunmaktadır. Bu yönüyle geleneksel doğal yaşam ve modernliğin getirdiği bilimselliğin iç içe verilmesi animasyon filmi didaktik ve eğlendirici bir hale getirmiştir.

Reklam ve tüketim unsurları açısından incelediğimizde animasyon filmde daha çok modern reklam ve tüketim öğeleri görülmektedir. Eğlence, kültür-sanat, yayıncılık alanında faaliyet gösteren, animasyon filmin de yapımcı firması Düşyeri, filmde kendi basılı yayınlarına billboard reklamında yer vermiştir. Ayrıca firmanın logosu olan kedi Ayas'ın kendi odasında poster olarak asılıdır. Yine Özlem dinozorlar ansiklopedisini modern bir yöntemle internetten alışveriş yaparak satın almıştır. Geleneksel tüketime yönelik unsurlara bakıldığında ise Ayas'ın babası Ahmet Bey'in elinde Türk kahvesini yudumladığı, güzel koku, manav, bakkallar zinciri gibi yerel esnafın mahallede faaliyet gösterdiği görülmektedir. Filmde TRT Türk ekranlarındaki Sokakta Hayat Var programının her Cumartesi olduğuna dair billboard reklamı da arka planda Hacı Dede onları kovalarken görülmektedir.

Davranışlar/eylemler kategorisinde geleneksel değerlerin modern değerlerden daha ağırlıkta olduğu göze çarpmaktadır. Bunlar; Ayas'ın Cemal'den kibar bir üslupla bilgisayarını istemesi, itfaiyeciliğin görevlerine ilişkin bilgilerin ve faaliyetlerin gösterilmesi, geleneksel kültürümüze ait Hanım ey, gökte yıldız ay misun, delisin, bombili bili bili bom isimli şarkılarımızın/türkülerimizin seslendirilmesi, yardım etme (Ayas'ın bilgisayarını köpekten alma, Ayas'ın bilgisayarını Cemal'den alma, Ayas'ın bilgisayarının yerini bulma, kedi kurtarma, Ayas'ın yardım çağırması, Özgür ve Mustafa'yı kurtarma, Ayas'ı kurtarma) eylemleridir.

Davranışlara/eylemlere modern değerler açısından baktığımızda Dans-Eğlence kategorisinde animasyon film için üretilen Şeker Kızlar Sahnede şarkısı orijinal, modern bir şarkıdır. Yine Ayas ve kuzenlerinin geleneksel kültürümüzde var olan büyüklere danışma, onların iznini alma gibi eylemleri bazen önemsemedikleri görülmektedir. Ayas'ın Özgür'le birlikte gizlice sokakta bulduğu yavru köpeği alması, Ayas'ın annesinden izin almadan gece dışarı çıkması, Ayas'ın Özgür ve Mustafa ile birlikte ablası Özlem'in odasına gizlice girip eşyalarını karıştırmaları, aile bireylerinin görüşü alınmadan yapılan eylemlerden bazılarıdır.

Animasyon film öncelikle Ayas'ın kendisi ve ailesi hakkında verilen bilgilerle başlamaktadır. Bu bilgilerden Ayas'ın günümüz toplumundaki geleneksel çekirdek aile içinde büyüdüğü anlaşılmaktadır: “Bu Ayas, Ayas beş buçuk yaşında. Annesi Güler Hanım, Babası Ahmet Bey, abisi Mehmet ve ablası Özlemle İstanbul'da Mutlu sıcacık bir ailede yaşıyor Ayas”. Film boyunca Ayas'ın, teyze oğulları Mustafa ve Özgür, ablası Özlem'in ise kız kuzenleriyle vakit geçirdiği görülmektedir. Ailesi, akrabaları ve kuzenleri dışında arkadaşları olduğu görülmeyen Ayas ve Özlem'in en büyük düşü ise bir gün sahneye çıkıp geniş kitlelere şarkı söylemektir. Bu günümüz modern toplumun gençlerinin düşü olan istek, filmdeki beş bölüm arası geçişlerde geleneksel türküler/şarkılar eşliğinde bizlere gösterilmektedir. Seçilen şarkılara/türkülere bakıldığında, gerek Anadolu'nun farklı yörelerinden türküler, gerekse nostalji anlamında bizi 1970'lere götüren Cici Kızlar'ın söylediği “Delisin”, Seyyal Taner'in söylediği “Son Verdim Kalbimin İşine” gibi şarkılar geleneksel kültür mirasımızdan eserlerdir. Bu şarkılar modern müzik enstrümanlarıyla uyumlu şekilde pop tarzında izleyiciye sunulmuştur ve bu da animasyon filmin hedef kitlesi olan çocuklara geleneğimizi eğlenceli bir şekilde sevdirmeye isteği dolayısıyla.

Seslendirilen Geleneksel Türküler:

Bombili Türküsü: Orta Anadolu Yöresine ait anonim bir türküdür. Filmde Ayas ve kuzenleri Mustafa ve Özgür beyaz gömlek, siyah pantolon ve papyon takım halinde bu türküyü söylerken sahnenin arka planında geleneksel yapılar Galata Kulesi, Kız Kulesi, Sultan Ahmet Camisi ve 1980'li yıllara ait Boğaz Köprüsü dekor olarak gösterilmektedir. Modern danslarla elektro gitar, bateri eşliğinde pop tarzında türkü söylenirken sahnenin üst kısmında iki adet Türk bayrağı da bağımsızlığımızın ve Türk milliyetçiliğinin sembolü olarak dikkat çekmektedir.

Ela Gözlüm Türküsü: Erzurum Yöresine ait anonim bir türküdür. Filmde bu türkü Ayas, ailesi, teyze, hala, dayı gibi akrabaları ve kuzenleri eşliğinde söylenmektedir ve bu türkü söylenirken de İstanbul'a ait Boğaz Köprüsü, Pierre Loti, Ortaköy Camisi, Rumeli Hisarı, Galata Köprüsü gibi önemli yapılar ilk başta ekrana gelmektedir. Daha sonra aile ve misafirlige gelen akrabalar toplu bir şekilde türküyü söylerken görülmektedir. Ayas'ın babası Ahmet Bey bağlama çalarken misafirler bir ellerinde çay ona eşlik etmektedir. Erkek çocuklar ve Ahmet Bey bağdaş kurmuş vaziyette kızlar da minderde oturmaktadır. Misafirler ve anne Güler Hanım ise modern kanepelerinde görülmektedir. Bu durum geleneksel Türk adet ve geleneklerinde çocukların büyüklerine saygılı bir şekilde oturma adabına uyduğunun işaretidir. Aynı zamanda bağdaş kurup oturmak dinimizin de edep kaidelerine uygun bir oturuş şeklidir. Filmde türkünün birinci bölümü net bir şekilde verilmektedir.

Gökte Yıldız Ay Misun Türküsü: Rize yöresine ait anonim bir Karadeniz türküsüdür. Filmde Ayas ve kuzenleri Mustafa ve Özgür Bombili türküsünü söylediği aynı kıyafetlerle pop tarzında ve modern enstrümanlarla bu türküyü söylerken sahnenin arka planında yine Galata Kulesi, Kız Kulesi, Sultan Ahmet Camisi ve 1980'li yıllara ait Boğaz Köprüsü dekor olarak gösterilmektedir. Sahnenin üst kısmında iki adet Türk bayrağı da yine göze çarpmaktadır. “Ha uşak ha” tarzında Karadeniz yöresine ait söylemler de şarkı esnasında sıklıkla söylenmektedir.

Deriko Türküsü: Gaziantep Yöresine ait anonim bir türküdür. Türkünün bir bölümü animasyon filmde kullanılmamıştır. Bu türkü yine modern enstrümanlarla aranje edilmiştir. Türküde bu kez dinazor olarak gördüğümüz Ayas, Mustafa ve Özgür, geleneksel halay oyunu eşliğinde oynamaktadır.

Hanım Ey Türküsü: Diyarbakır yöresine ait müziği anonim olan türkünün sözlerini İzzet Altınmeşe yazmıştır. Bu kez sahnede Ayas, ablası Özlem ve kuzenler hep birlikte önceki şarkılarında giydikleri geleneksel kıyafetlerle ekranda görülmektedir. Türkü modern enstrümanlar ve danslar eşliğinde söylenirken yine arka planda boğaz köprüsü, Sultan Ahmet Camisi, Galata Kulesi, Kız Kulesi sahne üstünde iki Türk Bayrağının dalgalanışı göze çarpmaktadır.

Seslendirilen Nostaljik ve Orjinal Şarkılar: 1970’li yılların unutulmayan günümüzün nostaljik şarkısı “Delisin”, 1975 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nda da Türk Hafif Müziği dalındaki seçmelerde Semiha Yankı’nın “Seninle Bir Dakika” adlı eseriyle birinciliği paylaşmıştır (<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Semiha%20Yanki/>, 2017). Cici Kızlar grubunun seslendirdiği, sözleri Mehmet Şanar Yurdatapan, müziği Atilla Özdemiroğlu’na ait şarkıyı bu kez Ayas’ın ablası Özlem ve kız kuzenleri Şeker Kızlar grubu adı altında onların aynı kıyafetleriyle (takım halinde mini etek, kalpli çorap, kısa kollu gömlek, kalpli süeter) söylemektedir. Yine sahnenin üstünde iki Türk bayrağı dalgalanmaktadır. Bateria de kıyafetlerindeki kalp sembolü görülmektedir. Geçmişe, kendi kültürümüze ait eserlerin güncel aranjelerle tekrar genç nesile hatırlatılıp sevdirilmek istendiği söylenilebilir. “Şeker Kızlar Sahnede” şarkısı ise sözleri ve müziği Kıracı’a ait modern bir şarkıdır. Aynı takım kıyafetleriyle seslendirdikleri bu şarkıda yine sahnenin üstünde iki Türk bayrağı dikkat çekmektedir. Şarkının sözleri ise şöyledir:

Şeker Kızlar Sahnede- Orjinal Şarkı

Kim derdi Şeker Kızlar sahnede,

Kim derdi gelecek sıra bize.

Her yer bir düşün bir rüya sanki

Kim derdi olacak birdenbire...

Tanrım bu rüyadan uyandırmasın

Bitmesin bu masal sabah olmasın

Sevgiyle gel artık sen de yanıma

Sen de katıl şarkımıza..

Yeter ki çatma kaşlarını

Yeter ki sıkma tatlı canını

Yeter ki çatma kaşlarını

Yeter ki sıkma sen canını.

Ayas animasyon filminde “Şeker Kızlar Sahnede” şarkısını söyleyen “Şeker Kızlar Grubu” ile 1970’li yılların “Cici Kızlar Grubu” anımsatılarak geçmişle günümüz arasında kültürel bir yakınlık kurulmaya çalışıldığı ifade edilebilir. Film, şarkılar yoluyla geçmişle günümüz arasında eğlenceli bir bağ kurmanın yanında öyküleştirilerek sunulan didaktik içeriklerle de önemli mesajlar vermektedir. Örneğin filmde itfaiyecilerin bilinen görevleri dışındaki tüm görevleri, itfaiyenin irtibat numarası ve ne zaman aranılması gerektiği hakkındaki

tüm bilgiler didaktik ve eğlendirici bir tarzda sunulmuştur. Bunun için itfaiyeciler animasyon film boyunca kahraman olarak gösterilmiş ve onlardan biri gibi Ayas da insanları kurtarıırken kendini hayal etmiştir.

Filmde Ayas, akrabalarını tanıtırken teyzesi Gönül'ün eşi Kadir eniştesine sıra geldiğinde, “Kadir eniştem itfaiyede çalışıyor. Çok özendiğim harika kıyafetleri ve kocaman kıpkırmızı bir itfaiye arabası var. Bir gün beni bindirecek, söz verdi” diyerek ilk kez itfaiyecilik mesleğine duyduğu heyecanı dile getirmiştir. Daha sonra teyze çocukları ile oynadığı kart oyununda “itfaiye” sözcüğünü bularak ilk puanı kazanmaktadır. Ardından Özgür ve Mustafa'nın ağaçta mahsur kalması esnasında Ayas'ın yardım istediği Kadir eniştesi itfaiyeye haber verip onların kurtulmasına yardımcı olmaktadır. Bu sırada Ayas, itfaiyenin nasıl görev yaptığını anlatmaktadır: “Rengarenk ışıklar saçarak ve sirenleri tüm mahalleyi ayağa kaldırarak itfaiye arabası geldi. İtfaiye arabasına bayılmıştım. Öyle uzun bir merdiveni vardı ki hemen işe koyuldular. Önce Özgür abimi sonra Mustafa abimi sonrada minik kediyi ağaçtan indirdiler”. Kadir enişte ise onları uyarır: “Boyunuzdan büyük işlere kalkışmamalısınız Özgür. Mahsur kalan bir insan ya da bir kedi ya da başka bir hayvan eğer zor durumda ve kurtarılma ihtiyacı varsa yapmanız gereken ilk şey itfaiyeyi aramaktır. İtfaiyenin görevi, zor durumdaki her türlü canlıyı sağ bir şekilde kurtarmaktır”. Ayas, kuzenleri ile birlikte dersini aldıklarını ifade eder: “O gün itfaiyenin neler yaptığını daha iyi anlamış olduk. Ailemize haber vermeden dışarı çıkmamızın kendi başımıza bir kahramanlığa kalkışıp kediyi kurtarmaya çalışmamızın ne kadar yanlış olduğunu da. Bu arada kahraman itfaiyeciliği o kadar çok sevdim ki, galiba büyüyünce ben de itfaiyeci olacağım”.

Mustafa'nın kız kardeşi Seda'nın RGG'de kaydettiği günlüğünü dinleyen Ayas, Özgür ve Mustafa, itfaiye hakkında yeni bilgiler öğrenmiştir. Seda öğretmenlerinin onları itfaiyeye götürdüğünü ve itfaiyenin görevlerini bu sayede daha iyi anladıklarını söylemektedir: “Ben RGG Seda. Dün öğretmenimiz bizi itfaiyeye götürdü. İtfaiyecilerin hayatlarını çok yakından görme şansımız oldu...Kırmızı kıyafetleri kafalarındaki miğferleri ile meğer tüm itfaiyeciler gerçek birer süper kahramanmışlar. Ben itfaiyenin görevini yalnızca yangın söndürmek olduğunu sanırdım ama değilmiş. Meğerse itfaiyeciler gerçek bir kurtarıcıymış. Sadece yangınlarda değil deprem sel gibi doğal afetlerde her türlü patlama çökme gibi olağanüstü durumlarda mahsur kalma olaylarında arama kurtarma çalışmalarında itfaiyeciler görev yaparlarmış. Asıl amaçları, can kurtarmakmış”. Özgür, Mustafa ve Ayas öğrendikleri bu bilgilerden sonra itfaiyeye cankurtaran sıfatını yakıştırırlar. Oysa cankurtaran deniz, göl, plaj gibi yerlerdeki insanların güvenle yüzmeleri için onları kontrol eden ve gerektiğinde uyarıp kurtaran kişiye denmektedir.

Animasyon filmde daha sonra Ayas'ın kendini bir itfaiyeci olarak hayal edip yangından bir aileyi kurtardığına tanık oluruz. Bu esnada itfaiye arabasına da Koca Yusuf diye hitap etmektedir. Koca Yusuf (Yusuf İsmail) grekoromen güreşi yapan ilk Türk pehlivanı olarak tarihe geçmiş yurtdışında da tanınan milli bir güreşçimizdir. Gücü, yapısı ve ahlakıyla bu lakabı aldığı bilinen ve Osmanlı dönemi güreşçilerinden olan Koca Yusuf, filmde eğlenceli bir üslupla günümüz itfaiye arabasıyla özdeşleştirilmiştir. Hayalinde dile getirdiği, “Kahraman bir itfaiyeci olarak görevim, zor durumdaki her türlü canlıya yardım etmektir. Yangında, su baskınlarında, göçükte, depremde, zor durumda olan insanlara yardıma koşarım. Sadece insanlar da değil, yüksekte mahsur kalmış bir kediyi ya da delikte sıkışmış bir köpeği de ben kurtarırım. Bunun için özel olarak yetiştirildim. Ben bir itfaiye eriyim” sözleriyle Ayas, Amerikan Sineması'nın yarattığı Süpermen, Batman gibi süper kahramanlara karşılık yerli Türk kahraman itfaiyecisi olarak görev başındadır. Bu şekilde ‘Zor durumlarda başınız sıkışınca çözümsüz değilsiniz. İtfaiyeyi arayın’ sosyal mesajı verilmek istenmiştir. Düş-

lediği kahraman itfaiyeci hayalinin sonunda Ayas ve kuzenleri, Seda'nın itfaiye hakkındaki bu görüntülü günlüğünü en faydalı listesine aday olarak görürler.

Son olarak Ayas, Mustafa ve Özgür köpekten kaçarken Ayas bir inşaat çukuruna düşer ve bu zor durumda Özgür itfaiyeyi cankurtaran olarak dile getirip çağırmak ister. Numarasını sorar. Ancak itfaiyeyi arayacak bir telefon yanlarında yoktur. Seslerini de kimse duymaz. Bu noktada korkup kaçtıkları ve bu nedenle Ayas'ın inşaat çukuruna düşmesine neden olan köpek Azman yardıma koşar ve onlara cep telefonu getirir. Bu durum, kökleri 'Turancılık' görüşüne kadar giden, her durumda Türk milletinin milli birlik ve beraberlik anlayışına sahip çıkması gerektiği düşüncesine bir atıf olarak düşünülebilir. Nitekim kendi mahallelerinin köpeği Azman, her ne kadar yavrusunu almak istedikleri için kızdığı Özgür ve Ayas'ı sürekli kovalayıp peşlerine düşse de zor durumda onların yanında olmaktadır. İtfaiyeciler son kez Ayas'ı kurtarıırken görülür. Ayas yine onlardan övgüyle bahsedip kahraman olduklarını dile getirmektedir: "İtfaiyeci abiler beni hemen düştüğüm yerden çıkardılar. Önce gerçekten iyi olup olmadığımdan emin oldular. Sonra da bizi itfaiye arabasına bindirip o koca arabanın her yerinin nasıl çalıştığını gösterdiler. O kadar mutlu olduk ki. İtfaiyeci abiler kurtardıkları canlarla gerçek birer kahraman olduklarını gösterdiler. İyi ki varlar. Çok yaşasın itfaiyeciler".

Animasyon filmde bireyin sosyalleşme sürecinin ailede başladığına yönelik bir akış izlendiği görülmektedir. Ayas, abisi, ablası ve kuzenleri okulda olduğu için evde annesiyle yalnız kalmakta ve sıkılmaktadır. Oyuncak yerine bir köpeği olup evde beslemeyi çok istemektedir. Bu isteği ailece hoş karşılanmamaktadır. Çünkü günümüz modern kentsel mekanlarda binalar çok katlı apartmanlar şeklinde toplu halde ve dardır. Kırsal alanlar veya müstakil bahçeli mekanlar daha geniş olduğundan bu açıdan uygundur. O yüzden aile evde köpek besleme isteğine karşı çıkmaktadır. Anne, "Evimiz köpek beslemeye müsait bahçeli bir ev olana kadar köpek almamız mümkün değil biliyorsun" diyerek bunun nedenini Ayas'a açıklamaktadır. Ayas ise doğal yaşamla birebir ilişkisini sürdürmek isteyen ve paylaşmayı seven masum bir çocuktur. Kardeşleri okula gittiği için evde yalnız kalıp sıkılmaktadır. Oyuncaklarıyla oynamak ya da bilgisayar kullanmak yerine organik bir bağ kurabileceği bir arkadaş istemektedir. Çünkü onun için paylaşım, doğrudan birebir iletişim daha mutluluk vericidir.

Modern hayatla birlikte organik ilişkilerin yerini giderek inorganik ilişkilerin alması ya da organik olanın inorganik tarafından baskı altında olması çocuğun duygulanım sürecini de olumsuz etkilemektedir. Özellikle ailenin doğrudan iletişim kurmak yerine, inorganik olanı sevdirmesi yönündeki çabaları, zamanla çocukla arasındaki kuvvetli bağların zayıflamasına yol açabilmektedir. Ayas da bu noktada köpek sahibi olmak istemesine duyarsız davrandığını düşündüğü annesine, "...Hiçbiriniz benim isteklerimi önemsemiyorsunuz. Anlamıyorsunuz bile..." diyerek sesini yükseltebilmektedir.

