

Moment

ISSN: 2148-970X

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR DERGİSİ • www.momentdergi.org
cilt 7 • sayı 2 • 2020



İletişim Çalışmalarında Yeni Yaklaşımlar

Aslı Telli Aydemir & Ozan Çavdar

Moment

ISSN: 2148-970X

JOURNAL OF CULTURAL STUDIES, FACULTY OF COMMUNICATION, HACETTEPE UNIVERSITY • www.momentjournal.org

vol 7 • no 2 • 2020



New Approaches in Communication Studies

Aslı Telli Aydemir & Ozan Çavdar

Sahibi ve Editör

Mutlu Binark

Hacettepe Üniversitesi • mbinark@gmail.com

Editör Yardımcıları

Emek Çaylı Rahte

Hacettepe Üniversitesi • emekcayli@gmail.com

Emre Canpolat

Hacettepe Üniversitesi • canemrepolat@gmail.com

Yayın Sekreterleri & Editöryal İletişim

Gökçe Baydar

Hacettepe Üniversitesi • gokcebydr@gmail.com

Gülşay Acar Göktepe

Hacettepe Üniversitesi • gulaycr@gmail.com

Şule Karataş Özaydın

Hacettepe Üniversitesi • skaratas89@gmail.com

Web Editörü & Grafik Tasarım

Erkin Gökçer Erdem

Hacettepe Üniversitesi • gokcererdem@gmail.com

Türkçe Dil Editörü

Ozan Çavdar

Hacettepe Üniversitesi • ozancavdar83@gmail.com

İngilizce Dil Editörleri

Gökhan Arıkan

Hacettepe Üniversitesi • terliksihayvansi@gmail.com

Beren Kandemir

Hacettepe Üniversitesi • berenkandemir@gmail.com

Ezgi Sertalp

Hacettepe Üniversitesi • ezgibugey@gmail.com

Umut Yener Kara

Hacettepe Üniversitesi • umutyener84@gmail.com

Fotoğraf Editörü

Engin Gelibolu

Hacettepe Üniversitesi • engingelibolu@gmail.com

Sosyal Medya Editörleri

Gökçe Baydar

Hacettepe Üniversitesi • gokcebydr@gmail.com

Göze Orhon

Hacettepe Üniversitesi • gozeorhon@gmail.com

Yayın Kurulu

Aksu Bora

Emekli Öğretim Üyesi • bora.aksu@gmail.com

Asli Telli Aydemir

Siegen Üniversitesi • Asli.Telli@uni-siegen.de

Burak Özçetin

Bilgi Üniversitesi • burak.ozcetin@bilgi.edu.tr

Burcu Canar

Hacettepe Üniversitesi • canarburcu@gmail.com

Emek Çaylı Rahte

Hacettepe Üniversitesi • emekcayli@gmail.com

Funda Şenol Cantek

Bağımsız Araştırmacı • funda.senol@gmail.com

Göze Orhon

Hacettepe Üniversitesi • gozeorhon@gmail.com

Gülsüm Depeli

Hacettepe Üniversitesi • gdepeli@gmail.com

Hakan Ergül

Bağımsız Araştırmacı • hkerkul@gmail.com

Hatice Şule Gelibolu

Hacettepe Üniversitesi • hatices99@gmail.com

Mutlu Binark

Hacettepe Üniversitesi • mbinark@gmail.com

Suavi Aydın

Hacettepe Üniversitesi • suavi@hacettepe.edu.tr

Tezcan Durna

Bağımsız Araştırmacı • tezcandurna@gmail.com

Ümit Çetin

Westminster Üniversitesi • cetinu@westminster.ac.uk

Dizinler

COPE

<https://publicationethics.org/members/moment-journal>

DOAJ

<https://doaj.org/toc/2148-970X>

EBSCO

<https://www.ebsco.com>

ERIHPLUS

<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringsskanaler/erihplus/periodical/info.action?id=493402>

INDEX COPERNICUS

<https://journals.indexcopernicus.com/search/details?id=47609>

ULAKBİM TR DİZİN

<https://app.trdizin.gov.tr/dergi/T0RrNE9BPT0/moment-dergi>

ULRICHWEB

<http://ulrichweb.serialssolutions.com/>

İÇİNDEKİLER

TEMA EDİTÖRLERİNDEN

126 - 128 Tema Editörlerinden **Aslı Telli Aydemir, Ozan Çavdar**

MAKALELER (TEMA)

129 - 148 BÜYÜK KAPANMADA YENİ YÖNTEMLER: PANDEMİDE FEMİNİST ÖZ-DÜŞÜNÜMSELLİĞİ UYGULAMAK
Pınar Karababa Demircan

149 - 172 İZOLASYON SÜRECİNDE İLETİŞİM VE ÜRETİM SÜREÇLERİ: KADINLARIN HOME OFFICE DOLAYIMLI
MESAI VE İŞ YÜKÜ DÖNÜŞÜMÜ
Emre Koparan, Bermal Bekalp

173 - 201 SOSYAL MEDYA EKSENLİ İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI: KONULAR, KURAMLAR, YÖNTEMLER
Nurcan Törenli, Zafer Kıyan

202 - 218 MEDYA ARKEOLOJİSİ: DİSİPLİNE EDİLMEMİŞ BİR DİSİPLİNİ TARTIŞMAK
İlker Erdoğan

219 - 240 KÖÇEK PERFORMANSINDA BEDENSEL BİR ARADALIK VE SEYREDENİN SEYREDİLENE BAKIŞI
Atilla Barutçu

241 - 264 TÜRKİYE'DE GÖRSEL-İŞİTSEL KORSAN: BİR ENDÜSTRİNİN KORSAN FİLM SATICILARI ÜZERİNDEN
ÖZDÜŞÜNÜMÜ
Ece Vitrinel

265 - 286 DİJİTAL OYUNLARDA BELLEĞİN YENİDEN İNŞASI: NUSRAT ÖRNEĞİ
Nilüfer Pınar Kılıç

287 - 313 KONUM TEMELLİ ÇEVİRİMİÇİ TANIŞMA UYGULAMALARINI KADINLARIN FLÖRT DENEYİMLERİ
AÇISINDAN DÜŞÜNMEK: TİNDER VE HAPPN
Betül Aydoğan

314 - 333 POSTMODERNİZMİ NETFLIX'TEN SEYRETMEK: METİNLERARASILIKTAN NOSTALJİYE STRANGER
THINGS
Yasemin Özkent

334 - 353 "TANRILARIN DERİN ARZULARI" FİLMİNDE JAPON YARATILIŞ MİTİ, TABULARIN İHLALİ VE
MODERNLİĞİN İNŞASI
Mikail Boz

MAKALELER

354 - 375 ZÜBÜK: BİR İKTİDAR ROMANI
Toygar Sinan Baykan

KİTAP ELEŞTİRİLERİ

376 - 385 İHMÂL EDİLMİŞ OLANI YENİDEN KEŞFETMEK: ASYA
Cem Evrim Aslan

SÖYLEŞİLER

386 - 390 DİJİTAL EŞİTLİK İÇİN BİR ÖLÇÜM ÖNERİSİ: MASSIMO RAGNEDDA İLE SÖYLEŞİ
Duygu Özsoy

391 - 397 LİFEWORLDS: CRYSTAL ABİDİN'LE SÖYLEŞİ
Aslı Telli Aydemir

CONTENTS

FROM THE THEME EDITORS

126 - 128 From the Theme Editors [Aslı Telli Aydemir, Ozan Çavdar](#)

ARTICLES (THEMATIC)

- 129 - 148 NEW METHODS IN GREAT LOCKDOWN: APPLYING FEMINIST SELF-REFLEXIVITY DURING PANDEMIC
[Pınar Karababa Demircan](#)
- 149 - 172 COMMUNICATION AND PRODUCTION PROCESSES DURING ISOLATION: TRANSFORMATION OF WOMEN'S WORK LOAD IN HOME-OFFICES
[Emre Koparan, Bermal Bekalp](#)
- 173 - 201 SOCIAL MEDIA-BASED COMMUNICATION RESEARCH: PRIMARY TOPICS, THEORIES, METHODOLOGIES
[Nurcan Törenli, Zafer Kıyan](#)
- 202 - 218 MEDIA ARCHAEOLOGY: DISCUSSING AN UNDISCIPLINED DISCIPLINE
[İlker Erdoğan](#)
- 219 - 240 CORPOREAL COEXISTENCE IN KÖÇEK PERFORMANCE AND THE GAZE OF THE MALE AUDIENCE
[Atilla Barutçu](#)
- 241 - 264 AUDIO-VISUAL PIRACY IN TURKEY: SELF-REFLECTION OF AN INDUSTRY THROUGH PIRATE VENDORS
[Ece Vitriuel](#)
- 265 - 286 RECONSTRUCTION OF MEMORY IN DIGITAL GAMES: THE CASE OF NUSRAT
[Nilüfer Pınar Kılıç](#)
- 287 - 313 ANALYSIS OF WOMEN'S FLIRT EXPERIENCE VIA LOCATION-BASED ONLINE DATING PRACTICES: TINDER AND HAPPN
[Betül Aydoğan](#)
- 314 - 333 WATCHING POSTMODERNISM ON NETFLIX: STRANGER THINGS FROM INTERTEXTUALITY TO NOSTALGIA
[Yasemin Özkent](#)
- 334 - 353 THE JAPANESE CREATION MYTH, THE VIOLATION OF TABOOS AND THE CONSTRUCTION OF MODERNITY IN "PROFOUND DESIRES OF THE GODS"
[Mikail Boz](#)

ARTICLES

354 - 375 ZÜBÜK: A NOVEL OF POWER
[Toygar Sinan Baykan](#)

BOOK REVIEWS

376 - 385 REDISCOVERING THE NEGLECTED: ASIA
[Cem Evrim Aslan](#)

INTERVIEWS

- 386 - 390 SCALING EQUITY AND THE UNDERCLASS IN THE DIGITAL: AN INTERVIEW WITH MASSIMO RAGNEDDA
[Duygu Özsoy](#)
- 391 - 397 LIFEWORLDS: AN INTERVIEW WITH CRYSTAL ABIDIN
[Aslı Telli Aydemir](#)

2020, 7(2): 126-128

Tema Editörlerinden

Sevgili Okurlar,

“İletişim Çalışmalarında Yeni Yaklaşımlar” başlıklı sayının hepimizin yaşamında dönüm noktası sayılabilecek, zor ama bir o kadar da öğretici bir döneme geldiği aşikâr. Editörler olarak bu durum hiç kuşkusuz bizi de derinden etkiledi ve özellikle sayıya olan ilginin yüksekliği bizi ayrıca düşünmeye sevk etti. Olumlu yönde tabii... Makale sayısının çokluğu her ne kadar editoryal ekibi ve hakemleri zorlasa da, bu dönemde bilimsel çalışma sayısının artması ve daha da önemlisi bunu toplumla buluşturma çabası bizi ayrıca mutlu etti. Sayının içeriğini oluştururken oldukça zorlandık ama bir o kadar da keyif aldık. Tüm katkı sunanlara içtenlikle teşekkür ediyor; editoryal süreçte ve ortaya çıkan sayıda hatalarımız olduysa affınıza sığınıyoruz.

Söz ettiğimiz gibi pandemi, hepimizin yaşamında önemli bir yere sahip ve 2020 yılı yakın tarihe bu şekilde damgasını vuracak. Dolayısıyla bu sayıya, pandeminin kişisel ve araştırma odaklı habitusa etkilerini konu alan iki yazıyla başlamak istedik. İlk yazı, Pınar Karababa`ya ait. Pınar Karababa, her birimizin hayatını yakından etkileyen COVID-19 pandemisinin akademik saha araştırmasına etkisini, feminist ve özdüşünümsel bir perspektiften ele alıyor. Yazar, pandeminin doğurduğu sonuçlardan birisi olan fiziksel uzaklığın, araştırmacının sahaya etkisi, araştırmacı ile katılımcı arasında oluşan hiyerarşi ve katılımcıya karşı olan sorumluluğu gibi meseleler üzerinde yarattığı sonuçları, pandemi öncesiyle kıyaslayarak kendi deneyimini tartışmaya açıyor.

Pandemi konulu ikinci yazı, Emre Koparan ve Bermal Bekalp`e ait. İzolasyon sürecinde iletişim ve üretim süreçlerine eğilen bu çalışma, salgın sırasında kapitalist sistemin varlığını sorunsuz bir şekilde devam ettirebilmesi için artarak devam eden evden çalışma/home-office sürecinde kadınların deneyimlerini konu ediniyor. Bu süreçle birlikte ev içi-ev dışı zaman veya çalışma saatleri arasındaki farkın neredeyse ortadan kalktığını, üç aylık ilk kapanma döneminde kartopu örneklem yöntemiyle derinlemesine görüşmeler yaparak ortaya koyuyor. Bu bağlamda güncel ve hem iş hem özel yasama için bir sorunu ortaya döken bu yazı, yakın gelecekteki iletişim ve üretim süreçleri için de ipuçları sunuyor.

Bir sonraki yazı, Nurcan Törenli ve Zafer Kıyan`a ait. Sosyal medya eksenli iletişim araştırmalarını konu, kuram ve yöntem açısından inceleyen bu çalışma, iletişim yönelimli sosyal medya araştırmalarını analiz ederek bu çalışmalarda kendisini gösteren araştırma eğilimlerini ve örüntülerini açığa çıkarmayı hedefliyor. Atif sayısı yüksek iletişim yönelimli 120 makaleyi niteliksel içerik analiz tekniği kullanarak altı başlık altında inceleyip kodlayan bu çalışma, iletişim alanında araştırma uzamına sayısal yöntemle yaklaşarak bağlamsal örüntüleri ortaya çıkarmasıyla ilgi çekiyor.

İlker Erdoğan`ın *Medya Arkeolojisi: Disipline Edilmemiş Bir Disiplini Tartışmak* başlıklı yazısı, medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmaya açan epistemolojik bir çalışma. Alanyazına eğilerek, medya arkeolojisinin modern medya teorisinde ve medya tarihinde ‘epistemolojik bir kopuşun ya da kırılmanın’ kanıtı olduğunu dile getiriyor; bir yandan da ‘materyalist bir epistemoloji’ olarak medya

çalışmalarına katkıda bulunduğunu ekliyor. Sonuç olarak, medya arkeolojisinin bir disiplin olarak tartışılabilir statüye sahip olduğunu ve disipline edilmemiş bir disiplin olduğunu öne sürüyor.

Erdoğan'ın ardından gelen yazısıyla Atilla Barutçu, normatif cinsiyet kategorilerini sarsması nedeniyle dikkat çekici bir gelenek olan köçekliği, erkek seyircilerin bakışı üzerinden tartışmaya açıyor. Barutçu, köçek performansının gördüğü kabulün ya da reddin sebeplerini, bu yaklaşımların arkaplanında işleyen dinamikleri, derinlemesine görüşmeler ve video analizlerin desteğiyle irdeliyor.

Ece Vitriyel, korsan film endüstrisine korsan film satıcılarının özdeşliğini üzerinden bakarak, bizleri farklı bir evrene taşıyor. Kapsamı giderek genişleyen görsel-işitsel korsanı, temsil biçimleri ve farklı dinamiklerden etkilenen algı üzerinden çalışıyor. Vitriyel, ikisi kısa metraj toplam yedi yerli filmi odağına alan bu çalışmayla, korsan filmcilerin ağırlıklı olarak *arthouse* sinema ve sinefillikle ilişkili kültürel araçlar olarak betimlendiklerini ortaya koyuyor. Bir yandan da Türkiye film endüstrisinin tekelleşmiş yapısına gönderme yapıyor.

Bir sonraki yazıda, Nilüfer Pınar Kılıç, Çanakkale Savaşı'nı konu edinen *Nusrat* isimli dijital oyunu, bellek kavramı üzerinden analiz ediyor. Kılıç, *Nusrat* oyununu, Roland Barthes'ın göstergebilimsel perspektifini de işe koşarak, ulusal tarih inşası çerçevesinde tartışıyor.

Betül Aydoğan ise makalesinde, Tinder ve Happn gibi konum temelli çevrimiçi tanışma uygulamalarının kadınların flört deneyimine olan etkilerini ele alıyor. Aydoğan, uygulamayı kullanan kadınlarla yaptığı derinlemesine görüşmelere dayandığı makalesinde, özellikle konum verisinin flört deneyimi üzerindeki etkisini mesele ederek, bu verinin aşinalık hissinin oluşmasını sağlayarak güven verici bir temel yarattığı sonucunu ortaya koyuyor.

Yasemin Özkent, son dönemin popüler dizilerinden birisi olan *Stranger Things*'i, metinlerarasılık ve nostalji kavramları aracılığıyla değerlendiriyor. Metinlerarasılığı tartışırken Roland Barthes'ın, nostalji ve pastiş kavramlarını ele alırken de Frederic Jameson, Linda Hutcheon ve Svetlana Boym'un yaklaşımlarına yaslanan Özkent, *Stranger Things* dizisinin, postmodern anlatının başarılı bir örneği olduğunu iddia ediyor.

Sayımızın tek İngilizce yazısı Mikail Boz'a ait. *Tanrıların derin arzuları* adlı filmde, yaratılış miti, tabuların ihlali ve modernliğin inşasına bakan bu çalışmada, Boz, mitografi ve sinema ilişkisine belli bir sinema metni üzerinden eğiliyor. Levi-Strauss'un öne sürdüğü ikili karşıtlıklara dikkat çeken bu yazı, geleneksel Japonya'ya dönüş özlemini, modernitesiz modernleşme söylemiyle açıklıyor.

Yine sayının tek tema dışı yazısı ise Toygar Sinan Başkan'a ait. Aziz Nesin'e ait *Zübük* adlı romana iktidar kavramı üzerinden yaklaşan bu çalışma, tahakküm ve tabiiyet ilişkilerini serimliyor. Romanda yer alan *Zübük* karakteri, kurnazlığı, manipülatif yetenekleri ve fesatlığı sayesinde kurduğu tahakküm ve siyasette hızla yükselmesi nedeniyle, bu ilişkileri incelemek için hem elverişli hem de keyifle takip edilen bir örgü sunuyor.

Bir yandan tüm yazıları keyifle okuyacağınızı umuyor, bir yandan da yine bu sayıda yer verdiğimiz bir kitap eleştirisi ve iki röportajı da atlamamanızı öneriyoruz. Bunun yanında, özellikle tema bağlamına dair raflarda yeni yer alan, Aslı İgit ve Özge Sayılgan editörlüğündeki, "Dijital İletişim: Kuram ve Araştırmaları" başlıklı çalışmaya ve Lev Manovich'in "Cultural Analytics" (Kültürel Analiz) başlıklı kitabına dikkat çekmek istiyoruz. Özellikle veri bilimi, dijital kültür ve veri görselleştirme konularına meraklıysanız, kaçırmayın.

Katkılarınızı heyecanla bekliyoruz, keyifli okumalar!

Aslı Telli Aydemir
Ozan Çavdar

2020, 7(2): 126-128

From the Theme Editors

Dear Readers,

There is no doubt that we publish this issue “New Approaches in Communication Studies” in a quite tough but enlightening year which might be considered a turning point in all our lives. As the editors, we, too, are surely affected by the current situation, but we are also fascinated by and prompted to reflect on the high interest in this issue. In a positive way, of course... Although the high number of submissions was a bit compelling for the editorial team and the referees, we are very happy to see the increasing number of scientific studies and, more importantly, effort to share them with others. And due to the same reason, it was both a challenge and a pleasure to determine and organize the content of this issue. We sincerely want to thank everyone that contributes to the issue and apologize in advance for any possible mistakes in the editorial process and the issue.

As stated above, the pandemic has deeply affected all our lives, and the year 2020 has left its mark in history. Therefore, we wanted to open this issue with two studies focusing on the effects of the pandemic on the personal and research-based habitus. In the first study, Pınar Karababa examines the effects of the COVID-19 pandemic on the academic field research from a feminist and self-reflective perspective. The author reflects on and compares her own field experience before the pandemic with the possible effects of physical distance, one of the outcomes of the pandemic, on certain issues regarding the research field such as the transforming feature of the researcher on the research field, potential hierarchies to be built between the researcher and interviewees, and the responsibility of the research field.

The second paper addressing the pandemic is by Emre Koparan and Bermal Bekalp. Focusing on the communication and production processes during the isolation period, this study examines women’s experiences of working from home/home-office working which has gradually increased so that the capitalist system could be maintained during the pandemic. The study suggests that the difference between indoor and outdoor times or working hours has almost disappeared through the in-depth interviews conducted via snowball sampling method during the 3-month isolation period at the beginning of the pandemic. Touching on a current problem regarding both private and public life, the paper also presents presumptions for communication and production processes in the near future.

The next paper belongs to Nurcan Törelı and Zafer Kıyan. This study, which examines the social media-oriented communication studies by subject, theory, and method, aims to reveal the manifested research tendencies and patterns analyzing the communication-oriented social media researches. The study is striking as it reveals the contextual patterns within the research field of communication studies using a digital methodology to analyze and codify 120 highly referred articles under six topics via qualitative content analysis.

İlker Erdoğan’s article “Media Archeology: Discussing an Undisciplined Discipline” is an epistemological study that brings forward the discussion of whether media archeology is an academic discipline or not. Examining the literature, the article mentions that media archeology is evidence of an ‘epistemological

break or rupture' in contemporary theory of media and the history of media; and proposes that it contributes to media studies as a 'materialist epistemology'. Finally, the author claims that media archeology is unregulated and has a controversial status as an academic discipline.

Following Erdoğan's article, Atilla Barutçu calls up a discussion for *köçeklik* over the gaze of the male audience as it is an intriguing tradition undermining the normative gender categories. Barutçu examines the reasons for the acceptance or denial of the *köçek* performance, and the dynamics underlying these attitudes through in-depth interviews and video analyses.

Ece Vitrinel carries us to another universe by looking at the pirate film industry from the self-reflexive perspective of pirate film dealers. She addresses audio-visual piracy, the scope of which extends gradually, over perception which is affected by various dynamics and forms of representation. Examining seven Turkish films, two of which are short films, Vitrinel determines that pirate filmmakers are heavily depicted by their relation as cultural mediators to arthouse cinema and cinephilia. The author also refers to the monopolist structure of the Turkish film industry.

In the following paper, Nilüfer Pınar Kılıç analyzes a digital game called *Nusrat*, which depicts the Battle of Gallipoli, through the concept of memory. Kılıç discusses the game *Nusrat* within the construction of national history using Roland Barthes' semiological perspective.

In her article, Betül Aydoğan discusses the effects of online location-based dating applications such as Tinder and Happn on women's flirting experiences. Based on in-depth interviews with female users of these applications, the article addresses the effects of location data on flirting and suggests that location data creates a reassuring foundation providing a sense of familiarity.

Yasemin Özkent examines *Stranger Things*, one of the most popular TV series in recent years, through the concepts of intertextuality and nostalgia. Özkent claims that *Stranger Things* is a successful example of postmodern narrative using the approaches of Roland Barthes when discussing intertextuality and of Frederic Jameson, Linda Hutcheon and Svetlana Boym when addressing pastiche and nostalgia.

The only English-language article in this issue belongs to Mikail Boz. In his article, Boz focuses on the relationship between mythography and cinema through the film *Profound Desires of the Gods (Kamigami No Fukaki Yokubô)*, Shohei Imamura, 1968) and addresses the myth of creation, violation of taboos, and the construction of modernity. Noting the binary dichotomies put forward by Levi-Strauss, the article explains the longing for a return to traditional Japan with the discourse of modernization without modernity.

The only article out of the theme in this issue is by Toygar Sinan Baykan. Approaching Aziz Nesin's novel *Zübük* through the concept of power, the study examines the relations of domination. The character Zübük in the novel offers a pleasant reading that is also suitable for examining these relations as he establishes dominance and rises rapidly in politics thanks to his cunning and manipulative skills.

We hope that you will enjoy reading all the papers and highly recommend not to skip the book review and two interviews we have included in this issue. Additionally, we would like to draw attention to two books hot off the press; "Digital Communication: Theory and Research" edited by Aslı İgit and Özge Sayılğan and "Cultural Analytics" by Lev Manovich. Especially if you are interested in data science, digital culture, and data visualization, do not miss them out!

We look forward to your contributions and wish you a pleasant reading!

Aslı Telli Aydemir
Ozan Çavdar

2020, 7(2): 129-148

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.129148>

Makaleler (Tema)

BÜYÜK KAPANMADA YENİ YÖNTEMLER: PANDEMİDE FEMİNİST ÖZ-DÜŞÜNÜMSELLİĞİ UYGULAMAK

Pınar Karababa Demircan¹

Öz

COVID-19 pandemisinin yaygınlaşmasıyla birlikte, sosyal bilimler kapsamında yapılan saha araştırmaları, görüşmeci ile bilgisine danıştığı kişinin aynı mekânda buluşamayacağı bir nitelik kazandı. Daha önceden iletişim teknolojilerinin ve dijitalleşmenin yardımıyla uzaktan yapılan görüşmeler olsa da, yaygınlaşmaları bu dönemde gereklilik kazandı. Fiziksel mekânı birlikte deneyimlemenin ortadan kalkması ise öz-düşünümseelliğin ilkeleri olan araştırmacının araştırma sahasını dönüştürücü niteliği, danıştığı kişiler ile arasında kurulması muhtemel hiyerarşiler ve görüşülenlerin sorumluluğunun alınması konularında yeni sorgulamaları beraberinde getirdi. Bu makale sorgulamalarını araştırma konusuna uygun olarak yazarın kendi araştırma deneyimlerinden pandemi öncesi ve sonrası karşılaştırmalar eşliğinde yeni dönemde feminist metodolojinin içerdiği noktaların geldiği noktayı paylaşıyor. Makale aynı zamanda feminist

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Beykent Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, pınarkarababa@beykent.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1565-9409

Makale Geliş Tarihi: 30.09.2020 | Makale Kabul Tarihi: 17.11.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

metodoloji içinde bulunduğu düşünölen sosyo-mekansal dinamiklerin fiziksel uzaklıkta nasıl işlediğini tartışıyor.

Anahtar Kelimeler: COVID-19 pandemisi, öz-düşünömsellik, feminist metodoloji, sosyo-mekansal diyalektik, iletişim teknolojileri

NEW METHODS IN GREAT LOCKDOWN: APPLYING FEMINIST SELF-REFLEXIVITY DURING PANDEMIC

Abstract

With the spread of the COVID-19 pandemic, field researches conducted within the social sciences took on a new form where the researchers and interviewees cannot meet in the same physical space. Even though interviews were sometimes conducted via communication technologies and digitalization, the implementation has become even more widespread now. The lack of a spatial experience shared by both parties brings new questionings on the fundamental elements of feminist methodology which include the transforming feature of the researcher on the research field, potential hierarchies to be built between the researcher and interviewees, and taking the responsibility of the research field. In accordance with its subject matter, this article addresses the current circumstances of the above-stated questionings of feminist methodology through comparative examples from the author's personal research experiences before and during the pandemic. Moreover, it discusses how the socio-spatial dynamics that are thought to be internal to feminist methodology function in physical distance.

Keywords: COVID-19 pandemic, self-reflexivity, feminist methodology, socio-spatial dialectic, communication technologies

Giriş

COVID-19 Pandemisi bütün dünyayı etkilemeye başladığında aynı zamanda, sosyal bilimler alanında gerçekleştirilen ve pek çoğu aynı mekânda buluşmayı içeren araştırmaların da seyrini değiştirdi. Pandeminin uzun bir süreye yayılacağıının belli olması araştırma sahalarını sonlandırmak istemeyen pek çok araştırmacı için yeni bir sayfa açtı. Bu süreç kendi kendine yeni yöntemler benimsemeyi, bilgi için danışılacak kişi ve gruplarla başka türlü iletişime geçme yolları bulmayı zorunlu kıldı. Ben de bu araştırmacılardan biri olarak

önce kendi sahamı erteleme ardından da araştırma sahamı ilerletebilmek için yeni yöntemler aramak durumunda kaldım. Eylül 2019'dan beri üzerinde çalıştığım araştırma ipek Hereke halısının üretim süreçlerinin değişmesiyle birlikte kadın emeğinin dönüşen biçimine odaklanıyordu. Mart 2020'ye gelindiğinde Hereke (Kocaeli) ve İstanbul Kapalıçarşı, Bab-ı Ali Çarşısı ve Çemberlitaş mevkilerinde çoğu erkek olan ve hal tamirciliği, halı üreticiliği, halı satıcılığı, tezgâh sahipliği, satış görevliliği ve ipekçilik yapan yirmi kişiyle görüşmeler yapmıştım. Buna rağmen araştırma açısından hayati önem taşıyan -araştırmanın asıl meselesinin deneyimlerini yansıtmak olduğu- dokumacı kadınlardan sadece bir kişiye ulaşabilmişim. Görüştüğüm kişi günümüzde veya eskiden dokumacılık yapmış kişilerle bir araya gelmeme vesile olamıyordu çünkü hem dokumacıların yoğun olduğu mahalleden hem de işin kendisinden kopmuştu. Pandemi sebebiyle sahayı bir süre ertelediğim zaman temel kaygım bu kişilerle iletişim kurma şansını tamamen kaybetmiş olma. Yine de araştırma için başka yöntemler aramaya devam ettim.

Bu yöntemlerin hiçbiri şimdiye kadar denenmemiş yöntemler değildi. Gelişen teknoloji aynı mekânı paylaşmadığımız insanlarla teknolojik erişim olduğu sürece aynı anı paylaşmamıza olanak sağlamaktaydı. Türkiye'de telefon kullanımının yaygın olması ve çoğu telefon üzerinden kullanılan ve görüntü, fotoğraf, resim gibi iletişimi destekleyecek malzeme paylaşımını sağlayan uygulamaların yaygın olarak bilinmesi mülakatların gerçekleştirilmesine olanak sağlıyordu. Buna ek olarak pandemi dışındaki sebeplerden erişemediğim bir gruba pandemi sürecinde onlarla yüz yüze mülakat fırsatı ortadan kalkınca erişebildim. Araştırma için en şaşırtıcı deneyimlerden biri olan bu durum aynı zamanda benim için temel bir mesele olarak gördüğüm ve beraber tartışılması gerektiğine inandığım feminist yöntembilim ve toplumsal-mekânsal ilişki yaklaşımları arasındaki ilişkiyi yeni bir çerçeveden ele alma gerekliliğini ortaya çıkardı.

Mekân sadece fiziksel sınırları olan bir alan değildir; toplumsal ilişkileri hem üreten ve hem onlarca kurulan ve değiştirilen, plan ve hafızalarda da kurulan bir nitelik taşır. Araştırmacı da hem fiziksel olarak hem de araştırma etkileşimi çerçevesinde bu ilişkilere dahil olur. Pandemi çerçevesinde gelişen ilişkilerin, etkileşim biçimlerinin ve saha araştırma pratiklerinin ömrünün, başka pandemileri ve salgınları da içerecek şekilde, COVID-19'dan daha uzun olacağını sanıyorum. Bir anlamda dünyanın var olma pratikleri değişim geçiriyor. Bu kapsamda araştırmacı ile bilgisine danışılan kişi arasındaki fiziksel mesafe giderek açılırken paylaşım alanları ve çeşitleri de teknik imkanlara erişilebildiğinde genişliyor. Bu yeni zeminde araştırmacı-danışılan ilişkisinin zedeleyici, tahakküm altına alıcı, ifşa edici, travma çağırıcı niteliklere varmasının önünde yeni sorgulamalar yapmanın gerektiği fikriyle ve kendi araştırmalarımın izleğinde bu tartışmaların bir kısmını yapmayı hedefliyorum.

Pandeminin Araştırma Yöntemi ve Sahasına Yansıması

Yöntem

Makale öz-düşünümselliği, bazı açılardan yeni bazı açılardan ise önceden deneyimlenen saha engelleri ile benzerlik gösteren pandemi çerçevesinde, karşılaştırmalı olarak incelemeyi hedeflemektedir. Karşılaştırmayı içeren saha örnekleri ve makalenin temel tartışmalarını hareketlendiren deneyimler konuyla

ilişkilendirilebilecek şekilde, araştırmacının kendi araştırma sahalarından ve sorgulamalarından seçilmiştir. Araştırma sahaları seçilirken, karşılaştırma esas göz önünde bulundurulmuş, bu sebeple bir tanesi pandemi öncesinde, araştırmacının araştırma sahası içindeki konumunun hassas bir niteliği olan bir örnekten seçilmiştir. Bahsedilen araştırma 2017 senesinde Gaziantep'te Geçici Koruma Altındaki Suriyelilerin kent ile etkileşimi üzerine yaptığım saha araştırmasıdır. Bu araştırmanın niteliğine bakıldığında hem benim Gaziantep içindeki araştırmayı önceleyen süreçlerim hem de görüştüğüm grupların bir kısmının hassasiyeti pandemi sırasındaki araştırma ile, öz-düşünümsel yaklaşımı makalenin amaçladığı gibi mekân bakımından tartışabilmek için benim gözümde verimli bir karşılaştırma zemini sağlamaktadır. İkinci örnek ise halen devam eden İpek Hereke Halısı Üretiminde Emeğin ve Ürünün Dönüşümü araştırmasıdır².

Makalenin girişinde safhalarından bahsettiğim ipek Hereke halısı üzerine araştırmanın gelişimi bu makalenin sorgulama hattını doğurmuştur. Her ne kadar fiziksel mekânda birlikteliğin ortadan kalkması erişim engelini -en azından dokumacı kadınlarla görüşmem açısından- çözmüş olsa da benim benimsediğim yaklaşım olan feminist öz-düşünümsellik açısından bakıldığında düşünülmesi, tartışılması ve hesaplaşılması gereken başka meseleleri de ortaya çıkardı. Bunlar arasındaki en temel sorgulamalar şu üç alanda yoğunlaşmaktadır:

Araştırma sahasının çizdiği toplumsal çerçeveye araştırmacının kendisini de eklemesi fiziksel olarak deneyimlenmeyen bir sahada nasıl mümkün kılınabilir ve sahadaki etkileri tam olarak nasıl ölçülebilir?

Mülakat yapan kişi ile bilgisine danışılan kişiler arasında kurulması muhtemel hiyerarşiler dijital ortamda veya telefon görüşmesi gibi işitselliğin yürüttüğü koşullarda nasıl en aza indirilebilirdi?

Yüz yüze yapılamayan görüşmelerde ve içinde fiziksel olarak bulunulmayan araştırma ortamında bilgisine danışılan kişilerin sorumluluğu nasıl alınabilir?

Bu temel sorulara eşlik eden diğer sorgulamalar ise pandeminin şu anki varlığından öteye giderek araştırma sahasına ve onunla ilgili kişilere erişim sorunlarının bu günkü şartlarla karşılaştırılmasını, bir araştırma sahasının bilgisine erme ilişkisinin bu yeni şartlarda varabileceği, birbirinin dönüşümlü ögesi olan epistemik üstünlük ve epistemik yoksaymanın tartışılmasını ve pandemi koşullarında kurulmuş sahaların getirdiği yeni sorumlulukların düşünülmesini içeriyor.

Pandemiyi Yöntembilimsel Açıdan Tartışmak

Bu araştırma COVID-19 pandemisinin bu tartışmalara hem araştırma sahasının tasarlanması, uygulamaya geçirilmesi alanında hem de araştırmacı ile araştırmada bilgisine danıştığı kişilerle ilişkisi bağlamında yeni bir

² İpek Hereke Halısı Üretiminde Emeğin ve Ürünün Dönüşümü Araştırması'nın ilk safhaları 2019 senesinde Mekanda Adalet Derneği tarafından verilen bir hibeyle gerçekleştirilmiş, kapsamı genişletilen araştırma daha sonra 2020 senesinde Şirin Tekeli Araştırma Ödülü tarafından aktarılan hibe ile devam ettirilmiştir.

yöntembilimsel boyut kazandırdığı fikriyle hareket ediyor. Bu fikrin oluşmasındaki temel sebep, pandeminin etkisinin yüzyüze görüşmeler kadar ağırlıklı tercih edilmeyen telefon veya internet üzerinden yapılan görüşmeleri, sahaların devamı adına dayatmasının tasarım ve uygulama süreçlerine dair yöntembilimsel pek çok sorgulamayı da beraberinde getirmesidir.

Bu sorgulamaların sebeplerine verilecek örneklerden bir tanesi, eskiden görüşülen kişinin fikirlerinin, kendi topluluğu tarafından istemediği şekilde öğrenilmesinden sakınmak gibi konularda gösterilen özene, artık görüşülen kişinin pandemi kapsamında sağlığını tehdiye atmama gibi bir kaygının da eklenmesidir. Araya sağlık üzerinden konulan bu mesafe, bir diğer açıdan ise, yeni hiyerarşilerin kast edilmeden de olsa kurulması veya aynı mekân paylaşılmadığı için güven ortamının kurulmasında zorluk yaşanması gibi boyutlar da taşımaktadır. Dezavantajlı grupların hanesinde bulunmama tercihi, bir yandan onların sağlığını koruma eylemi olarak anlaşılabilirken öte yandan araştırmacının kendi sağlığını onlardan koruma çabası olarak da değerlendirilerek aradaki ilişkiye zarar verebilecek niteliktedir. Buna ek olarak, dijital kayıt imkânlarının kullanılan teknolojiyle artmış olması, aktaracakları hikâyenin anonim kalacağı konusundaki endişeleri artırabilmektedir. Önceden ses kayıt cihazı yerine kalemle not almanın aşabileceği bu bariyer için şimdi yeni çabaların ortaya koyulması gerekmektedir. Bu araştırma kapsamında örneklerde yer alan zorlukların ve araştırma sırasında öğrenilecek farklı deneyimlerin, öz-düşünümsel saha yöntemleri açısından yeni yöntem önerilerini de beraberinde getirebilecek şekilde tartışılmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Öz-düşünümsellik

Sosyal bilimlerde gerçekleştirilen araştırmaların temel özelliklerinden bir tanesi zamana ve mekâna dair değişikliklerin tüm araştırma sahasını yeniden yapılandırıcı özelliğidir. Bugün pandemi koşulları altında bütün dünyada farklı ölçeklerde yaşanan bu durum siyasal iklim, ekonominin sarsılması, insanların pandemi endişesi ile değişen eylemleri, farklılaşan göç hareketlilikleri, tabakalaşmanın yeniden oluşması ve sağlık hizmetine erişebilenlerin yeni bir tabaka haline gelmesi gibi pek çok etkenle yeniden araştırma yapılacak fiziksel çevreyi ve ilişkisel ortamı dönüştürmektedir. Öte yandan araştırma sahasına içsel olan dinamizm, her zaman bu kadar büyük ölçekli olmasa da araştırma sahası içinde birlikte yer alan kişi ve grupların günlük hayat ritimleri ve ekonomi ve siyasa gibi onların da tabii olduğu değişkenler ile birlikte araştırmacının araştırma sahası içindeki eylemlerini ve yöntemlerini biçimlendirir. Bu dinamizm araştırma sahasının tasarımını, sahadaki etkinliği, araştırma yöntemleri ve iletişim kurmak için seçilen yolları dönüştürerek tasarım ile araştırmayı sonlandırma safhaları arasında pek çok patika çizilmesine ve sorgulamaların yapılmasına sebep olur.

Araştırma sahası üzerine yapılan sorgulamaların getirdiği tartışmalara baktığımızda, nesnellik tartışmasının kendi başına uzun ve devam eden tarihinin, araştırmacının saha, sahadan derlenen bilgiyi yorumlama ve kendi eylemlerini sorgulama aşamaları açısından önemli bir yeri olduğu görülür. Harding'in vurgusuyla nesnellik tartışmaları Ampirist-Maksatçı, Nesnelci-Yorumsamacı, Gerçekçi-Toplumsal İnşacı yaklaşımlar arasında farklı boyutlarda gerçekleşirken aynı zamanda tüm sahalara uygulanabilirlikleri ve gerçekleştirilebilirlikleri üzerinden de tartışılırlar (Harding, 2020, ss. 52-53).

Feminizm kavramının bir çatı olarak kapsadığı fakat tekilleştirilemeyecek kadar çeşitli olan feminist yaklaşımlar açısından nesnellik tartışmaları bir anlamda farklı kolları birleştirici veya yakınlaştırıcı bir nitelik taşımaktadır. Büyük bir deneyim paylaşımıyla gerçekleştirilen nesnellik tartışmalarının bu kapsamda yaptığı en büyük katkılardan biri araştırmacıyı kendi yargılarının ve hayat deneyiminin kendisi ve sahadaki varlığı üzerine yansımaları üzerinden sürekli bir sorgulama ve farkındalık alanına çekmesidir. Bir yandan bilgisine danışılan kişi ve gruplar pasif aktarıcılar gibi görülme yerine bilgi sahibi özneler olarak tanınırlar. Öte yandan araştırmacının deneyimi de bilgi üretimi açısından göz ardı edilemez bir nitelik kazanır. Feminist yöntem bilim araştırmacıyı en başta araştırmacının gerçekleştiği çerçeveye, adım attığında kendi varlıklarıyla beraber dönüşen bir saha içine, kişiler ile araştırmacı arasında kurulması muhtemel hiyerarşilerin farkında olarak sorgulama yapması gereken bir özne olarak yerleştirir (Harding, 1987, ss.8-9). Tasarım ve araştırma süreçlerine bakıldığında araştırmacı ve bilgisine danıştığı kişiler arasında hiyerarşinin tamamen ortadan kalkması ihtimali yerine, araştırmacının sürekli yaptığı sorgulamaların bu potansiyeli en aza indirmeye çalışmak üzerine yoğunlaşması daha gerçekçi bir yaklaşımdır. Bu durum aynı zamanda da araştırılan toplumsal olgunun kendi çerçevesinin ve araştırılan sahanın tarihsel ve mekânsal gelişiminin nasıl kurulduğu ile de ilgilidir. Farklı sahalarda farklı sorgulamalar ve farklı yöntemler doğuracaktır.

Bu çerçeve içinde yöntem bilimsel bir araç olarak sorgulamanın temel eşlikçilerinden bir tanesi, araştırmacı deneyiminin de araştırmacının içerisine bilinçli bir şekilde eklenmesidir (Smith, 1988, 20). Burada üzerinde durulması gereken önemli noktalardan bir tanesi, çizilen çerçevenin sadece kadın araştırmacılar ve danışıkları kadınlar arasında toplumsal anlamda kadınlık deneyimine atfedilen olgular üzerine yapılan araştırmalarla sınırlı olmaktan öte epistemolojik baskı kurma mekanizmalarını da sorgulayacak şekilde saha tasarımının, uygulamasının ve yorumlanmasının temel meselelerini içeren bir yöntem bilimin ortaya çıkmasıdır. Stanley ve Wise'in özetlediği şekilde bu epistemolojik ilkeler 5 alanda "araştırmacı-araştırılan ilişkisinde, bir araştırma deneyimi olarak duyguda, araştırmacıların entelektüel özgeçmişlerinde ve bundan dolayı araştırmacı ve araştırılanın farklı 'gerçeklikleri' kavrayışlarının nasıl bağdaştırılacağı ve böylece araştırma ve yazma sürecindeki karmaşık iktidar sorununda" yoğunlaşır (Stanley&Wise, 1995, ss 69).

Böylelikle, araştırmacı ve araştırılanın farklı geçmişleri üzerinden eş zamanlı algıladıkları/kurdukları farklı gerçekliklerin nasıl bağdaştırılacağı, araştırmanın bilgiye dönüşme sürecindeki erk ögesinin sorgulanması ve bir o kadar duygunun da bir araştırma deneyimi olarak ele alınması araştırmadan üretilen bilginin ana-akım hale gelmeyecek şekilde sürekli sorgulanabilir bir yapıda olması çabasını beraberinde getirir (Stanley&Wise, 1995, ss. 69-70).

Epistemolojik tahakküm ve hiyerarşi kurma döngüsü

Erkin, tarih yazımındaki taraflı etkisi Foucault'nun arkeolojik yönteminin detaylı irdelemesi sonucu öne çıkarıldığı gibi, sadece bilgi hakimiyeti üzerinden kurulan ötekilerin susturulmasına, ortadan kaldırılmasına veya yok sayılmasına değil aynı zamanda bilgi kavramının kendisinin de erkin hakimiyet alanında konuşulmasına yol açar (Foucault, 1977, s.27). Araştırmacının içinde bulunduğu çerçeve birbiriyle ilişkili iki erk meselesi üzerinden sınırlanır. İlk olarak araştırmacının da içinde bulunduğu bağlamın kendisi kültürel süreçlerle üretilmiştir. Toplumsal cinsiyet üzerinden bakıldığında araştırmacının toplumsal cinsiyet aidiyetleri de bu süreçler içinde şekillenmiş ve içselleştirilmiştir. Dolayısıyla araştırmacı bütün önyargılarından sıyrılarak

araştırmaya başladığını varsaydığında kendi kültürel kimliğinin de bütün topoğrafyasını anlamlandırmış olduğu gibi ulaşılmaması zor bir seviyede toplumsal alana baktığını varsaymaktadır ve kültürel süreçlerle örülmüş ikili karşıtlıkları sahasına yansıtılabileceği ihtimalini göz ardı etmektedir. Jale Parla'nın vurgusuyla, sadece içselleştirme değil iktidara destek verme de kasıtsız biçimlerde araştırmalara aktarılabilir: "Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet kavramı sayesinde, yapısalcı eleştirinin temel aldığı ikiliklerin, kadın-erkek rollerinin kutuplaşmasını pekiştirebileceği, ikiliklerin bir tarafının üstün ve imtiyazlı kılınabileceği, böylece, biçimsel yansızlık şöyle dursun, belirli ideolojilere yarıklık edilebileceği olasılıkları ortaya çıktı" (Parla, 2004, s.20).

Bilginin -ister büyük ve kapsayıcı iktidar alanlarında ister küçük hiyerarşiler içeren düzlemlerde-erke yakınlığı tarihsel olarak kurulsun da aynı zamanda mekânsal olarak farklı yöntemler izleyebileceği veya araştırmacının kendi geçmişi ile ilgili olarak araştırma sahasında farklı tepkiler alabileceği unutulmamalıdır. Spivak'ın Foucault'nun disiplin yaklaşımı üzerine eleştirisinde görüldüğü gibi erkin etkinliğinin farklı mekânları aynı zaman içinde farklı şekilde kurabileceği ve ötekileştirme yöntemleri arasına suskunlaştırarak tarihsizleştirmenin de eklenebileceği göz önüne alınmalıdır. Batıda özneyi tahakküm altına alan disiplin hâkimken sömürge mekânlarında öznenin özneliğini elinden alan bir suskunlaştırma söz konusudur (Spivak, 1993, ss.74-78). Dolayısıyla kapsamlı bir araştırmanın farklı mekanlarda, toplumsal katmanlarda ve tarihlerde ya da eşzamanlı olarak farklı şekilde kurulmuş öznelliklerle karşılaşması ihtimalini göz ardı etmemek araştırma sahasındaki deneyimlerin çoğulluğunu seslendirebilmek adına önem taşır.

Burada örneklendiği haliyle, erkin, aynı tarih diliminde farklı mekanlarda ve koşullarda farklı yöntemlerle kendini kurmasına artık, hatta uzun diyebileceğimiz bir zamandır, dijital mekanlar da eklenmiştir. İktidar ilişkilerinin mikro ölçekte dahi dijital ortama yansımaları, fiziki mekanla benzer şekillerde olsa da kimlikler ve kimliksizleştirmeler bir sefer daha başka bir mecrada da yeniden kurulmaktadır. Bu sadece COVID-19 kapsamında yapılan bir vurgu değil. Teknolojik gelişme bilgiyi daha hızlı yayabileceği ve bilginin öğelerini daha kapsayıcı ve nitelikli şekilde işleyebileceği dijital safhaya geçtiğinde bilindik ötekilikler de yeni bir hayata benzer fakat daha detaylı bir dezavantajlılıkla tercüme edildiler. Bunun örneklerinden bir tanesi sınır geçişlerinde özellikle ABD'ye yönelik olarak gerçekleştirilen 11 Eylül 2001 saldırıları sonrasında hem biyometrik fotoğrafların pasaportlarda kullanılmaya başlaması hem de DNA ve kan testi örneklerinin yoğun kullanımıyla gerçekleşen değişimdir. Daha önce benzer bir kişinin pasaportuyla sınır geçebilen veya sağlık taramasında sadece karantinada kalan sığınmacıların biyolojisi ve fiziksel özellikleri güvenlik adına otoritenin kontrolünden kaçmanın zorlaştığı, yeni tabakalaşmalara ve insanların yeni ırksal ve sınıfsal sınıflandırmalara gebe yeni bir gözetim durumu oluşturmuştur (Zureik ve Hindle, 2004, s. 130).

Dezavantajlılığın teknoloji yoluyla yeni bir mecraya tercüme edilmesi aşılması zor sınırları birden ikiye çıkarır; artık dijital sınırların da aşılması gerekmektedir. Aynı dönemde bu durumun göçmenlere yansımaları sınır geçişlerinin terör ihtimali barındırması için alınan önlemler kapsamında biyolojinin ve sağlığında bir terör eylemi içerebileceği kaygısıyla HIV virüsünün bir silah olarak görülmesi ve akabinde ABD sınırına geçmek isteyenlere yapılan HIV testlerinin mülteci kampı ile askeri karantina bölgesi sınırlarını birbirine yaklaştırmasıdır (Casper ve Moore 2009, s. 97). Fakat bilgi-iktidar ilişkisinin COVID-19 döneminde kuruluşu başka bir yol ister. Ülkelerin sağlık kontrolündeki genel eğilimlere bakıldığında kitleleri dijital olarak işaretlemektense sadece sağlık sisteminde görünür olan kişilerin sayısı üzerinden hesaplamaların ve planlamaların yapıldığını daha sık deneyimliyoruz. Bu sağlık korumasının dışında kalanların pandemi ile

ilişkisinin ise sağlığa erişimi değil günlük mevcudiyetlerini devam ettirebilme üzerinden gelişmesi sistemde görünür olmamanın bu süreçteki temel getirilerinden biri. Bu duruma Türkiye’den verilebilecek bir örnek sokağa çıkma yasağı kapsamında olan fakat kayıtsız işçi olarak çalıştığı işine giderek geçimini sağlamaya çalıştığı sırada dur ihtarına uymadığı için ölen Suriyeli gencin görünmez olduğu her iki sistemin çakışmasının -sağlık ve istihdam- ölümcül getirisi (Evrensel, 28 Nisan 2020). Daha yaygın bir uygulama içeren bir başka örnek ise sayıların yükseldiği Madrid’de göçmen mahallerine yapılan uygulama üzerinden verilebilir. Pandeminin artışı göçmen mahallerinin yaşama biçimiyle ilişkilendirilerek düşük gelirli göçmen mahalleleri kısıtlamalara tabii tutulduğunda İspanya’da tabakalaşma tartışmaları yeni bir boyut kazanarak sağlık alanında önceliklendirme ve sağlık üzerinden ayırıştırma meselelerinin tartışılmasına yöneldi (BBC, 20 Eylül 2020).

Erkin bilgi ile olan ilişkisindeki bu ilk durum, hem araştırmacının hem de içinde bulunduğu sahanın ve danıştığı kişilerin karşılıklı olarak farklı zeminlerde farklı şekillerde ifade ve paylaşım alanları bulabilecekleri değişken bir durumu örnekler. Hem ortaya çıkan bilgi erkin sahasına kayma riski taşır hem de ötekileştirilmiş topluluklarla yapılan araştırmalar, 11 Eylül Saldırıların ve COVID-19’un bir anda hassasiyet taşıyan kişilerin toplumdaki konumunu değiştirdiğinde olduğu gibi, başka bir tartışma zeminine kayabilir.

Göç araştırmaları üzerinden baktığımızda, hem yukarıdaki örnekte anılan ani dönüşümlerin hem de erkin alanına kayan bilgiye dair kaygıların tartışıldığı dinamik bir alan görürüz. Bugün de dünyanın gündeminde olan göç meselesinin temel eksenini kaydıran ve insan hareketliliğini belli bir göç dalgası tarafından kendi eyleycilikleri askıya alınarak sürüklenen gruplara atfeden yaklaşımlar bulunmaktadır. Bununla birlikte buna karşı eleştiriler de eyleycilik ve bilginin merkeziliği üzerinden oluşturulmaktadır. Pek çok araştırma alanı gibi göç çalışmalarını da tek bir çatı altında toplamak ve tek bir akademik eğilim üzerinden değerlendirmek mümkün değildir. Castles hızla büyüyen bu alanın içine dahil ettiği önyargıları ve hiyerarşileri barındırdığından ve böylece de göç süreçlerine dair bütüncül bir bakış benimseyemediğinden bahseder (Castles, 2010, p.3). Bahsedilen duruma verilebilecek önyargılardan bir tanesi Bakewell tarafından tanımlanmıştır. Göçün kendisini varılan ülke üzerinden değerlendiren ve bu ülkenin koşullarını göçmenin eylemliliği, kararları ve uyum süreci üzerinden belirleyici kılan yaklaşımları Bakewell “yerleşik önyargı” (sedentary bias) adıyla eleştirmektedir (Bakewell: 2007, s. 1343). Bundan dolayı Gray’in belirttiği gibi göç süreçlerinde pek çok farklı deneyimin “hâkim anlatılar” tarafından susturulmasının önüne geçmek için araştırmacının duygusunun ve kendi deneyiminin yansıtılması önem taşımaktadır. Bu noktada feminist yöntembilimin üstünde durduğu araştırma sahasının araştırmacı ile birlikte dönüştüğü ve kendi önceki hayata ve sahaya dair deneyiminin tanınması araştırmanın yorumlanmasının sürekli erkin görünür kıldığı alanlara taşmasının önünde duracaktır.

Erkin etkinlik alanıyla alakalı ikinci mesele ise araştırma sahasının kendisinin bir mikro-iktidar alanına dönmesi sorunudur. Mikro-iktidar alanının oluşması birinci meseleyle dönüşümlü bir biçimde ilişkili olduğu gibi daha basit düzeyde soru soran-cevap veren ilişkisinde bir kişinin diğerinin hayatının detaylarını kendisine açma talebini kabulünde ve açma eyleminde görülen hiyerarşi ile de ilişkilidir. Mikro-hiyerarşiler ve bilginin otoriteye doğru kayması sorununa karşı öz-düşünümsellik ve bilgisine danışılan kişileri seslendirme etiği pek çok sahada karşılaşılan sorunlar için araştırmacının etkin ve farkında olabildiği derecede bir çözüm sunar. Bu sayede sadece hiyerarşiler en aza indirilmekle kalmayacak aynı zamanda araştırmada bilgisine başvuru alan kişiler artık dünyaya bakışları araştırmacının ağızından yorumlanan pasif bilgi taşıyıcıları olarak kurulmayacaktır. Bu şekilde tarihyazımının erk ile ilişkisinin alanından çıkılacak ve danışılan özneler Belkis Kümbetoğlu’nun aktarımıyla “bilen özneler” olarak araştırma içinde yer alacaklardır (Kümbetoğlu: 2017, s.

53). Böylelikle bilginin kendini tekil bir otorite sayan ve evrensellik (hatta tanrılık) iddiası taşıyan erk yanlısı veya anaakım bilginin sınırlarından çıkıp çeşitlilik ve farklı eyleyen deneyimleri içerek bir yapıya ulaşmasının önu açılır (Haraway, 1991, s.193). Bilgiye sahip olmanın ve aktarmanın doğrudan toplumsal cinsiyet rolü, toplumsal sınıf, eğitim gibi sosyo-kültürel ve hegemonik ikilikler içeren yapıdan çıkarılıp deneyimin biricikliğine odaklanmasının yöntembilim ve sahadan derlenen bilgi açısından zenginleştirici bir yanı vardır. Nihan Bozok'un yorumuyla bu biriciklik, resmi anlatım ve algılama biçimlerinin sınırlarından kişiyi kurtarıp özgürleştirici bir potansiyel edinir (Bozok, 2014, s.50).

Bu sorgulamalar, bu araştırma içinde de kabul edileceği gibi farklı deneyimlerin kabulünün sadece toplumsal cinsiyetin ezilmeyle ilişkilendirilen taraflarının değil erk ile ilişkilendirilen taraflarının da çoğul deneyimlerle var olduğu, örneğin evrensel bir erkek kavramının evrensel bir kadın kavramı kadar tarih-dışı olduğu kabullerine de kapı açar (Harding, 1995, s.40). Erkekliklerin çoğul olarak tanımlanması, bu araştırma kapsamında da yer alacak erkek araştırmacıların araştırma deneyimi ve yöntemlerinin araştırmaya dâhil edilmesini önemli kılar. Bunun sebebi sadece deneyim çoğulluğunu elde etmek değil aynı zamanda farklı biçimlerde saha ile olan ilişkide gerçekleştirilen sorgulamaların da dâhil edilmesinin hedeflenmesinden ileri gelmektedir. Mehmet Bozok'un (2013) kendi saha deneyiminden örneklediği gibi, erkek bir araştırmacının araştırma sahasındaki sorgulamaları kadar araştırma sahasında yer alan kişilerin araştırmacıyı bir erkek olarak sorgulaması da araştırma deneyimleri arasında yer almaktadır ve profeminist bir erkek olarak yaşadığı deneyim feminist bir kadın araştırmacının olası deneyiminden farklı bir araştırma sahası gerçekliği ortaya koymaktadır (s.85).

Öz-düşünümsellik mekânsallık ilişkisi

Öz-düşünümsellik için tercih edilen başka bir terminoloji de, benim saha araştırmalarının içerdiği fiziksel biraradalık (yüzyüzelik) ve araştırmacının öz sorgulama niteliklerini aynı çatıda buluşturması açısından daha anlaşılır bulduğum yüzleşmeciliktir.³ Öz-düşünümselliğin eşanlamlısı hem fiziksel hem de kişisel gönderimler içerdiğinde bu makalenin sorgulamalarından ilki için de anlamlı bir zemin hazırlar.

Fiziksel mekanla ilişki bu çerçevede sadece bir odada, bir mahallede, kentte yaşayanlarla karşılaşmaktan öte bir nitelik taşır. Mekân iç içe geçmiş toplumsal örgütlenme alanları üzerinden hem burada aktarılan deneyimlerin oluşturucusu ve sürdürücüsü hem de araştırmacının dahil olduğu örgütlenme alanlarının temel ögesidir. Lefebvre mekânı toplumsallık ve tarihsellik tartışmalarının içine katarken onun dönüşümlü yapısının altını çizer: mekân hem kurucu hem kurulandır ve sürekli planlanıp uygulanarak, ıslah edilip işgal edilerek, çatışma zemini olarak bir dönüşüm alanıdır (Lefebvre, 1991, s. 33). Lefebvre'in felsefe alanında açtığı tartışma alanı Soja tarafından beşeri bilimlere toplumsal yapı ve mekan arasındaki diyalektik ilişki olarak toplumsal-mekânsal veya sosyo-mekânsal diyalektik kavramıyla tercüme edilir (Soja, 1980, p.225).

Bu çerçeve içerisinde kültürel süreçlerimiz işler ve bu çerçevenin üzerimizdeki etkisi biz başka katmanlarda bulunurken, Wacquant'ın tabiriyle bir "halet-i ruhiye" olarak davranışlarımızı ve yorumlama süreçlerimizi etkiler (Wacquant, 2002, s.51). Wacquant, kendi yaşantımızın örüntülerinin tavır ve fikirlerimize yerleşmesini

³ Yüzleşmecilik teriminin nadir ve yetkin kullanımlarından birisi için Elyesa Koytak'ın Bourdieu'nün (2014) Sosyoloji'ye Övgü çevirisi örnek verilebilir (s.11). Koytak düşünümselliğin eş anlamlısı olarak bu çeviriyi yapmıştır, ben içerdiği "yüzleşme" tanımının her iki kullanımını da -başkasıyla ve kişinin kendiyile- barındırdığını düşünerek öz-düşünümsellik adının da eş anlamlısı olarak kullanıyorum.

sadece sosyal-mekânsal düzleme değil aynı zamanda psiko-sosyal düzleme de taşır. Kendi yaşam çerçevelerimizin izleğinde ve onları sorgulamalarla kırarak karşılaşmalar yaşarız; bunun aksi kendi yaşam alanımızın fiziksel sınırlarının yine Wacquant'ın vurgusuyla etnik-ırksal (veya sınıfsal) bir hapishaneye dönmesine yol açar (Wacquant, 2002, s.50). Mekânın psikolojik boyutuna benzer bir şekilde araştırma sahasında başka bir varoluşu da hafızada kurulmasıdır. Bize aktarılan pek çok yaşanmışlık mekânsal bağlar üzerinden aktarılır ve araştırma sırasında göz önüne almamız gereken toplumsal-mekânsal koşullar fiziki mekân ve hafızadaki mekanlar üzerinden çoğullaşır. Yöntembilim tartışmalarının toplumsal katmanları ve farklı mekân içinde farklı oluşturulmuş uygunlaştırma alanlarını dahil etmesi, araştırma sahasının fiziki çerçevesi açısından önemlidir. Walby'nin kamusal ve özel ayrımındaki farklı rol kurulumlarının ve güç noktalarının hesaba katılmasına dair yaklaşımı bu çeşitli kuruluşları görmek için yöntembilime yeni bir boyut katmıştır (Walby, 1992). Benzer bir katmanlararası oluşum da toplumun kamusal alanda farklı erk paylaşımları içinde yer alması ve doğrudan tekil bir çatı altında ifade edilemeyecek mikro-iktidar ilişkileriyle oluşmasında görünür hale gelir.

Buradan hareketle, hem mekânsal açıdan sahaya bakmanın sadece fizik mekanla alakalı olmadığı hem de feminist metodoloji esaslarında doğrudan bahsedilmeyen fakat hassasiyetleriyle uyuşan mekânsallık ilişkisi benim açımdan hassasiyetlerin üzerinde yeterince durabilmek için göz önünde bulundurulması gereken ve analiz çerçevesini genişleten bir nitelik taşır. Bulduğumuz çerçevenin kendi eyleyciliğimizi ve diğer eyleycilerin koşullarını anlamaya ve aktarmaya yönelik olarak içerdiği mekânsal öge feminist yöntembilimin kendini ekleme, araştırma çerçevesinin içinde yer alındığının kabulü ve danışanı baskılamama, susturmama esasları ile örtüşür. Buna ek olarak benim kendi yaklaşımında toplumsal-mekânsal dinamikleri öz-düşünümsellik içinde değerlendirme araştırmacının kendi bulunduğu konumu geçmiş deneyimler, araştırma sahasının koşulları ve araştırmacı-danıştığı kişiler ve ortam arasındaki ilişkiyi algılama açısından önemli bir araçtır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin her katmanda, fiziksel mekânda ve psikolojik mekânda başka şekillerde var olması bu aracın analitik coğrafyasının genişliğini gösterir. Böylelikle amaçlandığı gibi hem dikte edilen sınırlar sorgulanabilir hem de araştırmanın hâkim-toplumsal-psikolojik ve tabakalaşmaya dair kimlik kurucu nitelikteki mekânsal etkiden özgürleştirici potansiyeli ortaya çıkar. Dolayısıyla mekânın öz-düşünümselliğe eklenmesi onu mekân odaklı araştırmalar için değil, sosyal bilim araştırmaları farklı karşılaşmalar içerdiği için, genel olarak bir araç haline getirir.

Araştırmacının rolü

Yukarıda bahsedilen mekân ve öz-düşünümsellik arasındaki ilişki öncelikle kendi konumumu ardından da bilgisine danıştığım kişilerin kent içindeki konumlarının ve kente etkilerinin etraflıca düşünmem gereken Gaziantep'te gerçekleştirilen araştırmada farklı boyutlarıyla ortaya çıktı. Gaziantep'te 2017'de yapılan araştırma Geçici Koruma altındaki Suriye vatandaşlarının, kenti paylaştıkları Türkiye vatandaşlarının ve göç yönetimi üzerine çalışan sivil toplum kuruluşu (STK) çalışanlarının 2011-2017 arasında -kentle kurulan ilişkiler de dahil- göç süreçleriyle ilgili deneyimlerine odaklanıyordu. Saha tasarımı sırasında benim Gaziantep'teki deneyimim, danıştığım insanların sorumluluklarını alma ve aramızdaki olası hiyerarşileri en aza indirme için bazı hassasiyetler ortaya koyuyordu. Herhangi bir araştırma amacıyla orada geçici olarak bulunan birine kıyasla, kent ile farklı bir ilişkim vardı. Araştırma başlamadan birkaç ay öncesine kadar, mültecilerin hak ve hizmetlere erişimine destek veren bir sivil toplum kuruluşunda çalışmaktaydım. Dolayısıyla Geçici Koruma

Altındaki Suriye vatandaşları ile görüşme yaptığımda, eğer bu çalışma deneyimimi bilen biri varsa, hizmet mekanizmasına erişimi için çalışan birinin istediği cevapları verme gibi, mülakatları olumsuz etkileyecek bir destekleşme içine girilebilirdi. Benzer bir şekilde eski konumumu bir erk alanı olarak değerlendirerek kendi fikirlerini söylemekten de çekinebilirdi. Bütün bunlara bazı görüşmeleri çevirmen aracılığıyla da yapmam gerektiği düşünülürken kaçınılması gereken pek çok nokta ortaya çıkıyordu. Bu sebeple kendi çalışma bölgemin dışında bu mülakatları gerçekleştirdim, kaygılı bir grupta konuştuğum için ses kaydı ve isim bilgisi almadım. Bu çekinceler aynı zamanda kentin özel bir kullanımını doğuruyordu. Mülakat veren kimseler, bu mülakatta anonim kalmak için kendi mahallerinin içinde mülakat vermek istemeyebiliyordu. Buna ek olarak Türkiyeli ve Suriyeli Türkiyeli aynı mekânda çatışan deneyimleri de araştırmada aynı mekân üzerine farklı deneyimlerle edinilen bilgiyi daha etraflı kılma da görüşülecek mekanlarda daha deneyimli olmayı gerektiriyordu. Örneğin, Gaziantep Karşıyaka ilçesi o dönemlerde soylulaştırma projelerine tâbiydi ve önceden yerleşen ve kendileri de göçmen olan Türkiyeli topluluklar o bölgeden kentsel dönüşüm amaçlı tahliye edilirken yerlerine geçici olarak kalacak yer arayan Suriyeliler yerleşiyor ve bu iki topluluk arasında bir çatışma potansiyeli oluşturuyordu. Bunların dışında Suriyeli kadınlarla yapılan bir odak grup için ise onların ortak kararı ile belirlenen bir yere gidildi. Birbirinin dilini bilmeyen ama beraber üretim yapan kadınlarla çevirmen aracılığı ile yapılan görüşmede tüm hiyerarşi dengesini alta indirmek ayrı bir çaba gerektirdi. Dil bu örnekte araştırmanın yürütülmesine bir zorluk katarken aynı yabancı dili konuştuğum Suriyeli görüşmecilerle yapılan derinlemesine mülakatlarda, yabancı dil bilmenin sınıfsal ortaklığı, bizi farklı bir katman üzerinden iletişime sokarak kolaylaştırıcı görevi gördü.

Bu yöntemler, mülakatların sadece Geçici Koruma Altındaki Suriye vatandaşlarıyla ilgili kısmını rahatlatmakla birlikte, STK çalışanları ile yapılacak mülakatlarda başka hassasiyetler ortaya çıkıyordu. Araştırma başlamadan önceki Aralık ayında, kendi yetki alanları dışında bilgi isteyemeyeceğim pek çok STK'nın kapatılmış olmasından dolayı tedirgin olan bu grup için de, isim vermeden ve ses kaydı almadan görüşmeler yapmam gerekti. Görüşme mekanları yine belli hassasiyetlerle belirleniyordu. Bu durumun ötesinde, Gaziantep ve dışarıdan gelmiş STK çalışanlarının, göç sahasına etki ettiği düşünülmemen davranışlarının da göç mekanını üretmiş olması, araştırmanın seyri için önemli bir veri oluşturdu.

Yurtdışından gelen veya benim gibi başka şehirlerden çalışmak için gelmiş STK çalışanlarının göçle ilişkisi, mesleki olarak görünür ve çoğunlukla kendileri dahil hiç kimse onları bir ile göçmüş insanlar olarak görmez. Hatta ekonomik göçmen de sayılabilecekleri halde göç ile ilişkilerinin akıl karıştırmayacak şekilde belirlenmesi için yurtdışından kimseler için kullanılan özel bir terim vardır: "ex-patriot" veya "ex-pat" yani yurtdışındaki insan, gurbetçi, fakat göçmen değil. Bu gruplar göç sahasının planlayıcıları ve veri toplayıcıları konumundadır ve bu özellikleriyle araştırmacının sahadaki etkisine benzer bir rolleri vardır. Buna rağmen göçmenin bulunduğu yer ile kurduğu ilişkide mekânı, göçmen adı verilmeyen ve sayıları hiç de az olmayan bu nüfusun da değiştirebileceği, göç planlamalarında yer almaz. Kentte aynı hat üzerinde konumlanmış farklı çalışanlarla yaptığım mülakatlarsa, bir sahaya dahil olanın fark etmeden onu nasıl dönüştürebileceğine örnek niteliği taşır.

Yapılan mülakatlarda, birbirlerinin bu bilgisinden habersiz olarak, üstelik benim de aynı hat üzerinde çalıştığım için bildiğim ve bunun ötesinde gündelik hayatımda da sıklıkla kullandığım bir rotada, hem STK çalışanı hem kafe sahibi (aynı zamanda da kent kültür etkinliklerinde etkin olan) olan farklı görüşmeciler, aynı sokak satıcısı çocuğun her gün STKlarının yakınlarından geçip onlarla iletişim kurduğundan bahsettiler.

Hepsinin temel endişesi kendilerini STK önünde veya etrafında öğle yemeği ve mesai sonrası gidilen kafe ve restoranlarda ziyarete gelen bu çocuğun onlarla temas etmesi, bazen sarılmaya çalışması ve yabancılara bu kadar yakınlık hisseden bir çocuğun yetişkinler tarafından istismara açık olmasıydı (E.K., 2017, T.K., 2017, Y.V., 2017). Bahsedilen çocuk benim de günlük hayatımın rotasında sıklıkla aynı hattın farklı yerlerinde gördüğüm Suriyeli bir çocuktur. Bu mülakatlar sonrasında aslında tek bir çocuğun değil o bölgede sokak satıcılığı yapan diğer Suriyeli çocukların da, bazen beraber de gezerek, bu hattı kullandığını fark ettim. Mülakatların verdiği bilgi mekâna yerleştiğinde ortaya çıkan ise göç üzerine çalışan kuruluşlar ile göçmenlerin kurduğu güven ilişkisinin sokakta farklı risklerle karşılaşan çocukların STK hattını güvenli bir yol olarak belirlemeleriydi. Çocuklar korunacaklarını düşündükleri bu hattı -hat genelde STK çalışanlarının iş sonrası sıklıkla gittiği bir barda sonlanıyor- kullanarak ve tanıdıkları insanlara temas ederek kendilerine güvenli bir izlek oluşturmaya çalışıyordu. Bu durum kontrol dışında oluşan bu “güvenli” ortamın tehlikelerini de ortaya çıkarıyor. O hattın güvenliğine inanan çocuklar aslında istismar tehlikesinden uzakta değiller ve bu örnek göç sahasında çalışanların kenti kendileri bu etkiyi düşünmeden dönüştürmüş olmalarını örnekliyor. Aynı zamanda sahada bulunan kişilerin farkındalık ve sorgulamalarının sağladıkları hizmeti sadece STK'nın fiziki mekanıyla sınırlı görmeden yapmalarının önemini gösteriyor. Bu durum sahada bulunan araştırmacıların da, özellikle bugün göç sahasında olduğu gibi bir kentte pek çok araştırmacının bulunabildiği sahalarda, etki alanlarını değerlendirmeleri için önemli bir nokta.

Bir konuya dahil olan farklı çevrelerin etkileşiminin ürettiği ve içinde araştırmacıların da diğer eyleyiciler kadar bulunduğu bu mekânsal ilişki, eyleme dair mekânsal bir nitelik taşıyor. Burada neredeyse gözle görülür bir hattın çizilmesini sağlayan bir etkileşim olmasına rağmen, yukarıda da belirtildiği gibi bu çerçevede, sadece fiziksel temas ile deneyimlenebilen alanlar için geçerli değil. Aynı anda farklı mekanlarda bulunan insanların etkileşimi üzerinden düşündüğümüzde ise, yukarıda belirtilen sahanın farkında olmadan gerçekleştirdiğinden daha zor bir şekilde farkına varılabilecek hatlar, patikalar, izlekler oluşma ihtimali ortaya çıkar. Bu aynı zamanda içinde bulunulan sahadaki dönüştürücü etki üzerine yorumlama yetisini ve sahanın içindeki dönüşümlerinin sorumluluğunu alma gerekliliğini de sınamaktadır.

Bu yoğun mekânsal ilişki COVID-19 koşulları altında yapılan araştırma süreçlerinde ortadan kalkmış gibi görünüyor. Yüzyüze görüşmelerin, fiziksel yakınlığın, aynı alanı deneyimlemenin olmadığı bir ortamda hem karşı karşıya gelme anlamında hem de bulunulmayan mekân üzerinden oluşan deneyim sorgulamalarında yüzleşmecî yaklaşım, yeni bir süreç gibi görünmektedir. Pandeminin aynı mekândaki bir aradalığı etkilemesine rağmen yukarıda da belirtildiği gibi mekânın toplumsal ilişkiler bakımından kurucu niteliği onu fiziksel sınırlamalardan çıkarıp gündelik hayatın işleyişinin içine ekler. Yüz yüze görüşme yapılmassa dahi görüşme ortamının kendisi, araştırmacının bu ortam üzerine bilgisi veya öncül deneyimi, görüşme kolaylaştırıcıların rolü farklı mekanları birbirine, araştırmacının sorumluluğunu artırarak bağlamaktadır.

Araştırma Sahalarının Değişken Yapısı içinde Pandeminin Yeri

İpek Hereke Halısı üzerine yapılan ve büyük bir kısmı yüz yüze mülakatlarla geçen araştırma, pandeminin başladığı zaman diliminde, araştırma sahası koşullarının getirdiği bir zorlukla yüzleşmekteydi. Kadın

dokumacılara ulaşmak çok zordu, çünkü beraber çalıştıkları ve benim ulaşmakta zorluk çekmediğim, halının geçirdiği süreçler hakkında benden bilgi ve desteklerini esirgemeyen, farklı zamanlarda ve mekanlarda iletişime geçtiğim, dolayısıyla bir yandan aynı sosyal ağın üyeleri olmayan satıcılar, üreticiler, tamirciler, ipekçiler konu dokumacılara geldiğinde aşağı yukarı aynı cevabı veriyorlardı: Artık pek dokuyan kalmadı.⁴ Buna ek olarak satıcılar çoğunlukla ikinci el sattıklarını ve bu piyasada dokumacılarla pek karşılaşmadıklarını söylüyorlardı. Benim araştırmam açısından aktif olarak dokuyanlara ulaşmamın hayati olmadığı, eskiden dokuyanlarla da görüşebileceğim bilgisini vermem de bu konuda bir gelişme sağlamadı. Bu cevapların verilmesinde araştırmada ortaya çıktığı üzere iki durum etkiliydi. Birincisi gerçekten de fazla dokumacının kalmaması ile ilgiliydi. İpek halı dokumacılığının 1990lardan başlayarak Çin ve Pakistan pazarlarına kayması Türkiye'nin pazar payının azalması ve tezgahların büyük ölçüde kapanması ile sonuçlanmıştı. Bugün hala az sayıda ipek halı dokunuyor fakat bunları dokuyan kişilere ulaşmak, ikinci olarak açıklayacağım sebeple ilgili olarak, çok zor. Şu an aktif olan pazarın bir kısmının ise mülteci kadın emeğine kaydığı belirtiliyor fakat pandemi süreci benim bu emeğin yoğun olarak görüldüğü yerlere erişmemi engelledi. Teknoloji kullanarak yapacağım ve görüşme sonucunda belki bu bilgiye ulaşabileceğim birkaç görüşme ihtimali ise maalesef ki görüşmecilerin COVID-19'a yakalanması üzerine ertelendi.

İkinci olarak dokumacılara erişememe sebebim ise dokumacılığın arkasında yatan büyük emek sömürüsü ve çocuk işçiliği ile ilgili. Pek çok kadın, şu an da kısmen görüldüğü gibi çocukken bu işe başlatılıyor. Reşit olarak da başlasa çocuk olarak da başlasa, dokumacıların ve halı tamircilerinin emek süreleri boyunca edindiği fiziksel hasarlar görme kaybı, ciddi eklem rahatsızlıkları gibi kritik boyutlara varabiliyor. Bütün bu süreçte ise kazandıkları, bitmiş bir halının pazarda satıldığı fiyatın çok altında kalıyor ve çoğunlukla bir atölyede değil evde yalnız dokundukları için bölünen işgücü farklı ücretlendiriliyor. İpek Hereke halı fiyatları birinci elde metrekaşe üzerinden ikinci elde ise sağlamlık üzerinden çoğunlukla dolarla belirleniyor fakat dokumacılar öncelikle Türk lirası üzerinden halılarının karşılığını alıyorlar. İkinci olarak da genelde bu para, hane içinden veya köyden/mahalleden bir aracının eliyle kendilerine aktarılıyor ve bazen para kendilerine teslim edilmeden hane geliri olarak değerlendirilebiliyor. Bahsedilen ilişkilerin aktarılmasından duyulan rahatsızlık ise araştırmacı olarak benim dokumacılara ulaşmamı engelleyen bir boyut aldı. Hereke'de hala işleyen ve Cumhurbaşkanlığı'na bağlı olarak saray ve müzeler için halı dokuyan Hereke Halı Fabrikası'ndan ise görüşme izni alamadım. Bu sebeple dokumacıların mesleki ve ekonomik deneyimine dair bilgim, çoğunluğu erkek olan satıcılar ve üreticiler tarafından aktarılan ve çoğunlukla, ev eksenli emekte sıklıkla görüldüğü gibi, bu emeği ekonomik getiri açısından değerli görmektense harçlık kazanılacak bir boş zaman uğraşı olarak gören ve fiyatlandırmayı herkesin farklı anlattığı aktarımlarla sınırlı kaldı. Burada halı tamircilerinin mülakatlarını ayırmak gerekir çünkü benzer sağlık sorunları ve ekonomik zorluklar yaşadıkları için dokumacılarla büyük bir empati kurmaktaydılar. Kadınlar kendi deneyimlerini aktarmaya başladıklarında ise kendi emeklerinin aile çevresinde ve kendileri için ifade ettiği anlam daha önce yapılan mülakatlarda belirtilenden çok daha fazlaydı:

⁴ Kapalıçarşı, Çemberlitaş, Bab-ı Ali Çarşısı ve Hereke (Kocaeli) mülakatları çoğunlukla kimse beni kendi ağına tanıtmadan, işyerlerine kendim giderek yaptığım görüşmelerdir. Kartopu yöntemi araştırmanın bu kısmında kullanılmamıştır. Sonradan dokumacılara ulaşamadıkça bu yöntem denenmiş ve yine burada görüşülen gruplar içerisinde bilgi edinilememiştir.

Sadece kendim için değil, ben genelde evin geçimi için kullanırdım. Ben ipek halı dokuduğum için kazancım güzel olurdu. (...) Hatta erkek kardeşim askere gitmişti o gidince, dokumadan kazandığım para ile ailemin geçimini ben sağlamıştım. (...)

Ailem beni artık bir erkek evlat olarak değerlendiriyordu. Kazanç getiriyorum çünkü. Tıpkı bir erkek gibi sabah işime gidip akşam eve geliyordum (D.İ. 2020)

Beklemediğim bir şekilde pandemi sahanın bazı kısımlarına sağlık çekinceleriyle, karantina sebebiyle veya görüşeceğim bireylerin hastalanması sebebiyle yapılamasa da ben dokumacı kadınlara pandemiden sonra ulaşabildim. Pandemi bir şekilde eşik tutucuları yani araştırma sahasında bilgiyi elinde tutan ve bazı durumlarda aktarımı engelleyici rol üstlenebilen kişilerin etkisini bertaraf etti.

Eşik tutucuları aşmak

Eşik tutucularla pek çok araştırma sahasında karşılaşılır. Benim araştırmam özelinde onları aşabilmem, pandemi olmasa da deneyeceğim ama pandeminin süreci normal durumdan farklı işlettiği bir yöntemle oldu. Doğrudan bu pazar içinde olmayan kişileri de katarak yaygın bir şekilde görüşmecilere ulaşma isteğimi ifade ettim; bu iletişimi kurduğum bazı insanlar da kendi çevrelerinden tanıdıkları kimseler varsa benim iletişime geçmemde yardımcı oldular. Böylelikle İstanbul'un farklı yerlerinde yaşayan, büyük bir kısmı artık halı dokumayan, bir kısmı ise öğretmenlik ve tamircilik alanlarına geçmiş, bir kısmı benim denetimimde fakat başka bir mülakatçının da olduğu görüşmelerle ulaşılan, 31 kadınla mülakat yapıldı.⁵ Pandeminin kolaylaştırıcı niteliği telefon görüşmeleri üzerinden ortaya çıktı ve doğal olarak hiyerarşi kurma, deneyimleme ve sorumluluk alma kısımlarında yeni kaygılar ortaya çıkararak sahanın sürdürülmesini sağladı. Görüştüğüm bütün kadınlar telefon görüşmesini, benim tanıdıkları tarafından tanıştırılmamın da etkisiyle, güvenli buldular. Telefon sıklıkla kullanılan bir vesait olduğu için kendilerini rahat ifade edebildikleri bir araçtı. Hatta bir kısmı imkanları olsaydı görüntülü konuşma yapabileceğimiz dijital toplantı uygulamalarını kullanırsak, kendileri için daha zor olacağını, alışık olmadıkları bu vesaitten rahatsız olacaklarını belirttiler. Telefonda numaralarımız birbirimizde olsa da bunun bir ihlal sorunu yaratacağını düşünmediler, hatta bazı dokumacılar görsel paylaşım imkanlarını kullanarak benimle dokudukları halılarla ilgili görüntü de paylaştı, fakat görüşmeyi asıl kolaylaştıran başka bir durumdu. Telefon görüşmeleri buluşmaya hazırlık süresini oldukça kısaltıyor; bir yere gitmek, orada başkalarınca görülmeyi ve sorgulanmayı göze almak; dış ortamda söylediklerinin dinlenme ihtimali ortadan kalkıyor. Günlük düzenlerine göre, işlerinin biteceği, konuştukları evdekiler tarafından duyulsun istemiyorlarsa yalnız kalabilecekleri zamanı rahatlıkla belirleyebiliyorlar.

Aynı mekânda olmak, özellikle hane içinde yapılan görüşmelerde aynı rahatlığı sağlamayabilirdi. Bu noktada mekânın değil, onun ayrılmaz bir ögesi olan zamanın ve zamanlamanın etkisi var. Zaman daha rahat seçilebildiği veya tasarlanan zamanda bir sorun olursa hemen yenisi atanabildiği için kadınlar kendilerini

⁵ Görüşmelerin bir kısmında mülakat yapılan kişilerin isteği ve onayıyla, onlarla benim adıma ilk diyalogu kuran sosyolog Aybüke Ercan'ın katılımıyla yapılmıştır. Ayrıca birer mülakat da sosyolog Rabia Mahabat Seyda ve sosyolog Zehra Akdoğan'ın katılımıyla gerçekleşmiştir.

rahat hissedecekleri zamanı belirleyebiliyorlar. Aynı hane içinde bahsettikleri sorunlardan veya verdikleri ekonomik bilgiden rahatsız olabilecek, yüz yüze görüşmelere müdahale etme olasılığı olan kişilerden bağımsız konuşabilme için telefon görüşmelerinin esnekliğinin faydalı olduğu görüşümdedir.

Benim deneyimlemediğim ama öngördüğüm bir başka kolaylık da mülakattan rahatsızlık duydukları anda, yüz yüze görüşülen birini evden göndermekten veya yanından gitmekten daha kolay bir şekilde, telefonu kapatıp gerekirse arayan kişiyi engelleyebileceklerini bilmenin rahatlığı ile oluyor. Kendi bilgilerimi açtığım fakat onların isim bilgilerini almadığım, semtlerini bilsem de adreslerini bilmediğim bu görüşmelerde anonim olmanın da kolaylaştırıcı olduğunu düşünüyorum. Buradan hareketle hem yaşadığımız bu büyük kapanmanın illa ki iletişim için bir kapanma olmadığını ya da pandemi öncesindeki sahalarda yaşanan benzeri erişim sorunlarından temel olarak çok farklı olmadığını; asıl farkın, mekân kavramının da etkisiyle kullanılan araçlar ve saha deneyiminde alınan sorumluluklar olduğunu savunacağım.

Kapanma ve kapalılık farkı

Pandeminin toplumsal araştırma zemini içinde yarattığı bu belirlenmesi zor alanı böyle bir etki görülmeyen sahalarla karşılaştırdığımızda ise özellikle kapalı gruplara, toplum içinde kimlik veya eylem bakımından görünmezleştirilen kişilere erişim meselesinin benzeştiğini görmekteyiz. Teknoloji kullanarak bu kesimlerle iletişim kurmak ancak bu teknolojiye vakıflarsa mümkün olabiliyor. Ekonomik uçurumların daha derinleştiği, sınıf ayrımlarının teknolojik alet kullanımındaki benzerlikleri sonlandırdığı, örneğin görüşülecek kişilerin telefona sahip olma imkanının olmadığı sahalarda için bu büyük bir sıkıntı. Buna ek olarak her danışılan kişi telefon veya internet görüşmesi üzerinden bu güven bağına kuramayabilir. Yine de benim deneyimim, tam anlamıyla başka araştırmalar içinde deneyimlenmeyen bir yenilik olmadığı üzerine. İpek Hereke halısı üzerine yapılan araştırmada hala ulaşamadığım mülteci gruplara erişim ise normalde olacağından belki biraz daha zor fakat bu koşullar altında görüşülen kişilerin sağlıklarını öncelikli konumda benimsemek de bence yöntembilimin temel bir parçası haline geldiğinden aynı zaman da gerekli de. Bunu bir aksama olarak değil bir kamu sağlığı meselesi olarak ele alıyorum. Fakat başlıkta yer aldığı haliyle “büyük kapanma” bunun öncesinde de kapalı gruplar olduğu gerçeğini örtmüyor. Hatta bazı durumlarda anonimlik daha rahat sağlanabildiği, görüşmecinin kişiyi birebir bilmemesi daha kolay olduğu için teknolojik imkân varsa yapılabilen görüşmeler kapalı gruplara ulaşma açısından daha kolay gerçekleşebilir.

Araştırma sahasının doğası gereği bazı gruplara erişmek zor ve imkânsız hale gelebilir. Gaziantep’te yapılan araştırmada ait olduğum sınıf ve üzerimden okunabildiği kadarıyla siyasi aidiyetim yardımcı olmasa da bir kadın olmam, beraber üretim yapan Suriyeli ve Türkiyeli kadınlara ulaşmamı sağlamıştı. Asıl zor olan Suriyeli erkekler arasında çalışmayan/iş bulamayan, zamanını evde geçiren ve tüm ülkede görüldüğü gibi Gaziantep’te de ülkesini savunmamakla (dolaylı olarak yeterince erkek olmamakla) yargılanan ve bundan ötürü kendisini iletişim alanından çeken erkeklere ulaşabilmektir. Hem Türkiyeli hem de kadın olmam onlara ulaşmamın önündeki en büyük bariyerdi ve araştırma süresince asla ulaşamadım. Oysa ki kadınlarla hanelerinde birebir görüşme yapmasam bile bu haneler kadınlarla görüşme yapma koşuluyla bana açıktı.

Bu iki saha örneğinden hareketle aynı mekânı paylaşamamanın farklı çerçevelerde işlevsel olabileceğini düşünsem de asıl meselenin yukarıda belirttiğim gibi hiyerarşileri engelleme ve sorumluluk alma kısımlarında olduğu görüşümdedir.

Teknolojinin etkisi: Güven inşası, duyguları paylaşmak ve sorumluluklar

Araştırmanın pandemi döneminde gelişen kısmında bilgisine danışılan kişilere ulaştığımda onlarla yüz yüze görüşmemek kendiliğinden onların sağlık sorumluluğunu almak haline gelmişti. Daha önce aklıma gelmeyen bir şekilde bunun mülakatlarda kıymetli bulunduğu, ince bir davranış olarak görüldüğü de oldu. Görüştüğüm kişilerin bir kısmı pandemi öncesinde evlerini bırakıp dışarıda kendilerine yabancı biriyle görüşmektense telefon gibi hem çok kullandıkları hem de anonimliklerini sağlamada yardımcı, en azından topluluk içinde onlara soru soran bir yabancıyla görülmeyecekleri ya da bir yabancının evlerine girmeyeceği bir ortamda görüşme yapmanın daha kolay olduğunu düşünüyordu. Bu kişilerden çoğu, genelde görüşme başında yapılan tanışma faslını mülakat soruları bitince ve güvenleri daha pekiştiğinde yaparak ve isimlerini vermeyeceğime güvenerek, benimle resmen tanışmayı seçti. Mülakat yapılan bazı kişiler ise bu güven ortamını onlarla ilk diyalogu kuran kişinin de refakatiyle daha rahat kurabileceklerdi. Birbirine komşu ve akraba olan dört kişi ise kendi teklifleriyle, daha kolay olacağını düşünerek -böylece ayrı ayrı telefonlarını almayacaktım- mülakat yapılan kişilerden olmayan ama aynı komşuluk ilişkisinde olan ve teknolojiyi daha rahat kullanan bir akrabalarının dört evi de ziyaret ederek beni aramasını istediler.⁶ Birden fazla kişinin katılımıyla olan mülakatlar danışılan kişinin sesinin bastırılmasıyla, özel konuların ifşasından doğacak kaygılarla ve sonradan zarar görmesiyle sonuçlanabilir. Bu özel durumda ise, hem mülakata katılan kişi hiç fikir belirtmediği ve hiç konuşmadığı için hem de sorular özel hayatın ifşası ile ilgili olmadığından özel bir sorun yaşanmadı ve dört görüşülen kişi de kendi hanelerinde birbirinden ayrı olarak mülakat verebildi. Benzer şekilde komşuluk ve akrabalık ilişkilerinin olduğu başka bir mülakatta ise, kişiler akrabalarının duymayacağı bir şekilde görüşme yapmak için bireysel görüşme yaptılar ve yakında olan akrabanın da katılımını teklif etmediler.

Daha önceki mülakat deneyimlerimde, odak grup mülakatları hariç, görüşmede bir refakatçi olması fikrine sıcak bakmıyordum fakat bu özel durumda, verilen bilgilerin aleyhe kullanılamayacağı ve özel hayat ifşasına yol açmayacağı bir mülakat çerçevesi de olduğu için, tür konusundaki karar mekanizmasına bilgisine danışılan kişilerin dahil edilmesinin aramızdaki görüşen-görüşülen arasındaki hiyerarşiyi azalttığını düşünüyorum. Yine de belki yüz yüze görüşmelerde daha kolay aşabileceğim bir şekilde bana, üniversitede çalıştığım bilindiği için, statüler arası bir farklılaşma içeren "hocam" denmesinin önüne geçemedim. Aynı mekânı deneyimlemenin yerini ise halı üzerinden gelişen mekânsal ilişkilere dahil -halı dokunma süreçleri, satıldığı yerler, halı üretim sürecinin aşamaları ve uygulayıcıları üzerine bilgi- bildiklerimi paylaşarak kurduğum, deneyimleme kısmına dair paylaşımlar aldı. Böylelikle benzer bir dil konuşabildik. Teknolojinin kendiliğinden bir paylaşım mekânı haline gelmiş olması birbirimizi yabancılamanın önüne geçmiş oldu hatta görsel paylaşımların ve yazılı iletişimin halihazırda sık yaşanıyor olması bizi fiziksel değilse bile dijital bir mekânda buluşturan bir öge haline geldi. Yüz yüze görüşme yapamadığım mülakatlarda yaşadığım en büyük zorluk ise eski travmanın çağrıldığı bir mülakatta gerçekleşti. Çocukken halı dokumaya başlamış bir

⁶ Görüşmecilerin kimlik bilgilerini korumak adına bu mülakatta yardımcı olan kişinin adını kendisinin de onayıyla yazmıyorum.

dokumacı çocukluğunun elinden alındığını aktardığında yüz yüze mülakatta akışa müdahale etmenin çok daha kolay olduğunu deneyimledim:

Vallahi hiç hoş hatırlamıyorum. Çocuk olduğunuz için. Şimdi baktığınız zaman on iki on üç yaşındaki çocuklar sokakta oynuyor. Ama biz sabah kalktığımızda erkenden onun başına oturup gece on birlere, on ikilere kadar kalkmadığımızı biliyorum. Bir yemek yemek için, ihtiyaç için. Çocuk on iki yaşından veya on üç yaşından on altı, on yedi yaşına kadar onun başında geçiriyor zamanını. (...) Abimin hanımı da çok dokudu. Arada bir aklımıza geliyor, hiç iyi hatırlamıyoruz” (Y.D., 2020).

Yüz yüze görüşmelerde de olacağı gibi isterse mülakatı sonlandırabileceğimizi veya ara verebileceğimizi söylesem de telefon görüşmesinde duyguların aktarılması çok daha zordu. Yüz yüze sahalarda benzer bir durum örneği Gaziantep sahasında olduğunda, tercümanla olan mülakatlarda da bu aktarım gayet zor olmaktaydı. Her iki durumda, biri dil bariyerinden diğeri fiziksel uzaklıktan, dolayı yaşanan zorluk benzer olsa da aynı mekânda travma çağırma durumlarında bir arada olmanın daha kolay olduğu görüşümdedir.

Bir yandan da paylaşım anlamında teknolojik bir aracının bulunması dahi aktarımları tamamen engelleyecek nitelikte değil ve paylaşımlar kıymetli de bulunabiliyor. Özellikle ev eksenli emekçilerin örneklediği gibi görmezden gelinen emek süreçlerinde bu deneyimi seslendirmek, tanıtmak, anlamak isteği emek sahibi tarafından güçlendirici bulunan bir tavır. Mülakat yapılan dokumacılardan Z.E. bir anlamda dijital mekânı kırarak pandemi bittikten sonra beni halı dokuduğu atölyeye davet etti çünkü emek sürecini, dokuduklarını göstermek istiyordu (Z.E. 2020). Başka görüşmeciler dokumaya dair bilgimi artırmak için bana eskiden dokudukları halılardan örnekler gönderdiler.

Bu paylaşım noktasına bir kez daha hem aynı mekânda bulunmamanın etkisi hem de görüşmecilerin sorumluluğunu alma ve hiyerarşileri aza indirme süreçleri üzerinden bakarsak toplumsal olarak aşına olduğumuz mekânsallığı, bu zemin üzerinden sesle ve dijital görüntülerle oluşan mekânın ve bilgisine danışılanların mekân ve içindeki emek süreçlerine dair anlatılarının yine de bir mekân deneyimi oluşturduğunu görürüz. Buradaki zorluk, aynı mekânda bulunmamanın, beraber görülmemenin ve danışılanların zaman konusunda daha belirleyici olabilmesinin ve mülakatı sonlandırmanın daha kolay olmasının bazı durumlardaki özel yararı görülse de travma çağırıldığı anlarda yan yana olamamak örneğinde görüldüğü gibi görüşülen kişilerin sorumluluğu alma ve buna uygun hareket seçebilme alanını daraltmaktadır. Bir yandan da pandemi şartlarında yüz yüze görüşme yapmamak, pandeminin yaygınlığı veya bölgesel yoğunluğu üzerinden, görüşülen kişilerin sağlık sorumluluğunu alma niteliği de edinmektedir. Bu süreçte belki de en rahatlatıcı hareketlerden biri, görüşülen kişilerin başta ismini almamak ama görüşen kişinin kimliğinin açık olması ve açık ifade edilmesi. Anonimliğin bu şekilde tezat içermesinin hiyerarşilerin kurulmasını engellemekte de bilgisine danışılan kişileri güçlendirdiğini düşünüyorum. Hiyerarşilerin aza indirilmesinde payının daha az olduğuna inandığım fakat hala geçerli bir durum da telefon görüşmelerinde mülakatı yapanın bir sınıfsal ayrıcalığı varsa bunun en azından dış görünüşü üzerinden yansıtılmaması. Halı dokumacılar örneğinde asıl önemli olan ise kendilerine ulaşmanın zorluğunu ama kendi hayatlarını kendi anlatmalarının benim için önemine vurgu yapmam oldu, bu sayede bilen özneler olarak bana aktardıkları bilgiyi onların ağzından aktaracağıma dair güven ilişkisini kurabildim.

Bu anlamda mülakatta güven ortamını sağlamak ve duyguları paylaşmak çerçevesi benim fikrimce pandemi sürecinde tamamen bir yenilik içermiyor. Fakat hiyerarşi sorgulamaları ve görüşmecinin görüşülen kişilerin sorumluluğunu alması konusunda daha dikkatli olunması gereken bir süreç geçiriyoruz, çünkü fiziksel mekânın içinde gelişebilecek krizlerden, travma çağrılmaldan, olası dinleyicilerin varlığına dair bilgiden uzaktaki bir mekânda araştırma yürütüyoruz. Yine de feminist metodolojinin güçlendirici yapısına mesafeler engel değil.

Sonuç

Öz-düşünümsellik, daha önceki kısımlarda da vurgulandığı gibi aslında mekân aracılığıyla mekân içinde kurulan ve dönüştürülen, muhalefet içeren ilişkiler içinde susturulanın sorumluluğunu alarak, araştırmacının kendi duygu ve deneyiminden kaçmadığı bir çerçevede gerçekleştirilir. Araştırma yöntemi feminist metodoloji olsun olmasın pandemi sürecinde sahaya erişimde aksaklık yaşayan araştırmacılar için olası sorunlar düşünüldüğünde öz-düşünümsel yaklaşımın hem araştırmacıyı hem de bilgisine danışılan kişi ve grupları güçlendirici yapısı daha da belirgin hale geliyor. Öncelikle belirtilebilecek bir nokta sınıf ve statü farklarına, farklı hayat deneyimlerine, bakış açılarına rağmen herkesin aynı durumu deneyimlediği nadir anlardan birini paylaşıyor olmamız.

Pandeminin etkilediği araştırma sahaları için bir kısmı, bu makalenin konusuna uygun bir şekilde, araştırmacının kendi deneyimini aktarmasıyla örneklendiği gibi durumlarda eşik tutucuları aşmak, daha görünmez olan kişi ve gruplara erişmek, onlarla güven ortamını hiyerarşi kurmadan paylaşabilmek ve sorumluluklarını almak konularında yepyeni bir koşul ortaya koymasa da temel koruma kaygılarını artırıcı bir nitelik taşıyor. Pek çok araştırmacı bu süreçte yüz yüze görüşmeler yapamayacaklar. Hatta yapmamalarının araştırma sahasında bilgilerine danıştıkları kişilerin sağlıklarının sorumluluğunu almaları anlamına geldiği durumlar da var. Mekânların farklılaşmalarının getirileri ise çeşitli. Yüz yüze aynı ortamı deneyimleyememek ve fiziksel olarak deneyimlenmemiş bir araştırma ortamının bilgisini üretmeye ek olarak dijital yollarla veya telefonla yapılan görüşmelerde danışılan kişiyi bastırmama, kritik durumlarda mülakat seyrini değiştirme veya durdurma, etraftakilerin ve koşulların mülakata etkisini aza indirme gibi pek çok durumda zorluklar ortaya çıkıyor. Öte yandan görüşülenin anonimliğini koruma, danışılan kişilerin zaman açısından kendilerini ayarlamalarının daha kolay olması ve zaten teknolojinin yoğun kullanıldığı ve temel iletişim zeminlerinden biri olduğu bir zamanda yaşamamızın kolaylaştırıcı etkileri de var. Üstelik mekân fiziksel olarak deneyimlenmese de mekânın toplumsal ilişkiler açısından kurucu yapısı mülakat zeminlerini de hazırlayan ve bazen aynı yerde olsalar da mülakatı yapan ile mülakat yapılan kişi arasındaki hiyerarşiyi hayat deneyimi ve statü üzerinden kuran bir yapı. Dolayısıyla mülakatın kendisine içsel bir niteliği var. Teknolojik mekâna dahil olunmasıyla birlikte ise başka bir paylaşım alanı olarak görev yapıyor.

Bu noktalardan hareketle makalede temel olarak üç mesele üzerinden içinde bulunduğumuz pandemi sürecinde öz-düşünümselliğin durumuna sorular yöneltildi. Bunlar araştırmacı-araştırma sahası ilişkisi; araştırmacı ve bilgisine danışılan kişi arasında yüz yüze gerçekleşmeyen mülakatlarda olası hiyerarşilerin aza indirilmesi ve danışılanın sorumluluğunun nasıl alınacağı üzerine. Bu sorulara eşlik eden diğer

sorgulamalar ise derlenen bilginin bir iktidar alanı haline gelmesinin önüne bu ortamda nasıl geçilebileceği üzerine yoğunlaştı.

Öncelikle, karşılaştırmalı olarak aktarılan deneyimlerde görüleceği gibi, süreç fiziksel mekân dışında mekânsal olarak da üretilen gerçeklik alanını ve mülakat sürecini deneyimlemeyi, denetlemeyi zorlaştırırsa da, görüşülene anonimliği konusunda bir güven hissini aktarmakta yardımcı oluyor.⁷ Dışarıda beraber görüntülenmemenin kolaylığını içeriyor. Hatta bazı durumlarda eşik tutucular bertaraf edici bir özelliği de var. Kişilerin kendileri ile yapılan mülakatlarda tür açısından karar mekanizmalarına katılmasının -bu ister yüz yüze görüşme olmasın demekten ister yanımda bir kolaylaştırıcı bulunsun demek olsun- güçlendirici bir yanı da olabilir. Bununla birlikte kritik anlarda orada olmamanın zorlaştırıcılığı benim deneyimlerim arasında.

Tam da bu koşullar içinde belki de en rahat benimsenebilecek yaklaşımlardan biri bence öz-düşünümsellik; çünkü daha örtük olanı ortaya çıkaran bir dönemden geçmekteyiz. Daha önceden pek çok araştırma yöntemi içinde araştırmacının kendi deneyimini aktarması zorunlu görülme de, ayrı alanlarda yapılan görüşmeler için artık derlenen bilginin evrenselliği iddiasının veya erkin talep ettiği anlamda doğruluk iddiasını eski rahatlığıyla sürdürmeyeceğini düşünüyorum. Artık yapılan sahanın aktarıldığı kadarıyla nasıl anlaşıldığını, görüşülen kişilerle kurulan ilişkilerin nasıl gerçekleştiğinin, bilgisine danışılanların deneyimlerini nasıl aktardığının araştırmacının saha deneyimiyle beraber incelleme aktarılması gereken bir mesafe içinde ve kritik koşullar altında gerçekleştirilen araştırma sahalarının döneminde bulunuyoruz. Feminist metodolojinin içerdiği sorgulayıcı nitelik burada daha önemli bir hal alıyor. Bilginin tahakküm iddiasının sarsıldığı bu yeni mekânsal uzaklık araştırmacı ile bilgisine danıştığı kişilerin yaşam-dünyalarını bu anlamda daha yakın ve birbirini güçlendirici kılmaya açık.

Kaynakça

- BBC (20 Nisan 2020) Covid-19: Hundreds protest against localised Madrid lockdowns, <https://www.bbc.com/news/world-europe-54227057>, erişim tarihi: 21 Eylül 2020.
- Bourdieu, P. (2014) Sosyolojiye Övgü (E. Koytak. Çev.). Cogito, 76 (Bahar), s. 8-16.
- Bozok, M. (2013) Eleştiren ile eleştirilenler arasında nazik karşılaşmalar: (Pro)feminist bir yaklaşımla Trabzon'da erkeklikleri incelemek". Fe Dergi, (6: 1), s. 78-89.
- Bozok, N. (2014) Hikâyeler anlatırken Özne(l)likler kurmak: Anne, yurt, jilet. Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar (Haziran:23), s. 46-60.
- Casper, M. J., & Moore, L. J. (2011) Missing bodies: The politics of visibility. New York: New York University Press.
- Evrensel (28 Nisan 2020) Adana'da Suriyeli bir genç polis tarafından göğsünden vurularak hayatını kaybetti, <https://www.evrensel.net/haber/403289/adanada-suriyeli-bir-genc-polis-tarafindan-gogsunden-vurularak-hayatini-kaybetti>, Erişim tarihi: 20 Eylül 2020.
- Foucault, M. (1977). Discipline and punishment. London: Tavistock.

⁷ Burada bahsedildiğinin aksine ses kaydı ve görüşmelerin sonradan hukuki yollarla erişilebilir boyutta olması araştırma içeriği otoriteler tarafından sorgulanabilme potansiyeli olan araştırmalar için bir avantaj değil; buradaki vurgum günlük hayat aktarımlarındaki anonimlik üzerine.

- Haraway, D. (1991) *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*, New York: Routledge,
- Harding, S. (1987). *Feminism and methodology: Social science issues*. Bloomington: Indiana University Press.
- Harding, S. (1995). *Feminist yöntem diye bir şey var mı? Çakır, S., & Akgökçe, N. (ed.), Kadın araştırmalarında yöntem: farklı feminizmler açısından içinde*. İstanbul: Sel.
- Harding, S. (2020). *Bakış açısı epistemolojisini yeniden düşünmek: "Güçlü nesnellik nedir?"*. Erdoğan, E. & Gündoğdu, N. (ed.), *Türkiye'de Feminist Yöntem içinde (ss.52-92)*. İstanbul: Metis.
- Kümbetoğlu, B. (2017) *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam
- Lefebvre, H., (1991). *The production of space*. Oxford, OX, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell.
- Parla, J. (2004) *Kadın eleştirisi neyi gerçekleştirdi?*, Irzık, S. & Parla, J. (ed.), *Kadınlar Dile Düşünce içinde (s.15-35)*. İstanbul: İletişim.
- Smith, S. J. (1988). *Constructing local knowledge: The analysis of self in every day life*. Eyles, J. & Smith, D. (ed.), *Qualitative Methods in Geography içinde (s.17-38)*. Cambridge: Polity Press.
- Soja, E. (January 01, 1980). *The Socio-Spatial Dialectic*. *Annals of the Association of American Geographers*, 70, 2, 207-225
- Spivak, G. C. (1993) *Can the subaltern speak?* L. Chrisman & P. Williams (ed.) *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader içinde (s.66-111)*. Harlow : Longman.
- Stanley, L. Wise, S. (1995). *Feminist araştırma sürecinde metot, metodoloji ve epistemoloji*. Çakır, S., & Akgökçe, N. (ed.), *Kadın araştırmalarında yöntem: farklı feminizmler açısından içinde*. İstanbul: Sel.
- Walby, S. (1992) *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Zureik, Elia & Karen Hindle (2004) *Governance, Security and Technology: the Case of Biometrics*, *Studies in Political Economy*, 73:1, 113-137.
- Wacquant, L.(2002). *Slavery to Mass Incarceration*. *New Left review*, 13, 41-60.

Alıntılanan Mülakatlar:

2019-2020 İpek Hereke halısı üretiminde emeğin ve ürünün dönüşümü araştırması:

Y.D., eski dokumacı, mülakat, 05.09.2020, İstanbul

D.İ., dokumacı, dokuma öğretmeni, mülakat, 10.09.2020, İstanbul

Z.E., dokumacı, mülakat, 05.09.2020

2017 Gaziantep geçici koruma altındaki Suriyelilerin kent ile etkileşimi araştırması:

E.K., STK yetkilisi, mülakat, 26.09.2017, Gaziantep

T.K., STK yetkilisi, mülakat, 06.10.2017, Gaziantep

Y.V., Kafe sahibi, mülakat, 16.10.2017, Gaziantep

2020, 7(2): 149-172

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.149172>

Makaleler (Tema)

İZOLASYON SÜRECİNDE İLETİŞİM VE ÜRETİM SÜREÇLERİ: KADINLARIN HOME OFFICE DOLAYIMLI MESAI VE İŞ YÜKÜ DÖNÜŞÜMÜ

Emre Koparan¹, Bermal Bekalp²

Öz

Postmodern çağ olarak adlandırılan günümüz toplumlarında zaman ve mekân mefhumlarının silikleşmesi, 21. yüzyılın ilk pandemisiyle beraber daha da belirgin hale gelmiştir. Covid-19 salgını sebebiyle insanların kitleler halinde evlerine kapandığı bu dönemde kapitalist sistemin varlığını sorunsuz bir şekilde devam ettirebilmesi için bir çok sektör evden çalışma, home office çalışma şekline geçmiştir. Bu süreçle birlikte ev içi zaman ve ev dışı zaman veya çalışma saatleri arasındaki fark neredeyse ortadan kalkmıştır.

¹ Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, emre.koparan@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5292-6732

² Doktora Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, bermalbekalp@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0868-2184

Makale Geliş Tarihi: 05.08.2020 | Makale Kabul Tarihi: 10.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

Yeni bir normalin deneyimlendiği bu süreçte insanlar pek çok ilki yaşarken evden çalışma süreci de bunlardan biri olmuştur. Bu süreci ilk defa deneyimleyen kesimlerin ev içi düzenlerinde köklü değişiklik meydana gelirken Türkiye gibi ataerkil toplumlarda ev içi çalışma sürecini yaşayan kadınların deneyimleri de bu çalışmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

Bu çerçevede pandemi süreciyle beraber ev içi çalışma sistemine geçen 14 kadın ile 15 Mart 2020 – 1 Haziran 2020 tarihleri arasında görüşülmüştür. Kartopu örneklem yöntemiyle ulaşılan katılımcılarla, pandemi sebebiyle online görüşme teknikleri kullanılarak iletişime geçilmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz tekniği kullanılarak çözümlenmiştir. Bu anlamda çalışmanın, Covid-19 salgını sürecinde home office çalışma düzenine geçilmesini kadın çalışanların gözünden ortaya koyması açısından, özgün bir yaklaşım içinde olacağı da iddia edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Covid-19, home office, postmodern, kadın, ataerki

COMMUNICATION AND PRODUCTION PROCESSES DURING ISOLATION: TRANSFORMATION OF WOMEN'S WORK LOAD IN HOME-OFFICES

Abstract

The obscurity of the notions of time and space in today's societies which are called the postmodern age, has become more evident with the first pandemic of the 21st century. Many business sectors have passed into working from home, home-office forms in order for the capitalist system to continue without any problems in this period of people confining to their homes in masses due to the Covid-19 epidemic. By this process the difference between home time and away time or working hours has almost disappeared.

In this period of experiencing the new normal which people encounter many things for the first time, the process of working from home has been one of them. As fundamental changes in domestic settings are experienced for the first time by some segments of the society, the experiences of women from patriarchal societies like Turkey constitute the subject matter of this study.

In this frame, 14 women who have shifted working from home with the process of the pandemic were interviewed between 15 March 2020 - 1 June 2020. Participants who has been reached with the snowball sampling method were communicated by online interview techniques due to the pandemic. The obtained

data are analyzed using descriptive analysis technique. In this sense, it can be claimed that the study will have an authentic approach in terms of revealing the transition to home office work scheme from the perspective of female employees during the Covid-19 outbreak.

Keywords: Covid-19, Home-Office, Postmodern, Woman, Patriarchy

Giriş

Savaşlar ve buhranların ardından deneyimlemeye başladığımız ve modern çağın geçirdiği dönüşümler üzerinden tanımlanan postmodern çağın kavrayış ve düşünüm tarzlarının geçirdiği dönüşüm kadar toplumsal koşulların değişimi de önemlidir. Bu dönemde küreselleşme giderek yoğunlaşmış ve farklı alanlarda da görünür hale gelmişken fiziksel sınırların bulanıklaştığı söylenebilir. İletişim ve enformasyon dolaşımının maksimum hızlara ulaştığı ve zaman kavramının akışkan bir hale büründüğü bu dönemde medya biçimleri, medya tüketimleri ve bireylerin üretim ilişkileri de değişime uğramıştır. Yeni medya araçları ve dijital temelli hizmetler, önceleri iletişim boyutu ön plana çıkan medyumlar olarak kullanılmaktayken son zamanlarda üretim faaliyetlerinde de etkin rol almaya başlamıştır.

İletişim ve teknoloji merkezli bu değişimlerin toplumsal yapılarda görünür olması ise 2019'un son çeyreğine tarihlenen Covid – 19 salgını ile deneyimlenmiştir. 21. yüzyılın ilk global salgını haline gelen Coronavirus salgını, bilinen tüm iktisadi yapıları etkilediği gibi, dünya genelinde 34 milyondan fazla enfekte vakaya, 1 milyondan fazla ölüme yol açmış, Dünya Sağlık Örgütü tarafından pandemi olarak kabul edilmiş ve toplumları global bir izolasyon/karantina sürecine sürüklemiştir

(<https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019> Erişim Tarihi: 02.10.2020 – 09:44).

Üretim faaliyetlerinin durmaması, iktisadi yapıların zarar görmemesi ve global ekonominin sürdürülebilmesi için çalışma koşulları da pandemi sürecine adapte edilmiş, sürdürülmesi mümkün olan sektör ve iş kolları home office çalışma düzenini benimseyerek işlemeye devam etmiştir.

Bu dönemde formel bilgilerin, direkt kaynaklarından edinilmesi bağlamında medya kullanımı artmış, bireylerin neredeyse tüm vakitlerini ev içinde geçirmeye başlaması geleneksel ve yeni medya araçlarının hem üretim hem de tüketim faaliyetlerinde yoğun biçimde kullanılmaya başlamasına yol açmıştır. Bunun yanında home office çalışma düzeninin getirdiği dijital yükümlülükler de medya kullanımı çerçevesinde bir artış olarak kabul edilebilir. Bu noktada çalışmanın merkezinde bulunan temel sorunsallar daha açık bir şekilde tanımlanabilecektir: Fiziksel olarak çalışma ortamına gidiş dönüşlerde harcanan sürenin ortadan kalkması doğal olarak zamansız ve mekansız bir mesai anlayışını gündeme getirmiştir. Ancak görünen o ki, temelde “esnek ve rahat” çalışma ortamını çağırıştıran home office kavramı, mevcut durumda fazla mesai, daha çok efor sarf ederek çalışma, motivasyon düşüklüğü ve verimin olumsuz etkilendiği bir deneyime dönüşmüştür. Bu duruma dijital aksaklıkların da eklenmesi çalışanlar açısından daha stresli bir çalışma ortamına yol açmaktadır denebilir. Mesai saatlerinin çok daha esnek bir hâl alması ve standart sürelerin dışında da çalışılması (akşam mesai sonrası ve hafta sonları gibi), çalışanların sürekli online ya da erişilebilir olmalarının beklenmesi gibi yükümlülüklerin, bireylerin üretim motivasyonunu düşürmesi gibi ev içi iletişim süreçlerini de olumsuz etkilemesi kaçınılmazdır.

Türkiye gibi ataerkil toplumlarda kadının mesuliyeti olarak görülen ev içi işlerin, bu dönemde daha yoğun biriktiği ve mesleki sorumluluklarıyla birleşerek daha zorlayıcı bir hâl aldığı söylenebilir. Örgün çalışma sisteminde kendine ayırdığı bireysel zamanın izolasyon sürecinde azaldığı ve aksine yükünün arttığı söylenebilecek çalışan kadınların üretim faaliyetlerinin olumsuz etkilendiği de düşünülebilir. Mesleki stres ve kaygıların üzerine eklenen karantinada olma durumu, sağlık endişeleri ve salgından doğan korku atmosferiyle birleştiğinde bireylerin iletişim süreçlerinin bozuma uğraması kaçınılmazdır. Bu noktada rahat ve esnek gibi olumlu çağrışımlara yol açan home office teriminin, araştırmaya katılan kadınlar tarafından zıt bir şekilde deneyimlendiği saptanmıştır.

Ev içinde fazla zaman geçirmenin ve minimal düzeyde sosyalleşmenin getirdiği ruh hali, mesleki beklentilerin örgün çalışmaya göre daha yüksek olması ve ev içi iş yükünün de –çoğu zaman paylaşılmadığı için- bu sürece eklenmesi gibi durumların 30 – 55 yaş arası örgün çalışmadan home office sistemine geçen kadınlar üzerinde olumsuz bir deneyime yol açtığı düşünülmektedir. Bu araştırma, yaşanan süreçte medyada üretilen home office temsilinin aksi şekilde deneyimlendiği ve postmodern dönemin getirdiği zaman mekan sıkışmasının doğrudan görünür olduğu varsayımlarına dayanarak bu durumlara ilişkin analizler yapmak amacıyla yürütülmüştür. Bu noktada, evden çalışma sisteminde kadınların zaman mekan kavrayışlarında bir dönüşüm olup olmadığı, ev ile ofis arasındaki fiziksel ve psikolojik mesafenin mevcut durumda nasıl algılandığı, medyaya karşı tutumun değişip değişmediği, iletişim, izolasyon, çalışma, verimlilik ve özel alan gibi kavramların değişime uğrayıp uğramadığına ilişkin verilerin toplanması da çeşitli saptamalara olanak sağlamıştır. Bu saptamalar yapılırken çerçeve, Harvey'in zaman mekân silikleşmesi kavramsallaştırması, feminist kuramın önemli tespitleri ve Delphy'nin işaret ettiği patriarkal kapitalizm üzerinden oluşturulmuştur.

Araştırmanın merkezinde, Türkiye'de Covid – 19 salgını yaşanmadan önce örgün sistemde çalışmakta olan ve izolasyon tedbirleri kapsamında home office çalışma sistemine geçmiş 30 – 55 yaş aralığındaki kadınların mesleki deneyimleri ve ev içindeki süreçlerinin ne tür dönüşümler geçirdiğini saptamak bulunmaktadır. Bu noktada çalışmanın temel amacı, izolasyon sürecinin evden çalışan kadınların mesleki ve ev içi iş yüküne olan etkisinin saptanması olarak tanımlanabilir.

Çalışmanın temel çerçevesini oluşturmak amacıyla postmodern dönemin tarihsel süreçte tanımlanması ve hâlâ tartışmalı olan konumu ele alınacaktır. Modernite ve postmodernite arasındaki muğlak sınırların ve tartışmaların sıralanması, zaman ve mekân kavrayışının bu iki dönem arasında ne gibi farkları olduğunun netleşmesine olanak tanıyacaktır. Ardından Covid – 19 virüsü, yaşanan süreç ve etkileri üzerine bir değerlendirme yapılarak bu dönemin üretim süreçlerine dair araştırmalar feminist kuram çerçevesinden ortaya konacaktır. Çalışan kadınların örgün sistem ve home office yöntemlerinde nasıl konumlandığı ve “görünmez emek” olarak tanımlanan ev içi emeklerinin mevcut dönemde nasıl değişimler yaşadığı, gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerin verileriyle sunularak saptamalarda bulunulacaktır.

Postmodern Dönemi Kavramak

Postmodern kavramının net ve keskin sınırlar içeren bir tanımını yapmak pek mümkün değildir. İlk kez Tonybee'nin altı ciltlik A Study of History (1947) adlı eserini özetleyip sadeleştiren Somervell tarafından kavramsallaştırılan postmodern terimi, farklı parametreler üzerinden okunan ve çeşitli yönleriyle ele

alındığında çok yönlü tanımlara yol açmaktadır. Temelde “modern” olarak nitelenen dönemden bir kopuş ve ayrışmayı niteleyen postmodern dönem Somervell tarafından 19. yüzyılın ilk yarısından başlayarak tarihlendirilmiştir (Somervell, 1974, s. 57). Postmodernizmin sanatsal dönüşüm, düşünüş ve toplumsal bir pratik olarak tartışılmaya başlaması ise neredeyse bir yüzyıl sonra, 20. yüzyılın ikinci yarısında görünür olmuştur.

70’li yılların sonlarında global ölçüde etkili olan ve iktisadi düzenlerin baştan aşağı küçüldüğü, değişim ve dönüşümler yaşadığı ekonomik krizler deneyimlenmiştir. David Harvey bu iki büyük krizin ardından yaşanan küresel durumu çalkantılı, istikrardan uzak, tümüyle belirsizliklerden oluşan ve çok hızlı değişimlerin yaşandığı bir on yıl olarak yorumlamaktadır (Harvey, 2010, s. 146).

Best ve Kellner’a göre öğrenci ve eşitlik hareketlerinin gücüyle sosyal yapılar dönüşerek postmodern bir görünüm almıştır. Baskıcı, ayrılıkçı ve otoriter toplumsal normların çatlaklarından sızarak bu yapıları kırmayı başaran yeni toplum yapısı daha dinamik ve açıktır, postmodern topluma işaret etmektedir (Best ve Kellner, 2011, s. 159). Şaylan ise 20. yüzyılın toplumsal hareketlerinin yanında yaşanan küresel kriz ve düşüşlerin yeni bir eylem ve düşünce hareketi oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Modern dönemin ilerlemeci ve akli ön planda tutan kavrayışı yerini kaos, savaşlar ve buhranlara bırakmıştır (Şaylan’dan akt. Bekalp, 2019).

Bauman’a göre ise modernite eleştirisinin en ağır noktalarından biri Yahudi soykırımı olarak görülmelidir. Bauman soykırımdan modernliği sorumlu tutar. Ona göre modernliğin ve aydınlanmanın ana ilkelerinden bilim ve teknoloji kendilerine duyulan güveni boşa çıkarmıştır. Modern bilim olarak tanımlanan ilerici çalışmaların tehlikeli boyutlarının öldürücü biçimde ortaya çıktığına vurgu yapan Bauman bilimsel aklın, faydacılığın ahlaktan bağımsız olması gerektiği düşüncesini bir savaş sloganı olarak görür. Tehlikeli ve güçlü figürlerin elinde itaatkar birer silah haline gelen fizik, kimya ve tıp bilimleri dolaylı ve doğrudan etkileriyle Holocaust’un karanlık aktörleri olmuştur (Bauman, 1997, s. 144 – 145).

Frederic Jameson, postmodern dönemi deneyimlediğimiz ve güncel toplumsal örgütlenme ile yığınsal ve toplumsal kültürden bir kopuş yaşadığımızı işaret eder. Ona göre postmodernizm yalnızca bir sanatsal üretimi kapsamaktan çok geç kapitalizmin kültürel mantığını da içermektedir. Postmodernizmi yalnızca endüstri sonrası toplulukların imal ve ithal ettiği bir kültürel otorite olarak görmek eksik ve yanlış bir kavrayış olacaktır. Aynı zamanda kapitalizmin yeni bir varyasyonu, yansıması ve onunla birlikte ortaya çıkan yeni bir süreç olarak da görülmelidir (Jameson, 2011, s. 12 – 13).

Tüm bu kavramsallaştırmalar ışığında içinde bulunduğumuz koşulları postmodern dönem olarak okumak yanlış olmayacaktır. Postmodern dönemin deneyimlendiğine yönelik üç teoriden bahsedilebilir. İlki, modernlikle olan bağların tamamıyla koparıldığı ve bütünüyle yeni ve postmodern bir çağın yaşandığı düşüncesidir. İkincisi, modern dönemle radikal bir kopuşun yaşanmadığı varsayılabilir ve modernlikle postmodernlik arasındaki devamlılıklar, ilişkiler ve etkileşimler vurgulanabilir/sürdürülebilir. Ve son olarak, modernlikten tamamen ayrılma ile birlikte iki dönem arasındaki süreklilikler vurgulanabilir ve bir yandan modern teorinin eleştirisi yapılırken öte yandan modernliğin kurtarılabilir, dönüştürülebilir ve iyileştirilebilir yanlarına dayanan bir “postmodern teori” oluşturulabilir (Best ve Kellner, 2011, s. 330 – 332).

Dolayısıyla modernizmin ardından devam eden, ondan kaynaklanan ve onun sorunsallaştırıldığı, eksiklerinin revize edilmeye ve aşılıma çalışıldığı döneme işaret eden postmodernizmi yaşadığımızı söylemek

mümkündür. Modernizm geçmişle mevcut durum arasında paradoksal ve diyalektik bir ilişki olduğu aşikârdır. Modern dönemin getirileri, teknikleri, kavramları ve pratikleri kullanılarak, onun sınırlarının aşıldığı bu dönem geriye dönük bir kökten sorunsallaştırma girişimi ve yeniden değerlendirme çabasını da içermektedir.

Postmodern Dönemin Zaman – Mekân Sıkışması

Harvey'e göre bireyler, zaman ve mekânı bilimsel kavrayışlarının dışında, sağduyularına dayalı olarak tanımlamaya ve kavramaya yatkındır. Öyle ki zaman kavramı fizik bilimine göre tartışmalı ve komplike bir alanken topluluklar tarafından nesnel bir zaman ölçeğine oturtulup saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar, çağlar vb. tanımlamalarla bölümlenmiştir. Mekân da çok farklı nitelikleri olmasına rağmen nesnel bir kavram olarak doğallaştırılır. Yüzölçümü, toprak, köy, ülke gibi tasnifler uygarlıkların mekânları nesnelleştirme çabasından doğmuştur. Ancak Harvey insani kavrayışların çeşitliliğine atfettiği tek ve nesnel bir zaman ya da mekân fikrinin sorgulanması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre Durkheim ve Ditley'nin de ortaya attığı üzere, zamana ve mekâna, maddi süreçlerden bağımsız nesnel anlamlar yüklemek doğru bir tavır değildir. Maddi süreçler araştırılarak zamanı ve mekânı kavramak mümkün olacaktır (Harvey, 2010, s. 227 – 230).

Frederic Jameson postmodern dönüşümü bireylerin zaman ve mekân deneyiminde yaşanan bir kriz üzerinden tanımlamaktadır. Bu kriz çerçevesinde, mekânsal kategoriler, bir yandan zaman kategorilerine hâkim olmaya ve onların üzerine doğru açılmaya başlarken öte yandan oldukça hızlı bir değişim geçirmektedirler. Jameson'a göre yeni tür "hiper-mekâna" uygun bir kavramsal sınıflandırmamız henüz bulunmamaktadır. Bunun nedeni ise kısmen, algılama alışkanlıklarımızın daha önce yüksek modernizmin mekânı olarak tabir edilen, eski tür mekânlarda oluşturulmuş olmasıdır. Yeni zaman ve mekân kavrayışları ise yeni organlar yetiştirmek, deneyimlerimizi ve vücudumuzu henüz hayâl edilemez -belki de sonuç olarak imkansız- boyutlara genişletmek için bir zorunluluk gibi görünmektedir (2011, s. 80).

Harvey toplumsal yaşamda deneyimlenen mekân ve zamanı politik-ekonomik süreçlerle kültürel süreçler arasındaki maddi bağlar aracılığıyla sorgulamaya açar. Bu yolla postmodernizm ile daha esnek ticari tarzlara geçiş arasındaki bağı, mekânsal ve zamansal deneyimler üzerinden anlamlandırmıştır. Kapitalizmin devrimci yönü postmoderne doğru akan mekânsal dönüşümlerden de zararlı çıkmamış, aksine ekonomik ve mesleki pratikleri bu yeni döneme adapte etmeyi başarmıştır. Zamanın mekânsallaşmasını mekânın zaman tarafından kuşatılmasına göre ayrıcalıklı bir konuma yerleştirme yönündeki eğilim, günümüzde postmodernist söylemle paralellik göstermektedir. Buna göre postmodernizmin, zaman ve mekân konusunda yeni bir kavrayışa ve deneyime, "zaman-mekân sıkışmasına" bir tür cevap olduğunu söylemek mümkündür (Harvey, 2010, s. 227; 305; 316).

Küreselleşme ve yeni kapitalizmin bir görünümü olarak zamanın mekânı fethetmesi ve mekânsal koşulları ortadan kaldırması yeni üretim organizasyonları ve biçimleri ile üretimde esneklik uygulamalarını da gündeme getirmiştir (Yılmaz, 2008, s. 156). Postmodern dönemin zaman odaklı ve mekândan mümkün olduğunca muaf üretim tavırlarının günümüze uyarlanması da oldukça kolay ve mümkün görünmektedir. Dijital altyapıların fiziksel mevcudiyet dışında bireylerin yükümlülüklerinin neredeyse tamamını karşılamaya

imkân sunması ve yaygın bir biçimde ulaşılabiliyor olması gibi nedenlerle, mekân bağlamında bağlayıcı olmayan zaman mefhumu ise esnetilmiş bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın ve piyasaların günümüzde yeni bir biçim aldığı yadsınamaz bir gerçektir. Birbirine indirgenemeyecek yeni belirleyici özellikleri de esneklik, küreselleşme ve teknolojik gelişmelerle bağlantılı olmak şeklinde sıralanabilir. Bu yeni üretim stiline teknolojik gelişmelerle bakışımı olması hali Castells'in Enformasyon Çağı (2008) eserinde kavramsallaşır. Ona göre bu küreselleşen iktisadi yapı şirketler, finans piyasası otoriteleri ve hükümetlerin ortak bilinci ve çabasıyla yaratılmıştır. Yeni enformasyon teknolojileri ve iletişim birimleri/biçimleri kullanılarak tasarlanan bu düzen piyasalar tarafından değil daha ziyade piyasalar, hükümetler ve piyasaların nasıl olması gerektiği düşüncesiyle hareket eden uluslararası finans kuruluşları arasındaki etkileşimlerle mümkün kılınmıştır (Castells, 2008, s. 107-108). Küreselleşen ekonominin esneklik koşulu ise David Harvey tarafından tanımlanmıştır. Esneklik, esnek birikim ve esnek uzmanlaşma gibi farklı kavramlar ortaya atan Harvey, postmodern üretim tarzında esnekliği dört ana düzeyde kavramsallaştırmıştır. İlki emek sürecinde yaşanacak ve yaratılacak esneklik, yani iş gücünün esnek kullanımına ilişkindir. İkinci nokta esneklik kavramının kendisine ilişkindir. İşçilerin kontrolüne bırakılan üretim süreçleri verim düşmeden ne oranda esnetilebilir sorununa odaklanır. Üçüncü tanım esnekleşen üretim tarzlarında siyasi otoritenin izleyeceği politikalar ve nasıl konumlanacağına ilişkin iken son kavram olarak iş gücünün coğrafi hareketliliği vurgulanır (Harvey, 1993, s. 89). Evden çalışma, fiziksel ofislerin gereklilik olmaktan çıkması ve dünyanın dört bir yanından verimli biçimlerde üretim yapılabilecek sektörlerin giderek artması bu noktada öne çıkar. Küreselleşmenin iktisadi boyutları böylelikle kesin olmayan sınırlara kavuşmuştur.

Akışkan ve postmodern ekonomik sistem işgücü maliyetlerini minimize etme eğilimindedir. Yine bu sistemde kamu harcamaları düşürülmüş, özelleşmiş talepleri karşılayabilmek için arz ve üretim süreci yeniden organize edilmiş, sermayenin hareketleri serbestleşmiş, devlet denetleyici rolünden vazgeçerek iktisadi yapılar içindeki yerini küçülmüş, işgücü, ödenen ücretler ve çalışma saatleri esnekleştirilmiş ve üretimde teknoloji kullanımı azami düzeye çıkarılmıştır (Harvey, 1993, s. 88; Demir, 2019, s. 8; Saklıca, 2016, s. 28-29).

İçinde bulunduğumuz pandemi dönemi ve salgın sürecinde deneyimlenen çalışma şartlarını da postmodern dönem ve esnek özellikte bir durum olarak yorumlamak mümkündür. Eğitimden turizme –seyahat edilemediği için uygulaması dışarıda tutulabilir ancak işleyiş bağlamında online süreçler yürütülmüştür-, finans alanından salgınla mücadele birimleri hariç sağlık çalışanlarına ve hatta parlamentolar/meclislere kadar tüm ticari ve idari yapılar, sağlık gerekçeleri ve alınması gereken tedbirler nedeniyle evden çalışma sistemine geçmiştir. Çalışma koşullarının değişmesi, esnemesi ve mekânsız olarak yürütülmesi de bu sürecin zaman odaklı bir hâl almasına yol açmıştır.

Fiziksel olarak işe gidip işten dönülmeyen, online ağlar üzerinden yürütülen bu sürecin yolda harcanan sürelerin bireylerin inisiyatifine kalması, toplu taşıma ve kalabalık gibi salgın tehdidini artıran durumlardan sakınmayı sağlaması ve iş yaşantısındaki stres ile kaygının, ev ortamında ve rahat çalışıldığı için asgari düzeyde seyretmesi gibi olumlu yanları olduğu düşünülebilir. Ancak araştırmada katılımcıların evden çalışma sistemini beklenenin tersi yönde deneyimlediği gözlenmiştir. Özellikle ev içi iş yükünün artması, zaman yönetimi sorunları, sürekli online ve erişilebilir olma gerekliliği/beklentisi ve kapanan işletmeler,

ücretsiz izne çıkarılan çalışanlar ile orantılı gelişen işini kaybetme kaygısı birleştiğinde evden çalışmanın “rahat ve esnek” imajının kırıldığı görülmektedir.

Postmodern Dönemin İlk Küresel Salgını: Zaman ve Mekanı Bulanıklaştıran Covid - 19 Virüsü

Dünya Sağlık Örgütü verilerine göre ilk kez 2019 yılının son çeyreğinde tespit edilen ve enfeksiyon kaynaklı ölüme yol açan coronavirus (Covid – 19 virüsü) tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Pandemik bir hastalık kategorisine dahil edilen, global ölçekte 400 binden fazla ölüme yol açan coronaviruse karşı alınan tedbirlerden biri de karantina uygulaması olmuştur. Dünya genelinde siyasi iktidarlar tarafından önce süreli sokağa çıkma yasakları uygulanmış, ardından zorunlu karantina süreçleri yürütülmüş, salgının gerilediği ya da yavaşladığı dönemlerde ise gönüllü karantina ya da izolasyon uygulamaları gündeme gelmiştir. Bu noktada ticari yapıların durma noktasına gelmesi kamu ve özel kurumları dijital imkânlarla yönelmeye zorlamıştır. Çalışan sağlığını göz ardı etmemeleri gereken bu dönemde kurumlar, sürdürülmesi mümkün olan tüm iş kollarında dijitalleşme, evden ya da dönüşümlü çalışma ve home office uygulamalarına başvurmuştur.

Ekonomik yıpranmanın önlenmeye çalışıldığı bir geçiş döneminin ardından devlet organları üzerinden uyarılar yapılmaya ve gerekli tedbirler alınmaya başlanmıştır. Bunlara ek olarak insan sağlığına önem verilmesine yönelik toplumsal tepkilerin de etkisiyle şirket ve sektörler hızlıca evden çalışma sistemine geçecek şekilde aksiyon almıştır. Bu noktada Harvey’in işaret ettiği “zamanı ve mekânı ortadan kaldıran” postmodern dönemin üretim koşulları global ölçüde görünürlük kazanmıştır. İşyeri kavramı silikleşmiş, emek kavramı eve yönlendirilmiş ve home office (ev – ofis) sistemi yürütülmeye başlamıştır (Erdoğan, 2016, s. 42). Bu sistemde fazlaca bireyselleştirilen çalışanların, motivasyon ve konsantrasyon sorunları gelişebileceği gibi günlük yaşamda bildikleri “iş” kavramına da yabancılaşmaları muhtemeldir (Carnoy ve Castells, 2001).

Salgınla birlikte çalışanların mekânsal koşullardan muaf tutulduğu ancak zamansal etkenlerin neredeyse tüm çalışma anlayışının önüne geçtiği bir deneyim ortaya çıkmıştır. Araştırma verilerinden de anlaşılacağı üzere işe gidip gelirken harcanan zaman ortadan kalkmış ve bu sürelerin yönetimi bireylere kalmıştır. Ancak yine katılımcıların ifadelerinden yola çıkarak bu zaman kaybının kişiye değil mesai saatlerine eklendiğini söylemek mümkündür. İşten çıkış saatinden sonra da çalışmaya devam eden, mesai dışında da mail trafiği yaşayan katılımcılar olduğu gözlenmiştir. Ayrıca Gaudecker ve arkadaşlarının ortaya koyduğu verilere göre eğitim seviyesi düşük ya da kendi işinin sahibi olan bireylerin çalışma saatlerinde çok ufak bir düşüş yaşanmaktayken, eğitim durumu yükseldikçe evden çalışma saatleri de giderek artmaktadır (Von Gaudecker vd., 2020, s. 2; 6 – 7). Dolayısıyla mekânı ve zamanı aşan Covid – 19 salgınıyla birlikte mesai anlayışları da mekândan bağımsızlaşmış ancak yine Harvey’in ifadesiyle zamansal koşullar mekânsal koşulları fethederek bir tahakküm kurmuştur. Ayrıca örgün çalışma modelinde gerçekleşen rutinlerden kopmanın da ayrı bir motivasyon düşüklüğü yarattığı da yine çalışma verilerinden gözlenen bir sonuçtur.

Şirketler için kârlı bir sistem olarak yorumlanabilecek home office, Golden'ın ifadesiyle iş tatmininde azalmaya yol açan bir çalışma biçimidir. Aile ve iş yaşantısında daha gergin çatışmalara sebep olmaktadır. Yorgunluğun örgün sisteme göre daha üst seviyede yaşandığına işaret eden Golden ayrıca iş ve iş arkadaşlarıyla bağlantılı tatmin seviyelerinin de düşüş gösterdiğini ileri sürmektedir (Golden, 2007, s. 1641 – 1642).

Evden çalışma sistemi özellikle Covid döneminde emek sistemleri bağlamında yaşanan önemli bir değişimi ifade etmektedir. Home office çalışmayı olumlayan düşünceye göre evden çalışmanın en büyük faydası, çalışanların denetim ve yönetim mekanizmalarından bağımsız, esnek ve özgür çalışma ortamında bulunmalarıdır. Ancak pratikte home office çalışanlar asgari düzeyde bir serbesti yaşamaktadır. Öte yandan aile ve iş dengesinin sağlanması açısından bir getiri sağladığını ileri süren Erdoğan, bu süreçten daha çok avantaj elde eden tarafın işveren olduğu üzerinde durmaktadır (a.g.y. 2016, s. 58 – 59). Bu araştırmanın verileri ise işin ve aile yaşantısının mesai saatlerinde iç içe geçtiğini ortaya koymuştur. Fiziksel olarak evde olmak ancak sorumluluk bazında “işte çalışıyor olmak” arasındaki ayrımın zaman zaman silikleştiği katılımcılar tarafından belirtilmiştir.

Bu süreçte geleneksel ve yeni medya araçlarında sıkça tartışılmaya ya da araştırılmaya başlanan home office düzenine yönelik temsiller ve kavrayışlar daha da görünür olmuştur. Bu noktada salgın döneminde medyada üretilen home office algısı da önem kazanmıştır. Çoğunlukla internet gazeteciliğinde karşılaşılan bu temsiller, sistemin avantajları ile dezavantajları arasında kıyaslara yer veren içeriklerden oluşmaktadır (<https://www.regus.com.tr/work-turkey/surprising-truth-working-home/> Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 15.12; <https://money.cnn.com/2017/06/21/pf/jobs/working-from-home/index.html> Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 15.47; <http://www.diyalogin.com/evden-calisma-size-ve-sirketinize-iyi-gelecek/> Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 15.58). Görsel basında ise CNBC – e tarafından üretilen bir video haber öne çıkmaktadır. Global Workplace Analytics başkanı Kate Lister, Twitter İnsan Kaynakları Müdürü Jennifer Christie ve LogMeln şirketinin CEO'su Bill Wagner'in önemli konuklar olarak yer aldığı bu haberin temsili de tartışmaya açıktır. İçeriğin vurgusu özellikle kalıcı home office ya da haftanın belirli günleri uzaktan çalışmanın özendirilmesi üzerindedir. Şirketlerin ve Amerika Birleşik Devletleri'nin uzun dönemde elde edeceği kâr ve bu çalışma prensiplerinin çalışanlar için rahatlatıcı, motive edici ve yaratıcılığı artıracak bir sistem olduğu öne sürülmektedir (<https://www.cnbc.com/2020/03/23/what-coronavirus-means-for-the-future-of-work-from-home.html> Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 17.02). Evden çalışma sisteminin esnek ve rahat olduğuna özellikle vurgu yapılan bu haberler ve medyada üretilen temsiller, Herman ve Chomsky'nin medyadaki temsilin yarattığı manipülasyon görüşüne paralellik göstermektedir. Onlara göre, medyanın çoğu zaman kamu yararını gözetiyormuş gibi davrandığı anlarda dahi sermaye ve siyasi çıkarlara yönelik söylemler üretilmekte, meşruiyet amacı güdülmekte ya da gündem değiştirmeye/oluşturmaya çalışılarak asıl kamu çıkarları manipüle edilmektedir (Herman ve Chomsky, 2012). Nitekim araştırmaya katılan kadınların çoğunluğu home office çalışmanın avantajlarından çok dezavantajları hakkında veriler sağlamıştır.

İktisadi Yapı ve Ev İçinde Kadının Konumu ile Ev İçi İş Yüğü

İzolasyon ve mesainin evden yürütülmesi durumunda önemli etkenlerden biri de ev içi iş yükü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamusal alanda yürütülen mesaiye ek olarak ev içinde görünmeyen bir vardiya daha üstlenen kadınlar, eve kapanılan bu dönemde aradaki ayrımın kaybolması sürecini deneyimlemiştir. Esnek mesai ve evden çalışılan bu dönem özellikle patriarkal kapitalizmin dikkat çektiği, ev içi karşılıksız emek üreten kadınlar için daha büyük bir yük teşkil etmektedir. Delphy'nin patriarkal temelli kapitalist sistem olarak tanımladığı ve bugün patriarkal kapitalizm olarak andığımız iktisadi eleştiri, üretim sistemlerinin eril odaklı bir yapı olduğunu yeniden vurgularken kadının ikincil konumunun ev içinde dahi sürdürüldüğüne dikkat çeker (a.g.y. 1999).

Evin içinde yapılan her türlü üretimin ve bu üretim için harcanan emeğin karşılıksız emek olarak tanımlandığı patriarkal kapitalizm kamusal alanda ötekileştirdiği kadını ve emeğini özel alanda da görünmez kılma, değersizleştirme ve kadınla ilişkilendirilmiş bir norma dönüştürme çabasıdır. Hartmann, patriarkal kapitalizmde kadınların üretim ve yeniden üretim alanlarındaki konumlarını bakışlımı olarak ele almıştır ve ona göre kadınların iktisadi yapılarda düşürdükleri ikincil konumlarını karşılıksız ev içi üretimi göz ardı ederek kavramak mümkün değildir. Kadınların evliliğe ve dolaylı olarak da ev içi üretimine yönelik zorlanmaları ise bu ikincil konum düşünülmeden açıklanamaz (Hartmann, 2006, s. 40).

Bu noktada Young'ın ev – yuva ikiliği önem kazanmaktadır. Young'a göre ev ve yuva farklı kavramsallaştırmalar gerektirmektedir. Ev daha çok bütünlük ve kesinlik içeren, benlik ve kimlik inşalarının gerçekleştirildiği, diğer bireylerin karar ve davranışlara etki edememesi için dışlanmalarını gerektiren ve politik olandan korunma işlevi de gören bir özel alana işaret eder. Öte yandan yuva, aile olmanın ve ev içinde yürütülmesi gereken işlerin mesuliyetine vurgu yapan bir tanımdır. Ancak özel alana ilişkin yasalar evin erkek bireyini kadın ve çocuklar üzerinde tahakküm kuracak şekilde korumaktadır ve bu da yeni bir problem alanı doğurur: kadının ikincil konuma itilmesi (Young'dan akt. Weir, 2009, s. 12 – 13).

Sandra Harding ve Doroty Smith ise kadının özel alanda ikincil konuma itilmesine zemin hazırlayanın Marxist üretim ve kapitalizmin erkek egemen yapısı olduğuna vurgu yapar. Harding'e göre bilimsel yöntemlerin dili ve araçları da eril bakış açısına sahiptir. Tamamıyla feminist bir metot geliştirilmeden kadının "bilen" konuma geçmesi mümkün olmamakla beraber pozitivist kabulün cinsiyet üstü bilim ve bilgi üretmesi de imkânsızdır (Harding, 1987, s. 9). Bu doğrultuda üretilen bilim, teknoloji, siyaset ve toplumsal inşalar da kadını cinsiyet eşitliğinden uzaklaştıracak sistemlere hizmet eder hale gelmektedir.

Doroty Smith ise Marxist söylemin bilim ve teknolojiyi ideolojisizleştirdiği noktaya dikkat çeker. Ona göre bilim üretimi egemen sınıfın görüş ve isteklerini sistematiğe ve pratiğe dönüştürme alanı olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla egemen sınıf beyaz burjuvazi erkek söyleminin ürettiği söylem, kadını dışarı itmektedir. Smith, Marx'ın üretim aygıtlarına sahip olanların, ideolojik aygıtlara da sahip olduğu fikrine karşı çıkmaktadır. Sosyoloji ve toplumsal kurumlar siyaset, finans dünyası, profesyonel kuruluşlar ve eğitim kurumları gibi, egemen yapıların güç alanından kopuk değildir. Bu nedenle Smith, dışlanmış konumda

bulunan kadınlar için “yapmamız gereken” diyerek kendilerine konuşma alanı, bilme ve politik olarak işleme gücü veren yeni bir dil geliştirmek olduğunu vurgular (a.g.y., 1987, s. 2 – 3; 1990, s. 11).

Başak ve diğerlerinin 2013 yılında yürüttüğü araştırmanın sonuçları göstermiştir ki Türkiye’de ev içi iş bölümü erkek lehine uygulanmaktadır. Çoğunlukla maddi boyutu bulunan faaliyetler eşler tarafından ortak paylaşılırken, çalışan kadınlar ev içi işlerin yoğunluğundan dolayı ilgili işlerin yürütülmesi için ücreti karşılığında yardım almaktadır (Başak vd., 2013, s. 8 – 9). Kadınların ev içi üretimlerini, evde aynı işi ücret karşılığında yapacak profesyonellerin ya da çalışanların yerine yapması olarak tanımlayan ve ev emeği ile ticari yapılar arasındaki bağlantılara odaklanan Güneş, evde de başka bir mesainin yürütüldüğüne işaret eder (Güneş, 2015, s. 4 – 6).

Çalışma yaşamında yürüttüğü mesainin yanında bir de ev içi emeği üstlenmesi beklenen kadınların home office şartlarında karşılaştığı yük daha da artmıştır. Zamandan ve mekândan muaf bir çalışma düzeni, işveren lehine esneyen çalışma saatleri dolayısıyla uzayan mesailerle birlikte düşünüldüğünde evin içindeki üretimler de –tek başına üstlenildiğinde– sürekli evin içinden mesleki yükümlülüklerini gerçekleştirmek zorunda olan kadınlar için ayrı bir kaygı ve yük niteliği taşımaktadır. Nitekim katılımcıların deneyim ve görüşleri de bu yönde bir eğilim taşımaktadır. Home office çalışma düzenine geçen kadınların salgından dolayı kaygı düzeyi yükselirken, işini kaybetme korkusu, çevresindekilerin hastalık kapma ihtimali yanında evde yemek, temizlik, ütü ve çamaşır gibi rutinleri de tek başına üstlenmesi, durumun daha da zor bir hâl almasına yol açmaktadır.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde bu noktaya kadar tartışılan bilgiler ışığında, Türkiye’de Covid – 19 döneminde home office çalışma sistemine geçmiş kadınların zaman mekân deneyimleri ile ev içi iş yükünün dönüşümü üzerine yapılan görüşmelerin verileri analiz edilmiştir.

Homeoffice Çalışma Düzeninde Kadınların Ev İçi ve Mesleki Yüklerinin Dönüşümü

Araştırmanın bu bölümünde Covid – 19 salgını ve izolasyon tedbirleri nedeniyle evden çalışma sistemine geçen kadın katılımcıların mesleki deneyimleri ve bu deneyimlerdeki dönüşümleri ile ev içinde yaşanan süreçlerin yeniden yapılması sürecinde neler yaşandığı saptanmaya çalışılacaktır. Derinlemesine görüşme yoluyla elde edilen veriler doğrudan alıntılarla desteklenerek çalışmanın genel çerçevesi bağlamında yorumlanacaktır.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Çalışmada saha araştırması yöntemi tercih edilmiştir. Araştırmanın amacına yönelik oluşan evren ise ülkede görülen ilk Covid – 19 vakasından itibaren (11 Mart 2020) home office çalışma sistemine geçen kadınlardan oluşmaktadır. Evrenin sınırı, geniş veri sunması amacıyla 30 – 55 yaş aralığı olarak belirlenmiştir. Böylelikle

çalışmanın örnekleme 30 – 55 yaş aralığında bulunan, salgın nedeniyle evden çalışmaya dönmüş kadınlarla sınırlandırılmıştır.

Örneklem oluşturulurken kartopu örneklem yöntemi tercih edilmiştir. Kartopu örneklem yöntemi araştırmacının veri kaynaklarının bir kısmını şahsen araştırarak, geri kalan bölümünün ise görüşülen kişilerden alınan bilgiler, isimler ve yönlendirmeler ışığında ilerleyerek ortaya çıkarıldığı bir yöntemdir. Kaynakların süreç içinde kartopu gibi giderek birikmesi ve örneklemin oluşması nedeniyle bu ismi alan yöntem, amaçlı örnekleme yöntemlerinden biri olarak kabul edilir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.122). Finans sektöründe çalıştığı ve home office yöntemine geçtiği bilinen ilk katılımcı aracılığıyla farklı meslek gruplarından ve farklı şehirlerde ikamet etmekte olan bireylere ulaşılmış ve toplam 14 kişiden veri toplanmıştır.

Derinlemesine görüşme tekniğiyle toplanan veriler, sokağa çıkma yasakları ve izolasyon tedbirleri nedeniyle telefon konuşması ya da görüntülü konferans görüşmeleriyle derlenmiş, konuşmalar önce kayıt altına alınmış ardından deşifre edilerek yazıya dökülmüş ve analizler nihai deşifreler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sınırlılığı, verilerin 15 Mart ile 1 Haziran tarihleri arasında home office sisteminde çalışan biyerlerden toplanmasından ileri gelmektedir. Örneklem yalnızca çalışan ve çalışmakta olan kadınlarla sınırlanmıştır. Son olarak yaş aralığı belirlenmesi de veriler çerçevesine uygulanan bir sınırlamadır. Öte yandan derinlemesine görüşme yönteminin salgın tehdidi nedeniyle dijital şekilde gerçekleştirilmesi araştırmacının yaşadığı bir sınırlılık olarak öne çıkmaktadır. Katılımcılar verdikleri bilgilerin çalışmaya konu olacağına dair bilgilendirilmiştir. Katılımcıların kimlik bilgileri istenmemiş ve çalışmada kullanılmamıştır. Anonimliğin sürdürülmesi amacıyla katılımcılar K harfiyle temsil edilmiş ve rastgele numaralandırılmıştır.

Görüşmeler sonucunda elde edilen veriler betimsel analiz tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Bir veri analiz tekniği olarak betimsel analiz verilerin, önceden belirlenmiş kategoriler ya da bir kuramsal çerçeve bağlamında analiz edilmesi ve yorumlanarak aralarındaki ilişkilerin saptanması temeline dayanmaktadır. Çerçevenin oluşturulması, verilen tematik çerçeveye göre işlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması süreçlerini kapsayan betimsel analiz tekniği “ne” ve “nasıl” sorularına cevaben çıkarımlar yapılmasına olanak sağlamaktadır (Türkdoğan ve Gökçe, 2015, s. 345 – 346). Çalışmada elde edilen veriler, salgın döneminde zaman ve mekan kavrayışındaki dönüşüm ile ev içi iş yüküne ilişkin çerçeve bakımından irdelenmiştir.

Bu noktada sorunsal ve örneklem özelinde; evden çalışan kadınların mekânsal dönüşüm sürecinde ne tür çelişkiler yaşadığı, kamusal alan ve özel alan arasındaki ayrımın hangi yollardan silikleştiği, çalışan kadınların kişisel zaman yönetimi konusunda yaşadığı krizlerin nasıl aşıldığı gibi sorular ortaya atılmıştır. Öte yandan bireysel aktivitelerin gün içerisindeki oranının ne kadar değiştiği ve günün büyük kısmının evde geçmesinin ne tür sorunlar meydana getirdiği gibi sorular sorularak iletişim süreçlerinin ne yönde dönüştüğü de saptanmaya çalışılacaktır.

Bulgular ve Yorum

Çalışmanın bu bölümünde katılımcılara yöneltilen tüm soruların cevapları, yoğunluklarına göre incelenecek ve zaman mekân deneyimi ile ev içi iş yoğunluğu üzerinden analiz edilecektir.

Alanyazın aracılığıyla bu noktaya kadar tartışılan Covid – 19 salgını, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin de etkisiyle postmodern bir deneyim yaratmaktadır. Bu sürecin en önemli değişimlerinden biri zamanın ve mekânın kavranışı üzerine yaşanan silikleşmedir. Mesleki mekân koşullarının ortadan kalkması katılımcılar tarafından zaman ve mekân karmaşası olarak deneyimlenmektedir:

K11: Dikkat dağınıklığı olabiliyor bence. Aynı anda hem ev zili çalıyor, apartman görevlisi geliyor, yanlış zile basanlar oluyor, şube telefonumdan sürekli erişilebilir olmam gerekiyor ve yetmez gibi şahsi cep telefonumdan da birileri mesaj ya da çağrı atmış oluyor (gülüyor) (29.05.2020).

K14: Bu yeni döneme ne kadar hızlı adapte olursak o kadar iyi diye düşünüyorum. Hem ev hem iş hem çocuk üçgeninde denge kurmakta biraz zorlandım (14.05.2020).

Bu noktada Jameson'ın (2011) zaman ve mekânı birbiri üzerine açılmış yeni bir dönüşümle tanımladığı hipermekân tanımı öne çıkmaktadır. Katılımcılar fiziksel olarak evlerinde bulunurken mesai kapsamında ofis işlerini yürütmektedir, ancak aradaki sınır bulanıklaşmış bir haldedir. Öte yandan Harvey'in (2010) zaman mekân sıkışması olarak nitelendirdiği postmodern dönüşüm de böylece katılımcıların bu süreçte deneyimlediği bir kriz olarak saptanmıştır.

Katılımcıların yaş yoğunluğu otuz ile kırk iki arasında saptanırken bir katılımcı elli dört, bir katılımcı da kırk iki yaşında olduğunu belirtmiştir. Araştırmaya katılan kadınların iş kolları sıralandığında eğitim alanı öne çıkmaktadır. Daha sonra finans, sağlık, ve kamu hizmetleri gibi sektörel alanlar gelmektedir. Katılımcıların en az izole olan ya da home office çalışanı, altmış günden fazla bir süredir bu koşulları sağlamaktadır. Çok büyük bir kısmı izolasyon sürecini ailesiyle geçirdiğini belirten katılımcıların bir bölümü ise yalnız yaşadığını ifade etmiştir. Ailesiyle yaşayan bireylerden, evde risk grubuna dahil bir aile üyesi bulunan katılımcıların stres ve kaygı boyutunun diğer katılımcılara göre daha yüksek olduğu da gözlenmiştir.

K4: Annem altmış beş yaş üstü grubunda. Sağlık çalışanı olarak daha fazla endişeleniyorum hastanede çalıştığımız için daha dikkatli olmaya çalışıyoruz. Annemle sosyal mesafemizi korumaya çalışıyoruz. Aynı evin içinde dahi farklı odaları kullanıp asgari düzeyde fiziksel iletişim kurmaya özen gösteriyorum (01.06.2020).

İzolasyon sürecinde home office çalışma sisteminin çalışma şekli ve motivasyonuna nasıl bir etkisi olduğu sorusuna katılımcıların büyük bir çoğunluğu, çalışma şeklinin olumsuz yönde değiştiği fikrini beyan ederken, motivasyon konusunda olumlu ve olumsuz cevaplar neredeyse eşittir. Şöyle ki fiziksel olarak iş mekânında bulunan çalışanlar sosyalleşme, paylaşımda bulunma, sohbet/çay/kahve molaları gibi etkinliklerle zinde

kalabilirken ev içinde bu durumların yaşanmamasından ötürü çok daha sıkıcı mesailer yaşadığına vurgu yapmaktadır. Gün içinde aktif dinlenme imkânının ortadan kalkması ve sadece işe kanalize olma gerekliliği bireyleri daha çok efor sarf etmeye yöneltmektedir.

K12: Ofiste çalışmak ve eve geçmek psikolojik olarak değiştirdi sanırım. Ofiste insanlarla bir molaya çıkayım, çay kahve içeyim, dışarıda işlerimi halledeyim ya da on beş - yirmi dakika bir şey yapmadan dinleneyim dediğim durumlar oluyordu ama evde sohbet muhabbet edebileceğim bir ortam olmuyor. Daha çok işe kanalize oluyorsun home office çalışırken. Dedikodu ortamı olmuyor falan (gülüyor) (17.05.2020).

K4: Olumsuz yönü ise daha fazla efor sarf ediyoruz. Evde daha fazla çalışmam gerektiğini hissediyorum. İş yerinde çay molası, tuvalet, yemek araları rahatlatıcı kaçamaklar oluyordu. Ama şimdi herkes evde olduğu için hatlar da çok yoğun oluyor (01.06.2020).

K1: Zaten evden çalışmaya en müsait mesleklerden birini yapıyorum fakat bir işe gider gibi her gün kalkıp hazırlanmamak, yola çıkıp fiziksel olarak işe gitmemek motivasyonumu çok fazla düşürdü (23.05.2020).

K8: Belli saat kurallarının gereksiz olduğunu ve çalışma motivasyonunu düşürdüğünü, işin bir yerden sonra vakit doldurma maksatlı yapıldığını düşünüyorum. Yani yapılacak iş belli ve aslında iki saatte bitirebileceksem oyalana oyalana gün sonuna kadar bitiriyordum, bunu herkes böyle yapıyor gözlemlediğim kadarıyla. Çünkü o saatler içinde orada bulunmaya mecbursun, başka bir iş de yoksa acele etmeye gerek yok... İşten uzak kalmak bana iyi geldi. İşte olduğum vakitlerde işimi daha iyi ve eksiksiz yaptığımı düşünüyorum (23.05.2020).

Çalışma şeklinin esnekleşmesi ve verimliliğin neredeyse işveren tarafından belirlendiği bu üretim tarzında Harvey'in (1993) esnek birikim ve esneklik kavramları üzerine sorgulaması dikkate alınarak bir yorumda bulunmak gerekmektedir. Katılımcıların da özellikle vurguladığı şekliyle evden çalışma sisteminde yoğun mesailer yaşanması dikkat dağınıklığı, motivasyon kaybı ve sonuçta verimliliğin düşmesi durumlarına yol açmaktadır. Esnekliğin ne kadar verileceği ve işveren ile çalışanın esneklik tanımları arasındaki farklardan ötürü üretimin sorunlu bir hâl alması, örneklerde de görülebileceği üzere işveren yararına olacak şekilde düzenlenmektedir. Dolayısıyla çalışanlar erişilebilir oldukları süre zarfında da kendilerine bireysel zamanlar yaratacak kaçışlar üretmektedir. Yine fiziksel mekânın farklılaşmasının bir sonucu olarak okunabilecek bu durum katılımcıların cevaplarıyla da eş düşmektedir.

Veriler göstermektedir ki sağlık çalışanlarının fiziksel olarak işyerinde bulunma zorunluluğu ve işe geliş gidiş süreçleri kaygı seviyesini artıran etkenler olarak yorumlanmaktadır. İlgili meslek gruplarının home office

sistemine geçişi, motivasyonlarını artırırken daha güvende hissettikleri de sık rastlanan cevaplardan biri olarak saptanmıştır.

K13: Ancak çalışma şeklimiz değişirken motivasyonumuz çok değişmedi aslında. Dönüşümlü gittiğim dönemde "neden herkes gibi izole edilmiyorum" dediğim anlar oldu. Amirlerimiz maske ve günlük üniforma vermekten imtina ettiler. Çok zor oldu edinmemiz. Ama hastane çalışanı olarak bunları kullanmalıydık. Tabii daha relax çalıştığım bir dönemdi. Ama artık dönüşümü de bırakıp direkt home office'e geçince korkum kalmadı. Motivasyon yükselmesi denebilir belki ama kesinlikle daha güvende hissediyorum (12.06.2020).

K5: Vardiyalı sistemde kimi zaman bir hafta çalışıp bir hafta evde izole şeklinde çalışıyoruz. Olumlu yönde, işe gitmediğimde kendimi evimde izole bir şekilde daha güvende hissediyorum. Olumsuz yönü ise daha fazla efor sarf ediyoruz. Özellikle vardiyalı çalıştığımız dönemde, normal şartlarda her bir polikliniğe bir sekreter düşüyordu ancak pandemi döneminde dört ayrı poliklinik hastalarına iki kişi çalışıp yetismeye çalışıyoruz (19.05.2020)

Katılımcıların home office sistemine geçtikten sonra karşılaştıkları sorunlara yönelik soruya verdikleri cevap temelde üç farklı noktada yoğunluk göstermiştir: Teknolojik altyapılardan ya da dijital cihazlardan kaynaklanan aksaklıklar, dikkat ve konsantrasyon sorunları ve ev ile iş deneyimlerinin birbirine karışması. Ailesiyle yaşayan ve çocuğu olan bireylerin, çalışma odası ya da mesleki işleri için ayırdığı özel bir alanın olmayışı da konfor alanı ile mesai arasındaki sınırı da görünmez kılmaktadır. Düşük bir yüzde de olsa çocuğuyla geçirdiği nitelikli vaktin arttığını belirten katılımcılar gözlenmiştir. Ancak özel alan ile kamusal alanda iş yaşantısının sürdürüldüğü çevrenin ortadan kalkması ya da iç içe geçmesi postmodern bir deneyim olarak okuduğumuz 'zaman mekan sıkışması'nı görünür hale getirmiştir. Katılımcıların büyük bir bölümü mesai kavramının saatlerin dışına taşıdığı veya saat aralığı değişmiyorsa bile fazlasıyla yoğunlaştığı cevabını vermiştir.

K6: Çalışma şeklimi mesai saati kavramını ortadan kaldıracak şekilde olumsuz etkiledi. Online olarak ders vermeye başlamanın ve bu sürece alışma aşamasının zorluklarını yaşarken bir de sürekli gece geç saatlerde ve hafta sonları da dahil olmak üzere sürekli öğrenci maillerine maruz kalıyorum (09.06.2020).

K2: Karşılaştığım sorunlar okulda işyerimde olduğumda, akşam eve geldiğimde hiçbir şey yapmak zorunda kalmıyordum. Günün her saati ve hatta hafta sonu çalışma zorunluluğu doğdu. Bu beni yıprattı hakikaten. Mesai kavramının bitmesi beni olumsuz anlamda çok etkiledi. Meğer o çok önemli bir şeymiş. Günün hangi saatlerinde çalıştığını bilmek önemli bir şeymiş. Çalışma mekânının başka bir yer olması önemliymiş. Ev çalışma biçimini çok değiştiriyor. Ev yaşamı ile çalışma yaşamı tek bir mekânda buluşmıyor. Yani benim için öyle oldu (04.06.2020).

K14: Çalışan anne olarak evde çocuğumla birlikte geçirdiğim süre arttı. Tüm gün evde olup onun her anına şahit olmakla işten geldikten sonraki paylaşılan üç dört saat arasında (ki bu saatleri dolu dolu geçiresek de) ciddi farklar olduğunu gördüm. Kendi çalışmalarım biraz sekteye uğradı. Fakültede çalıştığım bir saat evde çalışılan üç saate bedelmış onu anladım. 'Çocuk bakımı mı, tez mi?' sorusuna 'Çocuk bakımı!' cevabını verip bu süreyi evde çocuğumla geçirmeye karar verdim. Zira bazı anların telafisi yok (14.05.2020).

K1: İki kez internet kesintisi, bir kez elektrik kesintisi yaşadım bu süreçte. Kesintinin haricinde de iki aydır halledilemeyen bir internet yavaşlığı mevcut bende, bu da yer yer sorunlara neden oluyor. Bu dönemde sürekli online ve ulaşılabilir olmanın beklendiği böyle durumlarda benim yaşadığım gibi 'olamama' hali insanı zora sokabiliyor.