Filmde evde alınan kararlarda etkin rolü olan anne tarafından, organik olana karşılık inorganik olanın özendirilmeye çalışılması, Ayas'ın da bu ikilem içinde isteklerini sorgulamasına yol açmıştır. Ayas, ebeveynlerinin modern yaşamla ilgili tavsiye ettiği kalıplara uymak istememektedir. Ancak ebeveynleri, günümüz gündelik hayatında teknolojik gelişmelerin uzağında kalmadıkları gibi çocuklarını da uzak tutmayı düşünmemektedir. Modern teknoloji çocuğa eğlenceli ve kendini geliştirici şekilde sunulursa; yani "geleneksel olan moderne entegre edilip çocuğa cazip hale getirilirse aslında çok faydalıdır" mesajı bu noktada devreye girer: "Sana harika vakit geçireceğin çok özel bir bilgisayar aldık".

Ayas 5,5 yaşında daha benliğini edinememişken teknoloji ile tanışır. Babası teknolojiyi onu geliştirecek halde nasıl kullanabileceğini düşünürken onun için her gününü kaydedebileceği bir yazılım geliştirmiştir. Bu da bize teknolojiyle tanışma yaşının günümüz modern toplumunda çok daha düşük yaşlarda başladığını göstermektedir. Annesi ve babası ailedeki iktidar sembolü olarak aslında çocuklarına modern dünyada iyi ve kendilerini geliştirici alışkanlıklar edindirmek istemektedir. Güler Hanım bireysel isteklerden ziyade toplumsal beklentiler ve modern kültürel değerler noktasında çocuklarına telkinlerde bulunmaktadır. Örneğin Ayas'ın evin duvarlarına resim yapması yerine resim defterine yönelmesini istemektedir.

Ayas RGG ile tanıştığında, konuşarak günlük tutmanın çok eğlenceli olduğunu farkeder. Çizgi film izleme, resim çizme vs bir çok fonksiyonu da olan RGG tablet bilgisayara alışmaya başlamıştır. “Konuşarak günlük tutmak mı hahay çok eğlenceli”. Ancak geleneksel isteklerinden modern teknoloji adına vazgeçmeyip her seferinde RGG tablet bilgisayarının köpek isteğini yok etmediğini söyleyecektir. Ayas: “Hayatımda bir köpeğin yerini alamazsın ama senin gibi bir dostumun olması da güzel bir şey günlük. Annem her gün yaşadığım şeyleri, öğrendiğim yeni şeyleri sana anlatabileceğimi söylüyor. Burada resimler falan da çizebilirmişim. Buna günlük tutmak deniyormuş. Seni çok sevdim ama, bu annelerin düşündüğü gibi köpek almaktan vazgeçtiğim anlamına gelmez. Ben hala bir köpeğimin olmasını çok istiyorum”

Modernliğin getirdiği yeni teknolojiyle birlikte çocuğun gelişimini sağlayan bir araç olarak çizgi filmlerin kullanılabilmesine dair söylemler de filmde mevcuttur: Ayas: “Buraya saklanırken kapıyı kilitlememeniz etrafı böyle ıslak battaniye ile kapatmanız çok doğru bir hareket olmuş. Bunu kim akıl etti? Böylece zehirli gazlar bulunduğunuz yere girememiş”. Yangından kurtulan çocuk: “Ben bir çizgi filmde öğrenmişim de babama yap dedim”. Sonrasında oradaki kalabalığın geleneksel sevinç gösterisiyle Ayas eller üstünde yukarı kaldırılır.

Filmde oynanan kart oyunu, yakalamacılık, kağıttan uçakla oynama, kaykay gibi geleneksel oyunların yanında Mustafa, Ayas ve Özgür’e “Eee beş taş toplayıp oynayabiliriz” diyerek başka bir geleneksel oyun beştaştan bahsetmektedir. Dini söylemlere de filmde rastlanmaktadır: “Allahhh”, “Vallaha”, “Valla bilmiyorum”, “Allah sizi ne yapmasın”, “Aman Allahım”, “Çok Şükür”, “Maşallah”, “Hay Allah”, “Allah gönderdi seni”, “Bir kişi için günah onca emeğe” gibi söylemlerden en çok Allah kelimesi film boyunca Ayas, Mustafa ve Özgür zor duruma düştüklerinde sıklıkla tekrarlanmaktadır. Bu da aslında zor duruma düştüğünüzde önce Allah’a sonra devlete sığınım mesajını vermektedir.

Özgür, modernliğin getirdiği bağımsızlık ve kendini birey olarak ifade etme dürtüsüyle toplumsal hayatın getirdiği kuralların dışına çıkmak istemekte ve Ayas’ ile Mustafa’yı da bu yolda kendine çekmektedir. Ayas düşlerini gerçekleştirilmesine yardımcı tek kişi olarak gördüğü Özgür abisinin davranışlarını tasvip etmese de yalnız kalmamak adına onun grubuna dahil olmak için birlikte hareket eder. Ayas: “Sence anneler kabul edecek mi Özgür abi? Özgür: “Kabul etmek mi edecekler ama bir süre onu evde saklaman gerekecek”. Ayas: Saklamak mı ? Ama ben nasıl saklayacağım ki? Özgür: “Zaten minicik bir şey. Merak etme çok zor olmayacak”. Ayas: “Off”.

Modern dünyanın güvensiz olduğu annenin korumacı iç güdüsü ile Ayas’a söylediği “Özgür abine söyle seni yalnız bırakmasın” sözleriyle de pekiştirilmektedir. Film boyunca Ayas abisi, ablası ve kuzenleri kendileri dışında kimseyle samimi ilişkiler kurmamaktadır. Film teknolojinin ve internetin insanları geliştirmeye teş-

vik edici bir araç olarak kullanılabileceğini, yalnızlığı giderici, paylaşımcı, kolay yayılan sosyal, interaktif bir mecra olduğunu, görüntülü günlük tutma programıyla geleneksel araçların da moderne entegre edilerek yayılabildiğini bize göstermektedir. Toplu üretim yaygınlaşınca da emek artık önemini yitirmiştir. Çocuklar erken yaşlarda yeni medya araçları ile tanışmaktadır. Ayrıca filmde serbest zamanın evrimine de tanık olunmaktadır. Artık boş zamanın oyun, evcil hayvan vs yerine modern araçlar; bilgisayar, tablet vs. ile geçmesi istenmektedir.

Geleneksel Türk diline özgü kullanımlara da filmde yer verilmiştir. “Merhaba benim adım Ayas. Herkes Ayaz diyor ama aslında S ile yani sonu Z değil S”. Ayas, ay ışığı, dolunay anlamına gelmektedir. Adıyla uyumlu bir şekilde film boyunca verilen eğitici-öğretici bilgilerle hem kendisi aydınlanmakta hem de çevresini aydınlatmaktadır. Ayas hayal ettiği köpeğin ismine kendi soy ismini verir. “Sen erkeksin...Senin adın Şimşek olsun. Şimşek gibi hızlı şimşek gibi parlak ol”.

Modern toplumda hiyerarşinin gereği olarak gücü elinde bulunduranla iyi ilişkiler kurmak gerekmektedir. Filmde de Mustafa, Azman'a dil dökerek “Bak köpek kardeş, bu benim hıyar teyze oğlum, bir eşeklik yapıp yavrunu çalmaya kalkmış. Ama çok pişman şimdi. Bildiğin gibi değil yani. Sen bir büyüklük yap be. O senin yavrunu almış ama sen bizim bilgisayarımızı alma be. Hadi gözünü seveyim be. Yap bir büyüklük. Hadi ver güzel abim” demektedir. Bunun gibi dikkat çekici kullanımlar ve yerel argo kullanımları filmde görülmektedir.

Farsça bir kelime olan “Gulyabani” ise Hacı Dede'nin çocukları korkutmak için geldiğinde sarfettiği geleneksel bir kelimedir. İzleyicinin dikkatini çekmek için bazı geleneksel kalıp veya argoya başvurulduğu da filmde görülmektedir. “Nanik nanik nanik”, “kaçtı namussuz”, “dımdızlak bulmak”, “cennet gibi”, “saçını başını yolmalık”, “seni elime geçirirsem var ya”, kimseye elletmemek”, “ansiklopedi kurdu”, “muhallebi çocuğu”, boyundan büyük işlere kalkışmak”, “tip tip bakmak” bunlardan en belirgin olanlarıdır.

Yardım etme, birlikte türküler söyleyip çay içme, bağdaş kurup oturma, bağlama çalma, kağıt, büyüteç vs oynama, ansiklopedi okuma, canlılara (köpek) merhamet etme, büyüteç kullanımı gibi geleneksel eylemlerin modern eylemlerden daha sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Örneğin ansiklopedi okumayı sevdirmek ve ansiklopedi kullanımına özendirmek için yeni medya araçlarından daha yüzeysel bilgi alındığı, ansiklopedilerden ise daha detaylı bilgilere ulaşıldığı “18 fil büyüklüğünde dinazor bile varmış” tarzı söylemlerden anlaşılmaktadır. Geleneksel kültürde ansiklopedilerden erişilen bilgiye günümüz teknoloji çocukları bilgisayar, internet, sosyal paylaşım ağları gibi mecralardan kolaylıkla ulaşmaktadır. Bu nedenle animasyonda bilgi eğlenceli, oyunlaştırıcı ve hafızada kalıcı şekilde sunulmaya çalışılmıştır.

Bir gruba aitsen o grubun kurallarına uymalısın anlayışı film boyunca grup birliğinin önemini bize göstermektedir. RGG sırrını Ayas, ailesi ve kuzenleri RGG grubuna dahil oldukça öğrenebilmiştir. Türk toplumunda da gruba dahilsen kurallara uymalısın. Sırsa sır. Birlikse birlik. Gençler popülerliği de ancak bir gruba dahil olduğunda yakalamaktadır. Çünkü modern dünya rekabet dünyasıdır. Hayalinin peşinden koşmak yoğun mücadeleyi gerektirmektedir.

Animasyon filmde kullanılan geleneksel bazı söylemlere dikkat çekmek gerekirse “Uyuyakalmış benim kınalı kuzum”daki ‘kınalı kuzum’ifadesi Çanakkale’de savaşılan askerler için söylenen bir ifadedir. Mo-

dem kültürün etkisinin yayıldığı günümüzde bu diyalogun söylenme amacı geleneksel kültürü modernite ile kaynaştırmaktır. Hacı Dede'nin çocuklara kullandığı “Sizi gibi mendeburlar sizi” cümlesi de içinde hakaret barındıran, gelenekselliği çağrıştıran bir cümle olarak gözümüze çarpmaktadır. Mendebur kelimesi Farsça bir sıfattır ve “sümsük, sünepe, pis, iğrenç” anlamlarına gelmektedir. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=MENDEBUR, 2017).

Modern teknoloji çağında ansiklopedi kullanımına özendirme söylemleri de filmde görülmektedir. Özlem: “Evde Mehmet ve Ayas adında iki tane ansiklopedi kurdu var”. Mustafa: “Özlem ablan bilmiyor ki evde ikiden fazla ansiklopedi kurdu var”. Dinozorlar ansiklopedisine bakan Özgür, Mustafa ve Ayas, onlara Latince isimler verilmiş olmasından dolayı telaffuzda zorlanır: “İşte benim dinozorum bu. Ti-Reks. Haa ismi en kolay olanı sen kaptın teyze oğlu. Bende şu boynu upuzun olan neymiş adı. Bıraçiyozarus. Biyaçığaurus...! Aman söyleyemedim. Bıraçiu vazauvrus? Bıraçiu vazauvrus? Tamam işte olduğu kadar. Bende şu kanatlı dinozoru seçiyorum. Adı Deyinonikus. Oo söyledim vallaha”. Mustafa Türk isimlerinin neden koyulmadığını Ayas’a sorar: “Ya böyle niye zor isimler takmışlar bunlara? Karabaş, uçanbaş, delibaş taksalarmış ya”. Ayas: “Evet ama çok eskiden bu isimler takılmış”. Daha sonra dinozorlara kendileri Türk isimleri koyarlar. Özgür “Vayy benimkisinin adı korkunç pençe olsun. Kanatları var uçuyor gibi ya”. Mustafa “Benimki de uzunbaş olsun. Boynuna baksana”. Kısaltmalar da modern bir kullanım olarak modernleşme hareketleri ile birlikte gün yüzüne çıkmıştır. Filmde kullanılan RGG kısaltması da bu anlamda modern bir kullanımdır.

Filmde milliyetçi ve dini motifler; bayrak, Türkiye haritası, nazarlık, dini pano, Türk tarihi yapısına ilişkin unsurlar sıklıkla görülmektedir. Ayrıca, Ayas animasyon filminde “Ne ekersen onu biçersin”, “Rüzgar eken fırtına biçer”, “Etme bulma dünyası”, “Rüyalar tersine çıkar”, “Zaman her şeyin ilacıdır” gibi geleneksel atasözlerimiz ve deyimlerimizin anlamlarını içeren diyaloglara da rastlanmaktadır. Örneğin Anne Güler Hanım, köpeğin bilgisayarı alıp kaçmasına karşılık Ayas ve Mustafa’ya “Eee siz köpeğin yavrusunu kaçırmaya çalışırsanız o da size bunu yapar işte” derken, benzer şekilde Özlem de, Ayas’ın başına gelen olayları RGG programını vermemesinden dolayı olduğunu söyler: “Sen misin bize RGG’sini vermeyen, bak başına gelene”. Yine Ayas’ın zamanla köpek isteğinden vazgeçip oyalandığı bilgisayara alışacağının düşünülmesi ve rüyalarının hep ters çıkması da bu anlamda düşünülebilir.

Geleneksel toplumlarda ortak kullanım ve iş bölümü yaygınken, günümüz modern toplumlarında özel mülkiyet ve sahiplik duygusu ön plana çıkmaktadır. Birey ve sahip oldukları onundur. Özlem’in “Ben Ayas’ın RGG’sini bize vereceğini hiç zannetmiyorum” sözlerinde de bu düşünce yatmaktadır. Yine Özgür’le Ayas’ın bazı diyaloglarında bu durum belirgin olarak görülmektedir: Özgür’ün dinozorlar ansiklopedisini okuma isteğine Ayas, “Dur Özgür abi. Ablam kitabını kimseye elletmez. Hele bize hiç vermez”. Özgür: “Ciddi ciddi vermez diyorsun yani”. Ayas: “Vermez. Ne zaman istersen ben sana okurum ama sakın elleme dedi”.

RGG’sini köpeğe kaptıran Ayas’ın tablet bilgisayarını babası Ahmet Bey GPS ile yer bulma teknolojisi sayesinde bulmuştur. Ancak geleneksel toplumda mal bulanıdır. Emeksiz hazıra konan Cemal, bunun tipik örneğidir. Geleneksel hayattaki sahip olunan şey, kıymetli ve tasarruf değerli iken modern kent yaşamında araba hurdalığından bahsedilebilmektedir. Çünkü hayatın örgütlenme biçimi farklı, alım ve seçim seçenekleri fazladır. Geleneksel kültürde özel alan olan evdeki hayatın bir mahremiyeti vardır. Sahip olunan şeyler kolay elde edilmediklerinden ve sınırlı olduklarından büyük bir özenle muhafaza edilir. Oysa şimdi iç içe geçen

binalarla ve yozlaşmış ilişkilerle söz konusu mahremiyet daha esnek olduğu gibi ekonomik güç ölçüsünde birçok şeyin değeri de anlamını yitirmiştir.

RGG tablet güzel bir pazarlama stratejisi olarak ve çocuklarda sahip olma isteği uyandıracak şekilde animasyon filmde işlenmiş ve RGG'nin ne anlama geldiği de film boyunca RGG sırrı olarak söylenmemiştir. Oysa geleneksel değerleri modern bir yorumla çocuklara sunan yerli bir animasyon filmde Disney animasyonlarına benzer ürün veya hizmet tanıtımının olması tüketim kültürünü teşvik edici bir durumdur. Bir nevi çocuk izleyiciye yönelik içeriklerin çocuk tüketiciye yönelmesi olarak ifade edebileceğimiz bu durum, filmin yapım şirketi Düşyeri'nin kendi ürünlerine yer vermesi ile de dikkat çekmektedir. Filmde çizgi dizi Pepee, Leliko ve Düşyeri'ne ait ürünlerin tanıtımı sonrasında RGG tabletin piyasalarda sunulması, Delisin şarkısının Sountrack'inin çıkması, hikaye ve aktivite kitapları, DŞR imza günleri, albümü, kitabı, konserleri, galası ve Ayas çizgi film serilerinin televizyonda boy göstermesi, filmle ilgili önemli pazarlama faaliyetlerindedir.

Sonuç

Birinci Dünya Savaşı'nda orduda başlayan ilk film çekimlerinden günümüze modernleşme sürecinden sinemamız da yoğun olarak etkilenmiştir. Bulduğu dönemin tarihsel, sosyolojik, siyasi ve ekonomik atmosferinden etkilenen sinema filmleri, en son yönetmenin dünya görüşü ve üslubu ile şekillenerek izleyiciyle buluşur. Türk Sineması'nın kendi dilini oluşturmaya çalıştığı 1950'li ve 1960'lı yıllar aynı zamanda modernleşme kuramlarının etkin olmaya başladığı yıllardır. Bu dönem ortaya çıkan yerli sinema eserlerinde Batılı üslup ve salon filmleri kadar toplumsal gerçekçi, tarihi ve dini filmler gibi farklı yönelimler de mevcuttur.

1968'de TRT ilk yayınlarına başlamadan önce sinemaya gitmek halkın eğlence ve sosyalleşme aracı olarak en tercih edilen etkinliktir. Bu dönem genellikle reklam filmleri olarak sinemalarda gösterime sunulan kısa animasyon filmler karikatür sanatçılarının, reklamcılarının ve genç sinemacıların ilgisini çekmiş ve bu anlamda çeşitli denemelere girişmişlerdir. İlk uzun metrajlı Türk animasyon filmi olarak tarihe geçen Evvel Zaman İçinde (1951)'nin banyo için gönderildiği ABD'de kaybolması olumsuz bir izlenim? yaratmış, 1984 yılı sonrası kurulan ve TRT'nin desteğini alan özel yapımevlerinin girişimleri ile yeniden umutlar canlanmıştır. Ancak ikinci uzun metrajlı film olan 1988 yapımı Dede Korkut/Boğaç Han'dan sonra TRT'nin bir yolsuzluk gerekçesi ile üretimleri durdurması özel sektörün de ekonomik desteği kaybedip çekilmesine neden olmuştur.

2000'li yıllara gelindiğinde gerek gelişen teknoloji gerek kendini muhafazakâr demokrat bir parti olarak lanse eden Ak Parti iktidarının İslamcı ve Milliyetçi modernleşme siyaseti, Türk Animasyon Sineması'nda yeni bir dönemi beraberinde getirmiştir. Elit seçkinlerce gerek kurumların gerek halkın modernleşmesini öngören Batılı modernleşme zihniyetinden artık gelenekçi muhafazakar ve milliyetçi modernleşmenin Batılı modernleşmenin içinde yeniden yorumlanması anlayışına geçilmiştir. Bu dönem hemen hemen her yıl gösterime giren uzun metrajlı animasyon filmlerde de görülen gelenekselin modern içinde sunumu süreci modernleşme kuramlarına farklı yorumlar getiren Batılı modernleşmeden ziyade çoğul modernliklere sıcak bakan Nilüfer Göle, Batı'nın tekniğini alıp kültürümüzü korumamız gerektiğini savunan Ziya Gökalp gibi Türk modernleşme kuramcılarının görüşlerine bizi götürmektedir.

Çalışmada günümüz animasyon filmlerini temsilen incelenen 2013 yapımı RGG Ayas filmine modernleşme kuramları ekseninde bakıldığında, filmde geleneksel unsurların Batılı modern yaşamın ve teknolojinin

içinde sunulduğu dikkat çekmektedir. Söz gelimi kalem ve defterle tuttuğumuz günlükler artık tablet bilgisayarda hem de görüntülü olarak tutulabilmektedir. Bağlama, günümüz toplumunda modern bir apartman daire-sinde akrabaları bir araya getirebilen bir müzik enstrümanı olabilmektedir. Dolayısıyla modernleşme kuramlarının Batılı olmayan devletlere modernleşmenin her yönüyle Batılı olmaktan geçtiği görüşü, artık alternatif modernlik yorumlarıyla ve geleneğin modernliğin içinde yeniden yorumuyla eski etkinliğini kaybetmiştir. Ancak modernliğin içinde sunulan gelenek, modernliğin getirdiği avantajlar yanında Batılı kapitalist yaşamı özendirici unsurları da bünyesinde taşımaktadır. Filmde yapım şirketinin kendi tanıtımlarının yer alması dışında RGG tablet bilgisayarın daha sonra satışa sunulması bunu kanıtlar niteliktedir. Bu yönden bakıldığında çocuklara yönelik yerli bir animasyon filmde farklı içeriklerle tüketim kültürünün teşvik edilmesi sorunsal karşımıza çıkmaktadır. Bu sorunsal da hem etik açıdan hem de film içeriğinde verilmek istenen mesajlarla birlikte ürün ve hizmet tanıtımının yer alması bakımından kapitalist sisteme hizmet etmektedir. Aynı zamanda çocuğu ve izlediği filmdeki karakterleri tüketim kültürünün bir parçası haline getirmektedir.