K12: Ve aslında biraz daha fazla çalışıyoruz gibi geldi bana. Ofise gittiğim duruma göre. Belki sürekli izleniyor olma paranoyası denebilir ama derininde şu da yatıyor olabilir, bu süreç herkesin işini olumsuz etkilerse, işten çıkarmalar başlar ekonomik durumlar değişebilir vesaire. Belki kendini garantiye almak ve "bakın ben çalışıyorum" görünürlüğü de olabilir. Sadece bende değil çalışma arkadaşlarımda da gözlemledim bunu. Eskiden bir maile bu kadar hızlı dönüldüğünü göremezdik yani (17.05.2020).

K3: Bilgisayarım ve ben birlikte yaşar olduk. Öğrencilerimle yüz yüze görüşemediğimden dolayı onlarda da saat kavramı kalmayıp devamlı iletişim kurmaları benim kendime ayırdığım vakit denilen bir olay ortadan kalmış oldu. Sürekli problem çözmeye çalışan hoca rolünde süreci geçirdim (16.05.2020).

Postmodern dönemde üretim tarzlarının ve piyasaların nasıl şekilleneceğine dikkat çeken Castells'in (2008) de ifade ettiği şekilde küreselleşen iktisadi yapıların nasıl görünmesi ve sürdürülmesi gerektiğine yine ekonomi politik ve finans sektörlerinin söz sahipleri karar vermektedir. İşverenin karşılığını ödemediği yoğun çalışma dayatmalarında bulunması, verim ve motivasyon faktörlerini göz ardı ederek çalışandan daha çok

emek talep etmesi ve teknolojik gelişmelerin şirket yararına daha çok kullanılmasıyla çalışanın uyum sağlamasının beklenmesi gibi durumlar katılımcılar tarafından da açıkça dile getirilmiştir.

Katılımcı cevapları göstermektedir ki postmodern dönem üretim biçimlerinden home office çalışma tarzı esneklik ve rahatlık kavrayışlarında bir dönüşüme sebep olmaktadır. İşveren lehine bir esneklikten bahsetmenin mümkün olduğu bu dönemde çalışanların rahat davranabilme lüksünün aksine, görünür/erişilebilir/online olma zorunlulukları karşısında bir sıkışma deneyimi yaşadığı gözlenmektedir. Salgın nedeniyle sağlık tedbirleri, çevredeki bireyler ve yakınları için endişelenme ve salgının ekonomik boyutlarından dolayı giderek artan kaygı seviyesi katılımcıların iş yaşamındaki stres ve korkularını da yukarıya çekmiştir. Dolayısıyla home office sisteminin, bilinen ve medya üzerinden yayılan temsiline koşut olarak rahatsız edici –ya da en azından rahatlama seviyesinden daha çok rahatsızlık hissedilen- bir süreç olarak deneyimlendiği saptanmıştır.

Katılımcıların bir kısmı fiziksel olarak çalışma mekânında bulunmayı gerektiren iş kollarına mensup olduğunu belirtirken home office sisteminde işe yabancılaştığını ifade etmiştir. Fiziksel olarak evde oturarak ve bir bilgisayar ekranına bakarak ofisteymiş gibi davranmadığını ve bundan rahatsızlık duyduğunu vurgulayan birkaç katılımcı iş mekânları ile iş zamanlarının, kişisel zamanlar ve mekânlardan kesin bir şekilde ayrı olması gerektiğini iletmiştir.

Bu noktada zaman mekân sınırlarının silikleşmesi, Türkiye toplum yapısında halihazırda ikincil konumda bulunan ve özel alandaki sorumlulukların neredeyse tamamını üstlenmesi beklenen ve evini paylaşmakta olan kadınların ev içi iş yükünde de görünür bir artışa sebep olmuştur. Çalışmaya katılan kadınlardan sadece ikisi yalnız yaşamaktadır. Bu nedenle kalan tüm katılımcıların, ev içinde ve birlikte geçirilen zamanın artmasından etkilendiği düşünülmektedir. Nitekim buna ilişkin sorulara verilen cevaplar da evlerini paylaşan kadınların neredeyse yarısının ev içi görünmeyen mesailerinin arttığı yönündedir. Salgın öncesi dönemde temizlik hizmeti satın alan bir katılımcı artık tüm işlerine ek olarak iki günde bir temizlik süreci üstlendiğini belirtmiştir. Kimi önceki iş bölümünün devam ettiğini vurgulasa da katılımcıların yarısına yakını ev içinde, mesleğe ayrılan sürenin dışında ev içi iş yükünün arttığını ifade etmiştir. Ayrıca salgın süreciyle birlikte yaygınlaşan yeni tarifler ve çeşitli temiz beslenme ürünlerinin evde üretilmesi de yine kadınlara yüklenen farklı bir deneyim olarak öne çıkmaktadır.

K11: Evet, birbirimize daha katlanamaz bir hale geldik ya maalesef. Daha önce ev işi olarak yaptığımız ve diğerimizin çok da önemsemediği ufak hareketler tahammül edilemez şeyler gibi gelmeye başladı. Ev içi tembelliği ya da işten kaytarmak için yapılan şeyler sanki kavga sebebi olacak gibi tartışılıyor resmen (29.05.2020).

K1: Sokağa çıkıp alışverişe gitme halinin bile bir merasime dönüşmüş olması insanı çok yoruyor. Ama üretkenliğimin ev içerisinde düşmesinin hastalıktan bağımsız en büyük nedeni sürekli temizlik yapıyor olmak, inanılmaz zaman alan bir şeymiş (02.06.2020).

K13: Mutfakta normal zamandan daha fazla yardımcı oldum. Özellikle büyük oğlum da evden çalışmaya geçti akşamlarını tamamen mutfakta geçiriyor neredeyse. Ramazan'da mutfağa girmedim diyebilirim. Ailece üretimde bulunmuyoruz diyebilirim. Mutfakçı yemeği bazen birlikte yaptık ama onu saymazsan hayır (12.06.2020).

K12: Esasen mecbur kaldığımız şeyleri üretiyoruz diyeyim. Yemek yapıyoruz temizlik yapıyoruz. Artık temizliğimiz gelmediği için temizliği eşimle bölüşmüş durumdayız. İki günde bire çıktı temizlik işimiz. Mutfakta geçirdiğimiz vakit ikimiz adına da arttı. Sıkıntıdan yemeğe verdiğimiz için kendimizi, ekmek tarifi bile deniyoruz bu aralar evde (17.05.2020).

K8: Ev işlerimin aksadığını söyleyebilirim. Daha önce kısıtlı vakitte yapmam gereken işler (ev temizliği, bulaşık, çamaşır vs.) için şimdi oldukça fazla vaktimin olması bana bu işleri erteleyebilme lüksü veriyor. Ev işleri dışında tez yazmam gereken bir dönemdeyim fakat bu süreç bu noktada da beni olumsuz etkiledi, teze başlamayı ertelemek için zaten yer arıyordum, vaktimin bollaşması bana o yeri verdi. Bununla birlikte mutfakta daha fazla vakit geçiriyorum, daha önce hızlıca yemeğimi yapacak kadar vakit geçiriyorken, şimdi yemeklerim çeşitlendi, tatlılar eklendi, ara öğünlerim için atıştırmalıklarım doğallaştı ve bunlar keyif veriyor (23.05.2020).

Yukarıda yer verilen alıntılar göstermektedir ki Harding (1987) ve Smith (1990)'in egemen sınıf olarak nitelendirdiği beyaz burjuvazi erkeklerin ikinci konuma ittiği ve özel alanla özdeşleşmesi sağlanan kadınlar, iş yaşamında aktif olarak çalışıyor olsalar bile fiziksel olarak evde bulunmaları halinde tüm üretim pratiklerini üstlenmek zorunda bırakılmaktadır. Toplumsal konumları ve ev içindeki kimlikleri arasında bir çatışma doğan çalışan kadınlar iş yaşantısındaki yüklerine ek olarak evde bulunduğu süreçlerde evden de sorumlu oldukları için yoğun efor sarf etmek durumunda kalmaktadır.

Katılımcıların, evin içerisinde bireysel zamanlarının dışında efor harcadıkları bir alan olarak ev içi iş yükünün arttığı gözlenmiştir. Çoğunluğu evde ev için harcadıkları zamanı vurgularken, bu süreyi keyifli hale getiren ya da verimli kullanabildiğini ifade eden katılımcıların görüşlerine yer verilmiştir. Ancak tüm veriler göz önüne alındığında istisnai durumlara işaret eden bu cevaplar yalnız yaşamayan kadınların izolasyon sürecinde ev işlerine ayırdığı zamanın erkeklere kıyasla arttığı çıkarımını değiştirmeyecektir.

Öte yandan katılımcıların evlerini paylaştıkları kişilerle geçirdikleri ortak zamanın arttığı, birlikte medya tüketiminin büyük bir artış gösterdiği, dijital mecraların bu dönemde üretim için kullanımına özellikle zaman

ayırıldığı ve aile içi iletişimin genellikle olumlu yönde bir dönüşüm geçirdiği de saptanmıştır. Öyle ki ailece nostaljik oyun akşamları düzenlendiğini belirten katılımcıların yanında, yeni bir Instagram ya da Facebook sayfası oluşturup içerik üretmeye başladığını ifade edenler de olmuştur. Özetle sağlık tedbirleri kapsamında uygulanan zorunlu ve gönüllü izolasyon sürecinde birlikte yaşayan bireylerin, ortak geçirilen sürelerinde artış gözlenirken bu süreler kapsamında üretim faaliyetleri de gerçekleştirilmiştir.

K1: Sosyal medya hesaplarımı sıklıkla yine aynı amaç için kullanıyorum, tüketim. Bunun haricinde hem tüketim hem üretim için kullandığım, enformasyon edinmek için takip ettiğim sosyal medya hesaplarım ve internet siteleri var. Yeni bir hesap açtım Instagram'da ilgi alanıma yönelik içerik üretiyorum sıklıkça mesela (02.06.2020).

K13: Bir Facebook sayfası açtık eşimle. Onu yönetiyor ve eski çocukluk arkadaşlarımızı falan bulduk yeniden kaynaşyoruz. Bu sayılırsa bu üretim yapıyorum diyebilirim. Bunu eşimle yapıyorum ama tüm aile demeyelim buna (12.06.2020).

K2: İşim sebebiyle kullanıyorum. Üretim olarak düşünülebilir. Tezim nedeniyle okuyup yazma faaliyetleri için kullanıyorum, yani üretim. Özellikle çok ağır hastalık geçirdiğim bir dönem vardı o dönem markete falan da gitmedim ve 21 gün kendimi karantinaya almıştım. O dönemde market alışverişimi dahi mesela dijital ortamdaki yapıyordum, tüketim amacıyla da böyle kullandım (04.06.2020).

K4: Evet, ortak medya kullanım süremiz arttı. İletişimimiz de arttı. Çalışırken sürekli telefon ve bilgisayar gibi aletlerde bulunmamız gerektiği için işten sonra uzunca bir süreyi mutfakta geçiriyoruz. Teknolojik şeyleri bırakıp yemek yapmaya sohbet etmeye bazen sadece çay kahve içmeye zaman ayırıyoruz. Daha dinlenmiş hissedince yemekte televizyon ya da internetten bir şeyler izlemeye başlıyoruz. En azından vakit varken eskiden izlemek istediğimiz ama fırsat bulamadığımız şeyleri izliyoruz birlikte (01.06.2020).

Katılımcıların neredeyse tamamı, izolasyon tedbirleri nedeniyle evini paylaştığı kişilerle birlikte geçirdiği zamanın artmasına karşılık çok büyük sorunlar yaşanmadığını belirtmiştir. "Ufak tefek sürtüşmeler" ve "arada bir tekrarlanınca göze batan ufak sorunlar" olarak tanımladıkları tartışmalar dışında genel itibarıyla katılımcıların çoğunun sağlıklı bir iletişim süreci geçirdiği gözlenmiştir. Çocuğu olan katılımcıların bir kısmı çocuklarının gelişimine doğrudan katkıda buldukları bir süreç olarak değerlendirirken bir kısmı da internet ve dijitalleşme nedeniyle bu zaman zarfında çocuklarının reel dünyadan daha çok kopmuş olabileceğini düşünmektedir. Kimi zaman ailece vakit geçirilirken kimi zaman bireysel aktiviteler öne çıkarılmış ve bu süre zarfında eğitim de dahil olmak üzere çocuklar dijital mecralara yönelmiştir. Fiziksel olarak ev dışında zaman

geçirmenin mümkün ya da sağlıklı olmadığı bu durumda ise çocuklar eğitimden artan zamanlarını dijital sosyalleşme için kullanmaktadır.

Katılımcıların verimlilik ve üretkenlik düzeylerini değerlendirmeleri istendiğinde yine iki farklı ortak cevap verildiği gözlenmiştir. Çoğunluk izole yaşanan bu dönemde kendini mesleki, akademik ya da entelektüel anlamda geliştirdiğini dile getirmiştir. Dolayısıyla bu çoğunluk verimli bir dönem geçirdiğini ifade etmiştir. Öte yandan verimsiz bir süreç yaşadığını vurgulayan katılımcılar ise vaktin bol görünmesini ve bunun zaman yönetimi konusunda sorunlara yol açmasını gerekçe göstermiştir. Mesleki anlamda gelişim gösterdiğini ifade eden yeni sistemler ve altyapılarla tanışarak güncel durumları yakaladığını hisseden katılımcıların yanı sıra teknik aksaklıklardan dolayı üretim noktasında sorunlarla karşılaştığına özellikle vurgu yapan bireyler de saptanmıştır. Bu sürecin verimli olsa da üretkenlik bazında olumsuz bir durum teşkil ettiği görüşü de ortaya çıkmıştır. Mesleki anlamda bir üretim sorunu yaşayan, yeni medya araçlarını üretim bazlı kullanmaktan kaçınan ya da aksi yönde bir çaba göstermeyen ve teknolojik sorunlardan dolayı verimli hissetse de üretim yapamayan katılımcılar dikkat çekici istisnalar olarak öne çıkmaktadır.

K8: Aslında genel olarak bir rahavete kapıldım. Bu sürecin bitecek oluşu görüşünün, beni bu rahatlık lüksünü sonuna kadar kullanmaya ittiğini düşünüyorum. Bunun dışında, şu an fark ediyorum ki, üretkenliğim yapmaya mecbur olduğum işlerde düşerken daha çok hobi olarak yaptığım işlerde artmış. Yoga, spor, tatlı yapmak, şiir seslendirmek şimdi aklıma gelen örnekler (23.05.2020).

K2: Üretkenliğim bir tek tezim konusunda düştü. O da şöyle, konsantre olamıyorum. Bir şey okur yazarken konsantre olamıyorum. Çabuk dağılıyorum bu yüzden de istemiyorum. Çabuk bunalıyorum. Elli dakikalık bir diziyi bile iki günde izliyorum artık bölerek izliyorum yani izleyemiyorum böyle bir sıkıntı var bu dönem (04.06.2020).

K4: Verimlilik olarak da işe dönük konuşabilirim. Daha sakin ve az stresli çalışıyorum. Daha çözüm odaklı bir çalışan oldum sanki. Verimli bir çalışan olarak çalışıyorum bu süreçte bence (01.06.2020).

Son olarak katılımcıların bu süreçte geleneksel ve yeni medya araçları bağlamında tüketim oranlarının ne yönde değişim gösterdiği irdelenmiştir. Büyük bir çoğunluğun yeni medya araçlarını önceki döneme kıyasla çok daha fazla kullanma eğilimi gösterdiği saptanmıştır. Öte yandan geleneksel medya araçlarına ayrılan zamanın, salgından önceki döneme göre çok da farklılaşmadığı alınan cevaplar doğrultusunda gözlenmiştir. Katılımcıların çok büyük bir bölümü daha önceleri ne sıklıkla televizyon izliyor, gazete okuyor ya da radyo dinliyorsa bu süreçte de kullanımın büyük bir düşüş ya da artış göstermediği saptanmıştır. Medya alışkanlıklarında yaşanan dönüşüm yeni medya pratikleri kapsamında daha görünür hale gelmiştir. Dijital yayın platformları, internet siteleri, podcastler ve dijital içerik mecraları bu dönemde sık ziyaret edilen araçlar olmuştur. Gün içinde kapladığı zaman aralığı artmış olan yeni medya araçları ve mecraları pandemi dönemine ilişkin enformasyon kaynağı olarak da kullanılmaktadır. Dünya Sağlık Örgütü, Birleşmiş Milletler

ve Sağlık Bakanlıkları gibi ilgili kurum ve kuruluşların özellikle yüksek etkileşim aldığı bu dönemde dijital olanaklar, doğrudan bilgi kaynağına erişim amacına da hizmet etmiştir.

Medya kullanımına ilişkin bir diğer sonuç da katılımcıların geleneksel ve yeni medya araçlarına yönelik tutumlarında çok büyük değişimler gözlenmemiş olmasıdır. Katılımcılar arasında yüksek bir oranda medya içeriklerinin inandırıcı, nötr ya da provokatif algılandığı salgın öncesi döneme göre “kanallar, araçlar ya da içerikler hâlâ aynı tavrı sergilemektedir” görüşü hakimdir. Bilgilerin dijital yollarla erişilebiliyor olması, her an güncellenerek İnternet üzerinden yayımlanabiliyor olması ve farklı otoriteler tarafından da olsa doğrulanmaya her an açık durumda bulunması, bireylerin özellikle geleneksel ve yeni medya araçlarına güvenmesi ya da güven duymamasına etki etmemiştir. Böylelikle katılımcıların iletişim ve üretim süreçlerinde medya tüketimi, medya alışkanlıkları ve pratiklerindeki -ufak da olsa- dönüşümleri saptanmıştır.

Sonuç

Covid – 19 salgını nedeniyle home office çalışma sistemine geçen kadınların zaman mekân deneyimi ve ev içi iş yükünün geçirdiği dönüşümün incelendiği bu çalışma göstermiştir ki mevcut durumda evden çalışmak esnek ve rahat bir deneyimin aksine uzun ve ağır mesailere karşılık gelmektedir. Ev ortamından rahatça çalışılabilecek bir yöntem olarak temsil edilen home office, katılımcılar tarafından aksi yönde deneyimlenmektedir. Global ve ölümcül etkileri bulunan bir salgın süreci yaşanması kaygı düzeyini yükseltirken fiziksel sosyalleşmenin ortadan kalkması, bireylerin yakınları için endişe duyması ve ekonomik kaygıların da üzerine eklenmesiyle mesleki koşulların rahatlık kavramından uzaklaşması kaçınılmaz görülmektedir.

Katılımcıların mesai kavramına ilişkin deneyimleri çoğunlukla olumsuz yönde bir değişim geçirmiştir. Örgün çalışılan sistemde saatlerin belli olduğu ve aktif dinlenmeye imkan tanıyan bir durum yaşanmaktadır. Çalışanlar kimi zaman iş azlığından dolayı mesai doldurmak amacıyla boş vakitlerini ofiste değerlendirdiklerini vurgularken home office sistemde boş vaktin neredeyse ortadan kalktığına dikkat çekilmektedir. Hatta işlerin ya da beklentilerin mesaiye sığmadığını ifade eden katılımcılar bulunmaktadır. İş çıkış saatinden sonra dahi çalışılmakta ve hatta hafta sonu tatillerinde bile mesleki sorumluluklarını yerine getirmesi beklenen çalışanlar olduğu saptanmıştır. Bu noktada mesai ve evden çalışma kavramlarının “rahat” veya “esnek” olarak tanımlanan özellikleri de değişmiş ve yalnızca işveren lehine bir pratik doğmuştur. Öyle ki haftada belirli gün ve saat karşılığı ödeme yapan kurum ve kuruluşlar, bu dönemde fazla mesai yapmaya zorladığı çalışanlarına hâlâ örgün sistem üzerinden maaş ödemektedir. Bu noktada çalışanlar ev içinde bulunurken ofisten çok daha fazla efor sarf etmekte, sürekli erişilebilir ve online durumda bulunmakta ve standart mesaisinin de ötesinde iş gücü sergilemekte ancak gelir düzeylerinde bir artış yaşamamaktadır. Dolayısıyla katılımcılar postmodern dönemin zaman mekân sıkışması ve silikleşmesi pratiğini doğrudan deneyimlerken maddi karşılığını ise alamamaktadır.

Öne çıkan bir diğer bulgu ise araştırmaya katılan kadınların ev içi iş yükünde gözlenen artıştır. Patriarkal kapitalizm ve ataerkil toplumsal yapı nedeniyle ikincil konumda görülen ve mesleki alanda da ötekileştirmeye maruz bırakılan kadınlar, özel alan ve ev içiyle sorumlu kılınmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak ev içindeki temizlik, yemek, ütü ve bakım gibi işler de çoğunlukla kadının asli görevi olarak

tanımlanmıştır. Salgın döneminde ailelerin birçok ferdi de ev içinde fazla zaman geçirmeye başlamış ve dolayısıyla evde yapılması gereken işlerin düzeyi de artmıştır. Ancak araştırma verileri göstermektedir ki birçok aile bireyinin evde bulunması iş bölümü ve işlerin kolaylaştırılması bağlamında bir dönüşüm getirmemiştir. Aksine katılımcıların neredeyse yarısı uzun süren ve aksayan mesailerin dışında ev için harcadıkları zamanın da arttığını ve işlerinin çoğaldığını/aksadığını ifade etmiştir. Salgına yönelik mutfak tedbirleri trendi üzerinden evde ekmek üretimi, sürdürülebilir besin tarifleri, pratik çözümler gibi üretim odaklı içerikler, keyif verici olsa da kadınların evde ve mutfakta harcadığı emeğin artırılması olarak görülmelidir. Nitekim katılımcıların bir kısmı bu aktiviteleri farklı bireylerle vakit geçirmek ya da yalnız da olsa nitelikli üretim şeklinde yorumlarsa da emeğin ve zamanın arttığı ve görünmez kılındığı gerçeği göz ardı edilmemelidir.

Postmodern dönemde deneyimlenen ilk global salgın döneminin zaman, mekan, emek, özel alan, iletişim ve üretim süreçleri üzerinde yarattığı etki geniş çaplı olmuştur. Kapitalizm yeni bir krizin eşiğine sürüklenmiştir. Eğitimden turizme, sağlıktan gıda ve giyime kadar tüm sektörler dünya genelinde sekteye uğramış ve durma noktasına gelmiştir. Ancak kapitalizmin devrimci yüzü bu eşiği de emeği ve sömürüyü artırarak atlatmak üzeredir. Yükselen bir trend olarak evden çalışma ya da home office üretim tarzının benimseniyor olması bu anlamda önemlidir. Ancak sistem henüz geçici durumdayken kurumlara fayda sağlayacak koşullar belirlenmeye çalışılmakta ve çalışanların esasen rahat olmak yerine daha fazla emek vererek eski ücretlendirmeye tabi tutulduğu gözlenmiştir. Bu durum ekonomik sistem içinde halihazırda dezavantajlı konumda bulunan kadınlara daha çok etki etmektedir. Mesai, zaman, mekân ve ev içi işlerin kadınlar tarafından farklı şekillerde deneyimlendiği ve bu konularda da ikincil konuma itildiği saptanmıştır. Öte yandan gelecek çalışmalarda bu dönemin ekonomik koşulları merkeze alınarak kadınların deneyimlerinin incelenmesi gerektiği ortaya çıkmıştır.

Kaynakça

- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocaust*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Başak, S. vd., (2013). *Kadının görünmeyen emeği: ikinci vardiya*. Anka Kadın Araştırma Merkezi. Ankara: Ames Yayıncılık.
- Bekalp, B. (2019). *Postmodern televizyonu kadınların okuma biçimleri: Müge Anlı ile Tatlı Sert programı üzerine bir alımlama çalışması (Diyarbakır örneği)*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Castells, M. (2008). *Enformasyon çağı: ekonomi, toplum ve kültür – 1. cilt: ağ toplumunun yükselişi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carnoy, M. ve Castells, M. (2001). *Globalization, the knowledge society, and the Network State: Poulantzas at the millennium*. *Global Networks*. 1 (1), 1 – 18. Erişim: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1471-0374.00002>

- Delphy, C. (1999). Baş düşman & patriyarkanın ekonomi politiği. İstanbul: Saf Yayıncılık.
- Demir, İ. (2019). Akışkan/esnek iş piyasasında çalışma değerlerinin dönüşümü: işverenlerin gözünden yeni çalışma düzeninin değerlendirilmesi. *Sosyoloji Notları*. 3 (1), 2 – 17.
- Erdoğan, D. S. (2016). Yeni emek sistemleri: ev – ofis sistemi üzerine bir inceleme. "İş, Güç" Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi. 18 (4), 35 – 74.
- Golden, T. (2007). Co-workers who telework and the impact on those in the office: Understanding the implications of virtual work for co-worker satisfaction and turnover intentions. *Human Relations*, 60 (11), 1641 – 1667.
- Güneş, F. (2015). Toplumsal yeniden üretim ve karşılığı ödenmeyen kadın emeği, *Türk Tabipler Birliği Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi Sayı: 57*, 2 – 9.
- Harding, S. (1987). Introduction: Is there a feminist method? *Feminism and methodology*, Indiana: Open University.
- Hartmann, H. (2006). Marxizm'le feminizm'in mutsuz evliliği. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Harvey, D. (1993). Esneklik: tehdit mi fırsat mı?. *Toplum ve Bilim Dergisi*. Sayı: 56, ss. 83 –92.
- Harvey, D. (2010). Postmodernliğin durumu. İstanbul: Metis.
- Herman, E. ve Chomsky, N. (2012). Rızanın imalatı. İstanbul: Bgst.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı. İzmir: Nirengi Kitabevi.
- Saklıca, E. İ. (2016). Türkiye'de değiştirilen çalışma yaşamı: ulusal istihdam stratejisi. Başkent Üniversitesi, Avrupa Birliği ve Uluslararası İlişkiler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Smith, D. (1987). *The everyday world as problematic, a feminist sociology*. Boston: Northeastern University Press.
- Smith, D. (1990). *The conceptual practices of power*. Boston: Northeastern University Press.
- Somervell, D. C. (1974). *A study of history – Arnold Toynbee*. New York ve Londra: Oxford University Press.
- Türkdoğan, O. ve Gökçe, O. (2015). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemi*. İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Von Gaudecker, M. H., vd. (2020). Labour supply in the early stages of the Covid-19 pandemic: empirical evidence on hours, home office, and expectations. IZA Discussion Paper No. 13158. Erişim: SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3579251> (11.06.2020 – 15.47).
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yılmaz, G. (2008). Kapitalizmde zaman ve mekan sıkışması, *Çalışma ve toplum dergisi* 2008 (2) , 155 – 172.

Weir, A. (2009). Home and identity: in memory of iris marion young. Hypatia Journal Vol: 23, No:3, 4 – 21.

<https://money.cnn.com/2017/06/21/pf/jobs/working-from-home/index.html>. Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 15.47.

<https://www.cnbc.com/2020/03/23/what-coronavirus-means-for-the-future-of-work-from-home.html>. Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 17.02.

<http://www.diyalogin.com/evden-calisma-size-ve-sirketinize-iyi-gelecek/> Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 15.58.

<https://www.regus.com.tr/work-turkey/surprising-truth-working-home/>. Erişim Tarihi: 14.06.2020 – 15.12.

<https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>. Erişim Tarihi: 08.06.2020 – 14.27.

2020, 7(2): 173-201

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.173201>

Makaleler (Tema)

SOSYAL MEDYA EKSENLİ İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI: KONULAR, KURAMLAR, YÖNTEMLER

Nurcan Törenli¹, Zafer Kıyan²

Öz

Günümüzde sosyal medya araştırmaları iletişim disiplini içinde önemli bir yer işgal etmektedir. Bunun nedeni sosyal medyanın giderek yaygınlaşması ve iletişim araştırmacılarının dikkatlerini bu alana yöneltmesidir. Bir literatür incelemesi niteliğindeki bu çalışma, iletişim yönelimli sosyal medya araştırmalarını analiz ederek bu çalışmalarda kendisini gösteren araştırma eğilimlerini ve örüntülerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Çalışmada, bu hedefe ulaşmak için Web of Science kataloğunda taranan dergilerde 2011-2020 arasında yayınlanmış, atıf sayısı yüksek iletişim yönelimli 120 makale niteliksel içerik analiz tekniği kullanılarak altı başlık altında incelenip kodlanmıştır. Kodlama başlıkları sırasıyla (i). incelenen araştırma konusu, (ii). kullanılan kuramsal çerçeve/model, (iii). odaklanılan örneklem/analiz birimi, (iv). benimsenen yöntem, (v) kullanılan sosyal medya platformu ve (vi). araştırma uzamı şeklindedir. Elde edilen bulgular, iletişim disiplini içinde yer alan sosyal medya araştırmalarındaki genel araştırma eğilimini anlamaya yardımcı olmaktadır.

¹ Prof. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü, nurcantorenl@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8520-3138

² Dr., Araştırma Görevlisi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü, zkıyan@media.ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7318-5419

Makale Geliş Tarihi: 01.10.2020 | Makale Kabul Tarihi: 01.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: İletişim araştırmaları, sosyal medya, kuram, yöntem, araştırma eğilimi

SOCIAL MEDIA-BASED COMMUNICATION RESEARCH: PRIMARY TOPICS, THEORIES, METHODOLOGIES

Abstract

Today, social media research occupies an important place in the communication discipline. The most likely reason for this is that with the increasing prevalence of social media, communication scholars have turned their attention to this area. This study focuses on social media research in the communication discipline. The aim of the study is to reveal research trends and patterns of social media-based communication research. To achieve this, the study analyzes 120 articles published between 2011 and 2020 in academic journals indexed in Web of Science and with a high number of citations. By using qualitative content analysis technique, each article was examined and coded under six categories: (i). primary topic of the study, (ii). use of theories or theoretical models, (iii). types of sample, (iv). research methods, (v). social media platform, (vi). research area/locations. The findings help to understand general research trends and patterns in social media research conducted in the communication discipline.

Keywords: Communication research, social media, theory, methodology, research trend

Giriş: Dünden bugüne iletişim araştırmaları

İletişim toplumsal düzeyde karşılıklı etkileşim süreci olarak tanımlandığında, iletişim araştırmaları da bu süreci anlama ve açıklama çabaları olarak değerlendirilebilir. Üzerinde kesin bir uzlaşma bulunmamakla birlikte iletişim araştırmalarının ortaya çıkışına zemin hazırlayan gelişmeler 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkmıştır (Aziz, 2006). Lang'a (2005, s. 27) göre endüstrileşme ve kentleşmeyle birlikte okuryazarlığın artması, kamuoyunun oluşması ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması iletişim araştırmalarının gelişiminde belirleyici olmuştur. Modern topluma özgü ilişkilerin kitleselleşmesi de bu gelişmelere eklenebilir. Nitekim dünya ölçeğinde yaşanan ilk büyük savaş ve yol açtığı krizler, dünya ölçeğinde gerek toplumsal gerekse toplumlararası ilişkilerin istikrarsızlaşmasına neden olmuştur. Başka bir deyişle kişilerarası haberleşmenin ihtiyaçlarından toplumsal ölçekte karşılıklı etkileşimin ihtiyaçlarına evrilmeye başlayan süreçte iletişim araştırmalarından istikrarın sağlanması ve sürdürülebilir kılınması yönünde beklentiler artmıştır.

İletişim araştırmalarının gelişim sürecini ele alan çalışmalarda genellikle toplumsal gelişmelerle iletişim araçlarındaki gelişmelerin karşılaştırmalı olarak değerlendirildiği ve söz konusu sürecinin kabaca üç döneme ayırdığı görülmektedir. İletişimden bir olgu olarak söz edilmeye başlandığı ilk dönem 1920'lerde başlayıp 1940'ların başlarına kadar uzanmaktadır. Kitle iletişiminin toplumsal ilişkiler ekseninde etkileri görünür ve gözlenir hale geldiği (Lowery ve De Fleur, 1988) bu dönemde, kapitalist sistemle uzlaşma içindeki olgusal-empirik geleneği sahiplenen anaakım iletişimciler kapitalist sistemin ihtiyaçları doğrultusunda iletişimi teknolojik ve ideolojik boyutlarıyla etkili bir araç olarak devreye sokmanın yol ve yöntemlerini araştırmaya başlamışlardır. Yine bu dönemde yaşanmaya başlanan yeni yoksunluklar ve yoksulluklar, bir sistem eleştirisi üzerinden mevcut güç-iktidar ilişkilerini değiştirmenin yol ve yöntemlerini geliştirme arayışındaki materyalist-diyalektik geleneği sahiplenen eleştirel iletişimciler için ihtiyaç duydukları akademik motivasyonu sağlamıştır (Scannell, 2007).

İletişimden toplumsal bir gerçeklik olarak söz edilmeye başlandığı ikinci dönemde, kitle iletişim araçlarının toplumsal ilişkilerde üstlendiği sınıfsal rol daha da belirginleşmiştir. 1940'ların ortalarından 1970'lerin sonuna kadar uzanan bu döneme 1930-1945 arasında yaşanan faşizm deneyimi damgasını vurmuştur. Anaakım iletişimciler içinde bu deneyimden kendi adına pay çıkaranlar iletişim araçlarının sahip olduğu güçlü etkiler yerine daha sınırlı etkileri olduğunu düşünmeye başlarken (Özçetin, 2018, s. 99 vd.), kapitalist toplumsal ilişkileri tahkim etmeyi seçenler güçlü etkiler üzerindeki ısrarlarını sürdürmüşlerdir. Liberal demokrasi söyleminin içinde barındırdığı yaşamsal tehlikeyi faşizmle deneyimleyen eleştirel iletişimciler ise toplumsal direnişi örgütlemek adına ekonomi-politik ve kültürel çalışmalar olarak adlandırılacak iki eksende yol ve yöntem arayışına girmişlerdir (Çelenk, 2008).

Süreç içinde yetkinleşen, kavrayışı netleşen, birikimi zenginleşen iletişim alanı, 1980'lerden günümüze kadar olan üçüncü dönemde hayli üretken hale gelmiştir. Bu dönem, sınırlardan arındırılmış küresel ağ toplumu (Castells, 2013, s. 621 vd.) projesinin bilişim teknolojileri ve dijital ağlar üzerinden tasarlanıp uygulamaya konulduğu ucu açık bir süreçtir. Bu projenin temel amacı, toplumsal ilişkileri sınırladığı düşünülen doğal uzam-zamandan sınırsız sanal uzam-zamana taşımaktır. Bu bağlamda 1980-2000 yılları arasında kapsayan erken evre, yoğun veri-enformasyon akışını mobil iletişim araçları ekseninde, ağ kuramı eşliğinde, istatistikî yöntemlerle sorgulayan mobil iletişim araştırmaları evresi olarak tanımlanabilir (Taipale & Fortunati, 2014, Kim vd., 2017). Nitekim 131 makaleyi kapsayan bir literatür incelemesinde konuyu ele alan Kim ve arkadaşları (2017), mobil iletişim araştırmalarını iki ana grupta toplamaktadır. İlk gruptaki araştırmalar mobil telefonları yeni bir medya formu olarak görerek mobil telefon uygulamaları ve hizmetleriyle İnternet'in kullanımı ve gündelik yaşama etkilerini incelemektedir. İkinci gruptaki araştırmalar ise mobil teknolojilerin yayılması ile toplum üzerindeki etkileri arasındaki ilişkiyi sorgulayan araştırmalardır. Kim ve arkadaşları (2017, 1672), uygulamalı iletişim çalışmaları olarak tanımladıkları bu çalışmaları daha çok kişilerarası iletişim, sağlık iletişimi ve siyasal iletişim gibi alanlarda mobil teknolojilerin ne amaçla kullanıldığını ve bu kullanımın ne gibi sonuçlar doğurduğunu sorgulayan araştırmalar olarak nitelendirmektedir.

Bu araştırmalarının açtığı yoldan, ana akım ile eleştirel gelenek kulvarlarında, 'yeni' kuramsal modellerle yöntemleri devreye sokarak ilerleyen sosyal medya araştırmaları ise 2000'lerin başında İnternetin ticari kullanıma açılmasıyla başlayan güncel evreye özgüdür. Sosyal medya araştırmalarının mobil iletişim araştırmalarından ayrıştığı en belirgin husus, araç yanında başta İnternet olmak üzere sayısal ağ ortamlarında hemen her düzeyde karşılıklı etkileşime dair toplanan ve durmadan artmakta olan veri yığınının

(big data) odaklanmasıdır. Bunun en önemli nedeni, internet, mobil telefon ve sosyal medya kullanıcı sayısının artması ve bunların doğrudan içerik üretmeye yönelmesidir. Son verilere göre (We Are Social, 2020) göre, İnternet kullanıcılarının sayısı 4,5 milyar, tekil mobil telefon kullanıcılarının sayısı 5,2 milyar, aktif sosyal medya kullanıcılarının sayısı ise 3,8 milyardır. Yine son verilere göre (İnternet Live, 2020; Zephoria, 2020), kullanıcılar her gün Twitter’da 500 milyondan fazla tweet üretmekte, Instagram’a 100 milyondan fazla görsel yüklemekte, Snapchat’te dört milyar civarında içerik üretmektedir.

Gündelik ilişkilerin sanal mekânlarına dönüşen ve mekanlararası geçişe olanak tanıyan sosyal medya platformları sadece kullanıcı verilerinin toplandığı değil aynı zamanda karşılıklı etkileşim dolayısıyla bu verilerin üretildiği mecralar haline gelmiştir. Dolayısıyla sosyal medya verisi sadece kullanıcıların bu mecralara dâhil olmasıyla başlayan, içerik üretimi, paylaşımı ve tüketimi döngüsüyle sürekli büyüyen bir yığın olma özelliğinde değildir. Aksine bu veri, kullanıcıların sanal ortamlarda hangi formatta olursa olsun istemli ya da istem dışı tüm ifade ve davranışlarının anında sayısal kodlara dönüşmesiyle adeta kendiliğinden ürettiği ortamlardır. Bu durum, söz konusu platformlara, temsil gücü yüksek ve bir o kadar da güncel veriler üzerinden toplumun bilgisine ulaşma bağlamında geçmişteki örnekleriyle kıyaslanmayacak ölçüde güç ve iktidar bahşetmiştir. Öyle ki son dönemde veri denildiğinde akla ilk olarak Facebook, Twitter ve Instagram gibi sosyal medya platformları gelmektedir.

Bu çalışmada sosyal medya araştırmalarındaki genel eğilimi açığa çıkarmak için Web of Science (WoS) kataloğunda taranan ve iletişim disiplini içinde yer alan dergilerde 2011-2020 arasında yayınlanan, konusu doğrudan sosyal medya olan ve en fazla atıf alan 120 makale analiz edilmiştir. Çalışma bu haliyle konuya ilgi duyan araştırmacılar için sosyal medya etrafında dönen kuramsal-yöntemsel tartışmaları, ele alınan öncelikli konuları ve sorunları, bunları serimlemekte kullanılan örneklemeleri, kuramsal ve yöntemsel tercihleri bir arada sunmaktadır.

Elde edilen bulgular açısından bakıldığında, bu literatür çalışması toplumsal ilişkilerdeki değişimi sosyal medya verisinde yola çıkararak anlama ve açıklama çabasındaki araştırmaların hangi konulara-sorunlara odaklandıklarını, izledikleri kuramsal yaklaşımları, yararlandıkları örneklem/analiz birimleri ile kullandıkları veri toplama tekniklerini belirlemeye yarayacak sonuçlar üretmiştir. Bu kapsamda çalışma, sosyal medya araştırmalarında katılım, etkileşim, gazetecilik, siyasal iletişim ve toplumsal hareketler gibi konu başlıklarının öne çıktığını; Eşik Bekçiliği ve Kullanımlar ve Doyumlar gibi kuram ya da modellerin görece daha fazla kullanıldığını; anket, görüşme, deneysel çalışma yanında sosyal medyanın da veri toplama aracı olarak daha sık kullanıldığını bulgulamıştır. Çalışma, ayrıca, bu araştırmalarda nicel ve nitel yöntemler altında içerik analizinin daha sık kullanıldığını, doğrudan sosyal medya verisini kullanan çalışmalarda ise sosyal ağ analiz tekniğinin öne çıktığını ortaya koymuştur. Araştırmaların bu anlamda Twitter, Facebook ve Instagram platformlarını daha fazla analiz ettiği görülmüştür. Çalışmanın ortaya koyduğu bir diğer bulgu da sosyal medya araştırmalarının uzamsal dağılımının ağırlıklı olarak Kuzey Amerika ve Avrupa’yı kapsadığı yönündedir.

Çalışmanın giriş bölümünde, bu haliyle iletişim araştırmalarının tarihsel gelişim süreci içinde özellikle son yıllarda giderek ağırlık ve çeşitlilik kazanmaya başlayan sosyal medya araştırmalarına yön veren dinamikler ana hatlarıyla verilmektedir. İkinci bölümde, çok sayıda çalışmayı bir arada değerlendirmeyi hedefleyen literatür incelemelerine özgü temel zorlukları aşmak için geliştirilen araştırma tasarımı anlatılmaktadır.

Üçüncü bölümde ulaşılan bulgular sosyal medya eksenli iletişim araştırmalarında yaklaşım farklılıklarının ve benzerliklerinin görülmesini sağlayacak biçimde kategorileştirilerek sunulmaktadır. Son bölümde ise ulaşılan bulgular iletişim araştırmalarının gelişim süreci dikkate alınarak değerlendirilmeye çalışılmaktadır.

Araştırma Tasarımı

Örneklem

Çalışmanın örneklemini iletişim disiplini içindeki sosyal medya konulu makalelerden oluşmaktadır. Makaleler SCIE, SSCI, AHCI ve ESCI gibi dört önemli dizini bünyesinde barındıran WoS'ta taranan dergilerden seçilmiştir. Son verilere göre (Web of Science, 2020), bu dizinlerde taranan 22 binden fazla dergiyle bu dergilerde yayınlanmış 70 milyona yakın makaleyi arşivlemesi nedeniyle araştırmacılar açısından zengin bir veritabanı sunmaktadır.

Web of Science, bu geniş veritabanından yararlanılabilmesi için kullanışlı bir arama seçeneği sunmaktadır. Buna göre, araştırmacılar belirledikleri hedef dizinlere göre, yıl seçeneğini kullanarak, belirli terimler eşliğinde konu, başlık, yazar adı, yayın adı gibi kriterlere göre tarama yapabilmekte; aynı zamanda, taramalarını yayın türü, dil, araştırma alanı ve ülke gibi seçeneklere göre filtreleyebilmektedir. Yanısıra, araştırmacılar platformun sunduğu olanaktan yararlanarak herhangi bir disiplin içinde "çok atıf yapılan" (highly cited) makaleleri seçebilmektedir.

Örneklem içinde yer alan makalelerin belirlenmesinde Web of Science'ın sunduğu bu arama/filtreleme seçeneklerinden yararlanılmıştır. Bu kapsamda, konusu sosyal medya olan bütün makaleler taranmış ve farklı disiplinlerden (sosyal bilimler, fen bilimleri, tıp, mühendislik vb.) 60 binden fazla makaleye ulaşılmıştır. Bu makaleler düzeyinde yine Web of Science'ın sunduğu filtreleme olanağıyla yalnızca sosyal bilimler alanı seçilmiş ve bu alan içerisinde doğrudan iletişim disiplini içinde kalan sekiz bin makaleye ulaşılmıştır. Bu yüksek sayı bir makale düzeyinde analiz edilebilir olmaktan uzak olduğu için örnekleme dahil edilecek makaleleri belirlemek üzere farklı bir filtreleme seçeneğinden daha yararlanılmış ve bu kapsamda Web of Science'e göre "çok atıf yapılan" (highly cited) makaleler filtrelenerek ayrıştırılmıştır. Atıf, bir akademik yayının ilgili literatür içinde sahip olduğu etkinin en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir (Aksnes vd. 2019). Dolayısıyla bu çalışma açısından analize dahil edilecek makaleler için temel kriterlerden biri yaygın akademik etkiye sahip olma şeklinde belirlenmiştir. Atıf sayısının yüksekliği aynı zamanda bu makalelerin, iletişim literatürü içinde en fazla dolaşıma sahip çalışmalar olduğu anlamına gelmektedir. Bu kriter, araştırma örneklemine dahil edilen makalelerin seçimi için izlenen yöntemin geçerli ve güvenilir olmasını sağlamaktadır.

Yüksek atıf sayısı dikkate alınarak yapılan eleme sonucunda iletişim alanı içinde 136 makaleye ulaşılmıştır. Bu makalelerin tümü örneklem içine alınıp gözden geçirilmiştir. Ön okumalar sırasında 16 makalenin sosyal medyayla olan ilişkisinin oldukça zayıf olduğu belirlenerek dışarıda bırakılmıştır. Böylece geriye kalan 120 makale çalışmanın nihai örneklemini oluşturmuştur.

Tablo 1. Makalelerin atıf sıklığı

Sıklık	Makale sayısı		Atıf sayısı (toplam)
	n	%	n
0-99 ³	68	56,67	2,972
100-199	28	23,33	4,165
200-299	15	12,50	3,639
300-399	4	3,33	1,397
400-499			
500-599	2	1,67	1,118
600-699	1	0,83	661
700-799			
800-899			
900-999			
1000- yukarısı ⁴	2	1,67	3,036
Toplam	120	100	16,988

Tablo 1, nihai örnekleme dâhil edilen makalelerin atıf sıklığını göstermektedir. Buna göre, makalelerin yarısından fazlası (n = 68; %56,67) 0 ila 99 arasında atıf almıştır. 100-199 (n = 28; %23,33) ile 200-299 (n = 15; %12,50) arasında atıf alan makale sayısı da fazladır. Geriye kalan makaleler ise 300-399 (n = 4; %3,33), 500-599 (n = 2; %1,67), 600-699 (n = 1; %0,83) ve 1,000 ila yukarısı (n = 2; %1,67) arasında atıf almıştır. Buna göre, makalelerin tümü şimdiye kadar toplamda 17 bine yakın atıf almış ve bu atıfların büyük çoğunluğu (n = 16,800; %98,89) WoS'ta yer alan makaleler tarafından yapılmıştır.

Kendi içinde bir bütünlük gösteren makalelerin genel özellikleri Tablo 2 verilmiştir. Makalelerin yıllara göre dağılımına bakıldığında 2011-2020 arasında yayımlandıkları görülmektedir. Ancak 2017 (n = 15), 2018 (n = 20) ve 2019 (n = 16) yıllarında sayıca bir yoğunlaşma göze çarpmaktadır. 2011 yılı (n = 5) dışarıda tutulacak olursa, diğer yıllar arasında görece dengeli bir dağılım söz konusudur.

³ Bu aralıktaki en düşük atıf sayısı beştir.

⁴ Bu aralıktaki en yüksek atıf sayısı 1,807'dir.

Tablo 2. Makalelerin dergilere ve yıllara göre dağılımı

Dergiler ⁵	Dizin	Etki Faktörü (2019)	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	n	(%)
Inform Commun Soc	SSCI	4,559		1	3	1	4	3	3	3	3	4	25	20,83
New Media Soc	SSCI	4,577	1	2		2	1	5		6	3		20	16,67
Digit Journal	SSCI	4,476			2				1	3	3	1	10	8,33
J Comput-Mediat Comm	SSCI	5,366		2	3	2	1		2				10	8,33
J Commun	SSCI	4,846		3	1	2	1		1				8	6,67
Soc Media Soc	SSCI	2,807					2	2	1	1			6	5,00
Int J Advert	SSCI	3,606	2						1		1	1	5	4,17
Public Relat Rev	SSCI	2,321	2	1	1				1				5	4,17
Commun Res	SSCI	3,758				3					1		4	3,33
Convergence-Uş	SSCI	1,714									1	2	3	2,50
J Broadcast Electron	SSCI	1,616		1	1								2	1,67
Journalism Stud	SSCI	2,345		2					1				3	2,50
Polit Commun	SSCI	5,912								3			3	2,50
Eur J Commun	SSCI	2,50							1				1	0,83
Health Commun	SSCI	1,965							1	1			2	1,67
Journalism	SSCI	3,179									1	1	2	1,67
J Mass Commun Q	SSCI	2,121							1	1			2	1,67
Mass Commun Soc	SSCI	1,792						1		1			2	1,67
Media Commun	SSCI	1,40									1		1	0,83
Media Cult Soc	SSCI	2,00			1						1		2	1,67
Int J Press/Polit	SSCI	2,612			1								1	0,83
Int J Public Opin R	SSCI	1,779							1				1	0,83
J Inf Technol Politi	SSCI	1,771								1			1	0,83
J Soc Pers Relat	SSCI	2,359									1		1	0,83
Toplam			5	12	13	10	9	11	15	20	16	9	120	100,0

⁵ Dergiler için WoS'un belirlediği kısaltmalar kullanılmıştır.

Makalelerin tümü SSCI dizininde yer alan ve etki faktörü 1,40 (*Media and Communication*) ile 5,912 (*Political Communication*) arasında yer alan dergilerde yayınlanmıştır. Makalelerin dergilere göre dağılımına bakıldığında, en fazla yayılmanın *Information, Communication & Society* (n = 25; %20,83), *New Media and Society* (n = 20; %16,67), *Digital Journalism* (n = 10; %8,33) ve *Journal of Computer-Mediated Communication* (n = 10; %8,33) başlıklı dergilerde olduğu görülmektedir. Buna karşın *Journal of Communication* (n = 8; %6,67), *Social Media + Society* (n = 6; %5,00), *International Journal of Advertising* (n = 5; %4,17) ve *Public Relations Review* (n = 5; %4,17) başlıklı dergilerde görece daha az makale yayınlanmıştır.

Makalelerin dergilere göre dağılımını belirleyen en önemli faktör ele aldıkları konulardır. Buna göre makalelerin konusu sosyal medya ve gazetecilik ise çoğunlukla *Digital Journalism* dergisinde, sosyal medya ve reklamcılık ise *International Journal of Advertising* dergisinde, katılım, etkileşim, toplumsal hareketler ve siyasal iletişim gibi konular ise *Information, Communication & Society*, *New Media and Society* ve *Journal of Communication* gibi dergilerde kendilerine yer bulmaktadırlar. Makalelerin bu ölçüde farklı konuları ele alması bu çalışmayı literatürdeki benzer çalışmalardan ayırtmaktadır. Sosyal medya yönelimli literatür incelemeleri makaleleri genellikle konu temelli incelemektedir (bkz. Boulianne, 2015; Knoll, 2016; Lecheler ve Kruikemeier, 2016; Skoric vd., 2016). Konu temelli inceleme, tekil bir alana ilişkin araştırma eğilimlerini ortaya koymada yararlı olsa da sınırlı sonuçların üretilmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, farklı konuları ele alan makalelere ilişkin sonuçları bir araya getirdiği için sosyal medya eksenli araştırma alanının daha geniş bir resmini sunmaktadır.

Makalelerin kodlanması

Makaleler niteliksel içerik analiz yöntemiyle kodlanmıştır. İçerik analizi nicel ve nitel olmak üzere iki farklı şekilde yapılabilmektedir. İlki sayısal verilerin sınanmasında, ikincisi ise yaklaşımların ya da kavrayışların yorumlanmasında kullanılabilir (Bengtsson, 2016). Bu ikinci özellik, niteliksel içerik analizini nitel metinlerin sistematik olarak okunmasında ve kodlanmasında kullanışlı hale getirmekte ve literatür çalışmaları için elverişli kılmaktadır (Assarroudi vd., 2018; Schreier, 2012). Buradan hareketle, makaleler niteliksel içerik analizi tekniğine uygun bir okuma sonucunda altı ana başlık altında kodlanmıştır:

- (i) incelenen araştırma konusu,
- (ii) kullanılan kuramsal çerçeve/model,
- (iii) odaklanılan örneklem/analiz birimi,
- (iv) benimsenen yöntem,
- (v) analiz edilen sosyal medya platformu,
- (vi) araştırma uzamı.

Aşağıda bu kodlamalara ilişkin ayrıntılara yer verilmektedir.

İlk başlık *araştırma konusudur*. Her çalışma için değişmez öneme sahip olan araştırma konusu, ele alınan temel başlığın ne olduğunu gösterir. Örneklem içinde yer alan bütün makaleler konu olarak sosyal medyaya odaklansa da özelden onun farklı yönlerini analiz etmişlerdir. Bunların ne olduğunu belirlemek için makaleler araştırma konularına göre kodlanmıştır.

Kuramsal çerçeve/model ikinci başlığı oluşturmaktadır. Bu başlık altında makalelerde kullanılan kuram ve modeller belirlenerek kodlanmış, bu yolla sosyal medya konulu araştırmalarda kuramsal yaklaşıma ilişkin genel eğilimin ne olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Kodlama yapılırken, makalelerin ele alınan kuram ya da modeli çalışmanın genel bir çerçevesi olarak mı kullandıklarına yoksa onlardan açıklama aracı olarak mı yararlandıklarına bakılmıştır. Makaleler, kuram ya da modeli test edip çalışmanın ana çerçevesi olarak sunmuşsa ilk kategori içine, bunlardan açıklama aracı olarak yararlanmışsa ikinci kategori içine sokulmuştur.

Üçüncü başlık, örneklem/analiz birimidir. Sosyal medya platformları zengin bir veri seti ürettikleri için bu platformları analiz eden çalışmalar çoğunlukla nicel bir örnekleme yaslanmaktadır. Bu başlıkta incelemeye konu olan makalelerin bu niteliğe sahip olup olmadıkları belirlenmeye çalışılmıştır. Makalelerin örneklem / analiz birimi, Kim ve arkadaşlarının (2017, s. 1674) çalışmasından hareketle 'insan' (human subjects) ve 'insan-dışı' (non-human subjects) unsurlar olmak üzere iki alt başlık altında kodlanmıştır. Buna göre, araştırma örnekleminde insan unsuruna (sosyal medya kullanıcıları, odak grup ya da anket katılımcıları vb.) yer veren çalışmalar birinci kategori içine, insan dışı unsurlara (sosyal medya, web sayfası vb.) başvuran çalışmalar ise ikinci kategori içine yerleştirilmiştir. Bu başlık altında ayrıca makalelerin hangi veri toplama tekniklerinden (anket, görüşme, odak grup vb.) yararlandıklarına bakılmıştır. Dördüncü başlık yöntemdir. Her çalışma, örneklem/analiz birimine göre bir yöntem kullanmaktadır. Örneklem içinde bir ya da birden çok yöntem kullanan makaleler belirlenmiş ve bunlar kullandıkları yöntemlere göre (nicel, nitel vb.) kodlanmıştır.

Sosyal medya söz konusu olduğunda makaleler genellikle bir ya da daha fazla sosyal ağ sitesini (Twitter, Facebook, Instagram vb.) analize konu etmektedir. Bu eğilimden hareketle, makaleler beşinci bir başlık olan *platform* adı altında kodlanmış, bu yolla hangi sosyal medya platformlarını inceledikleri saptanmaya çalışılmıştır. Son olarak, sosyal medya araştırmalarının uzamsal dağılımını ortaya çıkarmak için makaleler *araştırma uzamı* başlığı altında kodlanmıştır. Buna göre makaleler araştırma sahalarını belirtmişlerse bu sahalar işaretlenmiş, böylece sosyal medya araştırmalarına ilişkin uzamsal dağılımın haritası çıkarılmaya çalışılmıştır.

Makalelerin kodlama süreci çalışmanın iki yazarı tarafından iki aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, birinci yazar makalelerin ayrıntılı okumasını yaparak kodlamaları Excel sayfasında tamamlamıştır. Birinci yazar, kodlama sürecini makaleler üzerinde sistematik işaretlemeler yaparak (örneğin örneklemin açıklandığı ya da yöntemin anlatıldığı kısımların altını çizip yanına notlar düşerek) yürütmüştür. Kodlama süreci üç haftalık periyotta tamamlanmıştır. Sonraki aşamada, ikinci yazar ilk yazarın makaleler üzerindeki işaretlemelerini takip ederek Excel'deki kodlamaların doğruluğunu test etmiştir. Test süreci bir haftalık periyotta tamamlanmıştır. Test aşamasında ortaya çıkan hatalar ya da belirsizlikler her iki yazarın ortak görüşü doğrultusunda düzeltilmiştir.

Bulgular

Kodlamalar sonucunda elde edilen bulgular altı alt başlık altında toplanmıştır. Aşağıda bu bulgular tablolar eşliğinde verilmektedir.

Öncelikli konu başlıkları

İlk bulgu, ele alınan konulara ilişkindir. Tablo 3, analize konu olan makalelerin yazarlarını ve odaklandıkları konu başlıklarının dağılımını göstermektedir. Makaleler genelde sosyal medya yönelimli çalışmalar olsa da özelde sosyal medyanın farklı yönleri analiz edilmiştir. Buna göre, makalelerde en çok katılım ve etkileşim (n = 27; %22,50) konusu işlenmiştir. Bu konuyu sırasıyla gazetecilik (n = 25; %20,83), siyasal iletişim (n = 21; %17,50) ve toplumsal hareketler (n = 12; %10,0) izlemektedir.

Tablo 3. Konu dağılımı

Yazar	Konu	n	%
Alhabash ve Ma, 2017; Bayer vd., 2016; Bazarova ve Choi, 2014; Boulianne, 2015; Boulianne, 2019; Cotter, 2019; Dimitrova vd., 2014; Duguay vd., 2020; Gibbs vd., 2015; Gil de Zúñiga ve Diehl, 2019; Gil de Zúñiga vd., 2012; Haro-de-Rosario vd., 2018; Heiss vd., 2019; Kim vd., 2013; Knoll vd., 2020; Kreiss ve McGregor, 2018; Litt ve Hargittai, 2016; Litt, 2012; Marwick ve Boyd, 2011; Nekmat vd., 2019; Skoric vd., 2016; Theocharis vd., 2015; Twenge vd., 2019; Valenzuela vd., 2018; Valeriani ve Vaccari, 2016; Weeks vd., 2017; Xenos vd., 2014	Katılım ve Etkileşim ⁶	27	22,50
Boczkowski vd, 2018; Cohen, 2019; Carlson, 2018; Carlson, 2020; Ekström ve Westlund, 2019; Ferrer-Conill ve Tandoc, 2018; Fletcher ve Nielsen, 2018; Fletcher ve Park, 2017; Gil de Zúñiga vd., 2017; Hanusch ve Tandoc, 2019; Harcup ve O'Neill, 2017; Hermida vd., 2012; Hermida, 2013; Kümpel, 2019; Lasorsa vd., 2012; Maares ve Hanusch, 2020; Messing ve Westwood, 2014; Nielsen ve Ganter, 2018; Oeldorf-Hirsch, 2018; Swart vd., 2019; Tandoc vd., 2018; Trilling vd., 2017; Turcotte vd., 2015; Vis, 2013; Waddell, 2020	Gazetecilik	25	20,83
Ausserhofer ve Maireder, 2013; Bode, 2016; Bossetta, 2018; Ceron vd., 2014; Engesser vd., 2017; Enli ve Skogerbo, 2013; Enli, 2017; Ernst vd., 2017; Gil de Zúñiga vd., 2014; Graham vd., 2013; Graham vd., 2016; Groshek ve Koc-Michalska, 2017; Himelboim vd., 2013; Howard vd., 2018; Klinger ve Svensson, 2015; Kreiss, 2016; Kreiss vd., 2018; Larsson ve Moe, 2012; Shin ve Thorson, 2017; Weeks vd., 2017; Zheng & Shahin, 2020	Siyasal iletişim (seçimler/politik tercihler/siyasal söylem)	21	17,50
Freelon vd., 2018; Haller ve Holt, 2019; Harlow, 2012; Hermida vd., 2014; Jackson ve Welles, 2016; Kavada, 2015; Lim, 2012; Meraz ve Papacharissi, 2013; Papacharissi, 2016;	Toplumsal hareketler/aktivizm	12	10,0

⁶ Burada kullanılan Katılım ve Etkileşim başlıkları İngilizce yazında çoğunlukla participation ve engagement terimlerinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Ancak hem Türkçe yazında böylesi bir ayırım henüz tam oluşmadığından hem de etkileşim pratiği çoğunlukla katılım pratiğinin bir parçası olarak görülebildiğinden bu iki konu başlığından birini inceleyen çalışmalar aynı kategori altında toplanmıştır.

Smith ve Graham, 2019; Tufekci ve Wilson, 2012; Valenzuela vd., 2012

Briones, 2011; Kim ve Yang, 2017; Leonardi vd., 2013; Lovejoy ve Saxton, 2012; Lovejoy vd., 2012; Majchrzak vd., 2013	Halkla ilişkiler/kurumsal iletişim	6	5,00
Chu ve Kim, 2011; Chu vd., 2019; De Veriman vd., 2017; De Veirman ve Hudders, 2020; Muntinga vd., 2011	Reklamcılık	5	4,17
Abidin, 2016; Cohen vd., 2019; Duffy ve Hund 2015; van Dijck, 2013; Waterloo vd., 2018	Bireysel temsil	5	4,17
Bode ve Vraga, 2015; Bode ve Vraga, 2018; Simpson ve Mazzeo, 2017; Vraga ve Bode, 2018	Sağlık iletişimi	4	3,33
Jin vd., 2014; Schultz vd., 2011; Utz vd., 2013; Westerman vd., 2014	Kriz iletişimi	4	3,33
Helmond, 2015; Nieborg ve Helmond, 2019	Sosyal medyanın ekonomi-politiği	2	1,67
Alencar, 2018; Dekker vd., 2018	Sosyal medya ve sığınmacılar	2	1,67
boyd ve Crawford, 2012; Lewis vd., 2013	Büyük veri	2	1,67
Crawford ve Gillespie 2016; Marwick ve boyd, 2014; Obar ve Oeldorf-Hirsch, 2020; Pearce vd., 2020; Xu vd., 2019	Diğer	5	4,17
Toplam		120	100,0

Diğer kategorisi içinde yer alanlar: Sosyal medya ve dijital yurttaşlık, sosyal medya ve mahremiyet, sosyal medya ve kamusal söylem, sosyal medyaya ve gizlilik politikaları, sosyal medya ve veri analizi.

Sosyal medya ve kurumsal iletişim (n = 6; %5,00), reklamcılık (n = 5; %4,17), bireysel temsil (n = 5; %4,17), sağlık iletişimi (n = 4; %3,33) ve kriz iletişimi (n = 4; %3,33) konuları daha az oranda ele alınmıştır. Sosyal medyanın ekonomi-politiği (n = 2; %1,67), sosyal medyanın sığınmacılar tarafından kullanımı (n = 2; %1,67) ve 'büyük veri' (n = 2; %1,67) konuları oldukça sınırlı oranda analiz edilmiştir. Bunların yanında, dijital yurttaşlık ve mahremiyet gibi konular tekil düzeyde ele alınmıştır ki bunlar 'diğer' kategorisi içine alınmış ve ilgili tablo altında belirtilmiştir.

Kuram/model kullanımı

İkinci bulgu, kullanılan kuramlar ve modellerle ilgilidir. Sonuçlar makalelerin yarısından fazlasında (n = 65; %54,17) herhangi bir kuram ya da modelin kullanılmadığını ortaya koymuştur. Buna karşın geriye kalan makalelerde (n = 55; %45,83) bir ya da daha fazla kuram ve/veya model kullanılmıştır. Ancak bu 55 makale

ele aldıkları kuram ya da modeli çalışmanın ana çerçevesi olarak kullanmamıştır. Bu kapsamdaki makaleler (n = 13; %23,64), kuram ya da modeli yalnızca bir açıklama aracı olarak kullanmış, bunların işlenen konuyla olan ilişkisine değinmekle yetinmiştir. Diğer makaleler (n = 42; %76,36) ise ele aldıkları kuram ya da modeli çalışmanın ana çerçevesi olarak kullanmış ya da bunları elde edilen sonuçlarla test etmiştir.

Tablo 4. Kullanılan kuramlar/modeller

Kuramlar	n	%
Eşik Bekçiliği Kuramı	4	4,88
Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı	3	3,66
Kanaat Önderi Kuramı	3	3,66
Çok Boyutlu Piyasa Kuramı	2	2,44
Toplumsal Kimlik Kuramı	2	2,44
Yapı Kuramı	2	2,44
Haber Beni Bulur Algısı Kuramı	2	2,44
Modeller		
Bağlantılı-Ortak Eylem Modeli	2	2,44

Diğer kuramlar (Her birinin n değeri 1, yüzdellik oranı 1,22'dir): Ağ Bağlantılı Kamusal Alan Kuramı, Ağ Bağlantılı Mahremiyet Kuramı (Theory of Networked Privacy), Ahlaki Panik Kuramı, Beklenti Kuramı (Expectancy Theory), Bilişsel Rol Kuramı (Cognitive Role Theory), Çerçeveleme Kuramı, Değerlendirme Kuramı (Appraisal Theory), Diyalojik İletişim Kuramı (Dialogic Communication Theory), Durumsal Kriz İletişim Kuramı (Situational Crisis Communication Theory), Edimsel Güç Kuramı (Theory of Performative Power), Eleştirel Ekonomi-Politik Çerçeve/Yaklaşım, Eleştirel Kitle Kuramı (Critical Mass Theory), Enformasyon Eksikliği Kuramı, Enformasyon Toplama Kuramı (Information Foraging Theory), Eşik Gözlemciliği Kuramı, Güç-Bağımlılığı İlişkileri Kuramı (Theory of Power- Dependence Relations), Gündem Belirleme Kuramı, Haber Değeri Kuramı (News Value Theory), Hedef Sistemleri Kuramı (Goal Systems Theory), İki Aşamalı Akış Kuramı, Katılım Kuramı, Kendini İfade Etme İşlevsel Kuramı (Functional Theory of Disclosure), Kendini Onaylama Kuramı (Self-Affirmation Theory), Kolektif Kimlik Kuramı, Kurumsal Kuram, Kültürlenme Kuramı (Theory of Acculturation), Medya Mantiği Kuramı (Theory of Media Logics), Meşrulaştırma Kuramı (Theory of Legitimacy), Naif Ayrıcalıklı Kuramı (Naive Theory of Exclusivity), Naif Popülerlik Kuramı (Naive Theory of Popularity), Nesneleştirme Kuramı (Objectification Theory), Öğrenme Kuramı, Örnekleme Kuramı (Exemplification Theory), Öz-Performans Kuramı (Theory of Self-Performance), Öz-Yeterlilik Kuramı (Self-Efficacy Theory), Paydaş Kuramı (Stakeholder Theory), Paylaşım Değeri Kuramı (Theory of Shareworthiness), Sembolik Etkileşim Kuramı (Theory of Symbolic Interactionism), Sosyal Bilişsel Kuramı, Sosyal Sermaye Kuramı, Teknolojik Belirlenimcilik Kuramı (Theory of Technological Determinism), Tepkisellik Kuramı (Reactance Theory), Toplumsal Hareketler Kuramları, Uygulama Kuramı (Practice Theory), Varant Kuramı (Warranting Theory), Yükleme Kuramı (Attribution Theory).

Diğer modeller (Her birinin n değeri 1, yüzdellik oranı 1,22'dir): Ağ Bağlantılı Kriz İletişim Modeli (Networked Crisis Communication Model), Bilişsel Dolaylı Öğrenme Modeli (Cognitive Mediation Model of Learning), Dijital Yurttaşlık Araştırma Modeli, Haber Beni Bulur Algısının Dolaylı Etkileri Modeli, İkna Bilgi Modeli (Persuasion Knowledge Model), Sezgisel Değerlendirme Modeli, Siyasal Katılım, Siyasal İfade ve Sosyal Medya Kullanım Modeli, Sosyal Ağlarda Ağızdan Ağıza Reklam Modeli, Sosyal Medya Aracılı Kriz İletişim Modeli, Sosyal Medya Aracılı Sığınmacı Entegrasyon Modeli, Sosyal Medya Siyasal Katılım Modeli, Sosyal Medya Siyasi Bilgi Paylaşımının Kuramsal Modeli, Sosyal Medya ve Siyasal Katılım Modeli, Tüketicilerin Başkalarını İkna Etme Sıklığı Üzerindeki Dolaylı Etkisi Modeli, Üçlü Etki Modeli (Tripartite Influence Model).

Tablo 4'te görüleceği üzere makalelerde en sık kullanılan kuram eşik bekçiliği kuramıdır (n = 4; %4,88). Bunu sırasıyla kullanımlar ve doyumlar (n = 3; %3,66), kanaat önderliği (n = 3; %3,66), çok boyutlu piyasa kuramı (n = 2; %2,44), toplumsal kimlik kuramı (n = 2; %2,44), yapı kuramı (n = 2; %2,44) ve haber beni bulur algısı kuramı (n = 2; %2,44) takip etmektedir. Görece fazla kullanılan model ise, Bennett ve Segerberg (2012) tarafından toplumsal hareketlere katılımın mantığını açıklamak üzere üretilen bağlantılı-ortak eylem

modelidir (n = 2; %2,44). Bunların dışında kalan kuram ve modeller tekil olarak incelenmiştir. Bu kuram ve modellerin tamamı yalnızca bir defa kullanıldığı için ilgili tablonun altında 'diğer kuramlar' ve 'diğer modeller' başlığı altında verilmiştir⁷.

Örneklem/analiz birimi kullanımı

Üçüncü bulgu, kullanılan örneklem/analiz birimini kapsamaktadır. Makalelerin örneklem/analiz birimi, insan (human subjects) ve insan dışı (non-human subjects) olmak üzere iki biçimde kodlanmıştır (Kim vd., 2017, s. 1674). Tablo 5, bu kodlamanın sonuçlarını göstermektedir. Bu kapsamda, makalelerin çoğunluğu (n = 59; %48,76) insan yönelimli çalışmalardan oluşmaktadır. Bu makaleler, veriyi elde etmek için doğrudan insan unsuruna başvurmuş ve büyük oranda anket (n = 27; %23,48), görüşme (n = 22; %19,13) ya da deneysel çalışma (n = 17; %14,78) tekniğini kullanmışlardır. Geri kalanlar ise etnografi (n = 2; %1,74), günlük çalışması (n = 1; %0,87) ve odak grup çalışması (n = 1; %0,87) yöntemlerini tercih etmişlerdir.

Tablo 5. Örneklem/analiz birimi sıklığı

Örneklem/analiz birimi	n	%	Örneklem/analiz toplama tekniği	n	%
İnsan yönelimli	59	48,76	Anket	27	23,48
			Görüşme	22	19,13
			Deneysel çalışma	17	14,78
			Etnografi	2	1,74
			Günlük çalışması	1	0,87
			Odak grup	1	0,87
İnsan-dışı yönelimli	53	43,8	Sosyal medya (sayısal veri toplama)	38	33,04
			Web sayfaları (sayısal ve elle veri toplama)	3	2,61
			Literatür (dergi makaleleri)	4	3,48
İnsan ve insan-dışı yönelimli	9	7,44			
Toplam	120	100		115	100

Not. Örneklem/analiz birimi tekniğine ilişkin toplam sayının (n = 115) analize konu olan makale sayısından (n = 120) az olmasının nedeni insan-dışı yönelimli makalelerin tümünün sayılabilir örneklem/analiz birimi kullanmamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Makalelerin yarısından biraz daha azı (n = 53; %43,8) insan-dışı unsurlara yer veren çalışmalardan oluşmaktadır. Bu çalışmalar çok büyük oranda (n = 38; %33,04) Twitter, Facebook ve Instagram gibi platformlardan elde edilen veriyi (tweet, retweet, video, fotoğraf, link vb.) kullanmıştır. Geri kalanlar ise,

⁷ Makalelerde geçen bazı kuram ve yaklaşımların (Türkçe alanyazında karşılıkları olmaması ihtimaline karşı) İngilizce adları orijinal makalelerde yazıldığı şekliyle parantez içinde belirtilip öneri niteliğindeki Türkçe karşılıkları verilmiştir.

haber ya da blog gibi web sayfalarından içerik toplamış (n = 3; %2,61) ya da bilimsel makalelerden (n = 4; %3,48) yararlanmıştı.

Bazı makaleler (n = 9; %7,44) insan ve insan-dışı unsurları birlikte kullanmıştır. Bu çalışmalar görüşme ya da anket yoluyla insan ögesine başvururken, sosyal medya platformlarından ya da internet web sayfalarından elde ettikleri (haber, blog yazısı vb.) verileri analizlerini desteklemiştir.

Toplam olarak bakıldığında, insan yönelimli makaleler 95 binden biraz daha fazla insanı araştırma nesnesi olarak kullanmıştır. Bu sayının büyük çoğunluğu (%89,87) anket odaklı çalışmalardan gelmektedir. İnsan-dışı unsurlara yer veren makaleler ise 354 milyondan biraz daha fazla veriyi analiz etmiştir. Burada da verinin çok büyük bir oranı (%99) sosyal medya verisini kullanan çalışmalardan gelmektedir.

Araştırma yöntemleri kullanımı

Dördüncü bulgu, kullanılan araştırma yöntemine ilişkindir. Tablo 6'da görüleceği gibi makalelerde çoğunlukla nicel yöntemlerden (n = 59; %49,17) yararlanılmıştır. Bunu, nitel yöntemler (n = 40; %33,33) izlemektedir. Nicel ve nitel yöntemlerin birlikte kullanıldığı makalelerle (n = 10; %8,33) sosyal medyaya özgü araştırma yöntemlerinin (ağ analizi, duygu durum analizi vb.) kullanıldığı makaleler (n = 11; %9,17) görece daha azdır.

Tablo 6. Araştırma yöntemleri sıklığı

Yöntem (Genel)	n	%	Analiz tekniği	n	%
Nicel yöntem	59	49,17	İstatiksel analiz	52	33,99
			İçerik analizi (niceliksel)	28	18,3
Nitel yöntem	40	33,33	İçerik analizi (niteliksel)	25	16,34
			Teorik/kavramsal analiz	12	7,84
			Tematik analiz	6	3,92
			Metin analizi	5	3,27
			Gömülü kuram analizi	4	2,61
			Söylem analizi	2	1,31
			Tümevarım analizi	2	1,31
			Karşılaştırmalı analiz	1	0,65
Nicel ve nitel yöntem	10	8,33			
Diğer	11	9,17	Sosyal ağ analizi	10	6,54
			Başlık/konu modelleme analizi	5	3,27
			Duygu durum analizi	1	0,65
Toplam	120	100,0		153	100

Not. Analiz tekniğine ilişkin toplam sayının (n = 153), makale toplam sayısından (n = 120) fazla olması bazı makalelerin birden fazla analiz tekniği kullanmasından kaynaklanmaktadır.

Nicel yöntem kapsamında en fazla istatistiksel analiz (n = 52; %33,99) kullanılırken, onu niceliksel içerik analizi (n = 28; %18,3) takip etmektedir. Nitel yöntem kapsamında ise; niteliksel içerik analizi (n = 25; %16,34), teorik/kavramsal analiz (n = 12; %7,84), tematik analiz (n = 6; %3,92), metin analizi (n = 5; %3,27), gömülü kuram analizi (n = 4; %2,61), söylem analizi (n = 2; %1,31), tümevarım analizi (n = 2; %1,31) ve karşılaştırmalı analiz (n = 1; %0,65) sıralaması kendisini göstermektedir.

Makalelerde, sosyal medya çalışmalarında sıkça kullanılan analiz tekniklerine başvurulmuştur. Bu kapsamda, sosyal ağ analizi (n = 10; %6,54) öne çıkmaktadır. Onu başlık/konu modelleme analizi (n = 5; %3,27) ile duygu durum analizi (n = 1; %0,65) izlemektedir.

İncelenen sosyal medya platformları

Beşinci bulgu, analize konu olan sosyal medya platformlarının ne sıklıkta tercih edildiğine ilişkindir. Tablo 7, bu sıklığın sosyal medya platformları arasındaki dağılımını göstermektedir.

Tablo 7. Sosyal medya platformları sıklığı

Genel düzeyde	n	(%)	Özel düzeyde ⁸	n	%
Sosyal medya	120	100	Twitter	52	40,63
			Facebook	45	35,16
			Instagram	13	10,16
			Snapchat	3	2,34
			Google	2	1,56
			WhatsApp	2	1,56
			YouTube	2	1,56
			LinkedIn	1	0,78
			Microsoft	1	0,78
			MySpace	1	0,78
			Pinterest	1	0,78
			Reddit	1	0,78
			Tinder	1	0,78
			Tumblr	1	0,78
			Vine	1	0,78
			WeChat	1	0,78
Toplam	120	100		128	100

⁸ Bu başlık altında yer verilen Google ve Microsoft, doğrudan sosyal medya platformu işlevi görmemelerine karşın orijinal kaynakta sosyal medya kapsamında hizmetler sunmaları nedeniyle inceleme konusu yapıldıkları için tabloda yer verilmek durumunda kalmıştır.

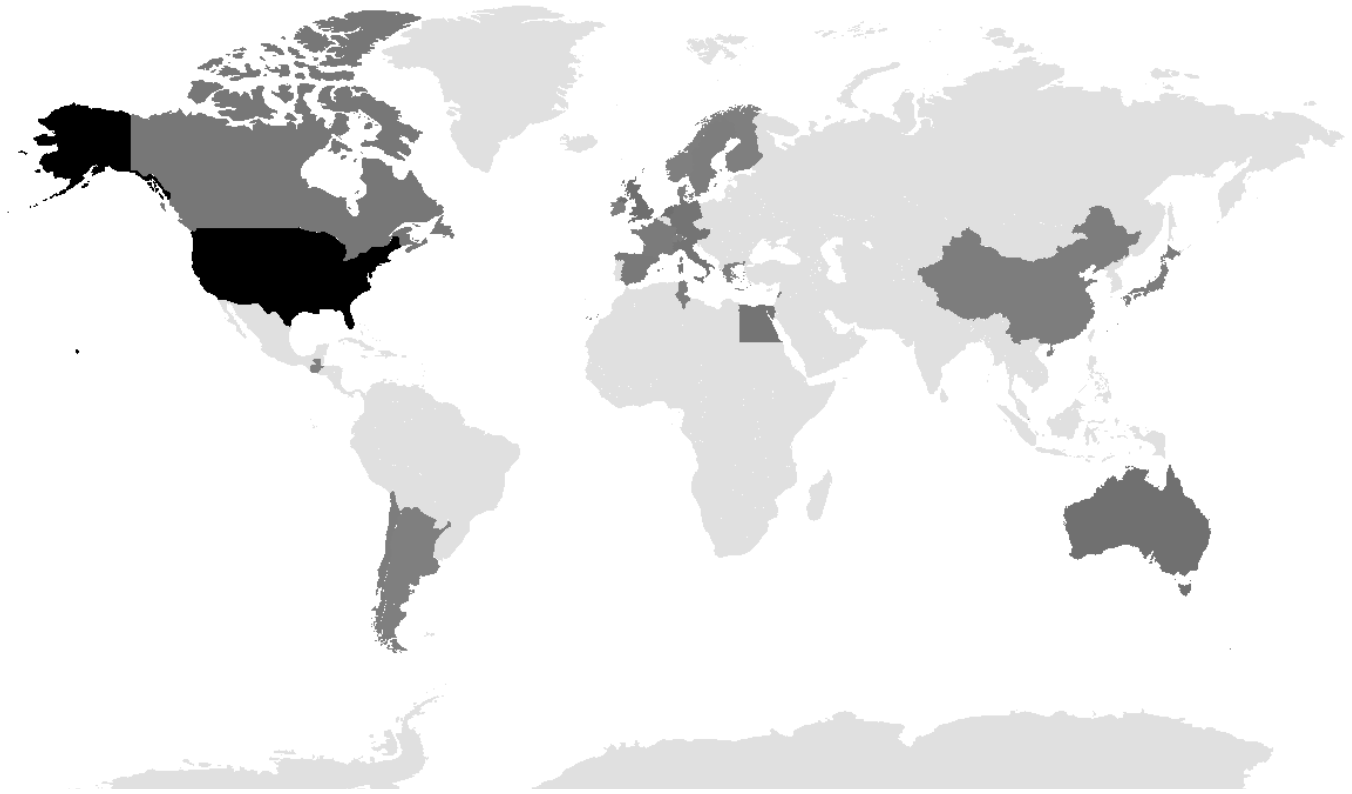
Not. İncelenen sosyal medya platformlarının sayısının (n = 128) makalelerin toplam sayısından (n = 120) fazla olmasının nedeni bazı makalelerin birden fazla platforma odaklanmasıdır.

Buna göre, makalelerin tamamı (n = 120) genel düzeyde sosyal medyaya odaklanmıştır. Özelde ise, makaleler 128 platformu analize katmıştır. İncelenme sıklığı açısından Twitter (n = 52; 40,63) ve Facebook (n = 45; 35,16) oldukça öne çıkarken, bunları Instagram (n = 13; 10,16) izlemektedir. Geri kalanlar ise (Snapchat, WhatsApp, YouTube, LinkedIn, MySpace, Pinterest, Reddit, Tinder, Tumblr, Vine, WeChat) analiz sıklığı açısından (en yükseği n = 3, en düşüğü n = 1 olmak üzere) düşük bir seyir izlemiştir.

Araştırma uzamı

Altıncı bulgu, sosyal medya araştırmalarının uzamsal dağılımını içermektedir. Makalelerin uzamsal dağılımı araştırmanın gerçekleştirildiği coğrafik alana/bölgeye göre kodlanmıştır. Buna göre bazı makaleler (n = 18; %15) araştırma alanı olarak belli bir coğrafyaya bağlanamazken geriye kalan büyük çoğunluk (n = 102; %85) toplamda 144 coğrafik merkezde gerçekleştirilmiştir.

Şekil 1. Araştırmaların uzamsal dağılımı



Şekil 1, bu coğrafik merkezlerin dağılımını göstermektedir. Bölgelere göre dağılıma bakıldığında, araştırmaların Kuzey Amerika (özellikle ABD) (n = 66; %45,83) ve Avrupa'da (n = 52; %36,11) yoğunlaştığı görülmektedir. Bunları sırasıyla Kuzey Afrika ve Ortadoğu (n = 9; %6,25), Avustralya (n = 7; %4,86), Uzak Doğu (n = 6; %4,17) ve Güney Amerika (n = 4; %2,78) takip etmektedir.

Bulguların değerlendirilmesi

Tartışma

Toplumsal yaşamın devamı ihtiyaçların karşılanmasının güvenceye alınmasını gerektiren diyalektik bir süreçtir. Bu haliyle sürecin iki önemli unsuru bulunmaktadır: Toplumsal ihtiyaçlar ve üretici güçler. Modern toplum aşamasında her iki unsurun gerek miktar gerek kapsam olarak genişlemesine bağlı olarak toplumsal ilişkilerin tarafları arasında karşılıklı etkileşime yani iletişime duyulan ihtiyaç da artmıştır. Ancak, önceki dönemlerden farklı olarak sadece üretimin değil tüketicinin de toplumsallaştığı modern toplumda söz konusu ihtiyaç yeni bir boyut kazanmıştır. Başka bir deyişle toplumsal yaşamın devamını sağlamak üzere örgütlenen tüm faaliyet alanlarında iletişim, sadece olgusal (nesnel) değil aynı zamanda kurgusal (öznel) boyutuyla birlikte kavranabilir bir gerçekliğe dönüşmüştür.

Modern zamanlarda toplumsal ilişkileri anlama ve açıklama çabaları olarak tanımlanabilecek iletişim araştırmalarının kuramsal ve metodolojik yönsemelerindeki farklılaşmanın temelinde bu dönüşüm yatmaktadır. Nitekim iletişim araştırmalarının tarihsel-toplumsal gelişim sürecinde ilk çalışmalar, iletişimin olgusal boyutunu önceleyen ihtiyaçların daha güçlü olduğu bir evreye karşılık gelmektedir. Buna karşın İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan gelişmeler, ihtiyaçlarda bir farklılaşmanın yaşanmaya başladığını yani iletişimin olgusal boyutu yanında kurgusal boyutunun da giderek önem kazandığını göstermiştir. Kapitalist sistemin küreselleşme yönündeki ihtiyaçlarının ekonomi politik bir kırılmaya neden olduğu 80'li yıllar ise her iki boyutun bütünlüklü olarak düşünülmesi gerekliliğinin bir zorunluluk olarak kendini dayattığı çoklu ilişkiler evresine denk düşmektedir. Bu evrede olgusal ve kurgusal boyutların bu bütünlüğün içinde ne ölçüde yer alacağı üzerinde ihtiyacın göreceli toplumsal karakteri yani kimin-kimlerin öncelikli ihtiyacı olduğu çok daha belirleyici hale gelmiştir.

Sosyal medya endeksli iletişim araştırmalarının genel bir haritasının çıkarılmaya çalışıldığı bu çalışmada genel bağlamı oluşturan son dönem ise gerçek ya da tüzel kişiler düzeyinde doğrudan temsile dayalı çoklu ilişkilerin-etkileşimin yaşandığı güncel evreye karşılık gelmektedir. Bu kapsamda değerlendirilmesi gereken ilk bulgu, sosyal medya eksenli iletişim araştırmalarında ele alınan konular arasında katılımın ve etkileşimin (n = 27; %22,50) öne çıkmasıdır. Bu bulgu, geleneksel medyanın karşılamakta yetersiz kaldığı toplumsal katılım ve etkileşim ihtiyacının sosyal medya platformlarınca karşılandığını ve araştırmacıların sosyal medyanın bu yönü üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Katılım ve etkileşim yanında öne çıkan diğer iki konu ise gazetecilik (n = 25; %20,83) ve siyasal iletişimdir (n = 21; %17,50). Gazeteciliğin öne çıkışı, sosyal medyanın son yıllarda gazetecilik pratiklerinde neden olduğu köklü değişimlerdir. Enformasyonun toplandığı ve haberleştirilerek dolaşıma sokulduğu yeni gazetecilik pratiklerinin yükselişe geçmesi konuyu araştırmacıların ilgi odağı haline getirmiştir. Siyasal iletişimin ön plana çıkışın da ise sosyal medya platformlarının siyasal seçim kampanyalarında gittikçe daha fazla rol oynaması ve adayların bu platformlardan giderek daha fazla yararlanması etkili olmuştur. Araştırmacılar, bu bağlamda sosyal medya yoluyla siyasal ilişkilerin geleneksel aktörleri yanında yeni aktörlerinin de karşılıklı etkileşime geçtiği çoklu

ilişkiler ağını analiz edip sosyal medyanın aracılık ettiği müzakereci-demokratik siyaset biçimi üzerine yoğunlaşmışlardır.

Araştırma örneğine dâhil olan makalelerin yarısından fazlasında (n = 65; %54,17) herhangi bir kuram ya da modelin kullanılmamış olması çalışmanın ikinci bulgusudur. Akademik çalışmalarda kuramsal ve yöntemsel kaygılar araştırmanın önemli bileşenlerinin başında gelmektedir. Ancak bu kaygılar özellikle de sosyal bilimler alanında araştırma sonuçlarının alınmasını ve yayına dönüştürülmesini zorlaştıran unsurlar arasındadır. Çalışmanın ulaştığı bulgular eşliğinde söz konusu kuram ya da model kullanımından kaçınma durumunu akademik çalışmalarda kuramsal-yöntemsel kaygıların önemini yitirmesinden çok toplumsal ihtiyaçların tatminine destek olacak bulguları vakit kaybetmeden paylaşımına sokma yönünde bir değişimin göstergesi olarak yorumlamak daha doğru görünmektedir. Nitekim iletişim çalışmalarının gelişim sürecinde çoklu ilişkiler evresi, pek çok toplumsal ihtiyacın, sorunun, şikâyetin bizzat temsilcileri tarafından söylem olarak ifade edildiği sosyal medya ortamına karşılık gelmektedir. Üstelik bu ortam hemen her türlü ilişkinin fiziki-mutlak uzam-zamandan sanal-ilişkisel uzam-zamana hızla taşındığı bir dönüşümü içinde barındırmaktadır. Dolayısıyla akademik kaygılarla, sorunlarla rekabete girmeyen kaygıları, sorunları sanal-ilişkisel uzam-zamana özgü yeni yol ve yöntemlerle gecikmeden görünür ve tanımlanır kılmaya dönük motivasyon anlaşılabilir hale gelmektedir. Diğer taraftan, sosyal medya hem araştırma konusu hem de araştırma verilerinin toplandığı bir kaynak olarak sadece iletişim değil diğer disiplinler için de yeni bir olgudur. Dahası ilgili çalışmaların besleneceği literatür, kuramsal ve yöntemsel açılardan henüz oluşum aşamasındadır. Bu durum, araştırmacıların karşısına yeni alanı analiz etmekte kullanılacak elverişli kuram ya da modelin bulunmasında yaşanan zorluklar olarak çıkmaktadır.

Üçüncü bulgu, makalelerin çoğunluğunun (n = 59; %48,76) insan unsurunu içeren çalışmalardan oluşmasıdır. Bu çalışmalarda, analiz birimi olarak kullanılacak veriyi elde etmek için anket, görüşme, deneysel çalışma, etnografi gibi teknikler kullanılmıştır. Bunların dışında kalan insan-dışı unsurlara yer veren çalışmalarda ise (n = 53; %43,8) büyük oranda sosyal medya verisi (tweet, retweet, video, fotoğraf vb.) kullanılmıştır. İnsan ya da insan-dışı unsurlara başvurulması ilginç bir biçimde makalelerde kullanılan araştırma tekniği üzerinde doğrudan belirleyici olmamıştır. Bunun yerine, veri toplama tekniği yöntem üzerinde daha fazla belirleyici olmuş görünmektedir.

Nitekim bu durum araştırmanın dördüncü bulgusunda kendisini göstermektedir. Kullanılan araştırma yöntemleri içinde en fazla nicel yöntemlerden (n = 59; %49,17) yararlanılmıştır. Nicel yöntemler içinde en fazla öne çıkanlar ise istatistiksel analiz (n = 52; %33,99) ve niceliksel içerik analizi (n = 28; %18,3) olmuştur. Bu eğilim anket veri tekniğinin sık kullanımıyla doğrudan ilişkilidir. Sosyal medya, geleneksel medyadan içerdiği veri setinin büyüklüğü kadar bilgisayar destekli veri analiz tekniklerinden yararlanmaya yatkınlığıyla da ayrılmaktadır. Dolayısıyla toplumsal olanın bilgisine ulaşma bağlamında daha hızlı ve daha gerçekçi değerlendirme olanağı, araştırmacıların tercihlerinde nicel yöntemleri öne çıkarmaktadır. Bu durum nitel yöntemlerin tamamen devre dışı kaldığı anlamına gelmemektedir. Nitekim bu yöntem hala sıklıkla tek başına (n = 40; %33,33) ya da nicel yöntemlerle birlikte (n = 10; %8,33) kullanılmaktadır. Nitel yöntem kapsamında en fazla niteliksel içerik analizi (n = 25; %16,34) tercih edilmiştir ki bu eğilim görüşme tekniğinin kullanım sıklığı ile doğrudan ilişkilidir. Öte yandan sosyal medya verisinden farklı bakış açıları geliştirme amacıyla farklı biçimlerde yararlanan araştırma yöntemleri de azımsanmayacak sayıdadır (n = 11; %9,17). Nitekim 'diğer' başlığı altında toplanan sosyal ağ analizi (n = 10; %6,54), başlık/konu modelleme analizi (n = 5;

%3,27), duygu durum analizi (n = 1; %0,65) gibi nicel/nitel ayrışması ya da birlikteliği içinde konumlandırılmayan çeşitli yöntemlere başvurulmuştur.

Beşinci bulgu, analize konu olan sosyal medya platformları içinde Twitter (n = 52; 40,63), Facebook (n = 45; 35,16) ve Instagram'ın (n = 13; 10,16) öne çıkmasıdır. Aktif sosyal medya kullanımının dünya ölçeğinde ulaştığı yaygınlık düzeyi, aslında bu platformların birbirleri arasında geçişe olanak sağlamaları nedeniyle bütünlüklü bir veri havuzunun oluşumuna olanak sağlamıştır. Bu durumda sosyal medya verisi, adları ve özellikleri farklı olsa da sosyal ağ platformları üzerinden bir bütün olarak toplanan, ayıklanan, analiz edilen büyük veriye karşılık gelmektedir. Twitter ve Facebook'un diğerlerine göre daha fazla öne çıkması kullanıcı sayılarındaki fazlalık yanında veri toplamaya imkân veren mimarileriyle ilişkilidir. Nitekim Facebook dünyada en fazla kullanıcı sayısına sahip platformken, Twitter sosyal medya verisinin kolaylıkla toplanabildiği mecralardan biridir.

Altıncı ve son bulgu, iletişim yönelimli sosyal medya araştırmalarının belirli bölgelerde yoğunlaşmış olmasıdır. Bu kapsamda, Kuzey Amerika (özellikle ABD) (n = 66; %45,83) ve Avrupa (n = 52; %36,11) ön sıradadır. Bu durum, iletişim yönelimli sosyal medya araştırmalarının sosyal medya platformlarının ilk kez ortaya çıkıp yaygınlık kazandığı coğrafyalarda yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle sosyal medyanın ilişkisel uzam-zamandaki toplumsal etkileşimi sosyo-kültürel benzeşmenin daha fazla olduğu 'yakın' çevrede başlayıp sosyo-kültürel benzeşmenin daha az olduğu 'uzak' bir çevreye doğru genişleme eğilimi göstermektedir.

Sonuç

Özellikle 2010'lardan itibaren yaygınlık kazanan sosyal medya gerek anaakım gerekse eleştirel geleneğe mensup olanlar kadar kendilerini belli bir gelenek içinde konumlandırmayan araştırmacılar için de temel ilgi alanı haline gelmiştir. Bu durumun temel nedenleri arasında toplumsal yaşamda düşünce ve ifade özgürlüğü alanı başta olmak üzere giderek artan kısıtlamaların gündelik tartışmaların, sorunların sosyal medya platformlarına taşınması sayılabilir. Bir diğer önemli neden ise, bütün konu başlıklarına ilişkin kullanıcıların sosyal medya platformlarında içerik üretmesi ve araştırmacıların bu içerikleri analiz etmek amacıyla kategorik olarak toplayabilmesidir. Bu çalışma kapsamında yapılan literatür incelemesinden elde edilen bulgulardan da görüleceği üzere, toplumsal değişim sürecini sosyal medya verisine dayalı olarak ister olgusal tarzda ister eleştirel tarzda anlamak ve açıklamak çabasındaki araştırmalar sadece kuramsal-kavramsal değil aynı zamanda yöntemsel açıdan da var olan seçenekleri-modelleri geliştirme, çeşitlendirme olanağı kazanmışlardır.

Özellikle sosyal medyanın büyük bir veri seti gibi kullanılması, farklı uzamlarda kendini doğrudan ifade etme olanağına kavuşmuş pek çok toplumsal ihtiyacın araştırmacılar tarafından çalışma konusu yapılmasında katkıda bulunmuştur. Bu durumda akademik ilginin yöneleceği konularla toplumsal yaşamın gündemi daha fazla örtüşmeye başlamıştır. Dahası bu gündemi yakalamaya çalışan araştırmaların sayıca artması, toplumsal olana dair bilginin üretimini toplumsal yaşamın içinde üretilen veriden daha fazla beslenir hale getirerek akademik motivasyon üzerinde adeta bir doping etkisi yaratmıştır. Dolayısıyla sosyal medya

temelli araştırmaların iletişim araştırmaları alanında kendine bir yer açmasını ve burayı hatırı sayılır bir birikimle doldurmasını bu sürecin bir sonucu olarak görmek mümkündür.

Kaynakça

- Abidin, C. (2016). 'Aren't these just young, rich women doing vain things online?': Influencer selfies as subversive frivolity. *Social Media + Society*, 2(2), 1-17. doi:10.1177/2056305116641342
- Aksnes, D. W., Langfeldt, L. ve Wouters, P. (2019). Citations, citation indicators, and research quality. *Sage Open*, 9(1), 1-17. doi:10.1177/2158244019829575
- Alencar, A. (2018). Refugee integration and social media. *Information, Communication & Society*, 21(11), 1588-1603. doi:10.1080/1369118X.2017.1340500
- Alhabash, S. ve Ma, M. (2017). A tale of four platforms: Motivations and uses of Facebook, Twitter, Instagram, and Snapchat among college students? *Social Media + Society*. 3(1), 1-13. doi:10.1177/2056305117691544
- Assarroudi, A., Nabavi, F. H., Armat, M. R., Ebadi, A. ve Vaismoradi, M. (2018). Directed qualitative content analysis. *Journal of Research in Nursing*, 23(1), 42-55. doi:10.1177/1744987117741667
- Ausserhofer, J. ve Maireder, A. (2013). National politics on Twitter. *Information, Communication & Society*, 16(3), 291-314. doi:10.1080/1369118X.2012.756050
- Aziz, A. (2006). Dünyada ve Türkiye'de iletişim araştırmaları. *Kültür ve İletişim*, 9(1), 9-31.
- Bayer, J. B., Ellison, N. B., Schoenebeck, S. Y. ve Falk, E. B. (2016). Sharing the small moments: Ephemeral social interaction on Snapchat. *Information, Communication & Society*, 19(7), 956-977. doi:10.1080/1369118X.2015.1084349
- Bazarova, N. N. ve Choi, Y. H. (2014). Self-disclosure in social media. *Journal of Communication*, 64(4) 635-657. doi:10.1111/jcom.12106
- Bengtsson, M. (2016). How to plan and perform a qualitative study using content analysis. *NursingPlus Open*, 2, 8-14. doi:10.1016/j.npls.2016.01.001
- Bennett, W. L. ve Segerberg, A. (2012). The logic of connective action. *Information, Communication & Society*, 15(5), 739-768. doi:10.1080/1369118X.2012.670661
- Boczkowski, P. J., Mitchelstein, E. ve Matassi, M. (2018). 'News comes across when I'm in a moment of leisure': Understanding the practices of incidental news consumption on social media. *New Media & Society*, 20(10), 3523-3539. doi:10.1177/1461444817750396
- Bode, L. (2016) Political news in the news feed. *Mass Communication and Society*, 19(1), 24-48. doi:10.1080/15205436.2015.1045149

- Bode, L. ve Vraga, E. K. (2015). In related news, that was wrong: The correction of misinformation through related stories functionality in social media. *Journal of Communication*, 65(4), 619-638. doi:10.1111/jcom.12166
- Bode, L. ve Vraga, E. K. (2018). See something, say something: Correction of global health misinformation on social media. *Health Communication*, 33(9), 1131-1140. doi:10.1080/10410236.2017.1331312
- Bossetta, M. (2018). The digital architectures of social media: Comparing political campaigning on Facebook, Twitter, Instagram, and Snapchat in the 2016 U.S. election. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 95(2), 471-496. doi:10.1177/1077699018763307
- Boulianne, S. (2015). Social media use and participation. *Information, Communication & Society*, 18(5), 524-538. doi:10.1080/1369118X.2015.1008542
- Boulianne, S. (2019). Revolution in the making? Social media effects across the globe. *Information, Communication & Society*, 22(1), 39-54. doi:10.1080/1369118X.2017.1353641
- boyd, d. ve Crawford, K. (2012). Critical questions for big data. *Information, Communication & Society*, 15(5), 662-679. doi:10.1080/1369118X.2012.678878
- Briones, R. L., Kuch, B., Liu, B. F. ve Jin, Y. (2011). Keeping up with the digital age: How the American Red Cross uses social media to build relationships. *Public Relations Review*, 37(1), 37-43. doi:10.1016/j.pubrev.2010.12.006
- Carlson, M. (2018). Facebook in the news. *Digital Journalism*, 6(1), 4-20. doi:10.1080/21670811.2017.1298044
- Carlson, M. (2020). Fake news as an informational moral panic. *Information, Communication & Society*, 23(3), 374-388. doi:10.1080/1369118X.2018.1505934
- Castells, M. (2013). Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür-ağ toplumunun yükselişi. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Çelenk, S. (Der.), (2008). *Kırılmalar ve uzlaşmalar*. Ankara: De Ki.
- Ceron, A., Curini, L., Iacus, S. M. ve Porro, G. (2014). Every tweet counts? How sentiment analysis of social media can improve our knowledge of citizens' political preferences with an application to Italy and France. *New Media & Society*, 16(2), 340-358. doi:10.1177/1461444813480466
- Chu, S. C. ve Kim, Y. (2011). Determinants of consumer engagement in electronic word-of-mouth (eWOM) in social networking sites. *International Journal of Advertising*, 30(1), 47-75. doi:10.2501/IJA-30-1-047-075
- Chu, S. C., Lien, C. H. ve Cao, Y. (2019). Electronic word-of-mouth (eWOM) on WeChat. *International Journal of Advertising*, 38(1), 26-49. doi:10.1080/02650487.2018.1470917
- Cohen, N. S. (2019). At work in the digital newsroom. *Digital Journalism*, 7(5), 571-591. doi:10.1080/21670811.2017.1419821

- Cohen, R., Fardouly, J., Newton-John, T. ve Slater, A. (2019). #BoPo on Instagram: An experimental investigation of the effects of viewing body positive content on young women's mood and body image. *New Media & Society*, 21(7), 1546-1564. doi:10.1177/1461444819826530
- Cotter, K. (2019). Playing the visibility game: How digital influencers and algorithms negotiate influence on Instagram. *New Media & Society*, 21(4), 895-913. doi:10.1177/1461444818815684
- Crawford, K. ve Gillespie, T. (2016). What is a flag for? Social media reporting tools and the vocabulary of complaint. *New Media & Society*, 18(3), 410-428. doi:10.1177/1461444814543163
- De Veirman, M. ve Hudders, L. (2020). Disclosing sponsored Instagram posts: The role of material connection with the brand and message-sidedness when disclosing covert advertising. *International Journal of Advertising*, 39(1), 94-130. doi:10.1080/02650487.2019.1575108
- De Veirman, M., Cauberghe, V. ve Hudders, L. (2017). Marketing through Instagram influencers. *International Journal of Advertising*, 36(5), 798-828. doi:10.1080/02650487.2017.1348035
- Dekker, R., Engbersen, G., Klaver, J. ve Vonk, H. (2018). Smart refugees: How Syrian asylum migrants use social media information in migration decision-making. *Social Media + Society*, 4(1), 1-11. doi:10.1177/2056305118764439
- Dimitrova, D. V., Shehata, A., Strömbäck, J. ve Nord, L. W. (2014). The effects of digital media on political knowledge and participation in election campaigns. *Communication Research*, 41(1), 95-118. doi:10.1177/0093650211426004
- Duffy, B. E. ve Hund, E. (2015). 'Having it all' on social media: Entrepreneurial femininity and self-branding among fashion bloggers. *Social Media + Society*, 1(2), 1-11. doi:10.1177/2056305115604337
- Duguay, S., Burgess, J. ve Suzor, N. (2020). Queer women's experiences of patchwork platform governance on Tinder, Instagram, and Vine. *Convergence*, 26(2), 237-252. doi:10.1177/1354856518781530
- Ekström, M., Westlund, O. (2019). The dislocation of news journalism. *Media and Communication*, 7, 259-270. doi:10.17645/mac.v7i1.1763
- Engesser, S., Ernst, N., Esser, F. ve Büchel, F. (2017) Populism and social media. *Information, Communication & Society*, 20(8), 1109-1126. doi:10.1080/1369118X.2016.1207697
- Enli, G. (2017). Twitter as arena for the authentic outsider. *European Journal of Communication*, 32(1), 50-61. doi:10.1177/0267323116682802
- Enli, G. S. ve Skogerbø, E. (2013). Personalized campaigns in party-centered politics. *Information, Communication & Society*, 16(5), 757-774. doi:10.1080/1369118X.2013.782330
- Ernst, N., Engesser, S., Büchel, F., Blassnig, S. ve Esser, F. (2017). Extreme parties and populism: An analysis of Facebook and Twitter across six countries. *Information, Communication & Society*, 20(9), 1347-1364. doi:10.1080/1369118X.2017.1329333
- Ferrer-Conill, R. ve Tandoc, E. C. (2018). The audience-oriented editor. *Digital Journalism*, 6(4), 436-453. doi:10.1080/21670811.2018.1440972

- Fletcher, R. ve Nielsen, R. K. (2018). Are people incidentally exposed to news on social media? *New Media & Society*, 20(7), 2450-2468. doi:10.1177/1461444817724170
- Fletcher, R. ve Park, S. (2017). The impact of trust in the news media on online news consumption and participation. *Digital Journalism*, 5(10), 1281-1299. doi:10.1080/21670811.2017.1279979
- Freelon, D., McIlwain, C. ve Clark, M. (2018). Quantifying the power and consequences of social media protest. *New Media & Society*, 20(3), 990-1011. doi:10.1177/1461444816676646
- Gibbs, M., Meese, J., Arnold, M., Nansen, B. ve Carter, M. (2015) #Funeral and Instagram: Death, social media, and platform vernacular. *Information, Communication & Society*, 18(3), 255-268. doi:10.1080/1369118X.2014.987152
- Gil de Zúñiga, H. ve Diehl, T. (2019). News finds me perception and democracy. *New Media & Society*, 21(6), 1253-1271. doi:10.1177/1461444818817548
- Gil de Zúñiga, H., Jung, N. ve Valenzuela, S. (2012) Social media use for news and individuals' social capital, civic engagement and political participation. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 17(3), 319-336. doi:10.1111/j.1083-6101.2012.01574.x
- Gil de Zúñiga, H., Molyneux, L. ve Zheng, P. (2014). Social media, political expression, and political participation. *Journal of Communication*, 64(4), 612-634. doi:10.1111/jcom.12103
- Gil de Zúñiga, H., Weeks, B. E. ve Ardévol-Abreu, A. (2017). Effects of the news-finds-me perception in communication. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 22(3), 105-123. doi:10.1111/jcc4.12185
- Graham, T., Broersma, M., Hazelhoff, K. ve van 't Haar, G. (2013). Between broadcasting political messages and interacting with voters. *Information, Communication & Society*, 16(5), 692-716. doi:10.1080/1369118X.2013.785581
- Graham, T., Jackson, D. ve Broersma, M. (2016). New platform, old habits? Candidates' use of Twitter during the 2010 British and Dutch general election campaigns. *New Media & Society*, 18(5), 765-783. doi:10.1177/1461444814546728
- Groshek, J. ve Koc-Michalska, K. (2017). Helping populism win? Social media use, filter bubbles, and support for populist presidential candidates in the 2016 US election campaign. *Information, Communication & Society*, 20(9), 1389-1407. doi:10.1080/1369118X.2017.1329334
- Haller, A. ve Holt, K. (2019). Paradoxical populism: How PEGIDA relates to mainstream and alternative media, Information. *Communication & Society*, 22(12), 1665-1680. doi:10.1080/1369118X.2018.1449882
- Hanusch, F. ve Tandoc, E. C. (2019). Comments, analytics, and social media: The impact of audience feedback on journalists' market orientation. *Journalism*, 20(6), 695-713. doi:10.1177/1464884917720305
- Harcup, T. ve O'Neill, D. (2017). What is News?. *Journalism Studies*, 18(12), 1470-1488. doi:10.1080/1461670X.2016.1150193

- Harlow, S. (2012). Social media and social movements. *New Media & Society*, 14(2), 225-243. doi:10.1177/1461444811410408
- Haro-de-Rosario, A., Sáez-Martín, A. ve del Carmen Caba-Pérez, M. (2018). Using social media to enhance citizen engagement with local government. *New Media & Society*, 20(1), 29-49. doi:10.1177/1461444816645652
- Heiss, R., Schmuck, D. ve Matthes, J. (2019). What drives interaction in political actors' Facebook posts? Profile and content predictors of user engagement and political actors' reactions. *Information Communication & Society*, 22(10), 1497-1513. doi:10.1080/1369118X.2018.1445273
- Helmond, A. (2015). The platformization of the web: Making web data platform ready. *Social Media + Society*, 1(2), 1-11. doi:10.1177/2056305115603080
- Hermida, A. (2013) #Journalism: Reconfiguring journalism research about Twitter, one tweet at a time. *Digital Journalism*, 1(3), 295-313. doi:10.1080/21670811.2013.808456
- Hermida, A., Fletcher, F., Korell, D. ve Logan, D. (2012). Share, like, recommend. *Journalism Studies*, 13(5-6), 815-824. doi:10.1080/1461670X.2012.664430
- Hermida, A., Lewis, S. C. ve Zamith, R. (2014). Sourcing the Arab Spring: A case study of Andy Carvin's sources on Twitter during the Tunisian and Egyptian Revolutions. *Journal of Computer-Mediated Communication* 19(3), 479-99. doi:10.1111/jcc4.12074.
- Himmelboim, I., McCreery, S. ve Smith, M. (2013). Birds of a feather tweet together. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 18(2) 154-174. doi:10.1111/jcc4.12001
- Howard, P. N., Woolley, S. ve Calo, R. (2018). Algorithms, bots, and political communication in the US 2016 election. *Journal of Information Technology & Politics*, 15(2), 81-93. doi:10.1080/19331681.2018.1448735
- Internet Live Stats*. Erişim: 15 Eylül 2020, <https://www.internetlivestats.com/>
- Jackson, S. J. ve Welles, B. F. (2016). #Ferguson is everywhere: Initiators in emerging counterpublic networks. *Information, Communication & Society*, 19(3), 397-418. doi:10.1080/1369118X.2015.1106571
- Jin, Y., Liu, B. F. ve Austin, L. L. (2014). Examining the role of social media in effective crisis management. *Communication Research*, 41(1), 74-94. doi:10.1177/0093650211423918
- Kavada, A. (2015). Creating the collective: Social media, the Occupy Movement and its constitution as a collective actor. *Information, Communication & Society*, 18(8), 872-886. doi:10.1080/1369118X.2015.1043318
- Kim C. ve Yang S-U. (2017). Like, comment, and share on Facebook: How each behavior differs from the other. *Public Relations Review*, 43(2), 441-449. doi:10.1016/j.pubrev.2017.02.006

- Kim, Y., Hsu, S-H. ve de Zúñiga, H. G. (2013). Influence of social media use on discussion network heterogeneity and civic engagement. *Journal of Communication*, 63(3), 498-516. doi:10.1111/jcom.12034.
- Kim, Y., Kim, B., Kim, Y. ve Wang, Y. (2017). Mobile communication research in communication journals from 1999 to 2014. *New Media & Society*, 19(10), 1668-1691. doi:10.1177/1461444817718162
- Klinger, U. ve Svensson, J. (2015) The emergence of network media logic in political communication. *New Media & Society*, 17(8), 1241-1257. doi:10.1177/1461444814522952.
- Knoll, J. (2016). Advertising in social media. *International Journal of Advertising*, 35(2), 266-300. doi:10.1080/02650487.2015.1021898
- Knoll, J., Matthes, J. ve Heiss, R. (2020). The social media political participation model. *Convergence*, 26(1), 135-156. doi:10.1177/1354856517750366
- Kreiss, D. (2016). Seizing the moment: The presidential campaigns' use of Twitter during the 2012 electoral cycle. *New Media & Society*, 18(8), 1473-1490. doi:10.1177/1461444814562445
- Kreiss, D. ve McGregor, S. C. (2018). Technology firms shape political communication. *Political Communication*, 35(2), 155-177. doi:10.1080/10584609.2017.1364814
- Kreiss, D., Lawrence, R. G. ve McGregor, S. C. (2018). In their own words: Political practitioner accounts of candidates, audiences, affordances, genres, and timing in strategic social media use. *Political Communication*, 35(1), 8-31. doi:10.1080/10584609.2017.1334727
- Kümpel, A. S. (2019). The issue takes it all? *Digital Journalism*, 7(2), 165-186. doi:10.1080/21670811.2018.1465831
- Lang, K. (2005), İletişim araştırmaları: Kökenler ve gelişmesi. Erol Mutlu (Der.), içinde, *Kitle iletişim kuramları* (s. 27-41). Ankara: Ütopya.
- Larsson, A. O. ve Moe, H. (2012). Studying political microblogging: Twitter users in the 2010 Swedish election campaign. *New Media & Society*, 14(5), 729-747. doi:10.1177/1461444811422894
- Lasorsa, D. L., Lewis, S. C. ve Holton, A. E. (2012). Normalizing Twitter. *Journalism Studies*, 13(1), 19-36. doi:10.1080/1461670X.2011.571825
- Lecheler, S. ve Kruijemeier, S. (2016). Re-evaluating journalistic routines in a digital age: A review of research on the use of online sources. *New Media & Society*, 18(1), 156-171. doi:10.1177/1461444815600412
- Leonardi, P., Huysman, M. ve Steinfield, C. (2013). Enterprise social media: Definition, history, and prospects for the study of social technologies in organizations. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 19(1), 1-19. doi:10.1111/jcc4.12029
- Lewis, S. C., Zamith, R. ve Hermida, A. (2013). Content analysis in an era of big data. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 57(1), 34-52. doi:10.1080/08838151.2012.761702

- Lim, M. (2012). Clicks, cabs, and coffee houses: Social media and oppositional movements in Egypt, 2004–2011. *Journal of Communication*, 62(2), 231-48. doi:10.1111/j.1460-2466.2012.01628.x
- Litt, E. (2012). Knock, knock. Who's there? The imagined audience. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 56(3), 330-345. doi:10.1080/08838151.2012.705195
- Litt, E. ve Hargittai, E. (2016). The imagined audience on social network sites. *Social Media + Society*, 2(1), 1-12. doi:10.1177/2056305116633482
- Lovejoy, K. ve Saxton, G. D. (2012). Information, community, and action: How nonprofit organizations use social media. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 17(3), 337-353. doi:10.1111/j.1083-6101.2012.01576.x
- Lovejoy, K., Waters, R. D. ve Saxton, G. D. (2012). Engaging stakeholders through Twitter. *Public Relations Review*, 38(2), 313-318. doi:10.1016/j.pubrev.2012.01.005
- Lowery, S. A. ve De Fleur, M. L. (1988). *Milestones in mass communication research: Media effects*. London: Longman.
- Maares, P. ve Hanusch, F. (2020). Exploring the boundaries of journalism: Instagram micro-bloggers in the twilight zone of lifestyle journalism. *Journalism*, 21(2), 262–278. doi:10.1177/1464884918801400
- Majchrzak, A., Faraj, S., Kane, G. C. ve Azad, B. (2013). The contradictory influence of social media affordances on online communal knowledge sharing. *Journal of Computer-Mediated Communication* 19(1), 38-55. doi:10.1111/jcc4.12030
- Marwick, A. E. ve boyd, d. (2011). I tweet honestly, I tweet passionately. *New Media & Society*, 13(1), 114-133. doi:10.1177/1461444810365313
- Marwick, A. E. ve boyd, d. (2014). Networked privacy: How teenagers negotiate context in social media. *New Media & Society*, 16(7), 1051-1067. doi:10.1177/1461444814543995
- Meraz, S. ve Papacharissi, Z. (2013). Networked gatekeeping and networked framing on #Egypt. *The International Journal of Press/Politics*, 18(2), 138-166. doi:10.1177/1940161212474472
- Messing, S. ve Westwood, S. J. (2014). Selective exposure in the age of social media. *Communication Research*, 41(8), 1042-1063. doi:10.1177/0093650212466406
- Muntinga, D. G., Moorman, M. ve Smit, E. G. (2011). Introducing COBRAs: Exploring motivations for brand-related social media use. *International Journal of Advertising*, 30(1), 13-46. doi:10.2501/IJA-30-1-013-046
- Nekmat, E., Gower, K. K., Zhou, S. ve Metzger, M. (2019). Connective-collective action on social media. *Communication Research*, 46(1), 62-87. doi:10.1177/0093650215609676
- Nieborg, D. B. ve Helmond, A. (2019). The political economy of Facebook's platformization in the mobile ecosystem. *Media, Culture & Society*, 41(2), 196-218. doi:10.1177/0163443718818384

- Nielsen, K. R. ve Ganter, S. A. (2018). Dealing with digital intermediaries: A case study of the relations between publishers and platforms. *New Media & Society*, 20(4), 1600-1617. doi:10.1177/1461444817701318
- Obar, J. A. ve Oeldorf-Hirsch, A. (2020). The biggest lie on the Internet: Ignoring the privacy policies and terms of service policies of social networking services. *Information, Communication & Society*, 23(1), 128-147. doi:10.1080/1369118X.2018.1486870
- Oeldorf-Hirsch, A. (2018). The role of engagement in learning from active and incidental news exposure on social media. *Mass Communication and Society*, 21(2), 225-247. doi:10.1080/15205436.2017.1384022
- Özçetin, B. (2018). *Kitle iletişim kuramları: Kavramlar, okullar, modeller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Papacharissi, Z. (2016). Affective publics and structures of storytelling. *Information, Communication & Society*, 19(3), 307-324. doi:10.1080/1369118X.2015.1109697
- Pearce, W., Özkula, S. M., Greene, A. K, Teeling, L., Bansard, J. S., Omena, J. J. ve Rabello, E. T. (2020). Visual cross-platform analysis: digital methods to research social media images. *Information, Communication & Society*, 23(2), 161-180. doi:10.1080/1369118X.2018.1486871
- Scannell, P. (2007). *Media and communication*. London: Sage.
- Schreier, M. (2014). Qualitative content analysis. Uwe Flick (Der.), içinde, *The SAGE handbook of qualitative data analysis* (s. 170-183). Thousand Oaks: Sage.
- Schultz, F., Utz, S. ve Göritz, A. (2011). Is the medium the message? Perceptions of and reactions to crisis communication via Twitter, blogs and traditional media. *Public Relations Review*, 37(1), 20-27. doi:10.1016/j.pubrev.2010.12.001
- Shin, J. ve Thorson, K. (2017). Partisan selective sharing: The biased diffusion of fact-checking messages on social media. *Journal of Communication*, 67(2), 233-255. doi:10.1111/jcom.12284
- Simpson, C. C. ve Mazzeo, S. E. (2017). Skinny is not enough: A content analysis of fitspiration on Pinterest. *Health Communication*, 32(5), 560-567. doi:10.1080/10410236.2016.1140273
- Skoric, M. M., Zhu, Q., Goh, D. ve Pang, N. (2016). Social media and citizen engagement: A meta-analytic review. *New Media & Society*, 18(9), 1817-1839. doi:10.1177/1461444815616221
- Smith, N. ve Graham, T. (2019). Mapping the anti-vaccination movement on Facebook. *Information, Communication & Society*, 22(9), 1310-1327. doi:10.1080/1369118X.2017.1418406
- Swart, J., Peters, C. ve Broersma, M. (2019). Sharing and discussing news in private social media groups. *Digital Journalism*, 7(2), 187-205. doi:10.1080/21670811.2018.1465351
- Taipale, S. & Fortunati, L. (2014). Capturing methodological trends in mobile communication studies. *Information, Communication & Society*, 17(5), 627-642. doi:10.1080/1369118X.2013.862562

- Tandoc, E. C., Lim, Z. W. ve Ling, R. (2018). Defining 'fake news'. *Digital Journalism*, 6(2), 137-153. doi:10.1080/21670811.2017.1360143
- Theocharis, Y., Lowe, W., van Deth, J. W. ve García-Albacete, G. (2015) Using Twitter to mobilize protest action. *Information, Communication & Society*, 18(2), 202-220. doi:10.1080/1369118X.2014.948035
- Trilling, D., Tolochko, P. ve Burscher, B. (2017). From newsworthiness to shareworthiness: How to Predict News Sharing Based on Article Characteristics. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 94(1), 38-60. doi:10.1177/1077699016654682
- Tufecki, Z. and Wilson, C. (2012). Social media and the decision to participate in political protest. *Journal of Communication*, 62(2), 363-379. doi:10.1111/j.1460-2466.2012.01629.x
- Turcotte, J., York, C., Irving, J., Scholl, R. M. ve Pingree, R. J. (2015). News recommendations from social media opinion leaders. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 20(5), 520-535. doi:10.1111/jcc4.12127
- Twenge, J. M., Spitzberg, B. H. ve Campbell, W. K. (2019). Less in-person social interaction with peers among U.S. adolescents in the 21st century and links to loneliness. *Journal of Social and Personal Relationships*, 36(6), 1892-1913. doi:10.1177/0265407519836170
- Utz, S., Schultz, F. ve Glocka, S. (2013). Crisis communication online. *Public Relations Review*, 39(1), 40-46. doi:10.1016/j.pubrev.2012.09.010
- Valenzuela, S., Arriagada, A. ve Scherman, A. (2012). The social media basis of youth protest behavior. *Journal of Communication*, 62(2), 99-314. doi:10.1111/j.1460-2466.2012.01635.x
- Valenzuela, S., Correa, T. ve Gil de Zúñiga, H. (2018). Ties, likes, and tweets: Using strong and weak ties to explain differences in protest participation across Facebook and Twitter use. *Political Communication*, 35(1), 117-134. doi:10.1080/10584609.2017.1334726
- Valeriani, A. ve Vaccari, C. (2016). Accidental exposure to politics on social media as online participation equalizer in Germany, Italy, and the United Kingdom. *New Media & Society*, 18(9), 1857-1874. doi:10.1177/1461444815616223
- van Dijck, J. (2013). 'You have one identity': Performing the self on Facebook and LinkedIn. *Media, Culture & Society*, 35(2), 199-215. doi:10.1177/0163443712468605
- Vis, F. (2013). Twitter as a reporting tool for breaking news. *Digital Journalism*, 1(1), 27-47. doi:10.1080/21670811.2012.741316
- Vraga, E. K. ve Bode, L. (2018). I do not believe you: How providing a source corrects health misperceptions across social media platforms. *Information, Communication & Society*, 21(10), 1337-1353. doi:10.1080/1369118X.2017.1313883
- Waddell, T. F. (2020). The authentic (and angry) audience. *Digital Journalism*, 8(2), 249-266. doi:10.1080/21670811.2018.1490656

- Waterloo, S. F., Baumgartner, S. E., Peter, J. ve Valkenburg, P. M. (2018). Norms of online expressions of emotion: Comparing Facebook, Twitter, Instagram, and WhatsApp. *New Media & Society*, 20(5), 1813-1831. doi:10.1177/1461444817707349
- We Are Social – Digital in 2020*. Erişim tarihi: 15 Eylül 2020, <https://wearesocial.com/digital-2020>
- Web of Science*. Erişim: 15 Eylül 2020, <https://clarivate.com/webofsciencelgroup/solutions/web-of-science/>
- Weeks, B. E., Ardèvol-Abreu, A. ve Gil de Zúñiga, H. (2017). Online influence? Social media use, opinion leadership, and political persuasion. *International Journal of Public Opinion Research*, 29(2), 214-239. doi:10.1093/ijpor/edv050
- Weeks, B. E., Lane, D. S., Kim, D. H., Lee, S. S. ve Kwak, N. (2017). Incidental exposure, selective exposure, and political information sharing. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 22(6), 363-379. doi:10.1111/jcc4.12199
- Westerman, D., Spence P. R. ve Van Der Heide, B. (2014). Social media as information source. *Journal of Computer Mediated Communication*, 19(2), 171-183. doi:10.1111/jcc4.12041
- Xenos, M., Vromen, A. ve Loader, B. D. (2014). The great equalizer? Patterns of social media use and youth political engagement in three advanced democracies. *Information, Communication & Society*, 17(2), 151-167. doi:10.1080/1369118X.2013.871318
- Xu, S., Yang, H. H., MacLeod, J. ve Zhu, S. (2019). Social media competence and digital citizenship among college students. *Convergence*, 25(4), 735-752. doi:10.1177/1354856517751390
- Zephora - The top 20 valuable Facebook statistics*. Erişim: 15 Eylül 2020, <https://zephoria.com/top-15-valuable-facebook-statistics/>
- Zheng, P. ve Shahin, S. (2020). Live tweeting live debates. *Information, Communication & Society*, 23(3), 337-357. doi:10.1080/1369118X.2018.1503697

2020, 7(2): 202-218

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.202218>

Makaleler (Tema)

MEDYA ARKEOLOJİSİ: DİSİPLİNE EDİLMEMİŞ BİR DİSİPLİNİ TARTIŞMAK

İlker Erdoğan¹

Öz

Bu makale, medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmaktadır. Medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmadan önce, üç farklı alana odaklanmaktadır. Bu üç farklı alan, medya arkeolojisinin üç farklı dalıdır. Ardından medya arkeolojisine dair dört farklı yaklaşıma odaklanır: Yeni içinde eski; eski içinde yeni; periyodik-döngüsel; kopuşlar ya da kırılmalar ve sürekliliği olmayanlar. Ayrıca, bu makale, Goddard (2015) tarafından geliştirilen iki temel varsayımı dikkate almaktadır. Birincisi, medya arkeolojisi, modern medya teorisinde ve medya tarihinde 'epistemolojik bir kopuş ya da kırılma' olarak düşünülmelidir. İkincisi, medya arkeolojisi, medya nesnelere, sistemlerine ve süreçlerine maddesel ekolojileri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Alanyazında görülebileceği üzere, medya arkeolojisi hem modern medya teorisinde ve medya tarihinde 'epistemolojik bir kopuşun ya da kırılmanın' kanıtıdır hem de 'materyalist bir epistemoloji' olarak medya çalışmalarına katkıda bulunmaktadır. En nihayetinde, medya arkeolojisi bir disiplin olarak tartışılmalı bir statüye sahiptir ve disipline edilmemiş bir disiplindir.

¹ İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi, Medya ve İletişim Bölümü, <https://orcid.org/0000-0002-6690-4681>, ilkqazeteci@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 28.07.2020 | Makale Kabul Tarihi: 15.11.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Medya arkeolojisi, medya arkeologları, medya teorisi, medya tarihi, epistemoloji

MEDIA ARCHAEOLOGY: DISCUSSING AN UNDISCIPLINED DISCIPLINE

Abstract

This article discusses whether media archaeology is a discipline. Before discussing whether media archaeology is a discipline, it focuses on three distinct fields. These three distinct fields are three distinct branches of media archaeology. Afterward, it focuses on four different approaches for the media archaeology: The old in the new; the new in the old; cyclical; ruptures and discontinuities. Moreover, this article considers two key hypotheses developed by Goddard (2015). Firstly, media archaeology can be thought of 'an epistemological break' within modern media theory and media history. Secondly, media archaeology concentrates on material ecologies of media objects, systems and processes. As it can be seen in literature, media archaeology is both the proof of 'an epistemological break' in modern media theory and media history, and contributes to media studies as 'a materialist epistemology'. In conclusion, media archaeology has a problematic status as a discipline, and is an undisciplined discipline.

Keywords: Media archaeology, media archaeologists, media theory, media history, epistemology

Giriş

Medya arkeolojisi, medya çalışmaları alanında, yaklaşık olarak son otuz yıl boyunca büyük bir ilgi görmüş, özellikle son on yıldan beri medya arkeolojisine gösterilen bu ilginin miktarı ve tartışmalı da olsa bir disiplin olarak medya arkeolojisinin kabul edilebilirlik derecesi katlanarak artmıştır (Elsaesser, 2016, s. 181)². Ancak, özellikle 1990'lı yıllarda hem teorisyenler hem de sanatçılar tarafından tartışılmaya başlanan medya arkeolojisi, hiçbir zaman kendine özgü, katıksız bir akademik girişim olmamış, aksine hem 1980'li yıllarda hem de 1990'lı yılların başında ve daha sonraki yıllarda, medya sanatçılarının 'yeni medya'nın yeniliğinin ne anlam ifade ettiğini sorgulamak için 'eski-geçmiş medya'dan temaları ve fikirleri kullanabildiği bir çalışma

² Potansiyel bir disiplin ve bir metodoloji ya da pratik olarak medya arkeolojisinin kendi statüsünü oluşturduğu bu tarihsel süreçte, başlığında 'medya arkeolojisi' ifadesine yer verilen, başta Erkki Huhtamo ve Jussi Parikka'nın *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (2011) ve Jussi Parikka'nın *What is Media Archaeology?* (2012) adlı kitapları olmak üzere, birkaç kitap yayımlanmıştır. Yine aynı şekilde, 'medya arkeolojisi nedir?' sorusuna yanıt vermeyi amaçlayan ve Siegfried Zielinski tarafından yayımlanan *Audiovisions* (İşitsel-İmgelemler) (1999) ve *Deep Time of Media* (Medyanın Derin Zamanı) (2006) adlı kitaplarla Wolfgang Ernst tarafından yayımlanan *Digital Memory and the Archive* (Dijital Bellek ve Arşiv) (2013) adlı kitap da bu listede yer verilebilecek diğer kitaplardır. Ayrıca, son yıllarda yayımlanan kitap bölümleri, kitap eleştirileri ve dergilerin medya arkeolojisi ile ilgili özel sayıları kapsamı daha da genişletmiş ve tartışmayı derinleştirmiştir. Wanda Strauven (2019, 2013) tarafından yayımlanan medya arkeolojisi ile ilgili kitap bölümleri ve *Equinox: Journal of Contemporary Archaeology* adlı derginin 2015 yılında yayımlanan 'Media Archaeologies' özel sayısı ile *View: Journal of European Television History and Culture* adlı derginin yine 2015 yılında yayımlanan 'Archaeologies of Tele-Visions and -Realities' özel sayısı medya arkeolojisi alanında önemli bir yere sahiptir.

alanı olarak varlığını sürdürmüş (Parikka, 2017, s. 14; Erdoğan, 2019, s. 342) ve teori ile sanatın kesişme noktasında medya kültürlerinin alternatif tarihlerini yazabilme imkânı sağlamıştır.

Medya arkeolojisi, 'arkeoloji' disipliniyle karıştırılmamalıdır (Huhtamo ve Parikka, 2011, s. 3). Medya arkeologları, medya-kültürel olguları bir arkeolog gibi kazı yaparak ortaya çıkardıklarını iddia etmektedir, ancak, bu noktada 'arkeoloji'nin kendine has bir metodoloji olduğu unutulmamalıdır. Örneğin, endüstriyel arkeoloji, yıkılmış fabrikaların temelleri ve çöp yığınları üzerinde kazı yapmakta, alışkanlıklar, yaşam biçimleri, ekonomik ve toplumsal katmanlar ve muhtemelen ölümcül olan hastalıklar hakkında ipuçlarını ortaya çıkarmaktadır. Medya arkeolojisindeki 'arkeoloji' ise, kültürel bir durumda, belirli bir nesnenin, ifadenin, söylemin ya da medya aygıtlarının ve medya kullanım alışkanlıklarının ortaya çıkmasının, benimsenmesinin ve varlığını sürdürmesinin arka plan nedenlerini belirlemek için yapılan 'kazı' çalışmalarına gönderme yapmak için kullanılmaktadır (Parikka, 2017, s. 19). Zira görece yeni bir çalışma alanı olarak medya arkeolojisi, medya aracılığıyla gerçekleşen pratiklerin nasıl mümkün olabildiğini ve bu pratiklerin nasıl öznel bir deneyim alanına dönüştüğünü belirleyebilmek için geçmiş medyayla bağlar kurmaktadır (Parikka, 2017; Erdoğan, 2019, s. 341). Bu bağlamda, medya arkeolojisi söz konusu olduğunda, Foucault'nun da vurguladığı gibi, sorulması gereken sorular şunlardır (Parikka, 2017, s. 33; Erdoğan, 2019, s. 341): Şu şeyin, bu ifadenin, şu söylem(ler)in, medya aracılığıyla deneyimlediğimiz pratiklerin varoluş koşulları nedir ve medya teorisi ne işimize yarar?

Medya arkeolojisi, kültürün hem söylemsel hem de maddesel dışavurumlarını vurgulayarak, arkeolojik eser niteliği taşıyan ve insan eliyle yapılmış şeylerin koleksiyonlarıyla birlikte, yazımsal, görsel ve işitsel arşivleri detaylı bir şekilde araştırmaktadır (Huhtamo ve Parikka, 2011, s. 3). Aslında, medya, aracılık yapmakta ve yine medya, medya aracılığıyla aktarılan şeylerin kanallardan geçen içerikler olduğu yanılışmasına neden olmakta ve en sonunda gözden kaybolmaktadır. Bu nedenle, arşiv büyük bir öneme sahiptir. Parikka'ya (2017, s. 145; Erdoğan, 2019, s. 348) göre, medya arkeolojisinin başlangıç noktası arşivdir, fakat, medya arkeolojisi çalışmalarında, arşivin önemi yeterince kavranmamıştır. Elbette arşivin önemini kavramış medya arkeologlarını ve onların çalışmalarını göz ardı etmek mümkün değildir. Mesela, Wolfgang Ernst, özellikle görsel-işitsel medya çağında, arşiv kavramının ve arşiv pratiklerinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini vurgularken; Erkki Huhtamo, akademisyenleri arşivle ilgili çalışmalar yapmaya davet etmektedir. Parikka ise (2017, s. 146-147; Erdoğan, 2019, s. 348), daha kişisel ve daha kolay erişilebilir veri tabanlarına odaklanarak 'yeni arşiv kavramları' üzerinde durmaktadır:

YouTUBE, Flickr gibi yeni sosyal medya 'arşivleri'nin ortaya çıkmasıyla birlikte, bürokratik arşiv kavramı değişti. Verileri elde etme ve depolama biçimleri değişmiş, merkezi olarak yönetilen, duvarlarla çevrelenmiş mekânların yerini dağınık, yazılıma dayalı mekânlar almıştır. Duvarların dışında tutulduğu için çöp olan çöp, sosyal medya kültürlerinde yerini o kadar resmi olmayan yeni arşiv biçimlerine bırakmıştır. Biri için çöp olan şey, bir başkasının yeniden tweet'lediği, retweet ettiği şeydir ya da Facebook'ta paylaştığı linktir; o kadar resmi değildir, ama biçimsellikte hiç de aşağı kalır yanı yoktur, zira formatlar değişip yerlerini daha teknik biçimlere bırakmıştır.

Medya arkeolojisi hem somut bir eylem olarak hem de teknolojik cihazlarla ya da aygıtlarla kurulan materyal ilişki bağlamında, bu tarihsel girişimin yeni medya çalışmaları için nasıl ilgi çekici hale geldiğini kavramak

adına da büyük bir öneme sahiptir. Çünkü artık yalnızca yeni medyanın 'yeniliği'ni tartışmak için değil, aynı zamanda ve özellikle medyanın yeni olanaklarını keşfetmek ve dolayısıyla, medya kavramının yerine geçecek yeni kavramları üretmek ya da medya kavramını yenisiyle değiştirmek için gerçekleştirilen 'yeni medya (kazı) çalışmaları'nda (Strauven, 2013), bilim insanları medya arkeolojisini bir metodoloji olarak benimsemeye başlamıştır.

Bu makale, medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmaktadır. Medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmadan önce, daha geniş bir medya çalışmaları alanı içindeki üç farklı alana, daha sonra da medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmak için sırasıyla yeni içinde eski (demode olandan onarılan); eski içinde yeni (anarchaeology ya da varyantoloji); periyodik-döngüsel (yinelenen ana temalar ya da kavramlar) ve son olarak kopuşlar ya da kırılmalar ve sürekliliği olmayanlar (Michel Foucault'nun mirası) olmak üzere dört farklı ve bazen de birbirine zıt yaklaşıma odaklanmaktadır. En sonunda da Goddard (2015) tarafından geliştirilen iki temel varsayımı dikkate almakta ve hem epistemolojik kopuş ya da kırılma sürecini hem de materyalist epistemolojinin inşa sürecini gözler önüne sermektedir.

Medya Arkeolojisinin Katmanları ve Aşamaları ya da Dalları

Medya arkeolojisi, geleneksel medya tarihine bir alternatif olarak görülmektedir (Griffin, 2015, s. 11)³. Bu nedenle, medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmadan önce, medya arkeolojisinin aşamalarını ya da dallarını detaylarıyla birlikte açıklamak gerekir. Medya arkeolojisi, medya çalışmaları alanı içinde film tarihi ya da medya tarihi; medya sanatı ve yeni medya teorisi olmak üzere üç farklı alanda gelişmiştir. Strauven (2013, s. 64), tarihsel olarak gelişen katmanlar ve birbirini takip eden aşamalar şeklinde tanımlanan bu üç farklı alanı, medya arkeolojisinin üç farklı dalı olarak değerlendirmektedir. Jussi Parikka da (2010), Strauven (2013) gibi medya arkeolojisini şekillendiren ve tarihsel olarak gelişen katmanların mevcudiyetinden bahsetmektedir. Parikka'ya göre, medya arkeolojisi hem Walter Benjamin'e ait çalışmaların ve yirminci yüzyılın ilk yarısında Alman medya teorisinin hem de 1980'li yıllarda ve 1990'lı

³ Medya arkeolojik bir yaklaşımı görünür hale getiren ve bu yaklaşıma 'medya arkeolojisi' adını veren olası ilk bilim insanı Jacques Perriault'dır (Huhtamo ve Parikka, 2011, s. 3). Mémoires de l'ombre et du son: Une archéologie de l'audio-visuel (Gölgenin ve Sesin Bellekleri: Görsel-İşitsel Bir Arkeoloji) (1981) adlı kitabının başlığında da görüldüğü gibi, Perriault, kitabında 'görsel-ışitsellik' konusunu vurgulayarak geçmişin hem görsel hem de işitsel medyasına odaklanmış ve onun 'kullanım amacı' ile 'toplumsal temsil' olarak adlandırdığı şeyler arasındaki ilişkiyi çözümlenmiştir. Ayrıca, profesyonel bir tarihçi olduğunu iddia etmeyen Perriault, kitabının, o günün medya pratiklerinden kaynaklanan endişenin neden olduğu bir 'tarihe dönüş' olarak görülmesini istemediğini belirterek geçmişin teknolojileri ile o günün gelenekleri arasındaki ilişkiyi tartışmıştır. Perriault'dan yıllar önce 'arkeoloji' sözcüğü, gerçek adı Kurt Wilhelm Marek (1915-1972) olan C. W. Ceram'ın Archaeology of the Cinema (Sinema Arkeolojisi) (1965) adlı kitabının başlığında kullanılmıştır. Ceram, geleneksel-olgucu tarih anlayışından farklı olarak 'arkeoloji' nosyonunu sinemanın tarih öncesine uygulamıştır. Ceram, 'sinema endüstrisinin doğuşu' olarak kabul ettiği 1897 yılında yaşanan gelişmeler hakkında doğrusal ve amaca yönelik detaylar aktarmıştır. Ceram ve Perriault'dan sonra, kitabının başlığında 'arkeoloji' sözcüğüne yer veren bir diğer isim Laurent Mannoni olmuştur. Mannoni, Le grand art de la lumière et de l'ombre: Archéologie du cinéma (Büyük Işık ve Gölge Sanatı: Sinema Arkeolojisi) (1994) adlı kitabında, odaklanılan noktayı değiştirmiştir. Kapsamlı bir arşivsel materyale dayanan bu kitap, sinemaya kaçınılmaz bir şekilde öncülük eden birbirine bağlı nedensel zincirler seti olarak düzenlenen kapalı bir tarihsel anlatı sunmamaktadır. Mannoni, teknoloji vurgusuyla birlikte, teknolojik uygulamaları ve söylemsel dışavurumları da tartışmıştır. Bu öncü eserler, medya arkeolojisine doğru giden olası yollardan yalnızca birini temsil etmektedir. Çünkü on dokuzuncu yüzyılda modern medya teknolojilerinin ortaya çıkması ve bu teknolojilerin 'kitle toplumu'ndaki öneminin artması, bu teknolojilerin doğasını ve etkisini çözümlenme ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in Dialectic of Enlightenment (Aydınlanmanın Diyalektiği) (1944), Richard Hoggart'ın The Uses of Literacy (Okuryazarlığın Faydaları) (1957), Marshall McLuhan'ın The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man (Mekanik Gelin: Endüstriyel İnsanın Folkloru) (1951), The Gutenberg Galaxy (Gutenberg Galaksisi) (1962), Understanding Media (Medyayı Anlamak) (1964), The Medium is the Massage (Araç Mesajdır) (1967-Quentin Fiore ile birlikte), War and Peace in the Global Village (Küresel Köyde Savaş ve Barış) (1968-Quentin Fiore ile birlikte) ve Counterblast (Ters Cevap) (1969) adlı eserlerinde ortaya koydukları 'kitleli medya'ya yönelik eleştiriler bu çözümlenmelerin en iyi örnekleridir.

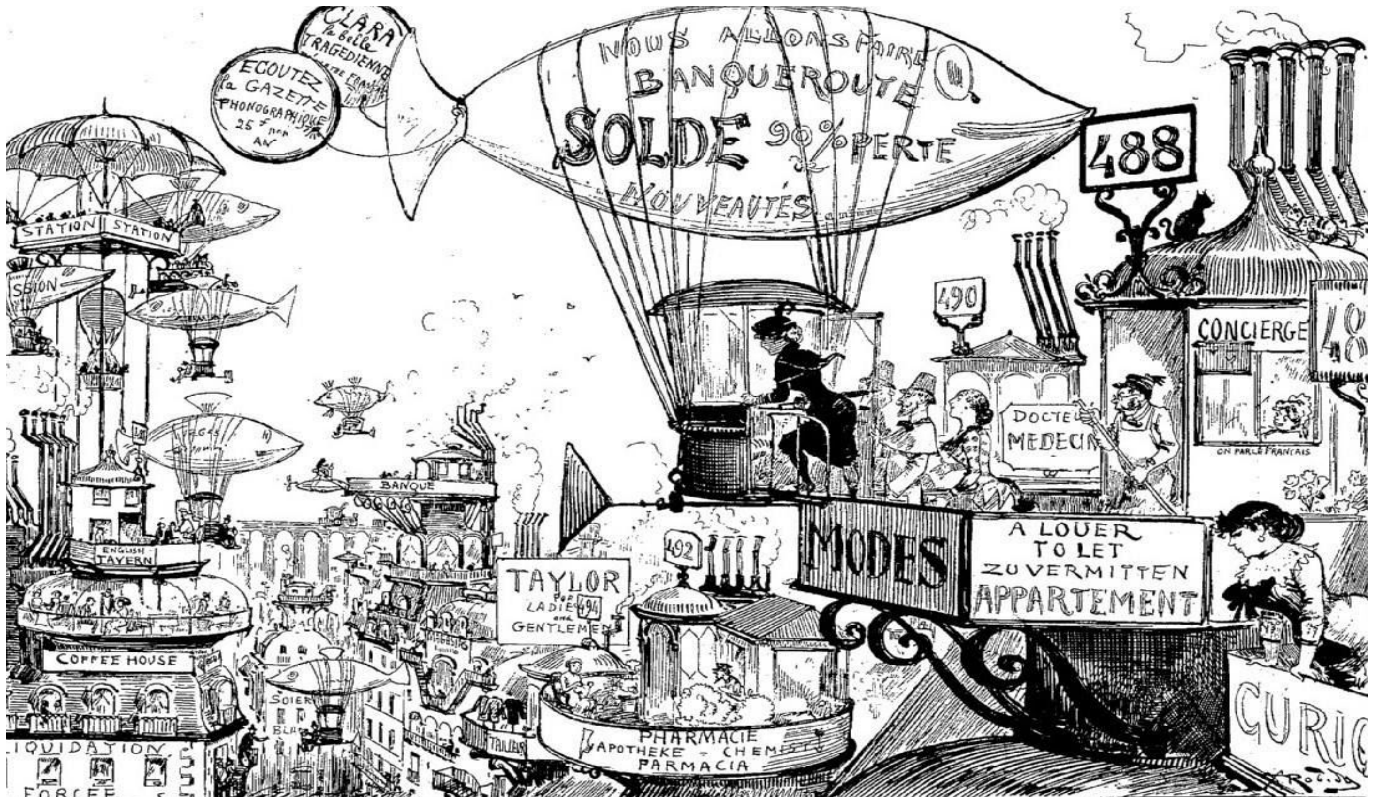
yılların başında medya sanatıyla birlikte yeni tarihselciliğin ve sinema çalışmalarının bir parçası olarak şekillenmiştir. 1990'lı yıllardan bu yana medya arkeolojisi, hayali medya araştırmalarına, varyantolojiye (başalık bilimi) ve gizli ya da unutulmuş medyanın kazı çalışmalarına gönderme yapmak için kullanılan daha geniş kapsamlı bir terim olmuştur. Son olarak medya arkeolojisi, günümüze ait medyanın kazı çalışmaları için bir metodoloji olarak medya arkeolojisini görünür hale getiren ve yazılım kültürleri gibi yeni çözümleme alanlarını kapsamına almayı amaçlayan medya teorisinin bir parçası olarak şekillenmiştir. Bu bağlamda hem Michel Foucault'ya (1926-1984) hem de Walter Benjamin'e (1892-1940) ait çalışmaların, ayrıca, 1980'li yıllarda 'yeni film tarihi'nin, 1990'lı yıllarda ve sonrasında 'yazılım kültürleri'ne ilişkin çeşitli araştırmaların, medya arkeolojisinin arka planını oluşturduğunu özellikle belirtmek gerekir.

Walter Benjamin'in çalışmalarından ilham alan medya arkeologları, genellikle Benjamin'in kültürel-tarihsel yöntemini uygulamaktadır. Bu yöntem, modernliğin ortaya çıkışına ilişkin çok katmanlı kazı çalışmaları için bir başlangıç noktası olarak hurdaları, enkazları ve kalıntıları kullanmaktadır. Bu arkeologlar, demode olmanın kaçınılmaz olduğu modern bir dünyada çoğu zaman çöp olduğu düşünülen Sony Walkman (taşınabilir kaset çalar), 16 mm film gösterme makineleri, erken dönem ev bilgisayarları, çocukların üç boyutlu görüntüleyicileri ve eski video oyun konsolları gibi aygıtların çok katmanlı kazı çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda, medya arkeolojisinin Benjamin'le ilişkisi, modern medya teknolojilerine anlam verme biçimi üzerinde halen etkisini sürdüren Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi ile medya arkeolojisi arasındaki ilişki kadar yüzeysel değildir (Roberts, 2019, s. 156). Zira medya arkeolojisi, sıklıkla dijital medyadan öncesine ait unutulmuş anları bugünün medya içeriğine taşıyarak, bir başka ifadeyle, bugünün medya bağlamına yerleştirerek gün yüzüne çıkarmakta, bu anlara hem yeniden fakat değişik bir şekilde bakmakta hem de bu anları bugünün medya kültürüne ışık tutmak için kullanmaktadır (Wardrip-Fruin, 2011, s. 302). Ayrıca, medya arkeolojisi için medya kültürleri, yeni teknolojilerin demode olacağı dönemlerin arka arkaya geldiği maddi birimlerdir ve medyanın yasını tutanlar geçmişe özlem duymaktadır (Parikka, 2017, s. 15; Erdoğan, 2019, s. 342):

Technics 1200 vinil pikap (1972-2010) ya da Sony Walkman (1978-2010) üretimine son (verilmiştir); manyetik teyplerden çeşitli boyutlarda disketlere kadar kaybolup gitmiş formatları şevkle toplayanlar vardır; 1990'ların başında çıkmış, artık kullanılmayan oyunlar internete bir zombi hayatı sürdürmektedir; medya tüketim pratikleri de retro hale gelmektedir. Sözgelimi, Londra'da son dönemde ortaya çıkmış olan ve plak kaydının neredeyse dini bir ayindeymişçesine kesintisiz çaldığı plak dinleme kulüpleri.

1980'li yıllarda, medya arkeolojisi, sinema çalışmalarının ve daha belirgin bir şekilde erken dönem sinema çalışmalarının bir parçası olarak ortaya çıkmıştır (Strauven, 2013, s. 64). "Film teorisi ve yeni film tarihi, medya arkeolojisi araştırmaları için büyük bir ilham kaynağı olmuştur" (Parikka, 2017, s. 35) ve yeni film tarihi metodolojisi, yeni tarihselciliğe yani yeni kültürel tarihlere paralel olarak, sinema tarihini teoriye yaklaştırmıştır. Strauven'in (2013) ifade ettiği gibi, dün ve bugün sinemanın ne olduğuna, zamanına ve konumuna dair sorular, sinematik olanın zamansal ve uzamsal olarak yer değiştirme sürecini düşünmek için yapıcı bir metodoloji haline gelmiştir. İşte tam da bu noktada, erken dönem sinema tarihi ile ilgili araştırmalardan kaynaklanan bu sorular, diğer medya teknolojileri söz konusu olduğunda da aynı soruları sorma fırsatını doğurmuştur.

Parikka (2017, s. 64; Erdoğan, 2019, s. 344-345), Medya Arkeolojisi Nedir? (What is Media Archaeology?) adlı kitabında, 'hayali medya araştırmaları'na (Kluitenberg, 2011, 2006) odaklanır. Hayali medya araştırmalarının kapsamı oldukça geniştir, bu araştırmalar, imkânsız olanı, alternatif medya tarihinin artık mevcut olmayan unsurlarını kavramsallaştırır ve çoğunlukla resmi medya tarihi dışında kalanlar arasındaki iletişimi ve medya varyantolojilerini (başkalık bilimi) inceler. Parikka ise, daha somut bir 'hayali medya' tanımı yapmak için çaba sarf eder. Parikka'ya (2017, s. 64; Erdoğan, 2019, s. 345) göre, 'hayali medya' kavramı, medya araştırmalarında ve kitaplarda çok sık karşılaşılan bir kavram değildir. Hayali medya, hayallerde kendisine yer bulan ve bazen yalnızca kreatif insanların ve bilim kurgu yazarlarının hayal dünyasında yer alan medyadır. Genel olarak bilim kurgunun bir alt türü olan steampunk kurguda görülebildiği gibi, geçmiş dönemler yeniden hayal edilebilmekte ve bir zamanlar hayali olan, daha sonraki dönemlerde gerçeğe dönüşmektedir (Resim 1). Doğrusunu söylemek gerekirse, hayali medya, geleceğe dair bir kehanet (tahmin) medyası değildir. Öyle ki hem medya arkeolojisi hem de hayali medya, şu an için yeni görünen şeyle, fakat, unutulmuş olan şeyle ilgilenmektedir. 19. yüzyılda, Fransa'da, abonelerin telefon hattı aracılığıyla tiyatro ve opera gösterilerini ve aynı zamanda haberleri dinleyebilmelerine imkân sağlayan bir ses iletim sistemi ve bir eğlence aracı olarak 'théâtrophone' (tiyatro telefonu) bunun bir örneğidir. Fakat, telefonun bu kullanım biçimi zaman içinde fiilen ortadan kalkmıştır ve bu kullanım biçimi yerini radyoya ve televizyona bırakmıştır. Bu nedenle, bugünün bakış açısıyla, théâtrophone hem tuhaftır hem de hayalidir. Bütün bunların yanı sıra, Parikka (2017, s. 71-72; Erdoğan, 2019, s. 345-346), Zielinski'nin 'hayali medya'yla ilgili tespitini de göz önünde bulundurarak, hayali medya kavramının tanımına dair bir fikir vermiştir: Kendi dönemlerinin dışında, yani icat edilmelerinden ya çok daha önce ya da çok daha sonra kendisine yeni bir yaşam alanı bulmuş vakitsiz (zamansız) medya ya da makineler hayali medyadır. Fiilen varlık gösterebildiği dünyanın imkânlarının dışında kalan kavramsal medya ya da makineler, yani doğmamış medya ve aslında olamayacağını ve yapılamayacağını net bir şekilde kanıtlayan, fakat, üstü kapalı anlamların medyanın olgusal dünyasını etkilediği imkânsız medya ya da makineler hayali medyadır.



Resim 1. 1883 yılında Albert Robida tarafından yazılan *Le Vingtième Siècle* (Yirminci Yüzyıl) adlı romanda, gündelik hayatı dolduran hayal ürünü medya aygıtlarına dayalı bir gelecek hayal edilmektedir: Telekomünikasyon teknolojileri, hayali araçlar, yeni ekran medyası, izleme ve gözetleme, hava sahası dâhil kent mekânının her köşesini dolduran pazarlama ve markalama (Yayımlandığı kitap: Parikka 2017, s. 73).

Medya arkeolojisi ve yeni medya teorisi arasındaki ilişki ise, medya tarihini yeni yöntemlerle araştırmak ya da düşünmek isteyen teorisyenler ve araştırmacılar için dijitalleşmenin ve dijital kültürün bir odak noktasına ya da bulgulara dönüşmesiyle birlikte güç kazanmıştır. Zira 'yeni medya'nın ortaya çıkışı (internet, dijital televizyon, etkileşimli çoklu medya, sanal gerçeklik, mobil iletişim ve video oyunları gibi), medya kültürlerini araştıran bilim insanlarının ilgisini çekmiş ve bu bilim insanlarının araştırma gündemleri, ağ çözümlemesinden yazılım ve platform çalışmalarına; yeni ağ ekonomilerinin kartografyalarından 'görme (ya da duyma, okuma ve dokunma) biçimleri' olarak yeni medya çözümlemelerine uzanan bir skalada değişkenlik göstermiştir (Huhtamo ve Parikka, 2011, s. 1). Parikka'ya (2017, s. 36-37; Erdoğan, 2019, s. 343-344) göre, duyularımızın eklemlenme biçimine ilişkin bir çözümleme yapabilmek için medya arkeolojisi önemli bir metodolojidir. Zira dokunmatik ekranlar ve arayüzler çağında, yeni dokunsal arayüz biçimleri, duyu becerileri yeniden organize etmekte, sesi ve hareketi birlikte kaydetmekte (PlayStation Move), izlemeye ve geriye bakmaya izin vermekte (yüz tanıma) ve aynı zamanda, medya ve duyular arasındaki ilişkilerin yeniden kavramsallaştırılmasına gereksinim duymaktadır.

Medya Arkeolojisi Bir Disiplin Midir?

Medya arkeolojisi söz konusu olduğunda sorulması gereken asıl soru, medya arkeolojisinin gerçekten bir disiplin olup olmadığıdır. Bu noktada, kendilerini medya arkeologları olarak tanımlayan araştırmacıların da 'medya arkeolojisi' adı altında ifade edilen bu gerçekliğin ne olduğuna dair herhangi bir anlaşmaya varamadıklarını belirtmek gerekir (Strauven, 2013, s. 63). Medya arkeolojisi bir yaklaşım mıdır? Bir model midir? Bir proje midir? Bir uygulama mıdır? Bir perspektif midir? Ya da bir disiplin midir? Belki de soruyu şöyle sormak gerekir: Medya arkeolojisi, 'göçebe bir girişim' ve dolayısıyla çeşitli disiplinlerin kesişme noktasında melez ve 'seyahat halinde bir kavram' mıdır ya da medya çalışmalarında bir alt disiplin midir? Aslında, medya arkeolojisi, bir bilim ve sanat dalında ayrı nitelikleri ve özellikleri bulunan bir metodoloji ya da akım, yani bir ekol (okul) değildir, hem ulus aşırı sınırlar⁴ hem de (ve özellikle) metodoloji açısından çeşitli ekollerin (okulların) bir bütünüdür. Bu bağlamda, medya arkeolojisinin bir disiplin olup olmadığını tartışmak için sırasıyla yeni içinde eski (demode olandan onarılan); eski içinde yeni (anarchaeology ya da varyantoloji); periyodik-döngüsel (yinelenen ana temalar ya da kavramlar) ve son olarak kopuşlar ya da kırılmalar ve sürekliliği olmayanlar (Michel Foucault'nun mirası) olmak üzere dört farklı ve bazen de birbirine zıt yaklaşıma (Strauven, 2013, s. 68-73) odaklanmak gerekir.

⁴Finlandiyalı akademisyenler (medya arkeologları) Erkki Huhtamo ve Jussi Parikka, Finlandiya'da değil, Amerika Birleşik Devletleri'nde (Erkki Huhtamo) ve İngiltere'de (Jussi Parikka) çalışmalarını sürdürmektedir. Yine aynı şekilde hem 'Berlin Medya Çalışmaları Okulu'na hem de 'Amsterdam Medya Arkeolojisi Okulu'na (Thomas Elsaesser tarafından kurulan ve çeşitli uluslardan bilim insanları tarafından desteklenen) mensup olan Alman bilim insanları da medya arkeolojisi alanında önemli çalışmalar yapmaktadır. Her ne kadar genelleme yapmak doğru olmasa da 'Berlin Medya Çalışmaları Okulu'na Friedrich Kittler'in 'materyalist medya çalışmaları' mirasının, 'Amsterdam Medya Arkeolojisi Okulu'na da 'erken dönem sinema çalışmaları'nın damga vurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hollanda bağlamında, Eric Kluitenberg tarafından yürütülen 'Hayali Medya Projesi'ni de unutmamak gerekir. Aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri'nde, çeşitli üniversitelerde, medya arkeolojisi dersleri verilmekte ve medya arkeolojisi uygulamaları yapılmaktadır.

Yeni içinde eskiyi arayan birinci yaklaşım, Marshall McLuhan'dan miras kalmıştır. McLuhan (1964, s. 23-24) bu süreci, *Understanding Media* (Medyayı Anlamak) adlı kitabında, herkesin çok iyi bildiği şu formülle açıklamaktadır: 'Herhangi bir aracın içeriği daima bir başka araçtır, yazının içeriği konuşmadır, tıpkı yazılı sözcüğün basılı olanın içeriği ve basılı olanın telgrafın içeriği olduğu gibi'. Eski medya (daha) yeni medyanın içeriği haline gelmiştir ve bu nedenle, yok olmamış ancak yeniliğini ve geçerliliğini kaybetmiştir. Bu bağlamda, yeni içinde eskiyi arayan yaklaşımda, üzerinde ısrarla durulan kavramlardan biri de 'onarım'dır. Onarım, medya tarihi araştırmalarında, medya arkeolojik bir kavram olarak ön plana çıkmaktadır. Bolter ve Grusin'e (2000, s. 273) göre, bu kavram, onarılan bir sinema filmi, onarılan bir fotoğraf⁵, onarılan bir resim ve benzerleri gibi 'daha önceki medya türlerine yeni medyanın yeniden biçim vermesine, bu medya türlerinin yeni medya tarafından yenilenmesine neden olan biçimsel mantığa' gönderme yapmaktadır.

Eski içinde yeniyi arayan ikinci yaklaşım ise, Siegfried Zielinski'nin kışkırtıcı ya da ironik bir biçimde 'anarchaeology' olarak adlandırdığı medya arkeolojisinin 'anarşik' biçiminden kaynaklanmaktadır. Zielinski (2006, s. 3), eski içinde yeniyi (yeni bir şeyi) arar ve bu bağlamda, Zielinski'nin medya-arkeolojik yaklaşımı paleontoloji biliminden ilham alır. Zielinski'ye (2006, s. 5-7) göre, paleontolojide olduğu gibi, medya arkeolojisi; daha aşağıdan daha yukarıya ve daha basitten daha karmaşığa 'sürekli ilerleme' nosyonunun, 'ilerleme'yi betimlerken alışkın olduğumuz ve halen bu alışkanlığımızın birer parçası olan tüm imgelerle, metaforlarla ve ikonografiyle birlikte, terk edilmesi gerektiğini gözler önüne sermektedir. Çünkü 'medya tarihi', ilkel aygıtlardan karmaşık aygıtlara öngörülebilir ve ihtiyaç duyulan bir ilerlemenin neticesi değildir. Zielinski'ye (aktaran Goddard, 2015, s. 1767) göre, Foucault'nun 'bilgi arkeolojisi' bir 'anarchaeology', yani medya arkeolojisinin 'anarşik' biçimi olarak nitelendirilmelidir. Geleneksel ve disiplinler anlamda arkeoloji, eski ya da orijinal olanın düzenlenmesini ve kontrol edilmesini gerektirir, ancak, Foucault'cu arkeoloji, orijinal bir pratiğin standartlaştırılmış nesnesi ile ilgili herhangi bir fikri dikkate almamaktadır. Bu noktada, bu tespitin Foucault'cu medya arkeolojisi için ne anlama geldiğini de açıklamak gerekir. Foucault'cu medya arkeolojisi, zihinde canlandırmanın, dinlemenin ve teknik aygıtların kullanıldığı birleştirme (yerleştirme) sanatının ön plana çıktığı ve bu aygıtların gerçeklikleri aracılığıyla bu aygıtların çok çeşitli olanaklar sağlayabileceğine dair bir tarih bilincinin ayrıcalıklı hale getirildiği bir tarih anlayışını inşa etmektedir (Zielinski, 2006, s. 27). Bu bağlamda, Zielinski'nin 'anarchaeology' anlayışı, fiili ve uygulanmış olandan ziyade potansiyel ve hayali olanı tasarlayan mucitlerin icatlarıyla ve beceriksizlerle (tasarlayamayanlarla) ilgilenen; bir şeyin dayandığı temele ya da amaç bilime ilişkin her fikri reddeden doğrusal olmayan bir tarih anlayışıdır.

2010 yılında Berlin'de gerçekleştirilen 'Transmediale Sanat Sergisi'nde yer alan Gebhard Sengmüller'e ait *A Parallel Image* (Paralel Bir Görüntü) adlı enstalasyon (Fotoğraf 1), Foucault'cu medya arkeolojisinin en önemli örneklerinden biridir. Gebhard Sengmüller, bu enstalasyonda, alternatif bir tasarımla hayali medyayı hayal etmiş, paralel görüntü aktarımına imkân sağlayan bir yöntem ve teknik kullanmış ve dolayısıyla, her pikselin 2500 kablo kullanılarak alıcıya 'doğrudan' paralel olarak gönderildiği bir aygıt tasarlamıştır. Mevcut olmayan, hikâyeleştirilen, kitlesel üretim için uygun olmayan ya da kaybolmuş, yok olmuş ve ölmüş medyaya, yani hayali medyaya dair konseptlerin bir örneği olan bu enstalasyon, medya kültürüne şu soruyla yaklaşmıştır: 'Ya böyle olsaydı?' Parikka (2017, s. 63) ise, bu enstalasyonu düşünerek şu soruyu sormuştur:

⁵ Fotoğraf, medya arkeolojisi için yalnızca bir araştırma nesnesi değildir, aynı zamanda, tarihsel söyleme alternatif olarak geçmişi hatırlamak için medya arkeolojik bir tekniktir (Ernst, 2005, s. 595).

Neden 'medya kullanım alışkanlıkları'na ilişkin tasarımların bazıları, teknolojik çözümler ve düşünceler varlığını korumakta, diğerleri yok olmaktadır?

Medya arkeolojisine ilişkin üçüncü yaklaşım, Erkki Huhtamo tarafından önerilen ve uygulanan periyodik-döngüsel yaklaşımdır. Huhtamo (1996, s. 302), 'fikirler tarihi' gibi kısmen aşağılayıcı bir biçimde, yaklaşımının Michel Foucault ile karakterize edilen alana aslında daha yakın olduğunu ifade ederken anti-Foucault'cu eğilimini de gözler önüne sermektedir. Huhtamo'nun (1996, s. 303) medya-arkeolojik yaklaşımı, 'kronolojik gelişmeden ziyade periyodik-döngüsel olanı, özgün yenilikten ziyade tekrar olanı vurgulamaktadır'. Foucault'nun (2007) 'bilgi arkeolojisi'ne tamamen zıt 'fikirler tarihi'nde olduğu gibi, kronolojik olmasa bile böyle bir periyodik-döngüsel yaklaşım kaçınılmaz olarak yalnızca geçmişi ima eden değil, aynı zamanda, süreklilikleri de belirsizleştiren medya tarihinin doğrusal bir şekilde yeniden inşa edilmesine ya da düzenlenmesine neden olmaktadır. Bu yaklaşımı benimseyen Erkki Huhtamo ve Jussi Parikka (2011, s. 15), medya arkeolojisinin işlevini 'zamanda bir gezinti' olarak özetlemektedir: 'Geçmiş bugüne ve bugünü geçmişe taşır; olası ya da olası olmayan geleceklere ilişkin sorular sorarken ve bu geleceklere işaret ederken hem geçmiş hem de bugün birbirini etkiler ve birbirini aydınlatır'.



Fotoğraf 1. Gebhard Sengmüller'in A Parallel Image (Paralel Bir Görüntü) adlı enstalasyonu (yerleştirme sanatı) (Yayımlandığı web sitesi: <https://transmediale.de/content/a-parallel-image>).

Kopuşlara ya da kırılmalara ve sürekliliği olmayanlara odaklanan dördüncü yaklaşım ise, Michel Foucault'dan miras kalmıştır. Thomas Elsaesser'e (2005, s. 20) göre, medya arkeolojik bir yaklaşım; sürekliliği ve geleceği olmayanları, geçmişin şaşırtıcı farklılıklarına dair olasılıkları kapsayan tarihsel ön kabulleri daima gözden geçirmektedir. Bu yaklaşım, geçmişe bugünün fikirleriyle bakmak yerine geçmiş şaşırtıcı farklılıklarıyla yorumlamanın bir yoludur. Üstelik geçmiş yaşamaz, geçmiş her zaman fiilen var olan ya da var olmuş olan çok sayıda geçmiş arasındaki bir seçenektir. Bu noktada, medya arkeologları,

Foucault'nun (2007) 'bilgi arkeolojisi' ve 'epistemolojik kopuş ya da kırılma' nosyonuna gönderme yapmaktadır. Çünkü 'bilgi arkeolojisi', özneliliğin olasılığını yeniden doğrulamak için süreklilik nosyonuna ayrıcalık tanıyan tarihsel söylemin aksine, sürekliliği olmayanları, boşlukları, var olmayışları, kopuşları ya da kırılmaları ele almaktadır. Tarihçiler, sürekliliği olanları araştırma eğilimindedir, ancak, medya arkeolojisinin doğrusal ilerleme fikrini reddetmesi, kopuşları ya da kırılmaları ve farklılıkları ön plana çıkararak medya tarihinde sürekliliği olmayanların (Henning ve Ernst, 2015, s. 10) araştırılmasına olanak sağlamaktadır.