Kaynaklar

- Abalı, Nefise (2012). “Türkiye’de Animasyonun Dünü ve Bugünü”. *Bilişim: Aylık Bilişim Kültürü Dergisi*, Yıl:40, 147 (106-113).
- Altun, Fahrettin (2011). *Modernleşme Kuramı Eleştirel Bir Giriş*. 3. Baskı. İstanbul: Küre Yayınları.
- Aytekin, A. (2013). “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 30 (313-329).
- Chodak, Szyman (1973): *Societal Development: Five Approaches with Conclusions from Comparative Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Coşkun, İsmail (1989). Modernleşme Kuramı Üzerine. *Sosyoloji Dergisi*, 3.1 (289-304).
- Çeviker, Turgut (1996). “Türk Canlandırma Sineması Üzerine”. *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* içinde. ss.249-261, Ankara: KİV Yayıncılık.
- Dursun, Çiler (2002). İdeoloji ve Özne: Türk-İslam Sentezi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.
- Eisenstadt, S. N. (1966). *Modernization: Protest and Change*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Erkılıç, Hakan (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, *Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Erkılıç, Hakan (2008). “Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 33.1 (57-71)
- Erus, Zeynep Çetin (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. İstanbul: Es Yayınları.
- Erus, Zeynep Çetin (2007). “Film Endüstrisi ve Dağıtım:1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”.

Selçuk İletişim, 4.4, (5-16).

Erus, Zeynep Çetin (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es Yayınları.

Esen, Şükran Kuyucak (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. 2. Baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evren. Burçak ve M. Yıldırım (2014). *Türk Sinemasının İlk Uzun Metrajlı Çizgi Filmi Evvel Zaman İçinde*. Adana: Altın Koza Kültür Sanat Merkezi Ulusoy Matbaa.

Giddens, Anthony (1998). *Modernliğin Sonuçları* (çev: Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harrison, David (2005). *The Sociology of Modernization and Development*. London and New York: Routledge.

Hünerli, Selçuk (2005). *Canlandırma Sineması Üzerine*. İstanbul: Es Yayınları.

Kalkan, Fatih (2016). Türk Animasyon Sineması Tarihi. *Animasyon Gastesi*. <http://www.animasyongastesi.com/turk-animasyon-sinema-tarihi/> (Erişim Tarihi: 01.05.2017).

Karakaş, S. E. (1997). Osmanlı Batılılaşması Sürecinde Pozitif Düşünce ve Yabancı Okullar, *Yeni Ümit Dini İlimler ve Kültür Dergisi*, 9.35.

Kartal, Zihni (t.y.). <http://www.vergi.tc/makaleDetay/SizdenGelenler/Filmcinin-KDV-Sevinci/b4ac27af-42dd-4559-a4f8-b17bd4895cff>, (Erişim Tarihi: 10.01.2017).

Kongar, Emre (1995). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, 6. Basım. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Milliyet Gazete Arşivi, <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Semiha%20Yanki/> Erişim Tarihi: 11.02.2017

Oktay, Ahmet (1997). *Türkiye'de Popüler Kültür*. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oskay, Ünsal (2013). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. 8. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Önür, M. Kurtbay (23.08.2011). Çizgimiz Düzeliyor! <http://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a503567.aspx>, (Erişim Tarihi: 20.01.2017).

Özertem, Tekin (1996). "Türkiye'de Canlandırma Sineması". *Türk Sinemasında Kısa Film: Kurmaca, Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma*. ss.299-305, Ankara: KİV Yayıncılık.

Sipahioğlu, Ahmet (1999) *Türk Grafik Mizahı 1923-1980*. 1. Baskı. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Taslaman, Caner (2011). *Küreselleşme Sürecinde Türkiye'de İslam*. İstanbul: İstanbul Yayınevi.

TDK, Mendebur. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=MENDEBUR, (Erişim Tarihi: 02.06. 2017)

Yavuz, Deniz (2012). *Türk Sineması'nın 22 Yılı. 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.

Yavuzkanat, M. Selçuk (t.y.). Türkiye'de Devlet Sinema İlişkisi. *Mekam*. <http://mekam.org/mekam/turkiye-de-devlet-sinema-iliskisi> Erişim Tarihi: 01.05.2017.

Yenen, İbrahim (2012). Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 1 (3) (240-271).

Yıldırım, Ergün (2012). *Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı*. 2. Baskı. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı¹

Dr. Özgür İpek
Araştırma Görevlisi
Cumhuriyet Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo Tv Sinema Bölümü
ozguripek1@gmail.com

Özet

Bu çalışmada Peter Wollen tarafından ortaya atılan karşı sinema kavramı ele alınmıştır. Söz konusu kavramı detaylandırmadan evvel ana akım sinemanın genel özellikleri üzerinde durulmuş ve daha sonra konvansiyon- nel film yapım pratiklerinden uzaklaşan çağdaş sinemaya yer verilmiştir. Bu birbirinden oldukça farklı iki sinema anlayışının ardından nihai olarak karşı sinema kavramı ve bu kavramın işaret ettiği temel sinemasal nitelikler masaya yatırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, çağdaş sinema, karşı sinema

••••

Makale geliş tarihi: 16.10.2017 • Makale kabul tarihi: 01.12.2017

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 72-87

¹ Bu makale İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı'nda Yrd. Doç. Dr. Habibe Öngören Zafer'in danışmanlığında tamamlanmış olan Muhalif Sinema ve 2000'li Yıllar Türkiye Sinemasından Muhalif Görünümler başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

Peter Wollen's Counter-Cinema Concept

Özgür İpek, Ph.D

Research Assistant

Cumhuriyet University

Faculty of Communication

Department of Radio, Television & Cinema

ozguripek1@gmail.com

Abstract

In this paper the counter-cinema concept which is suggested by Peter Wollen is studied. Before studying this concept in detail, common characteristics of main-stream cinema is touched on and after that contemporary cinema which is separated from conventional movie practises are included. After these two different cinema approaches Wollen's concept and it's basic characteristics are examined.

Keywords: Cinema, modern cinema and counter- cinema.

••••

Article arrival date: 16.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 72-87

Bir sinema filmi, hali hazırda bulunan ekonomik ve ticari ilişkiler çerçevesinde üretilen bir üründür. Bu ürünün ortaya konulabilmesi için, en başta emek ve işçilik gerekir. Yani tamamlanmış bir filmde seyircinin bakışından soyutlanan sesçi, ışıkçı, kameraman ve kablocu gibi pek çok kişinin emeği vardır. Şüphesiz bu durum, yalnızca ana akım sinema filmleri için değil bağımsız veya alternatif olarak nitelendirilen filmler için de geçerlidir. Bu nedenle tarzı her ne olursa olsun yapılan herhangi bir filmin, evvela bir grup işçinin bir araya gelerek ürettiği ekonomik bir ürün olduğunu söylemek gerekir.

Çekim, montaj ve diğer yapım sonrası aşamalardan geçen her film, son olarak ticari kazanç sağlamak amacıyla tüketicinin beğenisine sunulur. Bu durum, üretim kademesinin ardından dağıtım ve gösterim gibi alanlarda da muhtelif ticari hamlelerin devreye sokulması anlamına gelir. Dolayısıyla üretilen filmin daha fazla kişiye ulaşabilmesi adına türlü pazarlama stratejileri geliştirilir, kitle iletişim araçlarında yapıma dair görüntülerin bulunduğu reklamlar yayınlanır, gazete sütunlarında film tanıtım ve değerlendirme yazıları kaleme alınır. Böylelikle film tecimsel bir ürün olarak pazardaki yerini alır. Bu doğrultuda sinemanın ticari yönünü öne çıkaran Comolli ve Narboni de, filmlerin bilet satışları ve anlaşmalarla değişim değeri kazanan, içinde bulunulan pazarın kuralları tarafından belirlenen diğer meta ürünlerinden ayrı düşünülmemeyeceğini ifade ederler (2010: 99).

Şu halde herhangi bir sinema yapıtı, Comolli ve Narboni'nin de altını çizdikleri üzere yapım ve dağıtım gibi koşullar nedeniyle öteki ticari mallardan farklı değildir. Ancak sinema filminin aynı zamanda ideolojik bir yapıya sahip olması onu diğer pek çok ticari üründen farklı bir noktaya yerleştirir. Peter Wollen'in ortaya koyduğu *karşı sinema* kavramını ele almayı alan bu yazıda öncelikli olarak ana akım sinema pratiği ve bu sinema pratiğinin ne şekilde iktidar aygıtlarından birine dönüştüğü serimlenmeye çalışılmıştır. Daha sonra ana akımdan farklılaşan çağdaş sinema örneklerinin üzerinde durulmuş ve nihai olarak karşı sinema kavramına yer verilmiştir. Wollen'in söz konusu kavramını detaylandırabilmek adına betimsel araştırma metoduna başvurulmuştur.

Anaakım Sinemanın İdeolojik İşlevi

Anaakım sinema ya da konvansiyonel sinema olarak tanımlanan sinema biçimi, belirli birtakım sinematik formüllerin, anlatı kalıplarının ve tecimsel kuralların muhafaza edildiği bir üretim alanıdır. Tıpkı medya organları gibi ana akım sinema da, kitlelerin bilinçlerinin kontrol edimesine destek olmaktadır. Bu bakımdan kimi anlarda iktidar talimatlarını normalleştirerek yaygınlaştırma yoluna giden konvansiyonel sinema, egemen yapının bekasını sürdürebilmesi adına önemli bir işlev görür. Başka bir deyişle hakim ekonomik yapıların işleyişine uygun, muhalif bakış açılarının oluşumunun önüne geçen, hep birbirine benzeyen öyküler anlatır ana akım sinema. “Kameranın gerçekte yakaladığı şey, egemen ideolojinin doğal dünyasıdır” (Johnston, 2008: 289).

Ana akım filmlerin çekim ve yapım sonrası aşamalarına çok büyük paralar yatırıldığından dolayı pek fazla riske girilmez. Bu anlamda gerek hikaye bakımından gerekse biçimsel bakımdan ne tutmuşsa ya da kapitalizm diliyle ifade edilirse “ne para ediyorsa” yeniden o yapılır. Bu durum yaratıcı zihnin hareket alanını

kısıtlarken sinemanın eğlence ve gösteri işlevlerinin ise ön plana çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla ana akım sinema evreninde, insan ile egemen sistem arasında girmeye çalışan, toplumsal sorunları görünür kılan, insanların çevrelerini yenilenmiş gözlerle görmelerine vesile olan anlatılara neredeyse yer yoktur.

Ana akım sinema, toplumu oluşturan bireylerin aynı şekilde düşünmelerini, aynı şekilde tüketmelerini kısacası yaşamı aynı şekilde algılamalarını talep eder. Bu nedenle anlatılan hikayeler dünyayı her daim aynı gözlerle gören bir öykü anlatıcısının ürünü gibidir. Sürekli bir biçimde tekdüze, standartlaşmış bir hayat kurgusu aşılabilir konvansiyonel sinema. Marcuse'un *Tek Boyutlu İnsan* adlı eserinde dikkat çektiği gibi "mücadele kudretini yitirmiş, tüketmekten başka bir dünyası kalmamış insanı yaratmayı amaçlar" (Marcuse, 1997). Her şeyin birbirine benzediği bir dünyada da haliyle itirazlar, muhalif düşünceler ve farklı renkler kendilerine yer bulamaz, bulsalar dahi bir şekilde onların da giderek sistemin diğer renklerine nasıl benzedikleri gösterilmeye çalışılır. Kuşkusuz bu tutum, bir tür yanlı anlatım yolu ve farklılıkları görmezden gelme biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Anlatılan tüm konvansiyonel öykülerin özüne inildiği takdirde birlik ve beraberlik vurgusunun ne kadar yoğun bir şekilde yapıldığının farkına varılır. Bu doğrultuda pek çok Hollywood filminde çoğu zaman doğrudan Amerikan milliyetçiliğinin yapıldığı göze çarpar. Bunu anlamak için sözgelimi Clint Eastwood'un *Atalarımızın Bayrakları* (Flags of Our Fathers, 2006) veya Paul Greengrass'ın *United 93* (2006) filmlerine bakmak yeterlidir. Greengrass, *United 93*'te 11 Eylül olayları üzerinden milliyetçi bir damar tuttururken Eastwood ise *Atalarımızın Bayrakları* filminde militarizm ekseninde bir milliyetçilik vurgusu yapar. Yalnız Eastwood için milliyetçilik vurgusu militarizmle de sınırlı değildir. Bu anlamda yönetmenin sözgelimi *Trouble With The Curve* (2012) filmiyle beyzbol, *Yenilmez* (Invictus, 2009) filmiyle de rugby sporu üzerinden rüyalar ülkesine dair milliyetçi bir zemin kurguladığı söylenebilir. Bahsi geçen bu filmler dışında pek çok yapımda da rastgele Amerikan bayraklarının sallandığı görülür. Bir tür bayrak fetişizmi olarak nitelendirilebilecek bu durumun yanı sıra dünyayı kötülüklerden, yok olmaktan kurtaran da her daim Amerika olur. Ölümcül tehlike bazen bir salgın suretinde bazense bir tür uzaylı istilası olarak karşımıza çıksa da sonuç hiç değişmez: Amerika'nın yenilmez halklarını temsil eden bir avuç insan, türlü mücadeleler sonrasında dünyanın yok olmasını engeller.

Tüm Amerikan vatandaşlarının sıhhatinin yerinde olması, Hollywood için büyük bir önem arz etmektedir. Bu anlamda zor durumdaki herhangi birinin kurtulabilmesi, iyi olabilmesi için herkes seferber olur ve var gücüyle uğraşır. Hatta tehlikedeki kişi iyi olsun, sağsalim hayatına devam edebilsin diye gerekirse *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998) filminde olduğu gibi geriye kalan herkesin ölmesi herhangi bir sorun teşkil etmez. Ne var ki bu bakış açısının tam tersine korku sinemasının alt türlerinden biri olan *slasher* filmlerinde evlilik dışı cinsel ilişkinin sürekli olarak cezalandırıldığını, bu eylemi gerçekleştiren gençlerin mütemadiyen öldürüldüğünü söylemek de mümkündür.²

Ana akım sinema, alttan alta içerisinde bulunulan sistemin tek ve alternatifi olmayan bir yapı olduğunu sürekli olarak vurgulayıp durur. Ryan ve Kellner bu bağlamda, konvansiyonel filmlerde yer alan unsurların, değişmez ve doğal bir dünyanın apaçık göstergeleriymiş gibi sunulduğunu ifade ederler. Ana akım sinemanın

2 Bknz. *Yabancı* (Halloween, John Carpenter, 1978), *13.Cuma* (Friday The 13th, Sean S. Cunningham, 1980) *Sorority House Massacre* (Carol Frank, 1986) ve *Maniac* (William Lustig, 1980) filmleri.

bu yapısı, “izleyicileri belirli bir düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların ihtiva ettiği adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştıırır” (Ryan ve Kellner, 2010: 18) Ana akım sinema işte tam olarak bu şekilde faaliyet gösterir ve insanların zihinlerini etki altına almaya çalışarak onlardan her ne olursa olsun rıza göstermelerini talep eder. Hollywood’a göre eğer muktedir ve zenginlik sahibi insanların durumlarını tehdit eder bir vaziyet söz konusu değilse içinde bulunulan düzen son derece iyi ve ahlaklıdır.

Ana akım sinema evreni yaygın bir biçimde kabul görmüş duygu ve düşüncelere dair methiyelerle doludur. İnsanlar için neyin “doğru”, neyin daha “önemli” olduğunu söylemek onun vazifelerinden biridir. Bu tarz bir sinemacılık anlayışında egemen düşünüş biçimlerinden ayrılmak, karşı görüşlere sahip olmak, toplum içinde ayrıksı duruşlar sergilemek, genel geçer kabul ve kurallara biat etmemek toplumsal huzuru bozan ya da kişiye kötülük getiren eylemler olarak resmedilir. Bu şekilde toplumu sarmalayan kapitalist işleyişin herhangi bir yara almaması ve sermaye sahiplerinin gelir kazanmaya devam etmesi amaçlanır. Hiç kuşku yok ki onlar kârlarını arttırdıkça giderek eğlence ekonomisinin en önemli unsurlarından biri haline gelen sinema endüstrisi de bu kazançlardan nasiplenebilecektir.

Daha yüksek maddi kazançlara ulaşma çabası ve yüksek gişe beklentileri Hollywood’un doğasında vardır denilebilir. Bu nedenle Hollywood içinde kapitalizmi eleştiren yönetmenlerin sayısı bir elin parmağını geçmez. Ryan ve Kellner, İngiliz sinemacılar Ridley Scott ve Amerika’dan Peter Hyams, John Sayles ve Warren Beatty gibi isimler dışında bu mayınlı bölgeye pek yaklaşamadığını ileri sürerler.³ Dahası kapitalizm eleştirisi dışında buna alternatif olarak gösterilebilecek sosyalizmden ise hiç bahsedilmemektedir bile. Serbest piyasa ekonomisi, rekabet ortamı ve özel mülkiyetin korunması gibi göstergelerle dolu olan ana akım sinema filmleri, sosyalizmin bireysel özgürlüklerin tümünden reddedilişi anlamına geldiğini öne süren liberal bireyci yaklaşımı pekiştirirler (Ryan ve Kellner, 2010: 408).

Sosyalizm, Hollywood düzeninde bir tür öcü gibi dışarıda tutulurken, içinde bulunulan dünya var olabilecek dünyalar içerisindeki en mükemmeli olarak resmedilir. Ana akım sinema aracılığıyla kurulan bu hayali dünyada insanlar ekseriyetle refah içerisinde, sistem kişiye daha iyi şartlar altında yaşayabilmesi için olanaklar sunmaktadır, herkesin her şeye sahip olma hakkı vardır vs... Bu bakış açısından yola çıkarak ana akım sinemanın bütünüyle fantezi sattığı, izleyenlerin de bu parıltılı yaşamdan kendilerine eklenen düşlerle salondan ayrıldıkları söylenebilir. Oysa bu sinemacılık anlayışı, toplumsal yapının nasıl olması gerektiği hususunda egemen söylemlerin dağıtıcılığını yapmak ve halkı eleştirel bakış açılarının uzağında tutmak dışında neredeyse başka bir rol üstlenmemektedir. Karakterler ölçeğinde de kadın nasıl olmalı, iktidar kimin elinde olmalı, çocukların aile içi konumları, ilişki şekilleri hep düzenin bekası adına özenle seçilerek izleyenlerin bakışına sunulmaktadır.⁴ Buna göre aile kutsal bir kurum olarak orada sağlıklı bir şekilde durmalı ve tüm kötülüklerden, zararlı etkilerden uzak tutulmalıdır. Hollywood ekseriyetle insanların başına her ne gelirse gelsin ailenin dağılmadığı bir dünyanın resmini yapar. İktidar sahibi olan orta yahut orta-üst sınıf beyaz erkek karakter, kötülüklerle karşı gelerek ailesini kurtarmayı muhakkak başarır⁵.

3 Güney Koreli yönetmen Joon-ho Bong, Hollywood’da çektiği 2013 tarihli *Kar Küreyici* (Snowpiercer) adlı ilk İngilizce filmiyle dikkate değer bir kapitalizm ve sınıflı toplum eleştirisine imza atmıştır.

4 Hikaye, Maya uygarlığında geçse bile aile yapısı bugünkü roller ve bakış açıları temel alınarak yeniden inşa edilir. Bknz. *Apokalipto* (Apocalypto, Mel Gibson 2005).