Medya arkeolojisi, kültürel tarihin tamamlayıcısı ya da yardımcı bir disiplin değildir, kültürel tarihin anlatıma dayalı olmayan ve yazımsal olmayan bir alternatiftir. Medya arkeolojisi, kendi doğalarında var olan tekno-mantık sayesinde yeniden hayat bulan nesnelere ilgilenmektedir ve bu özelliği medya arkeolojisini kültürel tarihten ayırmaktadır (Ernst, 2015, s. 20). Aslında, medya arkeolojisi, 'seyahat halinde bir disiplin'dir ve hareketli kavramlar dizisine dayanmaktadır (Huhtamo ve Parikka, 2011, s. 3) ve bu nedenle, medya arkeolojisi bir disiplin olarak tartışılmalı bir statüye sahiptir. Dolayısıyla, zaman zaman hem profesyonel arkeologların ve sosyal-kültürel tarihçilerin hem de medya arkeolojisinden doğrudan en çok etkilenen ve yine aynı şekilde, medya arkeolojisinin irdelediği sinema çalışmaları, film tarihi, medya çalışmaları, medya teorisi ve sanat tarihi gibi alanlarda çalışmalarını sürdüren bilim insanlarının eleştirilerine maruz kalmaktadır (Elsaesser, 2016, s. 182). Medya arkeolojisi araştırmaları, disiplinler arasında istikrarsız bir şekilde gerçekleştirilmektedir, ancak, bu istikrarsızlık, medya arkeolojisine, insani ve beşerî bilimlerin alanında amaçsız bir şekilde dolaşma ve sanat dallarıyla zaman zaman eklenme imkânı sağlayan çalışma yöntemleri ile uyumludur. İşte bu nedenle, disiplinlere ait sınırların ötesine geçen medya arkeolojisi, yalnızca 'seyahat halinde bir disiplin' olarak gelişimini sürdürebilmektedir:

İdeolojik olarak ve onu disipline edilmiş tarih, sinema, medya çalışmaları ve kültürel çalışmalar disiplinlerinden ayıran liberal özellikleri ve farklılıkları açısından medya arkeolojisi; bu disiplinlerin hakikatle ilgili normlarına ve var olan değerlerine büyük bir tehdit oluşturan disipline edilmemiş bir disiplin olarak anarşik statüsünü korumaktadır (Sobchak, 2011, s. 330).

Yeni içinde eski (demode olandan onarılan); eski içinde yeni (anarchaeology ya da varyantoloji); periyodik-döngüsel (yinelenen ana temalar ya da kavramlar) ve son olarak kopuşlar ya da kırılmalar ve sürekliliği olmayanlar (Michel Foucault'nun mirası) olmak üzere dört farklı ve bazen de birbirine zıt yaklaşım dikkate alındığında, medya arkeolojisini tanıma ve tanımlama çabalarının hiçbirinin, doğru ilkeleri ve metodolojik yönergeleri açıklığa kavuşturmak ya da yeni bir disiplin için değişmeyen sınırlar çizmek için yeterli olamayacağını kabul etmek, bir başka ifadeyle, bu ön kabul ile hareket etmek gerekir (Huhtamo ve Parikka, 2011, s. 2). Bu nedenle, bu çalışma, disipline edilmemiş bir disiplin olarak medya arkeolojisini tartışırken Goddard'ın (2015, s. 1762) iki temel varsayımını dikkate almaktadır. Birincisi, medya arkeolojisi, modern medya teorisinde ve medya tarihinde 'epistemolojik bir kopuş ya da kırılma' olarak düşünülmelidir. İkincisi, medya arkeolojisi, medya nesnelere, sistemlerine ve süreçlerine maddesel ekolojileri üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Medya Arkeolojisi ve Epistemolojik Kopuş ya da Kırılma

Medya arkeolojisi söz konusu olduğunda sorulması gereken bir başka soru şudur: Medya arkeolojisi hangi akademik disiplinin bir parçasıdır ya da hangi akademik disiplinle ilgilidir? Prehistorik (tarih öncesi) arkeoloji daha çok fen bilimleri ile uyumludur ve pek çok 'arkeoloji' dalı akademide tarih bölümünün ya da diğer klasik bölümlerin bir parçasıdır ya da bu bölümlerle ilgilidir. Medya arkeolojisi ise, epistemolojik belirsizliklerle birlikte, beşerî bilimlerde kök salmıştır, ancak, amaçları ve yöntemleri itibarıyla teknik bilimlerin bir parçasıdır. Bu bağlamda, medya arkeolojisinin asıl amacı, tarihle ilgili disiplinleri reddetmek ya da olumsuzlamak değil, kültürü neyin ya da nelerin inşa ettiğine dair tamamlayıcı bir perspektif sunmaktır (Ernst, 2015, s. 18). Kuşkusuz maddesel kültüre odaklanan diğer arkeoloji dalları gibi medya arkeolojisi de medyanın maddesellikleriyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla, tekno-kültürel süreçlerle ilgilenen medya arkeolojisi hem öz-düşünümsel bir metodolojidir hem de arşivsel bir araştırma nesnesidir (Ernst, 2005, s. 587). Ayrıca, medya arkeolojisi hem dijital medyaya ilişkin ampirik Anglo-Amerikan yaklaşımlardan⁶ hem de bağlanma ya da izleme gibi kullanıcı pratiklerinin izleri (ipuçları) olarak veri setlerinin çözümlendiği sosyal bilimsel epistemolojilerden farklıdır. Ampirizm, medya arkeolojisiyle ve daha genel olarak medya nesnelere ilgi gösteren medya materyalizmiyle ortak bir özelliğe sahiptir. O ortak özellik şudur: Ampirizm, medya nesnelere ilişkin enformasyonel olmayan yönlerini (görünümlerini) ayrı bir kategoride değerlendirmeksizin bu nesnelere epistemolojik olarak veri ve enformasyon, yazılım ve platformlar ya da bir başka ifadeyle, 'bilgi nesnelere' olarak inşa etmektedir. Ancak, medya arkeolojik bir perspektiften sosyal bilimsel ampirizm yeterince ampirik değildir ve bu nedenle, sosyal bilimsel ampirizm; medya nesnelere, insani olan, ancak, mekanik olmayan ve yeterince maddi olmayan dijital topluma dair 'bilgi nesnelere' olarak soyutlamak yerine bu nesnelere maddeselliğine daha yakın olmalıdır (Parikka, 2017, s. 87-92; Goddard, 2015, s. 1762).

Friedrich Kittler'in ve Wolfgang Ernst'ün yaklaşımlarının devamı niteliğinde olan 'yazılım ve platform araştırmaları', yani 'yeni materyalist medya araştırmaları' hız kazanmakta; donanımlar ve yazılımlar söz konusu olduğunda, medya arkeologlarını araştırma yapmak için teşvik eden çözümleme yöntemleri (teknikleri) uygulanmaktadır. Medya araştırmalarında farklı metodolojileri kullananlar, çalışmalarında, yalnızca metinsel çözümlemelere odaklanmamakta, aynı zamanda, cihazın içindekilere de odaklanmayı tercih etmektedir (Erdoğan, 2019, s. 347). Bu bağlamda, medya arkeolojisi, farklı dönemlerin medya teknolojilerindeki farklılıkları ve medya teknolojilerinin maddi yapısının, kültürün yeni biçimlerini nasıl belirlediğini ya da etkilediğini incelemek için yöntemler geliştirmektedir (Ibrus ve Ojamaa, 2020). Aslında, bilgi ve teknoloji tarihi, medya teorisinin sınanmasında işlevseldir, ancak, medya arkeolojisi, yalnızca 'tarihe geçmiş' medya pratiklerini zihinlerde yeniden canlandırarak bu pratiklerin detaylarını tanımlamamaktadır, aynı zamanda, bu pratikler aracılığıyla zamanı kurgulayan süreçler üzerinde derinlemesine düşünme imkânı sağlamaktadır (Ernst, 2013b, s. 133). Hertz ve Parikka'ya (2012; Erdoğan, 2019, s. 342-343) göre, medya arkeolojisi, hızla demode olan teknolojilere ilişkin teorik eleştirinin; unutulmuş teknolojilerin, aktif olarak

⁶ Yeni medya alanındaki çözümleme yöntemlerini uygulayan birçok bilim insanı, medya çalışmalarında insani bilimlerin ötesinde, insani olmayan bilimlerle, maddesellik, nesnelere, duygulanımsal döngüyle, medya arkeolojisiyle, tarihsel yöntemlerle, arşivlerle ve antropolojinin rolüyle ilgilenen Anglo-Amerikan akademi dünyasındaki disiplinler arası yaklaşımlardan kaynaklanan fikirler sunmaktadır (aktaran Parikka, 2013, s. 148-149).

dönüştürme pratikleri aracılığıyla, yeniden tasarlanmasıyla ilişkilendirildiği sanatsal bir metodolojiye dönüşmüştür. Bu bağlamda, 'zombi medya' (eski medya), medya arkeolojisinin sanatsal bir metodolojiye dönüştüğünün önemli göstergelerinden biridir. Bu nedenle, medya arkeolojisi, yalnızca teorisyenler ve tarihçiler tarafından değil, demode olmuş teknolojilere ve dijital estetiğe dair yerleşik fikirleri sorgulamaya hevesli sanatçılar ve tasarımcılar tarafından da benimsenmektedir (Parikka, 2017; Erdoğan, 2019, s. 350). Sonuç olarak, medya arkeolojisi hem metodolojik olarak karmaşıktır hem de medya teknolojilerinin gelişimi ve medya teknolojileri tarihi hakkında kolay anlaşılır bir teoriden ziyade, medya tarihçileri tarafından kullanılan heterojen bir 'belge ve fikir seti' olarak kabul edilmelidir (Natale, 2012). Elsaesser'in (2016, s. 183) de ifade ettiği gibi, bilim insanları, medya arkeolojisini bir metodolojiden ziyade bir gösterge ya da bulgu; bir araştırma programından ziyade bir sembol; dönüm noktası niteliğinde yenilikçi bir disiplinden ziyade çeşitli türde krizlere bir yanıt olarak inceleme eğiliminde olmalıdır, medya arkeolojisinin yeni güvenilir bilgi türlerini üreten bir metodoloji olup olmadığını sorgulamak yerine medya arkeolojisinin ne ölçüde bir ideoloji olduğunu sorgulamalıdır:

(Çünkü) medyanın teknolojik biçimlerinden ya da medyanın ideolojik içeriklerinden ziyade medyanın etkilerini incelemek, özünde medyanın bir disiplinden daha çok bir soru sorma biçimine dönüşen analitik çerçevesini genişletmeyi gerektirir ve muhtemelen medyaya yönelik böyle bir anti-ontolojik yaklaşım, 'medya nedir?' sorusuna herhangi bir cevap verme girişiminden çok daha üretken ve teorik olarak çok daha ilgi çekici olmuştur (aktaran Parikka, 2011, s. 61).

Medya Arkeolojisi ve Materyalist Epistemoloji

Medya arkeolojisi terimi, teknolojiye ilişkin teknolojik determinizmi benimseyen, ilerleme fikrini eleştirmek için arkeolojik perspektiflerden yararlanan, teknik tarihe ilişkin doğrusal olmayan anlatımlar üreten farklı yaklaşımları ve farklı fikirleri kapsayan geniş kapsamlı bir terimdir (Roberts, 2019, s. 155). Bu nedenle, medya arkeolojisi, geçmişle ilgilenirken konuşmacılara değil, makinenin faaliyetine, eylemliliğine ve aracılığına, yani söylemsel olmayan unsurlara odaklanmaktadır (Ernst, 2005, s. 591). Örneğin, Wolfgang Ernst'ün öncelikli ilgi alanı teknik medyadır, bir başka ifadeyle, teknik medya üretiminin ve tüketiminin temelini oluşturan teknolojilerdir ve Ernst'e (2011, s. 240) göre, medya arkeologları, teknik medyayı, 'teknik medyanın içeriği' için incelememelidir. Bu bağlamda, Alman medya teorisyeni Wolfgang Ernst (Parikka, 2011), medya arkeolojisi söz konusu olduğunda, medyanın teknoloji-estetiğine odaklanmaktadır (Erdoğan, 2019, s. 347). Yine aynı şekilde, medyanın teknoloji-estetiğine odaklanan, ancak geleneksel anlamda bir arşiv ya da bir müze olarak tanımlanabilmesi mümkün olmayan 'medya-epistemolojik' arşivlerde, teknik medyanın örnekleri sergilenmektedir. Bu arşivlerden biri, elektro-teknik ve mekanik teknolojilerin koleksiyonunu yapan (Parikka, 2015, s. 11) 'Berlin Humboldt Üniversitesi Medya Araştırmaları Enstitüsü-Medya Arkeolojisi Arşivi/Fundus'tur (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. Berlin Humboldt Üniversitesi Medya Araştırmaları Enstitüsü'nün bir parçası olan Medya Arkeolojisi Arşivi/Fundus. Burası eski medya teknolojilerinin toplandığı bir havuz ve kurcalama mekânı olmasının yanı sıra, medya arkeolojisinin metinsel bir metodoloji olmaktan çıkıp mühendislik çalışmalarıyla ve operasyonel çalışmalarla bir çözümlenme yöntemi haline gelmesi için atılmış bir adımdır (Fotoğrafın sahibi: Ines Liszko, Yayımlandığı makale: [Parikka](#), 2015, s. 11).

Medya arkeolojik bir medya materyalizmi biçimini dile getiren Ernst'e (Parikka, 2011; Erdoğan, 2019, s. 347) göre, anlatı, yalnızca metne ve anlama dayalı bir anlayışa indirgenemez, anlatı aynı zamanda, süreçsel bir işlemdir. Süreç ise, teknolojik sistemlerin bir parçası olan tekniktir. Dolayısıyla, medya arkeolojisi ile kültürel tarih aynı şey değildir. Medya arkeolojisi, epistemolojik ve metodolojik olarak anlamın dışındaki her yerde ve her şeydedir, söylemsel olmayan unsurlara odaklanır ve bu nedenle, nesnelere, teknolojilere, medyayı, teknikleri ve süreçleri, onların tarihsel özgüllükleri ve tekillikleri içinde yeniden inceler (Hoskins ve Holdsworth, 2015). Özetle ifade etmek gerekirse, Parikka'nın da vurguladığı gibi (2017, s. 88; Erdoğan, 2019, s. 346), medya arkeolojisi, geçmiş medya kültürlerinin nesnelere, aygıtlarından ve kalıntılarında büyülenmekte ve bunları ana akım medya tarihinin alternatifleri olarak görmektedir (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. Medya arkeolojisi bir dizi nesneye ve aygıta odaklanmıştır ve bunlar sıklıkla proto-sinematik (ilk sinemaya özgü) nesnelere ve aygıtlardır, ama medya arkeolojisi, kayıt ve ses reproduksiyonu (yeniden üretimi) gibi teknik medyanın diğer biçimlerine de giderek artan bir şekilde odaklanmaya devam etmektedir. Medya arkeolojisi, sosyal bağlamlara ve örneğin tasarıma ek olarak, kültürün medyatik olarak nasıl depolandığına ve aktarıldığına ilişkin maddi grafikleri ve teknolojileri araştırmak için yapılan incelemelerle de ilgilenmektedir (Fotoğrafın sahibi: Sebastian Döring, Yayımlandığı kitap: Parikka, 2017, s. 89).

Sonuç

Medya arkeolojisi hem medyayı incelemenin ya da medya çalışması yapmanın hem de teknoloji hakkında düşünmenin yeni bir yoludur, medya ve teknoloji hakkında yeni bir düşünme yöntemidir (Roberts, 2019). Aslında, medya arkeolojik bir girişimin asıl amacı medyanın geçiciliği, maddeselliği ve potansiyeli hakkında 'yeniden düşünmek'tir. Bu nedenle, (yeni-den) medya teorisini üretmek ve (yeni-den) medya tarihini yazmak için medya arkeolojisini bir 'laboratuvar' olarak tasarlamak mümkündür. Bu laboratuvarda, 'yeni medya arkeolojisi'ndeki 'yeni' ifadesi 'medya'yı işaret etmez, aksine, medya arkeolojik kazılar yapmanın yeni biçimleri ya da yeni yöntemleri hakkında akademisyenleri düşünmeye davet eder. Dolayısıyla, 'medya' terimini niteleyen bir sıfat olarak 'yeni', 'dijital'in ya da 'yüksek teknoloji'nin dar anlamı içinde düşünülmemelidir. Aksine, bir (yeni) medya pratiği, zaten mevcut olan (bugünkü) medyanın yeni kullanım biçimlerine, eski medyanın maddeselliğine ilişkin kazı çalışmalarına ve bu maddeselliğin keşfine gönderme yapmaktadır (Strauven, 2019). Sonuç olarak, medya arkeolojisi bize medya tarihi hakkında nasıl farklı düşünülebileceğimize dair yol göstermekte ve ayrıca, medyanın geçmişte kalmış demode kullanım

biçimlerini, medyanın günümüzdeki asgari koşullarını ve medyanın geleceğe dair vaatlerini öğrenme imkânı sağlamaktadır.

Kaynakça

- Bolter, J. D. ve Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Elsaesser, T. (2016). Media Archaeology as Symptom. *New Review of Film and Television Studies*, 14 (2), 181-215.
- Elsaesser, T. (2005). Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures? W. H. K. Chun ve T. Keenan (Ed.), içinde, *New Media, Old Media: A History and Theory Reader* (s. 13-25). New York: Routledge.
- Erdoğan, İ. (2019). Geçmiş ve Gelecek Arasında Yeni Medya Kültürleri ve Dijital Kültür Arkeolojileri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (İleti-ş-im)*, 31, 339-351.
- Ernst, W. (2015). Media Archaeology-As-Such: Occasional Thoughts on (Mes-)alliances with Archaeologies Proper. *Equinox: Journal of Contemporary Archaeology*, 2 (1), 15-23.
- Ernst, W. (2013a). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ernst, W. (2013b). From Media History to Zeitkritik. *Theory, Culture&Society*, 30 (6), 132-146.
- Ernst, W. (2011). Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media. E. Huhtamo ve J. Parikka (Ed.), içinde, *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (s. 239-255). Berkeley, California: University of California Press.
- Ernst, W. (2005). Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines. *Art History*, 28 (5), 582-603.
- Foucault, M. (2007). *Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Goddard, M. (2015). Opening up the Black Boxes: Media Archaeology, 'Anarchaeology' and Media Materiality. *New Media&Society*, 17 (11), 1761-1776.
- Griffin, K. (2015). The Lessons of Counterpoint: Wolfgang Ernst's Media Archaeology and Practical Archival Research. *View: Journal of European Television History and Culture*, 4 (7), 11-20.
- Henning, M. ve Ernst, W. (2015). Museums and Media Archaeology: An Interview with Wolfgang Ernst. M. Henning (Ed.), içinde, *The International Handbooks of Museum Studies, Volume 3: Museum Media* (s. 3-22). Chichester: John Wiley and Sons.
- Hertz, G. ve Parikka, J. (2012). Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method. *Leonardo*, 45 (5), 424-430.

- Hoskins, A. ve Holdsworth, A. (2015). Media Archaeology of/in the Museum. M. Henning (Ed.), içinde, *The International Handbooks of Museum Studies, Volume 3: Museum Media* (s. 23-41). Chichester: John Wiley and Sons.
- Huhtamo, E. ve Parikka, J. (2011). Introduction: An Archaeology of Media Archaeology. E. Huhtamo ve J. Parikka (Ed.), içinde, *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (s. 1-21). Berkeley, California: University of California Press.
- Huhtamo, E. (1996). From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Towards an Archaeology of the Media. T. Druckrey (Ed.), içinde, *Electronic Culture: Technology and Visual Representation* (s. 296-303). New York: Aperture.
- Ibrus, I. ve Ojamaa, M. (2020). The Creativity of Digital (Audiovisual) Archives: A Dialogue Between Media Archaeology and Cultural Semiotics. *Theory, Culture&Society*, 37 (3), 49-70.
- Kluitenberg, E. (2011). On the Archaeology of Imaginary Media. E. Huhtamo ve J. Parikka (Ed.), içinde, *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (s. 48-69). Berkeley, California: University of California Press.
- Kluitenberg, E. (Ed.), (2006). *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*. Amsterdam, Rotterdam: NAI Publishers.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: The American Library, Times Mirror.
- Natale, S. (2012). Understanding Media Archaeology. *Canadian Journal of Communication*, 37 (3), 523-527.
- Parikka, J. (2017). *Medya Arkeolojisi Nedir?* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Parikka, J. (2015). Sites of Media Archaeology: Producing the Contemporary as a Shared Topic. *Equinox: Journal of Contemporary Archaeology*, 2 (1), 8-14.
- Parikka, J. (2013). Afterword: Cultural Techniques and Media Studies. *Theory, Culture&Society*, 30 (6), 147-159.
- Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?* London: Polity Press.
- Parikka, J. (2011). Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst's Materialist Media Diagrammatics. *Theory, Culture&Society*, 28 (5), 52-74.
- Parikka, J. (2010). Fellowship-and Reading Foucault. Cartographies of Media Archaeology: Jussi Parikka's Media Archaeology Focused Ideas, Notes and Short Draft Writings. Erişim: 26 Ocak 2020, <http://mediacartographies.blogspot.com/2010/08/fellowship-and-thoughts-inspired-by.html>
- Roberts, B. (2019). Media Archaeology and Critical Theory of Technology. B. Roberts ve M. Goodall (Ed.), içinde, *New Media Archaeologies* (s. 155-174). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sobchak, V. (2011). Afterword: Media Archaeology and Re-Presencing the Past. E. Huhtamo ve J. Parikka (Ed.), içinde, *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (s. 323-334). Berkeley, California: University of California Press.

- Strauven, W. (2019). Media Archaeology as Laboratory for History Writing and Theory Making. B. Roberts ve M. Goodall (Ed.), içinde, *New Media Archaeologies* (s. 23-43). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Strauven, W. (2013). Media Archaeology: Where Film Studies, Media Art and New Media (Can) Meet. J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre ve V. Hediger (Ed.), içinde, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* (s. 59-79). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wardrip-Fruin, N. (2011). Digital Media Archaeology: Interpreting Computational Processes. E. Huhtamo ve J. Parikka (Ed.), içinde, *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications* (s. 302-322). Berkeley, California: University of California Press.
- Zielinski, S. (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Zielinski, S. (1999). *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

2020, 7(2): 219-240

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.219240>

Makaleler (Tema)

KÖÇEK PERFORMANSINDA BEDENSEL BİR ARADALIK VE SEYREDENİN SEYREDİLENE BAKIŞI¹

Atilla Barutçu²

Öz

Bütün performanslar, o performansı gerçekleştirdiği düşünülen oyuncunun yanı sıra pek çok etkenle şekillenir ve seyreden varlığı/bakışı bu etkenlerin başında gelir. Köçek performansını gerçekleştirenler de sadece köçekler ve takımları değil, aynı zamanda seyircilerdir. Köçekler, kıyafetleri ve koreografileriyle normatif cinsiyet kategorilerini sarsarak bir eşik yaratırlar ve bu eşik köçeklerin seyircilerle bedensel bir aradalıkları üzerinden beslenir. Bu makale, bedensel bir aradalıkla ilerleyen köçek performansını erkek seyircilerin konumu ve bakışı üzerinden okuma girişiminde bulunmakta ve Türkiye’de köçeklere yönelik olumlu/olumsuz yaklaşımların altında yatan dinamikleri tartışmaya açmaktadır. Yapılan derinlemesine görüşmelerin ve video analizlerinin desteğini alarak köçeklerin günümüzde ilgi çekici ve kabul edilebilir olmasının veya hoş karşılanmayıp kabul edilebilirliğin sınırlarını zorlamasının sebeplerini irdelemektedir.

¹ Bu makale 2019 yılında Ankara Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı’nda tamamladığım doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr. Arş. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyoloji Bölümü. ORCID ID: 0000-0001-5966-6438, a.barutcu@beun.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 03.07.2020 | Makale Kabul Tarihi: 11.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Köçek, performans, performatif, bedensel bir aradalık, bakış

CORPOREAL COEXISTENCE IN KÖÇEK PERFORMANCE AND THE GAZE OF THE MALE AUDIENCE

Abstract

Besides the performer who is thought as the sole element of a performance, the presence and the gaze of the audience(s) are also crucial in effecting all forms of performances. This is the case in the performance of Köçek dancers. This particular form of traditional dance is performed not only by the Köçeks and their teams, but also by the watchers. Köçeks, through undermining normative gender categories with their clothes and choreographies, create a liminality which is supported by a corporeal coexistence with the watchers. This article analyzes the Köçek performance together with corporeal coexistence, from the position and gaze of male audiences, and discusses the dynamics underlying the positive and negative attitudes towards the Köçeks in Turkey. Analysis of both the recordings of Köçek performances and in-depth interviews conducted is carried out to find out the reasons why the Köçeks are considered as interesting and acceptable or unlikable and unacceptable by male audiences at the present day.

Key Words: Köçek, performance, performative, corporeal coexistence, gaze

Giriş

Günümüze dek varlığını sürdüren köçeklik geleneğinin geçmişinin 16. yüzyıla dek uzandığı düşünülür. 17. yüzyılda yazılan Evliya Çelebi Seyahatnamesi ise köçeklerden bahseden en eski yazılı kaynak olarak kabul edilir (Koçu, 2015, s. 54). İlgili literatürde köçekler, genellikle “kadın kılığında dans eden profesyonel erkek dansçılar, eski devirlerde çalgı ile raks eden erkekler, kadın kıyafetleri giyerek raks eden genç erkekler ya da çengiler gibi oynayan erkek oyuncular olarak açıklanmaktadır” (Beşiroğlu, 2006, s. 117). Köçekliğin nasıl ortaya çıktığı net bir şekilde bilinmese de temeli İslamiyet’in kabulünden sonra kadınların sahneye çıkamadığı ve erkeklerle kadınların bir arada dans edemediği dönemde küçük yaştaki erkeklerin kadın kıyafetleri giyerek bu açığı kapadığı fikrine dayanır (Beşiroğlu, 2006; Kılıç, 2009; And, 2015; Oksaçan 2015). 19. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı simgelerinden biri haline gelen ve Batı kaynaklarında da bahsi geçen köçekliğin (Yalur, 2013, s. 68), 1857’de çıkarılan bir kanunla yasaklandığı anlatılır (Beşiroğlu, 2006; And, 2014; Oksaçan, 2015). Tarih boyunca köçeklere yönelik yasaklamalar bu kanunla sınırlı kalmamış; hem toplumsal “düzen”i sağlama ve Batı’nın kültürel normlarına uyarak modernleşme gayesi hem de zamanla keskinleşen cinsiyet kategorilerinin ve heteronormatif cinsellik inşasının etkisi köçekliğe sınırlamalar getirmiş, geleneğin popülerliğini giderek azaltmıştır (Haynes, 2014; Avcı, 2017; Mansbridge, 2017). Yine de

köçeklik günümüze kadar varlığını korumayı başarmıştır ve bugün köçekler ekonomik gösterge, geleneği sürdürme ve eğlence aracı olarak çeşitli etkinliklerde performanslarını sergilemeye devam etmektedir (Barutçu, 2019, s. 204-210).

Uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan köçekliğin günümüze kadar hiçbir değişikliğe uğramadan geldiğini düşünmek doğru olmaz. Aynı şekilde bu geleneğin ortaya çıkışını ve Osmanlı'daki gelişimini günümüz kavramları üzerinden açıklamaya çalışmak da yanlış olacaktır. Hem bu yanlışlara düşmemek adına hem de araştırmanın amacına uygun olarak, bu yazıdaki köçeklik okumasında günümüz köçek performansını baz alacağım. Günümüzde köçeklerin sergiledikleri performans üzerinden erkek/kadın, erkeksi/kadınsı, özne/nesne, seyreden/seyredilen gibi bazı kategorilerin sınırlarını muğlaklaştırarak bir eşik yarattıkları ve normatif kategorilerden bağımsız olarak kendilerine has ayrı bir kategori ve akışkan bir kimlik inşa ettikleri düşünülebilir (Barutçu, 2019). Bu özellikleri sebebiyle köçekleri aslında cinsiyete dayalı normatif kategorilerle açıklamak işlevsiz kalır. Köçekler ancak performans esnasında edindikleri köçek kimliği ve oluşturdukları köçeklik kategorisi üzerinden açıklanabilir ve anlaşılabilir olur. Bu yüzden performansın nasıl ve kimlerle gerçekleştiği büyük önem arz eder. Köçeklerin eşikteki performansları, köçekliğe yönelik algıları da şekillendiren pek çok dinamiği içinde barındırır.

Köçek performansı, sadece köçekler (ve takımları) tarafından gerçekleştirilen bir performans olarak görülemez. Bir performansın şekillenmesinde başta o performans seyredenler olmak üzere pek çok farklı etken rol oynar. Yani köçekliğin eşikte olma halini yaratan şey sadece köçeklerin kendisi değil, her performansta olduğu gibi seyredenlerle oluşturdukları bedensel bir aradalıktır. Bu bir aradalıkta seyreden bakışı altında şekillenen köçek performansı herkes tarafından aynı şekilde alımlanmaz. Görme olayı, "sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir" (Leppert, 2017, s. 18). Bu sebeple seyredenlerin her birinin köçekliğe bakışı da farklı olur ve bu farklılık köçekliğe yönelik farklı yorumlamalara kapı açar. Günümüzde köçekler toplum içinde kimilerince kabul görüp ilgi çekici bulunurken kimilerince hoş karşılanmamakta ve kabul edilebilirliğin sınırlarını zorlamaktadır. Ben bu yazıda, bu farklı görüşleri ortaya çıkaran dinamikleri performansta bedensel bir aradalık ve seyreden bakışı üzerinden okuma girişiminde bulunacağım. Öncelikle genel olarak performansın anlık, yinelenemez ve üretken olmasını bedensel bir aradalığın etkisi ve seyreden konumu dahilinde ilgili literatüre başvurarak ele alacak, ardından erkek seyircilerin köçeklere yönelik bakışını yaptığım saha çalışmasının desteğiyle tartışmaya açacağım.

Performans ve Bedensel Bir Aradalık

Performans hem kavramsal olarak hem de 1970'li yıllarda ayrı bir alan olarak yükselişe geçen sanat dalıyla sınırları çizilmesi güç bir alana işaret eder. Kelime olarak eski Fransızca'da 'parfourneur', yani tamamlamak, tamama erdirmekten gelen ve Eski Türkçe'de 'icraat' sözcüğüyle karşılanan performans kavramı (Candan, 2010, s. 13), bugün gündelik yaşamımızda pek çok farklı eyleme işaret etmek amacıyla kullanılan bir kavram haline gelmiştir.

Goffman, performans kavramını "bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetleri anlatmak için"

kullanır (2014, s. 33). Performansın pek çok farklı durumda ve türde gerçekleştiğine işaret eden Schechner ise bu kavramın insanların çeşitli eylemlerini içeren “geniş yelpaze” veya “süreç” olarak yorumlanması gerektiğini belirterek oyundan spora, sahne sanatlarından toplumsal rollere, şamanizmden cerrahlığa, toplumsal cinsiyetten ırka, sınıfa ve hatta medyaya, internete kadar birbirinden oldukça farklı örnekler verir (2013, s. 2-3). Candan ise bu geniş yelpazeyi performansın belli başlı genel özelliklerini açıklayarak anlaşılır kılar. Ona göre performans hibrit bir oluşumdur, bir eylem gerçekleştirir, anlıktır, yinelenemez ve gerçek anlamda bir yaşantı paylaşımı gözetir (2010, s. 13).

Bu tanımlamalara bakarak tarih içerisinde insan hareketinin mevcut olduğu her yerde var olduğu düşünülebilecek olan performansın tiyatrodan bağımsız bir tür haline gelmesi ise “kendi içinde karmaşık ve sürekli değişen bir alan” olması üzerinden açıklanır (Carlson, 2007, s. 74). Performans sanatının tarihsel gelişimi boyunca “happening”, “aksiyon”, “fluxus”, “beden sanatı”, “özyaşam”, “canlı heykel”, “dans tiyatrosu” gibi isimler alması, bu alanın çeşitliliğini ve sınırsızlığını kanıtlar niteliktedir (Candan, 2010, s. 20). Schechner, bu alanın sadece sahne sanatlarından değil, sosyal bilimler, feminist çalışmalar, toplumsal cinsiyet çalışmaları, tarih, psikanaliz, queer teori, göstergebilim, davranış bilimleri, sibernetik, saha çalışmaları, medya ve popüler kültür teorisi ve kültürel çalışmalar gibi pek çok disiplinden beslendiğini ve bu disiplinleri sentezlediğini belirtir. Schechner’e göre performans çalışmaları, sınırlı bir çalışma alanına sahip disiplinlerin bittiği yerde başlamaktadır (2013, s. 3).

Performans artık insanların kendilerini cisimleşmiş şekilde temsil ettikleri bütün yollar için geniş kapsamlı bir terim olarak kullanılmaktadır (Williams, 2010, s. xx). Dolayısıyla her performans, beden üzerinden ve bedenle ilişkili ilerler. Bedenin başrol oynadığı performansta bu bedenin cisimleşmesi ve en iyi şekilde kullanımı, onun öncelikle “bedensizleşme süreci”nden geçmesiyle mümkün olur. Bu yüzden performansı gerçekleştirecek kişinin “bedensel yapısına, yani onun dünyadaki bedensel varoluşuna referans veren her şeyin, geriye onda sadece ‘saf’ bir göstergesel beden kalıncaya kadar defedilmesi gerekmektedir” (Fischer-Lichte, 2016, s. 135). Ancak bunun sayesinde performansı gerçekleştiren kişi, performe ettiği şeyi bütünüyle bürünme imkanına erişir.

Her performans öncesi bedensizleşme vurgusu, bize bedenin aslında ancak birbirini takip eden çeşitli performanslarla cisimleştiğini ve anlam kazandığını ima eder. Bu yaklaşım Butler’ın temel savını, yani “yapılanın ardında bir yapanın’ olmasının şart olmadığı, daha ziyade ‘yapanın’ yapılan içinde ve yapılan vasıtasıyla değişken bir biçimde inşa olduğu” fikrini hatırlatır (2010, s. 233). Aslında Carlson’ın belirttiği gibi “performans teorisyenleri arasında her türden performansın bir biçimde önceden var olan bir model, bir metin ya da bir aksiyon dizgesi üzerine inşa edildiğine ilişkin yaygın bir kabul” vardır (2013, s. 35). Bu yüzden Carlson, Butler’ın toplumsal cinsiyeti verili kabul etmeyip performansla inşa edilen bir kategori olarak gördüğünü; böylece toplumsal cinsiyetin önceden var olan bir öz ya da değişmez bir toplumsal belirlenim olduğu fikri yerine sürekli değişen performativite ile tanımlanmasının önünü açtığını hatırlatır ve gerçekleştirilen her performansın aslında performatif olduğunu öne sürer (Carlson, 2013, s. 114). Butler’ın performansa kıyasla kavramsallaştırdığı performativite,³ her seferinde bir öncekinin tekrarını içerdiği

³ Cinsiyet Belası kitabında Butler’ın performans ile performativite kavramları arasındaki sınırı net bir şekilde çizemediği düşünülür (Salih, 2002, s. 63). Sonraki eserlerinde bu ayrımı netleştiren Butler, performans kavramını kendisine referans alarak, öznenin varlığını performans öncesinde varsaymayan performativite kuramını derinleştirir.

düşünülen performansların aslında hiçbir zaman birbirinin aynısı olmadığını, yani her yinelemenin bir öncekine atıfla ama ondan farklı olarak ilerlediğini açık eder.⁴

Butler'ın bu temel argümanı kendisinin büyük oranda üzerinde durduğu öznenin soykütüksel analizi ve cinsiyetin sahte bir hakikate işaret ettiği tartışmalarına dayansa da (Barutçu, 2020), bu yaklaşımı Carlson'ın uyarıda bulunduğu gibi geniş bir yelpazede örneklendirdiğimiz bütün performansların durağan ilerlememesi ve sürekli değişkenliği üzerinden akılda tutmak gerekir. Yukarıda Candan'a referansla performans için yapılan "anlık" ve "yinelenemez" tanımları da bu argümanı destekler niteliktedir. Bu anlık ve yinelenemez performans, sadece performansı gerçekleştirdiği düşünülen kişi tarafından değil, pek çok etkenle şekillenir. Bu etkenlerin başında ilk olarak seyirciler gelir ve seyirci bu etkiyi çoğunlukla bakışlarıyla, bazen de fiziksel tepki ve müdahaleleriyle yapar. "Seyirciler fiziksel varlıklarıyla, algılarıyla ve verdikleri tepkilerle oyuna katılırlar ve bu yüzden onlar sahnelemeyi aktörlerle birlikte gerçekleştiren oyuncular olarak kavranmalıdır" (Fischer-Lichte, 2016, s. 51). Seyreden sadece varlığıyla dahi etki ettiği performans, onun yalnızca seyreden konumunda değil, aynı zamanda performansı şekillendiren oyuncu konumunda da olduğunu gösterir.

Performansta bir seyreden olması, performansın gerçekleşmesinde kritik rol oynar. Çünkü performans her zaman birisi için performanstır ve performansçının kendisinin seyirci olduğu durumlarda bile performansı performans olarak tanıyan ve doğrulayan bu seyircidir (Carlson, 2007, s. 73). Fischer-Lichte, "oyuncuların yaptıkları her şeyin seyircilere ve seyircilerin yaptıkları her şeyin oyunculara ve diğer seyircilere bir etkisi vardır" diye yazar ve sahnelemeyi meydana getirip yönlendiren şeyin özgönderimli ve kendini sürekli yenileyen bir feedback döngüsü olduğunu vurgular (2016, s. 62). Hem seyreden hem de seyredilen, bu konumlarını birbirleri üzerinden bedensel bir aradalıklarıyla kazanırlar. Ayrıca bu döngü, aynı performansın tekrarlarında o performansın bir öncekiyle aynı olamayacağı argümanını da destekler. Çünkü bu döngüde karşılıklı etki, her bir performansta kaçınılmaz olarak değişkenlik gösterir.

Feedback döngüsüne performansı oluşturan diğer etkenlerin de dahil olduğunu düşünebiliriz. Örneğin sokakta gerçekleşen bir performansın havanın durumu, bir sokak hayvanı, bir polis müdahalesi, bir korna sesi veya araştırma için orada bulunan bir akademisyenin gözlemi etki eder ve performansı şekillendirir. Ya da kapalı bir mekânda gerçekleştirilen performans o mekânın fiziksel yapısına uydurulur hem seyredenler hem seyredilenler o mekâna uyum sağlar, mekân da dönüşür ve dönüştürülür ve tüm bunlarla birlikte performans gerçekleşmiş olur. Performansın tüm öğeleri aynı olsa dahi öğelerin birbirlerine olan etkileri farklılaşır. Performansta seyreden etkisinin büyük olmasındaki önemli bir sebep, yaşadığı "algısal çokdurumluluk" halidir. Bu durum seyreden algısının görüngüsel beden ile oyun kişisi arasında gidip gelmesi olarak açıklanabilir; yani "algılayan özne iki farklı algı biçiminin eşliğindedir; onun için ya oyuncunun gerçek bedeni ya da kurgusal bir karakter öne çıkar" (Fischer-Lichte, 2016, s. 152). Buradaki eşikselliği Fischer-Lichte, karşıtlıklar arasındaki bir ara mekân olarak açıklar. Ona göre karşıtlıklar çöktüğünde ve biri aynı anda diğeri olabildiğinde bu ara mekân açılır ve "aradan olan/olmak" öncelikli bir kategori haline gelir (2016, s. 296). Hem seyreden hem de seyredilen birbirlerine mevcudiyet ve temsil arasındaki eşikten bakar. Birbirine

⁴ Butler'a göre performatiflik, "tekil ve kasti bir 'edim' olarak değil, aksine, yineleyici ve atıfsal bir pratik olarak anlaşılmalıdır" (2014, s.8). Tam da bu sebeple Butler'a göre orijinal bir özden bahsetmek mümkün değildir.

karişan ve muğlaklaşan bu ikilik, ara mekânda yeni bir form kazanır. İşte bu form, anlık ve yinelenemez performansın ta kendisidir.

Her performans gibi köçek performansı da seyredenin etkisi olmadan düşünülemez ve köçeklerin eşikte olma hali, seyredenlerin de içinde bulunduğu bir uzamdır. Gerçekten de köçekler, algısal çokdurumluluktan dolayı seyredenin gözünde oluşan muğlaklığa ve eşikteliğin seyreden tarafından deneyimlenmesine en iyi örneklerden biridir. Köçeklerin eşikteki dansı, seyredenin bakışı altında gerçekleşir ve köçek performansında bir köçeğin görüngüsel bedeniyle varlığı arasındaki boşluk seyreden tarafından açık bir şekilde görülür. Köçek performansı esnasında seyredilenlerin ve seyredenlerin içinde buldukları uzam, bedensel bir aradalıklarıyla birlikte bu eşikte yaratılmış olur. Seyredenlerin bakışı ise akıllarındaki erkeklik performansı ile köçeklerin köçeklik performansı arasındaki çatışmanın yarattığı algısal çokdurumluluk üzerinden şekillenir.

Kısacası bir köçek performansını oluşturan şey, köçeğin kendisi olduğu kadar seyredenin varlığı ve bakışıdır da. Çünkü bütün sanatlar ancak ve sadece farklı bağlamlarda alımlanışları sırasında var olurlar (Carlson, 2013, s. 209). Performansta seyredenin varlığı, seyredilenin performansçı kimliğine etki eder ve seyredenin performansa yönelik her müdahalesi, o kimliğe de bir müdahale içerir. Dolayısıyla köçek performansının eşikteliği, büyük oranda seyredenin bakışı sayesinde, o bakışın sahip olduğu normatif sınırların yıkılmasıyla desteklenmiş olur. Bu yüzden köçek performansını seyredenin gözünden okumak, o göz köçekliği kabul edilebilir görsün ya da görmesin, köçekliğin kendine has özellikleri üzerinden eşikteliğe işaret ettiği vurgusunu da destekler. Bununla bağlantılı olarak köçeklerin “kadın kılığında dans eden erkek dansçılar” gibi normatif kategoriler yardımıyla tanımlanmaması gerektiği ve ayrı, geçici ve muğlak bir performatif kimlik yarattıkları düşüncelerini destekleyen argümanlar da sunar.

Yönteme Dair

Bu araştırmada köçek performansını seyredenin seyredilene bakışı üzerinden okuyabilmeme destek sağlaması amacıyla 15 erkekle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirdim.⁵ Görüşülenleri köçek oynatmanın yaygın olduğu farklı şehirlerden seçmeye özen gösterdim ve böylece Zonguldak’tan dört, Ankara’dan dört, Bolu’dan üç, Kastamonu’dan iki, Bartın’dan bir ve İstanbul’dan bir kişi çalışmaya dahil oldu. Görüşeceğim kişileri seçmemdeki tek kıstas, köçek performansını seyirci olarak pek çok kez deneyimlemiş olmalarıydı. Sadece erkeklerle görüşme nedenim ise görüşmelerde köçeklik ile erkeklik arasındaki ilişkiye dair de konuşmak istememden ve eşikte olma halini vurguladığım köçekliğin temelde birbiriyle uyuşmuyor gibi gözüken bu iki performansın (köçeklik ve erkeklik) karşılaşmasından beslendiğini düşünmemden kaynaklıydı. Bu yüzden hazırladığım yarı yapılandırılmış soru formunda sosyo-demografik bilgilerin, köçeklikle ilgili görüşlerin ve köçeklerle yaşanan deneyimlerin yanı sıra köçeklik ve cinsiyet arasındaki ilişkiye dair sorular da yer aldı. Görüşmeleri 2018 yılı sonunda tamamladım.

Araştırmamın bir diğer veri kaynağını ise internette paylaşılmış olan köçek videoları oluşturdu. Görüşmeler için bulunduğum şehirlerin bazılarında köçek performanslarını canlı gözlemeleme fırsatım olmuştu ancak bu gözlemler oldukça sınırlıydı. Video paylaşım sitelerinde erişilebilir durumda olan 52 köçek videosu, bana

⁵ Yazı boyunca görüşülenlerin kimliklerini gizli tutmak adına gerçek isimlerini değil, kendi seçtikleri takma isimleri kullanacağım.

yaklaşık 300 dakikalık bir görsel sağladı. Bu videolar, farklı köçek performanslarını ve bu performanslardaki seyreden-seyredilen ilişkisini olabildiğince geniş bir yelpazede irdeleme olanağı sundu.

Yaptığım görüşmeler ve izlediğim videolar neticesinde erkek seyircilerin köçeklere bakışını iki basit soru altında okumaya çalışacağım: “Köçekler neden ilgi çekicidir ve kabul edilebilir?” ve “köçekler neden hoş karşılanmaz ve kabul edilemez?” Bu kategorilendirmeyi yapmadaki amacım, seyredenlerin deneyimlerini keskin sınırlarla birbirinden ayırmak ve iki uç noktaya yerleştirmek değil elbette ki. Seyredenlerin tutumlarını belirli kategorilere uyup uymamaları üzerinden değerlendirmedigimi belirtmek isterim. Kaldı ki bu tutumlar kimi zaman her iki uçtan izler de barındırabilmekte veya arada bir yerde konumlanabilmekteydi. Bu ayrımı yapmadaki tek amacım, seyredenin performansı nasıl alımladığını şekillendiren oldukça farklı dinamiklerin aynı tarihsel süreçte bir arada ilerleyebildiğini görünür kılmak olacak. Köçek performansının birbirine zıt iki soruyu aynı anda tartışmaya açabilmesinin, bu performansın eşikliliğini bir kez daha vurguladığını düşünüyorum.

Yaptığım görüşmeleri baz aldığım da bu görüşmelerin büyük çoğunluğunun köçeklerin ilgi çekiciliği üzerinden ilerlediğini söyleyebilirim. Görüşmeleri köçeklik geleneğinin uzun yıllardır sürdürüldüğü şehirlerde gerçekleştirmiş olmamın bunda etkili olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Öte yandan görüşmelerde bu erkeklerin köçek performansını hayatlarında ilk kez deneyimleme anlarına ve kendi görüşlerinin yanı sıra çevresindeki erkeklerin köçekliği nasıl alımladıklarına yönelik paylaşımlar da büyük yer tuttu. Dolayısıyla görüşmelerim her iki soruya dair ele alacağım tartışmaları ortaya çıkaran önemli veriler sağlamış oldu. Seyrettiğim videolar ise bu tartışmaları derinleştirdi. Yazının bundan sonraki bölümü erkek seyircilerin köçekliğe dair birbirinden farklı yaklaşımlarının sebeplerini ortaya seriyor gibi görünse de aslında hepsinin altında aynı kurucu dinamiğin yattığını söylemek mümkün: Köçeklerin ilgi çekici olması da hoş karşılanmaması da onların eşikteki performansta edindikleri kendilerine has özellikleri üzerinden şekillenmektedir.

Köçekler Neden İlgi Çekicidir ve Kabul Edilebilir?

Ataerkil sistemin etkisini güçlü bir şekilde sürdürdüğü ve normatif erkeklik kodlarının yüceltildiği bir coğrafyada köçeklerin neden ilgi çekici olduğuna ve nasıl kabul edilebilir görüldüğüne yönelik okumamı, yaptığım görüşmelerin ve video analizlerinin de desteğini alarak dört başlık altında tartışacağım. İlk olarak köçeklerin performans esnasında erkeklik performansından ve erkek bedeninden uzaklaşarak eğreti bir hal almasının, seyreden gözünde erkeklikten izler barındırmaya devam ettiğini savunarak köçek bedeninin güce sahip olmaya devam ettiği üzerinde duracağım. Ardından köçek performansının sona eren bir performans olduğunun seyreden tarafından bilinmesinin, onu zararsız ve kabul edilebilir kıldığını iddia edeceğim. En son ise “farklı” olanın ilgi çekici olmasını ve performansın homososyal ortamlarda yarattığı homoerotizmi birbiriyle bağlantılı olarak ayrı başlıklarla ele alacağım.

Eğreti Bedenin Gücü

Köçek performansındaki bedensel bir aradalık ve feedback döngüsü, seyreden bakışını şekillendiren önemli etkenlerden biridir. Bir ürün olarak beden, sadece o bedeni hareket ettiren kişiyle ve onun kendi algısıyla sınırlı değildir; o beden aynı zamanda seyredenindir (Gard, 2003, s. 212). Köçek performansında bu beden, giydiği kıyafetlerle ve sergilediği hareketlerle performans boyunca eğreti bir hal alır. “Belirli bir süre sonra kaldırılacak olan, geçici, muvakkat; takma; belli belirsiz, uyumsuz, yakışmamış; iyi yerleşmemiş, yerini bulmamış bir biçimde; üstünkörü, ciddiye almadan gibi sözlük karşılıkları olan” (Çelik, 2007, s. 122) eğreti sözcüğü, seyreden gözünde köçekleri tanımlayabilecek bir kavram gibi durur. Çünkü köçekler “yerini bulmamış” “takma” kıyafetleriyle ve “iyi yerleşmemiş” danslarıyla uyumsuzluk yaratırlar, ikili cinsiyet rejimine uymazlar, gündelik yaşama sızmayan bir performans gerçekleştirirler ve performans bittikten sonra yok olan bir geçiciliği temsil ederler.

“Düşününce çok acayip aslında. O kadar izledim, sen gelene kadar üzerine hiç düşünmemiştim böyle. Buralarda yaygın diye yerleşmiş herhalde sorgusuz sualsiz, hep görüyoruz ya. Ama düşününce normalde giymeyeceğin bir kılıkta, oynamayacağın şekilde oynayan tipler. O erkekler için garip bir hâl aslında.” (Arda)

Peki köçeklerin seyreden gözündeki eğreti bedenleri, onların kabul edilebilirliğini nasıl etkiler? Bu noktada köçeklerin performans esnasında eğreti bedenlerine rağmen bazı “erkeksi” özelliklerini görünür kılmaya devam ettiklerini ve bu durumun köçek bedenini seyreden gözünde tamamen kırılğan hale gelmesini engellediğini düşünebiliriz. Her ne kadar seyreden algısında bir erkek bedeninin kadınlara atfedilen kıyafet ve hareketlerle bu cinsiyetleri karmaşılaştırması söz konusuysa da köçeklerin tamamen kılık değiştirmemiş olması ve erkek bedeninin okunabilirliğinin kısmi olarak devam etmesi, köçeklerin (örneğin bir drag queen kadar) kırılğan olmasının önüne geçer. Bu kırılğanlığı önlemede, seyreden köçek performansının bir erkek tarafından gerçekleştiriliyor olduğuna yönelik ön kabulü büyük rol oynar. Çünkü Leppert’ın belirttiği gibi aslında “penisin kültürel ‘büyü’sü daha çok hayali bir nesne olarak işler” (2017, s. 370). Bu durum, kılık değişikliği söz konusu olsa dahi, köçeklerin erkekliğini seyreden aklında sabitler. Köçekler performans esnasında sergiledikleri eğretiliğin yanı sıra, seyreden algısında bu eğretiliğin bir parçası olarak okunan “erkeksi” özellikleri (bıyık, sakal, göbek gibi) sayesinde ataerkil sistemin erkeklığe atfettiği güçten çıkar sağlamaya devam ederler. Yani cinsiyet ikiliğinden bakan seyreden için köçek performansında tam bir kadınsılığın olmaması, bu eğreti durumun hâlâ eril bir güce sahip olduğunun ipucudur aslında.

“Zenne gibi değil ki köçekler. Bıyıklı mıyıklı adamlar yapıyor köçekliği. Öyle eskisi gibi çocuklar değil. ‘Karı gibi dans ediyorsunuz’ de de sıksınlar bacağına (gülüyor).” (Bolulu Seyirci)

Köçeklerin performans esnasında seyredenlerin gözünde yıktığı ve yıkamadığı “erkeksi” özelliklerle edindikleri eğretilik, köçek performansının yukarıda ele aldığım eşikte olma halinin en büyük yaratıcılarından biridir. Köçeklerin eğreti bedeni, tam da seyredenlerin dâhil olduğu ve etki ettiği performans esnasında inşa edilir ve bu inşa her bir performansta bir öncekinden farklı bir sürece işaret eder. Köçek bedeni, bu süreçte bir mücadele alanı olarak da okunabilir hale gelir: Yeni bir kimlik yaratma mücadelesi. Yani herhangi bir cinsiyet (ya da mevcut başka bir kategori) değil, köçek olma mücadelesi. Dolayısıyla köçeklerin performans

esnasında seyredenin gözünde kazandığı eğretilik, köçekliği kendine has ayrı bir kategori yapan özelliklerden biridir aynı zamanda.

Geçicilik: Sonlu Bir Performans

Her performansın anlık ve geçici olduğundan daha önce bahsetmiştim. Bu geçicilik, köçeklik gibi geleneksel bir dansa işaret eden performanslarda daha görünür olur. Danslarda “amaca erişilince, iş bitince, bir biçimde bedenimizin hem nesneyle hem niyetimizle ilişkisi içinde yer alan hareketimiz kesilir” (Valery, 2018, s. 21). Valery, dansta “hareketimizin belirlenimi baştan yok oluşunu içerir; onun sonu olacak bir olayın düşüncesi olmasa, desteği olmasa hareketi ne tasarlayabilir ne gerçekleştirebiliriz” diye yazar (2018, s. 21). Dansın sonunda dans edenin yok oluşu, seyircinin dansa yönelik algısını da şekillendirir. Bu sebeple köçeklerin kabul edilebilirliği üzerinde, köçek performansının geçici/bitecek olmasının biliniyor oluşunun etkisi olduğunu söylenebilir. Köçek performansını gerçekleştirenin performans öncesindeki/sonrasındaki erkeklik performansı, seyredenlerin bu algısını besler. Köçek performansının geçiciliğinin biliniyor olması, o performansın normatif kategorileri sarsarak bir eşik yaratıyor olsa dahi kabul edilebilir olmasını sağlar. Çünkü bu performans, seyredenin gözünde normatif düzeni yıkamayacak kadar kısa bir ânı temsil eder.

Leppert, bakmamızı sağlayarak bir iddia koymanın sınırı olduğunu belirtir. “Eninde sonunda gözlerimizi alırız imgeden ve gözden kaybolduğu andan itibaren de aklımızdan çıkmaya doğru yol alır temsil” (2017, s. 159). Köçek performansının sona ermesi ve köçeklerin gözden kaybolmasıyla birlikte bu performans, seyreden için bir sonraki tekrara kadar unutulmaya yüz tutar. Bu da performans esnasında aslında “gerçek değil” bilincinin arka planda varlığını sürdürdüğüne” işaret eder (Huizinga, 2017, s. 45). Dolayısıyla köçek performansının seyredenin gözünde erkekler tarafından gerçekleştirilen ve sonu olan bir performansa işaret etmesi, köçeklerin kendi erkekliklerine bir zarar vermesini engellediği gibi seyreden için de bir tehdit olarak algılanmaz.

Yaptığım görüşmelerde seyredenlerin köçekliğe yönelik “gerçek değil” algısı, onların köçekliği büyük oranda bir meslek olarak görmeleri üzerinden şekillendi. Köçek performansını deneyimleyen erkeklerin büyük çoğunluğu, köçeklerin bu performansı para kazanmak için gerçekleştirdiklerini vurgulayarak köçek performansını yapıp biten bir iş olarak algıladıklarını belirttiler. Görüştüğüm erkekler için tıpkı çoğu meslekte işlerin dışarıda yapıp bitirilmesi ve eve taşınmaması gibi köçeklik de bir etkinlikte yapılan ve bitince bir sonraki etkinliğe kadar rafa kaldırılan bir iş olarak görülmekteydi. Dolayısıyla köçeklik gündelik hayattaki insan ilişkilerine sızıyor, iş dışında herhangi bir görünürlük kazanmıyordu. Bu durumda köçeklikten rahatsızlık duyulması ve hatta köçekliğin yasaklanması bir o kadar gereksiz bulunuyordu:

“Ya yasakladılar da ne var yani iki erkek orda oynamış da milleti eğlendirmiş de, ne zararları var. Köçek oynatmak yasakmış. Ne var adamlar işlerini yapıp evlerine dönüyor, ekmek götürüyor. Bir o kalmıştı zaten rezil etmedikleri.” (Bakkal)

“Onların da bir yaşamları, aileleri var sonuçta. Bunu da iş olarak yapıyorlar. Nasıl geçinecekler? Ortalıkta sürekli oynayan, deli deli oynayan tipler değil ki... İş. Para için yapıyorlar. Yasaklamak nedir? Ben ressamlardan hoşlanmıyorum, onları yasaklıyorum demek gibi bir şey bu.” (Dede)

Görüştüğüm erkeklerden Demir ise köçekliği bir işten öte tiyatro oyunu olarak gördüğünü belirterek köçek performansının geçiciliğini farklı bir örnekle desteklemiş oldu. Demir’e göre köçeklik eğlence kültürünün önemli bir parçasıydı ve her eğlence gibi başı ve sonu olan bir sürece işaret ediyordu:

“Ben tiyatro oyunu gibi bakıyorum köçekliğe. Hacivat Karagöz izler gibi izliyorum. O nasıl çocukları eğlendiriyorsa bu da beni eğlendiriyor. Bu yüzden iyi oluyor ara sıra da olsa düğünlerde görmek.” (Demir)

Öte yandan görüşme yaptığım erkekler arasında sosyal hayatında vakit geçirdiği bir köçek arkadaşı olan kimsenin bulunmadığını belirtmeliyim. Dolayısıyla bu erkeklerin hiçbiri köçeklerin performans dışındaki gündelik yaşamlarına dair bir fikre sahip değildi. Bu da onların köçekleri yalnızca etkinliklerde performans süresince gördükleri ve köçekliği sadece bu performanslar aracılığıyla yorumladıkları anlamına geliyor. Seyredenin gözünde köçeklik gündelik hayata da taşan ve burada devam eden bir kimlik olsaydı, köçek performansının geçicilik üzerinden kabul edilebilirlik ve ilgi çekicilik kazandığına yönelik bir argüman öne sürmek pek mümkün olmayabilirdi.

Farklı Olanın Cazibesi

Köçekler, bazı seyirciler için normatif cinsiyet rollerine aykırı bir performans sergilemeleri üzerinden “farklı” olana işaret ederler ve bu farklılık o seyircilerin bakışını üzerlerine çeker. O’Reilly, tuhaflığın baş döndürücü etkisinin, beden gerçeği zaman ve yerdeki maddeselliği ile performans esnasındaki temsili arasındaki dalgalanmadan beslendiğini belirtir (2009, s. 162). Köçeklerin seyreden gözünde farklı olana işaret etmesinin yarattığı cazibenin, süregiden performansta köçeklerin bedeninin seyreden gözünde “gerçek” zaman ve yerdeki bedenle uyum sağlamamasından kaynaklandığı söylenebilir. Yani seyreden gözünde performe eden (erkek) ile performe edilen (köçeklik) arasında bir boşluk oluşur. Bu boşluk, köçek performansını eşitliğe taşıyan özelliklerden biri olduğu gibi, performansı seyredenler için bakışlarını kaçıramayacakları bir cazibe merkezi yapan ve seyirlik kılan etkenlerden biri olarak düşünülebilir.

Saha çalışması boyunca görüştüğüm erkeklerin hem kendilerinin hem de yakınlarının köçekleri neden ilgi çekici bulduklarına yönelik paylaşımları, büyük oranda köçeklerin oldukça “farklı” bir performans ortaya seriyor olmaları üzerinden ifade edildi. Görüşülenlere göre bu farklılık, köçek performansının daha önce hiç karşılaşılmayan ve benzerine dahi rastlanmayan bir performansa işaret ediyor olmasından kaynaklanıyor ve aynı sebeple köçekleri seyredilesi kılıyordu:

“Alıştığımız o sıradan dansları herkes yapar. Ama köçek gibi oynasın bakalım herkes oynayabiliyor mu? Bir düğüne çıkar bakalım iki köçek, iki de işte tango yapan biri mesela, bak bakalım millet neyi izliyor ilgiyle. Tango iyi bir örnek olmadı ama diğer danslara göre de öyle köçeklik. Farklı olduğu için hem dikkat çeker hem eğlendirir, milleti de oynatır.” (Çankırlı Seyirci)

“Çok bilinmeyen bir dansı o kıyafetlerle hiç beklemeyeceğin tipte adamlar, amcalar oynuyor. Hoşuna gitmese bile bir dönüp bakarsın ne yapıyorlar, nasıl yapıyorlar diye.” (Basketçi)

Öte yandan seyreden için farklı olan bir performansın en farklı olduğu an, şüphesiz ki ilk kez seyredilen andır. Bedenin ne zaman ve ne şekilde kullanılacağı, “sözü edilmeksizin öğrenilen bir alışkanlıklar bütünü” iken (Evren, 2018, s. 249), ilk kez izlenen köçek performansı bu bütünü yerle bir eder. Sonraki performanslarda bu etki aynı güçte olmasa da sürer ancak yine de köçek performansının yadırgatma etkisi ilk kez izleme anında daha etkili olur. Daha sonra sıradanlaşmasa dahi seyreden üzerindeki çarpıcı etkisi azalabilir. Bu durumu göze alarak, yaptığım görüşmelerde erkeklerin köçek performansını ilk kez deneyimledikleri zamanki duygularına ve izlenimlerine özellikle odaklanmıştım. Seyredenlerin köçekleri ilk kez canlı bir şekilde izlediklerinde yaşadıkları şaşkınlığa ve bu şaşkınlıkla birlikte gelişen ilgilerine yönelik Angaralı'nın yaptığı paylaşım, kendi deyimiyle köçeklerin hala var olmasını sağlayan önemli etkenlerden de biriydi aynı zamanda:

“Az da olsa ilk kez izleyenler oluyor. Bakışlarından anlarsın ilk kez izlediklerini. Ama ilgilerini çekiyor, pür dikkat izliyorlar. Hayatlarında görmemişler, normal.” (Angaralı)

Seyredenın gözünde farklı olarak algılanan bir performansın ilgi çekiciliğini aynı etkiyle olmasa da sürekli bir şekilde devam ettirmesinde, o performansın herkes tarafından her yerde gerçekleştirilemiyor oluşunun önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla köçek performansının seyredenın gözündeki ilgi çekiciliğinin kaybolmamasında ve bu geleneğin yüzyıllar boyu süregelmesinde, bu performansın herkesin her yerde sıklıkla gördüğü yaygın bir performans olmamasının etkili olduğu düşünülebilir. Farklı olmanın, normları ve düzeni sarsmanın başkaları için seyredilesi olması, köçek performansını bugün hala ilgi çekici kılan önemli bir etken gibi görünmektedir.

Homoerotizm

Köçeklerin birbirleriyle ve seyredenlerle olan etkileşiminin, çağrıldıkları etkinlik türlerine göre değişiklik gösterdiğini belirtmek gerekir.⁶ Dolayısıyla seyredenın bakışını yorumlarken etkinlik türünün etkisi göz ardı edilmemelidir. Düğün ve sünnet gibi eğlencelerin aksine sadece erkeklerin katıldıkları içkili eğlencelerde gündelik yaşamdaki erkekler arası mahremiyet sınırlarının aşılabildiğinden ve köçeklerin bazen bir arzu

⁶ Günümüzde köçeklerin hangi etkinliklere çağrıldığını iki farklı gruba ayırarak sınıflandırmak mümkün: Birincisi bütün cinsiyetlerden ve yaşlardan insanların bir arada katılabildikleri düğün, nişan, sünnet gibi etkinlikler; ikincisi ise sadece erkeklerin katıldıkları çoğunlukla içkili küçük eğlenceler.

nesnesi olarak homoerotizme kapı açtığından bahsedilebilir. Ve bu durum köçeklik kültürünü ilgi çekici hale getiren ve devam ettiren etkenlerden biri olarak ele alınabilir.

Saha çalışmamda canlı gözlem yapma olanağı bulduğum etkinliklerin hepsi farklı cinsiyetten ve yaştan seyircilerin bulunduğu etkinlikler olduğu için erkekler arası bedensel yakınlığın dikkat çekici düzeyde gerçekleştiği bir performansı deneyimlemedim. Görüşme yaptığım erkeklerin bu konuya yönelik paylaşımları ise, konunun mahremiyetinden olsa gerek, bazı imalarla sınırlı kaldı. Sadece Psikolog bir deneyimini anlatırken bu konudaki en açık örneği verdi:

"Oynarken arkadan dayamıştı bana. 'Napiyorsun' der gibi baktığımda da 'bu böyle oynanır' demişti." (Psikolog)

Öte yandan köçek performansının erkek erkeğe etkinliklerde performansa dahil olan erkekler için homoerotik bir atmosfer yarattığı, analiz ettiğim köçek videolarının pek çoğunda görünür durumdaydı. Köçek performansında köçeklerin birbirlerine göbeklerini değdirecek kadar yakınlaşıp uzaklaşmaları, kimi durumlarda göbeklerin⁷ veya kalçaların⁸ birbirine değdirilmesine, benzer hareketleri seyredenlerin de birbirlerine yapmasına⁹ ve hatta köçeklerin oturan bir seyircinin omzuna göbeklerini/cinsel organlarını dayayarak¹⁰ veya sırtlarını yaslayarak¹¹ oynamalarına varabilmektedir. Seyreden ile seyredilen arasındaki bedensel temas daha da artabilmekte, örneğin köçeklerin seyredenlerin kucağına oturarak ve saçlarını okşayarak oynamaları söz konusu olabilmektedir.¹² Ya da köçekler para alabilmek için seyreden erkeklerin göbeklerini elleriyle sallayabilmekte¹³, kimi durumlarda karşısındakinin dışarı çıkan gömleğini kendi elleriyle pantolonlarının içine sokabilmektedir.¹⁴

Homososyal ortamlarda gerçekleştirilen köçek performansında mahremiyet sınırlarının lafla atışmalar veya farklı koreografiler üzerinden aşılabildiğini söylemek mümkündür. Örneğin bir videoda köçeğin masada oturan erkeklere laf attığını, oturanlara önünü dayarken "hadi yavrum, yapıştır" gibi sloganlar eşliğinde garip sesler çıkardığını, oynadığı erkek için "vur diyo" diyen bir seyirciye "vur mu diyor?" dediğini ve önündeki erkeğin başını öptüğünü, ona sarıldığını görürüz.¹⁵ İki genç köçeğin performansında ise seyredenlerin "haydi bakalım", "hay maşallah", "aman yarabbi" gibi laflarla performansı şekillendirdiklerini, köçeklerin farklı sesler çıkararak karşılık verdiklerini ve yere atılan paraları ters köprü kurarak ağızlarıyla aldıklarını

⁷ "Zonguldak kozlu çataklı köçek şevket1", <https://www.youtube.com/watch?v=HtCXszOzvmY&index=3&list=RDZA92xqE500s> Son erişim: 01.06.2020.

⁸ "Karabük Eskipazar köçek", https://www.youtube.com/watch?v=lp_lK-Rfaak Son erişim: 01.06.2020.

⁹ "Yaşlı amcalardan Bartın çiftetellisi.", <https://www.youtube.com/watch?v=4LI0Tybdqsc> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁰ "MENGEN DEVREK BARTIN ÇİFTETELLİ", <https://www.youtube.com/watch?v=94BHcij1oWA> Son erişim: 01.06.2020.

¹¹ "Zonguldak Gökçebey Namazgah köyü köçek havaları 2017", <https://www.youtube.com/watch?v=M5Bl6nzmDbo> Son erişim: 01.06.2020.

¹² "Devrek Sofular köy düğünü", <https://www.youtube.com/watch?v=HLEluX06m2l> Son erişim: 01.06.2020.

¹³ "Zonguldak Gökçebey Namazgah köyü köçek havaları 2017", <https://www.youtube.com/watch?v=M5Bl6nzmDbo> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁴ "MENGEN DEVREK BARTIN ÇİFTETELLİ", <https://www.youtube.com/watch?v=94BHcij1oWA> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁵ "Çaycuma köçekleri 2", <https://www.youtube.com/watch?v=VLuPqshkcrk> Son erişim: 01.06.2020.

seyrederiz. Aynı performansın ilerleyen dakikalarında köçeklerden biri yere oturup atılan parayı cinsel organının üzerine koyuyormuş gibi yapar ve diğer köçeğe parayı aynı şekilde ağzıyla almasını ima eder. Diğer köçek ise oturmasını fırsat bildiği arkadaşının yüzüne doğru göbek atarak yaklaşır ama oturan köçeğin hemen kalkmasıyla performans ayakta devam eder.¹⁶

Mahremiyet sınırları bu örneklerde olduğu gibi mutlaka fiziksel temasla veya lafla aşılmaz. Örneğin bir köçeğin eteğini erkek seyirciye doğru açarak göbek atması, kadınların ve çocukların bulunduğu bir etkinlikte fiziksel temas kurulmadan dahi erkekler arası yakınlıkların kurulabileceğini ortaya serer.¹⁷ Zira yakınlığın iki insanın karşılıklı bakışmasıyla da meydana gelebildiğini unutmamak gerekir. Temas olsun ya da olmasın, Fischer-Lichte'in belirttiği gibi "dokunma arzusunu uyandıran ve başkasına -onu yoklayarak- dokunan şey bakıştır" (2016, s. 106). Özellikle seyreden açısından düşündüğümüzde "göz sadece bir duyu organı değil, aynı zamanda bir haz organıdır" (Wright, 2002, s. 55). Yani seyreden bakışı, ortaya çıkabilecek dokunma arzusu üzerinden homoerotik hazza kapı açar. Dolayısıyla köçek performanslarında seyreden ve seyredilenin bakışları aracılığıyla erkekler arası mahremiyet sınırlarının herhangi bir temas olmasa dahi aşılabildiğini söylemek mümkündür. Köçeklik geleneğinin tarihsel gelişiminde köçeklerin genç, güzel, arzu nesnesi, kentli profesyonel dansçı konumundan alt sınıf, taşralı, eğlendiren kişi konumuna evrildiğini belirten Haynes de köçeklerin erkek seyirciler için homoerotik çekiciliğini sürdürdüğünü iddia eder (2014, s. 74). Videolarda da izini takip edebildiğimiz bu çekicilik, seyreden için köçek performansını ilgi çekici kılan bir başka etken olarak okunabilir olur.

Köçekler Neden Hoş Karşılanmaz ve Kabul Edilemez?

Köçekliğin yüzyıllar boyu varlığını korumuş olması ve günümüzde ilgi çekiciliğini yukarıda ele aldığım noktalar ışığında sürdürdüğü iddiası, bu geleneğin kimileri tarafından hoş karşılanmadığını ve kabul edilemez bulunduğunu reddettiğimiz anlamına gelmez. Köçekliğe yönelik olumsuz yaklaşımların örneklerini tarih boyunca bazı iktidar politikalarında,¹⁸ literatürde köçeklikle ilgili metinlerde¹⁹ veya gündelik hayatımızda

¹⁶ "BEKLEDİĞİNİZ KÖÇEK VIDEOSU GELDİ İZLEYİN", <https://www.youtube.com/watch?v=mYkpUN5E0tU> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁷ "Kaptaş Oyun Havasını Duyunca Köçekle Adeta Yarıştı :)", <https://www.youtube.com/watch?v=Ijx3zhh3WS8> Son erişim: 01.06.2020.

¹⁸ Köçeklere 19. yüzyılda getirilen yasaktan daha önce bahsetmişim. Yakın geçmişten bir örnek olarak ise 2016 yılında Kastamonu Belediye Başkanı'nın kültürümüzde böyle bir geleneğin olmadığını belirtmesi ve kentte köçek oynamayı yasaklaması verilebilir. (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/kastamonuda-kocek-yasaqi-40095502> Son erişim: 01.06.2020).

¹⁹ İlgili literatürde köçekliğe yönelik olumsuz yaklaşımların örneklerini, Metin And'ın ve Refik Ahmet Sevensil'in homofobik metinlerinde görmek mümkün:

"Köçekler de çengiler gibi cinsi sapıktı. Zenginler bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp saçarlardı. Bunlar yüzünden kavgalar çıkar, yeniciler aralarında dövüşüp kanlı bıçaklı olurlardı" (And, 2014, s. 30).

"Sevinci şehvete, neşeyi tahrike dönüştüren bir alaturka raks vardır ki, İstanbul eğlenceleri arasında en önemli bölümlerden birini oluşturur. Köçek oynamaktan söz ediyoruz. Tarihsel bir gerçek olarak ortadadır ki eski zevk düşkünü ve özensiz anlayış, gençlik ve güzelliği kadında da olsa, erkekte de olsa aynı derecede çekici ve yakıcı sayıyordu. Bu konuyu açmakla bilimin "uranizm" diye adlandırdığı, bir tür ruh hastalığı saydığı alana girmiş oluyoruz. Bugün tıbbın 'eş cinsler arasındaki aşklar' adıyla açık bir teşhisle ortaya koyduğu bu hastalık, yüzyıllarca Doğu'yu kemirmiş, milyonlarca insanın bel kemiğini çürütmüş, milyonlarca onur ve haysiyeti ayaklar altında çiğnemiştir" (Sevensil, 2014, s. 121).

kendi çevremizde²⁰ görmek mümkün. Köçek performansının normatif sınırların dışında kalan kendine has özellikleri üzerinden edindiği konum, köçeklerin herkes tarafından kabul edilebilirliğini zora sokar. Ben bu başlık altında köçeklerin hoş karşılanmamasını ve kabul edilemezliğini yine dört alt başlıkla ele alacağım. İlk önce yukarıda güçlü yönünü vurguladığım eğreti görünme halinin bu sefer güçsüz yönünü vurgulayacağım. Ardından köçeklerin seyredenin gözünde öteki/kirli olma durumlarını irdeleyeceğim. Son olarak ise köçeklere yönelik olumsuz yaklaşımları yaratan dinamikler olarak koreofobiyi ve transfobiyi ayrı başlıklar altında tartışmaya açacağım.

Eğreti Bedenin Güçsüzlüğü

Köçeklerin performans esnasında normatif sınırları sarsarak yarattıkları ve bedensel bir aradalıkla seyredenlerin de içinde bulunduğu uzam, köçeklerin performans esnasında maddeleşen bedenlerinin eğreti görüntüsüyle desteklenir. Köçeklerin köçeklik öncesi ve sonrası erkeklik performansının seyredenin gözünde tam olarak yıkılamamasının, köçek bedenlerinin tamamen kırılğan bir bedene işaret etmediğine ve kısmen kabul edilebilir olduğuna daha önce değinmişim. Ancak sonuç olarak bu eğreti beden, eğretiliğini, normatif bedene benzememesi üzerinden edinir. Her ne kadar köçekler seyredenin gözünde bazı “erkeksi” özellikler barındırmaya devam ettiği için ataerkil sistemden sağladığı gücü tamamen yitirmese de erkekliğin kadınların ve kadınsı özelliklerin aşığılanması üzerinden yüceltildiği bir coğrafyada en nihayetinde erkekliği tehlikeye sokması sebebiyle güçsüzlüğü de simgeler. Bu da köçek performansını özellikle erkekler tarafından hoş karşılanmayan ve kabul edilemeyen bir konuma sokan etkenlerden biri olarak düşünülebilir.

“Kadın kılığında dans eden erkeklerden bahsediyoruz. Köçeklik öyle çıkmış ortaya zaten. Parlak parlak çocuklar yaparmış hatta köçeklik, altında ayrıca ne var kim bilir. Şimdi tam öyle olmasa da etek falan giymek söz konusu yine. Her erkek yapmak istemez doğal olarak.” (Komşu)

“Doğru bulmayanlara da hak vermek lazım. Dans etmek, kırıtmak, öyle şeyler giymek bizde erkekliğe ters şeyler nasılsa.” (Basketçi)

O'Reilly, bedenin temsilinin saf görünüşün ötesindeki faktörler tarafından karmaşık hale getirildiğini belirtir. Bu faktörler öznenin öz-bilinci, kullanılan ortamın etkisi ve sanatçının performans sergilediği kültürel ve sosyo-politik bağlamdır (2009, s. 49). Köçek performansında bu temsil, normatif toplumsal cinsiyet rollerinin karmaşıklaşması üzerinden şekillenir. Seyredenin bilincinde köçeğin erkek biyolojik bedenine sahip olduğu yerleşik gibidir. Köçeğin performans esnasında temsil ettiği beden ise normatif kodlarla beslenen bu bilince ters düşer. Seyredenin bakışı altında erkek olduğu düşünülen birinin kadınlara atfedilen kıyafetlerle ve hareketlerle dans etmesinin yarattığı muğlaklık, heteroseksist ataerkil sistemde köçeklerin erkek cemaati içindeki konumunu ve gücünü etkilediği gibi, seyredenler için erkekliğe yönelik bir tehdit algısı üzerinden

²⁰ Köçekler üzerine araştırmamı sürdürdüğüm dönemde yeni tanıştığım bir kadından aldığım tepki dikkate değerdi. Araştırmamdan bahsetmem üzerine ilginç ve güzel bir konu seçtiğimi belirten kadının köçeklere yönelik olumlu bir tutum takınacağını düşünürken “ben köçeklere bakamıyorum” demesi ve köçekleri üzerine çalışılması gereken tuhaf bir nesne, bir öteki konumuna oturtan konuşması beni şaşırtmıştı.

tahammülsüzlük de yaratabilir. Bu yüzden kültürel ve sosyo-politik bağlam içinde köçek performansı, ilgi çekici olabildiği gibi kabul edilemez de görülebilir.

Görüştüğüm erkeklerin tamamı, kendileri köçeklere yönelik olumsuz görüş belirtmemiş olsalar dahi, toplum içindeki bu tarz yaklaşımların temelini erkeklerin “o şekilde” dans ediyor olmalarına bağlamışlardı. Dolayısıyla burada şunu bir kez daha hatırlamak gerekir ki, bu olumsuz yaklaşımları yarattığını savunduğum eğretilik sadece seyreden bakışıyla yaratılan ve şekillenen bir eğretiliktir. Köçeklerin kendi performanslarının böyle bir muğlaklık veya algısal çokdurumluluk yarattığını düşünmediklerini kendileriyle yaptığım (ama bu çalışmaya taşımadığım) görüşmeler neticesinde not olarak düşebilirim. Kaldı ki bu köçeklere göre eğretiliğin kendi temsilleriyle değil de benim veya köçek olmayan başka erkeklerin köçeklik yapmaya çalışmalarıyla ortaya çıkabilecek bir durum olması, başka bir çalışmanın konusu olarak dikkate değerdi.

Öteki / Kirli Erkek

Dans etmek, günümüzde hala büyük oranda kadınlara atfedilen bir edimdir. “Dansın güzelliği bizatihi hareket eden bedenin güzelliğidir” (Huizinga, 2017, s. 223) ve bu güzellik temsili, hareket eden bedeni seyirlik konuma oturtur. Seyirlik olan ise dişil olarak algılanır. “Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir” (Mulvey, 2016, s. 286). Bakan ile bakılan arasındaki ayırmda, bakılan taraf erkek olsa dahi edilgin konumundan dolayı dişileştirilmiş olur ve bakan/seyreden açısından kurucu-öteki konumuna oturur. Çünkü karşısındakinin bakışlarını üzerine çekerek kendisini izlettirir ve “izleme dürtüsü” öznenin kendisini ötekilerle ilişkili olarak kurmasının temelini yerleşir” (Wright, 2002, s. 49). Bu eril bakışla hem seyredilenin dişil inşası gerçekleştirilir hem de seyredeninin etkin pozisyonu sağlamlaştırılır.

Köçeklik, dans etmenin erkeksi görülmemesinin en açık örneklerinden biri olarak düşünülebilir. Chevaux ve Tin, dansın kadınlara özgü bir sanat olması sebebiyle erkek dansçının ne erkek ne kadın olarak, sadece öğrenmeye yol açan bir varlık olarak algılandığını iddia eder (2018, s. 65). Özellikle Türkiye örneğinde düşündüğümüzde bu durum dansçı erkeği toplum içinde “öteki” konumuna oturtur. Bu argüman daha önce muğlaklık üzerinden ele alınan eğretilik meselesiyle de örtüşür. “Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır” (Direk, 2012, s. 71) ve normativitenin dışında kalan bedenleri Kristeva’nın abjection kavramının ima ettiği gibi dışa atar, “onları anlaşılabilirliğin sınırında konumlandırır” (Direk, 2012, s. 68). Yani köçekler, bedenin iktidarla ilişkisinde aslında bir başkaldırı örneği sundukları için “normal” olanın dışında konumlandırılır ve abjecte işaret eder. Abject, “bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder (Kristeva, 2014, s. 28). Yani arada konumlanır, muğlak olandır. Köçek performansı bu yüzden eşik olarak ele alabileceğimiz bir uzam yaratmış olur ve köçekler tam da bu eşikteki pozisyonları üzerinden normatif düzenin dışına atılır.

Köçeklerin seyreden gözündeki öteki ve muğlak konumları, benzer şekilde Douglas’ın “kirlilik” kavramsallaştırmasıyla da örtüşür. Douglas, “herhangi bir sınıflandırmanın her zaman bu sınıflandırmaya uymayan, onun belirlediği iç ve dış sınırları, dolayısıyla sistemin temelini zorlayan ve tehdit eden şeylerle

karşılaştığına işaret eder. Bu tarz tehditler kavramsal olarak kirlenme ve tehlike kaynaklarıdır” (Akt. James, 2013, s. 79). Daha basit söylemek gerekirse Douglas’a göre düzenin dışında olan, olması gerektiği yerde olmadığı için kirlidir (Douglas, 1992, s. 35) ve bu kir düzeni tehdit eder. Köçeklerin egemen erkeklik kodlarına uymaması, onları normatif erkeklik düzeninin kiri haline getirir.

Dolayısıyla köçeklerin öteki, *abject*, kirli olma hallerinin, onlara yönelik olumsuz yaklaşımları anlamlandırmamızı sağlayacak bir başka dayanak noktası olduğunu söyleyebiliriz. Seyredilen köçekler bu konumlarını kendilerine has köçeklik özellikleriyle ve seyreden erkeklerle bedensel bir aradalıkları üzerinden edinirler. Bedensel bir aradalık, köçekleri erkek kategorisinden bağımsız düşünmeyen seyirci için farklı erkekliklerin karşılaşmasına zemin oluşturur ve erkekler arası karşıtlıkları yaratıp köçekleri öteki, *abject*, kirli konumuna oturtur. Köçek performansında seyreden bu bakışı, kendi erkekliğini beslemek amacıyla köçeklere yönelik küçümseyici bir bakışa olanak tanır. Bu olumsuz tutum aynı zamanda köçeklerin hoş karşılanmamasını koreofobik ve transfobik yaklaşımlar temelinde yorumlamamıza da kapı açar. Çünkü köçekler, performans esnasındaki temsillerini normativitenin dışında kalan koreografileri ve kıyafetleriyle gerçekleştirir.

Koreofobi

Seyreden gözünde köçeklere yönelik hoşnutsuzluğun kaynaklarından birinin koreofobi olduğu ileri sürülebilir. İran dansı üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasında Anthony Shay (1999), koreofobi (*choreophobia*) kelimesini solo doğaçlama dansın İran toplumunda kötü bir sembol haline gelme sürecinde hem bu dansa hem de bu dansı performe edenlere yönelik oluşan yaygın olumsuz tepkileri karakterize etmek için kavramsallaştırır. Başka bir makalesinde ise Amerika’da dans eğitmenliği yaptıktan sonra ülkesine dönen İranlı bir erkeğin gençleri “ayartmaktan” dolayı yargılanmasını, “Arap” göbek dansı yaptığı videoların delil olarak kullanılmasını ve sonunda suçlu bulunmasını koreofobiye örnek olarak verir (2006, s. 157-8). Genel olarak koreofobi, bir dans performansında sunulan beden hareketleri üzerinden o dansa ve dansı performe edenlere yönelik geliştirilen olumsuz tutum ve tepkiler için kullanılabilir bir kavram olarak düşünülebilir.

Köçeklere yönelik koreofobik tutumun temelinde, Shay’ın örneğine benzer şekilde göbek atmanın yattığı söylenebilir. Antmen, göbeğin cinsiyetlendirilmiş bir kavram olduğunu, dansözlüğe işaret etmesi üzerinden “doğulu kadın” algısını şekillendiren unsurları hatırlattığını belirtir (2017, s. 106). Göbek atmak köçeklerin performans esnasında sergiledikleri hareketlerden biri olduğu için seyredene dansözlüğü çağırıştırabilir ve köçeklik de kadın dansı gibi algılanabilir. Bu yüzden köçekleri seyreden erkek, hemcinsinin hareketlerini erkekliğe bir tehdit olarak algılayabilir ve buna tepkisiz kalmayabilir. Dolayısıyla köçeklere yönelik koreofobinin, köçekliğin seyreden tarafından “kadın gibi dans etmek” şeklinde algılanmasıyla beslendiğini düşünebiliriz. Oysaki Shay’ın vurguladığı gibi göbek dansı yapan erkek dansçıların “kadınları taklit etme” argümanı üzerinden yorumlanması, tarihsel değerlerin günümüz gözüyle analiz edildiğini gösteren temel bir yanılgıya işaret eder (2006, s. 138).

Seyreden bu olası tepkisine sebep bir başka etken, göbeğin aynı zamanda cinselliği de çağırıştırmasıdır. Üreme organlarına yakın olması sebebiyle bir başkasının göbeğine dokunmak genellikle tabudur (Morris, 2009, s. 185-6). Buna rağmen köçek performansında sergilenen bedensel yakınlıklar, homoerotizm

yaratabileceği gibi homofobiye de zemin hazırlar. Kısacası köçek performansında koreografi üzerinden köçeklere yönelik geliştirilebilecek olumsuz yaklaşımların temelinde, birbirinden ayrı düşünülemez koreofobi ve homofobinin etkili olduğu düşünülebilir.

Köçeklerle ilgili izlediğim videolarda, koreofobik yaklaşımların köçeklerin birer güldürü unsuruna dönüştürülmesi üzerinden beslendiğini söyleyebilirim. Bu durumu özellikle köçek performansının taklit edildiği videolarda köçeklerin nasıl temsil edildiği üzerinden görmek mümkündür. Örneğin köçeklerle ilgili video paylaşımları arasında, skeçlerden oluşan bir komedi programında oyuncuların gerçekleştirdikleri köçek performansı karşımıza sıklıkla çıkar. Köçekler bu programda tamamen güldürü unsuru olarak sunulur ve köçek performansı esnasında özellikle diğer karakterlerin verdikleri tepkiler oldukça koreofobiktir. Birbirinden farklı performansların sergilendiği üç videoda²¹ köçekleri seyreden erkek karakterlerin abartılı şaşkınlıkları, korkuları ve bu duygularla şekillendirdikleri tepkileri performans boyunca sürer. Köçeklere bakamazlar, baktıklarında gözlerini kaçırırlar, köçeklerle fiziksel mesafeleri kısaldığında köşe bucak kaçarlar, köçekleri kovarlar ve bağırarak abartılı tepkilerde bulunurlar. Alışıp onlara eşlik etmeye çalıştıkları zaman bile tereddütlüdürler ve göz teması kurmayarak mesafelerini geriye kaçışlarla korurlar. Üç performansın sonunda da köçeklerden biri diğerinin kucağına atlar ve diğer erkeklerin en koreofobik tepkisi o an gerçekleşir. Ağızları açık ya da elleri ağızlarında şaşkınlıktan donakalırlar ya da bağırarak ve gözlerini kapatarak kaçarlar.

Köçeklere yönelik koreofobik yaklaşımı, köçek videoları arasında karşıma çıkan farklı bir video üzerinden de örneklendirebilirim.²² Bu videoda iki köçeğe Fetullah Gülen ve Kemal Kılıçdaroğlu'nun yüzlerinin montajla eklenmiş olduğu görülür. Dans eden köçeklerin birkaç saniyelik görüntüsü, iki dakikayı aşan video boyunca montajlı bir şekilde sürekli döner. "Feto kılıçdaroğlu / köçek oyunu" başlıklı bu video ve altındaki izleyici yorumları, köçeklerin koreografi üzerinden aşağılama aracı olarak görülebildiğinin iyi bir örneğidir.

Transfobi

Seyredende oluşabilecek "göbek atan erkek dansçı" algısı üzerinden değindiğim homofobik yaklaşımın bir boyutunun "erkeklerde kadınsı olarak görülen özelliklerin ve bir anlamda da kadınlarda erkeksi denilen özelliklerin aşağılanması" (Welzer-Lang'den akt. Tin, 2018, s. IV) üzerinden şekillendiğini düşündüğümüzde, homofobiyi köçek performansına yönelik hoşnutsuzluğun temellerinden biri olarak görmek akla yatkın duruyor. Ancak ben bu olumsuz yaklaşımların homofobiden ziyade transfobi üzerinden açıklanmasının daha uygun olacağını düşünüyorum. Çünkü transfobi, homofobiden farklı olarak, heteroseksüel düzene aykırı görülen bir cinsellik biçimine karşı değil; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve görünüm ilişkisiyle heteromerkezci düzenin sarsılmasına karşı bir tepki olarak ortaya çıkar (Krikorian, 2018, s. 395). Köçeklerin seyreden gözünde cinsel yönelimden bağımsız bir şekilde sadece görünümleriyle ve koreografileriyle yarattıkları

²¹ "Güldür Güldür Show - En Komik Dans Sahneleri", https://www.youtube.com/watch?v=phIO_Oq2RiM Son erişim: 01.06.2020.

"Güldür Güldür Show'un Unutulmaz Köçekleri", <https://www.youtube.com/watch?v=2PLPG1KWPak> Son erişim: 01.06.2020.

"Güldür Güldür - Köçek", https://www.youtube.com/watch?v=wufj2D_Bpts Son erişim: 01.06.2020.

²² "Feto kılıçdaroğlu / köçek oyunu", <https://www.youtube.com/watch?v=6GD1AJKq5VY> Son erişim: 25.07.2018.

muğlaklık, bu performansın hoş karşılanmamasını ve kabul edilemezliğini heteronormatif düzenin neden olduğu transfobik nefret üzerinden okumayı daha mümkün kılar.

Heteronormatif düzen heteroseksüelliği sadece cinsel yönelim olarak temel almaz, cinsiyet rolleri başta olmak üzere heteroseksüellikle ilişkilendirilen her şeyi topluma dayatır. Heteronormativite, Özbay ve Erol'un belirttiği gibi "heteroseksüel olduğunuz ve aslında normatif cinsiyet kalıplarına, kadınlık-erkeklik ideallerine uyduğunuz oranda sizi sahiplenen, size yer açan, makbul sayan; aksi hallerde sizi ya görmezden gelen, sesinizi duymayan ya da üstünüze basan, sizi ezen, yok olmanız gerektiğini hatırlatan sistem" olarak tanımlanabilir (2018, s. 202). Seyredenin gözünde idealleştirilmiş kodlara uymayan haliyle köçeklerin bu sistemde varlıklarını sürdürmekte zorlanmaları akla yatkındır. Köçeklerin de karşılaşılabildiği "alaya alma, hor görme, yaygın baskı ve kurumsallaşmış ayrımcı muamele, transfobinin bilinen ifadeleridir" (Krikorian, 2018, s. 396). Dolayısıyla köçeklere yönelik olumsuz bakış, tutum ve davranışların transfobiden beslendiğini söylemek mümkündür.

Aşağıdaki alıntılar, erkek seyircilerle yaptığım görüşmelerde de köçeklerin bazı kesimler tarafından hoş karşılanmamasına ve kabul edilemez görüldüğüne dair paylaşımların transfobiye işaret ettiğine örnek olarak verilebilir.

"Yoldan çevir birini, al şu eteği giyip göbek at dese Allah aşkına 10 kişiden kaçını kabul eder. Üzerine para vereceğini söylesen belki bir kişi, ama onu bile sanmıyorum bizim toplumda. Ben yapmam mesela para da versen. (Gülüyor). ... Öyle dans etmek kadın işi ya biraz, bir de üstüne etek giymek, cafcacflı şeyler ve göbek atmak, kırılmak söz konusu. Tabii kabul edilemez olur bazıları için." (Mühendis Bey)

"O eteği giyip göbek atsam babam beni yaşatmaz herhalde (gülüyor)" (Bolulu Seyirci)

"Seyretmesi güzel ama ben yapmam. Yapmam da zaten. Yapmayayım da zaten. (gülüyor). Oynamam öyle giyinip de." (Arda)

Görüşmelerden alıntılarının yanı sıra, köçek performansı üzerine çalıştığımı söylediğim bir erkek arkadaşımın köçekler için yaptığı "post-modern drag queen" tanımlamasını da köçeklerin heteronormatif cinsiyet düzenine uymayan bir performans sergilediklerine yönelik algıya örnek olarak verebilirim. Bu örnek transfobik bir ima barındırmıyor olsa da köçekleri "karşı cinsi taklit eden" konumuna oturtarak köçek performansına yönelik transfobik algının nasıl temellendiğini göstermesi açısından önemliydi. Çünkü transfobi tam da "cinsel pratiklerin ötesinde, bir gün ya da sürekli olarak cinsiyetler-arası sınırları geçen kişiye karşı yapılan saldırıları tanımlar" (Krikorian, 2018, s. 397). Köçeklerin seyredenin gözünde bu sınırları aşan bir performans sergilemeleri, köçek performansının kabul edilebilirliğin sınırlarını zorlama sebeplerinden biri olarak düşünülebilir.

Sonuç

Köçek performansı sadece köçekler ve köçek takımlarıyla değil, her performansta olduğu gibi seyredenler başta olmak üzere canlı/cansız pek çok dış etkenin varlığıyla şekillenen bir performans olarak düşünülmelidir. Analiz ettiğim videoların bazılarında olduğu gibi seyircilerin bulunmadığı bir ortamda gerçekleştirilen performanslar bile köçeklerin ve takımlarının birbirlerine bakışı altında ilerler, başka bir seyreden olduğu veya olacağı var sayılır, performans buna göre düzenlenir ve mekânsal etkilere açıklığını her zaman sürdürür. Aslında performansı şekillendiren etkenlere “dış” etkenler demek dahi söylemsel bir hata olarak düşünülebilir çünkü performans zaten bu etkenlerle birlikte var olur. Köçek performansı, performans anında canlı/cansız bütün varlıkların bir aradalığı üzerinden şekillenen bir uzamda gerçekleşir ve köçeklerin diğer kategorilerle açıklanamayan kendine has özellikleri eşikselliğe işaret ettiğim bu uzamda sağlanmış olur

Yüzlerce yıllık geçmişe sahip köçeklik geleneği ilk ortaya çıktığı zamanki ününü ve önemini zamanla kaybetmiş olsa da bugün hala belirli bölgelerde varlığını sürdürmektedir. Köçeklerin günümüzde sayılarının iyice azalmasının temel sebeplerinden biri bu performansın bazı kesimler tarafından hoş karşılanmaması iken; geleneğin zayıflamasına ve yasaklara rağmen köçeklerin belirli bölgelerde performanslarını sürdürebiliyor olmalarının altında bu performansın hala kimilerince ilgi çekici görülüyor olması yatar. Bu iki farklı yaklaşımın altındaki dinamikleri tartışmaya açabilmek için köçeklerden öte onları seyredenlerin köçek performansını nasıl alımladıkları üzerine düşünmek gerekir. Böyle bir amaçla yola çıkan bu makale köçek performansında bedensel bir aradalığa odaklanmış, köçeklere yönelik olumlu/olumsuz yaklaşımların sebeplerini eşikteki dansta onlara eşlik eden erkek seyircilerin bakışı üzerinden okumaya çalışmıştır.

Erkek seyircilere göre köçeklerin performans esnasında sundukları beden temsili ile performans öncesi/sonrası sergilediklerini düşündükleri erkeklik performansları arasında bir uyumsuzluk ortaya çıktığı söylenebilir. Köçek performansındaki bu uyumsuzluk, bütün performanslarda ortaya çıkan algısal çokdurumluluk halinin bir örneğidir. Bu algısal çokdurumluluk, erkek seyircileri köçek performansının yarattığı eşikselliğe çeken etmenlerden biridir aynı zamanda. Eşikte süregiden performansta erkek seyircinin bakışı, köçeklerin performans üzerinden edindikleri kimlikle şekillenir. Yani erkek seyircilerin köçeklere yönelik bakışları birbirinden farklı da olsa, hepsi köçeklerin performanstaki kendine has konumundan beslenir. Dolayısıyla bu yazıda iddia edildiği gibi köçeklerin bir taraftan eğreti bedenleriyle edindikleri güç, farklılıklarıyla kazandıkları cazibe, performans sonrası görünmezlikleri ve homoerotizm üzerinden ilgi çekici ve kabul edilebilir olmaları; diğer taraftan eğreti bedenlerinin sebep olduğu güçsüzlük, farklılıklarının yarattığı ötekilik/kir ve koreofobi/transfobi üzerinden hoş karşılanmayıp kabul edilemez olmaları, onların ancak erkeklik performansıyla uyumsuzluk yaratmaları sonucu kazandıkları “köçeklik” özellikleri üzerinden açıklanabilir olur. Köçeklere yönelik farklı yaklaşımların kadın seyircilerle yürütülecek bir araştırmada hangi dinamiklerle beslendiği ise bir başka çalışmanın konusu olarak üzerinde düşünmeye değerdir.

Kaynakça

- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatrosu tarihi*. (4. Basım.). İstanbul: İletişim.
- And, M. (2015). *16. yüzyılda İstanbul: kent, saray, günlük yaşam*. (3. Basım.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli bedenler: sanat, kimlik, cinsiyet*. (3. Basım.). İstanbul: Sel.
- Avcı, M. (2017). Shifts in sexual desire: bans on dancing boys (köçeks) throughout Ottoman modernity (1800s–1920s). *Middle Eastern Studies*, 53 (5), 762-781.
- Barutçu, A. (2019). *Eşiklerde dans: beden ve performans ekseninde köçekler* (Yayınlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Barutçu, A. (2020). Judith Butler felsefesinde kimlik siyasetinin reddi: özne ve cinsiyet tartışmaları üzerinden bir okuma. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7 (2), 431-449.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). Müzik çalışmalarında 'kimlik', 'cinsiyet': Osmanlı'da çengiler, köçekler. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 12 (1), 111-128.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet belası: feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). (2. Basım.). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2014). *Bela bedenler*, (C. Çakırlar ve Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Candan, A. (2010). *Oyun tören gösterim*. İstanbul: Norgunk.
- Carlson, M. (2007). What is Performance? Henry Bial (Der.), içinde, *The performance studies reader* (2. Basım.) (s. 70-75). Londra ve New York: Routledge.
- Carlson, M. (2013). *Performans: eleştirel bir giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Chevaux, H. ve Tin, L. G. (2018). Dans. Louis-Georges Tin (Der.), içinde, *Homofobi sözlüğü* (s. 64-66). (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.). İstanbul: Sel.
- Çelik, A. (2007). Eğreti emek-parçalanmış sınıf. *Birikim Dergisi* 217, 122-33.
- Direk, Z. (2012). Judith Butler: toplumsal cinsiyet ve bedenin maddeleşmesi. Zeynep Direk (Der.), içinde, *Cinsiyetli olmak: sosyal bilimlere feminist bakışlar* (3. Basım.). (s. 67-84). İstanbul: Yapı Kredi.
- Douglas, M. (1992). *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo* [1966]. Londra ve New York: Routledge.
- Evren, C. (2018). Spor antropolojisi. Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (Der.), içinde, *Kültür denen şey: antropolojik yaklaşımlar* (s. 233-255). İstanbul: Metis.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Gard, M. (2003). Being someone else: using dance in anti-oppressive teaching. *Educational Review*, 55 (2), 211-223.
- Goffman, E. (2014). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. (B. Cezar, Çev.). (3. Basım.). İstanbul: Metis.
- Haynes, B. G. (2014). *Performing modernity in Turkey: conflicts of masculinity, sexuality, and the köçek dancer* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). The City University of New York, NY.
- Huizinga, J. (2017). *Homo ludens: oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). (6. Basım.). İstanbul: Ayrıntı.
- James, W. (2013). *Törenselleşen hayvan: yeni bir antropoloji portresi*. (S. Çalışkan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karataş, Ö. S. (2012). Osmanlı'nın aykırı dansçıları tavşanlar ve tavşanca formu. *Milli Folklor*, 24: 95, 289-299.
- Kılıç, Ç. (2009). Zenne ve köçek. Emine Gürsoy-Naskali ve Aylin Koç (Der.), içinde, *İğdiş, sünnet, bedene şiddet kitabı* (s. 355-365). İstanbul: Kitabevi.
- Koçu, R. E. (2015). *Eski İstanbul'da meyhaneler ve meyhane köçekleri [1947]*. (3. Basım.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Krikorian, G. (2018). Transfobi. Louis-Georges Tin (Der.), içinde, *Homofobi sözlüğü* (s. 395-398). (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.). İstanbul: Sel.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: iğrençlik üzerine deneme*. (N. Tural, Çev.). (2. Basım.). İstanbul: Ayrıntı.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü: imgelerin toplumsal işlevi*. (İ. Türkmen, Çev.). (3. Basım.). İstanbul: Ayrıntı.
- Mansbridge, J. (2017). The zenne: male belly dancers and queer modernity in contemporary Turkey. *Theatre Research International*, 42 (1), 20-36.
- Morris, D. (2009). *Çıplak adam: erkek vücudu üzerine bir inceleme*. (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Mulvey, L. (2016). Görsel zevk ve anlatı sineması. Ahu Antmen (Der.), içinde, *Sanat / cinsiyet: sanat tarihi ve feminist eleştirisi* (5. Basım.). (s. 277-297). İstanbul: İletişim.
- O'Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Londra: Thames & Hudson.
- Oksaçan, H. E. (2015). *Sultanlar devrinde oğlanlar*. (2. Basım.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özbay, C. ve Erol, M. (2018). Vatandaşlık rejimi, cinsellikler ve beden siyaseti. *Cogito* 90, 201-204.
- Salih, S. (2002). *Judith Butler*. Londra ve New York: Routledge.

Schechner, R. (2013). What is performance studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5 (2), 1-11.

Sevengil, R. A. (2014). *İstanbul nasıl eğleniyordu?* İstanbul: Alfa.

Shay, A. (1999). *Choreophobia: solo improvised dance in the Iranian world*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.

Shay, A. (2006). The male dancer in the Middle East and Central Asia. *Dance Research Journal*, 38 (1-2), 137-162.

Tin, L. G. (2018). Önsöz. Louis-Georges Tin (Der.), içinde, *Homofobi Sözlüğü* (s. III-X). (M. Tezkan ve O. Urun, Çev.). İstanbul: Sel.

Valery, P. (2018). *Degas dans desen*. (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Williams, G. J. (2010). Preface: interpreting performances and cultures. Gary Jay Williams (Der.), içinde, *Theatre histories: an introduction* (2. Basım.). (s. XVII-XXV). Oxon ve New York: Routledge.

Wright, E. (2002). *Lacan ve postfeminizm*. (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Everest.

Yalur, T. (2013). Osmanlı'da bir cinsel kimlik olarak köçek. Berfu Şeker (Der.), içinde, *Başkaldıran bedenler: Türkiye'de transgender, aktivizm ve altkültürel pratikler* (s. 67-81). İstanbul: Metis.

2020, 7(2): 241-264

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.241264>

Makaleler (Tema)

TÜRKİYE'DE GÖRSEL-İŞİTSEL KORSAN: BİR ENDÜSTRİNİN KORSAN FİLM SATICILARI ÜZERİNDEN ÖZDÜŞÜNÜMÜ

Ece Vitri nel¹

Öz

Gelişmekte olan uluslararası alanyazın görsel-ışitsel korsana, kapsamı giderek genişleyen film pratiklerinin bir bileşeni, sadece ekonomik kayıp ve getiri düzleminde tartışılmayacak, mevcut endüstriyel yapılanma ve yasal düzenlemelerle olduğu kadar kültür ve temsillerle de ilişkili çok boyutlu ve kapsamlı bir konu olarak yaklaşır. Bu alanyazından yola çıkarak paralel dağıtım ağlarının Türkiye'de bizzat görsel-ışitsel endüstri eli ile nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin toplumdaki korsan algısı hakkında bize hangi ipuçlarını verdiğini anlamayı amaçlayan bu çalışma, 2010-2015 yılları arasında yapılmış ve korsan film satıcısı karakterler içeren ikisi kısa metraj, toplam yedi yerli filmi odağına alır. Filmlerin, korsanı öncelikle kendileri ve endüstri üzerine düşünmenin bir aracı olarak kullandığına işaret eden inceleme, korsan filmcilerin ağırlıklı olarak arthouse sinema ve sinefillikle ilişkili kültürel araçlar olarak betimlendiklerini ortaya koyar. Çalışmanın

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, evitri nel@g su.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7048-5280

Makale Geliş Tarihi: 05.08.2020 | Makale Kabul Tarihi: 10.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

iddiası, bu temsil biçiminin, Türkiye film endüstrisinin belli üretimleri erişilemez kılan tekelleşmiş yapısı ile doğrudan ya da dolaylı yoldan bağlantılı olduğudur.

Anahtar Terimler: Ulusal film endüstrileri, dağıtım, korsan, kültürel araçlar, popüler Türkiye sineması

AUDIO-VISUAL PIRACY IN TURKEY: SELF-REFLECTION OF AN INDUSTRY THROUGH PIRATE VENDORS

Abstract

Developing international literature addresses audio-visual piracy as an integral part of expanding film practices and as a broad, multi-dimensional subject not solely limited to economic value of the production. Piracy should be discussed in relation to culture and representations as well as to industrial structures and legal regulations. Drawing on this literature, this study seeks to understand how parallel distribution networks are represented by audio-visual content creators and thus to propose, by an industrial introspection, a more comprehensive understanding of the discourse on piracy in Turkey. Seven national titles produced between 2010 and 2015, two of which are short films, featuring a pirate vendor character are analysed. It has been argued that these films use piracy as a means of thinking first on themselves and on the industry. The study also reveals that the pirate vendors are mostly portrayed as cultural intermediaries related to arthouse cinema and to cinephilia. It has been claimed that this representation relies, directly or indirectly, on the recognition of the monopolistic structure of the Turkish film industry that makes certain type of content unavailable.

Key Terms: National film industries, distribution, piracy, cultural intermediaries, popular Turkish cinema

Giriş

Korsan izlemenin tarihi, bir gösterime biletsiz girme ya da yazlık sinemada oynayan bir filmi karşı evin penceresinden izleme gibi sinema tarihi kadar eski eylemlere dek götürülebilse de; korsanın emek gaspı ve hırsızlık, yaygınlık kazanması ile de kayıt dışı bir sektör olarak işaretlenmesi, öncelikle sanat eserinin teknik olarak kopyalanabilmesi (Benjamin, 1936/2011) ve telif hakkı mevhumunun evrensel olarak tanınması ile mümkün olmuştur. Evlerde de kullanılacak projeksiyon sistemleri, dolayısıyla da kopya filmler, Edison'un kinetoskobundan yalnızca iki yıl sonra ortaya çıkmış (Klinger, 2006, s. 6), Méliès'in *Aya Seyahat'i* (1902) özellikle ABD'de o kadar çok kopyalanmıştır ki, yönetmen filminin gösteriminden hemen hiç kazanç elde

edememiştir (Lobato, 2012, s. 14). 1923'te piyasaya sürülen 16 mm film formatı, çok daha hafif ve ucuz oluşu ile 1935'ten itibaren daha geniş kitleleri film pratiği ile tanıştıran 8 mm, özellikle 1980'lerden sonra yaygınlaşan video kaset kaydediciler, 1990'larla birlikte VCD, DVD ve takip eden dijital teknolojiler, kısacası her bir görsel-işitsel üretim ve dağıtım biçimi kendi korsan modelini de yaratmış fakat korsan uzun süre ekonomik ve hukuki boyutu dışında düşünülmemiştir. Mevcut korsan tanımının amatör üretimlerden de beslenen melez ekonomi ve dijitalleşme ile dönüşen yeni medya ekosisteminde işlevsiz kaldığı düşüncesini, kopyanın sosyal boyutları ile birlikte tartışmaya açan ilk çalışmalardan biri Lessig'in 2004 tarihli *Free Culture* kitabı olur. Korsan içeriğin endüstrinin olduğu kadar izleme pratiklerinin de bir birleşeni olarak görülmeye başlanması da aynı tarihlere, Jenkins'in (2009) "yayılabilir medya" fikrinin iletişim alanına damgasını vurduğu 2000'li yıllara denk düşer. Böylelikle, Casetti'nin (2009) sinemasal deneyimin yer değiştirmesine dair önemli kavramsallaştırması *relocalisation*'ın da etkisiyle, salon-ıçi ve dışı sosyallikler, yasal ve yasal olmayan üretim ve tüketim biçimleriyle sınırları giderek genişleyen bir sinema kültürü tanımının içinde korsan izleme pratikleri de kendilerine bir yer bulur.

Görsel-işitsel korsanı karmaşık bir sosyoekonomik olgu olarak doğrudan ele alan ilk çalışmalar, kayıt dışı ekonominin ABD ve Avrupa pazarlarına oranla daha görünür ve güçlü olduğu gelişmekte olan ülkeler örnek seçilerek yapılır (Wang, 2003; Liang, 2009; Karaganis, 2011). Bugün Kore Dalgası *Hallyu* olarak anılan akımın başarısında Güney Kore dramalarının transnasyonal düzeyde ve belli ölçülerde otoritelerce de göz yumulan korsan dolaşımının etkisi (Thévenet, 2011); Rusya gibi ülkelerde iç içe geçen yasal ve korsan kopya üretimi (Kiriya, 2011); tamamen videoya dayalı Nijerya film endüstrisi Nollywood'un ortaya çıkışında kapital, bilgi ve tecrübeleri ile korsan dağıtıcıların oynadığı rol (Larkin, 2004) gibi korsana dair kavrayışımızı genişleten konular ilkin bu araştırmalarla ortaya atılır (aktaran Mattelart, 2011; 2016). Hollywood'un küresel boyunduruğuna karşı bir duruş olma imkânı içermesiyle kutsanan kayıt dışı ağların, bir yandan da Taliban yönetimindeki Afganistan'a dahi *Titanik*'i (James Cameron, 1997) sokabilmesindeki egemen olanı yansıtmaya gücünü gösteren de (Klinger, 2010), yine kurumsal ve yerleşik anlayışın dışına çıkma ve merkez kabul edilenin ötesine bakma cesaretini taşıyan bu ilk çalışmalardır. Avrupa'da ve ABD'de müzik alanında korsan içerik tüketicilerinin yasal tüketime de daha fazla para harcayan kesim olduğunu iddia eden (The American Assembly, 2012) veya film indirmenin uluslararası gişe rakamlarını düşündüğü kadar etkilemediğini göstererek, maddi kaybın esas sorumlusu olarak medya kronolojisine işaret eden (Danaher ve Wadfogel, 2012) araştırmalar da ekonomi odaklı kurumsal bakışa kendi silahını doğrultarak karşı söyleme eklemlenirler. Dijital dönemde film dağıtımını incelerken korsana profesyonellerle aynı oranda yer verip formel ve enformel ağların kesişim noktalarına odaklanan eserler (Crisp, 2015) ya da korsan kültürünün farklı boyutlarını saha çalışmaları ile irdeleyen derleme kitaplar (Castells ve Cardoso, 2013; Eckstein ve Schwartz, 2014; Baumgärtel, 2016) artış gösterirken, gelişmekte olan literatürü özetleme görevini Mattelart (2011, 2016) üstlenir. Korsanı ekonomik karşılığı ile sınırlayan indirgemeci bakışı reddettiği gibi âdeta kurtuluşu korsanda gören "romantik" kanonda da yer almayarak alanyazına en kapsamlı katkılardan birini yapan araştırmanın ise, alanın öncü çalışmalarına da imza atan Lobato'nun kitabı olduğu söylenebilir. 2012'de yayınlanan *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution* isimli bu kitapta Lobato, 2008'de çizdiği çerçeveyi geliştirerek korsana değin farklı konum alışları altı başlık altında toplar. Bağlamına göre korsanın; (1) basit bir hırsızlık, (2) tüketim alanını genişleterek pazarın gelişimini destekleyen ticari bir aktivite, (3) ifade özgürlüğünün bir biçimi, (4) arkaik bireysel eser sahipliği mevhumunun ölümü, (5) bir direniş stratejisi, (6) başka şekilde erişilemeyecek içerikleri ulaşılabilir kılan bir

araç olarak algılanabildiğini ortaya koyar. Böylelikle Lobato; yukarıda sayılan tüm çalışmaları kapsamakla kalmaz, herhangi bir ülkede korsan algısı ve bununla ilintili olarak temsili üzerine düşünürken bize içinde rahatça hareket edebileceğimiz kavramsal bir harita da sunar.

Üretim ve dağıtım gibi tüketimi de kanunlara aykırı olan korsan içeriğe dair tutum ve yaklaşımların beyana dayalı derinlemesine görüşmeler, anketler ya da grup tartışmaları aracılığı ile anlamının güçlüğü ortadadır. Bu yönetsel zorluk sebebi ile yaygınlığı konusunda herkesin hemfikir olduğu, hacmi konusunda ise az sayıda veriye² ulaşabildiğimiz görsel-işitsel korsan Türkiye’de akademik çalışmalara nadiren konu olur. Enformel tanıklıklar, korsan tüketimin en sık ardına sığınılan mazeretinin sinema biletlerinin ve yasal seçeneklerin pahalılığı olduğunu gösterirken, dâhil olduğum bazı çalışmalar “pahalılığın” ne kadar göreceli olabileceğine işaret etmiştir. Örneğin *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri* (Uğur Tanrıöver, 2011) araştırması için bir Anadolu şehrinde yaptığımız görüşmelerde sinemacılar olarak tanımlanabilecek üniversite sinema kulübü öğrencileri DVD’lerin yüksek ücretlerinden ve Hitchcock gibi klasik yönetmenlerin filmlerinin bulunamadığından şikayet etmiş, fakat bu öğrencilerin sinemaya gitmek için tercih ettikleri ve görüşmelerimizin bazılarının da gerçekleştiği AVM’de klasikler dahil pek çok filmin orijinal DVD’lerinin 4,99 TL gibi promosyonlu fiyatlarla satışta olduğu görülmüştür. Doktora tez çalışmam kapsamında film izleme alışkanlıklarına dair gerçekleştirdiğim yedi ev-içi katılımcı gözlemden dördünde korsan DVD, Blu-ray kopya veya internetten indirilmiş film kullanılmış fakat bu evlerin tümünün *flat* ekran HD multimedya televizyon setleri, DVD ya da Blu-ray oynatıcı, Playstation ve ses sistemlerine yatırım yapmış oldukları dikkat çekmiştir (Vitrinel, 2015). Bu gözlemler dile getirilen pahalılığın gerçek fiyatlardan ve alım gücünden çok “pahalı”nın ne olduğuna dair sahip olduğumuz genel fikirle ilişkili olduğunu gösterir. Burada söz konusu olan, kolaylıkla daha ucuza (korsan kopya) hatta bedavaya (Torrent, *streaming*) ve hemen her daim vizyon tarihinden dahi önce bulunabilecek bir ürüne belli bir ücret ödemeye dair bir çekincevidir.

Pahalılığın göreceliliği ve alışkanlıklar tespiti önemli olmakla birlikte görsel-işitsel korsan tüketimini tek başına açıklamakta yetersizdir. Ntvmsnbc’nin (günümüzde NTV) kültür-sanat eski editörü, YouTube sinema kanalı Kutsal Motor’un kurucularından Hasan Cömert, 2013’te kaleme aldığı “*Size Dayatılan Gerçek Değil!*”³ adlı yazı ile korsan film izlemenin “haklılığı” üzerine bir tartışma başlatmıştır.⁴ (1) Pek çok filmin vizyona çıkmadığı, (2) çıkanların az sayıda kopya ile bir-iki hafta gösterimde kalabildiği, (3) içeriklerin

² Lisanssız medya tüketimi ve küresel korsan eğilimleri takip eden veri şirketi MUSO’nun raporuna göre müzik, TV, film, yayıncılık ve yazılım alanlarında korsan sitelerin yıl içinde 11,9 milyar kez ziyaret edildiği Türkiye, korsana başvuru konusunda dünyada beşinci sırada yer almaktadır (MUSO, 2018).

³ Artık Ntv.com.tr üzerinden erişilemeyen yazıya şu bağlantıdan ulaşılabilir: <https://notaldiklarimdir.blogspot.com/2013/04/size-dayatilan-gercek-degil-hasan-comert.html> (Erişim: 21 Haziran 2020)

⁴ Bağımsız sinema sitesi Tersninja.com 2010 yılında SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) üyesi yazarlara izleme pratiklerine dair çeşitli sorular yönelterek, korsanı koşulsuz reddeden yazarlarınkilerle birlikte korsan izleyenlerin görüşlerini de aktaran bir anket yayınlamıştır. Bir başka bağımsız site, otekisinema.com’da 2016’da yayınlanan bir yazıda ise Ertan Tunç, haftalık çevrimiçi film kültürü dergisi Arka Pencere’de yayınlanan ve kaçak film izlemeyi eleştiren bir yazıya cevaben, endüstrinin yapısı kadar Türkiye’de eleştiri kurumunun işleyiş biçimini de sorunlu bulan, İstanbul dışında filmlere erişim sıkıntılarında da dem vuran bir tartışma ortaya koymuştur. Bu bağlamda Hasan Cömert’in yazısına atfettiğim önem, benzer bir tartışmayı sektörel verilerle anaakım medyada yürütmüş olmasından gelmektedir.

Artık Tersninja.com üzerinden erişilemeyen “Sinema Yazarlarını İkiye Bölen Korsan!” başlıklı ilk yazıya Internet Archive aracılığı ile şu bağlantıdan ulaşılabilir: <https://web.archive.org/web/20150430001536/https://www.terstinja.com/sinema-yazarlarini-ikiye-bolen-korsan/> (Erişim: 22 Haziran 2020)

Ertan Tunç imzalı “Türk Sinemasının Eleştirisine Katkı” adlı ikinci yazı için: <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinin-elestirisine-katki-4/> (Erişim: 22 Haziran 2020)

sansürlenebildiği, (4) sinemaya gitmek için AVM'lere mahkûm olunan bir ülkede "internetten film indirmeyin" uyarısının anlamsız olduğunu iddia eden Cömert'in sözleri sosyal medyada, hiç şüphesiz kaygılarını dile getiren görsel-işitsel sektör profesyonelleri dışında, onaylayıcı yönde geniş bir yankı bulmuştur. Oysa 2012'de, 31. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde "izleyici ödülü" alan Zeki Demirkubuz'un konuşmasında izleyicilerin filmlerini onlar sayesinde keşfettiğini söylediği korsan film satıcılarına teşekkür ettiği; Cem Yılmaz'ın 2014 tarihli filmi *Pek Yakında*'da, hikâyenin ana karakteri aracılığı ile Türk filmlerini değil popüler yabancı filmleri kopyalan "dürüst" korsan satıcıları onurlandırdığı hatırlandığında, görsel-işitsel korsanlığın film endüstrisinin genel yapısı ve özellikleri ile sıkı sıkıya ilişkili olduğu, bu ilişkinin gerek doğrudan söylemler gerekse temsiller aracılığı ile sektör profesyonelleri tarafından da tanındığı anlaşılacaktır.

Tüm bu örnek ve gözlemler ışığında görsel-işitsel korsanlık; sadece ekonomik kayıp ve getiri düzleminde tartışılmayacak, mevcut endüstriyel yapılanma ve yasal düzenlemelerle olduğu kadar kültür ve temsillerle de ilişkili, ülkeden ülkeye farklılıklar gösterirken kendi içinde de kategorilere ayrılan, tüketicisinin de kendi dünya görüşü ve ahlaki tutumu çerçevesinde seçimler yaptığı (kopya DVD almama ama film indirme, korsan yerli film izlememe, vb.) çok boyutlu ve kapsamlı bir konu olarak karşımıza çıkar. Bu konuyu 2010 yılından itibaren yerli filmlerde sıklıkla görmeye başladığımız korsan sokak satıcısı karakterler üzerinden ele almayı, dolayısıyla korsana yaklaşımda metodolojik sorunları temsile odaklanarak aşmayı hedefleyen bu çalışmanın çıkış sorusu da şudur: Korsan imgesi Türkiye'de bizzat görsel-işitsel endüstri eli ile nasıl üretilmekte, bu temsiller toplumdaki korsan algısı hakkında bize hangi ipuçlarını vermektedir? Daha geniş bir çerçevede görsel-işitsel korsanlığın yasal endüstriyel yapılar içerisinde ne şekilde konumlandığını, Türkiye film endüstrisinin hangi açıklarından faydalandığını ve izleyicilerin hangi ihtiyaçlarına karşılık geldiğini anlamayı gerektiren bu soruya, endüstrinin temel göstergelerinden yola çıkılarak, ikisi kısa metraj toplam yedi filmde çizilen korsan film satıcısı portreleri üzerinden yanıt aranacaktır. *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Musa* (Serhat Karaaslan, 2012), *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* (Murat Şeker, 2012), *Koşuş Akademisi* (Tolga Baş, 2013), *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014), *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film* (Ömer Çapoğlu, Serdar Önal, 2015) bu kapsamda bağlamsal bir incelemeye tabi tutulacak yapımların tam listesini⁵ oluşturur.

Türkiye Film Endüstrisinin Temel Özellikleri ya da Korsanın Gör Dediği

"Beni babam gönderdi, dedi damda oturan herkes bundan böyle bir bilet parası verecek dedi. Parayı al, biletleri ver, sonra da geri gel dedi. Bundan böyle öyle damda bedava film seyretmek yok dedi". Ücra bir Anadolu kasabasına televizyonun gelişinin öyküsü Vizontele'nin (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001) kendilerine bu diyalog ile bilet kesilmeye çalışılan damdaki kaçak izleyicilerinden günümüze,⁶ yani bu canlı,

⁵ *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014) filminin korsan DVD satıcısı ana karakterinden yola çıkarak yaptığım taramada Ağustos 2020'ye kadar 2000'ler Türkiye sinemasında tespit edebildiğim korsan filmci karakter içeren tüm filmler bunlardır. Festivaler dışında izleme şansına nadiren erişebildiğimiz ve tam kaydı tutulmayan kısa filmler başta olmak üzere gözümde kaçmış filmler olabileceğini ve bu yedi film dışında çok sayıda yerli yapımda da korsan film izleme pratiklerine şahit olmanın mümkün olduğunu not düşmek isterim.

⁶ Türkiye'de seyirciyi ve belli dönemlerin seyir deneyimini odağına alan sözlü tarih çalışmalarında bu tip aracısız kaçak izleme pratiklerinin aktarıldığına sıklıkla rastlanır. Örneğin Öztürk'ün çalışmasında 1940'lı yılların Niğde'sinde çocuk olarak sinemaya kaçak girmeye (2013, s. 22), Liman'ın, Gaziantep'te 1980 öncesi seyir deneyimini konu alan makalesinde rüzgârın yazlık sinemadan taşıdığı sesi dinlemeye (2014, s. 109),

organik, aracısız korsan erişimden bir başka nispeten aracısız erişim *streaming*'e hiç şüphesiz çok şey değişmiştir. Aynı dönüşümün izi araçlar ekseninde de sürülebilir ve *Vizontele*'nin hikâyesinin geçtiği 1974 yılının yapımı *Endişe* (Şerif Gören) filminde karşımıza çıkan seyyar sinemacının⁷ bugünkü sokak satıcısının bir prototipi olduğu iddia edilebilir. Yukarıdaki literatürün işaret ettiği gibi her dönemin ve yerelin kendi korsan üretim ve dağıtım modelini yaratması sadece teknoloji ile değil sosyoekonomik parametrelerle de ilişkilidir. *Endişe*'nin Kıbrıs'a giden jetlerden ağaçtan ağaca atlayan Tarzan'a, Laurel ile Hardy'den Afrika'daki açlığa, bambaşka film parçalarını birleştirip ortaya çıkan remiksi tarla tarla gezerek "25'e" izleten seyyar korsan sinemacısı ile 2000'ler Türkiye'sinin korsan DVD satıcısı hiç şüphesiz bambaşka endüstriyel yapılar içerisinde hareket etmektedirler.

Günümüz Türkiye film endüstrisine, Hasan Cömert'in korsana başvurmanın haklılığına dair öne sürdüğü özelliklerin sağlamasını da yapacak şekilde yaklaşmak için film değer zincirinin son halkası olan gösterimden ve AVM'leşmeden başlamak yerinde olur. Alışveriş Merkezleri ve Yatırımcıları Derneği'nin sitesinden yaptığımız hesaplama göre Mayıs 2020 itibarıyla Türkiye'de 416 AVM bulunmakta ve bunların üçte birinden fazlası (145 adet) İstanbul'da yer almaktadır.⁸ Bu AVM'lerde faaliyet gösteren sinema işletmeleri 2018 yılı verilerine göre Türkiye genelinde toplam perde sayısının %80'ini oluşturmakta, bu oran İstanbul için %88'e çıkmaktadır.⁹ Bir filmi alışveriş merkezi koridorlarına çıkan çoklu bir salonda veya kapısı sokağa açılan bir mahalle sinemasında izlemenin seyir deneyimini nasıl etkilediği farklı araştırmaların konusu olsa da,¹⁰ bu bilgiler tercihini ikincisinden yana kullanmak isteyen izleyicilerin ne kadar sınırlı bir hareket alanları olduğunu göstermekte, Cömert'in "AVM'lere mahkûm olma" tezini doğrulamaktadır.

Tıpkı korsan gibi yaşı sinemayla eşit olan, dönemden döneme biçimi ve ağırlığı değişen sansür de Türkiye sinemasının gündeminden hiç düşmeyen bir konudur. Resmî olarak 1919 yılında Ahmet Fehim'in *Mürebbiye* filminin Anadolu'da gösterilmesinin işgal kuvvetlerince yasaklanması ile başlatılan sansür tarihçesini Burçak Evren 1908'e, Şirket-i Hayriye'ye ait 18 numaralı vapurun film çekimi ve gösterimi için kiralınmasının padişah fermanı ile yasaklanmasına kadar götürür (2000, s. 137-138). 1932 yılında Merkez Sansür Teşkilatı'nın kuruluşu ile kurumsallaşan sinema sansürü, 1977'de sinema emekçilerini Ankara'ya yürüten temel sorunlardan biri olmuştur.¹¹ 1992'de çıkan bir yönetmelik gereği Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı, meslek birliklerinden temsilcilerin de dâhil olduğu yeni bir denetleme düzenine geçiş, bağımsız

Akbulut'un araştırmasında 1950'lerin İstanbul'unda yazlık sinemanın programını iki yıl boyunca yansıdığı pencereden takip etmeye (2014, s. 12) dair izleyici anıları bulunur.

⁷ Seyyar sinema pratiği bağlamında dikkatimi *Endişe* filmine çekerek bu örneği burada kullanmamı sağlayan Aydın Çam'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Aydın Çam ve İlke Şanlıer'in Toros yayla köylerinde 1960-1980 yılları arasında sinema deneyimlerinin izini sürdükleri "Sinema Çerçileri – Toros Dağlarında Seyyar Sinema Deneyimi" başlıklı araştırma projesinin bazı çıktıları için bkz. (Çam ve Şanlıer, 2019; Şanlıer Yüksel ve Çam, 2019).

⁸ AVM'lerin şehir bazında ayrıntılı dağılımı için bkz. <http://www.ayd.org.tr/alisveris-merkezleri>, sahiplik yapıları ile ilgili sürekli güncellenmekte olan bir veri ağı için bkz. Mülksüzleştirme Ağları, <https://graphcommons.com/graphs/85fb8044-5a26-4f4d-b9b7-5ea6a0340b64/selection/28186c1a-5a6a-49c9-a1ae-5b2d81aa2650>

⁹ Bu rakamlar için Antrakt Dergisi Genel Yayın Yönetmeni Deniz Yavuz'a teşekkürü borç bilirim.

¹⁰ AVM içinde yer alan multipleksler ile mahalle sinemaları arasındaki ayırmadan yola çıkan ve bu ayırmanın, sosyallik ekseninde, seyir deneyimini dönüştürüp dönüştürmediğini sorgulayan bir çalışma için bkz. (Vitriuel, 2020).

¹¹ Deniz Yeşil'in 2014 tarihli *Yollara Düştük* adlı belgeseli bu yürüyüşün hikâyesini, katılanların ağzından anlatır. Yönetmen şu adres üzerinden filmi çevrimiçi erişime açmıştır: <https://www.youtube.com/watch?v=8axHCQRqjU0>

sinemacıların politik temalara yönelmesine imkân tanıyan bir eşik görevi görür (Akser, 2015, s. 132). Yine de sansür, resmî olarak orada olmadığına da varlığını sürdürür. 2004 yılında çıkan 5224 Sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun”, Türkiye sineması için öngörülen tek destek mekanizmasını da devlet güdümünde yürürlüğe sokmuş, Destekleme Kurulu’nun üye yapısı, desteklenecek projelerin seçim kriterlerinin muğlaklığı, yapılan filmin 18+ olarak sınıflandırılması halinde desteğin geri çekilmesi (ve bu endişenin yol açtığı otosansür), 2015’ten sonra ticari olmayan gösterimler için dahi istenen kayıt-tescil belgesinin politik filmlerin önüne çektiği set (Siyah Bant, 2016) her daim tartışma konusu olmuştur. 2018 sonu, 2019 başında dağıtım ve gösterim pazarının rakipsiz hakimi CGV Mars Entertainment Group ile büyük yapımcılar arasında çıkan ve “patlamış mısır krizi” adıyla tanınan bilet gelirlerinin paylaşımı kavgası, Sinema Kanununda yapılması beklenen değişikliği hızlandırır. Ancak 30 Ocak 2019’da *Resmî Gazete*’de yayınlanan yeni yasa, bağımsız sinemacıların beklentilerini karşılamaktan uzak olduğu gibi Bakanlığın ağırlığının arttığı kurul yapısı ile sansür konusunda da yeni endişelere yol açar. Festivaller ve özel gösterimler için kayıt-tescil belgesi alma zorunluluğu, filmlerin 18+ yaş işareti ile gösterilmesi koşuluyla kaldırılır, fakat denetleme ve sınıflandırmanın kendisinin şeffaf olmayan kriterlerle bir sansür mekanizması olarak kurumsallaşması mümkün hale gelir (Aydemir, 2019; Birincioğlu, 2019, s. 91-92). TBMM Genel Kurulu’nda Mart 2018’de kabul edilen bir düzenleme ile Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun (RTÜK) denetim alanının internet üzerinden yapılan yayınları kapsayacak şekilde genişletildiği, bunun diziler kadar Türkiye’de hizmet veren yerli ve küresel dijital platformlarda gösterilecek yerli ve yabancı filmlerin de denetlenebilmesi anlamına geldiği de unutulmamalıdır.¹²

Türkiye’de sinema alanında ifade ve ifadeye erişim özgürlüğünün kısıtlanmasına dair çok sayıda güncel vaka sayılabilir.¹³ Bunlar arasında korsan erişim ile doğrudan bağlantılı ilk örneklerinden biri Lars von Trier’in *Nymphomaniac* (2013) filminin Türkiye’de vizyona girmesinin yasaklanmasıdır. İstanbul Bağımsız Filmler Festivali’nde dünya çapında ticari dolaşım için yönetmen tarafından sansürülenip kısaltılmış versiyonu ile gösterilen filmin Türkiye’de *İtiraf ve Aşk Unut* alt adlarıyla iki bölüm halinde 14 ve 21 Mart 2014 tarihlerinde vizyona girmesi planlanmıştır. Fakat 3 Mart 2014’te toplanan Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Değerlendirme ve Sınıflandırma Üst Kurulu filmin ilk bölümünün “yoğunlukla pornografik görüntüler ve diyaloglar içermesi, ayrıca genel ahlâka aykırı, çocukların ve gençlerin ruh sağlığını etkileyici olumsuz örnek oluşturan görüntü ve etkiler içermesi” gerekçesiyle filme 18+ ibaresi ile dahi ticari dolaşım ve gösterim için gerekli vizeyi vermemiştir (Genç, 2014). Oy çokluğuyla alınan ve kültür-sanat çevrelerince çokça eleştirilen bu karar, filme büyük bir ilgi dalgasını da tetiklemiş, pek çok üniversitede özel gösterimler düzenlenmiş, film Uluslararası İstanbul Film Festivali’nin de programına girmiş ve “yasaklı film geldi!” ibaresiyle filmin korsan kopyaları tezgâhlarda yerlerini almıştır.

Destek alamama, alınan desteği geri ödeme, 18+ olarak sınıflandırılma ya da gösterime girememe kaygısıyla üreticilerin uyguladıkları otosansürü ya da kabullendikleri müdahaleleri, kendileri beyan etmedikleri sürece, tespit etmek mümkün değildir. Yönetmen Kazım Öz, Bakanlık desteği ile gerçekleştirdiği *Zer* filminin 11 Nisan 2017’de Uluslararası İstanbul Film Festivali kapsamındaki gösteriminde böyle bir müdahaleyi görünür kılmayı tercih ederek sansür uygulamalarının film metni üzerinde bıraktığı fiziksel ize seyircilerin de tanık

¹² Bir başka gösterim alanı olarak THY uçuş programlarında yer alan filmlere uygulanan altyazı ve dublaj sansürünü tartışan bir yazı için bkz. (Su, 2018).

¹³ Sinema dergisi *Altyazı*’nın basılı ve çevrimiçi bir yayın olarak 2019’da hayata geçirdiği *Altyazı Fasikül* hem bu vakaların arşivini tutan hem de daha özgür bir üretim, dağıtım ve seyir ortamı için fikir üreten bir platformdur. Güncel vakalar ve *Altyazı Fasikül*’ün dijital arşivi için bkz. <https://fasikul.altyazi.net/>

olmasını sağlamıştır. Gösterimde siyah ekran üzerinde beliren “Bu sahneyi T.C. Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Üst Denetim Kurulu tarafından sakıncalı bulunduğu için izleyemiyorsunuz” ifadesi filmde çıkarılan sahnelerin yerini almıştır (Aydemir, 2017). Yine 2017 yılında *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve) filminin Türkiye’de sansürlü bir versiyonu ile gösterime sokulduğu, filmin basın gösterimi esnasında sinema yazarı Burak Göral tarafından tespit edilmiştir (@goral_critic, 4 Ekim 2017). Bir sahnede çıplak figürleri ekarte edecek şekilde kadrajın merkezindeki oyunculara yapılmış dijital zoom gibi müdahalelerin filmin yapımcısı Sony Pictures’ın tasarrufu olduğu, dağıtımçı Warner Bros. Türkiye’nin “Sony Pictures’in bazı bölgelere, yerel kültüre saygılı olmak için filmin hafifçe yeniden düzenlenmiş versiyonlarını dağıttığı” yönündeki açıklaması ile anlaşılabilir (@goral_critic, 6 Ekim 2017). Bunun üzerine Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Sony Pictures’tan özür talep eden açık bir mektup yayınlamış,¹⁴ benzeri kaç sansür vakasının gözden kaçmış olabileceği yönünde sorgulamalar artmış, filmi müdahale edilmiş haliyle vizyonda izlemeyi reddedenlerin varlığı ile bu örnek de, Cömert’in belirttiği gibi, korsana başvurmayı meşru kılacak durumlar hanesine yazılmıştır. Cömert’in saydığı ilk iki sorun (pek çok filmin vizyona dahi çıkamaması ve çıkanların da az sayıda kopya ile bir-iki hafta gösterimde kalabilmesi) ise adı daha zor konabilecek bir sansür biçimine işaret etmekte ve Türkiye film endüstrisinin güncel yapısına üretim, dağıtım ve seyirci özellikleri üzerinden daha yakından bakmayı gerektirmektedir.

Türkiye sineması yaklaşık yirmi sene boyunca bir hayatta kalma mücadelesi verdikten sonra 2000’li yıllarda kazandığı uluslararası başarılar, artan film üretimi ve seyirci ilgisi ile yeni bir yükseliş dönemine girer. Özellikle 2000’lerin ortalarından itibaren yaşanan bu canlılığın film arzı kısmında, dijital imkânların dünyanın her yerinde film yapımını eskiye oranla kolaylaştırmasının yanı sıra, yukarıda bahsi geçen 2004 tarihli ve 5224 Sayılı Kanunun öngördüğü destek mekanizmasının da etkili olduğunu söylemek mümkündür. 2004’te yalnızca 18 yerli film vizyona girebilmişken 2018’de bu sayı 180’e çıkmış, fakat Türkiye sinemasının yeniden doğuşunun esas anahtarı, artan yerli film sayısı değil bu filmlere olan izleyici ilgisi olmuştur. 2000-2019 tarihleri arasında yerli film izleyici sayısı sekiz kattan fazla artarken, yabancı film izleyicisi toplamda 15 ile 30 milyon aralığında değişen çok daha sabit bir çizgiyi takip etmiştir.¹⁵ Bugün %60 civarlarında seyreden bir yerli film pazar payı yaratarak Türkiye’yi bu alanda Avrupa’da lider konuma getiren bu yerli ilgisinin ardında ise paradoksal bir biçimde televizyonun yattığı iddia edilebilir.

Türkiye sinemasının altın çağı kabul edilen 1960’lar ve 1970’lerin başından sonra izleyicileri salonlardan uzaklaştıran ekonomik, politik ve teknolojik dönüşümler arasında önemli bir yer tutan televizyon, 2000’li yıllarda karşımıza yerli yapımlara olan anlatsal ve estetik ilginin tohumlarını eken ana aktör olarak çıkar. Yerli televizyon dizileri 1990’lardan itibaren yükselişe geçerek Türkiye’de popüler kültürün ana damarlarından birine dönüşür. Bu diziler bir yandan televizyon sayesinde sinemaya da yatırım yapma olanağı bulabilen yapımcıların ortaya çıkması ile sektörün ekonomik ve teknik sınırlarını yeniden belirlerken, diğer yandan da sinemaya gitme alışkanlığı bulunmayan fakat bundan böyle televizyonda görüp sevdikleri oyuncularını çoğunlukla alışlageldik anlatı yapıları içinde büyük perdede de görmek isteyen yeni izleyiciler

¹⁴ 8 Ekim 2017 tarihli mektuba SİYAD’ın resmî Facebook sayfası üzerinden ulaşılabilir: <https://www.facebook.com/sinemayazarlaridernegi/posts/1486095671473017>

¹⁵ Aksi belirtilmediği takdirde bu çalışmada Türkiye sinemasına ilişkin tüm film sayıları, gişe/hasılat, seyirci bilgileri ve sıralamalar 2008 yılında Tolga Akıncı tarafından kurulan ve doğrudan dağıtımçıardan gelen bilgileri kullanan alanının en güvenilir veri tabanı Box Office Türkiye web sitesinden alınmıştır. Bkz. <https://boxofficeturkiye.com/>

yaratır. Gişe şampiyonu *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008, 2009, 2010, 2014, 2017, 2019) veya *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013, 2015), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) gibi ana karakterleri doğrudan ya da dolaylı olarak televizyonla ilişkili filmlerin başarısı, televizyon ve popüler sinema arasındaki devamlılığın göstergelerinden biridir.

Tercihlerinde filmin yerelliğine öncelik veren bu yeni izleyiciler sayesinde peş peşe seyirci rekorları kırılır. 1980'lerin ortalarından sonra ilk kez 2010 yılında toplam sinema seyircisi 40 milyon bariyerini aşar. 2013'te 50 milyon, 2014'te 60 milyon ve 2017'de 70 milyon izleyicinin üzerine çıkarılır. En çok izlenen filmler listesinde, üç yapımlarından fazlasını nadiren görebilen Avrupa ülkelerinin aksine, Türkiye'de her yıl en çok izlenen on filmin hemen hemen tamamı yerli filmlerden oluşmaktadır. Fakat yıllık olarak kişi başına bir bileten daha azının düştüğü Türkiye, Avrupa'da sinemaya gitme oranının en düşük olduğu ülkeler arasındadır (Follows, 2018). Daha da önemlisi, bu artan fakat Avrupa'ya oranla oldukça düşük kalan seyirci ilgisi çok az sayıda yapım üzerinde yoğunlaşmakta, belli başlı yerli filmler ve büyük Hollywood yapımları hariç hemen her üretim tekelleşmiş bir yapım, dağıtım ve gösterim pazarında marjinalleştirilerek ticari döngünün dışına doğru itilmektedir.

Türkiye'de 2009-2013 arası en çok izlenen on yerli yapım, yerli yapımlara satılan tüm biletlerin %79'unu temsil eder (Kanzler, 2014, s. 8). Sinema salonlarının 50 milyon izleyiciyi ağırlamasıyla bir rekor yılı olan ve toplam 326 yeni filmin vizyona girdiği 2013'te en çok izlenen ilk on filmin ulaştığı seyirci sayısı toplamın neredeyse yarısı kadardır. Aynı yıl en çok izlenen ilk beş yerli yapım ise yerli film pazar payının yarısından fazlasını almış, geriye kalan %48'lik kısım 83 yerli film arasında paylaşılmıştır.¹⁶ 2016'da vizyon görebilen 139 yerli yapımdan 11'i bir milyon barajını geçmişken 62'si 10.000'den az kişi tarafından izlenmiştir. 2018'de bir milyondan fazla izlenmiş yine 11 yapım toplam seyircinin %39'unu, toplam hasılatın ise %38'ini temsil etmiştir (Özdurak, 2019). Ne çok popüler ne de tam olarak arthouse kategorisine giren fakat belli sayıda seyirci ile kâra geçebilen "orta sınıf" filmlerin yokluğunda, azınlığı oluşturan ama çok sayıda kopya ile haftalarca gösterimde kalan yerli "gişe canavarları" ile 5000 kişiye dahi ulaşamayan, afişleri bir görünüp bir kaybolduğu için "hayalet filmler" olarak adlandırabileceğimiz çoğunluğu oluşturan yapımlar arasındaki uçurum giderek derinleşmektedir. Yine 2018 yılında toplam yerli film pazar payının %20'si tek bir yapım şirketi (BKM), toplam koltuk kapasitesinin %38.6'sı ile hasılatın yarısından fazlası tek bir sinema zinciri (CGV Mars Entertainment Group) ve tüm pazarın %43.5'i yine tek bir dağıtım şirketi (CGV Mars Dağıtım) tarafından temsil edilmiştir. Bugüne kadar kültürel çeşitlilik ve sektörel çoğulculuğu sağlayacak, film endüstrisini tüm değer zinciri ile bir bütün olarak kabul ederek destekleyecek politikaların geliştirilmediği düşünüldüğünde, çok sayıda filmin pazarın bu tekelci yapısı tarafından erişilemez kılınmasının da bir çeşit sistemli sansür olduğu iddia edilebilir.

AVM'leşme, sinema alanında ifade özgürlüğünü kısıtlayan az ya da çok görünür sansür vakaları ile birlikte en görünmez olan pazar yapısı kaynaklı bu sansür; bir yandan alternatif gösterim mekânlarının çoğalmasını sağlarken (Kayhan Müldür, 2020), bir yandan da Cömert'in iddiasını doğrular biçimde korsan izlemeleri arttırmaktadır. Türkiye'de isteğe bağlı video (VOD) ve yasal dijital alternatiflerin de son derece geç geliştiği

¹⁶ Gelişmiş film endüstrileri ile bir karşılaştırma yapmak gerekirse 2013'te en çok izlenen ilk beş yapımın Fransa ve Almanya'da toplam izleyici içindeki payları sırasıyla %11.1 ve %16.8'dir (Facts&Figures For German Cinema 2013, 2014; Bilan 2013 du CNC, 2014).

hesaba katıldığında,¹⁷ filmleri daha çok “festival filmi” olarak etiketlenen, ticari gösterim ağında izleyici ile buluşmakta zorluk çekebilen bir yönetmen olarak Zeki Demirkubuz’un, girişte bahsi geçen ve bir sonraki bölümü açacak korsana teşekkür konuşmasının bağlamı da daha kolay anlaşılabilir.

“Arthouse Tellalı” ve “Etik Sinefil”: Türkiye Sinemasının Korsan Filmcileri

“Benim korsancı arkadaşlarım var. Onlar *Kader ve Masumiyet*’in korsanda en çok aranılan ve izlenen filmler olduğunu söylerlerdi. İnanmazdım... Bu sayede yıllar geçti ve sonunda korsan sayesinde halkım beni de keşfetti.” 2012 yılında gerçekleştirilen 31. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde Yeraltı filmi ile Altın Lale Yılın En İyi Yönetmeni ödülünün yanı sıra Radikal Gazetesi Halk Ödülü’nü de kazanan Zeki Demirkubuz’un bu sözlerinin,¹⁸ Serhat Karaaslan’ın beşinci kısa metrajı *Musa*’ya (2012)¹⁹ ilham vermiş olabileceğini düşünmek için pek çok sebep sıralanabilir. Filmin merkezine aldığı karakter Musa, bir arkadaşı ile paylaştığı evi, aralık kapılardan görebildiğimiz yer döşegi ve yine yerde duran küçük ekran televizyondan oluşan oda düzeni ile sosyoekonomik olarak alt sınıfa mensup bir genç olarak betimlenir. Hayatını korsan DVD satarak kazanan Musa her gün beşten sonra tezgâhını bir üstgeçitte kurar. Bir gün tezgâha gelen ve eli *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filmine uzanan müşteri, filmi izlememesine rağmen tavsiye eden Musa’ya “Nereden biliyorsun güzel olduğunu?” sorusunu yöneltir. Musa cevap verir: “Bende bu film gidiyor, çok fazla soran oluyor, millet çok alıyor bu filmi abi. Çok güzel bir filmidir.” Bunun üzerine filmin kendisinin olduğunu söyleyen müşterinin Musa’nın ilk düşündüğü gibi oyuncu ya da hemen sonrasında korktuğu gibi polis değil, yönetmen Zeki Demirkubuz olduğu ortaya çıkar. Fakat Zeki Demirkubuz’un filmdeki varlığı doğrudan telaffuz edilen adı, yüzünü görmediğimiz oyuncu dolayısıyla sesi ve film kendisine ithaf edildiği için başta siyah zemin üzerinde yazan adının grafik izi ile de sınırlı değildir. Filmlerinden tanıdığımız aralanan kapılar, film evrenine ait sesler gibi anlatsal ve teknik seçimleriyle olduğu kadar mekân kullanımı ve odaklandığı karakterin sınıfsal özellikleri ile de Zeki Demirkubuz’a adanmış bir filmdir *Musa*. Ve filmdeki Zeki Demirkubuz Musa’ya, *Yeraltı*’nı düşündürecek şekilde (Bozdemir, 2013; Bozkurt, 2013), iki ay sonra Ankara’da çekimleri başlayacak yeni filminde bir rol teklif eder. Böylelikle de yönetmenlerin uzun saçlı, küpeli tuhaf tipler olduğunu düşünen Musa’nın gözünde yakın bir umut, ulaşılabilir bir kurtuluş sembolüne dönüşür. Ne var ki bazı müşteriler sipariş verdiği için kartviziti olan Musa’nın aksine yazılı veya sözlü bir iletişim bilgisi paylaşmayan Demirkubuz’a ulaşmak o kadar kolay olmayacaktır.

Teklifi takip eden günlerde ev arkadaşının dalga geçmesine rağmen Musa aynaya bakıp çeşitli pozlar çalır, duvarına asılı Yılmaz Güney posterinden ilham alır, tezgâhında *Kader*’in yanına yönetmenin diğer filmleri *İtiraf* (2001), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Masumiyet* (1997) ve *Yazgı*’yı (2001) dizer. *Kader*’i seyrederken uyuyakalsa ya da *Yazgı*’yı kapatıp porno izlemeye dönse de defalarca açar bu filmleri. Ön kamerası olmayan eski model bir cep telefonu ile üstgeçitte *selfie*’ler çeker fakat beklediği telefon bir türlü gelmez. Yönetmeni

¹⁷ Türkiye’de geniş bant altyapılı yayıncılığın öncülüğünü, Web TV projesi Tivibu ve 2009 Mart ayında test yayınlarına başladığı aynı adlı IP TV’si ile TNet yapmıştır. Yerel dijital platform BluTV ise Türkiye’de yayın hayatına, küresel dev Netflix gibi Ocak 2016’da başlamıştır.

¹⁸ Zeki Demirkubuz: “Korsan Sayesinde Keşfedildim”. Erişim: 22 Haziran 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=mikhZSv0mAO>

¹⁹ Musa, yönetmeni Serhat Karaaslan’ın Vimeo sayfasından çevrimiçi olarak izlenebilir: <https://vimeo.com/39263299>

kendi imkânları ile aramaya karar veren Musa, sattığı korsan DVD'leri tedarik eden ve giderek daha fazla borçlandığı Faruk abisinden²⁰, filmcilerin genelde Cihangir'deki oyuncular kahvesinde "takıldığını" öğrenir. Burayı bulduğunda da Demirkubuz'un film çekimleri için çoktan Ankara'ya gitmiş olduğu bilgisini alır. Bu bilginin kendi oğlunun da filmde oynadığını söyleyen çaycıdan gelmesi Musa'nın hayal kırıklığını arttırır. Neticede Musa, Zeki Demirkubuz'un "korsancı arkadaşlarından" biri olmaz ama yönetmenin filmlerinin "keşfedilmesinin" anahtarlarından biri, bir kültürel aracı²¹ olarak betimlenmesi ile güncel Türkiye sinemasının en derinlikli çizilmiş korsan satıcı portrelerinden birine dönüşür.

Bu çok bilinçli ya da sinefil olmayan ama popüler filmlerin yanında *arthouse*²² da öneren, anaakım dışında kalan filmlerin de satılmasına aracılık eden "*arthouse* tellalı"²³ olarak adlandırabileceğimiz seyyar korsan tiplmesi, Musa'dan iki yıl önce, metraj, tür, yapım ve izleyici özellikleri açısından Musa ile taban tabana zıt olarak nitelendirilebilecek bir filmde, *Recep İvedik 3*'te de karşımıza çıkar. Fakat Togan Gökbakar tarafından yönetilmiş 2010 yapımı bu filmde de, küçük de olsa, içinde korsan satıcıya yer verilen bir sahnenin yer alması aşağıdaki ekonomik tablo doğrultusunda tesadüf değildir. Şahan Gökbakar'ın televizyon programı "*Dikkat Şahan Çıkabilir*" için yarattığı Recep karakterinin maceralarını takip eden *Recep İvedik* serisinin 2008 ile 2019 yılları arasında toplam altı filmi vizyona girmiş ve hemen hepsi kendi yılının gişe şampiyonu bu filmlerden *Recep İvedik 5* (2017) ve *Recep İvedik 4* (2014), Türkiye'de 1989'dan itibaren sistematik olarak tutulan seyirci verilerine göre tüm zamanların en çok izlenen ilk iki filmi olmuştur.²⁴ Yine kendi yılının gişe şampiyonu *Recep İvedik 2*'nin korsan kopyalarının, filmin vizyona girdiği Şubat 2009'da bir çok ilde gerçekleştirilen baskınlarda²⁵ ele geçirilen tüm DVD ile VCD'lerin %30'unu oluşturduğu açıklanmıştır (3 korsandan biri 'Recep İvedik', 2009).

Korsan cephesinde durum bu iken internet üzerinden kitap, elektronik ve film satışı yapan idefix.com'un açıkladığı 2010 yılının en çok satan DVD'leri listesinin başında aynı yılın en çok izlenen üçüncü filmi *Nefes: Vatan Sağolsun* gelir (En çok yerli filmler izlendi, 2010). Bir gazete haberine göre *Nefes: Vatan Sağolsun* (Levent Semerci, 2009) filminden elde edilecek gelirin bir kısmının Türk Silahlı Kuvvetleri'ne gideceğini öğrenen "korsancılarının" filmi kopyalamamaları (Korsanı neden çıkmıyor?, 2009), dolayısıyla *Recep İvedik*

²⁰ Faruk'u üç Demirkubuz filminde rol alıp Yazgı'da Musa isimli bir karaktere hayat vermiş olan Serdar Orçin canlandırmaktadır.

²¹ "Kültürel araçlar" kavramı, Pierre Bourdieu'nun 1984 tarihli önemli çalışması *Ayrım, Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*'ne dayanılarak yaratıcı işlerin üretim ve dolaşım süreçlerine şu ya da bu şekilde katkı sağlayan tüm iş ve meslek gruplarını kapsayacak şekilde geniş bir çerçevede kullanılmaktadır. Kültürel ve yaratıcı endüstrilerde araçlar üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. (O'Connor, 2015).

²² Sanat üzerine filmleri de betimleyen "sanat filmi" deyişi ile aynı anlama gelmeyebilen fakat sanat filmlerini de kapsayan *arthouse* terimi, yıllar içinde kendi uzlaşmalarını yaratmış ayrı bir tür olarak kabul edilebileceği gibi anlamı bağlam, coğrafya ve endüstriyel yapıya göre değişebilen bir üst başlık olarak da alınabilir. Birinci bölümde bahsedildiği gibi popüler yerli filmler ve büyük Hollywood yapımları hariç hemen her yapımın marjinalleştirildiği Türkiye film endüstrisi bağlamında kaleme alınan bu çalışmada *arthouse*; anaakımın dışında kalan, sıklıkla yönetmenin anlatısal, biçimsel ve estetik tercihlerini yansıtan bağımsız yapımlar için kullanılmaktadır. Bağımsız Türkiye sineması ve akımları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Akser, 2015).

²³ Bu seyyar korsan tiplmesi için sadece satış eylemine vurgu yapan "satıcı" ya da yüksek sesle duyurmayı temel alan "çığırtkan" yerine hem satışa aracılık etme hem de yüksek sesle duyurma anlamlarını bir arada barındıran "tellal" kelimesini öneren Hülya Uğur Tanrıöver'e çok teşekkür ederim.

²⁴ 20 Temmuz 2020 itibarıyla. Güncel liste için bkz. <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler>

²⁵ Büyük Amerikan stüdyolarının haklarını koruyan MPA'nın (Motion Picture Association of America) 1987'den beri Türkiye temsilciliğini yapan ve Emniyet ile birlikte baskınlar gerçekleştiren AMPEC Filmcilik ve Ticaret Şirketi, korsan filmcilerin yeterli ceza almayarak işlerine devam etmelerini ve ekonomik kriz ile artan girdileri gerekçe göstererek 2010 başında Türkiye'den çekilmiştir (Korsan ihbar hattı 'pes' etti, 2010).

2'nin aksine bu filmin korsanının piyasada bulunamaması²⁶ ilk bakışta yasal satışları arttıran temel neden olarak görülebilir. Fakat 2008 sonu vizyona çıkan, *Recep İvedik*'ten sonra yılın en çok izlenen ikinci filmi A.R.O.G.'un (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı) idefix.com listesinin en çok satan ikinci DVD'si oluşu, bunun yanında korsanda da hemen *Recep İvedik 2*'yi takip edişi (3 korsandan biri 'Recep İvedik', 2009) bu iddianın doğru olma ihtimalinin düşük olduğunu gösterir. Tek bir yıl, alışveriş sitesi ve böyle küçük bir örneklem üzerinden genellemeler yapmak mümkün olmasa da, idefix.com örneği yasal satışların artmasında belirleyici olanın ne tek başına bir ürünün korsanının bulunamaması ne de gişe başarısı olduğunu düşündürür. Vizyonda oldukları süre zarfında gişede de yüksek oranda başarı kazanmış olan *Nefes: Vatan Sağolsun*, A.R.O.G., *Neşeli Hayat* (Yılmaz Erdoğan, 2009) gibi filmler hem korsanda hem internet üzerinden yasal DVD satışlarında ilk sıraları paylaşırken, sinemada izleyici ilgisine pek az vakıf olmuş yerli yapımlar da en çok satan DVD'ler listesinin üst sıralarında yer alabilmektedir. 2010 yılı idefix.com verilerine göre vizyonda 41.835 kişi tarafından izlenen *Gölgesizler* (Ümit Ünal) beşinci, 28.256 kişinin bilet aldığı *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu) 13., sinemada yalnızca 9.935 kişi tarafından izlenerek 2009'un tüm yerli filmleri arasında ancak 53. sırada yer bulabilen *Hayat Var* (Reha Erdem) ise 17. en çok satın alınan DVD'dir (En çok yerli filmler izlendi, 2010). Ev sineması izleyicisinin genel sinema izleyicisinden farklı beklentileri olan, vizyonda ilgi görmeyen yerli yapımları seçip alabilen farklı profilde seyirciler olduğu yönünde yorumlanabilecek bu bilgiler, Zeki Demirkubuz'un açıklamasıyla bileştirildiğinde, *arthouse* izleyicisinin korsanda olduğu kadar yasalda da var olduğuna işaret edebilir. Öte yandan aynı veriler üzerinden korsanın gişede de başarı kazanan popüler filmler açısından oransal olarak çok daha büyük ekonomik kayıplara yol açtığı tespiti yapılabilir. Korsan satıcı tiplemesine *Recep İvedik* başta olmak üzere, daha çok popüler Türkiye sineması örneklerinde rastlamamız tam da bu sebeple tesadüf değildir.

Recep İvedik serisinin vadettiği mizahın ana kaynağını, İstanbul'da yaşayan, eğitimi, düzenli bir geliri, sosyal çevresi ve uğraşı olmayan Recep'in modern ortamlarda sergilediği aşırı ve kaba davranışlar oluşturur.²⁷ Yakın dönem Türkiye popüler sinemasının ortak tematik ögesi olarak belirli bir Türklük fikrine işaret ettiği önemli çalışmasında Asuman Suner; eklektik, anti-elitist bir karakter olarak Recep'in nasıl yoga stüdyoları, şık suşi restoranları, üçüncü nesil kahveciler, sanat galerileri ile çehresi gitgide değişen bir kent kültürü karşısında "sıradan Türk insanının" geliştirdiği fiziksel ve sosyal rahatsızlığın sembolüne dönüştüğünü ve daha da önemlisi bu uyumsuzluktan nasıl Türklük ile ilgili olumlu bir hissiyat çıkarttığını derinlikli bir biçimde gözler önüne serer (2011, s. 148). Korsan satıcı tiplemesi içermesi ile bu çalışmaya konu olan 2010 yapımı *Recep İvedik 3*'te de Recep, babaannesinin ölümünden sonra kötü bir dönem geçirmekte ve iç sıkıntısına çare ararken modern kent yaşamıyla imtihanına devam etmektedir. Recep'i oturduğu sokakta tezgâhı olan korsan satıcı Osman'a götüren, üzerinde battaniyesi morali bozuk bir şekilde televizyon izlediği bir gün yayının kesilmesi olur. Önceden tanıdığı, hâlini hatırlı sorduğu Osman, yerli film isteyen Recep'e ilk olarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filmini önerir. "Bizim Nuri abinin. Ödüllü bir filmidir, çok sağlam film abi" diyerek Recep'e uzattığı VCD'nin üzerinde ise *Üç Maymun* değil, *Recep İvedik* serisinin

²⁶ İçerdiği korsan satıcı tiplemesiyle bu çalışmaya dâhil olan Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film (Ömer Çapoğlu ve Serdar Önal, 2015) isimli kısa metrajda gördüğümüz korsan tezgâhında *Nefes: Vatan Sağolsun* filminin kopyası da yer almaktadır. Haberde geçen bu filmin korsanının yapılmadığı bilgisi, pratikte doğruluğunu tespit edemeyeceğimiz bir iddiadır.

²⁷ *Recep İvedik* serisinin ticari başarısı, kaba davranışlı karakterleri merkezine alan pek çok filme ilham vermiştir. Bunlar arasında *Deliha* serisi (Hakan Algül, 2014; Gupse Özay, 2018) ve *Maide'nin Altın Günü* (Caner Özyurtlu, 2017) gibi ana karakterleri bir nevi "dişi *Recep*'ler" olan filmler de sayılabilir.

içinde bulunduğumuz üçüncüsüne ithafen “Maymun 3” yazmaktadır. Oyuncuların isimleriyle de oynanmış bu kapak, korsanın orijinal metni dönüştürebilme potansiyeline (Lobato, 2012, s. 18), Osman’ın “Bu *Star Wars* gibi abi. Üçten geriye gidiyor. 3, 2, 1, eksiye doğru böyle gider...” açıklaması ise kültürel aracının esere ihanet edebilme imkânına işaret eder. Latour’un “ortamcılar” dediği araçlar; aracılık esnasında “taşdıkları şeyi tercüme etme, yeniden tanımlama, tekrar düzenleme ve ona ihanet etme kapasitesine sahip aktörler” olarak tanımlanabilirler (aktaran Bonenfant ve Hsab, 2003, s. 23).

Nuri Bilge Ceylan’ı çok sevdiğini söyleyen Recep, Çağan Irmak’ın *İssiz Adam* (2008) filmini kısaca “Aşk filmi abi, bir kadınla erkek arasında geçiyor” diye tanıtan Osman’ı bunca yıldır filmcilik sektöründe olup sinopsisleri, tretmanları doğru düzgün okumamakla, yani pazarladığı filmlere ihanet edip aracılık işlevini gerektiği gibi yerine getirmemekle suçlar. Osman, Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filmini bilmiyormuş gibi görüldüğünde ise Recep’in yine korsandan izlemiş olduğu filmin ne kadar iyi olduğunu anlatmak için kullandığı ifadeler, Türkiye’de adı yavaş sinema estetiği ile özdeşleşmiş yönetmenin (Çağlayan, 2018) üslubu ile dalga geçme niteliği de taşır: “Önceki filmi var ya *Uzak*, onu izledim koydum, adam yürümeye başladı, yürümesinden bıraktım, gittim elektriği, suyu yatırdım, her şeyi temizledim geldim, adam hâlâ yürüyor. O kadar güzel film yani”.²⁸ Fakat bu sahnenin sonunda yaptığı bir hamle Recep’i korsanda *arthouse*’u popülere tercih eden bir izleyici olarak yorumlayabilmemizin önünü açar. Sadece oyuncuya takıp geri getireceği için *Üç Maymun* ve *İssiz Adam* VCD’lerine para vermeyi reddeden Recep, ödemeyi almak konusunda ısrarcı olan Osman’a sinirlenir ve “İnsanların ekmeğini çaluyorsunuz. Artist! Yazık günah be. Sizin yüzünüzden bu sektörün çekmediği kalmadı. Hırsız!” diye bağırmağa başlar. “Korsana hayır!” sloganı ile bitirdiği bu bağırış sırasında “al” diye sokağa fırlattığı VCD *İssiz Adam* filmininki olurken, Recep bilinçli gibi görünen bir hareket ile eve *Üç Maymun* filmini götürmüş olur. Elbette Recep’in bu davranış ve sözlerine dair daha az spekülâtif bir yorum, filmin bu sahnede kendisi üzerine düşünmüş olduğu ve serinin bir önceki filmi gibi yine gişede olduğu kadar korsanda da izlenecek filme korsana dair bir sahne koyarak, yani bir nevi korsan içinde korsan yaratarak, ikircikli bir mesaj vermek istediği yönünde olabilir.