5 Bknz. *Kaçış Yok* (No Escape, John Erick Dowdle, 2015), *Dünyalar Savaşı* (War Of The Worlds,

Kahraman erkek karakterin yanında yer alan kadın karakter ise çoğunlukla edilgen bir rol dahilinde beyaz perdeye yansıtılır.⁶ Kadın karakter, bir şeyler yapan, mücadele eden, başaran kişi değil de genellikle maruz kalan, tehlikede olandır.⁷ Kimi zamansa gerçek bir nifak tohumu; asıl kötülüğün kaynağıdır kadın.⁸ Çocuklar ise kadına göre daha da bağımlı varlıklardır. Hollywood bu şekilde özetlenebilecek bir karakter tablosuyla çekirdek ailenin korunmasına büyük bir önem verir. Zira çekirdek ailenin savunusu bir anlamda egemen sistemin devam etmesi gerektiğine dair temel bir vurguyu da ön plana çıkarmaktadır. Konvansiyonel sinemaya göre aile korunmalı, egemen sistem içerisinde, ona tahsis edilecek “ayrıcılık, bol fırsatlı” konumdan ziyadesiyle faydalanmaya devam etmelidir. Ki bu tarz bir sinemacılık aracılığıyla kurulan dünyada, iyiler daima kazanırken kötüler önünde sonunda kaybetmeye mahkumdur. Bu anlamda Hollywood yapımlarının, tıpkı peri masallarında olduğu gibi, ekseriyetle “mutlu son”larla bittikleri söylenebilir. Mutlu son, çekirdek ailenin veya sevgililerin kazanımını işaret ederken, mikro düzeyden başlayarak giderek tüm topluma yayılan “birlikte ne kadar mutluyuz” şeklinde bir mesaj da iletmektedir. Bununla beraber bir diğer birleştirici unsur olan kilise ve İncil gibi dini göstergelerin de Hollywood sinemasında sıklıkla yer aldıkları söylenebilir. İnsanları, içinde bulunulan dünyaya ve düzene inanmaya çağırın inanç temelli unsurlar, salt doğrudan değil kimi zaman da *Kehanet*, (Knowing, Alex Proyas, 2009) *Pi'nin Yaşamı* (Life of Pi, Ang Lee, 2012) veya E.T. (E.T. The Extra Terrestrial Steven Spielberg, 1982) gibi filmlerde olduğu gibi bilimkurgu ve fantastik hikayeler dolayısıyla anlatılır. Dahası, kutsal kitap ve kutsiyet arz eden kimi sembol ve motiflerin Şeytan (Exorcist, William Friedkin, 1973) veya *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999) gibi filmlerde “kötülük savuşturan” ve “ruhu ebedi kurtuluşa eriştiren” işlevlerine de tanık olunur.

Ana akım sinema filmlerinde seyirciden hiçbir şey esirgenmez. Tüm hikaye en ince ayrıntılarıyla birlikte sunulur ve çoğunlukla izleyiciden filme düşünceleriyle katılması beklenmez. Yani ana akım sinemanın, Steven Spielberg, 2005) ve *Kıyamet Günü* (Lo Imposible, J.A. Bayona, 2012) gibi daha pek çok olağanüstü hal içeren filmde, erkek karakter ailesini kurtarabilmek için insanüstü bir performans sergiler.

6 Cinsel eşitsizliğin hakim olduğu bir dünyada, ana akıma dahil olan sinema filmleri de eril iktidarı pekiştirici bir kuvvet olarak işlev görmektedir. Diğer bir ifadeyle dışarıda doğal bir gerçeklik olarak sunulan ataerkil yapıyı sinema da onaylayarak yeniden üretir ve bu doğrultuda kadınlara yalnızca baskın ideoloji tarafından uygun görülen birtakım roller verilir. Bunlar kimi zaman özverili bir anne kimi zaman sadık bir eş veya sevgili kimi zamansa yardımsever bir kız kardeş gibi aşırıya kaçmayan, kafa karışıklığı yaratmayacak, basmakalıp tiplerdir. Claire Johnston'a göre sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerinden çok daha fazla olması cinsiyetçi ideoloji sebebiyledir. Bu cinsiyetçi ideoloji, erkeği tarih içerisinde konumlandırırken kadını ise tarih dışı, ebedi ve değişmez bir varlık olarak konumlandırmıştır (2008: 283).

7 1960'lı yılların sonlarından itibaren gelişen feminist politikalar ve teorileri temel alan feminist film kuramı, hakim toplumsal yapının sinematik izdüşümlerini masaya yatırır. Feminist kurama göre kadınlar filmlerde merkezi bir unsur olarak yer alırlar. Ancak pek çok konvansiyonel sinema örneğinde temel özne, yani eyleyici karakter erkekken; kadın varlığı ise yalnızca imgesel bir düzeyde kalmaktadır (Timisi, 2011: 157-8). Ana akım sinema filmlerindeki kadınlar, ekseriyetle kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temaları dahilinde çizilirler. Bağımsız gibi görünen, “özgür kadınlar” ise *Aşk Yolcuları* (Now Voyager, Irving Rapper, 1942) gibi filmlerde olduğu üzere evcilleştirilirler. Gelenekselci anlayışla çekilen filmlerde, ev'e büyük bir önem verilir ve belki de kadınlar için ondan öte bir anlam olmadığı ifade edilir. Kadın karakterden beklenen bir yuvaya sahip olması, erkeğine bağlı kalması, ataerkil yapıda olduğu gibi çocuklarını büyütmesi ve evle ilgili işleri halletmesidir. Kadının konvansiyonel sunumunda, karşılaşılan olaylar ve diyaloglar çoğunlukla ev içlerinde, mahrem alanlarda gerçekleşmektedir. Mekanlar sıklıkla, ailesel sınırları ortaya koyacak şekilde kapatılmıştır. Dahası kamera çerçevelemeleri, kadını tek başına değil, ilişkilere bağımlı olarak resmeder (Ryan ve Kellner, 2010: 220-1).

8 Bknz. *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941), *Çifte Tazminat* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944), *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).

ekseriyetle boşluğa yer vermeyen, insanların düşüncelerini gerektirmeyen filmlerden meydana geldiği söylenebilir. Bu tarz bir filmcilik anlayışına göre izleyici düşünmemeli ancak gerekli yerlerde duygulanmalıdır. Özetle ana akım sinemada milliyetçilik, birlik- bütünlük, aile sevgisi ve heteroseksüel aşk gibi temalar etrafında seyircilerden herkesle aynı duygulanımlar içerisine girmeleri ve film bittiğinde de içinde buldukları yaşam şeklinden bir kez daha keyif almaları beklenir.

İnsanların, *drama halkın afyonudur* diyen Vertov'un (2007) söylediği gibi uyuşturularak kurmaca bir dünyanın içerisine çekilmesi, yalnızca Amerikan sineması için değil, benzer trükleri uygulayan pek çok ülke sineması için de geçerlidir. Sözelimi Yeşilçam sineması veya Bollywood filmleri, baştan sona Hollywood ile çok yakın formülleri uygulayan filmlerle çevrilidir. Buradaki amaç seyirciyi birkaç saatliğine kendi gerçekliğinden soyutlayarak hikaye bitimiyle beraber rahatlamasını sağlamaktır. Bu minvalde işleyen konvansiyonel sinemanın esas meziyeti, anlatılanın kurgusal bir hikaye olduğunun daha en başından itibaren saklanmasıdır. Hollywood sineması bu temel ilkeyi günümüze kadar getirmiştir. Yine bunun yanı sıra özdeşleşmeye dayalı bir filmcilik anlayışının, hemen hemen hiç değişmeyen senaryo kurallarından meydana geldiği de söylenebilir.

Klasik anlatıma sahip olan filmlerde evvela, hal ve hareketleriyle kusursuza yakın, başarılı ya da bir mucizeyi gerçekleştirebilecek denli saf, ancak parıltısını içerisinde barındıran, temiz, iyi niyetli bir karakter çizilir. Yanına da onun bu meziyetlerine uygun bir sevgili ya da eş yerleştirilir. Çizilen bu iki karakter üzerinden sadakat, ahlak, sevgi, başarı, inanç ve kutsal aile gibi yüceltilmiş birtakım değerlere göndermede bulunulur. Kısacası ana akım sinema filmlerinde gerek karakterler üzerinden gerekse çevresel unsurlar üzerinden ideal bir düzen kurulur. Bu şekilde gerçekte var olmayan bir dünyaya övgü yapılarak iyiliğin galip geldiği, çıkarıcılığın ve kötülüğün son bulduğu bir evren resmi ortaya koyulur. Yine bu tarz filmlerin henüz daha en başında, esas karakterin motivasyonu eksiksiz bir şekilde betimlenerek tüm boşluklar doldurulur (Bu anlamda tüm kafa karıştırabilecek veya seyirciyi ikna etmekten uzak unsurlar dışarıda tutulur). Belirlenen hedef doğrultusunda da film kişilerinin bu hedefe yönelişi gerçekleşir.

Süalp, ana akım sinemanın, toplumsal birliği sağlayabilecek dünya algısını yeniden ve yeniden üreten, herkes adına konuşan bir sinema biçimi olduğunu ifade eder. Süalp'e göre konvansiyonel sinema, iyi bir vatandaş nasıl olunur, iyi bir eş, iyi bir baba ve elbette iyi bir anne olabilmeyin koşulları nelerdir, kimler kötüdür, hatta kötü kadının belirleyici özellikleri nelerdir kabilinden sorulara yanıtlar vermektedir (2011: 116-7). Hollywood öykülerinin büyük bir çoğunluğu, gerek mekanlar gerekse karakterler ne kadar farklılık gösterirse gösterebilir temel olarak bu soruların cevaplandığı bir mecra yaratır. Bu sebeple ana akım sinemayı, birey ve hayat arasındaki ilişkiyi düzenleyen, insanı disipline eden diğer ideolojik yapılar arasında konumlandırmak mümkündür.

Çağdaş Sinema

Yeni sinema ya da çağdaş sinema olarak nitelendirilebilecek olan filmcilik tarzı, ilk olarak fütürizm ve konstruktivizm gibi sanat akımlarının sinemaya olan etkilerinin yanı sıra Dziga Vertov'un sine-göz isimli manifestosu aracılığıyla kendini belli eder.⁹ Bu anlamda Vertov'un *Kamerahlı Adam* (Tchelovek s Kinoappara-

9 Keza Luis Bunuel'in Salvador Dali ile birlikte gerçekleştirdiği 1929 tarihli *Bir Endülüis Köpeği* (Un

tom, 1929) filmi, klasik anlatı sinemasına dair özelliklerin ne şekilde ortadan kalktığına emareleriyle doludur. Bu filmin ve adı geçen manifestonun ortaya koyduğu üzere sinema öykücülükten soyutlanmalı ve yalnızca içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğine odaklanmalıdır. Vertov'a göre mizansen, dekor, oyunculuk gibi klasik dramatik yapıya ait unsurlar, gerçekliği ortadan kaldırmakta ve hiç yaşanmamış hayatlara göndermede bulunmaktadır (2007). Vertov, öne sürdüğü bu sinematik yaklaşımla birlikte kamerasını sokağa çıkararak insanları ne yapıyorlarsa "olduğu gibi" kayda alır. Vertov'un filminde çizgisel ilerleme anlayışı terk edilirken, akış kimi noktalarda sekteye uğrayarak özdeşleşme olgusu tamamen geride bırakılır. Sinemada yenilikçi yaklaşımlardan biri olarak gösterilebilecek olan bu sinema eğilimi, daha sonraki dönemlerde farklı sanat dallarında da kendine karşılık bulur. Sözelimi Brecht tiyatrosunda oyun birdenbire kesilirken seyircilerden oyuna dahil olmaları beklenir ve doğaçlama bir kurgu yaratılır. Yine farklı farklı kesmelerden, birleştirmelerden oluşan çağdaş video çalışmalarında da klasik akışın, özdeşleşmenin ve öteki sinema konvansiyonlarının tümünden terk edildiği gözlemlenir. Bu noktadan hareketle modern anlatı sinemasında seyirciye salt edilgen bir izleyen konumunun verilmediği ve filmleri seyreden insanların kendi düşünömsellikleri ile baş başa bırakıldıkları söylenebilir.

Çağdaş sinema örneklerinde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar ve insanlar da bu boşlukları kendi zihinsel pratikleriyle doldurmaya çalışırlar. Yenilikçi sinemacıların ortaya koyduğu üzere herhangi bir film klasik anlatı sinemasında olduğu gibi bir tür varış noktası değil; tam tersine bir çeşit hareket noktasıdır. Dolayısıyla yeni sinemacıların elinden çıkan bir çağdaş film örneği, izleyenin dünyasında bir yerlere temas ederek muhtelif duygu ve düşüncelerin açığa çıkmasına imkan tanır. Ortaya çıkan bu yeni duygu ve düşünceler de insanların kendi hayatlarına alternatif bakış açılarıyla bakmalarını sağlar.

Konvansiyonel filmlerde öne çıkan karakterler kendilerine "toplumun değerlerine bağlı kalmak için ne yapmalıyım, nasıl davranmam gerekir" kabilinden bir soru yöneltirler. Çağdaş anlatı filmlerindeki karakterler ise bu değerler nelerdir, onlar olmadan nasıl bir hayat sürerim? şeklinde bir soru sorarlar. Çağdaş sinemadaki tipler ya egemen toplumsal yapıya eleştiri getirirler ya da hakim düzeni tümüyle reddederler. Çağdaş anlatı sinemasının karakterleri, somut bir olaydan ziyade soyut bir sorunu çözebilmek için uğraşırlar. Sözelimi geleneksel sinemada bir suçlu yakalanır ve cezasını çeker. Böylelikle adalet sağlanmış olur. Oysa çağdaş anlatı filmlerinde bir kavram olarak adaletin kendisi sorguya çekilir¹⁰ (Büker, 1985: 101-102).

chien andalou) filmi de sürrealist öğeler barındıran yenilikçi bir filmidir.

10 F. Gary Gray'in yönettiği *Adalet Peşinde* (Law Abiding Citizen, 2009) adlı film adalet kavramı ve onun ele alınışı bakımından birtakım anahtar veriler sunar. Bu filmde Clyde isimli karakterin eşi ve çocuğu hemen filmin başlarında öldürölür. Filmin bu ilk bölümünde sıradan bir vatandaş olarak resmedilen Clyde, mahkemeden umduğu kararlar çıkmayınca kendi adaletini kendisi sağlamaya karar verir. Yani film bu noktadan itibaren bireysel yaşamı ve ona hükmeden kural ve yasaları sorgular gibi görünür. Clyde, eylemlerini gerçekleştirebilmek adına yıllar süren hummalı bir çalışma içerisine girer, türlü teknolojiler ve silahlar edinir. Amacı sistemin kendisini egemenlerle birlikte ortadan kaldırmaktır. Clyde, bu doğrultuda militanvari eylemler gerçekleştirerek karar mercilerinde eli olan insanları yok etmeye başlar. Ancak filmin sonunda Clyde'a karşı bizzat hukuksuzluk yapacaklarını söyleyen başkan ve adamları, yani sistemin temsilcileri hayatta kalırken Clyde ise onları yok etmek için hazırladığı bir bombanın patlaması sonucu ölür. *Adalet Peşinde* filmi, adalet, hukuk ve hukuksuzluk gibi kavramların popüler filmlerde ne şekilde ele alındığına dair iyi bir örnektir. Film, açıkça tartışma yapmak yerine olası düşüncelerin önünü kapamakta ve sistemin bekasını savunmaktadır. Bu anlamda adaleti sorgulayan, var olan sisteme yönelik eleştiriler getiren kişi ölürken sistemden nemalananlar, hükmedenler ise hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler.

Çağdaş sinema, konvansiyonel biçimin aksine izlenilen şeyin bir film olduğunu sürekli olarak vurgulayan unsurlarla doludur. Hayward, bu bakımdan pek çok yeni sinema örneğinde özdeşleşmenin kırılabilmesi adına yabancılaştırma öğelerinin kullanıldığını dile getirir. Sıçramalı kurgu, birbirleriyle bağlantısız geçişler, bütünlükten uzak ara yazılar ve gözü yoran çekim planları gibi modern sinema trükleri, seyircilerin film karakterleriyle özdeşleşmelerinin önüne geçmektedir (1996: 70-1)¹¹. Ayrıca yenilikçi sinema filmlerinde izleyiciyle iletişim kurmaya çalışan, onlara gidişat hakkında bilgiler veren karakterler de mevcuttur.¹²

Çağdaş sinema, bu anlamda ana akım sinemanın yaptığı gibi izleyenin kendisini kaptırıp gidebileceği hayali bir atmosfer yaratmaya çalışmaz. Daha doğru bir ifadeyle bunu temel bir dert haline getirmez. O daha ziyade kimi zaman özdeşleşmeleri de kırarak insanın içinde bulunduğu dünyayı daha farklı gözlerle algılayabilmesinin yolunu açar. Çağdaş sinema, büyüleyici bir dünya yerine yeni bir dünyanın pürüzlü bedenini görüntüye getirir. Bu beden de mebzul miktarda yıkımın ve boşluğun izlerini taşır.

Çağdaş anlatı sinemasının tarihine bakıldığında Sovyet yönetmen Dziga Vertov'un yanı sıra Yasujiro Ozu ve Orson Welles gibi yönetmenlerin filmlerinde de klasik anlatıya dair unsurların dışına çıkıldığı söylenebilir. Bu bakımdan Ozu'nun ağır ağır akan imgelerine paralel olarak Welles'in, alan derinliği ve farklı kurgu tekniklerine yer verdiği gözlemlenir.¹³ Ancak Gilles Deleuze, modern sinema yapısının sistematik bir biçimde bilhassa İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'nda ortaya çıktığını ileri sürer. Bu bağlamda İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen sinema kavrayışında büyük bir kopuşun yaşandığını dile getiren Deleuze, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın yeni bir filmcilik anlayışı ve yeni bir öyküleme biçimi ortaya koyduğunu ifade eder (2014). Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti gibi yönetmenler aracılığıyla geliştirilen bu yeni sinema yaklaşımı, baskılarla, ekonomik krizlerle ve muhtelif yoksunluk biçimleriyle yüzleşen halkların, yeni bir sinemayla anlatılması gerektiğini gözler önüne serer. Zira insanlar, savaş sonrasında dağılmış ve yerle bir olmuş Avrupası'nda, eylemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine dair itikatlarını yitirirler. Bu nedenle hareketleriyle çevresini değiştiren konvansiyonel karakterler de geçerliliğini kaybederler.

İtalyan Yeni Gerçekçilik Sinemasında ana akımdan farklı olarak yönetmenin serbestliğine dair muteber bir vurguya rastlanır. Akım içerisinde yer alan filmlerde kamera stüdyoların dışına çıkarılarak sokaklara taşınır, serbest çekim tekniklerine başvurulur ve mümkün olduğunca doğal bir mizansen oluşturulur. Belgeselvari bir estetiğin hakim olduğu yeni gerçekçilik filmlerinde, hareket/aktivite odaklı stüdyo işlerinden uzaklaşılır ve bütünüyle sıradan insanların yaşamlarına odaklanılır. Savaş sonrası psikolojisi, açlık, işsizlik ve yoksulluk gibi meseleleri odağına alan yeni gerçekçi filmler, tüm bu zor koşulların insan ilişkilerinde ne gibi değişimler

11 Lars von Trier'in *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) filmleri gerek anlatı yapısı gerekse mekan kullanımını bakımından yabancılaşma duygusunun en kesif biçimde hissedildiği filmler arasında gösterilebilir. Yabancılaşma duygusu denildiğinde akla gelen ilk örneklerden biri de şüphesiz Katzelmacher adlı filmidir. Altmışlı yılların sonunda Fassbinder tarafından çekilen filmde bir grup genç işçinin yaşadığı iletişimsizlik hali mesafeli bir anlatımla desteklenir. Mekan ve karakter kullanımıyla beraber renk ve ışık uygulayımı bakımından Peter Greenaway'in 1989 tarihli *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* (The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover) filmi de dikkate değer bir konumda yer almaktadır.

12 Bknz. Ölümçül Oyunlar (Funny Games, Michael Haneke, 1997) ve *Me, Earl and Dying Girl* (Alfonzo Gomez Rejon, 2015) filmleri.