Recep İvedik serisi ölçeğinde olmasa da popüler olan ve 2010 ile 2018 yılları arasında toplam beş filmi vizyona giren *Çakallarla Dans* serisi de benzer bir özdüşünümsellik örneği sergiler. Vizyonda 244.044 kişiye ulaşan serinin ilk filmi *Çakallarla Dans*’ın internette ise 7 milyon kez izlendiği iddia edilmiştir (Gezici, 2013). İkinci film *Çakallarla Dans 2: Hastasıyz Dede*’nin (2012) bir sahnesinde, serinin yönetmeni Murat Şeker’i kendisi olarak, yine kendi yönettiği *Aşk Tutulması* (2008) filminin korsan DVD’sini satan bir satıcıyı polise şikayet ederken görürüz. “Korsancılık”, filmin dört ana karakterinden biri olan satıcının esas işi değildir. Serinin ilk filminde gerçekleştirdikleri dolandırıcılık sonucu hapse düşen karakterler bu ikinci filmde bir ilaç deneyine katılarak şartlı olarak tahliye edilir ve hiçbirinde tutunamadıkları çeşitli işleri denerler. Aralarından birinin korsan DVD satmaya çalıştığı bu sahneyi de yönetmen Murat Şeker filme doğrudan bir mesaj yerleştirmek için kullanır. Polisi çağırırken sarf ettiği “Memur bey lütfen görevinizi yapın, korsanla ben mücadele etmek zorunda değilim” cümlesi ile Şeker, hem yetkilileri göreve davet eder hem de mesajını filmi yasal yöntemlerle ya da korsandan izleyecek kişilere de ulaştırır. Böylelikle; *Musa*’da olduğu gibi “Bu benim filmim” repliğinin geçtiği *Çakallarla Dans 2: Hastasıyz Dede*, *Musa*’dan farklı olarak korsanlığa yalnızca

²⁸ Bu eleştiri Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filminde öldürülen karakterin Recep İvedik’e benzetilmesi ile Nuri Bilge Ceylan’ın Şahan Gökbağar’dan intikam aldığı yönünde iddialara yol açsa da, Nuri Bilge Ceylan’ın Recep İvedik 3’ü oğlu ile birlikte Bir Zamanlar Anadolu’da filminin çekimlerini tamamladıktan sonra izlemiş olduğu ortaya çıkmıştır (Ceylan, Recep İvedik’ten intikam mı aldı, 2011).

“emek hırsızlığı” boyutu ile yaklaşmış olur. Bir sahnesinde yine gerçek bir kişiyi, kendisi olarak oyuncu Erkan Can’ı gördüğümüz *Koğuş Akademisi* filminde ise durum oldukça farklıdır.

Koğuş Akademisi (Tolga Baş, 2013), bir suç komedisi olmasıyla *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede*’ye yakın dururken, çizdiği derinlikli korsan satıcı portresiyle *Musa* ile benzeşir. Aynı gün farklı suçlardan hapse düşen üç karakterin koğuşlarındaki diğer mahkûmlarla birlikte, şartlı olarak tahliye edilme umuduyla bir tiyatro oyunu sahneleme süreçlerini anlatan film, korsan film satıcısı Settar’ın yakalandığı sahne ile açılır. Tezgâhı polislerden önce aktör Erkan Can tarafından ziyaret edilen Settar, kendi rol aldığı *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000) filmlerini soran Erkan Can’a bu filmler yerine evde, laboratuvar ortamında bizzat yaptığını söylediği “Matrix 5” isimli filmi sunar. Settar’ın resmî olarak var olmayan, yüksek ihtimalle *Matrix* serisinin (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1998-2003) çeşitli filmlerinden aldığı parçaları bilgisayar ortamında kendi ürettiği görüntülerle birleştirerek oluşturduğu bir filmi satması, korsanın metni yapısal olarak dönüştürebilmesinin de ötesinde, yoktan var edebilme potansiyeline vurgu yapar. Yasadışı pratikleri dışlamayan bu yaratıcılık örneği, özellikle Yeşilçam sinemasının zirvede olduğu 1960-1970’li yıllarda yasal olanın sınırlarını hayli zorlayan çok yaygın bir üretim modeli olan kolaj ve remiksi²⁹ hatırlatmasıyla da ayrı bir önem taşır. Fakat Settar karakterinin, korsanın temsil biçimlerinden yola çıkarak korsan algısını anlamayı hedefleyen bu çalışma kapsamında taşıdığı asıl değer, yaratıcılığında ve üretici kimliğinde değil, yerli üretime ilişkin tavrında yatar. Settar, ilkin *Gemide* filmini soran Erkan Can’a “Abi, o çok sevdiğimiz bir abimizin filmi, biz onun korsanına girmedik” der. Böylelikle *Koğuş Akademisi*, *arthouse* tellalından sonra bize Türkiye sinemasının ikinci korsan prototipini vermiş olur: Belli tip yerli üretimleri destekleyen etik satıcı.

Kendisine “korsan” denilmesine kızan Settar, piyasaya çıkışını “Daha 12 liraya sinemada yeni çıkmış filmi 79 liraya satanlara” karşı durma isteğiyle açıklar. “Bu filmlerin hepsini izledin mi Settar abi?” sorusunu, “Bana her şeyi söyleyebilirsin, ahlâkıma laf söyleyemezsin güzel kardeşim” diye yanıtlar. O; tezgâhına koyduğu tüm filmlerin “tadına bakmış”, kendi senaryoları da olan gerçek bir sinefildir. *Taksi Şoförü*’nden (Martin Scorsese, 1976) *Koş Lola Koş’a* (Tom Tkywer, 1998), *Otomatik Portakal*’dan (Stanley Kubrick, 1971) *Slumdog Millionaire*’e (Danny Boyle, 2008) sayısız filme referansla konuşan Settar, yalnızca Amerikalı senarist Ted Griffin’i değil William Shakespeare’i de tanıyan –ve doğru telaffuz edebilen– ortamdaki tek kişidir. Dolayısıyla bütün bir koğuşun tiyatro yarışmasının sonucuna bağlı özgürlük hayali; sahnelenecek oyunun yönetmenliğini de üstlenen, kültürel bir aracı olarak yalnızca okuduğu metni değil, çevresini ve çevresindekilerin deneyimlerini de dönüştüren korsan sokak satıcısı Settar’ın ellerinde olacaktır.

Ulusal film endüstrisinin geleceği konusunda kaygıları olan bu “etik sinefil”³⁰ korsancı tipini, *Koğuş Akademisi*’nden bir yıl sonra, *Pek Yakında* (2014) filmi ile Cem Yılmaz yeniden üretir. Eski karikatürist ve komedyen Cem Yılmaz, damdaki kaçak izleyicileri ile aracısız ve organik korsan erişime örnek olarak andığımız *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001) filminde rol aldıktan sonra, sinemaya

²⁹ Bu modeli ayrıntıları ile ortaya koyan Motör: Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması (Cem Kaya, 2014) isimli belgeselde Dünyayı Kurtaran Adam (Çetin İnanç, 1982) filminin on dokuz ayrı filmde görüntü, sekiz farklı filmde telifsiz müzik içermesi gibi çarpıcı örnekler yer almaktadır.

³⁰ Sinemayla tutkulu bir biçimde ilgilenen, çok sayıda film izleyen, filmlerle düşünen kişileri betimlemek için kullanılan “sinefil” kavramı, “sinema” ve Yunanca “aşk” anlamına gelen “philia” kelimelerinin birleşiminden oluşan “cinephilia”dan gelmektedir. Burada kavramı “etik” ile beraber kullanarak oluşturulan bu korsan satıcı tiplmesi ile sinefil korsan satıcıların ahlak anlayışlarına değil yasadışı bir mesleği yazılı olmayan bazı ilkelere göre sürdürmeye çalışmalarına, bu ilkeleri savunmalarına vurgu yapılmak istenmektedir. Sinefil kavramı ve sinefilliğin dönüşümü ile ilgili kapsamlı bir çalışma için bkz. (Jullier ve Leveratto, 2010).

yalnızca oyuncu ve senarist olarak değil, yapımcı ve yönetmen olarak da iddialı bir giriş yapmıştır. Fakat Yılmaz'ı korsana dair bir anlatı içinde gördüğümüz ilk iş bir sinema filmi değil, bir televizyon dizisi olur. Gülse Birsnel'in yarattığı çok izlenen durum komedisi *Avrupa Yakası*'nın (2004-2009, ATV) final bölümünde kendisini oynayan Cem Yılmaz, A.R.O.G. (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2008) filminin korsan kopyası üzerine imzasını isteyen dizinin önemli karakterlerinden Burhan Altıntop ile "emek hırsızlığı" etrafında dönen bir kavgaya tutuşur. Daha sonra da, 2013 yılında filme çekilerek vizyona giren tek kişilik gösterisi *CM101MMXI Fundamentals*'in tanıtım filmlerinden birinde³¹ korsan satıcı rolünü üstlenir. Fakat "Korsandan önce sinemalarda" sloganı ile sonlanan bu tanıtım filminde, fazla sayıda Nuri Bilge Ceylan DVD'si satmakla, dolayısıyla yönetmenin yeteneğini önceden görüp onu tanıtmakla övünen bu "korsancı", Cem Yılmaz'ın 2014'te *Pek Yakında* filminde hayat vereceği korsan satıcı Zafer'den oldukça farklıdır.

"Filmci Zafer" olarak tanınan *Pek Yakında*'nın ana karakteri Zafer, aileden sinemacıdır. Babası yer göstericidir, kendisi de figüranlık yaptıktan sonra korsan işine girmiştir ve *Koşuş Akademisi*'nin Settar'ı gibi "meslek icabı" izlemediği film yoktur. Zafer'in hüsrarla biten oyunculuk macerası ile açılan *Pek Yakında*, ikinci sahnesinde izleyiciyi korsanın mutfağına, bir korsan üretim deposuna götürür. Bir kebabçının alt katında gizlenen, afişlerle bezeli duvarları arasına gerili iplerde yeni basılan DVD kapaklarının kurduğu, çok sayıda kişinin kulaklıklarla bilgisayar başında hummalı bir çalışma yürüttüğü bu depoda "emektar" satıcı Zafer, evliliğini kurtarmak umuduyla, mesleğe veda etmeye hazırlanmaktadır. Etrafındaki kimi Kore sinemasında, kimi "az diyaloglu İran filmlerinde", kimi de Sundance, Tribeca gibi festival seçkilerinde uzmanlaşmış gençlere son talimatlarını verirken korsancılıktaki ilk zamanlarını hatırlar. "Ulan bende bir el vardı, çuvaldan *blockbuster*'ı seçerdim, çuvaldan bak" diyerek elini attığı DVD öbeğinden bir film çıkarır. Seçtiği filmin Zeki Demirkubuz'un *Kader*'i olması üzerine "Olmadı abi" diyen gence Zafer'in cevabı şu olur: "Ne olmadı lan, gönüllerin *blockbuster*'ı işte. Bunu yapanı bul bana." Ardından *Kader* filminin korsanını üreten genç ile konuşur ve ona yerli film yapmamasını öğütler. Çünkü Zafer'e göre yerli film sinemada izlenmelidir. Fakat Zafer'in genç korsancılara tavsiyeleri bununla da sınırlı kalmaz. "Sinemanın Gururu Filmci Zafer!" tezahüratları arasında üzerinde "Korsana Kayır" yazılı pastasını kesmeden önce yaptığı konuşma, korsan satıcılığı etik ilkeleri olan bir meslek olarak tanıyan niteliktedir:

Ben bu meslekte çok film izledim, çok şey öğrendim. Siz de güzel filmler izletin millete, tamam mı? Öğrenciye, filmciye destek atın. Ara sıra veresiye yapın. Ulan dünya sinemasını biz sevdirmedik mi? [Onaylayıcı tezahürat gelir] Bir dakika... Ama Brokeback Mountain'ı da 'İbne Kovboylar' olarak çevirmeyin!

Zafer'in bu sözleri aracılığıyla *Pek Yakında*; yerli film kopyalamamak, az parası olan ile sektör mensubunu kayırmak ve çevirileri aslına uygun yapmak gibi etik kurallara özen göstermek koşuluyla anaakım dışındaki dünya sineması ile izleyici arasında köprü vazifesi görebilen, farklı sinemaları daha geniş kitlelere tanıtmaya işlevi olan bir korsan tanımı önermektedir. Fakat "Biz korsancıyız oğlum, kötü insan değiliz" diyen filmin "iyi" karakteri Zafer'in karşısına çıkan bazı "kötü" karakterlerin de korsan işinde olması, Zafer'in patronunun arabasının sürekli olarak başka bir korsan çetenin elemanları tarafından kurşunlanması gibi durumlar, *Pek*

³¹ CM101MMXI Fundamentals'in tanıtım filmi Cem Yılmaz'ın resmî YouTube sayfası üzerinden izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=9CoSYzjSMqY>

Yakında'nın korsanın "sempatik" yüzü kadar mafya ile bağlantılı "karanlık" yüzünü de tanıdığını göstermesi açısından önemlidir.³²

Koğuş Akademisi ve *Pek Yakında* gibi ana karakterlerinden biri korsan satıcı olan *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), andığımız popüler komedilerden politik³³ bir *auteur* filmi, bir *arthouse* örneği olarak ayrılarak bu çalışmada bahsi geçen uzun metrajlar arasında istisnai bir yerde durur. Bir bağımsız sinema akımı olarak *Yeni Sinema Hareketi*'nin kurucu figürlerinden Özcan Alper (Akser, 2015, s. 145), bu ikinci uzun metrajında ağıt derlemeleri yapan, bir yandan da kayıp sevgilisini arayan Sumru'nun Güneydoğu'ya yaptığı yolculuğu anlatır. Unutmak, hatırlamak, otoriteye karşı kayıt almak, yüzleşmek üzerine bir filmdir *Gelecek Uzun Sürer*. Sumru'nun aradığı amatör kayıtlar aracılığıyla Diyarbakır'da tanıştığı korsan DVD satıcısı Ahmet, "dışarıdan" gelen Sumru'nun aksine şehrin "yerlisi"dir ve sinemayla olduğu kadar edebiyatla da ilişkili "entelektüel" bir karakter olarak betimlenir (Civelek, 2016, s. 303). *Musa*'nın *Musa'sı* gibi ayna karşısında çeşitli pozlar yaparken ağzından "Lan oğlum, ne Mastroianni'si, ne Belmondo'su, ne De Niro'su? Görmüyor musun? Bir İstanbulluyu gördün havaya girdin. Tipsizsin vallahi billahi" sözleri dökülür. Fakat bu esnada Ahmet, duvarında tek bir Yılmaz Güney afişi olan *Musa*'dan farklı olarak, *Serseri Aşıklar*'dan (Jean-Luc Godard, 1960) *Ran'a* (Akira Kurosawa, 1985), *Ben Küba'yımdan* (Mikhail Kalatozov, 1964) *Daire'ye* (Jafar Panahi, 2000) irili ufaklı çok sayıda film afişi ile çevrilidir. *Koğuş Akademisi*'nin *Settar*'ı hangi müşteriye hangi filmi nasıl satacağını, *Pek Yakında*'nın *Zafer*'i ise hangi filmin hangi mahallede kaç kopya gideceğini bildikleri için işlerinde başarılı "korsancılar" olup paralel dağıtım ağlarını kurmuşken,³⁴ Ahmet dünya sinemasının ve özellikle de belli bir sinema mirasının Diyarbakır'daki âdeta tek dağıtımıcısıdır. Tezgâhına yanaşan bir müşterinin Sydney Pollack'ın *Atları da Vururlar* (1969) filmini sorduğuna şahit oluruz.³⁵ "Filmci *Zafer*"i andıran biçimde Ahmet de "CİNAMED" olarak tanınmakta ve Diyarbakır Sinematek temsilcisi olarak tanıtılmaktadır. Çayhanede düzenli toplu gösterimler düzenlediği gibi yakın çevresine de, kimi zaman zulüm olarak algılanacak ölçüde,³⁶ kendi zevki doğrultusunda filmler izleten bir kültürel aracıdır.

Ahmet'in sinema ile ilişkisi Dicle Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarına dayanır. Felsefe okurken bir kişi eksik diye katıldığı sinema kulübüne daha sonra kendi deyimiyle "fena kaptırmıştır". Aslında filmler ile kurduğu derin bağ kişisel travması ile başa çıkma, kurmacaya sığınarak kendi gerçeğinden, filmin ileri aşamalarında öğreneceğimiz babasının kaybindan kaçma biçimidir (Civelek, 2016, s. 303-304). Filmin kızları İsviçre'de olsa da yanlarına gitmeyen, kilisesini bırakmayan ve mekânla özdeşlik ilişkisi kuran karakteri Antranik'in (Civelek, 2016, s. 306) aksine, DVD'lerini bavulda taşıyan, bisikletle dolaşan Ahmet hareket halinde olmak,

³² Bu noktada *Pek Yakında*'nın sadece korsan üzerinden değil, ticari döngünün dışına itilen sinema sanatçıları, unutulmuş zanaatkarlar, film üretim süreci, festival filmleri ve emek sömürsü gibi unsurlar üzerinden de endüstri hakkında düşünen bir film olduğu belirtilmelidir (Özbulduk Kılıç, 2018; Kızıl, 2019).

³³ Politik bir soruna eğilmeseler, belli bir politik tavır almasalar da bu çalışmaya konu olan popüler komediler de, her film gibi, ürettikleri söylemler ölçüsünde politiktirler. *Gelecek Uzun Sürer* filmi ise doğrudan "faili meçhul cinayetler" gibi politik bir konuyu sorunsallaştırması ile politik sinema tanımı içerisinde değerlendirilmeye uygundur. Genel olarak politik sinema ve bu sinemanın Türkiye'deki seyri, özel olarak da *Gelecek Uzun Sürer* ile ilgili detaylı bir inceleme için bkz. (Civelek, 2016).

³⁴ *Settar* bir keresinde tek bir kişiye 39 tane film satmıştır. *Pek Yakında*'da korsan deposunu gördüğümüz ilk sahnede Michael Haneke'nin son filmini izleyen *Zafer*'in yanındaki genç korsancıya sözleri şu olur: "Ulan Haneke, yine çile yine dert! Bunun Yenibosna'sını iptal et. Kadıköy'e, Cihangir'e çık. 1000'den fazla satarsa ikinci partiyi yaparsınız."

³⁵ *Atları da Vururlar* gibi *Gelecek Uzun Sürer* de bir atın vurulma sahnesi ile açılır.

³⁶ Ahmet'i evinde, filmin genç yan karakteri Kuto ile birlikte Theo Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* (1995) filmini izlerken gördüğümüz sahnede Kuto şöyle der: "Ya Ahmet abi bu ne zulüm! Gitmemi istiyorsan giderim."

geçmişinden uzaklaşmak, yersiz yurtsuzlaşmak ister gibidir. Yolculuğunda Sumru'ya eşlik ederken, tıpkı Sumru gibi, Ahmet'in travması ile yüzleşmesinin aracı da yine filmler, ama bu defa kopyaladığı dünya sineması değil, yanı başında duran amatör kayıtlar olacaktır.

Unutmak için sinemaya sığınmak, bu defa *Gelecek Uzun Sürer*'den çok farklı ve ayrılık acısı gibi klasik bir bağlamda olsa da, Ömer Çapoğlu ve Serdar Önal'ın 2015 tarihli kısa metrajı *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*'de³⁷ de karşımıza çıkar. Filmin ana kahramanı; hayatını, zevklerini, tüm bir yaşam biçimini kız arkadaşı için değiştirmiş olduğunu ilk sahnede öğrendiğimiz Harun'dur. *Recep İvedik 3*'te Recep'in korsan satıcıdan aldığı *Üç Maymun* filminin oyuncularından Ahmet Rifat Şungar tarafından canlandırılan Harun, sevgilisi tarafından terk edilmiştir ve aşk acısı ile boğuştuğu günlerde hayatını bir kez daha değiştiren yeni bir sevgili değil, bir korsan film satıcısı olur. Galata Köprüsü'nde bir berjere oturup kırmızı örtülü tezgâhının üzerinde kırmızı bir bavul ile satış yapan kırmızı ceketli "korsancı", *Uzak Doğu* filmi denilince aklına sadece karate filmleri gelen Harun'a Wong Kar Wai'nin *Chungking Express* (1994) filmini önerir. Filminden etkilenen Harun öncelikle acısını unutmak için filmde geçen tavsiyeleri uygulamayı dener. Satıcıdan aldığı ikinci Wong Kar Wai filmi *Aşk Zamanı*'nı (2000) izledikten sonra çekyatlı, floresan lambalı öğrenci evinin duvarlarını filmin geçtiği 1960'lar Hong Kong'una uygun olarak kırmızı desenli kadifemsi duvar kağıtlarıyla kaplar. İstanbul sokaklarında takım elbisesi ve briyantini saçları ile filmin ana karakteri Chow Mo-wan gibi dolaşmaya başladığında ise artık çok daha mutlu biridir. Ondaki dönüşümü gören korsan satıcı Harun'a verdiği üçüncü Wong Kar Wai filmi *2046*'dan (2004) para almaz. *Pek Yakında*'nın "etik" satıcısı Zafer'in izinde müşterilere dünya sinemasını ama özellikle Wong Kar Wai'yi sevdirmeyi görev edinmiş bir "korsancı" olarak filmciye ve öğrenciye "destek atmak"tır. *Benim Aşk Pastam* (Wong Kar Wai, 2007) filmini yönetmenin değil de oyuncusu Jude Law'ın adıyla soran bir müşteriye filmi satmayacak kadar da Wong Kar Wai'ye bağlıdır. Yine yönetmenin filmi *Happy Together*'daki (1997) izlediği takip ederek Arjantin'e gitmeye karar verdiğinde ise bu satıcının tezgâhını, daha doğrusu kırmızı bavulunu emanet edeceği kişi Harun olacaktır. Böylelikle korsan sayesinde aşk acısını atlatan Harun bir de meslek edinmiş olur. Filmin bir sahnesinde Harun satıcıya "Bu arada Wong Kar Wai filmlerini lütfen artık korsan basmayalım" der. Kısa bir sessizlikten sonra buna beraberce gülerler. Bu noktada filmin bakış açısı açık gibidir: Önemli olan çok sevilen ve üstelik yerli de olmayan bir yönetmenin ticari kazancı değil erişilebilir, sinemasından hiç haberi olmayan kişiler tarafından dahi korsan aracılığıyla keşfedilebilir olmasıdır.

Sonuç olarak; bu çalışmaya konu olan ikisi kısa metraj, dördü anaakım komedi yedi filminden hiçbiri özel olarak vizyon problemleri, sansür vakaları ya da AVM'leşen seyir deneyiminden yola çıkmaz. Fakat *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* hariç hepsi korsanın şu ya da bu sebeple ulaşılabilir olmayan bir üretimin seyirciyle buluşmasındaki aracılık rolünü tanır ve korsanı endüstri üzerine düşünmenin bir aracı olarak kullanır.³⁸ Bu filmlerin senarist ve yönetmenleri yarattıkları korsan satıcı karakterler dolayısıyla âdeta, kendilerini maddi kayba uğratan ama belli ölçüde yasal mecralarda ulaşamadıkları seyircilerle de buluşturan gölge dağıtım ağıyla beraber yürüyebilmenin yollarını araştırıyor gibidir. Bu noktada yerli film konusu korsan ile oturlan pazarlığın yüzlerinden biri olarak öne çıkar. *Koğuş Akademisi* ve *Pek Yakında* ulusal üretimi, özellikle de *arthouse* kanadını koruyan sinefil "etik korsancılar" önerirken, *Musa* ve *Recep İvedik 3*'ün

³⁷ Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film, yönetmenlerinden Ömer Çapoğlu'nun Vimeo sayfasından çevrimiçi olarak izlenebilir: <https://vimeo.com/123621343>

³⁸ Paradoksal bir biçimde bütün filmler için AVM karşıtı bir söylem içeren tek film de *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede*'dir.

yerli/yabancı ayrımı gözetmeyen sokak satıcıları kendi izlemedikleri yerli yönetmenlerin promosyonunu yaparak yerli *arthouse* örneklerini daha geniş kitlelere ulaştırır. *Gelecek Uzun Sürer* ve *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*'de karşımıza çıkan satıcılar da dünya sineması temsilcisi gerçek sinefillerdir. Dolayısıyla, yine korsanı hırsızlık boyutunun dışında düşünmeyen *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* istisna olmak üzere, bu çalışmaya konu olan filmler iki tip korsan filmci betimlemektedir: Az ya da çok bilinçli "arthouse tellalları" ya da ulusal sinemanın geleceğinden endişeli "etik sinefiller". Tüm filmler yerli yapım kopyalamaya karşı alınacak tavır konusunda uzlaşmıyor gibi görünseler de belli bir korsan film satıcısı tanımında ortaklaşırlar. Bu tanıma göre "korsancılar", her daim müşterilerinin ve çevrelerinin tecrübesini şekillendirme potansiyeline sahip kültürel araçlardır.

Sonuç

"Sabredemeyip izleyenler, sizi çok iyi anlıyoruz. Sabırla bekleyenler, sizi de çok iyi anlıyoruz" (@netflixturkiye, 22 Şubat 2018). Netflix'in orijinal dizilerinin yeni sezonlarının dahi Türkiye'ye geç gelmesinden şikayet eden abonelerine yönelik sonunda kalp emojisi yer alan bu mesajı, yalnızca korsan izlemenin ne kadar olağan kabul edildiğine işaret etmekle kalmaz, dev bir küresel dijital platformun bile Türkiye'de korsan izleyenlerle iyi geçinmeye çalışmasının nedenleri üzerine düşündürür. Türkiye'de görsel-işitsel korsanı ele alan ve dağıtım odaklı bakış açısını, sinema çalışmalarının baskın damarı metin merkezli inceleme ile birleştiren bu çalışma da ilk bölümünde Türkiye film endüstrisinin temel özelliklerine odaklanmış ve seyir deneyimin dönüşümü, tekelleşme, dağıtım problemleri, sansür ve yasal seçeneklerin geç gelişmesi gibi korsana başvurmada öne sürülen başlıca nedenleri sıralamıştır. İkinci bölümde ise, korsan film satıcısı karakterler içerdikleri için incelemeye dâhil olan ikisi kısa metraj toplam yedi film üzerinden korsanın bizzat endüstri eliyle nasıl betimlendiğini ve bunun korsan algısına dair hangi ipuçlarını verdiğini anlamaya çalışmış, "arthouse tellalı" ve yerli film kopyalamayan "etik sinefil" olmak üzere iki korsan satıcı tipi ortaya koymuştur. Bu noktada, korsan izlemenin neredeyse tamamen *streaming*'e kaydığı bir çağda,³⁹ 2010 ile 2015 yılları arasında yapılmış bu filmlerin korsan üzerine düşünürken bunu neden etik ile bağdaştırması daha kolay *hacker* tipi korsanlık ve çevrimiçi izleme⁴⁰ ile değil de sokak satıcılarına başvurarak yaptığı sorusu akıllara gelebilir.

Bu soruya verilecek ilk ve en basit yanıt, yasadışı bir iş yapan sokak satıcılarının yazar ve yönetmenlere karakter yaratma imkânı verdiği yönünde olabilir. Derinlikli, zevk ve tercihleri, etik çıkmaz ve kaygıları olan bu karakterler ve hatta onların karşısına çıkarılan gerçek kişiler ya da gerçek kişileri canlandıran oyuncular aracılığıyla filmler sadece korsan üzerine değil kendileri ve genel olarak endüstrinin durumu üzerine de düşünen özdüşünsel metinlere dönüşebilmektedir. Metinlerde kendileri olarak veya ısrarla isimleri anılarak var olan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Murat Şeker, Erkan Can, Cem Yılmaz gibi yönetmen ve oyuncular bu duruma tanıklık ederler.

³⁹ Koğuş Akademisi'nin korsan satıcı Settar'ı da bir sahnede şu sözlerle *streaming*'e referans verir: "Aslında bize bile ihtiyaç yok olan. Artık her şey bir düşmanın ucunda. Bastın mı bütün dünyanın filmlerini seyrediyorsun..."

⁴⁰ Arşiv paylaşımını da içeren bu tip korsanlık pratikleri ve etiğe dair bir çalışma için bkz. (Andersson Schwarz, 2016).

Filmlerin korsan satıcı karakterlere başvurmasına ilişkin ikinci ve daha spekülâtif bir çıkarım ise yazar ve yönetmenlerin yine bu karakterler dolayısıyla “korsancı”ların kültürel aracı rolüne vurgu yapmak istemeleridir. Bireysel tercihlere dayalı çevrimiçi korsan izlemenin aksine bir sokak satıcısının tavsiyesi ile alınan bir film ve bu filmin izleyicinin hayatını değiştirebilme potansiyeline çekilen dikkat şuna işaret eder: Her türlü dağıtım pratiği, resmî dağıtım ağları ve onlara paralel enformel ağlar, sadece bir toplumun beğenilerini yansıtmaz, onları şekillendirir de. Bu çerçevede korsan satıcı da, tıpkı profesyonel dağıtımçı gibi anlam ve fark üretir (Lobato, 2012, s. 16-18). İncelememize konu olan, *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* haricindeki tüm filmler (*Recep İvedik 3*, *Gelecek Uzun Sürer*, *Musa*, *Koğuş Akademisi*, *Pek Yakında*, *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*) bu önermeyi ve korsan satıcının aracılık rolünü tanımakta, ve korsanı sırf ekonomik boyutuyla düşünölemeyecek karmaşık bir konu olarak işlemektedir. Girişte andığımız güncel çalışmalar görsel-işitsel korsanlığın hiçbir coğrafyada sadece üretimin maddi değerine indirgenebilecek bir olgu olmadığına, her yerde piyasaların mevcut işleyişine karşı sembolik bir ahlaki tutum içerebileceğine işaret etmiştir. Fakat uluslararası literatürle diyalog halindeki bu çalışmanın çıkış noktası ve doğrulamaya çalıştığı iddia, Türkiye gibi pazarın tekelleşmiş yapısının belli içerikleri erişilemez kıldığı endüstriyel bağlamlarda bu tavır alışın, doğrudan ya da dolaylı yoldan, daha belirgin olabileceği, tekrar eden temsiller aracılığıyla kemikleşebileceğidir. Türkiye film endüstrisi bir yandan “korsana hayır” derken bir yandan da biraz mecburen ama biraz da isteyerek onu “kayır”maktadır.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2014). Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)*, 2, 1-16.
- Akpınar, N. ve Arol Bekçe, Z. (Yapımcı) ve Erdoğan, Y. ve Sorak, Ö. F. (Yönetmen). (2001). *Vizontele* [Film]. Türkiye: BKM, Böcek Yapım.
- Akser, M. (2015). Turkish Independent Cinema: Between Bourgeois Auterism and Political Radicalism. Doris Baltruschat ve Mary P. Erickson (Der.), içinde, *Independent Filmmaking Around the Globe* (s. 131-148). Toronto: University of Toronto Press.
- Aksoy, F. ve Soyarslan, M. (Yapımcı) ve Gökbakar, T. (Yönetmen). (2010). *Recep İvedik 3* [Film]. Türkiye: Aksoy Film.
- Alper, S. ve Çelik, E. (Yapımcı) ve Alper, Ö. (Yönetmen). (2011). *Gelecek Uzun Sürer* [Film]. Türkiye: Nar Film.
- Andersson Schwarz, J. (2016). Honorability and the Pirate Ethic. Tilman Baumgärtel (Der.), içinde, *A Reader in International Media Piracy* (s. 81-110). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aydemir, Ş. (4 Ocak 2019). Kriz erteleniyor, sansür kurumsallaşıyor. *Gazete Duvar*. Erişim: 1 Temmuz 2020, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/01/04/yeni-sinema-yasasi-kriz-erteleniyor-sansur-kurumsallasiyor/>.
- Aydemir, V. (12 Nisan 2017). Zer filmi, ilk gösteriminde sansüre uğradı. *Evrensel.net*. Erişim: 28 Haziran 2020, <https://www.evrensel.net/haber/315597/zer-filmi-ilk-gosteriminde-sansure-ugradi>.

- Baş, B. ve Bingöl, D. Ç. (Yapımcı) ve Baş, T. (Yönetmen). (2013). *Koğuş Akademisi* [Film]. Türkiye: Kelebek Film Yapım.
- Baumgärtel, T. (Der.), (2016). *A Reader in International Media Piracy*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Benjamin, W. (2011). *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique*. Paris: Allia. (Özgün eser 1936 tarihli).
- Bilan 2013 du CNC (14 Mayıs 2014). *Cnc.fr*. Erişim: 14 Mayıs 2020, https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2013-du-cnc_224970.
- Birincioğlu, Y. (2019). Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'a Dair Değerlendirmeler. *Moment*, 6 (1), 75-98.
- Birsel, G. (Yazar) ve Algül, H. ve Atabey, J. (Yönetmen). (2004-2009). *Avrupa Yakası* [TV Dizisi]. Çetin, S. (Yapımcı). Türkiye: Plato Film.
- Bonenfant, M. ve Hsab, G. (2003). L'expérience d'aller au cinéma comme activité rituelle de médiation. *Cahiers du gerse*, 5, 11-23.
- Bozdemir, B. (9 Mart 2013). Musa (2012). *Ötekisinema.com*. Erişim: 8 Temmuz 2020, <https://www.otekisinema.com/musa-kesif-yolunda/>.
- Bozkurt, A. (27 Ocak 2013). Musa. *Altyazı.net*. Erişim: 8 Temmuz 2020, <https://altyazi.net/altyazi/musa/>.
- Casetti, F. (2009). Filmic Experience. *Screen*, 50 (1), 56-66.
- Castells, M. ve Cardoso, G. (Der.), (2013). *Piracy Cultures: How a Growing Portion of the Global Population is Building Media Relationships Through Alternate Channels of Obtaining Content*. USC Annenberg Press.
- Ceylan, Recep İvedik'ten intikam mı aldı (4 Ekim 2011). *Hürriyet.com.tr*. Erişim: 14 Temmuz 2020, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ceylan-recep-ivedikten-intikam-mi-aldi-18889648>.
- Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: *Gelecek Uzun Sürer* Filmi Örneği. *Moment*, 3 (2), 286-318.
- Cömert, H. (29 Nisan 2012). Size Dayatılan Gerçek Değil! *Ntv.com.tr*. Erişim: 21 Haziran 2020, <https://notaldiklarimdir.blogspot.com/2013/04/size-dayatlan-gercek-degil-hasan-comert.html>.
- Crisp, V. (2015). *Film distribution in the digital age: Pirates and professionals*. Basingstoke: Palgrave.
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Çam, A. ve Şanlıer, İ. (2019). Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma. *SineFilozofi*, Özel Sayı, 415-436.

- Çapoğlu, Ö. ve Önal S. (Yapımcı) ve Çapoğlu, Ö. ve Önal S. (Yönetmen). (2015). *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film* [Kısa Film]. Türkiye.
- Danaher, B. ve Wadfogel, J. (2012). Reel Piracy: The Effect of Online Film Piracy on International Box Office Sales. SSRN. Erişim: 1 Haziran 2020, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1986299.
- Eckstein, L. ve Schwartz, A. (Der.), (2014). *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in the Global South*. Londra: Bloomsbury.
- En çok yerli filmler izlendi (6 Ekim 2010). *Hürriyet.com.tr*. Erişim: 12 Temmuz 2020, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/en-cok-yerli-filmler-izlendi-15957686>.
- Evren, B. (2000). Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema. İçinde, *Türk Sinemasında Sansür* (s. 135-139). Ankara: Kitle Yayınları.
- Facts & Figures For German Cinema 2013 (2014). *German-films.de*. Erişim: 30 Aralık 2019, <https://www.german-films.de/publications/market-studies/index.html>.
- Follows, S. (29 Ocak 2018). Are Cinema Box Office Takings Rising or Falling? *Stephenfollows.com*. Erişim: 24 Mayıs 2020, <https://stephenfollows.com/cinema-box-office-takings-rising-falling/>.
- Genç, K. (5 Mart 2014). 'Nymphomaniac': Yaş sınırı varken film yasaklanır mı? *BBC Türkçe*. Erişim: 28 Haziran 2020, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/03/140305_nymphomaniac_yasak.
- Gezici, İ. (18 Mayıs 2013). Sinemacılar korsanı fena diline doladı! *Sabah.com.tr*. Erişim: 16 Temmuz 2020, <https://www.sabah.com.tr/gunaydin/magazin/2013/05/18/sinemacilar-korsani-fena-diline-doladi>.
- Güney, Y. (Yapımcı) ve Gören, Ş. (Yönetmen). (1974). *Endişe* [Film]. Türkiye: Güney Film.
- Jenkins, H. (11 Şubat 2009). If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Memes. *Confessions of an Aca-Fan*. Erişim: 24 Mayıs 2020, http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html.
- Jullier, L. ve Leveratto, J.-M. (2010). *Cinéphiles et Cinéphilies*. Paris: Armand Colin.
- Kanzler, M. (2014). *The Turkish Film Industry. Key Developments 2004 to 2013*. European Audiovisual Observatory.
- Karaaslan, S. (Yapımcı) ve Karaaslan, S. (Yönetmen). (2012). *Musa* [Kısa Film]. Türkiye.
- Karaganis, J. (Der.), (2011). *Media piracy in emerging economies*. New York: Social Sciences Research Council.
- Kayhan Müldür, S. (2020). The proliferation of alternative film exhibition spaces in Istanbul: cultural segregation and urban cinephilia. *Visual Studies*, doi: 10.1080/1472586X.2020.1779610.
- Kızıl, A. (2019). *Yeni Türkiye Sinemasında Özdüşünüm: Masumiyet ve Pek Yakında*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir As Üniversitesi, İstanbul.

- Kiriya, I. (2011). Le piratage audiovisuel en Russie post-soviétique, entre logiques économiques et culturelles. Tristan Mattelart (Der.), içinde, *Piratages audiovisuels: Les voies souterraines de la mondialisation culturelle* (s. 239-255). Paris, Brüksel: Ina-De Boeck.
- Klinger, B. (2010). Contraband cinema: Piracy, *Titanic*, and Central Asia. *Cinema Journal*, 49 (2), 106-124.
- Klinger, B. (2006). *Beyond The Multiplex. Cinema, New technologies and the Home*. Berkeley: University of California Press.
- Korsan ihbar hattı 'pes' etti (28 Şubat 2010). Sabah.com.tr. Erişim: 13 Temmuz 2020, https://www.sabah.com.tr/medya/2010/02/28/korsan_ihbar_hatti_pes_etti.
- Korsanı neden çıkmıyor? (7 Kasım 2009). *Gazetevatan.com*. Erişim: 12 Temmuz 2020, <http://www.gazetevatan.com/korsani-neden-cikmiyor--269460-gundem/>.
- Larkin, B. (2004). Degraded images, distorted sounds: Nigerian video and the infrastructures of piracy. *Public Culture*, 16 (2), 289-314.
- Laube, J. (Yapımcı) ve Kaya, C. (Yönetmen). (2014). *Motör: Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması* [Film]. Almanya: UFA Fiction.
- Lessig, L. (2004). *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. Londra: Penguin Books.
- Liang, L. (2009). Piracy, Creativity and Infrastructure: Rethinking Access to Culture. *SSRN*. Erişim: 1 Haziran 2020, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1436229.
- Liman, A. S. (2014). Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980). *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 47, 97-124.
- Lobato, R. (2012). *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*. Londra: BFI/Palgrave.
- Lobato, R. (2008). The six faces of piracy: Global media distribution from below. Robert C. Sickels (Der.), içinde, *The business of entertainment: Movies* (s. 15-36). Westport: Greenwood Publishing.
- Mattelart, T. (2016). The Changing Geographies of Pirate Transnational Audiovisual Flows. *International Journal of Communication*, 10 (2016), 3503-3521.
- Mattelart, T. (2011). Audiovisual Piracy, Informal Economy, and Cultural Globalization. *International Journal of Communication*, 5 (2011), 735-750.
- MUSO (2018). Global Piracy Increases throughout 2017, MUSO Reveals. Erişim: 28 Kasım 2019, <https://www.muso.com/magazine/global-piracy-increases-throughout-2017-muso-reveals>.
- Okan, C., Şeker, M. ve Şeker, U. (Yapımcı) ve Şeker, M. (Yönetmen). (2012). *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* [Film]. Türkiye: Sugarworks.
- Özbulduk Kılıç, I. (2018). Sıradan Seyirci ve Özdeşünömsel Sinema: Cem Yılmaz Filmlerinin Alımlanması. Deniz Bayraktar (Der.), içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 14 (s. 127-143). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Özdurak, C. (2019). Sinema Sektöründe Neden (Tercihen) Yerli Bir Yatırımcının İkinci Konsolidasyonu Yapmasına İhtiyaç Var? *Ronindanismanlik.com*. Erişim: 14 Mart 2020, http://ronindanismanlik.com/wp-content/uploads/2019/10/Ronin_Sinema_rapor.pdf.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye’de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. *Millî Folklor*, 98, 19-31.
- Sinema Yazarlarını İkiye Bölen Korsan! (24 Kasım 2010). *Tersninja.com*. Erişim: 22 Haziran 2020, <https://web.archive.org/web/20150430001536/https://www.tersninja.com/sinema-yazarlarini-ikiye-bolen-korsan/>.
- Siyah Bant (Haziran 2016). *Türkiye’deki Film Festivalleri ve Sanatta İfade Özgürlüğü*. Erişim: 8 Temmuz 2020, http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2012/01/SiyahBant_Rapor_Film-Festivalleri_2016.pdf.
- Su, M. (4 Ocak 2018). Film, dizi, dublaj ve alt yazılara büyük gözaltı: Alkol, içki, eşcinsel, sevişme yasak! *T24.com.tr*. Erişim: 1 Temmuz 2020, <https://t24.com.tr/haber/film-dizi-dublaj-ve-alt-yazilara-buyuk-gozalti-alkol-icki-escinsel-sevisme-yasak,527697>.
- Suner, A. (2011). Between Magnificence and Monstrosity: Turkishness in Recent Popular Cinema. *New Perspectives on Turkey*, 45, 123-154.
- Şanlıer Yüksel, İ. ve Çam, A. (2019). Adana Sinema Tarihinden Kadınların Seyir Deneyimine Dair Fragmanlar. *Kültür ve İletişim*, 22 (2), 63-94.
- The American Assembly (15 Ekim 2012). *Where do Music Collections Come From?* Erişim: 23 Haziran 2020, <http://piracy.americanassembly.org/where-do-music-collections-come-from/>.
- Thévenet, S. (2011). Piratage audiovisuel en Corée du Sud: Le virage répressif d’une nouvelle puissance culturelle. Tristan Mattelart (Der.), içinde, *Piratages audiovisuels: Les voies souterraines de la mondialisation culturelle* (s. 223-238). Paris, Brüksel: Ina-De Boeck.
- Tunç, E. (9 Ocak 2016). Türk Sinemasının Eleştirisine Katkı. *Ötekisinema.com*. Erişim: 22 Haziran 2020, <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinin-elistirisine-katki-4/>.
- Uğur Tanrıöver, H. (2011). *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*. İstanbul: İTO Yayınları.
- Vitriuel, E. (2020). “Benim Yerim”den “Yok-Yerler”e: İstanbul’da Güncel Seyir Deneyimine Dair Salon-İçi Manzaralar. *sinecine*, 11 (2), 227-265.
- Vitriuel, E. (2015). *Le cinéma en salle face à la multiplication des écrans. Une analyse pluridisciplinaire de la situation en Turquie* [Çoğalan Ekranlar Karşısında Sinema Salonları. Türkiye’deki Durumun Çok Disiplinli Bir İncelemesi]. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Sorbonne Nouvelle-Paris 3 Üniversitesi ve Galatasaray Üniversitesi.
- Wang, S. (2003). *Framing Piracy: Globalization and Film Distribution in Greater China*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Yıldırım, M. ve Yılmaz, C. (Yapımcı) ve Yılmaz, C. (Yönetmen). (2014). *Pek Yakında* [Film]. Türkiye: CMYLMZ Fikirsanat, Nulook.

3 korsandan biri 'Recep İvedik' (12 Mart 2009). *Haberturk.com*. Erişim: 12 Temmuz 2020, <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/133920-3-korsandan-biri-recep-ivedik>.

2020, 7(2): 265-286

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.265286>

Makaleler (Tema)

DİJİTAL OYUNLARDA BELLEĞİN YENİDEN İNŞASI: NUSRAT ÖRNEĞİ

Nilüfer Pınar Kılıç¹

Öz

Kişisel olarak deneyimlenmeyen olaylar dolaylı olarak hatırlanmaktadır. Müzeler, anıtlar gibi mekânların yanı sıra her türlü medya geçmiş bilgisini edinmeye ve hatırlamaya yardımcı olmaktadır. Ancak medya ürettiği kurgulanmış geçmiş nedeniyle belleği bugünün esasına göre yeniden inşa etmektedir. Tarihsel olayların simülasyonlarını oluşturarak oyunculara ileten dijital oyunların bellek ile ilişkisi de diğer ortamlara benzemektedir, tarihi imge ve anlatı kaynağı olarak hatırlamaya yardımcı (mnemonic aids) olarak işlev görmektedir. Bu bağlamdan yola çıkan bu çalışmada Adalet ve Kalkınma Partisi'nin ulusal tarih inşası çerçevesinde *Nusrat* oyunu Roland Bathes'ın düz anlam ve yan anlam ayrımından hareketle göstergibilimsel perspektifle analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Bellek, dijital oyunlar, ikna edici oyunlar, *Nusrat oyunu*, Çanakkale Savaşı.

¹ Araştırma Görevlisi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, npkiloc@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7133-7442

Makale Geliş Tarihi: 24.09.2020 | Makale Kabul Tarihi: 15.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

RECONSTRUCTION OF MEMORY IN DIGITAL GAMES: THE CASE OF NUSRAT

Abstract

Events which are not personally experienced are remembered through media. Places such as museums and monuments as well as all kinds of media help to learn and remember historical knowledge. However, the media is rebuilding the memory based on the present understanding of the history which is fictionalized. Digital games simulate historical events and transmit them to the players. The relationship between digital games and memory resembles other media platforms and serves a source of historical image and narrative that functions as a “mnemonic aids”. Within this context, in this study, *Nusrat game* is analyzed with a semiotic perspective based on Roland Barthes’ denotation and connotation levels, in the scope of the Justice and Development Party’s national history construction.

Keywords: Memory, digital games, persuasive games, *Nusrat game*, The Battle of Gallipoli

Giriş

“(...) Tıpkı, ülkemizi savunmak için, yurdun dört bir yanından korkusuz ve hesapsızca Çanakkale’ye giden yiğitler gibi, memleketin neresinde olursan ol, yaptığın tüm işlerde o gün yapılan fedakarlığı hatırla ve mücadeleye sende katıl...

*Unutma, ÇANAKKALE GEÇİLMEZ!*²

Birey hatırlamak için medyaya, nesnelere ve diğer insanlara ihtiyaç duyar (Sutton, 2008, s. 220’den aktaran Licata ve Mercy, 2015, s.195). Çanakkale Savaşı gibi uzak geçmişe ait, bireyin kendisinin deneyimlemediği olaylar ancak sembolik biçimlerin yer aldığı dolayimler üzerinden hatırlanabilir. Sözlü geleneklere ek olarak günümüzde bireylerin geçmiş bilgisini medyadan edinmesini *dolayımlanmış tarihsellik* olarak niteleyen John Thompson, medya ürünlerinin yayılmasıyla günlük karşılaşmalar alanının ötesindeki dünyayı öğrenmemizin mümkün hale geldiğini (2008, s. 59-60) açıklamaktadır. Müzeler, anıtlar, mezarlıklar, kutsal yerler gibi Pierre Nora’nın “hafızanın mayalandığı yerler” olarak ifade ettiği bellek mekânları da bu tür sembolik biçimlerin yer aldığı nesnelere. Nora’ya göre bellek mekânlarında tarihin olaylara bağlanması gibi bellek de mekânlara bağlanır. Bellek mekânları denilince akla ilk olarak sıralanan fiziksel mekânlar (2006, s. 12, 23, 36) gelse de

² Metnin orijinalinde yer alan sende ve fedakarlık sözcüklerindeki yazım yanlışları korunmuş, düzeltilmemiştir. Gençlik ve Spor Bakanlığı Nusrat Mobil Savaş Oyunu tanıtım metninden. Erişim: 07.09.2020, <http://nusrat.gsb.gov.tr/OyunHakkinda/>.

bellek basılı (yazı), görsel (film, televizyon) ve dijital (İnternet) gibi her tür medyada görünür haldedir (Çelenk Özen, 2010, s. 72).

Medyanın bellek ile ilişkisinde ikili bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür. Medya bir yandan tarihsel olayların kaydedilmesi ve arşivlenmesi için bir araç olarak kullanılırken diğer yandan da tarihsel olayların yapılandırılması ve yayılması için ana kaynaklardan biri olarak hatırlamaya yardımcı olmaktadır. Hatırlamaya yardımcı (*mnemonic aids*) olarak işlev gören medya aracılığıyla birey ve toplum arasında dolayımlanan bellek, aynı zamanda medyanın ürettiği kurgulanmış geçmiş nedeniyle yeniden inşa edilmektedir (Garde-Hansen, 2011, s. vii-3; van Dijck, 2004, s. 271-72; Chapman, 2016, s. 16-17). Anıları korumak ve saklamak için bilinçli bir çabayla kolektif biçimde tasarlanan medya ürünleri ve kültürel yapıntılar aracılığıyla aktarılan bellek, yeniden inşa edilirken çarpıtılmakta ve güncel çıkarılara hizmet etmektedir (Schudson, 2007, s. 179-184). Bu bağlamda bugünün esasına göre yeniden inşa edilen geçmiş (Halbwachs, [1925] 1992, s. 40) bir güç olarak karşımıza çıkmakta ve düzenleme ve biçim verme için kullanılmaktadır. Ulus devletlerin tarihyazımında da sıklıkla görülen bu durumda devletler tıpkı “kendisine geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandıran” (Assmann, 2015, s. 79) iktidarların köken ihtiyacı gibi kendi doğruluklarını geçmiş yoluyla onaylamak (Nora, 2006, s. 21) ve süreklilik sağlamak için tarihi kullanmaktadırlar. Bu tür bir çarpıtma durumunda yani belleğin yeniden inşasında gerçekten ne olduğu değil, “anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşan” ve hatırlanan tarih önemlidir (Assmann, 2015, s. 60-61). “Ulusun, devletin ya da hareketin ideolojisi veya bilgi sermayesinin parçası haline” gelen geçmiş halkın belleğinde saklananlar yerine yeniden icat edilerek “yazılan, resmedilen, popülerleştirilen ve kurumsallaştırılan” bilgilerden (Hobsbawm, 2006, s. 16) oluşmaktadır. Böylece sosyal kimlikleri tanımlama ve mobilize etme aracı olan kolektif bellekle ulusal birlik kurulmakta ve ulusal kurucu unsurların sürekliliği sağlanmaktadır (Licata ve Mercy 2015, s. 194). Bu bağlamdan yola çıkarak tasarlanan bu çalışma Türkiye Cumhuriyeti Gençlik ve Spor Bakanlığı tarafından Çanakkale Zaferinin 100. Yılı³ etkinlikleri kapsamında geliştirilerek⁴ 24 Nisan 2015 tarihinde çıkış yapan *Nusrat Asrın Harbi Çanakkale* oyununa odaklanmaktadır (Gençlik ve Spor Bakanlığı, 2015a). Kısaca *Nusrat* olarak dillendirilen ve zaferin ruhunu gençlere yaşatmak amacı ile tasarlandığı belirtilen oyun (“Oyun Hakkında”, ts. para. 1) Çanakkale Savaşı’nı konu edinmekte, savaşın geçtiği yerleri kronolojik olarak takip etmektedir. Oyuncunun, *Nusrat* mayın gemisinin dümenine geçerek boğaza mayın döşemesiyle başlayan oyunda, oyuncu, savaş uçağı, top, makineli tüfek, silah, süngü kullanarak düşmanla savaşımaktadır. Bir mit olarak *Nusrat* oyununun çeşitli imleyenlerle anlam inşa ettiği argümanı yola çıkan çalışma kapsamında geçmişin yeniden inşası Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AK Parti) ulus inşasıyla ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Betimsel olarak tasarlanan araştırma, *Nusrat* oyununun Çanakkale Savaşı ile ilgili belleğe ilişkin unsurları hangi göstergelerle verdiğini anlamayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda oyunun 2015 yılındaki çıkış yapan versiyonu ile 2018 yılındaki güncellemeyle son halini alan versiyonu göstergebilimsel bir perspektifle karşılaştırmalı olarak yan anlam düzeyinde analiz edilmiştir.

³ Çanakkale Zaferi’nin 100. yılı kapsamında yürütülen *Nusrat Asrın Harbi Çanakkale* Projesinde ayrıca Sporcuların Harbi Elektronik Kitap, Teğmen İbrahim Naci’nin Günlüğü kısa videoları geliştirilmiştir. Proje tanıtımında ayrıca Anzak Mektupları kısa video çalışmalarından söz edilse de söz konusu videolara erişim sağlanamamıştır (Gençlik ve Spor Bakanlığı, 2015b).

⁴ Oyunun internet sitesinde projede yer alan kişilerin isimleri sıralanmış, yazılım firması belirtilmemiştir (“Ekip”, ts.). Öte yandan *Nusrat* oyunu Apphic Limited firmasının gerçekleştirdiği projeler arasında yer almaktadır (“Projelerimiz”, ts.).

Dijital Oyunlar, Anlam ve Tarih İlişkisi

Kültür endüstrisi ürünlerinden biri olan dijital oyunlar atari (*arcade*) oyunlarını, bilgisayar oyunlarını (*personal computer*), video veya konsol oyunlarını ve mobil oyunları (Binark ve Bayraktutan-Sütçü, 2008, s. 42-43; de Zamaroczy, 2017, s. 158) kapsayan geniş bir kavramdır. Tarihsel sürece bakıldığında atari oyunların dönemi denilebilecek 1970'li ve 1980'li yıllarda tekil olarak geliştirilen oyunlar, 1990'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlamıştır. Aynı yıllarda tekil oyunların yanı sıra, aynı öykü üzerinden ilerleyen seriler üretilmeye başlanmıştır. 2000'li yılların başına gelindiğinde ise dijital oyunlar diğer kültür endüstrisi ürünleri ile etkileşimli hale gelmiştir (Dikmen, 2019, s.305-306). İçerik yöndeşmesinin yaşandığı bu süreçte dijital oyun ve film endüstrisinin ürünleri kesişmiştir. Örneğin *Call of Duty*, *Mortal Kombat*, *Street Fighter* oyunlarının filmi çekilmiş, *Skylanders*'ın çizgi dizisi yapılmıştır. *Transformers*, *Harry Potter*, *Shrek 2* gibi sinema içerikleri dijital oyunlara uyarlanmıştır. (Binark ve Bayraktutan-Sütçü, 2008, s. 70). Son zamanlarda ise dijital oyun ekosistemi yeni bir sürece girmiş ve eğlence amacının yanında eğitim, rehabilitasyon (Dikmen, 2019, s.306) ve propaganda gibi farklı alanlarda gelişmeye başlamıştır.

Bu gelişim sürecinde oyunlar üzerine yapılan ilk çalışmalar, daha çok oyunun ne olduğu ve ne çeşit bir medya metni olarak ele alınabileceği sorularına odaklanmıştır (Dovey ve Kennedy, 2006, s. 85). Bu sorulara verilen yanıtlardan ilki, oyunların edebiyat, roman, film gibi metin olarak ele alınabileceğini ve anlatıbilim (naratoloji) kapsamında incelenebileceğini söylerken, ikinci yanıt oyun biçimine odaklanarak bu yaklaşıma karşı çıkar. Jesper Juul (2001) bu konuda en az üç argüman olduğunu belirtir: "Her şey için anlatıları kullanırız, oyunların çoğunda anlatısal girişler ve arka öyküler bulunur, oyunlar anlatılarla bazı özellikleri paylaşır." Bir şeyin anlatı biçiminde sunulmasının onun anlatı olduğu anlamına gelmediğini açıklayan Juul, *Space Invaders* ve *Half-Life* örnekleri üzerinden bazı oyunların bazı amaçlar için anlatıları kullandığını ve bazı özelliklerini paylaştığını kabul eder ancak bu benzerliklere değil farklılıklara bakılması gerektiğini vurgular. Oyunlardaki etkileşimin gerçekleşme zamanıyla, anlatı zamanının farklı biçimde işlediğini, okur/izleyici ile anlatı arasındaki ilişkinin oyun ve oyuncu arasındaki ilişkiden tamamen farklı olduğunu savunur. Aslında bu savunuya öncülük eden Espen Aarseth'in *Cybertext* adlı çalışmasıdır. Aarseth'in oyunların özleri gereği dil olmaya direnmeleri nedeniyle yapısalcı dilbilim ve drama kuramlarının analiz için yetersiz olduğunu açıklayarak yapılan çalışmaları eleştirmesi (1997'den akt. Işığın, 2012, s.10) ile başlayan ve sonraki çalışmalarla devam eden ludolojik bakış açısı oyunların ontolojik temeline yani özüne oynanışı (*gameplay*) yerleştirmiş, pasif okuma yerine etkileşimi getirmiştir (Işığın, 2012, s. 12). Her ne kadar kural setlerine (*rule sets*), oyun teorilerine odaklanmak başlangıç noktası için yararlı olsa da, analitik bir kaynak olarak eksik kalmıştır (Dovey and Kennedy, 2006: 85). Çünkü böyle bir yaklaşım oyuncuyla etkileşime girmek için uygulanan metinsel stratejileri ve temsili göz ardı etmektedir (Işığın, 2012, s.14; Dovey and Kennedy, 2006: 93).

Popüler kültürün önemli bir parçası haline gelen dijital oyunlar, sosyal ve politik anlam inşası mücadelesinin yaşandığı sosyal bağlamda üretilmekte ve dolayısıyla gerçek yaşamın izlerini taşımaktadırlar. Bu bağlamda öyküsü olan oyunların çeşitli temsilleri ve mitleri inşa ederek, yineleyerek ve oyuncuya ileterek anlam inşa ettikleri söylenebilir (Şisler, 2008, s. 204; Dovey ve Kennedy, 2006, s. 88). Başka bir ifadeyle oyunlar hem içerdikleri mesajlar hem de oyun dinamikleri yoluyla politik anlam inşası mücadelesine katılmaktadırlar

(Robinson, 2012, s. 507). Dijital oyunlar, oyun yazılımının tasarlanması yani geliştirme sürecinde yer alan tasarımcıların ve hatta üreticilerin fikir ve önyargılarını içermektedirler. Bu açıdan oyunlarda etnik ya da cinsiyete dayalı stereotipler bulunabilmekte ve bu durum çevrimdışı güç dengesizliklerini yansıtmakta ve yeniden inşa etmektedir (Chan, 2005, s. 25; Dovey ve Kennedy, 2006, s. 93; Robinson, 2012, s. 507). Genel olarak baktığımızda dijital oyun olarak “üretilebilir içeriklerde yaygın olarak erkek egemen, militarist, homofobik değer ve örüntülerden beslenilmekte, ırkçı ve cinsiyetçi söylemler dolaşıma sokulmaktadır” (Binark ve Bayraktutan-Sütcü, 2008, s. 58). Anlam inşa etmedeki bu potansiyelleri nedeniyle oyunlar, reklam amaçlı üretilen oyunlar (*advergames*) örneğinde olduğu gibi bir fikri ya da mesajı iletmek amacıyla ikna aracı olarak kullanılmaktadırlar (Frasca, 2003, s. 223-224). Ian Bogost’un “ikna edici oyunlar” (*persuasive games*) olarak nitelendiği bu tür oyunlar, sosyal ve politik bağlamda bir fikri desteklemek için kullanılabilir ve oyuncuların karar almalarında etkili olabilmektedir (2007, s. 45). Bu tür kullanımların yani üretimlerin olması nedeniyle Çin’in *Battlefield 4* oyununu, Venezuela’nın *Mercenaries 2* oyununu yasaklaması (Valeriano ve Habel, 2016, s. 463), Türkiye’de Gençlik ve Spor Bakanlığının yürüttüğü *Farkındayız*⁵ ve *Oyunlarda İslamofobi*⁶ projeleri gibi örnekler de oyuncuların oyunun bağlamından etkilenebileceğine ilişkin kaygının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mitleri ve verili ideolojik yapıları yeniden üreten (Binark ve Bayraktutan-Sütcü, 2008, s. 29) oyunların bellek ile ilişkisinin de diğer mecralara benzediğini söylemek mümkündür. Tarihsel olayların simülasyonlarını oluşturarak oyunculara ileten dijital oyunlar, filmler, romanlar, çizgi filmler gibi popüler biçimlere benzer şekilde tarihi imge ve anlatı kaynağı olarak (Kansteiner, 2007, s. 132; Şisler, 2016) hatırlatıcı yardımcı olarak işlev görmektedirler. Öte yandan oyun tasarımında, ideolojik tercihler yapılarak neyin ön plana çıkarılacağını seçme, belirli argümanları kullanma ve çerçeveleme gibi kararlarla anlam üretilmekte ve bellek yeniden inşa edilmektedir (Chapman, 2016, s. 4; Pöttsch ve Şisler, 2016, s. 6-7).

Dijital Savaş Oyunları

Kültür endüstrisi ürünü olarak savaş anlatılarını oynanabilir deneyimlere dönüştüren dijital savaş oyunları ilk olarak Soğuk Savaş döneminde silahlanma ve uzaya çıkma çalışmalarında bilim insanları tarafından geliştirilen teknolojiler olarak karşımıza çıkmaktadır (Sayılğan, 2017, s. 379). Başlangıcı böyle bir sürece dayansa da, oyunlar ve oyun teknolojisi askeri uygulamaların yanı sıra ticari uygulamalara yönelmiş (Stahl, 2010, s. 137), savaş bir tema olarak, nişancı ya da strateji türü oyunlardan çevrimiçi kitlesel oyunlara kadar birçok oyunda kullanılmıştır (Sayılğan, 2017, s. 380). Bu durum savaş oyunlarının farklı şekillerde ele alınmasını da beraberinde getirmiştir. Bir yandan oyunların askeriye ve endüstri arasındaki iş birliği mesele edilirken diğer yandan da savaşın temsil ettiği gerçeklik tartışılmıştır (Pöttsch ve Hammond, 2016). Örneğin çalışmada Amerika Birleşik Devletleri’nde Pentagon ve ticari oyun yapımcıları arasındaki iş birliğini gözler önüne seren Roger Stahl, oyunların eğitim için kullanılmasının ve ordu personeline öldürmeyi öğretmek için tasarlanmasının psikolojik etkilerinin yanı sıra sivil alanı nasıl yapılandırdığının da tartışılması gerektiğini

⁵ Proje kapsamında Türkiye Cumhuriyeti Gençlik ve Spor Bakanlığı dijital oyunlarda, dizilerde, filmlerde, çizgi film ve animasyonlarda, müzik kliplerinde yer alan Türk milli ve manevi değerlerine ilişkin olumsuz temsilleri göstererek gençleri uyarmaktadır. Ayrıntılı bilgi ve örnek içerikler için bakınız: <http://farkındayiz.gov.tr/index.html> (Erişim Tarihi: 07.09.2020).

⁶ Ayrıntılı bilgi ve örnek içerikler için bakınız: <http://www.oyunlardaislamofobi.com/#section-7> (Erişim Tarihi: 07.09.2020).

belirtmektedir. 9/11 saldırılarının ardından savaş temalı oyunların arttığını söyleyen Stahl'a göre bu tür oyun anlatılarındaki temel ideoloji "diplomasiye yönelik belirgin bir aşağılama ve terörle savaş retorikleriyle tutarlı güç kullanma tercihini" içermekte ve bu durum II. Dünya Savaşı'ndan beri süren ABD'nin örtük askeri müdahalelerini doğallaştırmakta ve övmektedir. (2010, s.142-144).

Haberler, video oyunları, sinema filmleri, oyuncaklar gibi pek çok etkeni tüketilebilir savaş olarak sıralayan Stahl, savaşın onaylanması için hükümete körü körüne inanmanın artık yeterli olmaması nedeniyle, propagandanın savaşın mevcut tüketim pratikleriyle bütünleştirilmesine doğru bir geçiş yaşandığını ve eğlence olarak savaş kültürünün geliştiğini belirtmektedir (2010, s. 159). Stahl'a göre Amerikan ordusu tarafından asker alımlarını arttırmak için yazılımı desteklenen ve ücretsiz dağıtımı sağlanan *America's Army* (2002) oyunu, askeri tüketim kültüründe önemli bir anıtı temsil etmektedir. "Reklamlar video oyunlarını yurtseverlik retorikleriyle satmakta; video oyunları ise yurtseverlik reklamı yapmaktadır" (Stahl, 2010, s. 158) sözüyle özetlenebilecek bu durum savaş oyunlarının ikna etme amaçlı kullanılabileceğini göstermektedir. İşe alım aracı olarak ordu yaşamına dair bir temsil sunan *America's Army* oyunu aynı zamanda Amerikan ordusunun ideolojisinin bir tezahürü olarak oyuncularını görev mantığı, onur, politik gerçekler hakkında düşünmeye itmektir (Bogost, 2007, s. 79). Oyun aracılığıyla "Amerikan Hükümetinin politik kararlarının ve askeri uygulamalarının meşruluğu" sağlanmakta (Binark ve Bayraktutan-Sütcü, 2008, s. 53) ve militarist ideoloji yayılmaktadır (Schulzke, 2013, s. 68; Delwiche, 2007, s. 92, de Zamaroczy, 2017, s. 161).

Oyun endüstrisi ile askeri çıkarlar arasındaki tarihsel, kurumsal, teknolojik, politik ve ekonomik bağlantıların yanı sıra savaş temalı oyunlar, savaşın temiz bir görünümünü sunmaktadır (Pötzsch ve Hammond, 2016). Bu konuda Pentagon ile medya arasındaki ittifak nedeniyle savaşın televizyonla bütünleşmesi ve seyirlik hale gelmesinin getirdiği "temiz savaş, teknofetişizm ve birlikleri destekleme retoriklerinin" (Stahl, 2010, s. 47-55) dijital oyunlar için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Çoğunlukla Amerikan ve Batı perspektifinden savaşı tasvir eden oyunlar, şiddeti, Amerikan ve Batı ordusunun müdahalelerini doğal olarak gösterme, düşmanları da Batı karşıtı terörist olarak sunma eğilimindedirler (Donald, 2019) *Spec Ops: The Line* ya da *This War of Mine* gibi bu yapının dışına çıkabilen oyunlar olsa da genel olarak savaş temalı oyunların, savaşa dair tüm gerçekleri sunmadıkları, şiddete dair unsurları, sivil kayıpları ya da travma sonrası stres bozukluğu gibi konuları dışladıkları, savaş ve şiddetin yalnızca belirli yönlerini seçici olarak vurgulayan benzer filtreler uyguladıkları söylenebilir (Pötzsch, 2017). Böylece savaşın temiz ve zevkli bir versiyonunu sunan, savaşı "teatral olarak romantikleştiren" oyunların görsel gerçekçiliği, içerisinde yer alan anlam şemalarını meşrulaştırmakta (Şişler, 2016) ve sunduğu deneyimsel anlatı ile hem savaşa hem de geçmişe ilişkin anlam dünyamızı yapılandırmaktadırlar. Bu açıdan geçmişi anlamlandırmaya yarayan bir medya formu olarak karşımıza çıkan dijital oyunlar savaş temasıyla da belleğin inşasında diğer tarihsel anlatılarla ilişkisel biçimde tarihsel söyleme katılmaktadırlar (Chapman, 2016, s. 4).

Kurucu Mit Olarak Çanakkale Savaşı

Türkiye Cumhuriyeti'nin ve Türk milliyetçiliğinin kurucu öğelerinden birini oluşturan 1915 Çanakkale Savaşları, savaşın devam ettiği günlerden günümüze kadar değişik içeriklerle kurgulanmış ve temsil edilmiştir. Zafere bağlanan mitler, öyküler ve anlatılar Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından ulusal kimlik inşasıyla bağlantılandırılmıştır (Güler, 2016, s. 307, 316). 1918 yılında Rusen Eşref (Ünaydın)'ın

Atatürk'le gerçekleştirdiği söyleşi, savaş sonrası dönemin ve savaşa dair anlatıların temelini oluşturmuş ve birincil kaynak haline gelmiştir (Güler, 2016, s. 319; Yıldız, 2016, s. 11). Mustafa Kemal'in "size ben taarruz emretmiyorum, ölmeyi emrediyorum. Biz ölünceye kadar geçecek zaman zarfında yerimize başka kuvvetler ve kumandanlar kaim olabilir" sözleriyle askerlerine zaman kazanmak için ölmeyi emretmesi (Ünaydın, 1930), öleceğini bile bile dualar okuyarak siperlere giden ve arkadaşlarının yerine geçen insanlar gibi hikâyelerde "ulusun kolektif kahramanlığının inşasının izleri" (Güler, 2016, s. 320) görülmekte, istilacılara karşı vatanın savunulması, sınır koruma iradesi, kahramanlık gibi kavramlar ulusal anlamlara bürünerek, kurucu mit olma özelliğini ortaya çıkarmaktadır (Gençoğlu, 2015, s. 345). Bununla birlikte Kemalist ulus inşası sürecinde milli unsurları ön plana çıkarmak amacıyla Çanakkale Savaşı, Osmanlı bağlamından koparılmış, savaşa katılan Almanlar geri plana itilmiş, savaşan Araplar, gayrimüslimler yokmuş gibi davranılmış ve efsane Atatürk'ün doğduğu yer olarak sunulmuştur (Yıldız, 2016, s. 15; Yanıkdağ, 2015, s. 105; Zeybek, 2014, s. 160). Zafer anlatısında yarbay rütbesiyle savaşa katılan Mustafa Kemal'in mevzii-taktik düzeyde gösterdiği başarılar liderlik-strateji düzeyine taşınmış ve Mustafa Kemal savaşın esas kahramanı olarak yüceltilmiş (Bora, 2017, s. 123), "*Anafartalar Kahramanı*" olarak anılmıştır. Metaforik olarak milletin kurtarıcısının doğduğu yer olan Çanakkale bölgesi (Yanıkdağ, 2015, s. 104) zamanla bir bellek mekânı halini almıştır.

Savaşın ardından 18 Mart 1916 yılında yapılan törenle 18 Mart Deniz Savaşı'nda şehit olan askerler anılmış ve bu tarih "Şehitleri Anma Günü" olarak ilan edilmiştir. Yerel nitelikteki bu anma etkinliği sonraki yıllarda savaş nedeniyle sekteye uğrasa da Halkevlerinin öncülüğünde 1930'lu yılların ardından yerelden başlayarak ülkeye yayılmıştır (Ulaş, 2015, s. 522-523). Bu dönemde yazılan edebi eserlerdeki mitler, öyküler, anılar 1923 yılında Cumhuriyetin kurulmasının ardından ulusal inşasında "kurma, bütünleştirme, birleştirme, dışlama, ötekileştirme, düşman tarif etme işlevlerinin" (Güler, 2016, s. 316) yerine getirilmesi amacıyla kullanılmıştır. Ruşen Eşref (Ünaydın)'ın söyleşisinin yeniden basılarak kullanıldığı 1930'lu yıllarda gerek Genelkurmay tarafından gerekse Halide Edib (Adivar), Falih Rıfkı (Atay), Yahya Kemal (Beyatlı), Mehmet Akif (Ersoy), gibi aydınlar tarafından çeşitli öyküler, şiirler ve destanlar yazılmıştır.

Savaşı ve kahramanlıkları anlatan destan yazma çabaları ve anma etkinlikleri devam ederken bölgede Morto Koyu'na bakan Hisarlık Tepesi'ne bir Çanakkale Şehitler Anıtı inşa edilmesine karar verilmiş ancak 1954'te başlayan inşa faaliyeti 1960'ta tamamlanamamıştır. 1960'lı yıllarda Şehitler Anıtı ve Gelibolu Yarımadası'na çok az ilgi gösterilmiş, söz konusu dönemdeki sol kültürün etkisiyle emperyalizmi eleştiren, savaşın acımasızlığını ön plana çıkaran sivil yayınlar yapılmıştır. 12 Eylül 1980 darbesi ve sonrasındaki siyasi atmosfer nedeniyle rutin anma etkinlikleri düzenlense de Çanakkale Savaşı ve Gelibolu bölgesi popüler hale gelmemiştir. 1990'lı yıllarda imar faaliyetlerinde artış görülmüş, bölgede yeni sembolik şehitlikler inşa edilmiş ve bölge ticarileşmiştir. Öncesinde düzenli olarak anılan Anzak Çıkartması, 1990'larda bir Anzak Günü'ne dönüşmüş, popülerleşmiş ve Avustralyalılar anma etkinliklerine katılmak için Çanakkale'ye gelmişlerdir. Bölgeye yönelik turistik ziyaretlerin arttığı 1990'lı yıllar boyunca eski anlatıları ve kahramanlıkları ele alan yayınlar artmıştır (Güler, 2016, s. 320-328; Suda, 2017, s. 41-42). 1990'lı yıllarda siyasal İslam'ın yükselişi ve 2002 yılında AK Parti'nin iktidara gelmesi ile Çanakkale Savaşı Kemalist ve İslamcı kesimlerin hedefi arasında yer almış ve aralarındaki rekabet sembolik anlatılarda kendini göstermiştir. AK Parti döneminde ulus coğrafyasından ümmet coğrafyasına evirilen bölgeye ve savaşa dair anlatılarda eski öykü ve mitler yeniden üretilse de İslam vurgusu ve şehitlik ön plana çıkmış, muhafazakâr

bir söylem gelişmiştir. Aynı zamanda AK Parti iktidarları bölgeye ticari açıdan önem vermiş, inşa faaliyetleri ve turistik geziler artmıştır. (Güler, 2016, s. 328-332; Yıldız, 2016, s. 24-28; Gezgin, 2019, s.354). Gençlik ve Spor Bakanlığı tarafından aynı dönemde geliştirilen *Nusrat* oyunu AK Parti'nin ideolojik söylemi çerçevesinde şekillendirilmiş, Çanakkale mitini yineleyerek ve oyuncuya ileterek Çanakkale Savaşı'na dair belleğin yeniden inşasında hatırlatıcı yardımcı olarak işlev görmüştür.

Yöntem

Çanakkale Savaşını konu edinen ve savaşa dair yerleşik mitleri içeren *Nusrat* isimli oyun, göstergebilimsel perspektifle analiz edilmiştir. Etkileşimli doğası nedeniyle “asla aynı şekilde iki kez aynı kalmayacak bir metni nasıl anlayabilir veya değerlendirebiliriz” (Dovey and Kennedy, 2006: 99) sorusuyla karşı karşıya kalan çalışma, bu yöntemin oyunu her yönüyle açıkladığını ya da analiz ettiğini iddia etmemektedir. Frasca'nın⁷ Peirce'in modeli üzerinden ilerlediği çalışmasında belirttiği gibi her ne kadar video oyunlarını ve simülasyonları tam olarak açıklamak için göstergebilimsel bir analiz yeterli olmasa da göstergebilim, video oyunlarının temsili bir ortam olarak nasıl çalıştığını anlamaya yardımcı olmaktadır (2001, s. 42). Ian Bogost'un prosedürel retorik (*procedural rhetoric*)⁸ kavramını sorgulayan Möring de oyunların zorunlu olarak metinsel veya görsel-işitsel öğeler içerdiğini ve tam da bu nedenle oyunlarındaki prosedürler üzerine çıkarım yapmanın ancak göstergebilim yoluyla mümkün olduğunu açıklamaktadır (2013'ten akt. Şisler, 2016). *Nusrat* oyununun ikna edici bir oyun olarak geliştirildiğini iddia eden ve gerek belleğin çarpıtma dinamikleri gerekse seçici gerçeklik⁹ bağlamında savaşa dair hangi gösterenlerin ön plana çıkarıldığını ortaya çıkarmayı hedefleyen çalışma açısından da bu yöntemin kullanılabileceği değerlendirilmektedir. Bu bağlamda *Nusrat* oyunu, Barthes'ın anlamın kurulduğu her sistemin dil gibi değerlendirilebileceği ve analiz edebileceği argümanından yola çıkarak, bir mit olarak ele alınmış ve bu düzlemde analiz edilmiştir. Barthes *Çağdaş Söylenler*'de miti (söylen) “kendisinden önce var olan bir göstergesel zincirden yola çıkılarak kurulan” ikinci bir göstergesel dizge olarak tanımlamaktadır (2014, s. 183). Işığın da çalışmasında (2012, s. 18) oyunların birinci dilleri yani “var olan gösterge dizgelerini” kendi amaçlarına uydurarak kullanmaları nedeniyle göstergebilim ile analiz edilebileceğini açıklamaktadır. Barthes'ın dilsel düzey ve mitsel düzey ayrımından hareketle, *Nusrat* oyununun tüm unsurlarıyla gösterene dönüştüğü ve ikinci dizi gösterilenlerle ilişkilenerken yan anlamına kavuştuğu savunusuyla oyun ikinci dizi gösterilen olarak kabul edilen AK Parti'nin milliyetçilik ve İslamcılık anlayışı ile ilişkisel şekilde analiz edilmiştir.

Bu tür bir araştırma tasarımının oynanışı ve bir bakıma oyuncuyu dışlaması, araştırmanın sınırlılıklarından birini oluşturmaktadır. Araştırmada oyuncunun oyun ile ilişkisi karşılıklı bir yapılandırma süreci olarak değerlendirilmiş ve oyuncunun Umberto Eco'nun tanımladığı şekliyle bir örnek okur olarak inşa edildiği kabul

⁷ Bir ludolog olan Frasca çalışmasında Peirce'in modeli üzerinden ilerlemiş ve temsilcinin dinamik olmasını yani değişimi hesaba katmadığı için genişletilmesi gerektiğini savunmuştur. Peirce'in temsilci kategorisini (representamen) ikiye ayırarak yorumcu (interpretamen) kavramını modele eklemiş ve böylece oyunlardaki farklı okumaların açıklanabileceğini ifade etmiştir (Frasca, 2001, s. 38-40).

⁸ Bogost prosedürel retorik tanımlama çabasında dil yerine süreci ön plana çıkarmakta, metin yerine metnin görüldüğü kuralların yazıldığını açıklamaktadır (2007: 9).

⁹ Pötsch (2017) oyundaki verili unsurlara yönelmesi nedeniyle Salvati ve Bullinger'in “oyun tasarımcılarının tarihi metinler, eserler ve popüler temsillerden oluşan bir göstergeler zincirinden nasıl yararlandıklarını” açıklamak için kullandıkları seçici özgünlük (selective authenticity) kavramının yerine oyunlarda temsil edilmeyenleri de içeren seçici gerçeklik (selective realism) kavramını önermektedir.

edilmiştir (Işığın, 2012, s. 22). Eco, açık yapıt olarak kabul ettiği anlatının kurduğu dünya ile ilgili her şeyi söylemediğini ve belli şeylere değindiğini açıklamaktadır. Açık yapıtta değinilmeyen yerlere dair kalan boşlukları doldurması için okuyucunun iş birliği yapmasının istendiğini ama bunun da her zaman mümkün olmadığını belirtmektedir (1995, s. 9, 11). Metni herhangi biri gibi birçok biçimde okuyabilen ampirik okur ile metnin iş birliğine giderek istediği gibi okuyan örnek okur ayrımı yapan Eco, örnek okurun oyunun kurallarında kalmayı bilen kimse olduğunu açıklamaktadır (1995, s. 15-16). Bu araştırmada da oyuncunun, çeşitli stratejilerle inşa edilen örnek okur gibi örnek oyuncu olarak inşa edildiği kabul edilmektedir. Oyun kişisi olarak oyuna eklenerek inşa edilen oyuncunun anlatım düzlemine müdahale edememesi bu tür bir kabulü kolaylaştırmaktadır. *Nusrat* oyununda, oyuncu ses ayarlarını değiştirme, girişte yer alan videoyu ve bölüm başlarındaki komutları atlama dışında oyunun kurallarına müdahale edememektedir. Oyuncunun oynama sürecindeki müdahalesi ise bölüme göre verili toplar arasından ya da silah ve tüfek arasından seçim yapmakla ve güçlendirici olarak çalışan Seyit Onbaşı ya da Korkunç Abdül özelliklerini kullanma zamanını belirlemekle sınırlıdır. Oyunda yer alan birinci şahıs¹⁰ ya da üçüncü şahıs bakış açıları, kamera açıları, tuş fonksiyonları, kayıt aralıkları, düşman gibi birçok unsur sabittir.

Araştırmanın örneklemini oluşturan *Nusrat* oyununa ilişkin verileri elde etmek için iki farklı yol izlenmiştir. Oyunun 24 Nisan 2015 tarihinde çıkış yapan ilk versiyonuna erişim mümkün olmadığı için oyun incelemeleri okunmuş, Arif Game TR (ts.) ve Karton Adam Can (ts.) adlı YouTube kanallarında yer alan oyun videoları izlenmiştir. Oyunun güncellenen versiyonu ise araştırmacı tarafından Google Play üzerinden Android işletim sistemi ile çalışan mobil telefona indirilmiş ve oynanmıştır. Ayrıca oyunun birinci ve ikinci versiyonunda yer alan komutlar ve konuşmalar deşifre edilerek karşılaştırılmıştır. Her iki versiyon arasındaki farklılığın metinde gösterilebilmesi açısından oyunun ilk versiyonu *Nusrat 1*, güncellemeden sonraki ikinci versiyonu *Nusrat 2* olarak adlandırılmıştır. Oyunun etkileşimli olması nedeniyle *Nusrat 1* versiyonunun araştırmacı tarafından oynanamamış olması araştırmanın sınırlılıklarından bir diğerini oluşturmaktadır. Ancak bu sınırlılığın hem oyuncunun örnek oyuncu olarak kabulü hem de güncelleme ile gelen değişimin yapısı nedeniyle araştırmanın hedefi açısından çok etkili olmadığı değerlendirilmektedir. Veri toplama aşamasında oyunun 2018 tarihinde güncellenen yeni versiyonunda *Nusrat 1*'deki bölümlerin korunduğu görülmüştür. Oyunun 2015 yılında çıkış yapan ilk versiyonunda bulunan *Nusrat*, *Kumkale Topları*, *Seddülbahir Savunması*, *Kirte Muharebeleri*, *Arı Burnu Savunması* ve *Conk Bayırı* bölümlerine ek olarak *Nusrat 2*'de *Nara Hava Meydanı*, *Bombardıman*, *Hamidiye Topları*, *Hava Saldırısı* ve *İkiz Koyu Savunması* bölümlerinin eklendiği tespit edilmiştir. Korunan bölümlerde müzik, komutlar, arka plandaki konuşmalar gibi unsurları içeren öykü dünyası ve diğer kurallar aynı kalmıştır. Güncellemeyle oyunun giriş videosunun ve analizde karşılaştırmalı şekilde açılan arayüzdeki ay yıldız, Osmanlı tuğrası gibi göstergelerin değiştiği tespit edilmiştir.

Nusrat Oyununda Çanakkale Savaşı

Belleğin inşasında daha önce belirtildiği gibi ulus devletler, tarihi, bir güç olarak kullanmakta ve geçmişi bugünün gereklerine göre sunmaktadırlar. Gelenek icadı, mit yaratımı, tarih yazımını da beraberinde getiren ulus inşasında, tarih yeniden yazılmasa da hangi unsurların ön plana çıkarılacağı değişmektedir. AK Parti de

¹⁰ Oyunda *Nusrat*, *Nara Hava Meydanı* ve *Bombardıman* bölümleri üçüncü şahıs bakış açılarıdır. Diğer bölümler alt bölümlerine göre değişmekle birlikte çoğunlukla birinci şahıs bakış açısına sahiptir.