13 Bknz. Todake no Kyodai (Yasujiro Ozu, 1941), *Muhteşem Ambersonlar* (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942) ve *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941).

yarattığını tartışmaya açarlar.¹⁴

Geleneksel anlatı sinemasına ait kalıpların tümüyle karşı kutbunda yer alan çağdaş sinema, öncelikle klasik anlatının sahip olduğu imgesel ve kurgusal yapıların hepsine birden karşı çıkar. Zira bu sinemada hareket odaklı bir kurgu biçimi yerini gözlemci bir kameranın etkiselliğine bırakır. Bununla birlikte pek çok çağdaş sinema örneğinde akış ağır ağır ilerlerken görüntülerin neden sonuç zinciri içerisinde birbirlerine bağlanmadığı anlar olur¹⁵. Yine bu tarz filmlerin birçoğunda ekseriyetle açık uçlu sonlara yer verilir. Yeni sinema filmlerinde yer alan karakterler ise çoğu kez üstün meziyetleriyle değil yetersizlikleri, eksiklikleriyle görünür olurlar.¹⁶ Ayrıca bu tarz filmlerde bütünüyle uyuşumlara yaslanılmayarak alternatif bakış açılarına da yer verilmektedir. Kimi çağdaş sinema örnekleri, deneysel çalışmalar olarak da anılmaktadır. Ki Kaliç'e göre esasında her yenilik getirmiş film bir deneysel filmdir (Kaliç, 1992: 12). Bu anlamda sözgelimi Andy Warhol'un yönettiği ve yaklaşık altı saat boyunca uyuyan bir adam dışında herhangi bir şey göstermeyen *Uyku* (Sleep, 1964) adlı film kayda değer bir deneysel sinema örneğidir. Warhol, sineması aracılığıyla perdedeki zamanla gerçek zamanı çakıştırarak zaman mefhumuna dair özgün bir imgelem ortaya koyar (Kaliç, 1992: 77). Keza yine Warhol'un kamera arkasına geçtiği üç saatlik *Chelsea Kızları* (Chelsea Girls, 1966) filmi de çift ekranlılık ve değişken ses bandı gibi özellikleriyle oldukça farklı bir sinema deneyimi sunmaktadır.¹⁷

Peter Wollen ve Karşı Sinema Kavramı

Çalışmanın esas konusunu teşkil eden ve pek çok çağdaş sinema örneğinde izlerine rastlanılan *karşı sinema* kavramı ilk kez 1970'li yılların başında Peter Wollen tarafından kullanılır. Wollen, bu kavramla temel olarak konvansiyonel sinema yapısına karşı çıkan, bununla birlikte onun kodları ve kurallarıyla bir tür mücadele içerisine giren bir sinemacılık tarzına göndermede bulunur. Karşı sinema kavramı, basitçe ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden ve yeni anlatım modelleri geliştiren bir yapıya karşılık gelmektedir. Öte yandan bu kavramı karşı kültürün bir aygıtı olarak konumlandırmak da mümkündür. Zira tıpkı toplum

14 Gilles Deleuze'ün ve Ulus Baker'in sıklıkla söz ettiği *Avrupa 51'* (Roberto Rossellini 1952) filminde olduğu gibi başına gelen sarsıcı bir olay sonucunda çevresiyle olan ilişkilerini tümünden değiştiren Irene adlı bir kadın, zengin yaşantısından uzaklaşarak yoksul insanların sorunlarıyla ilgilenmeye koyulur. Yine Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero - 1948) filmindeki karakterler, metruk binalarla çevrili Berlin'de, hayata nasıl tutunabileceklerini bilmez bir halde görünürler. Tam anlamıyla bir belirsizlik coğrafyası üzerine konumlanan film, geleceğe dair hiçbir fikri olmayan bir grup insanı, benzersiz durumlarla ve yerle bir olmuş kentsel bir peyzajla bir araya getirir. Benzer şekilde Vittorio de Sica'nın yönettiği *Kaldırım Çocukları* (Sciuscia, 1946) isimli film de savaş sonrasının Roma kentine dair gözlemlerde bulunur. "Oldukça kötü yaşam şartlarını, yoksulluğu ve açlığı görüntüye getiren film, iyileşmeye çalışan savaş mağlubu bir şehrin ve insanların psikolojisini yansıtır" (Biryıldız, 2002: 84-5).

15 Bknz. *Haftasonu* (Weekend, Jean Luc Godard, 1967) ve *Macera* (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960) filmleri.

16 Bknz. *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, Roberto Rossellini, 1948) filmleri.

17 George Méliès, sinemayı bir tür panayır eğlencesi olarak kabul eden Lumière kardeşlerin aksine ona yaratıcı bir sanat dalı olarak yaklaşır. Bu anlamda Méliès'yi ilk deneysel sinemacı olarak nitelendirmek mümkündür (Kaliç, 1992: 9). Ayrıca öncül deneysel sinema örnekleri için bknz. *Suçluyorum* (J'accuse, Abel Gance, 1919), *Çapraz Senfoni* (Diagrol symphanien, Viking Eggeling, 1921), *Mekanik Bale* (Le Balet Mécanique, Fernand Legêr, 1924), *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (Berlin Die Sinfonie Der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927).

içerisinde egemen olan tüm geleneklere, alışkanlıklara ve kurallara başkaldıran karşı kültür gibi karşı sinema da hakim olan sinemasal peyzajı yeniden biçimlendirmek amacı taşır. Yine karşı sinema da tıpkı karşı kültür gibi “egemene bir seçenek olma savındadır” (Gürkan, 2015: 24).

Peter Wollen, karşı sinemanın, ana akım sinemanın “yedi ölümcül günahını” yapıbozumuna uğrattığını savunur. *Godard ve Karşı Sinema* isimli makalesinde bu günahların ve karşı sinemanın imal ettiği farklılıkların üzerinde duran Wollen, evvela anlatı geçişkenliği meselesini ele alır. Wollen’e göre, Hollywood sineması, imgelerin birbirlerine bir tür nedensellik bağıyla bağlı olduğu bir anlatı formu kurmaktadır. Anlatı geçişkenliği olarak da karakterize edilebilecek bu yapı, birbirine sıkı sıkıya bağlı olan bir olay örgüsünden oluşur. Karşı sinema ise anlatı geçişsizliğini bunun karşısına koyarak filmik akışı kesintiye uğratar (Wollen, 2012: 121). Buna göre sözgelimi *Zor Ölüm* (Die Hard, 1988) gibi sıradan bir Hollywood aksiyonunda, ana karakterin hareketlerine odaklanan kamera, olayları hep birbirine bağlanan imgeler aracılığıyla verir. Filmin ana karakteri, kurşun yağmuru altındaki bir mekandan ötekine geçerken hikaye yalnızca ona odaklıdır ve “filmik zamanın işleyişi onun giderek hırpalanan bedeni aracılığıyla görünür olur” (Jones, 2013: 110). Oysa Wollen’in karşı sinema olarak tanımladığı *Nefret* (Le Mepris, 1963) veya *Hafta Sonu* (Week End - 1967) gibi Godard filmlerinde olaylar Hollywood yapımlarında olduğu gibi birbirlerini tetiklemez, kronolojik bir bağlantı görülmez. Diğer bir deyişle Godard sinemasında zamansal akış pek çok kez sekteye uğrar. Bu anlamda karşı sinemaya dahil olan filmler, yaşamın kendisini hatırlatır bir şekilde araya belli belirsiz anların, imgelerin veya sahnelerin girdiği evrenler inşa ederler. İzleyici de bu nedenle filmle arasında bir mesafe koyar ve sonuç olarak izlediğinin bir film olduğunun bilincinde olur. Bu durum, bir bakıma ana akım sinemada görülen kapılıp gitme hissiyatının da son bulduğu anlamına gelir. Zira kimi zaman *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filminde olduğu gibi öykü beklenmedik bir yitim duygusuyla beraber bambaşka bir seyir alır. Kimi zamansa *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmindeki gibi izleyicinin de tıpkı filmin karakterleri gibi içinden çıkamadıkları sarmalvari bir yapı kurulur. Kısacası tüm bu karşı sinema örnekleri, Hollywood filmlerinin oluşturduğu duygusal bağı kopararak izleyiciye kendine dönebilmesi, düşünebilmesi ve gördüklerini sorgulayabilmesi adına yeni bir alan açar.

Karşı sinema, özdeşleşme yerine tıpkı Brecht tiyatrosunda olduğu gibi yabancılaşma duygusunu merkeze yerleştirir. Dolayısıyla karşı sinema filmlerinde yer alan karakterlerin gelişimi izleyici ile arasında duygusal bir yakınlığın oluşabilmesine ekseriyetle izin vermez. Pek çoğu tutarsızlaşır, ana akım filmlerindeki tiplerle göre farklı hareketler gerçekleştirirler ve izleyicinin kendileriyle özdeşleşebilmesinin bir anlamda önünü tıkarlar. Dahası hikaye akışından ayrılarak seyirciyle doğrudan iletişime geçen ve ona sorular soran karakterlerden de söz etmek gerekir. Sözgelimi Michael Haneke’nin yönettiği *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, 1997) adlı filmde Arno Frisch’in canlandırdığı karakter, seyirciye dönerek yaşananlara yönelik kendi görüşlerini aktarır. Bununla birlikte yine aynı filmde esas karakterin seyircilerin rahatlamasına fırsat veremeyerek kumandayla filmi geriye sardığı görülür. Öte yandan Godard’ın Fransız Yeni Dalga Akımı’nın da en önemli filmlerinden bir olarak görülen *Serseri Aşıklar* (A bout de souffle, 1960) isimli filmde itibaren özdeşleşme duygusunu yıkan karakter çizimlerine imza attığı hatırlatılabilir.

Peter Wollen’in Godard ve Karşı Sinema isimli makalesindeki bir başka vurgu da dil üzerinedir. Buna göre 17. yüzyıl resim sanatından beri eseri yaratan dil olgusu bir şekilde saklanması, gizlenmesi gereken bir şey olagelmıştır. Godard sineması ise bunun tam tersine *Vietnam’dan Uzakta* (Loin Du Vietnam, 1967) gibi

kimi filmlerinde prodüksiyon ve çekim araçlarını da görüntüye getirmekten geri durmaz (2012: 123).¹⁸ Zira Godard sineması izlenilenin bir film olduğunu sürekli bir biçimde hatırlatıp durur. Üstelik bunu salt çekim ekipmanlarını görünür kılarak değil bahsedildiği gibi kullanılan çekim teknikleri ve karakter edimleri aracılığıyla da yapar. Wollen'in değindiği bir başka nokta da Godard sinemasında ortaya çıkan sinematik alıntılar meselesidir. Zira *Kadın Kadındır* (Une Femme est Une Femme, 1961), *Küçük Asker* (Le petit Soldat, 1963) ve *Jandarmalar* (Les Carabiniers, 1963) gibi Godard filmlerinde başka filmlerdeki sahnelere göndermeler yapıldığı, bu filmlerden kimi anların tekrarlandığı görülmektedir (Wollen, 2012: 125-26).

Sinematik göndermeler veya pastiş olarak tanımlanan öykünmeler, Godard sinemasının dışında özellikle postmodern sinemada sıklıkla rastlanan bir metinlerarasılığı da ortaya çıkarmaktadır. Yani özellikle 70'li yıllar sinemasından itibaren sinema sanatının ustalarına, sinema tarihinde yer etmiş pek çok filme çeşitli sahneler, planlar hatta isimler aracılığıyla bile referanslar verilmektedir. Bu anlamda sözgelimi Mel Brooks, *Yükseklik Korkusu* (High Anxiety, 1977) adlı çalışmasında Hitchcock'un *Sapık* (Psycho, 1960) filmine muhtelif görüntülerin aynen tekrar edilmesi suretiyle saygı duruşunda bulunur. Yine Brian de Palma da, *Patlama* (Blow Out, 1981) filmiyle Michelangelo Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (Blow Up, 1966) filmine, *Dokunulmazlar* (Untouchables, 1987) filmiyle de Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) adlı filmine selam gönderir.

Wollen'in üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri ise karşı sinemada haz alma, tatmin olma gibi duygulara rastlanılmamasıdır. İfade edildiği gibi karşı sinema, duygusal bir boşalmanın, özdeşleşmenin veya rahatlamanın önüne geçebilmek adına muhtelif trüklerini devreye sokmaktadır. Hollywood, bunun tam aksine izleyiciye öyle bir dünya kurgular ki; seyirci filmden ayrıldığında tüm sorunlar çözülmüş ve rahatlama sağlanmış olur. Oysa karşı sinemanın bu noktadaki görevi, o rahatlama duygusunun önüne geçmek ve seyircinin gördüklerinden rahatsız olmasını sağlamaktır. Böylelikle belki de izleyicinin, çevresini, karşılaştığı problemleri yeniden ve daha detaylı bir şekilde sorgulayabilmesinin yolu açılmış olacaktır. Bu anlamda Yılmaz Güney'in yönettiği *Umut* (1970), Vittorio De Sica imzası taşıyan *Bisiklet Hırsızları*, Roberto Rossellini imzalı *Almanya Sıfır Yılı* veya Pier Paolo Passoli'nin yönettiği *Salò ya da Sodom'un 120 Günü* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975) gibi filmler, insanların gördüklerinden rahatsız olmalarını sağlamaya çalışırlar.

Peter Wollen nihai olarak makyaj, dekor gibi yapay unsurların karşı sinemada terkedildiğini ifade eder (2012: 128-9). Dolayısıyla herhangi bir karşı sinema yapıtının, hayatın kendisine ne kadar yakınsa o kadar başarılı olduğu söylenebilir. Bu yakınlık da filme samimiyet ve dürüstlük gibi iki erdem kazandırır. Hayatın kendisine yaklaşmak ve yaşananı doğrudan imgeleştirmek düşüncesi kimi zaman belgeselle kurmaca arasında gerçekleşen bir tür evlilik ile mümkün olurken kimi zamansa filmin anlatım araçları arasına dahil edilen ses kayıtları da bu gerçekçilik hissiyatını kuvvetlendirir. Bu anlamda Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün yönettiği *Babamın Sesi* (2012) ses kayıtları aracılığıyla Maraş katliamının ailesi üzerinde bıraktığı etkileri gözler önüne serer. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan ise *İki Dil Bir Bavul* (2008) adlı filmde, belgesel ve kurmaca film arasındaki sınırları belirsizleştirerek melez bir film çeşidi ortaya koyarlar.

Kadınların sinemadaki belirli biçimlerine gelindiğindeyse Claire Johnston, kadınların birer haz nesne-

18 Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (Tâ'm-e Gilas, 1997) adlı filminin sonlarında da çekim ekipmanlarının ve set ekibinin kameraya yansıdığı görülür.

si olmaktan uzaklaştırılmasının, bir anlamda Peter Wollen'ın karşı sinema kavramıyla açıkladığı bir sinemacılık biçimini gündeme getirdiğini ifade eder. Diğer bir deyişle Johnston'a göre egemen sinema pratiklerini ve erkek egemen temeli sorguya çeken filmler birer karşı sinema örneğidir. Johnston, kurulacak olan bu yeni anlayışın, yalnızca Avrupa filmleri veya sanatsal yapımlarla sınırlı kalmaması gerektiğini, ticari filmlerden ve eğlence odaklı çalışmalardan da yararlanılmasının bir zorunluluk olduğunu belirtir (2008: 292). Amerikan stüdyo sistemi içerisindeki ayrıksı duruşlara değinen Johnston, bilhassa Dorothy Arzner'in yönettiği *Dance, Girl, Dance* (1940) ve Ida Lupino'nun kamera arkasına geçtiği *Not Wanted* (1949) isimli filmlerde alışlagelmiş kadın tiplerinin dışına çıktığından bahseder. Yine Karin Kay'ın üzerinde durduğu *Damgalı Kadın* (Marked Woman, Llyod Bacon, 1937) adlı film de, yaratılan kadın karakterler bakımından Hollywood menşeli en ilerici filmlerden biri olarak nitelendirilebilir. Kay, söz konusu filmin, 1930'lu yıllardaki cinsel temaları ele alan yapımların tümünü birden aştığını dile getirir. Kay'ın vurguladığı bu film, en kestirme anlatımla buhran dönemindeki ekonomik yoksunluklar nedeniyle fahişelik yapmak durumunda kalan bir grup kadının hikayesini anlatır. Oldukça gerçekçi bir olay örgüsüne yer veren film, kadınları yüceltmeye veya iyi ve kötü kalpli gibi ayrıştırımlar yapmaya çalışmaz. O daha ziyade, klasik filmlerdeki düşmüş, güvensiz fahişe tiplerinin aksine onurlu davranışlar sergileyen, kendinden emin ve güçlü kadın portreleri sunar. Alışlagelmiş stereotipleri ve beklentileri yıkan *Damgalı Kadın*, evlilik ve aşkla birlikte ortaya çıkan *kurtuluş*'a da yer vermez (Kay, 2008: 252). Ömer Kavur'un *Yatık Emine* (1974) adlı filmi de aynı meseleyi toplumsal bir sorun alanı olarak yeniden konumlandırır. Yine Godard'ın yönettiği *Hayatını Yaşamak* (Vivre sa vie, 1962) filmiyse fahişelik yapan bir kadının çevresiyle olan ilişkisini kadın karakterin penceresinden anlatır.

Karşı sinema filmlerinin bir anlamda kadınlardan beklenen geleneksel rolleri ters yüz eden filmler olduğu söylenebilir. Hande Ögüt bu bağlamda, Chantal Akerman'ın *Yarın Taşınıyoruz* (Demain on déménage, 2004) ve *Saute ma ville* (kısa film, 1968) isimli filmlerini anarak yönetmenin sinemasına dair muhtelif saptamalarda bulunur. Ögüt'e göre (2009: 202-3) Akerman, mutfak ve evin kullanımı bakımından burjuvazi anlayışı yıkmaktadır. Zira her iki mekan da genel düzen anlayışından uzak görünmekle birlikte buralarda ortaya çıkan karakterler ise onlardan beklenen vazifeleri yerine getirmezler. Akerman filmleri eril toplumsallaşmaya ait örüntüleri yapıbozumuna uğratar. Onun filmlerinde yer alan karakterlerin bağlamsal ve ilişkisel bağımlılıkları yoktur. Kamera, klasik sinemadaki gibi kadın karakterleri birer fetiş nesnesine dönüştürmez. Ya da yine ana akım imgelerde görüldüğü gibi başına buyruk kadınların evcilleştirilmesine rastlanılmaz. Bir aldatma hikayesine odaklanan Çiğdem Vitrinel yönetimindeki *Geriye Kalan* (2012) filmi, klasik öykülerdeki gibi aldatılan kadını mağdur göstermek yerine evlilik müessesesini bir tür çıkar ilişkisi olarak karakterize eder. Zira evli kadın yalnızca hayat standardı ve yaşam kalitesinden ödün vermemek adına evliliğini kurtarmaya çalışırken kocasının birlikte olduğu kadın ise kendi ayakları üzerinde duran bağımsız bir kadın görüntüsü verir. Emine Emel Balcı'nın yönettiği *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) adlı filmde de mücadeleci ve sorumluluk sahibi bir kadın tiplmesi görülür. Bu filmdeki Serap isimli karakter, kocasının sözünden çıkmayan ablasına ve sürekli yalan söyleyen babasına karşı gelerek kendi başına var olma savaşı verir. Yine Erdem Tepegöz'ün yönettiği *Zerre* (2012) filmi ise anesi ve hasta kızına yalnız başına bakmaya çalışan Zeynep isimli mücadeleci bir kadın tasviri yapar. Kimseye boyun eğmeyen Zeynep hiçbir erkeğin mülkiyetine girmeden hayata tutunma savaşını sürdürür.

Sonuç

Ana akım sinema, ekseriyetle mütehakkim ideolojinin yaygınlaştırılmasına hizmet eden bir araç olarak işlev görmektedir. Bu anlamda başat kültürel, sosyal ve ekonomik yapıların varlıklarını koruyabilmesi adına egemen sınıflar tarafından kullanılan konvansiyonel sinema filmlerinin, insanları muhalif oluşumların dışında

tutmak ve alternatif siyasal hareketlerin önünü kesmek gibi hedefler doğrultusunda üretildiği söylenebilir. Amerikan sinema endüstrisi ve şüphesiz bu sinemada uygulana gelen formülatif yapıları tekrar eden diğer ülke sinemaları, insanları belli birtakım davranış kalıplarını benimsemeye davet eder. Dahası mevcut yapıyı olduğu şekliyle koruyarak kapitalist sistemin edilgenleştirici değerlerini ve söz konusu mütehakkim bakışın bu değerler içinde güvenilir kılınmış yorumlarını yeniden üretir. Bu şekilde izleyiciye problemsiz bir dünya algısı izlenimi veren bir dizi perspektif zerk edilmiş olur. Ryan ve Kellner'ın görüşlerinden hareket edilerek söylenirse; konvansiyonel filmlerde yer edinen eril kahramanlık hikâyeleri, kadın melodramları, romantizm anlayışı, şiddet ve suçla ilgili görüngüler devamlı olarak değişmez bir dünyanın apaçık göstergeleriymiş gibi sunulur. Özcü, sabit, doğallaştırılmış, dokunulmaz ve yerinden edilmesinin hayli güç olduğu bir düşünsel yapıdır bu.

Ana akım sinemanın tam anlamıyla karşı kutbunda yer alan, onun tüm karakteristik unsurlarıyla oynayan, çoğunlukla bozuma uğratan, biçimsel ve tematik yeniliklere giden sinema anlayışı ise yeni sinema veya çağdaş sinemadır. Bu yeni sinemaya dair ilksel örneklerin Sovyet Rusya'da ortaya çıktığı söylenebilir. Sinemanın kitleleri etkileme gücünün farkında olan Lenin, öncelikle Devlet Film Okulu'nun kurulmasına ön ayak olur ardından da Eisenstein, Kuleshov, Vertov ve Dovzhenko gibi Sovyet yönetmenlerin kurgusal deneyler yapabilmelerine olanak sağlar. Bu anlamda Sovyet Devrim Sineması'nın *Potemkin Zirhlisi* ve *Kameralı Adam* gibi filmlerinde ana akım sinemaya hiç de yakın olmayan muhtelif sinema türleri ve biçimsel deneyler göze çarpmaktadır. İsmi geçen bu yönetmenler gibi auteur sinemanın öncülleri sayılabilecek Yasujiro Ozu ve Orson Welles gibi yönetmenlerin filmlerinde de klasik anlatı yapısına dair unsurların dışına çıkıldığı ve teknik anlamda birçok yeniliğin görüldüğü söylenebilir. Bu bakımdan Ozu'nun ağır ağır akan imgelerine paralel olarak Welles'in, alan derinliği ve farklı kurgu tekniklerine yer verdiği gözlemlenir.

Klasik anlatı sinemasında seyirciye düşünsel bir perspektif sunulmazken çağdaş sinema örneklerinde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar ve izleyicilerden bunları doldurmaları beklenir. Bu anlatım tarzı, ayrıca, izleyiciyi filmin içine çekmeyi, onu zihinsel açıdan aktive etmeyi ve katartik etkiye kapamayı amaçlar. Dolayısıyla yeni sinemada edilgen izleyicinin yerini filme düşünceleriyle bağlanan, filminden sonra da izledikleri üzerine tefekkür etmeyi sürdüren bir seyirci alır. Deleuze'e göre biçimsel ve tematik farklılıklar içeren, yeni bir dünya algısı ve karakter skalası sunan bu yeni sinema anlayışı, sistematik bir şekilde İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımında ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası psikolojisi, açlık, işsizlik, yoksulluk, çaresizlik ve sıkışmışlık gibi temaları beyazperdeye aktaran Yeni Gerçekçi filmler, tüm bu zor koşulların insan ilişkilerinde ne gibi değişimler yarattığını tartışmaya açarlar. Özetle Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Giuseppe de Santis gibi yönetmenlerin yer aldığı İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, bambaşka bir sinemanın doğduğunun göstergesi gibidir. Bu anlamda sözgelimi *Bisiklet Hırsızları*, *Yer Sarsılıyor*, *Almanya Sıfır Yılı*, *Umberto D.*, *Roma Açık Şehir* ve *Acı Pirinç* gibi birçok Yeni Gerçekçilik filmi ortaya çıkan bu yeni sinemanın örnekleri arasındadır. Çalışma kapsamında ele alınan karşı sinema kavramı da varoluş koşullarını sarih bir biçimde varoluş çağdaş sinema anlayışına borçludur.

Wollen bu kavramla, ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden, yeni yollar ve yeni anlatım modelleri ileri süren bir yapıyı imler. Karşı sinema kavramı, değinildiği üzere yalnızca içeriksel anlamda bir farklılık değil aynı zamanda biçimsel anlamda bir değişiklik ve yenilik fikrinden hareket eder. Bir film içinde bu

iki aykırılığın sağlanması, tam olarak karşı sinemanın oluştuğunun göstergesidir. Sinema dili, dekor, makyaj, mizansen ve özdeşleşme gibi sinematik unsurların Godard sinemasındaki belirli biçimlerine değinen Wollen, karşı sinemanın söz konusu yönetmenin filmlerinde tam olarak gerçekleştiğini ifade eder. Godard'ın yanı sıra bu çalışma kapsamında ele alınan diğer örnekler üzerinden de söz konusu kavramın hangi filmleri ne düzeyde ziyaret ettiği ortaya koyulmuştur.

Kaynakça

Aristo: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.

Biryıldız, Esra: Sinemada Akımlar, Beta Yayınları, İstanbul, 2002.

Büker, Seçil: **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

Chion, Michael: **Bir Senaryo Yazmak**, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.

Comolli, Jean Luc ve Narboni, Jean: Sinema, İdeoloji, Eleştiri, çev. Mustafa Temiztaş, **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri içinde**, ed. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010.

Deleuze, Gilles: **Sinema I - Hareket-İmge**, çev. [Soner Özdemir](#), Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Gürkan, Hasan: **Karşı Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2015.

Hayward, Susan: **Key Concepts In Cinema Studies**, Routhledge, Londra ve New York, 1996.

Johnston, Claire: Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması, çev. A. Aygün Atalay, **Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar** içinde, der. [Burak Bakır](#), [Sali Saliji](#), [Yörükhan Ünal](#), Nirengi Kitap, İstanbul, 2008.

Jones, David Martin: Sinemada Hareket İmgeler, Zaman İmgeler ve Melez İmgeler, **Yeni Bir Bakışla Deleuze** içinde, yaz. Damian Sutton ve David Martin Jones, Çev: Murat Özbank ve Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap, İstanbul, 2013.

Kablamacı, A. Deniz Morva: Bir Ustabaşının Şahsi Davası: Oh Olsun Filmi Bağlamında Popüler Aile Filmlerinde İşçi Sınıfının Temsili, **Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?**, Yay. Haz.: M. Nedim Süalp, Aslı Güneş ve Z. T. Akbal Süalp, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2011.

Kaliç, Sabri: **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1992.

Karaduman, Sibel: Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü, **Journal Of Yaşar University 17/5** içinde, İstanbul, 2010.

Kay, Karin: Gecenin Kızkardeşleri, çev. Ertan Yılmaz, **Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar** içinde, der. Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan Ünal Nirengi Kitap, İstanbul, 2008.

Marcuse, Herbert: **Tek Boyutlu İnsan**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997.

Oluk, Ayşen: **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.

Öğüt, Hande: Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, **Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi**: Feminizm sayı: 58 içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas: **Politik Kamera**: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, çev. Elif Özsayar, 2.bs, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Süalp, Tül Akbal: Hacımda İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema, **Sinema Arştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Süzen, İ. Rana: Dijital Evrende Mimesisi Yeniden Düşünmek; Avatar Filmi, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, Volume: 2 Issue: 2, 2012.

Timisi, Nilüfer: Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye, **Sinema Arştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Vertov, Dziga. **Sine-Göz**, çev. Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Wollen, Peter: Godard ve Karşı Sinema, İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi içinde, çev. Hasan Gürkan, İstanbul, 2012.

Anlatı Kuramı ve Reklamda Kullanımı: Anlatı Analizi Çerçevesinde Bir İnceleme

Emine Şardağı

Araştırma Görevlisi
Anadolu Üniversitesi
İletişim Bilimleri Fakültesi
eminesardagi@anadolu.edu.tr

Dr. R. Ayhan Yılmaz

Profesör
Anadolu Üniversitesi
İletişim Bilimleri Fakültesi
rayilmaz@anadolu.edu.tr

Özet

Anlatılar insanların birbiriyle iletişim kurmasında ve iknada etkili olan araçlardan biri olarak görülmektedir. Günümüzde reklamlarda bu unsur yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Doğrudan bir ürün/ hizmet satışı gerçekleştirme yerine bunu anlatı formatında bir reklamın içerisine yerleştirdiğinde tüketicinin mesaja karşı koyma direnci daha azalmaktadır. Çalışmanın amacı; anlatı kuramının reklamda nasıl oluşturulduğunu, anlatının kronoloji- nedensellik ve ahenk -uygunluk bakımından nasıl yapılandırıldığını göstermeye çalışmaktır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan anlatı analizi kullanılmıştır. Bu kapsamda son dönemlerde televizyonlarda sıklıkla yayınlanan ve üzerinde konuşulan reklamlardan biri olan #Allianz Seninle isimli reklam filmi incelenmiştir. Çalışmada reklamda sunulan değer ve özelliklerin doğrudan gösterilmek yerine küçük göstergeler ve hikâyenin içerisine yerleştirilerek verilmeye çalışılmasının önemi aktarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı kuramı, Anlatı Analizi, Reklam, Allianz Sigorta.

••••

Makale geliş tarihi: 16.10.2017 • Makale kabul tarihi: 01.12.2017

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 88-133

Narrative Theory and Its Use in Advertisement: An Examination in the Frame of Narrative Analysis

Emine Şardağı

Research Assistant
Anadolu University
Faculty of Communication Sciences
eminesardagi@anadolu.edu.tr

R. Ayhan Yılmaz, Ph.D.

Professor
Anadolu University
Faculty of Communication Sciences
rayilmaz@anadolu.edu.tr

Abstract

Narration stories are seen as one of the effective tool of communicating and persuading people. Today, this element is also used extensively in advertisements. Instead of directly selling a product /service, placing it in a narrative format advertisement, the consumer's resistance to the message is further reduced. The purpose of the study, try to show that how narrative theory is constructed in advertising, and how narrative is structured in terms of chronology-causality and harmony-maturity. The narrative analysis, which is one of the qualitative research methods, has been used in the research. In this context #Allianz Seninle advertisement which is one of the frequently broadcasted examined by narrative analysis. In the study, instead of showing the values and features presented in the advertisement directly, it was tried to convey the importance of putting small indications and stories into the story.

Key words: Narrative theory, Narrative Analysis, Advertisement, Allianz Insurance.

••••

Article arrival date: 16.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 88-133

Giriş

Hikâyeler gündelik hayatımızda iletişim kurmak ve iletişimi devam ettirmek için güçlü bir unsurdur. Hikâye anlatımı iletişim kurmanın ortak noktalarından biridir. Tüketicinin maruz kaldığı reklam sayılarının giderek artması markalar açısından akılda kalabilmek, fark edilebilmek ve satışı gerçekleştirebilmek açısından zorluklar ortaya çıkarmıştır. Günümüz tüketicisi artık kendisine doğrudan satış vaadi sunan reklamlara karşı daha savunmacı bir yapıda yer almaktadır. Anlatı formatında oluşturulan reklamlar da aslında marka ile tüketicilerin yaşadıkları bu sorunu bir nebze de olsun çözüme kavuşturacak bir yapıdadır. Markaların ürün ve hizmetlerini doğrudan satış vaadi ile göstermeden sunabilmelerine imkân sağlayan anlatı formatı, tüketicilerde bir reklam değil de bir hikâye izliyormuş havası yaratmaktadır.

Anlatı (Narrative) Kuramı

Öykü kuramı, hikâye anlatıcılığı gibi farklı isimlerle ifade edilen anlatı (narrative) kuramı, 1984 yılında Fisher tarafından ortaya atılmış, hikâyelerin insanlarla iletişim kurmanın ortak noktalarından biri olarak görülmesinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Fisher (Akt. Larson, 2010) ikna edici iletişim faaliyetlerinin açıklanmasında en güçlü metaforun hikâye ve drama olduğunu belirtmektedir. Fisher (1984); insanların kararlarını argümanın gücüne dayandığı rasyonel dünya paradigmasına karşı çıkmış ve iknada drama ve öykünün analitik bir araç olarak kullanılabilirliğini belirtmiştir. İnsanların içgüdüsel olarak öykülerin anlatıcısı olduğunu ifade eden Fisher, bu nedenle ikna edici olayın öykü terimleri kullanılarak aktarılmasını önermiştir. Bu şekilde, davranışı ve ikna edici olayı öykü ve unsurlarını kullanarak daha iyi anlayabileceğimizi belirtmiştir. Anlatı kuramı, tüm rasyonel ve/veya belki de rasyonel olmayan unsurların; ikna edici iletişim faaliyeti içerisinde öyküde olduğu gibi örgütlendiğini ve bütünü oluşturduğunu belirtmektedir. Fisher'ın(1984) anlatı yaklaşımının temelini inandırıcılık oluşturmaktadır. Anlatı kuramı, insanların yaşam deneyimlerini devam eden anlatılar olarak anlayan ve yorumlayan doğal hikâye anlatıcıları olduğu varsayımına dayanmaktadır.

Anlatı kuramı için beş temel varsayım vardır: (1) insanlar genel olarak anlatıcıdır, (2) insanlar arasındaki iletişim esas olarak anlatılar arasında gerçekleşir; (3) inanmak ya da eyleme geçmek için iyi nedenler kullanılır; (4) insanlar kendi iletişim değerlendirmelerini yönlendiren doğal bir anlatı mantığına sahiptirler; (5) bildiğimiz gibi dünya, her birimizin gerçeklerimizi inşa etmeye ve uyarlamamıza olanak tanıyan bir dizi hikâyeden oluşmaktadır (Fisher 1987'den akt: Stutts ve Barker, 1999: 214).

Fisher (Akt: Sandıkçıoğlu, 2014:56); bir öykünün başarılı olmasında ya da hedef kitleleri ikna etmesinde öykünün ahengi ve uygunluğunun önemli olduğunu ifade etmektedir. Ahenk, öyküdeki unsurların yarattığı dengeyi ifade ederken; uygunluk öyküdeki unsurların birbirleriyle alakalı biçimde bağlantılı olup olmadığı, onun gerçek ve mümkün olup olmayacağı ile ilgilidir.

Öyküde **ahenk**; içsel ve dışsal tutarlılık derecesine bağlı olarak incelenmektedir. Tutarlılık, öykünün inandırıcılık derecesine bağlıdır. Tutarlılık, öykünün mantıksal olarak organize edildiği veya söylendiği anlamına gelmektedir. Anlatı tamamlanıncaya kadar genellikle hikâyenin sonucu veya karakterlerin kaderi bilinmez. Tutarlı anlatılarda, karakterlerin yaptıklarını yapmak için iyi sebepleri vardır ve durumun ya da hikâyenin etkisi de mantıklıdır.

Öyküde **güvenirlilik** ise; tutarlılıkla benzerlikler gösterir ve öykünün gerçekleşebilirliği ve doğruluğu üzerinde yoğunlaşır. Öykünün gerçekçi görünüp görünmeyeceği ya da gerçekleşen şeyin türü üzerinde odaklanır. Hikâyenin kurulumu, ana fikri, karakterleri akılcı ve rasyonel bir mantık sunmaktadır. Anlatı düşüncesi, olayları zamansal boyut açısından organize etmektedir: Anlatıda olaylar zamanla ortaya çıkmaktadır. Zaman, hikâyelerde bir başlangıç, orta ve son şeklinde gelişen bölümler olarak yapılandırılır. Anlatı tarzı düşünce, bireylerin zihinlerinde karmaşık ve ayrıntılı hikâyeler oluşturmasını zorunlu kılmaz. Aksine, anlatı işlemeye başlarken, insanlar gelen bilgileri bir hikâyeye oluşturmaya çalışıyormuş gibi düşünür.

Adaval ve Wyer (1998), anlatıların avantajının, (a) günlük yaşam deneyimleri yoluyla elde edilen bilgilere yapısal benzerlik göstermesi ve (b) kararları hesaplamak için parça parça bir stratejinin aksine bütüncül bir yaklaşımın kullanılmasından kaynaklandığını belirtir. Anlatı kuramında hem ikna faaliyeti yapılandırılırken hem de gerçekleşen bir ikna faaliyeti incelenirken; şu örneklenen sorulara yanıtlar bulunarak; neden sonuç ilişkisi sağlanmaktadır (Sandıkçıoğlu, 2014:56):

- Öyküdeki insanlar kim?
- Bu kişilerin, öyküdeki işlevi nedir?
- Bu kişiler, öyküde ne yapıyorlar?
- Niçin yapıyorlar?
- Sonuçlar ne?

Murphy ve diğerleri (2013) yaptıkları bir araştırmada sağlıkla ilgili konularda bilginin daha geleneksel, kurgusal ve çarpıcı olmayan biçimde öykü formatında sunulmasının bilgi, tutum ve davranışsal niyet üzerinde etkiye sahip olup olmadığını incelemiştir. Çalışmada anlatının kanser ile ilgili bilgi ve tutumların artırılmasında daha etkili olduğu, belirli karakterlerle özdeşleşmenin ve duygunun bilgi, tutum ve davranışsal niyetlerin değişmesine katkıda bulunduğu ortaya konulmuştur. Dolayısıyla, anlatının, sağlık problemlerinin aktarılması ve çözümünde değerli bir araç olarak ele alınabileceğini belirtmiştir.

Anlatı paradigması mantık ve rasyonelliği tamamen reddetmemekte, bunları yeniden yapılandırarak insan iletişiminin bütün biçimleri için uygun hale getirmektedir (Fisher, 1984). 2000 yılından önceki ikna modelleri, kullanıcıların neden mesaj taleplerini kabul edip etmediklerini açıklamaya çalışmaktadır. Buna göre, bir iddianın kabul edilebilirliğinin belirlenmesi, sunulan argümanların dikkatle değerlendirilmesinden veya bir uzmanın varlığı gibi yüzeysel ipuçlarına güvenmesinden kaynaklanmaktadır. Önemli değişkenler olarak, bu modeller arasında empati, aşinalık, katılım ve mesajın uyandırdığı düşüncelerin sayısı ve niteliği yer almaktadır. Bu değişkenler esas olarak pozitifse, alıcının tutum ve niyetleri daha olumludur; değişkenler baskın olarak negatif ise, sonuçta ortaya çıkan tutum ve niyetler daha olumsuzdur. Bu değişkenler anlatıda da mevcuttur.

Anlatı Reklamcılığı (Narrative Advertising)

Hikâyeleri anlatmak suretiyle anlatı reklamları, reklamı yapılan ürünleri tanıtmak için tüketicilerin dikkatini çekerek, ürünlerin çekiciliğini göstermekte ve tüketicileri bu ürünler hakkında düşünmeye ikna ederek etkili

bir şekilde iletişim kurabilmektedir (Escalas, 1998).

İnsanlar hayat boyunca hikâye biçiminde çok fazla bilgiyi depolar ve alırlar. Reklamda yaratılan hikâye gerçek yaşamın bir kurgusu olabildiği gibi yaşamın bir parçası da olabilmektedir. Anlatı reklamları genellikle, ürün tüketimi ve ürün tüketiminin sonuçlarını aşk hikayesi, başarı, macera ve umut gibi insanların arzu ettiği şeylerle ilişkilendirerek konuları işler (Chang,2013:55). Reklamda kullanılacak öykünün türü ürün/hizmetin özellikleri, hedef kitlesi gibi unsurları da göz önünde bulundurularak mizahi, ciddi, eğitici, bilgilendirici, duygusal vb. olabilmektedir. Escalas'ın (1998) Birleşik Devletler'deki televizyon reklamcılığına ilişkin anketine göre, reklamların % 62'sinde gömülü bir anlatı yapısı vardır. Bu nedenle, pazarlama yöneticilerinin etkili reklamcılık kararı vermeyi istediklerinde anlatı reklamlarının arkasındaki etkileri ve temel süreçleri anlamaları gerekmektedir. Bireyler, anlatı reklamlarında kendilerini tanımlanan olayların içerisinde hayal etmekte ve kendini bir reklam karakteriymiş gibi değerlendirmektedir. Brechman & Purvis (2015) anlatı temelli iletişimin, özellikle de alıcılar anlatıya aktarıldığında tutum değişikliğinin ortaya çıkmasında etkili olabileceğini ifade etmektedir. Lien ve Chen (2013) yaptıkları çalışmada anlatı reklamlarının ikna etkileri ve arabuluculuk süreci ile hikâyenin sunum biçiminin (sözlü ve görsel) tüketicilerin bilgiyi işlemelerini nasıl etkileyebileceğini incelemiştir. Çalışmada insanların hikâye dinlemeyi sevdiğini ve hikâye anlatmanın insanlar arasında iletişim kurmak için en ortak yollardan birisi olduğu vurgulanmıştır.

Reklamda anlatı **kronoloji ve nedensellik** olmak üzere iki temel yapıdan oluşmaktadır (Lien ve Chen, 2013:517). Kronoloji; anlatıcı olayların, izleyicilerin olayları başlangıç, ilerleme ve bitiş zaman akışına göre algıladıkları şekilde zaman içinde ortaya çıkmasını ifade etmektedir. Nedensellik ise; hikâyede geçen olayların nedensel çıkarımlarını göstermektedir. Bu yüzden anlatı reklamlar, temel mesajı kronolojik ve nedensel çıkarsamaya göre düzenleyerek iletmeye çalışmaktadır. Tüketicilere bir mesajın anlatı yapısı içerisinde gönderilmesi, mesajın kabul edilmesi, işlenmesi ve değerlendirilmesini anlatı içermeyen reklam mesajlarına göre daha kolay hale getirmektedir. Özellikle reklamın anlatı formunda verilmesi halinde tüketiciler reklam mesajına karşı koyma konusunda daha az argüman geliştirmektedir.

Anlatıları kullanan reklamlar; tipik olarak ürün tüketimini, ürün kullanımının deneyimlerini veya sonuçlarını gösterir. Anlatı reklamları karakterin yanı sıra olayları da içerir ve çoğunlukla öyküdeki olaylara temel olan karakter tepkilerinin zamansal sırası olarak tanımlanabilecek bir tema etrafında döner (Boller ve Olson 1991). Anlatı reklamlarında; anlatım süresince izleyicilere bireysel olarak bir sesleniş söz konusudur. İzleyiciler reklamvereninin düşüncesinin **içine dâhil edilmeye çalışılır**. Reklamdaki ürün veya hizmete yönelmesi için, izleyicilere geçerli olabilecek bir neden verilir ve onlar için o ürün ya da hizmet bir ihtiyaçmış gibi gösterilir. Anlatı reklamı bağlamında empati, izleyicilerin kendilerini reklam karakterlerinin deneyimlerine hayali olarak yansıtacakları dinamik bir süreç **olarak düşünülmekte ve geçmişte yapılan** araştırmalar, özellikle anlatı temelli inanç değişikliğinde empatinin yaşamsal rolünü kabul etmektedir (Zheng, 2014).

Amaç

Çalışmanın amacı; anlatı kuramının reklamlarda nasıl işlediğini bir reklam örneği üzerinden açıklamaktır. Çalışmada anlatıdaki karakterlerin ve işlevlerinin ne olduğu, reklamda olayların kronoloji- nedensellik ve ahenk-uygunluk bağlamında ele alınması yoluyla incelenecektir. Bu amaçla aşağıda belirtilen sorulara cevap aranmaya

çalışılmıştır:

- Reklamda anlatı oluşturulurken kronoloji ve nedensellik örgüsü nasıl kurgulanmaktadır?
- Reklamda anlatı çerçevesinde ahenk ve uygunluk nasıl bir araya getirilmektedir?
- Reklamda anlatı nasıl oluşturulmaktadır?

Çalışmanın Sınırlılıkları

Yapılan bu çalışma televizyon reklamı ile sınırlı olup farklı mecralardaki reklam formatları kapsam dışında bırakılmıştır. Bunun nedeni; anlatı yapısının televizyon reklamları için daha uygun olmasından kaynaklanmaktadır. Basılı reklam ortamları anlatıdaki giriş, gelişme ve sonuç ögesini verebilmesi açısından daha sınırlı bir yapıya sahiptir. Çalışmada incelenen reklam 70 saniye sürmekte ve yaklaşık 40 kareden oluşmaktadır. Bu nedenle anlatının detaylı olarak incelenmesi için çalışma tek bir reklam üzerinden ele alınmıştır. Seçilen televizyon reklamı; anlatı kuramı içerisinde yanıtı aranan sorular, kronoloji - nedensellik ve ahenklilik - uygunluk açısından irdelenmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Anlatı kavramı yaşanan, deneyimlenen bir olay ya da olaylar dizisinin çeşitli iletişim kanalı yoluyla başka kişi ya da kişilerce paylaşılması temeline dayanmaktadır (Ersoy ve Bozkurt, 2016:215). Riessman (2005); anlatı araştırmalarının genellikle hikâye formatında sunulan, çeşitli metin türlerinden yararlanan yaklaşımların tamamını kapsadığını ifade etmektedir. Bu çeşitli metin türlerini anlatı yapan unsur ise; birbirini izleyen bir kurguya ve sonuca sahip olmasıdır. Anlatı analizi yapan araştırmacı, anlam oluşturmak için öykü anlatanın deneyimlerini ve koşullarını birbirine nasıl bağladığına bakar (Glesne, 2015:257). Riessman (2005), anlatı analizinin tematik, yapısal, etkileşimsel ve edimsel olmak üzere 4 türden oluştuğunu belirtir. Bu çalışmada edimsel analize yer verilmiştir. Edimsel analiz; konuşulan sözcüklerden ziyade jest, mimik ve hareketlerle hikâyenin anlatılması ve dinleyicilerin ikna edilmesine yönelik bir performansın gerçekleştirilmesini ifade etmektedir (Ersoy ve Bozkurt, 2016:231). Edimsel analiz, özellikle iletişim uygulamalarına yönelik çalışmalarda kullanıma uygun bir tür olarak görülmektedir (Riessman, 2005:5).

Hikâye anlatma tüketicinin kendi deneyimlerine atıfta bulunması ve birşeylerin gerçekte olabirliğini vurgulaması açısından en etkili iletişim kurma yöntemlerinden biri olarak ele alınabilir. Çalışmada tüketicinin deneyimlerine odaklanan, duygusal yönleri güçlü ve giriş-gelişme ve sonuç formatına dayalı olarak seçilen reklamın bir anlatı formatında nasıl işlendiği, anlatıdaki karakterlerin ve işlevlerinin ne olduğu incelenmiştir. Bu nedenle reklamda yer alan olaylar kronoloji, nedensellik ve ahenk-uygunluk bakımından ele alınarak anlatı analizi kapsamında ele alınmıştır. Ayrıca anlatı kuramında yer alan 5 soruya- öyküdeki insanlar kim?, bu kişilerin, öyküdeki işlevi nedir?, bu kişiler, öyküde ne yapıyorlar?, niçin yapıyorlar? ve sonuçlar ne?- cevap aranmış, ürün ya da hizmetlerin anlatı formatındaki bir reklamda nasıl sunulduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Analiz Birimi

Çalışmanın analiz birimi, 2016 yılının sonlarında yayınlanan Allianz Sigorta'nın yapmış olduğu "Allianz Seninle" isimli TV reklamıdır.¹ İncelenen reklam Marketing Türkiye tarafından yayınlanan 2016'ya damga vuran reklam kampanyaları² içerisinde üçüncü sıradadır ve aynı zamanda reklama yönelik sosyal medya ortamlarında birçok olumlu geribildirim almıştır. Ayrıca incelenen reklamın anlatı kuramının içerdiği unsurları doğrudan görebilmeye imkân verebilmesi de seçilmesinde etkili olmuştur. Reklamda üç farklı ailenin hayatlarından kesitler verilmiş ve insanların kaza, doğum ve hastalık gibi sebeplerle karşılaşabilecekleri olaylarda sevdiklerinin yanında olmasının önemi üzerinde durulmuştur. Reklamın ilk anlatısında bebek bekleyen bir anne-baba adayının telaşı anlatılırken; ikincisinde dans ederken sakatlanan ve annenin bu süreçteki rolünü gösteren bir anlatıya yer verilmiştir. Reklamın üçüncü anlatısında ise; kanser hastası olan erkeğe eşinin süreç içerisindeki desteği gösterilmeye çalışılmıştır. Reklam duygusal bir tonda arka planda verilen "Haydi Söyle" isimli şarkı Kalben tarafından seslendirilmektedir. Bu sayede reklamın mottosu olarak verilen "sen sadece sevdiğini söyle" ile seçilen müzik arasında bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Reklamda Kronoloji ve Nedensellik

Anlatılar reklamda *kronoloji* ve *nedensellik* olmak üzere iki önemli faktörden oluşmaktadır. Anlatılar giriş, gelişme ve sonuç temelinde yaşanmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen reklamın tamamında olayların bir nedensellik bağlantısı içerisinde ve kronolojik bir sırayla ilerlediği görülmektedir. Bu kronolojik sıra hem her anlatının kendi içinde var olurken; hem de tüm olay tek bir anlatı olarak değerlendirildiğinde yaşam döngüsünün doğum, ergenlik ve yetişkinlik süreçlerini içinde barındırdığını söylemek mümkündür.

İncelenen reklamdaki olaylar birbiriyle mantıksal olarak sıralanmıştır. Öncelikle eşi hamile olan bir erkeğin bebeğinin ilk kalp sesini duyduğundaki mutluluğu, sonrasında yaşanan doğum sancısı, hastaneye yetişme telaşı ve doğumun gerçekleştiği haberinin verilmesi aslında kendi içinde bir içsel tutarlılık örgüsüne bağlı olarak gelişmekte ve birbiriyle bağlantılı olarak devam etmektedir. İkinci anlatıda; dans ederken düşen çocuğunun sakat kalması ihtimali karşısında sağlam durmaya çalışan bir annenin varlığını görmekteyiz. Bu anlatıda düşen çocuğun birtakım tedavi sürecinden geçmesi ve tüm bu süreçte annesinin onun yanında olması gösterilmektedir. Reklamda yer alan üçüncü anlatıda ise; eşinin kanser olduğunu öğrenen bir kadının hikâyesi yer almaktadır. Yine bu anlatıda hastalık haberinin öğrenilmesi karşısında verilen tepki (korku, üzüntü, gözyaşı), yapılması gerekenlerin uzman bir doktor tarafından aktarılması, bir kanser tedavisinde yaşanan safhalar (kemoterapi, saç dökülmeleri vb.) hep birbiriyle bağlantılı olarak gerçekleşmektedir.

Anlatıların kurgulanış sıralamasına bakıldığında doğumdan başlayıp gençlik ve ileri yaşlara yönelik bir yaşam döngüsü gösterilmektedir. Bir çocuğun dünyaya geleceğinin haberi ile başlayan hikâye farklı anlatılarla ama yine de yaşam döngüsünün süreçlerini de içine alacak şekilde oluşturulmuştur. Anne-baba olarak kaygı ve endişeler bebek haberinin alınması ile başlamakta ve yaşam boyu bu devam etmektedir.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=xqTMwO6ha3U>

2 <http://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/2016ya-damga-vuran-reklam-kampanyalari/>

Reklamda Ahenk ve Uygunluk

Sigorta sektörü, tüketicilerin yüksek ilginlikli bir yapıda olduğu (Weinberger ve Spotts,1989; Rossiter, Percy ve Donovan,1991; Ashok, Lwin ve Li, 2005; Siala, 2013) ve bu sektördeki markaların tüketicisiyle iletişime geçerken dikkatli ve özenli davranması gereken bir alandır. Bu nedenle, sigorta reklamlarında korku çekiciliğinin çok kullanıldığı görülmektedir.

Özellikle sevdiklerimiz söz konusu olduğunda en iyisini yapma isteğimizin var olması bir sigorta şirketini seçerken etkili olmaktadır. Dolayısıyla Allianz oluşturduğu farklı anlatı formatındaki reklamlarıyla tüketicilerinin zor durumlarda sadece sevdiklerinin yanında olması gerektiği, geri kalan her şeyi bir sigorta şirketi olarak kendilerinin halledebileceği mesajını vermeye çalışmaktadır. Şirket bu sayede ürün ve hizmetlerinin doğrudan özelliklerini vermek yerine hizmetlerini farklı yapılarıdaki hikâyelerin içerisine yerleştirmiş ve dolaylı anlatım yaklaşımı benimseyerek duygulara hitap etmeye çalışmıştır. Çalışma kapsamında incelenen “Allianz Sigorta #AllianzSeninle” mottosunu kullanarak oluşturduğu reklamda üzüntü, korku ve heyecan duygularını içeren üç anlatı yer almaktadır. Reklamın ana teması “zor zamanlarınızda sevdiklerinin yanında olmak” vurgusu üzerinedir. Reklamda seçilen konulara bakıldığında aslında gündelik hayatın içerisinde herkesin başına gelebilecek çeşitli kazalar, hastalıklar ya da olaylar (hamilelik) temel alınmıştır. Reklamda yer alan anlatıların üçünde de aile olmaya vurgu yapılmış ve bu özellikle alyans simgesinin gösterilmesi yoluyla aktarılmıştır. Marka bu anlayışla ailenin bir parçası olduğunu göstermeye ve izleyici ile duygusal bir bağ kurmaya çalışmıştır.

Anlatı kuramında önemli olan unsurlardan birisi anlatıdaki **ahenk**tir. Ahenk, öyküdeki unsurların yarattığı dengeyi ifade etmekte ve içsel/dışsal tutarlılık derecesine bağlı olarak ele alınmaktadır. İncelenen sigorta reklamında sevdikleri için kaygılanan, üzülen insanlar ve zor zamanların anlatıldığı olaylar dizisi yer almaktadır. Anlatılarda önemli olan unsurlardan biri olan tutarlılık; inandırıcılık derecesine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Anlatının mantıksal olarak organize edilmesini ifade eden tutarlılığın incelenen reklamdaki karşılığı, yaşanan olayların sonuçlarının olaylar tamamlanıncaya kadar öğrenilememesidir. Bir başka ifadeyle, bebek haberinin alınması, hastaneye yetişme telaşı, doğum haberinin alınması ve bebeği ile evde mutlu bir aile tablosunun gösterilmesi mantıksal olarak sıralanarak verilmeye çalışılmaktadır. Aynı şekilde ikinci anlatıda kız çocuğunun sakatlanması, ailenin telaşla yanına gelmesi, tedavi süreci, evine dönmesi ve sevdiği dansı yapmaya devam etmesi olayların birbirinin devamı niteliğinde olduğunu göstermektedir. Üçüncü anlatıda; gösterilen kanser haberinin alınması, eşlerin bu durumda yaşadıkları korku ve üzüntüler, hastalığın kabullenilişi, kemoterapi ve saç dökülmeleri hep bu hastalıkla ilgili gerçekleşen safhaları bize göstermektedir.

Anlatı kuramında yer alan unsurlardan bir diğeri de **uygunluk** ve reklamda anlatılanın gerçekte mümkün olup olamayacağını göstermektedir. İncelenen reklamdaki olaylara bakıldığında aslında herkesin gündelik hayatta ya kendinin ya da çevresindekilerin deneyimlerinden biri olduğunu görülmektedir. Genç evli bir çiftin hayatındaki en önemli olaylardan birisi bebeğinin doğması iken; bir anne için en korktuğu şey çocuğunun başına gelebilecek her türlü kaza olabilmektedir. Bununla birlikte hastalık eşlerin birbirlerinin desteğine en çok ihtiyaç duyduğu zamanlardan birini ifade etmektedir. Yaşanan olaylara bakıldığında her bireyin yaşadığı ya da birgün yaşama ihtimalinin bulunduğu olayların gösterildiği görülmektedir. Bunlar gösterilirken oyuncuların bir yaşam döngüsündeymiş gibi seçilmesi önemlidir. Bu kişilerin ve olayların varlığı aslında bize olay örgüsünün

güvenirliği ve inandırıcılığı konusunda da bilgi vermektedir. Burada anlatının kurulumundan, kişilerin seçimine ve ana fikrin verilmesi açısından birbiriyle mantıksal olarak sıralanmış bir dizinin varlığı görülmekte ve olayın gerçekliği vurgulanmaktadır. Her biri farklı hikâyeleri anlatsa da oyuncuların inandırıcılık seviyelerinin ileri düzeyde olduğu söylenebilir. Özellikle reklamın yayınlanmasından sonra sosyal medyada reklama yönelik yapılan eleştiriler inandırıcılık konusunda başarıya ulaşıldığının göstergesi sayılabilir.³

Reklamda müzik ya da jingle kullanımı verilmek istenen mesajın etkisini arttıran ve bu nedenle sıklıkla başvurulan unsurlardan birtanesidir. Sigorta şirketinin bu reklam filminin başarılı olarak nitelendirilmesinde kullanılan müziğin etkisi yadsınamaz. Reklamda Kalben tarafından seslendirilen “Haydi Söyle” şarkısı hikâyenin başlangıcından bitişine kadar devam etmektedir. Şarkının sözleri aslında sigorta firmasının vermek istediği mesajı doğrudan vermektedir. Allianz “sen sadece sevdiğini söyle Allianz seninle ve sevdiğinle” diyerek reklamı sonlandırmaktadır. Burada aslında şarkıda yer alan sözlerin yaşanan olaylar ile uyumu da göze çarpmaktadır. Reklamın ilk sahnesinde ultrason aracılığıyla çocuğunu gören babanın heyecan ve mutluluktan söz söyleyemeyişi şarkının “seni gördüğüm zaman dilim neden tutulur” kısmıyla özdeşleştirilmiştir. Aynı şekilde şarkının bir diğer dizesi olan “gözlerine bakınca.....” kısmı eşinin hastalığı haberini öğrenen kadının eşinin gözlerine baktığı sırada verilmektedir. Yine “haydi söyle onu nasıl sevdiğini” dizelerinde annenin kızının yeniden dans etmesini izlemesi karşısındaki mutluluğu ile verilmiştir.

Reklamda yer alan anlatıların hepsini kendi içinde ayrı bölümler halinde ele aldığımızda hepsinin bir korku, endişe ile başlayıp mutlu bir sonla bittiği - bir annenin bebeğini kucığına alması, yine bir annenin kızını yeniden sahnelerde görmesi, bir kadının eşinin hastalığının sona erdiğini öğrenmesi- görülmektedir. Anlatı formatındaki reklamlarda bu unsurun önemli olduğu bilinmektedir. Reklamda yaşanan olaylar içerisinde markanın sunduğu hizmet ve olanaklar doğrudan söylenmek yerine hikâyelerin içine yerleştirilmiştir. Reklamın temel vurgusu ise; müşterilerin ihtiyaçlarına özel olarak sunulan farklı hizmetleri “Allianz seninle” mottosuyla vurgulamaya çalışarak tüketiciye zor zamanlarda önemli olan şeyin sevdiğinin yanında olmak ve ona destek çıkmak olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bununla birlikte reklamın başından sonuna kadar herhangi bir dış sese yer verilmemiştir. Sadece reklamın son karesinde tüketiciye “sen sadece sevdiğini söyle Allianz seninle ve sevdiğinle” diye seslenilmektedir. Bu sayede tüketiciye sunulan hizmeti seçmesi için geçerli çeşitli sebepler sunulmuş (doğum, kaza, hastalık) ve tüketici reklama dâhil edilerek sunulan bu hizmet bir ihtiyaçmış gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Reklamda marka, doğrudan satış gerçekleştirmeye yönelik mesajlar vermek yerine insanların yaşamlarından kesitler vererek, sunulan hizmetin faydalarını, avantajlarını göstermeye çalışmaktadır. Reklamda korku, endişe ve üzüntünün hakim olduğu sahnelerde (kanseri haberi, arabada kadının gözyaşları, doğum için hastaneye yetiştirilme) koyu ve soğuk renklerden faydalanılmış, bununla birlikte hastane ortamları, spor salonu ve benzeri sahneler daha nötr renkler kullanılarak gösterilmiştir. Bebeğin odasının gösterildiği sahnede ise; sıcak renkler ve objeler kullanılarak mutluluk ve sevinç duyguları pekiştirilmeye çalışılmıştır.

İncelenen sigorta reklamında, anlatı kuramı çerçevesinde yanıt aranan sorular ve bu doğrultuda ortaya çıkan neden sonuç ilişkisine yönelik elde edilen bulgular aşağıda detaylı olarak açıklanmıştır.

3 Facebook'ta reklamın yayınlandığı 11 Kasım'daki gönderi toplamda 4752 beğeni, 2.728 paylaşım, 369 yorum; Twitter'da ise 330 retweet, 489 beğeni almıştır.



















Reklamda Anlatı 1: Hamilelik ve doğum sürecinde Allianz Sigorta

Anlatıdaki insanlar kim?

Reklamın ilk sahnesinde bebeği olacağını öğrenen ve kalp atış sesini duyan genç bir kadın ve erkek senaryonun birincil kişileri olarak gösterilmektedir. Reklamın ilerleyen sahnesinde ise; ikincil oyuncu olarak müjdeli haberin vericisi konumunda bir doktor karşımıza çıkmaktadır.

Bu kişilerin, anlatıdaki işlevi nedir?

Genç anne- baba adayı olarak konumlandırılan bu kişiler bir hamilelik ve doğum süreci içerisinde bireylerin yaşadığı heyecanları, mutlulukları göstermeye çalışmaktadır.

Bu kişiler, anlatıda ne yapıyorlar?

Anlatı birden fazla uzamda gerçekleştirilmektedir. Bir ultrason kontrolü, hastaneye yetiştirilme, doğum haberrinin verilmesi ve ailenin kendi evinde bebeğinin odasındaki görüntüleri gösterilmektedir. Anne- baba adayı olan kadın ve erkeğin bebeğinin kalp atış sesini duydukları andan itibaren ilk heyecanları gösterilmektedir. Kadın doktorun ultrasonda “işte orada” diyerek bebeğın anne karnındaki görüntüsüne işaret etmesi, baba adayının heyecanı, anne adayının ise bebeğini görme arzusu gösterilmektedir. Bu sahneler aslında bizim yaşamımızda da önem verdiğimiz konular arasında yer almaktadır. Daha sonraki süreçte doğum sancısı çeken eşini hastaneye yetiştirmeye çalışan bir baba adayının telaşı gösterilmektedir. Eşini hastaneye yetiştiren baba doğumhane kapısında beklemektedir. Baba adayları için en heyecan verici sahnelerden biri doktor tarafından kendilerine doğumhane kapısının önünde verilen müjdeli haberdır. Bu haberin sevinci ise; tipik bir davranış olarak değerlendirebileceğimiz -gündelik hayata ait çok tanıdık bir davranış olan- babanın doktoru kucaklamasıyla son bulmaktadır. Anlatının son sahnesinde ise bebek odasında annenin bebeğini beslemesi ve babanın onları sevgiyle izleyişi gösterilmektedir.

Niçin yapıyorlar?

Bebek sahibi olmak hem mutluluk verici hem de stresin yoğun olduğu dönemlerden biridir. Bu süreçte özellikle baba adayları farklı telaşlar yaşamaktadır (ilk kalp sesi, doğum sancısı halindeki telaşlar, hastaneye yetiştirme telaşı, doğumhane kapısında bekleme). Özellikle doğumdan sonra bir annenin bebeğini beslemesi, bir babanın uzaktan onları izlemesi ve zorlu süreçleri atlamanın verdiği huzur göze çarpmaktadır. Bir sigorta reklamı kapsamında ele aldığımızda tüm hamilelik ve doğum sürecinde yapılan masraflar önemli konular arasında yer almaktadır. Dolayısıyla bu ailede bu türden kaygıların yaşanmadığını doğuma giderken elinde sadece sigorta şirketinin dosyasını taşıması ile görmekteyiz.

Sonuçlar ne?

Giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluşan bu anlatıda kişi, olay ve olay örgüsü sigorta şirketinin sunduğu hizmetin nitelikleri ile örtüşecek şekilde verilmeye çalışılmıştır. Burada önemli olan izleyicinin olayın örgüsüne ikna olması, karakterlerin inandırıcılığını görebilmesidir. Bebeğinin ilk kalp atışından itibaren eşinin yanında olan ve bebeği olduğu haberini alan bir babanın mutluluğu izleyiciye bir film formatında gösterilmektedir.

Reklamda tüm süreçleri atlatarak ailesiyle birlikte bebeğinin odasında eşini ve bebeğini izleyen bir babanın mutluluğu gösterilmeye çalışılmaktadır. Ailenin tek düşündüğü aslında rutin doğum süreçleri ile ilgili durumlardır. Onun dışındaki durumlarda sigorta şirketinin ihtiyaçlarını karşılayacağı belirtilmektedir. Sağlık kontrolleri, doğum durumlarında bir sigortanın varlığının önemi kişiler üzerinden gösterilmektedir. Reklamın sonunda babanın bu yöndeki rahatlığı bunu kanıtlar niteliktedir.

Özetle, sigorta şirketinin bir bebeğın dünyaya gelişi boyunca ailenin yanında olduğu, sağlık giderlerini karşıladığı, gidilen hastanelerin niteliği de göz önünde bulundurularak gösterilmeye çalışılmaktadır.

























Reklamda Anlatı 2: Kaza ve yaralanma durumlarında Allianz Sigorta

Anlatıdaki insanlar kim?

Anlatıda yer alan birincil oyuncular bir kadın ve genç bir kızdan oluşmaktadır. İkincil oyuncular arasında ise bir erkek (baba), sedyeye kızı taşıyan sağlık görevlileri, bir erkek doktor ve dansçı küçük çocuklar gösterilmektedir.

Bu kişilerin, anlatıdaki işlevi nedir?

Anlatıda yer alan insanlardan kadın oyuncu bir kız çocuk annesini, erkek ise babasını canlandırmaktadır. Anlatının bu bölümünün temel karakteri ise, anne rolündeki kadındır. Genç kız dans tutkusu olan bir insanı canlandırırken, baba daha pasif olarak yer almaktadır. Erkek olan doktor ise; bir sakatlanma sonucunda fizik tedavisi veren bir uzman olarak gösterilmektedir. Burada yer alan kişiler arasında asıl vurgulanan ise; bir annenin evladı için kaygılanışı, her konuda yanında olmasıdır.

Bu kişiler, anlatıda ne yapıyorlar?

Anlatının ilk sahnelerinde kızının dans ederken düştüğü/sakatlandığı haberini alan anne ve babanın dans okuluna koşarak telaşla geldiği gösterilmektedir. Özellikle annenin, kızının sakat kalacağına yönelik endişesi reklamda yansıtılırken, genç kızın da annesini rahatlatmak için tebessüm ettiği görülmektedir. Sakatlanma sürecinde annenin kızının daima yanında olduğu – hastanede tedavisinde, dans ettiğinde-vurgulanmaktadır. Burada anne ile kızının arasındaki duygusal bağ göze çarpmakta ve son sahnede anne ile kızın göz göze gelişi ile bu duygusal bağ doruğa çıkmaktadır.

Niçin yapıyorlar?

İkinci anlatıyı oluşturan sakatlanma olayı sonucunda özellikle annenin fedakârlığı ve kızının hep yanında olması üzerine odaklanılmaktadır. Anne rolündeki kadın kızının sakat kalma endişesiyle tedirgin olmakta ve her an onun yanında yer almaktadır. Reklamda, babanın rolünün ikinci planda yer aldığı, özellikle çocukları söz konusu olduğunda annelerin daha duygusal olduğuna vurgu yapıldığı görülmektedir.

Sonuçlar ne?

Anlatının sonucunda geçirdiği kaza nedeniyle bir süre sakatlanan genç bir kızın yeniden büyük bir sahnede dans etmeye başlaması, annenin ise kızının iyileşmesi nedeniyle hissettiği mutluluğu gösterilmektedir. Reklamın bu bölümünde tüm yaralanma ve hastane sürecinde sigorta şirketinin sunduğu hizmetler gösterilmeye çalışılmaktadır. Özellikle hastane sahnelerinde annenin elinde bulunan mavi dosya, markanın hastanede tüm sorumluluğu üstüne almasının bir simgesi olarak gösterilmektedir. Yine betimlenen hastane ortamları sigorta şirketi tarafından satın alınan hizmetin kalitesini göstermekte ve özel hastane vurgusu yapmaktadır. Reklamda kızın merdivenleri çıkma sahnesinde arka planda gösterilen merdivenler -sıvaları dökülmeye başlamış beton-sigorta yaptırmanın maliyeti yüksek bir iş olduğu algısını yıkmaya çalışmaktadır. Bu açıdan bakıldığında dileyen herkesin küçük bütçelerle de olsa sigorta yaptırabileceği gösterilmeye çalışılmaktadır.





















Reklamda Anlatı 3: Hastalık tedavi sürecinde Allianz Sigorta

Anlatıdaki insanlar kim?

Anlatıda orta yaşlarda olan evli bir çift birincil oyuncular olarak gösterilmektedir. Burada yer alan erkek bir doktor ve hemşire ise; olayın ikincil oyuncuları olarak yer almaktadır.

Bu kişilerin, anlatıdaki işlevi nedir?

Anlatıda bir kadın ve kanser hastası olduğunu öğrenen eşini canlandıran orta yaştaki evli bir çift gösterilmektedir. Hastaneye gittiğinde kanser olduğunu öğrenen eş merkezde yer almaktadır. Reklamda yer alan doktor ise; aslında hikâyenin başlatıcısı konumundadır. Çünkü olay örgüsünde, hastaneye giden evli çifte doktor tarafından “kansersiz hücre tespit edildiğinin” söylenmesi üzerine yaşanan duygusal çöküş gösterilmektedir.

Bu kişiler, anlatıda ne yapıyorlar?

Anlatıda yer alan kadının yüzünde, eşinin kanser olduğu haberini aldığı ilk andan itibaren korku ve üzüntü hâkim olur ve kadına yönelik yakın çekim sahnelerinde bu durum ile birlikte kadının hıçkırarak ağlaması gösterilir. Bu sahnelerde koyu ya da soğuk olarak ifade edebileceğimiz renkler ya da atmosfer kullanılmıştır. Bu da zor bir süreç olan kanser hastalığında kişinin yaşadığı umutsuzluğu ve korkuyu betimlemektedir. Özellikle kanser haberini aldıktan sonra eşinin elini tutması, onun yanında olduğunu ifade etmektedir. Hasta olan erkeğin ise; hastalığını öğrendikten sonra gözlerini kapayarak içine düştüğü umutsuzluğun resmedildiği görülür. Eşinin elini tutması, birbirlerine destek olduklarını ifade etmektedir. Olay örgüsünün gelişme bölümünde ise; artık hastalığın kabullenildiği ve sonrasındaki tedavi sürecine yönelik sahneler gösterilmektedir. Özellikle kadının, kemoterapi nedeniyle saçları dökülen eşinin saçını tıraş etmesi ve onu alnından öpmesi belki de bu olayın en dramatik sahnelerinden birini oluşturmaktadır. Hasta olan erkeğin yüzünün çok gülmemesi ve umutsuzluğuna karşın eşi için ettiği tebessüm gösterilirken; kadının da aynı duyguları paylaştığı ancak birbirlerine belli etmeye çalıştıkları anlaşılır. Kadının tüm tedavi sürecinde eşinin elini hiç bırakmadığı görülmektedir. Son sahnede ise; tedavi sonrasında doktorun “sonuçlarınız çok güzel” cümlesiyle kadının elini göğsüne koyarak hissettiği mutluluğa, erkeğin ise çektiği sıkıntıların bittiğine yönelik tebessümüne dikkat çekilmektedir.

Niçin yapıyorlar?

Anlatıda yer alan evli bir çiftin kanser hastalığı ile mücadelesi, birbirine destek olmaları gösterilmeye çalışılmaktadır. Burada aslında evliliğin sadece iyi günde değil zor günlerde de yan yana olmak demek olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır. Burada eşini çok seven bir kadının eşinin hastalığı ile ilk başlarda yıkılışı anlatılırken sonraki süreçlerde hastalığı kabullenışı ve en sonunda birlikte zafere ulaşması gösterilmektedir.

Sonuçlar ne?

Anlatının sonucunda hem psikolojik hem de fiziksel zorlukların “sonuçlarınız çok güzel” cümlesiyle bittiği, tedavinin başarılı olduğu vurgulanmaktadır. Kadının ilk zamanlar üzüntü nedeniyle dökülen gözyaşlarının, bu kez mutluluktan döküldüğünü görmekteyiz. Sahnenin son kısmında ise, eşinin tekrar sağlığına kavuştuğu, saçlarının tekrar uzadığı gösterilmekle birlikte kol kola yaslanarak birbirlerinin yanında oldukları vurgulanmaya çalışılmaktadır. Anlatının bu bölümünde eşinin hastalığında her zaman yanında olan bir kadının duygusal geçişleri gösterilmeye çalışılmaktadır. Kadının hastalığın ilk öğrenilmesi aşamasından, saçlarının tıraş edilmesinde, kemoterapi aldığı ve sonuçları öğrenmeye gidildiği zaman hep eşinin yanında olduğu, gözlerinin içine baktığı görülmektedir. Tüm bu süreci eşinin desteği ile atlatan bir erkeğin mutluluğu da yine sonuç bölümünde gösterilmeye çalışılmaktadır.

Anlatılan bu hikâyede marka en zor ve uzun süreli hastalıklardan biri olan, bireyleri hem psikolojik hem de fiziksel anlamda zorlayan kanser hastalığının tedavisi sırasında müşterisinin yanında olduğunu ve hayatını kolaylaştırmaya çalıştığını anlatır. Özellikle tedavi amacıyla gidilen doktorun yaşlı bir doktor olması –daha deneyimli oluşun bir göstergesi-kanserli hastaya kemoterapi sırasında rahat bir ortamın sunulması –tek kişilik özel odalar- sigorta şirketinin sunduğu avantajlar doğrultusunda tüketicilerin faydalanabileceği hizmeti göstermeye çalışılmaktadır. Bu hikâyenin yer aldığı sahnelerin birinde orta halli olduğu gözlenen bir evin sıradan banyosundan görüntüler verilerek aslında sigortanın bir lüks olmadığı, gelir düzeyi yüksek olmayan kişilerin de rahatlıkla sigorta yaptırabileceği mesajı verilmektedir. Reklamın sonucunda hastalık sürecinde markanın

tüketicisinin yanında olduğu vurgulanmıştır.

Sonuç

Reklamlar, ikna amaçlı yapılan ve tüketicinin dikkatini markaya çekmeye çalışan iletişim çalışmalarıdır. Benzer ürün ve markaların sayısının fazla olduğu ve tüketicinin yoğun bir mesaj bombardımanına tutulduğu bu dönemde marka mesajlarına yönelik iknanın gerçekleşmesinde harcanan çaba daha da artmıştır.

Tüketicilerin kendilerine rasyonel şekilde sıralanmış mesajlar yerine kendi deneyimlerine dayanan, içeriğinde kendinden de bir şeyler bulabildiği ve bir anlatı çerçevesinde verilmiş mesajlara yönelik daha az karşıt argüman geliştirdiğini söylemek yanlış olmaz. Burada önemli olan anlatı için seçilen konunun, mesajın, kişilerin ve ana temanın birbirleriyle ahenk ve uygunluk açısından doğru bir şekilde oluşturulması, kurgulanması ve izleyicinin kendinden, yaşamından da bir şeyler görebilmesi, hissedebilmesidir. Reklamda anlatılan hikâyelerin tüketicinin deneyimleri ile örtüşmesi hedef kitlenin reklama bakış açısını değiştirmekte ve reklamı dikkat çekici bir boyutta ele almasını sağlamaktadır. Bireylerin sadece rasyonel değil artık özellikle kararlarında duygusal davrandıkları; en kolay öğrenmenin müzik, hikâye ve oyun ile gerçekleştiği bir dönemde anlatı formatındaki reklamlar buna önemli bir katkıda bulunmaktadır.

İncelenen sigorta reklamına bakıldığında; reklamda anlatıya konu olan hikâyelerin gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz -doğum, kaza, hastalık- olaylar arasından seçildiği görülmektedir. Dolayısıyla bu durum izleyicinin reklamda kendinden bir şeyler bulmasını kolaylaştırmaktadır. Seçilen olayların ahenkli ve birbiriyle uyumlu şekilde hareket etmesi –olayların bir başlangıç ve sonuç dâhilinde verilmesi- ve izleyiciyi bir olay örgüsü içerisine dâhil etmesi izleyicide bir reklam değil, bir hikâye izliyor hissi uyandırmaktadır. Reklamda, kullanılan temalarda aslında tıpkı hayat gibi üzüntü ve sevinçlerin iç içe geçtiği bir yapı göze çarpmaktadır. Kaza, hastalık, doğum gibi olayların birgün izleyicinin de başına gelebileceği ihtimalini gösteren reklam aracılığı ile sigortanın önemi ve şirketin sunduğu hizmetler daha anlaşılır ve açık bir şekilde günlük hayattan kesitler verilerek gösterilmektedir. Bu durum bize gerçeğin reklamlar aracılığıyla simülasyona dönüştürülebildiğini göstermekte ve iknanın gerçekleşmesini kolaylaştırmaktadır.

Tüketiciler, ünlü kişilerin tanıklığının yanı sıra, kendilerine benzer buldukları kişilerin marka hakkındaki tavsiyelerinden de etkilenmektedir. Reklamda seçilen karakterlerin -anne, baba, eş, çocuk- hepsinin “bizden biri” hissini verebilecek şekilde ve çevremizde görebileceğimiz kişilerden oluşturulması anlatının izleyici tarafından kabulünü kolaylaştırmaktadır. Bu durum izleyicinin söz konusu ürün ya da hizmetin hangi sorununa nasıl çözümler ürettiğinin anlaşılmasında kendini rahatlıkla özdeşleştirebilmesine katkıda bulunmaktadır.

Reklamda ürünün sunduğu değer ve özellikler doğrudan anlatılmaktansa, bazı göstergeler aracılığıyla (mavi dosya-hayatta karşılaşılabilecek farklı sorunlara yönelik tek marka ile çözüm vurgusu, güvenilirliği çağrıştırmaması; alyans-birçok kültürde evlilik ve birlikteliğin temel simgesi sayılması) hikâyenin içerisine yerleştirilerek vermeye çalışılmıştır. Bu türden değerlerin reklam içerisinde gösterilmeye çalışılması reklamın iddiasını daha da güçlendirmeye katkıda bulunmaktadır. Tüketicinin kendisiyle benzer özelliklere sahip kişiler tarafından ürün ya da hizmetin kullanımıyla elde ettiği deneyimleri görebilmesi ürünün ya da hizmetin sağlayacağı faydayı anlayabilmesini kolaylaştırmaktadır.

Anlatı reklamlarında marka doğrudan bir ürün vaadinde bulunmayarak tüketicinin kendisine bir ürün satılmıyormuş hissi oluşturmaktan hikâyenin parçası haline gelmektedir. Reklamda; yaşamda karşılaşılabilecek farklı sorunlarla ilgili olarak tek bir markanın gücü ve çeşitli hizmetleri doğrudan söylenmek yerine hikâyeler aracılığıyla tüketicie aktarılmaya çalışılmaktadır. Anlatı formatındaki reklamlarda tüketicie sunulan ürün ya da hizmeti seçmesi için geçerli çeşitli sebepler sunulmakta ve tüketici reklama dâhil edilerek sunulan bu ürün ya da hizmet bir ihtiyaçmış gibi gösterilmeye çalışılmaktadır. Ortaya çıkan bu durum tüketicinin ürün ya da hizmete yönelik karşıt argüman geliştirmesinin önüne geçerek reklama yönelik inkanın gerçekleşmesini kolaylaştırıcı bir unsur oluşturmaktadır. Kişinin kendisini hikâyenin bir parçası olarak görmesi satın alma kararını vermesinde önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar

- Adaval, R., & Wyer, R. S. (1998). The role of narratives in consumer information processing. *Journal of Consumer Psychology*, 7(3), 207-245.
- Ashok K. Lalwani , May Lwin & Kuah Leng Li (2005). Consumer responses to english accent variations in advertising. *Journal of Global Marketing*, 18:3-4, 143-165.
- Brechman, J. M., & Purvis, S. C. (2015). Narrative, transportation and advertising. *International Journal of Advertising*, 34(2), 366-381.
- Boller, G. W., & Olson, J. C. (1991). Experiencing ad meanings: Crucial aspects of narrative/drama processing. *NA-Advances in Consumer Research*, Vol.18.
- Chang, C. (2013). Imagery fluency and narrative advertising effects. *Journal of advertising*, 42(1), 54-68.
- Ersoy, A. ve Bozkurt, M.(2016). Anlatı araştırması. (Ed. Ahmet Saban ve Ali Ersoy). *Eğitimde nitel araştırma desenleri kitabı içinde*. Ankara: Anı yayıncılık
- Escalas, J. E. (1998). Advertising narratives: What are they and how do they work. *Representing consumers: Voices, views, and visions*, 267-289.
- Fisher, W. R. (1984). Narration as a human communication paradigm: The case of public moral argument. *Communications Monographs*, 51(1), 1-22.
- Larson, C. (2010). *Persuasion: Reception and Responsibility*. (12th Ed.). Wadsworth, Cengage Learning:Canada.
- Lien, N. H.& Chen, Y. L. (2013). Narrative ads: The effect of argument strength and story format. *Journal of Business research*, 66(4), 516-522.
- Murphy, S. T., Frank, L. B., Chatterjee, J. S. & Baezconde-Garbanati, L. (2013).

Narrative versus non-narrative: The role of identification, transportation and emotion in reducing health disparities. *Journal of Community*, 63, 116–137.

Riessman, C. K. (2005). Narrative analysis. *Narrative, memory & everyday life*, 1-7.

Rossiter, J.R., Percy, L. & Donovan, R. J. (1991). A better advertising planning grid. *Journal of Advertising Research*, 31(5), 11-21.

Sandıkçioğlu, B. (2014). İkna Kuramları. Mine Oyman (Ed.). İkna Edici İletişim kitabı içinde. Eskişehir: Aöf Yayınları.

Siala, H. (2013). Religious influences on consumers' high-involvement purchasing decisions. *Journal of services marketing*, 27(7), 579-589.

Stutts, N. B. & Barker, R. T. (1999). The use of narrative paradigm theory in assessing audience value conflict in image advertising. *Management Communication Quarterly*, 13(2), 209-244.

Weinberger, M. G. & Spotts, H. E. (1989). A Situational View of Information Content in TV Advertising in the US and UK. *The Journal of Marketing*, 89-94.

Zheng, L. (2014). Narrative Transportation in Radio Advertising: A Study of the Effects of Dispositional Traits on Mental Transportation. *Journal of Radio & Audio Media*, 21(1), 36-50.

Allianz Türkiye Sigorta Reklamı <https://www.youtube.com/watch?v=xqTMwO6ha3U>

<http://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/2016ya-damga-vuran-reklam-kampanyalari/>