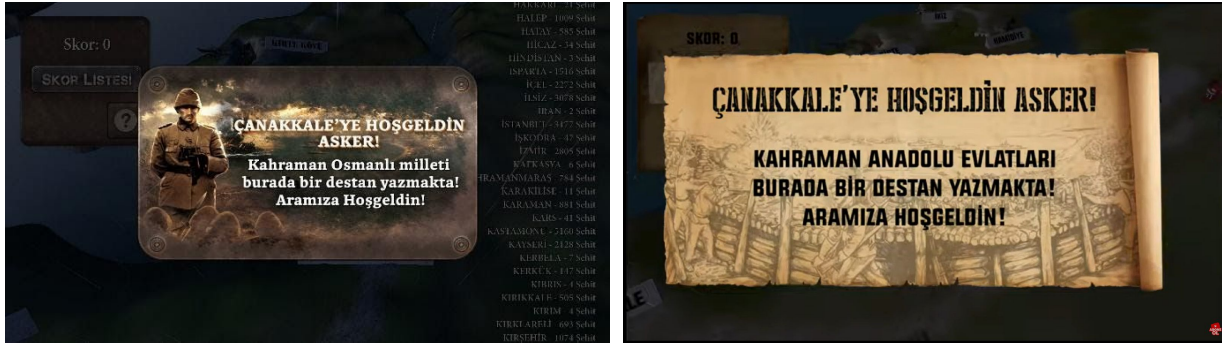
kendi inşa sürecinde Fetih Kutlamaları ve Malazgirt anmaları gibi yeni gelenekleri icat etmenin yanı sıra (Yaşlı, 2015, s. 132-134) Kemalist ulus inşa sürecinde var olan gelenekleri de İslami unsurlarla sunmakta ve farklı hatırlama çerçeveleri oluşturmaktadır. AK Parti'de ulusal kimlik yani "millet" özellikle 2007 yılından sonra belirgin şekilde dinsel bir milliyetçilik üzerinden inşa edilmiştir (Aktoprak, 2016, s. 7, 14). Milliyetçilik, muhafazakârlık ve İslamcılığın etkileşimli halde bulunduğu AK Parti, İslamcılık ve muhafazakârlık üzerinden bir milliyetçilik tanımlanmakta ve burada Sünni-Müslüman kimlik başat rol oynamaktadır. Toplumunu bir arada tutan temel şeyin dinsel değerler olduğu anlayışı ile anlaşılabilir "milli" ve "dini" olanın bir aradalığı, etnisist temelli milliyetçilikten farklılaşmakta ve ortak İslami kültürle içeriklendirilmektedir (Saraçoğlu, 2011, s. 39, 42, 46). Bu bağlamda "vatan, millet, devlet, ülke ve milli çıkar" gibi milliyetçiliğin ortak kavram ve sembolleri AKP milliyetçiliğinde İslami kimlik dolayısıyla özgül 'gösterenlerine'" (Saraçoğlu, 2011, s. 43) kavuşmakta ve Osmanlı geçmişine gönderme yapmaktadır. Gençlik ve Spor Bakanlığı tarafından geliştirilen *Nusrat* oyununda da bu gösterenlere ulaşmak mümkündür.

Osmanlı döneminde yaşanması nedeniyle Yeni Türkiye ve Osmanlı arasındaki bağın devamlılığı açısından ön plana çıkarılan (Ünal Çınar, 2020, s. 207) Çanakkale Savaşı'nın gerçekleştiği cephelerden oluşan oyunun her bölümünde oyuncunun mayın dökme, savaş uçağı kullanma, silah, süngü, tüfek, makineli ya da top kullanarak düşmanla savaştığı farklı görevleri¹¹ yerine getirmesi gerekmektedir. İlk bölümde oyuncunun Nusrat mayın gemisinin dümenine geçerek düşman projektör ışıklarına yakalanmadan 26 mayını boğaza döşemesi gerekmektedir. Nusret¹² Mayın Gemisi 7 Mart 1915 gecesi Karanlık Liman'a mayınları kıyıya paralel olarak yerleştirmesine bağlı olan özel konumuyla savaşın seyrini değiştirmesiyle belleklerde yer edinmiştir. Ayrıca geminin komutanı Tophaneli Hakkı Yüzbaşı'nın iki gün önce kalp krizi geçirmesine rağmen görevi kabul etmesi bir kahramanlık öyküsü olarak sunulmaktadır (Türkiye, ts., para 1). Nusret Mayın Gemisi'nin de dahil olduğu kurucu mitte yer alan istilacılara karşı vatanın savunulması, sınır koruma iradesi, kahramanlık gibi unsurları oyunda da görmek mümkündür. Hem oyunun adı hem de simülasyon olsa da mekânsal olarak gerçekleştiği yer belleğin referans noktası olarak işlev görmektedir. Oyunun adı olarak "Nusret" yerine "Nusrat"ın kullanılmasında AK Parti'nin İslamcılığının izlerini görmek mümkündür. Nusret Mayın Gemisi, oyunda Arapça telaffuz edildiği şekliyle "Nusrat" olarak kullanılmıştır. Geminin adının nasıl yazılıp telaffuz edileceği tartışma konusu (Turksail, 2011; Gescard, ts., para. 13; Timoçin, 2018; NTV, 2017; Sabah, 2017) olsa da Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı (2019) metinlerinde Türkçe "Nusret" olarak yer almaktadır. Benzer şekilde oyunun adında Türkçe kökenli "savaş" sözcüğü yerine Arapça kökenli "harp" kullanılmıştır. Bu durum AK Parti siyasetçileri tarafından devlet ve millet özdeşliği kurma çabasında dinsel ortaklıkların kullanılmasıyla anlam kazanmaktadır. AK Parti siyasetçileri her alanda dinsel değerleri,

¹¹ Oyuncunun Nusrat bölümünde düşman projektörlerine yakalanmadan boğazın işaretli yerlerine mayın dökmesi, Nara Hava Meydanı bölümünde keşif uçuşu yaparak düşman gemilerinin fotoğrafını çekmesi, Kumkale Topları'nda düşman gemilerini top ile vurması, Seddülbahir Savunması'nda silah ve makineli kullanarak Tekke Koyu'na çıkarma yapan düşmana karşı savunma yapması ve gizli belgeleri kaçırması, Bombardıman bölümünde düşman birliklerini bombalaması, Kirte Muharebeleri bölümünde top ve tüfek kullanarak düşman birliklerini vurması, Hamidiye Topları bölümünde topa düşman gemilerini vurması, Arı Burnu Savunmasında çıkarma yapan askerlere karşı farklı alt görevlerle siperde silahla, makineli tüfekle ve topa savunma yapması ve düşmanı vurması, Hava Saldırısında düşman uçaklarını makineli tüfekle düşürmesi, İkiz Koyu Savunması bölümünde yine tüfekle düşmanı vurması, Conk Bayırı bölümünde taarruza geçerek düşman askerlerini süngü ile öldürerek düşman projektörlerini kapatması ve siperlerdeki düşman askerlerini öldürmesi gerekmektedir. Her bölümde yapılması gerekenler alt görevlere ayrılmıştır. Örneğin Nusrat bölümü üç alt bölümden oluşmaktadır. Birinci alt bölümde 10 mayın, ikinci alt bölümde 10 mayın, üçüncü alt bölümde 6 mayın belirlenen noktalara bırakılmaktadır. Söz konusu alt bölümler aynı zamanda kaydetme noktası olarak işlev görmektedir. Nusrat bölümünde projektörlere yakalanma, diğer bölümlerde uçağın düşmesi, vurulma gibi durumlarda başa dönmek yerine bir önceki alt bölümden oyuna devam edilebilmektedir.

¹² Çalışmada geminin adı Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı (2019) metinlerinde yer aldığı şekliyle Nusret Mayın Gemisi olarak kullanılmış, oyunla ilişkili açıklamalarda Nusrat ifadesi korunmuştur.

pratikleri ve sembolleri şimdiye kadar hiç olmadığı açıklıkta sergilemekte¹³ (Saraçoğlu, 2011: 44) ve Arapça sözcükleri tercih etmektedirler.



Görsel 1. Nusrat 1¹⁴ ve Nusrat 2 oyun başlangıcı

İlk bakışta oyunun adı ve “harp” sözcüğü kullanımı savaşın gerçekleştiği zamandaki kullanımıyla ilişkilendirilebilir gibi görünse de bunun bir seçim olduğu diğer sembollerle daha da anlaşılır olmaktadır. Özellikle oyunun çıkış yaptığı *Nusrat 1*'de Osmanlı geçmişine yapılan vurgunun daha fazla olduğu ve *Nusrat 2* güncellemesiyle bu vurgunun azaltıldığı tespit edilmiştir. Görsel 1'de görülebileceği gibi *Nusrat 1* oyununda yer alan “kahraman Osmanlı milleti” sözü *Nusrat 2*'de “kahraman Anadolu evlatları”na dönüşmüştür. Bununla birlikte *Nusrat 1* oyunundaki ilk bölümde yer alan gemi dümeninde Osmanlı tuğrası bulunmakta, komutların yer aldığı ekranda Besmele ve Kelime-i Tevhid Yazılı ay yıldız yer almaktadır. Oyunun güncellenmesi ile tuğra ve ay yıldız da kaldırılmıştır (Bakınız: Görsel 2 ve Görsel 3).



¹³ Cumhuriyet Halk Partisi'nin imam hatiplerin açılmasına karar vermesi, 1980 darbesinin ardından zorunlu din derslerinin gelmesi gibi örnekleri sıralayan Koyuncu'ya göre “devlet otoritesini güçlendirme ihtiyacı hissettiğinde din kozunu kullanmış ve dini sermaye üzerindeki kontrolünü” arttırmıştır (2014, s. 47-48). Ulus inşası sürecinde İslam'ın ötekileştirilmesi de 1950'lerde Demokrat Parti'nin de kullandığı “mağduriyet ve muhalefet diline olanak” sağlamıştır. Bu durum AK Parti'de daha özgün bir hal almış ve Parti – millet bütünlüğü dinsel ortaklıklar üzerinden kurulmuş, “siyasal bir anlama ve ideolojik işleve sahip” din kamusal alanda daha fazla görünür olmuştur (Saraçoğlu, 2011: 44).

¹⁴ Görsel oyun incelemesinden alınmıştır. (Erişim: 20.07.2020, <https://teknoseyir.com/inceleme/nusret-oyunu/>.)

Görsel 2. *Nusrat 1*¹⁵ oyunu *Nusrat* bölümü



Görsel 3. *Nusrat 2* oyunu *Nusrat* bölümü

Nusrat 1 ve *Nusrat 2* arasındaki bu farklılık kısmen de olsa oyunun giriş videolarında (*intro*) da görülebilmektedir. Aynı zamanda fragman olarak da yayınlanan videolara bakıldığında, güncellemeden önceki *Nusrat 1* oyununun giriş videosunda¹⁶ bayrak, kurşun ve oyundan görseller eşliğinde “dualarla yola çıktılar, geri dönmeyi asla düşünmediler, şanlı zafer için mücadeleye sen de katıl” yazıları görünmekte ve “uyan” uyarısının ardından Çanakkale Türküsü duyulmaktadır. *Nusrat 2* oyunun giriş videosunda¹⁷ ise yine oyundan görseller eşliğinde “vatan sana canım feda” sözleri görülmektedir. Sözlerin ardından gelen “uyan” uyarısıyla yine Çanakkale Türküsü duyulmaktadır. Oyunun güncellenmesiyle yapılan bu değişiklik aynı zamanda “birinci dil dizgesinden kendine içkin amaçlar için ödünç alınmaları nedeniyle” (Işığın, 2012, s.123) oyundaki göstergelerin keyfi değil nedenli olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Oyun için birinci dil dizgesinden ödünç alınan göstergelerin neden değiştiğini ya da “Osmanlıyı yeniden hatırla(t)maya” çalışan AK Parti’nin (Aktoprak, 2016, s. 22) Osmanlı merkezli ulusal tarih anlatısının izlerinin daha belirgin şekilde yer aldığı *Nusrat 1* oyununun güncellenmenin ardından neden daha milliyetçi unsurlara yöneldiği sorusuna net bir yanıt vermek zordur. Parti’nin bu süreçte kendi kurucu değerlerini ve amacını değiştirdiğini söylemek mümkün değildir. 2011 yılındaki seçimlerin ardından “ustalık” dönemine giren AK Parti’nin söylemlerindeki din vurgusu bu dönemde daha da artmış, 2014 yılında Recep Tayyip Erdoğan doğrudan halkın oyuyla seçilerek cumhurbaşkanı olmuştur. Oyunun tasarım sürecinin yer aldığı bu dönemde

¹⁵ Karton Adam Can (ts.)

¹⁶ Erişim: 23.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=IKYdTz32i9w>.

¹⁷ Erişim, 23.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=8A34UyrT9Sw>.

ve 2015 yılı Çanakkale Zaferi'nin Yüzüncü Yılı anmalarında İslami semboller yoğun şekilde yer almıştır. Örneğin Cumhurbaşkanı'nın Çanakkale Şehitliği'nde dua ederken görüntülediği ve Arif Nihat Asya'ya ait Dua adlı şiiri okuduğu videoda¹⁸ da "İslami unsurlar ve ümmetçi anlayış" ön plandadır (Gezgin, 2019, s.360). *Nusrat* oyununun çıkış yaptığı 24 Nisan 2015 tarihinden güncellendiği 26 Haziran 2018 tarihine kadar geçen zamanda 2015 genel seçimlerinin ilk turunda AK Parti iktidarı kaybetmiş, süreç 2016 darbe girişimi ile devam etmiştir. Darbe girişiminin ardından Fethullah Gülen Cemaatiyle mücadele ettiğini sürekli vurgulayan AK Parti'nin bu süreçte çizgisini değiştirmese de en azından söylemsel alanda İslami semboller yerine milliyetçi olanları ön plana çıkardığı söylenebilir. Darbe girişiminin ardından Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ile ortaklık kurulmasının, "uluslararası emperyal güçlerin yerli maşaları tarafından tezgahlandığı" vurgulanan darbe girişimine karşı yürütülen mücadelenin "yeni bir kurtuluş savaşı" olarak tanımlanmasının (Ünal Çınar, 2020, s. 67) ve AK Parti tarafından "çağrılan milli ruhun Türkiye Cumhuriyeti'nin tüm vatandaşlarına hitap edecek biçimde pozitif ve kapsayıcı bir içerikle" doldurulmaya çalışılmasının (Tokdoğan Kartal, 2018, s.6) bu milliyetçi tondaki vurgunun artışında etkisi olduğu değerlendirilmektedir. Ancak darbe girişiminin ardından yürütülen bu mücadelede de Türkiye'nin kökeni Cumhuriyet'e değil kadim İslam medeniyetini sabitler şekilde daha eskiye dayandırılmaktadır. "Bu İslam medeniyeti ise zaman zaman dozu daha İslamcı zaman zaman konjonktürel ihtiyaçlara göre¹⁹ daha milliyetçi olabilen, ama gerçekte tam da tanımlanamayan oynak bir zemindir" (Ünal Çınar, 2020, s. 68).

Bu süreçte güncellenen oyunda Osmanlı vurgusu azaltılsa da İslami semboller hâlâ bulunmakta, oyun anlatısı bazen Kemalist anlatıya yaklaşmakta bazen de bu anlatıdan uzaklaşmaktadır. Hatırlamanın yanı sıra unutmayı da içeren belleğin yeniden inşasında, neyi hatırlayacağımız belirlenirken göz ardı edilen unsurlar da bulunmaktadır (Assmann, 2015, s. 75; Yanıkdağ, 2015, s. 100). Schudson'un çarpıtma dinamiklerinden biri olarak ifade ettiği araçsallaştırma biçimlerinden biri de bastırmadır. "Tarihi kazananlar yazar" sözünden hareketle açıklanabilecek bu durumda anımsamak ya da yüzleşmek istenilmeyen durumlar bastırılabilir (2007, s. 187), geçmişin inşasında bazı unsurlar yokmuş gibi davranılabilir. Çanakkale Savaşı'nın yer aldığı tarih yazımında savaşın komutanı Otto Liman Von Sanders isimli Alman general ve Nusret Gemisi'nin çarkçıbaşısı Alman mühendis Reeder ve Alman torpidocu Bettaque gibi (Aydın, 2015) diğer Almanların katkısı, savaşın diğer milletler hem Kemalist ulus inşasında hem de AK Parti'nin ulus inşasında yoktur (Zeybek, 2014, s. 160). *Nusrat* oyununun her iki versiyonunda da bu duruma paralel şekilde diğer milletler yer almamaktadır. Oyundaki komut ve konuşmalarda sadece Türkçe konuşulmaktadır. Arka plan konuşmalarında farklılığı temsil ettiği söylenebilecek tek kişi "saldırın uşaklar" diyerek Karadeniz bölgesinin şivesiyle konuşan kişidir. Bu açıdan Kemalist ulus inşasındaki anlatıya yaklaşan oyun aynı şekilde savaşın sonuçları bağlamında da aynı anlatıyı takip etmektedir. Ulusal tarih yazımında Çanakkale Savaşı'nın hem Türkler hem de dünya açısından siyasi sonuçlar doğurduğu yer almaktadır. Buna göre savaşın ardından

¹⁸ Video için bakınız: Erişim, 23.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=e3it9NshuPc>.

¹⁹ AK Parti iktidarlarındaki bu değişimin izini Reyhan Ünal Çınar'ın Ecdadın İcadı AKP İktidarında Bellek Mücadelesi çalışmasında sürmek mümkündür. Ünal Çınar'a göre AK Parti 2002-2006 yılları arasındaki dönemde Kemalizm için bir tehdit olmadığını kanıtlama çabasına girişmiş ve Kemalist belleğin içinde kalmıştır. Parti 2007-2010 arasındaki dönemde bir eşiti olarak Kemalist kurumsal yapıyı dönüştürme ve 2011 yılından sonraki dönemde de kendini ispatlama çabasına girişmiştir (2020, s.17-18). Ünal Çınar çalışmasında AK Parti'nin bu çabasında yeniden kurucu nostalji olarak Yeni Osmanlılığı nasıl kullandığını hayali bir kapasite olarak imleyen tutarsızlığını göstermeye çalışmıştır (2020, s. 72). Bu konuda ayrıca Bülent Batuman'ın (2019) AK Partinin bellek mücadelesini kent temsilcilerinin siyasal rolü üzerinden ele alarak Parti'nin iktidara gelişiyle görsel mekân temsillerindeki değişimleri, Ankara Büyükşehir Belediyesi ambleminin güneş kursundan Kocatepe Camii ve Atakule silüetlerini çakıştıran kompozisyona dönüştürülmesi, İstanbul'da Taksim Meydanı'nın yayalaştırılması, Topçu Kışlası ile Kanal İstanbul projeleri ve Cumhurbaşkanlığı Sarayı üzerinden tartışan çalışmasına bakılabilir. Yine Tokdoğan Kartal'ın (2018) Yeni Osmanlı anlatıyı duygular ekseninde lider, mekân ve mit başlıkları altında tartıştığı çalışması değişimin izinin sürülebileceği bir diğer kaynaktır.

dünya devletleri Türklerin savaş kabiliyetini ve vatanları için neleri göze aldıklarını görmüştür. Ayrıca savaşın Avustralya ve Yeni Zelanda'nın ulus devletleşmesi için önemli etkileri olmuştur (Gençoğlu, 2015, s. 343). *Nusrat* oyununda her bölümün başında verilen sözler²⁰ bu anlatıları destekler niteliktedir.

Kemalist ulus inşasındaki anlatıdan farklı olarak *Nusrat* oyununda Mustafa Kemal'le "ilişkilendirilmiş" bir 57. Alay yoktur. *Kırte* bölümünde destek kuvvet olarak 9. tümenin adı geçmekte, *İkiz Koyu* bölümünde adı belirtilmeyen destek kuvvet gelmektedir. 57. Alay ile bağlantı kurulabilecek *Conk Bayırı* final bölümünde Alay'a dair belirgin bir işaret bulunmamaktadır. Oyunda Mustafa Kemal sadece bölüm başında verilen "Çanakkale Zaferi, Türk askerinin ruh kudretini gösteren şayanı hayret ve tebrik bir misaldir" sözüyle görünür durumdadır. Bu söz dışında Mustafa Kemal Atatürk *Nusrat* oyununda yoktur. Bu durum AK Parti'nin Çanakkale Savaşı'na ilişkin inşasıyla örtüşmektedir. Daha önce açıklandığı gibi Kemalist ulus inşası anlatısında Mustafa Kemal askeri stratejisiyle öne çıkan, savaşın kaderini değiştiren komutan olarak yer almakta ve Anafartalar Kahramanı, kurtarıcı gibi sözlerle nitelenmektedir. AK Parti kendi Çanakkale Savaşı anlatısında ise her şeyi bilen ve yöneten lider yerine Müslüman askerleri ön plana çıkarmaktadır. Buna göre Mustafa Kemal düşük rütbeli bir karacı olarak deniz savaşlarında etkili değildir. Çanakkale Zaferi orada ölen bütün Müslüman askerlerin zaferidir ve sadece Mustafa Kemal'e atfedilemez (Yanıkdağ, 2015, s. 105-106).

Anafartalar Kahramanı Mustafa Kemal'in olmadığı oyunda Çanakkale ruhunu tamamlayan efsanelerden, iman gücüyle top mermisini yerinden kaldıran Seyit Onbaşı yer almaktadır (Bakınız: Görsel 4). Ayrıca oyunda Osmanlı keskin nişancısı olarak bilinen Korkunç Abdül bulunmaktadır. Savaş anlatısında Seyit Onbaşı, mekanizması bozulan 275 kilogramlık (215 okka) top mermisini sırtına alarak namluya yürümüş ve yaptığı atışla İngiliz zırhlısı *Ocean*'ı vurmuştur²¹. Oyunda *Kumkale Topları* (üçüncü bölüm) ve *Hamidiye Topları* (yedinci bölüm) bölümlerinde güçlendirici olarak yer alan Seyit Onbaşı, oyuncunun top atışının etkisini arttırmaktadır. *Kumkale Topları* bölümünün sonunda bölüm sonu canavarı²² (*boss* ya da *level end boss*) gibi tek atışla batmayan *Ocean* zırhlısı, "Ya Hak Bismillah" diyerek topu ateşleyen Seyit Onbaşı'nın yardımıyla yok edilebilmektedir. Çanakkale Savaşı anlatısında geniş yer edinen ve Çanakkale bölgesinde Rumeli Mecidiye Şehitliği'nde anıtı olan, vatan aşkıyla iman gücüyle top mermisini kaldırabilen Seyit Onbaşı'nın oyunda yer alması Çanakkale ile ilgili milliyetçi ve İslami değerlerin²³ birlikte hatırlama için kullanılması başka bir ifade

²⁰ *Nusrat* oyununun iki versiyonunda da her bölümünün başında Çanakkale Savaşı hakkında söylenen sözler yer almaktadır. Her bölüm açıldığında bu sözler değişmektedir. Bu nedenle belli bir sıra izlediğini söylemek mümkün değildir. Ancak oyun oynandıkça sözlerin tekrar ettiği görülmüştür.

"Çanakkale Savaşları, savaşa İngiliz bayrağı altında katılan Yeni Zelanda'nın uluslaşma sürecine çok önemli katkılarda bulunmuştur" Yeni Zelandalı Prof. J. Philips.

"Türk askerinin savaş ve dövüş hususunda haiz bulunduğu evsafın bidayette layikiyle takdir edilmemiş olması, İngilizler için felaket olmuştur" İngiliz General Oglender.

"Çanakkale Savaşları, Avustralya ordusunun gelişimine birçok etkide bulunmuştur" Avusturyalı Yarbay Horner.

"Türkler, Çanakkale'yi zorlayan çağının en ileri tekniğine sahip güçler karşısına adeta bir kale gibi dikilmişlerdir" Churchill.

"Çanakkale Savaşları, modern savaş tarihinde birleşik kara ve deniz savaşlarının başlangıcı ve ilk örneğidir" Japon Prof. Hideo Miki.

"Avrupa'da hiçbir asker yoktur ki, Türklerle mukayese edilebilsin. Almanların müdafaada gayet iyi oldukları kabul olunabilir. Fakat siperlerde onlar dahi Türklerle kıyas edilemez" General Tawshend.

"Çanakkale Seferi, Türk milletinin eski kudret ve kuvvetini muhafaza ettiğini, can çekişen bir imparatorluk içinde kahraman bir milletin varlığını meydana koydu" General Fahri Belen

²¹ Seyit Onbaşının *Ocean* zırhlısını batırdığı birçok kaynaktan yer alsada doğrulanmamıştır (Yıldız, 2016, s. 40, Aydın, 2015). Ayrıca top mermisinin ağırlığı da çeşitli kaynaklarda 215 ya da 275 kilogram olarak farklı şekilde yer almaktadır (Hürriyet, 2016; trthaber.com, 2015).

²² Bilgisayar kontrollü bir düşman olan bölüm sonu canavarı oyuncunun o seviyeye gelene kadar karşılaştığı rakiplerden daha güçlüdür ve genellikle bir seviye ya da bölümün sonunda belirli bir hedefi korur.

²³ Recep Tayyip Erdoğan için zaferin temelinde iman gücü bulunmaktadır. 18 Mart Çanakkale Deniz Zaferi'nin 93'üncü yıldönümü törenlerindeki konuşmasında Seyit Onbaşı'nın kahramanlığını Mehmet Akif Ersoy'un "İmandır, o cevher ki ilahi ne büyüktür. İmansız olan paslı yürek sinede

ile öne çıkarılmasıdır. *Seddülbahir Savunması* (dördüncü bölüm) ve *Arı Burnu Savunması* (sekizinci bölüm) bölümlerinde yer alan Korkunç Abdül ise yine bir güçlendirici olarak oyunda yer almakta, silah ya da tüfekte ateş ederken oyunu yavaşlatmaktadır. Korkunç Abdül resmi tarih anlatısında ya da Osmanlı kaynaklarında yer almamaktadır. Kendisine “Abdul the Terrible” lakabı takılan nişancının asıl kimliği bilinmemektedir²⁴. Bu açıdan Kemalist ulus inşasında yer almayan Korkunç Abdül karakteri belleğin yeniden inşasında kullanılan kurmaca bir unsur gibi görünmektedir.



Görsel 4. Nusrat oyununda Seyit Onbaşı

Nusrat oyununda Çanakkale Savaşı mitinden ödünç alınan bir diğer gösterge şehitliktir. Savaşta ölenlere takılan basit bir sifattan fazlası olan şehitlik (Zeybek, 2014, s. 157) kavramı ulus mitinde süreklilik ve yaşamın ölüm üzerinden anlamlı kılınması için işlevsel olarak kullanılmaktadır (Dabağcı, 2014, s. 94-98). Devlet tarafından araçsal olarak kullanılan şehitliğin yüceltilmesinde başta gelen bellek mekânlarından biri olan Çanakkale, oyunun konusunu ve mekânını oluşturmaktadır. Bütün halinde bellek mekânı olarak değerlendirilebilecek oyunda şehitlik ayrıca iki farklı bağlamda yer almaktadır. Bir bölümü geçtiğinde madalya ile ödüllendirilen oyuncu can kaybettiğinde şehit olmaktadır. Böylece oyunla kurulan etkileşimle madalya ve şehitlik gibi soyut değerler oyuncuya aktarılmakta (Bogost, 2007, s. 77) ve bu durum oyuncunun örnek oyuncu olarak inşasına katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte oyunun başlangıç ekranında savaşta şehit olanların sayıları “ruhunuz şad olsun!” sözüyle birlikte illere göre sıralanmakta (Bakınız: Görsel 5), bellekte önemli bir yeri olan “vatan için kendilerini feda etmiş” ulus tarafından ortaklaştırılmış ölü bedenler

yüktür” dizelerini okumuş ve “Seyit Onbaşı’yı Seyit Onbaşı yapan odur. O mermiyi ona kaldırma gücü veren odur. Herhalde buna da laikliğe aykırı demezler,” demiştir (Hürriyet, 2006’dan akt. Koyuncu, 2014, s. 127).

²⁴ Özakman’a göre İngilizler Avustralyalı ve Yeni Zelandalı birliklerini savaşa hazırlamak için Türkler’i olumsuz gösterecek propaganda faaliyeti yürütmüşlerdir. Anzaklar gözlerinde canlandırdıkları “Mısırlı fellahlara benzeyen, şişman, fesli, entarili, çıplak ayaklı, aptal suratlı, sinsî, barbar” Türklere “Korkak Abdul” demişlerdir (2008, s. 191). Korkunç Abdül efsanesi ise John Hamilton’un (2015) Avustralyalı keskin nişancı Billy Sing’i anlattığı eserinde yer almaktadır. Ayrıca Türkiye’de Serdar Akar’ın yönetmenliğini yaptığı “Çanakkale: Yolun Sonu” (2013) filmindeki Muhsin karakterinin de Korkunç Abdül olduğu açıklanmıştır (Sabah, 2013).

(Dabağcı 2014, s. 96) anılmaktadır. Böylece bir yandan da oyunun yapım amacı hatırlatma yerine getirilmiş olmaktadır.



Görsel 5. Nusrat oyununda şehit sayıları

Oyunda anılan ölü bedenler, düşman işgaline karşı haklı olarak kendini savunan “biz” öldüğünde şehit olmuşlardır. Bütün olan “biz”i tasvir etmeye yarayan şehitlik ve savaş anlatısıyla aynı zamanda bütünden olmayan ayıklanmaktadır (Zeybek, 2014, s. 158). Yani grup aidiyeti oluşturan bu kurucu mitle, aynı zamanda “biz”den olmayanlar yani dış grupta yer alanlar olumsuzlanmaktadır (Licata ve Mercy, 2015, s. 197). Çanakkale mitinde şehitlik kavramıyla birlikte “ölmekten ve öldürülmekten korkan asker” yerine “vatanı için “yaşamlarını feda eden, cesur asker” imgesi (Dabağcı, 2014, s. 100) oluşmaktadır. Nusrat oyununda da görülen bu durumda “vatan uğruna şehit düşen” Türk askerinin kahramanlığı, cesareti çeşitli ifadelerle pekiştirilmektedir. Örneğin *Kirte Muharebeleri* başlıklı altıncı bölümde “Kirte’yi kaderine bırakamayız. Düşmanı buradan geçirmeyeceğiz. Unutmayın. Geri döneni kendim vururum. Ben geri dönersem beni de vurun. Herkes hazır olsun!” sözleri işitilmektedir. Ayrıca oyunun bazı bölümlerinde²⁵ “haydi aslanlarım”, “dayanın koçları”, “aferin yiğidim” gibi metaforlar kullanılmıştır. Nusrat oyununda düşman, çoğu zaman uzaktan atışla vurulmakta, belirgin şekilde görülmemektedir. *Conk Bayırı Taarruzu* bölümünde oyuncunun devriye görevi yürüten düşman askerlerini süngüyle etkisiz hale getirmesi ve projektörleri kapatması gerekmektedir. Bu nedenle düşmana arkadan yaklaşan oyuncu askerlerin konuşmalarını duymaktadır. Oyunun bu bölümünde İngilizce konuşan düşman askerleri “I can’t do this any more” (*Bunu daha fazla yapamam*), “I wanna go home” (*Eve gitmek istiyorum*), “please God mercy us” (*Lütfen Tanrım bize merhamet et*), “what are we doing here? I missed my mom” (*Burada ne yapıyoruz? Annemi özledim*) gibi sözler

²⁵ Üçüncü bölüm Kumkale Topları, dördüncü bölüm Seddülbahir Savunması, altıncı bölüm Kirte Muharebeleri, yedinci bölüm Hamidiye Topları, sekizinci bölüm Arı Burnu Savunması, onuncu bölüm İkiz Koyu Savunması ve final bölümü Conk Bayırı Taarruzu. Bununla birlikte Nara Hava Meydanı’nda keşif uçuşu yapılan ikinci bölümde, havadan bombardıman yapılan beşinci ve dokuzuncu bölümlerde oyuncu tek başına uçakta olduğu için konuşma yoktur.

söylemektedirler. Böylece kahraman Türk askerinin karşısında korkak, eve gitmek isteyen şekilde kodlanan düşman olumsuzlanmaktadır.

Sonuç

Geçmişin seçici okumasıyla örgütlenen mit ve ritüeller bugünün ilgi ve çıkarlarını meşrulaştırmakta (Tokdoğan Kartal, 2018, s.28), geçmiş bilgisi, medya dolayısıyla yeniden inşa edilmektedir. Sosyal ve politik anlam inşası mücadelesinin yaşandığı sosyal bağlamda üretilen dijital oyunlar var olan göstergelerini kullanarak mitleri ve verili ideolojik yapıları yeniden üretmektedir. Bu bakımdan Çanakkale Savaşı'na dair çeşitli göstergeleri kullanan *Nusrat* oyununun belleğin yeniden inşasında hangi unsurların öne çıkarılacağına ve hangi unsurların yok sayılacağına dair çarpıtmayı içinde barındırdığını söylemek mümkündür. Bu çarpıtma aynı zamanda oyunun amacına uygun şekilde hangi göstergeler zincirinden yararlanılacağı seçimini de içinde barındırmaktadır.

Belleğin yeniden inşasında bir söylem olarak kabul edilen oyunda, Çanakkale Savaşı'na dair diğer tarihsel anlatılarda yer alan göstergelerin seçimi AK Parti'nin Yeni Türkiye inşasındaki milliyetçilik ve İslamcılık anlayışıyla paralellik göstermektedir. Oyunun güncellemesiyle yapılan değişiklikler bu seçimin hem bilinçli yapıldığını hem de bağlamdan etkilendiğini gösterir niteliktedir. Yapılan güncellemeyle oyundaki Osmanlı vurgusu azaltılsa da oyundaki göstergeler, AK Parti'nin İslami unsurlarla örülmüş milliyetçilik anlayışını yansıtmakta ve yeniden üretmektedir. Osmanlı tarafında savaşan diğer milletlerin bulunmadığı ve kurtarıcı olarak Mustafa Kemal'in ön plana çıkarılmadığı oyunda Çanakkale efsanelerinden biri olan Seyit Onbaşı ve yeni bir mitik kişi olan Osmanlı keskin nişancısı Korkunç Abdül yer almaktadır.

Çanakkale Savaşı'nın temiz bir versiyonunu sunarak kahramanlık, şehitlik, vatan savunması, düşmanı küçümseme gibi yan anlamlara (mitik) ulaşılan oyunun her oyuncu tarafından aynı şekilde deneyimlendiğini ya da her oyuncunun örnek oyuncu olarak inşa edildiğini söylemek mümkün değildir. Ampirik okur tanımından hareketle oyuncunun oyunla iş birliği yapmaması veya *Nusrat* oyununun tasarımındaki çarpıtmanın ya da seçimin farkında olarak farklı okumalar yapması mümkündür. Bu çalışma oyuncuyu dışarıda bırakmasıyla ve tek bir oyuna odaklanmasıyla kendi içinde sınırlılıklar barındırmaktadır. Çalışmanın sınırlılıklarını aşmak için *Nusrat* oyununun oyuncu analizine odaklanan alımlama çalışmalarının yürütülmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bununla birlikte hatırlatıcı yardımcı olarak işlev gören dijital oyunlar ve bellek arasındaki ilişkiye yönelik bilginin zenginleştirilmesi amacıyla farklı oyunlara odaklanan araştırmaların yapılmasına da ihtiyaç vardır.

Kaynakça

Aktoprak, E. (2016). Postkolonyal Bir "Dava" Olarak "Yeni Türkiye"nin Yeni Ulusu. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 71(1), 1-32.

Arif Game TR. (ts.). Ana Sayfa [YouTube kanalı]. Erişim 20.07.2020, <https://www.youtube.com/c/ArifGameTR/featured>

- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı.
- Aydın, S. (2015). Çanakkale Ruhu 2015. *Birikim*, Sayı 312 -Nisan 2015. Erişim 23.09.2020, <https://www.birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-312-nisan-2015-sayi-312-nisan-2015/2480/canakkale-ruhu-2015/7146>
- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (4. Basım) (Tahsin Yücel, Çev.) İstanbul: Metis.
- Batuman, B. (2019). *Kentin Suretleri Mekân ve Görsel Politika*. Ankara: Dipnot.
- Binark, M. ve Bayraktutan Sütcü, G. (2008), *Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak Dijital Oyun*. İstanbul: Kalkedon.
- Bogost, I. (2007). *Persuasive Games The Expressive Power of Videogames*. London: MIT Press.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar*. İstanbul: İletişim.
- Chan, D. (2005). Playing with Race: The Ethics of Racialized Representations in E-Games. *IRIE International Review of Information Ethics*, 4(12/2005), 24-30.
- Chapman, A. (2016). *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*. New York: Routledge.
- Çelenk Özen, S. 2010. Bir Bellek Mekânı Olarak Televizyon: Bu Kalp Seni Unutur mu?. *Mülkiye XXXIV(269)*, 171-197.
- Dabağcı, E. (2014). Mezar Taşları Suskun Mudur? Cebeci Askerî Şehitliği'nin ve Anıtının Söyledikleri ve Söylemedikleri Üzerine. *Moment Dergi - Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), 87-121.
- de Zamaroczy, Nicolas (2017). Are We What We Play? Global Politics in Historical Strategy Computer Games, *International Studies Perspectives* (2017) 18, 155–174.
- Delwiche, A. (2007). From the Green Berets to America's Army: Video Games as a Vehicle for Political Propaganda. In P. J. Williams ve J. H. Smith (Ed.), içinde, *The Players' Realm: Studies on the Culture of Video Games and Gaming*, (s. 91-109). Jefferson, NC: McFarland.
- Deniz Kuvvetleri Komutanlığı. (9 Mayıs 2019). NUSRET Mayın Gemisi. Erişim: 19.08.2020, https://www.dzkk.tsk.tr/icerik.php?icerik_id=485&dil=1.
- Dikmen, E. Ş. (2019). 1980-2017 Yılları Arasında Dijital Oyun Endüstrisinin Gelişimi ve Oluşturulan Yapay Yaşam Döngüleri. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 12 (1), 294-311. doi: 10.18094/josc.470961.
- Donald, I. (2019). Just War? War Games, War Crimes, and Game Design. *Games and Culture*, 14(4), 367–386. <https://doi.org/10.1177/1555412017720359>
- Dovey, J. ve Kennedy, H. W. (2006). *Game Cultures Computer Games as New Media*. Berkshire: Open University Press.

- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (2. Basım) (Kemal Atakay, Çev.) İstanbul: Can.
- Ekip (ts.). Nusrat. Erişim 14.12.2020, <http://nusrat.gsb.gov.tr/Ekip/>.
- Frasca, G. (2001), *Videogames of the Oppressed: Videogames as a Means For Critical Thinking and Debate* [Unpublished Master's Thesis]. Georgia Institute of Technology.
- Frasca, G. (2003). Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology. Mark J. P. Wolf ve Bernard Perron (Ed.), içinde, *Video/Game/Theory*, Routledge. Erişim: 15.06.2020, https://ludology.typepad.com/weblog/articles/VGT_final.pdf.
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and Memory*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gençlik ve Spor Bakanlığı (Yayıncı). (2015a). *Nusrat* (Mobil oyun). Ankara: GSB Eğitim, Araştırma ve Koordinasyon Genel Müdürlüğü.
- Gençlik ve Spor Bakanlığı. (24 Nisan 2015b). Çanakkale Ruhu Dijital Mecraya Taşınıyor. Erişim: 22.09.2020, <http://www.gsb.gov.tr/HaberDetaylari/1/38741/aaaaaa>.
- Gençoğlu, A. (2015). Türk Ulusal Kimliğinin Kurucu Bir Ögesi Olarak Kolektif Bellek: Okul Ders Kitaplarında Çanakkale Savaşı Anlatıları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (41), 331-351.
- Gescard. (ts.). Çanakkale Zaferi | Nusret Mayın Gemisi. Erişim: 08.04.2019, <http://www.gescard.com.tr/gescardweb/gescard/blog/canakkale-zaferi-nusret-mayin-gemisi.html>.
- Gezgin, E. (2019). Türkiye`de Neoliberal Devletin İnşa ve Muhafazasında Çanakkale Savaşı Söyleminin Rolü Üzerine Bir Tartışma. *idealkent Kent Araştırmaları Dergisi (Journal of Urban Studies)*, 26(10), 340-373. doi:10.31198/idealkent.521968.
- Güler, E. Z. (2016). Bir Ulusal Hafıza Mekânı Olarak Gelibolu Yarımadası. İnci Özkan Kerestecioğlu ve Güven Gürkan Öztan (Ed.), içinde, *Türk Sağı Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri* (3. Basım.), (s. 307-344). İstanbul: İletişim.
- Halbwachs, M. ([1925] 1992). *On Collective Memory*, (Lewis A. Coser, Çev.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Hamilton, J. (2015). *Gallipoli Sniper, The Life of Billy Sing*, South Yorkshire: Frontline Books.
- Hobsbawm, E. (2006). Gelenekleri İcat Etmek. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (Ed), (M. M. Şahin, Çev.) içinde, *Geleneğin İcadı* (s. 1-18). İstanbul: Agora.
- Hürriyet. (18 Mart 2016). 18 Mart Çanakkale efsanesi Seyit Onbaşı kimdir, Atatürk ile neler konuştu?. Erişim: 22.08.2020, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/18-mart-canakkale-efsanesi-seyit-onbasi-kimdir-ataturk-ile-neler-konustu-28483031>.
- Işığın, A. İ. (2012). Etkileşimsellik Sorunu Çerçevesinde Dijital Oyun - Anlatı İlişkisi. [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Ankara Üniversitesi.

- Juul, J. (2001). Games Telling stories? -A brief note on games and narratives. *Game Studies* 1(1). Erişim 02.12.2020, <http://gamestudies.org/0101/juul-gts/>
- Kansteiner, W. (2007). Alternate Worlds and Invented Communities History and Historical Consciousness in the age of Interactive Media. Keith Jenkins, Sue Morgan ve Alun Munslow (Ed.), içinde, *Manifestos for History* (s. 131-148). New York, Routledge.
- Karton Adam Can. (ts.). Ana Sayfa [YouTube kanalı]. Erişim 20.07.2020, <https://www.youtube.com/c/KartonAdam/featured>
- Koyuncu, B. (2014). "Benim Milletim..." *AK Parti İktidarı, Din ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: İletişim.
- Licata, L., ve Mercy, A. (2015). Collective Memory, Social Psychology of. James D. Wright (Ed.) içinde, *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2. Basım.) (s. 194-199). Cilt 4, Oxford: Elsevier.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları*, (M. Emin Özcan, Çev.) Ankara: Dost.
- NTV. (17 Mayıs 2017). Çanakkale Destanı'nın tanığı: Nusret Mayın Gemisi. Erişim: 28.08.2020, https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/canakkale-destaninin-tanigi-nusret-mayin-gemisi,gPGEYYDz1kqvTUutABOaWQ/aYQJesVG_kWEPTbp8XR8Bg.
- Oyun Hakkında (ts.). Nusrat. Erişim 03.12.2020, <http://nusrat.gsb.gov.tr/OyunHakkinda/>.
- Özakman, T. (2008). *Diriliş Çanakkale 1915*, Ankara: Bilgi.
- Pöttsch, H. (2017). Selective Realism: Filtering Experiences of War and Violence in First- and Third-Person Shooters. *Games and Culture*, 12(2), 156-178. <https://doi.org/10.1177/1555412015587802>
- Pöttsch, H. ve Hammond, P. (2016). Approaching the War/Game Nexus. *Game Studies*, 16(2). Erişim 01.12.2020, <http://gamestudies.org/1602/articles/potzschhammond>
- Pöttsch, H. ve Şisler, V. (2016). Playing Cultural Memory: Framing History in Call of Duty: Black Ops and Czechoslovakia 38-89: Assassination. *Games and Culture [Online First]*, 1-23. Erişim: 25.04.2020, <http://gac.sagepub.com/content/early/2016/03/21/1555412016638603>.
- Projelerimiz (ts.). Apphic Limited. Erişim 14.12.2020, <https://www.apphic.com/projeler/>.
- Robinson, N. (2012). Videogames, Persuasion and the War on Terror: Escaping or Embedding the Military-Entertainment Complex?. *Political Studies*, 60, 504-522.
- Sabah. (3 Haziran 2013). Keskin nişancı, 'Korkunc Abdül' adlı kahramanmış. Erişim: 29.08.2020, <https://www.sabah.com.tr/magazin/2013/06/03/keskin-nisanci-korkunc-abdul-adli-kahramanmis>.
- Sabah. (4 Temmuz 2017). İşte Nusret'in mührü. Erişim: 28.08.2020, <https://www.sabah.com.tr/yasam/2017/07/04/iste-nusretin-muhru>.
- Saraçoğlu, C. (2011). İslami-Muhafazakâr Milliyetçiliğin Millet Tasarımı: AKP Döneminde Kürt Politikası. *Praksis*, (26), 31-54.

- Sayılgan, Ö. (2017). Dijital Oyunlarda Savaş Anlatısı ve Muhalif Bir Öznellik Biçimi Olarak "Kurbanı Oynamak": This War of Mine. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4(2): 374-395
- Schudson, M. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. *Cogito*, (50), 179-199.
- Schulzke, M. (2013). Rethinking Military Gaming: America's Army and Its Critics. *Games and Culture*, 8(2), 59-76.
- Şisler, V. (2008). Digital Arabs Representation in Video Games. *European Journal of Cultural Studies*, 11(2), 205-219.
- Şisler, V. (2016). Contested Memories of War in Czechoslovakia 38-89: Assassination: Designing a Serious Game on Contemporary History. *Game Studies*, 16(2), Erişim: 25.03.2020, <http://gamestudies.org/1602/articles/sisler>.
- Stahl, R. (2010). *Savaş Oyunları A.Ş.* (Yavuz Alogan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Suda, E. Z. (2017). Büyük Savaşın Doğu ve Batı Cephesinde Toplumsal Hafıza ve Hafıza Mekânları Gelibolu ve Alsace Lorraine. *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No: 56. (Mart 2017), 29-58.
- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*, (Serdar Öztürk Çev.), İstanbul: Kırmızı.
- Timoçin, T. (17 Mart 2018). 18 Mart'ı hatırlamak ve *Nusrat*. *Hürriyet*. Erişim: 28.08.2020, <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/tayfun-timocin/18-marti-hatirlamak-ve-Nusrat-40773561>.
- Tokdoğan Kartal, N. (2018). *Türkiye'de Sembolik Siyasetin Duygusal Tezahürleri: Yeni Osmanlıcı Anlatının Duygu Haznesi* [Yayınlanmış Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi] (*Yeni Osmanlıcılık Hınç, Nostalji, Narsizm*, 2020, İstanbul: İletişim.)
- trthaber.com. (1 Şubat 2015). Seyit Onbaşı'nın taşıdığı mermi kaç kilogramdı?. Erişim: 22.08.2020, <https://www.trthaber.com/haber/yasam/seyt-onbasinin-tasidigi-mermi-kac-kilogramdi-165594.html>.
- Turksail. (13 Mayıs 2011). '*Nusrat*', artık '*Nusret*' diye anılacak. Erişim: 08.08.2020, <http://www.turksail.com/genel-haberler/5233-Nusrat-artk-nusret-diye-anilacak>.
- Türkiye. (ts.). Mayıncı Yüzbaşı Tophaneli Hakkı. Erişim: 22.09.2020, <https://m.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a197497.aspx>.
- Ulaş, T. (2015). 1930'lu Yıllar Türkiye'sinde Çanakkale Savaşları'nı Anma Etkinlikleri ve Halkevlerinin Rolü. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 13(18), 519-532.
- Ünal Çınar, R. (2020). *Ecdadın İcadı AKP İktidarında Bellek Mücadelesi*. İstanbul: İletişim.
- Ünaydın, Ruşen Eşref (1930). Mustafa Kemal ile Mülakat (Ruşen Eşref-1930). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim: 15.08.2020, <https://www.ktb.gov.tr/TR-96520/birinci-safha.html>.

- Valeriano, B. ve Habel, P. (2016). Who Are the Enemies? The Visual Framing of Enemies in Digital Games. *International Studies Review*, 2016(18), 462-486.
- van Dijck, J. (2004). Mediated Memories: Personal Cultural Memory as Object of Cultural Analysis. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 18(2), 261-277.
- Yanıkdağ, Y. (2015). The Battle of Gallipoli: the Politics of Remembering and Forgetting in Turkey. *Comillas Journal of International Relations*, 02, 99-115. doi: cir.i02.y2015.008.
- Yaşlı, F. (2015). *AKP, Cemaat, Sünni Ulus-Yeni Türkiye Üzerine Tezler*, İstanbul: Yordam.
- Yıldız, H. (2016). *Gallipoli: A Sacred Site - The Power of Political Language, Myths and Monuments in the Re/making of National History* [Unpublished Master's Thesis]. University of Copenhagen.
- Zeybek, S. O. (2014). Savaşları Yeniden Yazmak: Şehitler ve İktidarın Seçici Belleği. Serdar M. Değirmencioğlu (Der.) içinde, *Öl Dediler Öldüm Türkiye'de Şehitlik Mitleri*, (s. 147-175). İstanbul: İletişim.

2020, 7(2): 287-313

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.287313>

Makaleler (Tema)

KONUM TEMELLİ ÇEVİRİMİÇİ TANIŞMA UYGULAMALARINI KADINLARIN FLÖRT DENEYİMLERİ AÇISINDAN DÜŞÜNMEK: TINDER VE HAPPN¹

Betül Aydoğan²

Öz

İnternetin yanı sıra *GPS (Global Positioning System; Küresel Konumlama Sistemi)* teknolojisi, konum temelli uygulamaları mobil iletişimin önemli bir ögesi haline getirmiştir. Konum temelli uygulamalar, navigasyon ve harita bilgilerinden, filo takibi ve e-ticarete, arkadaşlık ve sosyal ağlara kadar birçok alanda kullanılmaktadır. Fiziksel uzam ve dijital uzamı bir araya getiren konum temelli tanışma uygulamaları (KTTU) konum verisini birbirine yabancı kişilerin bir araya gelmesini hızlandıran, etkileşim kurulmasında filtre görevi gören bir araca dönüştürmüştür. Bu çalışmada, konum özelliğinin çevrimiçi tanışma uygulamalarına dâhil edilmesinin flört deneyimine ne sağladığı, uygulamaların kentteki yabancılar arasında nasıl bir yakınlaşma bağlamı

¹ Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı "Yeni Medya, İletişim ve Toplum" dersi kapsamında yazılan bu makaleye verdiği destek için Prof. Dr. Dilruba Çatalbaş Ürper'e teşekkürlerimi sunarım.

² Araştırma Görevlisi, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, beaydogan@gsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2618-4683

Makalenin Geliş Tarihi: 19.06.2020 | Makale Kabul Tarihi: 10.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

yarattığı sorusu kadın kullanıcıların bakış açısından ele alınmıştır. *Tinder* ve/veya *happn* uygulamalarını kullanan kadınlarla yapılan derinlemesine görüşmelerde, ilişki yaşamak, flört etmek üzere seçim yapılırken konum verisinin flört etmek istenen kişilerin özelliklerine dair güven verici bir temel oluşturduğu, uygulamaların konum verisi ile yabancılik durumunun aşılmasına, aşinalık hissinin oluşmasına aracı oldukları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Konum temelli tanışma uygulamaları, flört, kadın, yabancı, aşinalık

ANALYSIS OF WOMEN'S FLIRT EXPERIENCE VIA LOCATION-BASED ONLINE DATING PRACTICES: TINDER AND HAPPN

Abstract

The interaction with the city and foreigners has gained a new dimension with the Internet and the integration of mobile GPS technology. Location-based applications are used in many areas from navigation and map information to fleet tracking and e-commerce, friendship and social networks. Location-based dating applications (LBDA) combining digital and physical space have turned location data into a tool that speeds up the meeting of two people by acting as an accelerator for interaction. The study examines the implications of what the location feature provides for the dating experience and how these implications create a new intimacy context since it shortens the distance between foreigners. The way location function acts as a medium in flirting and relationships has been examined through in-depth interviews with females using the dating applications *Tinder* and/or *happn*. It has been seen that the location feature acts as a filter and tool to overcome alienation by creating a sense of familiarity.

Key Terms: Location based online dating apps, flirting, women, unfamiliar, familiarity

Giriş

İki kişinin birbirlerine yakınlaşması ya da yakın ilişki kurmak üzere etkileşime geçmesi olarak ifade edilebilecek flört, özellikle kent gibi kalabalık nüfuslu uzamlarda çokça seçenikle karşı karşıya olunan bir deneyime dönüşmektedir. Flört deneyimi, bir yandan keşfetmenin heyecanına açık iken, diğer yandan bilinen/tanıdık olunan çevrenin referansına gereksinim duyabilmektedir. Adam Philips (2018, s. 13), flörtü bir tür belirsizlik oyunu olarak tarif ederken inandırıcı olmayanın büyüüne kapılanların sürprizli bir oyunun içine çekildiğini, şartların belirsizliğinin heyecanın körükleyicisi olduğunu söylemektedir. Kent her ne kadar

oyunun şartlarını cazipleştirse de ötekine dair sunduğu sınırlı referans ile risk yaratmaktadır. Simmel (1984, s. 143–144) flörtleşmeyi, risklerin ihtimalleri ile sürdürülen ancak ilişkiyi sonuca vardırarak her türlü hareketten kaçınılan - riske izin verilmeyen- bir deneyim olarak aktarmaktadır. Hâlihazırda flörtün etkileşime dayanan yapısı da kişinin karşısındaki farklı yönleriyle tanınmasını sağlayarak (Philips, 2018, s. 13) oyunun sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır.

Bireylerin yabancılarla birlikte yaşadıkları modern kent yaşamında ikili ilişkilerin kurulmasındaki zorluk ve belirsizlikler, çevrimiçi arkadaşlık ve flört uygulamalarına ilgiyi arttırmıştır. Flört deneyimine medya dolayımı teknolojik bir boyut getiren çevrimiçi uygulamalar hakkındaki çalışmalarda, sanal uzamın bireyleri yüz yüze getirmekten ziyade masa başında flört etmenin heyecanı ile karşı karşıya getirdiği, seçenekleri çoğaltır gibi görünürken aslında yakın ilişkilerin muğlaklığını artırdığı sonuçlarına varılmıştır (Stempfhuber, M. Liegl, 2016, s. 52; Murphy, 2018, s. 111). Peki GPS özelliğinin söz konusu uygulamalara dâhil edilmesi henüz fiziksel uzamda yüz yüze gelmemiş iki yabancıyı yakınlaşmasında nasıl bir avantaj ya da dezavantaj yaratmaktadır?

Türkiye’de konum verisi ile işleyen tanışma uygulamalarını ele alan çalışmalar, homoseksüel ilişkilere sağladığı olanaklara, görünme biçimlerine ya da muğlaklaşan ilişkilere ve kimliklere odaklanmaktadır. Ozan Soybakış (2019), GPS ile çalışan gey uygulamalarının, heteroseksüelleşmiş kamusal alanda biseksüel ya da eşcinsel erkeklerin “kendi gibi olan diğerlerine” ulaşmasında üstlendiği rolleri ele alırken; Burkey Pasin (2020), konumsal medyanın melezleştirdiği kuir mekânlarla ve ilişkilere dikkat çekerek kentsel yaşamın mahrem/kamusal, fiziksel/temsili, sabit/devingen, risk/güvenirlik gibi normatif ikiliklerinin değiştirdiğini, kimlik ve ilişkiler açısından yeni varoluş biçimleri ortaya çıktığını ifade etmektedir. Netnografi çalışması ile Bilge Narin (2018) lezbiyen kadınların kullandığı WAPA’nın nasıl bir tanışma deneyimi sunduğunu, uygulamada dolaşan stereotipleri, anlatıları, özgürleştirici ya da sınırlayıcı yönleri tartışır; konumun güvenlik ve mahremiyete dair sorun oluşturabileceğini belirtse de bunun başka bir araştırmanın konusu olduğunu ifade eder. Ayla Deniz de (2020) konumsal medyayı ele alan bir çalışma yapmamış olmakla birlikte, kadınların Tinder’ı nasıl ve nerede kullandıklarını araştırarak İstanbul’da değişen mahremiyet coğrafyalarını aktarmaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı, algoritması konuma göre işleyen uygulamaların, kadınların flört deneyimlerine ne kattığını ortaya koymaktır. Çalışmada ele alınan romantik ilişkinin bağlamı, heteroseksüel ilişkilere sınırlandırılmıştır. Zira tanışma uygulamalarının cinsel yönelimlere göre ayrışması, romantik ilişkilerin bağlamını anlamak için önemli bir göstergedir (Narin, 2018, s. 344). *Grindr*, *Scruff*, *Hornet* gibi geylerin ya da *WAPA* gibi lezbiyenlerin tercih ettikleri uygulamaların aksine araştırma kapsamında ele alınacak *happn* ve *Tinder*, daha çok heteroseksüel ilişkilere hitap ettiğinden (Mackee, 2016; Narin, 2018), araştırma lezbiyen kadınların, kentteki yabancı kadınlarla ilişkilerine dair bulguları kapsamamaktadır. *happn* ve/veya *Tinder* kullanıcısı olan lezbiyen kadınların, eşleşme havuzlarına dâhil etmeseler de erkeklerin şiddetine maruz kalıp kalmadıkları, uygulamadaki yabancı kadınlarla etkileşim kurmayı riskli bulup bulmadıkları, başka bir araştırmada alana katkı sağlayacak sorunsallardır. Bu çalışmada ise kadınların yakın mesafelerinde bulunmuş erkeklerle uygulamalar aracılığıyla eşleşme ihtimalinin, nasıl kaygıları ya da avantajları beraberinde getirdiği tartışılacaktır.

Kentlerin kadınlar için güvenliksiz zemini, erilleşmiş mekânların kadını yok sayan düzenlemeleri kadın için, hem gündelik hayatın sürdürülmesinde hem de sosyalleşme sürecinde bir engel olabilmektedir. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı ve Hacettepe Üniversitesi iş birliği ile hazırlanan *Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması*’nda (2014, s. 15–17) kadınların %34’ünün birlikte oldukları erkeklerin şiddetine uğradıkları, 10 kadından yaklaşık üçünün ise birlikte olmadığı bir erkeğin ısrarlı takibine (e-posta, kısa mesaj, sosyal medya yoluyla ya da çalıştığı-yaşadığı yerde rahatsız etme) maruz kaldığı aktarılmaktadır. Kadir Has Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Araştırmaları Merkezi tarafından 2016–2020 tarihleri arasında her yıl gerçekleştirilen *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Algısı* (2020) araştırmasına göre ise kadınların toplumda yaşadıkları sorunların başında şiddeti tanımlama oranları %53’ten %66’ya çıkmıştır. Aynı araştırmanın verilerine göre, kadınların aynı mahallede yaşadıkları insanlara duydukları güven %31’den %25’e düşmüş; yaşadıkları şehrin insanlarına duydukları güven ise %21’den %17’ye gerilemiştir. Bahsi geçen araştırmaların işaret ettiği gibi kadın, kentte yaşadığı insanlara güvenmekte tereddüt yaşarken ya da birlikte olduğu, tanıdığı erkeğin bile şiddeti ile karşı karşıya kalabilirken, konum verisi ile çalışan uygulamalar aracılığıyla yabancı ile yakın ilişki kurmak riskli görünmektedir. Diğer yandan flört deneyiminin kendisi, belirsizliğin heyecanını taşıyan ve kentin sunduğu olasılıklara açık olunan bir süreçtir. Araştırmanın çıkış noktası konumsal verinin, yabancılarla fiziksel çevrede etkileşime geçmek ve iletişim kurmak için bir zemin oluşturduğu, söz konusu zeminin ise aslında bir filtre işlevi görerek birbirine aşına olan yabancıları yarattığı düşüncesine dayanmaktadır. Diğer önerme ise fiziksel uzam ve sanal uzamın melezliğinde gerçekleşen flört deneyiminin çevrimiçi bir profile güvenilmesini kolaylaştırmasıdır. Buna karşın anonimliği yok eden, mahremiyeti, özel alanı parçalayan veri paylaşımının kadınlar için risk taşıdığı da araştırmanın varsayımları arasında bulunmaktadır.

Konum verisi ile çalışan tanışma uygulamalarının sayısı oldukça fazla olduğundan bu araştırmada *happn* ve *Tinder* isimli uygulamalara odaklanılacaktır. *happn*’ın tercih edilme sebebi, işleyiş biçiminin yalnızca anlık olarak aynı çevrede bulunan kişileri birbiri ile eşleştirmeyip konuma zamansallığı da dâhil etmesidir. Diğer uygulamalara göre 250 metreye kadar yakın mesafedeki karşılaşmaları kapsayan *happn*, “yolların kesişmesi” söylemini şans metaforu ile birleştirerek pazarladığından uygulama için konum oldukça önemli bir filtre olarak çalışmaktadır. *Tinder* ise *happn*’a göre daha uzak bir mesafeyi, hatta bir bölgeyi erişime açmaktadır. Konumsal niteliklere sahip olan ancak *happn*’dan ayrılan nitelikler taşıyan *Tinder*, farklı bulguların elde edilebileceği düşüncesi ile karşılaştırma yapmak üzere araştırmaya dâhil edilmiştir.

Araştırmanın kavramsal çerçevesi ise Simmel’in (1908/2015) modern kentsel kültür ile özdeş olan «yabancı» figürüne ve sosyal medya araştırmaları için ilham kaynağı olan Stanley Milgram’ın (1977) “tanıdık yabancı” (*familiar stranger*) kavramına dayanmaktadır. Araştırmada konumsal verinin, kentteki yabancıyı yakındaki yabancıya dönüştürme potansiyeli olduğu varsayıldığından Simmel’in ve Milgram’ın ortaya koydukları kavramlar tercih edilmiştir. Ancak söz konusu kavram setinin konumsal medya çalışmaları ile ilişkilendirilebilmesi için Adriana de Souza e Silva ve Eric Gordon (2011) tarafından önerilen “net yerelliği” (*net locality*) kavramı da kavramsal çerçevenin parçasını oluşturmaktadır.

Çalışmada öncelikle kentsel yaşam içinde kadının yabancı ile karşı karşıya olduğu koşullar, aktarılan kavram setleri çerçevesinde sunulmuştur. Ardından ilişkileri fiziksel uzamdan çekip çıkardığı tartışılan internetin, ikili ilişkilere ne getirdiği özetlenmiştir. Konumsal verinin çevrimiçi flört uygulamalarına dahil edilmesinin yarattığı imkanlar ve tehditler tartışıldıktan sonra, 22–32 yaş aralığında, İstanbul’da yaşayan, *Tinder* ve/veya

happn kullanıcısı sekiz kadın ile Aralık 2019'dan Ocak 2020'ye kadarki bir aylık süreçte yapılmış derinlemesine görüşmelerin ışığında kadınların söz konusu uygulamalara bakış açıları ve kullanım pratikleri incelenmiştir.

Kent, Yabancı ve Kadın

Kentsel yaşamın kişilerarası ilişkiler açısından yüzeysel, yapay, geçici ya da parçalı olduğu, kentlilerin birbirlerine karşı soğuk, kayıtsız davrandıkları böylece istek ve beklentilere karşı bir bariyer oluşturabildikleri, ilişkilerin araçsallaşması yönündeki tartışmalar (Wirth, 2002, s. 82–83) kentte zuhur eden psikolojik yapının aktarılmasında oldukça açıklayıcıdır. Bilhassa Simmel'in "yabancı" nitelemesi ile karşıladığı kişilik tipi, kent hayatının mesafelere dayanan ilişkilerinin aktarılmasında önemlidir. Simmel'in (2015, s. 149–150), özgül bir etkileşim biçimi olarak nitelediği yabancı olma durumu, kent hayatının devingen yapısı içinde birbirleri ile akrabalık gibi organik bağı bulunmayan, yine de yakınlık ve uzaklık sentezi içinde gelişen ilişkilere denk düşmektedir. Kişisel olanla mekânsal olanın yakınlığının ve uzaklığının iç içe geçtiği yabancı önermesinde, yakalanan benzerlikler ya da ortalıklar yabancıların varlığını yumuşatır. Yine de modern kentin uyaranlarının çokluğundan bezmiş metropol sakinleri birbirlerinin varlıklarına dahi, kendilerini korumak üzere ihtiyatlılıkla yaklaşılmaya başlamışlardır (Simmel, 2015, s. 322).

Zygmunt Bauman (2012, s. 150), şehir hayatının parçası olan mekânı yabancılarla paylaşmanın, verili bir zorunluluk olduğunu, ancak şehirlilerin bu zorunluluğu yerine getirme tarzlarının değiştiğini belirtmektedir. Buna karşın kent ne kadar büyük ve heterojen olursa cezbediciliği de o derece artmaktadır. Yabancıların kentte yoğunlaşması hoş olmayan bir durum olarak nitelense de kent çeşitliliğe kucak açan, farklı yeteneklere ya da zevklere uyarlanmış bir uzam vaat etmektedir (Bauman, 2012, s. 157).

Derya Acuner (2019, s. 111), kentin kadınlara anonimlik ve ilişkilerin geçiciliği konusunda dev bir fırsat sunduğunu vurgulamaktadır. Yabancıların bir aradalığından oluşan kentin, anonim kalmaya, yüzeysel ve geçici ilişkiler kurmaya olanak veren yapısı kadınları özgürleştiren niteliklerdir. Kentin monotonluktan kurtaran heterojen yapısı, her türlü zevke hitap edecek potansiyeli taşıması, yabancıya duyulan güvensizliği yok etmez. Selda Tuncer de (2014, s. 35), kente atfedilen özgürleşmenin, kadınların maruz kaldığı eşitsiz ilişkileri ve baskının her türlüşünü ortadan kaldırdığını söylemenin doğru olmayacağını ifade eder. Cinsiyet rollerinin mekânsal ayrışmalara yansıdığı, erkek egemen güç ve kontrol alanı içinde kadının gündelik hayatını sürdürdüğu kentte sözlü ya da fiziksel tacizden cinayete varabilecek tehlikeler mevcuttur (Jarvis, Kantor ve Clock, 2009, s. 116). Gündelik eylemler açısından erilleşmiş kentsel mekânlar, kadın bedeninin ve cinselliğinin kontrol altında tutulmasını ve özel alan ile sınırlanmasını bir norm olarak çerçevelemektedir (Çavuşoğlu'ndan aktaran Acuner, 2019, s. 114). Kadının özel alana sıkıştırılmaya çalışıldığı kent, tehditler taşıyan, risklerin nereden geleceği belli olmayan bir uzam olsa da, yabancı ile müzakere etmenin ve ona aşına olmanın yolları vardır.

Tuncer (2014, s. 35), şehir hayatının tüm baskılara ve dezavantajlara rağmen kadınlara, kamusal alanda özneleşecekleri ve sosyal bir aktör olacakları direniş fırsatlarını sunduğunu belirtmektedir. Koskela'ya göre ise (1999), kadınlar kentte olası tehlikelerle baş ederken tehdidin işaretlerini okumaktan, mekânı kontrol altına almaya ya da kentsel mekânda güç kullanmaya kadar varan "mekânsal uzmanlıklarını" gösterirler.

Özellikle kamusal alana çıkmak ve diğer kadınlarla bir arada olmak söz konusu uzmanlıkları inşa etmenin, özel alana sıkıştırılmayı yok etmenin zeminini oluşturmaktadır. Ayrıca Anthony Giddens'in (1994, s. 110) da belirttiği gibi eskisi gibi yerel topluluk ve akrabalık bağları içinde kişiselleşmiş bağlantılarla güven oluşturmak mümkün değildir; güvenin kazanılmasının yolu ise bireyin karşısındakine açılması ve sıcaklığın karşılıklı olarak sunulmasıdır. Özel alana sıkışmak yerine kamusal alanda geliştirilen, tarafların birbirine açılmasını gerektiren güven ve etkileşim sürecinde göz önünde bulundurulması gereken diğer bir kavram ise Milgram'ın "tanıdık yabancı" kavramıdır.

Milgram'ın (1977, s. 51-53) önerdiği "tanıdık yabancı" kavramı, kent hayatında aslında sürekli karşılaşp durduğumuz, sabahları aynı otobüs durağında beklediğimiz ya da aynı kahvecide denk geldiğimiz, direkt bir etkileşim kurmamış olsak da yüzü bize tanıdık gelen kişileri ifade etmektedir. Söz konusu kişiler arkadaşımız olmasa da Milgram'ın tabiriyle arkadaş olma ihtimalimizin yüksek olduğu kişilerdir. Aynı hobileri, ilgi alanlarını paylaşmak ya da pek çok ortaklık etrafında birleşmek mümkündür. Dolayısıyla, aslında kent bir tarafta kadın için tehlikeye açık, cinselliğın baskılanması gereken, ancak karşılıklı bir açık olma ile güvenin inşa edilebildiği bir bağlam sunarken diğer yanda ortalıkların hâlihazırda mevcut olduğu mekânsal kesişme fırsatlarıyla yabancıyı aşınalaştırmaktadır. Ancak internetin kullanıcıların gündelik hayatına sızması ile ilişkiler için yakınlığın inşa edildiği uzam sadece kent ile sınırlı kalmamıştır; siber alana yayılmıştır. Mekânsal yakınlığın bir faktör olarak ele alınmasından önce internetin ikili ilişkilere nasıl bir dinamik getirdiği tartışılması gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnternetten Sonra Flört

Kullanıcıları romantik ilişki veya evlilik için uygun partnerler ve eşlerle buluşturmaya amaçlayan çevrimiçi platformlar dünyada 1990'larda, Türkiye'de ise 2000'li yılların başında yaygınlaşmıştır. Kısa sürede geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşmayı başarabilen bu siteler, aynı zamanda azımsanamayacak ekonomik büyüklüğe de erişmiştir. Öyle ki *Pew Research Center*'ın 2016 yılında yayımlanan raporu, bu türden platformların en geniş pazarı oluşturduğu ABD'de, nüfusunun %15'inin tanışma ve eş bulma sitelerini kullandığını, çiftlerin %5'inin ise bu tür çevrimiçi platformlarda tanışarak evlendiğini ortaya koymaktadır (aktaran Tanrıöver ve Sunam, 2017, s. 12). Türkiye'de de çevrimiçi buluşma uygulamaları ve web siteleri de sosyal ağların en çok kullanılan platformlarından. Türkiye'de çevrimiçi buluşma ve evlilik siteleri sektöründeki pazar büyüklüğünün 10 milyon dolara ulaştığı³ ve toplam üye sayısının 2,5 milyonu aşığı tahmin edilmektedir⁴.

Kullanıcılar açısından bu tür çevrimiçi mecralar aracılığıyla sosyalleşmenin, gerçek yaşamda eş ve partner aramaya nazaran pek çok avantaja sahip olduğu söylenebilir. En temel avantaj ise kullanıcının bu tür platformlar sayesinde yüz yüze ilişkilerde karşılaşamayacağı kadar çok potansiyel eş veya partner ile karşılaşabilmesidir (Heino, Ellison ve Gibbs, 2010, s. 428). Sitelerde kullanıcılar fotoğrafın yanında, yaşadıkları şehir ve semt, yaş, cinsiyet, eğitim, meslek ve gelir durumu, fiziksel özellikleri, hobileri ve

³ https://www.sabah.com.tr/ekonomi/2010/08/24/turkiye_de_sanal_evlilik_modasina_uydu_10238633427 / Yayınlanma: 24 Ağustos 2010 / Erişim: 20 Nisan 2020

⁴ <http://www.milliyet.com.tr/teknoloji/2-5-milyon-turk-e-flortle-sevgili-bulma-pesinde-1208930> /Yayınlanma: 9 Mart 2010/ Erişim: 20 Nisan 2020

gündelik alışkanlıkları gibi bilgilerinin bulunduğu kişisel bir profil oluşturmakta ve bu bilgilere uygun olarak en uygun kişilerle eşleştirilmektedir (Gürçay, 2019, s. 439).

Geniş bir alternatif sunması ve pratik olmasının yanında, sağladıkları güvenlik (ya da güvenlik hissiyatı) sebebiyle de çevrimiçi tanışma siteleri kullanıcılara cazip gelmektedir. Bauman, *Akışkan Aşk* isimli kitabında çevrimiçi buluşmaların sunduğu en önemli avantajın “anında, krizsiz, zarar ziyan hesabı yapmadan”, “istek üzerine sonlandırma” ve yeni olasılıklara yelken açma seçeneği olduğunu söyler. Geçmişte gece kulüpleri ve bekar barlarının üstlendiği işlevi yerine getiren bu çevrimiçi platformlar, öncüllerinin gerektirdiği sosyalleşme becerisine sahip olmayı zorunlu kılmaz. Aynı zamanda gerçek yaşamda partnerliğin gerektirdiği karşılıklı angajman, sorumluluk veya risklerin de minimize edilmesini sağlar (Bauman, 2012, s. 97–98).

Heino vd. de çevrimiçi buluşma siteleri kullanıcılarının kendilerini, diğerlerini ve partner seçme sürecini nasıl algıladığını betimlemek için “pazar yeri” metaforunu kullanır. Bu tür siteleri, kullanıcıların potansiyel romantik ilişkiler için alışverişe çıktığı ve başarılı bir romantik ilişki umuduyla kendilerini satışa çıkardığı devasa bir pazar yeri olarak tarif eder (Heino vd, 2010, s. 429). Her iki betimleme de çevrimiçi ilişkilerin ‘gerçek ilişkilere’ nazaran yüzeysel olduklarına gönderme yapan eleştirel bir bakış açısına dayanır. Ancak teknolojik ve toplumsal dönüşümleri ele alırken, internetin de aslında ağa bağlı olmayan yaşantımızın bir yansıması olduğu gerçeğini göz önünde bulundurmak gerekir. Zira internet etkileşiminin sunduğu olanaklar, bu tür yakın etkileşimler için de yeni bir alan haline gelmektedir (Goodwin, 2009, s. 58). Özellikle şehir hayatının yoğunluğu, belirsizlik ve esnek çalışma koşullarının getirdiği stresli iş yaşamı içerisinde sosyalleşmek ve karşılıklı yükümlülükler dayalı derinlikli ilişkiler kurmak için zamanı ve imkânı bulunmayan bireylerin, kendilerine hızlı ve pratik yakın ilişkiler vaat eden bu türden platformlara yönelmesini tek başına siber alanın özelliklerine bağlı kalarak açıklamaya girişmek hatalı olacaktır. Öte yandan heteroseksüel veya homoseksüel ilişkileri kısıtlayan kültürel ve yasal sınırlılıklara sahip kapalı toplumlarda bu tür platformların bireyler adına özgürleştirici bir işlev görebileceğini de göz önünde bulundurmak gerekir.

Konum Temelli Tanışma Uygulamaları

Eva Illouz’a göre, yakın zamana kadar ikili ilişkiler ile ilgili sosyolojik çalışmalar, çağdaş buluşma pratiklerinin, çevrimiçi platformların kullanılması ile gittikçe hareketten uzaklaştığı üzerinde durmaktadır (aktaran Stempfhuber, M. Liegl, 2016, s. 52). Bununla birlikte insanların olası buluşmalar için yerelliği önemsediklerini vurgulayan Hardey (2004, s. 219) çevrimiçi buluşma sitelerinin uluslararası bir şirket ağına bağlı olsalar da bölgesel olarak yapılandıklarını belirtir. Hardey’nin aktardığı kullanıcı talebi, flört deneyiminin sanaldan öteye gitmediği eleştirilerine bir cevap olarak yakın çevrenin algoritmaları içinde olası partnerlerin arandığını göstermektedir. İnternetin mobil olması, akıllı telefonlar ve tabletlerin 3G/4G donanımı ile desteklenmesi ise yeni hareketlilik biçimlerini tetikleyerek biriyle birlikte olmanın ne anlama geldiğini müzakere sürecine sokmuştur (Stempfhuber, M. Liegl, 2016, s. 52). Dolayısıyla, GPS teknolojisinin telefonlara entegre edilmesi ve internetin mobil olması, çevrimiçi ikili ilişkilerin kurulmasında fiziksel uzamın rol almasına aracı olmuştur. Öncelikle konumsal medyanın neye denk düştüğünü açıklamak, ardından söz konusu medyanın fiziksel ve sanal çevrelere eş zamanlı katılıma izin veren hibrit yapısının kişilerarası

ilişkilere ne kattığını aktarmak, GPS ile çalışan evrimii buluşma uygulamalarının getirilerini kavramayı kolaylaştıracaktır.

GPS, Bluetooth gibi konum bilgisine hakim olan teknolojiler aracılığıyla bulunulan yere, enlem-boylam koordinatlarına dair konumsal bilgi üreten medyalara konumsal medya (*locative media*) ya da konum temelli medya (*location-based media*) adı verilmektedir (de Souza e Silva ve Frith, 2012, s. 6). Konumsal sosyal medyalara örnek olarak *Foursquare, Swarm, Facebook, Twitter, Instagram* verilebilir. Konumsal medya uygulamaları, Didem zkul'a (2014, s. 56) göre tamamıyla konumsal bilgiye odaklanan sosyal ağlar ve konumsal farkındalık özelliğinin entegre edildiği sosyal uygulamalar olarak sınıflandırılabilir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan *GPS* ile çalışan tanışma uygulamaları, sosyal etkileşime aracı olmak üzere tasarlanmış ve coğrafi farkındalık özelliği ile desteklenmiş konum temelli medya uygulamaları olarak nitelenebilir.

Konum, her ne kadar geleneksel anlamda sınırları belirli coğrafi koordinatlar sistemine denk düşse de sürekli değişen konumsal verilerin bir sonucu olarak dinamik, devingen bir anlamla bütünleşmiştir (de Souza e Silva ve Frith, 2012, s. 9). Çağdaş toplumda etkileşim için yeni bağlamların ortaya çıktığını ifade eden de Souza e Silva ve Gordon (2011, s. 86), söz konusu ilişkilerin yalnızca aynı fiziksel uzamda bulunmaya dayanmadığını belirtmektedirler. Kullanıcılar fiziksel olarak sarmalandıkları çevreyi görürlerken aynı anda mobil cihazlarından aynı mekânın temsili ile karşı karşıyadırlar (Sutko ve de Souza e Silva 2011, s. 24). Mekânın bahsi geçen biçimde ikiye katlanması – hibritleşmesi – gerçekliğe bakışı "artırırken" kentsel mekândaki hareketi ve iletişimi de biçimlendirmektedir. Sanal ve fiziksel uzam arasındaki sınırların muğlaklaştığı bir bağlamda kent sakinleri, henüz göz teması kurabilecek mesafede bulunulmasalar dahi, aynı fiziksel çevreyi paylaşarak sosyalleşebilirler (de Souza e Silva, 2006, s. 281).

de Souza e Silva ve Gordon (2011) , değişen sosyal pratiklere, iletişim bağlamına dikkat çekmek üzere "net yerelliği" (*net locality*) kavramını önerirler. Net yerelliğine katılan kişi, kendini çevreleyen alanla sınırlı değildir; daha geniş bir bilgi ve insan yığınıyla ilişkilenme yeteneğine sahip olmaktadır. Her ne kadar hala sosyal gruplara bağlı olsak da kimin kiminle bağlantıda ya da yakın olacağı bir seçim meselesi haline gelmiştir. Net yerelliğinin yükselişi ise ilişi kurulacak insanların ya da alanların bireyler tarafından seçilebilmesini Şehir hayatının en önemli ögesi haline getirmiştir (de Souza e Silva ve Gordon, 2011, s. 89).

Şehir hayatında öteki ile kurulan etkileşimin dinamiklerini açıklayan kavramlardan biri de önceki bölümde aktarılan, Milgram'ın (1977) "tanıdık yabancı" kavramıdır. Mobil teknolojinin ilerlemesi ile birlikte sosyal medya çalışmalarına uyarlanan söz konusu kavram, *Swarm* ve *Facebook* yakın arkadaşlar işlevi gibi sosyal ağların gelişmesinin açıklanmasında da yol gösterici olmuştur (Veel ve Thylstrup, 2018, s. 45). Sosyal medyada bir tanışıklık ilişkisi olmadan birbirlerinin ağlarına katılan kişiler, yapılan paylaşımları gördükçe henüz konuşmamış olsalar dahi birbirleri hakkında bir fikre sahip olmaktadırlar. Söz konusu durumun kentsel uzama dâhil olması ise *Swarm, Foursquare* gibi konumsal medyalar aracılığıyla aynı yerde bulunmuş kişilerin birbirlerine dair fikir sahibi olmaları ile tanıdık yabancıya dnşmelerinden ileri gelmektedir. Raz Schwartz (2013, s. 141), sanal uzamla bağlamı genişleyen "tanıdık yabancı" kavramını "ağlarla birbirine bağlanmış tanıdık yabancılar" (*networked familiar stranger*) olarak yeniden formüle ederken kavramın, sanal uzamda görüp sonra fiziksel dünyada karşılaşmaktan daha kapsamlı olduğunu, fizikselden sanala doğru gelişebilecek bir etkileşimsel bağlamda da yayıldığını belirtmektedir. Schwartz'a göre (2013), ağlarla birbirine bağlı tanıdık yabancıların temel özelliklerinden biri kullanıcıların "sanal filtreme" (*virtual filtering*)

yoluyla birbirlerini kentsel uzamda ya da fiziksel uzamın kalabalığında ayrıştırımlarıdır. Milgram'ın kavramı yabancıların birbirlerinin yüzlerine aşına olmasına dayanırken Schwartz'ın (2013, s. 144) kavramı konumsal ağlar üzerinden tanıdık hissetmeye dayanmaktadır.

Kent içinde hareket halinde olan yabancıların birbirleri ile karşılaşıp etkileşim kurabilecekleri bağlamlar artarken kullanıcıların kentsel uzamla ya da diğerleri ile etkileşimlerini nasıl yönetebileceklerinin kontrolü de mümkün olmaktadır. de Souza e Silva ve Mimi Sheller (2015, s. 4), konumun, erişilebilen enformasyonu ya da çevremizle etkileşim kurma yollarını belirleyen bir filtre olarak işlediğini ifade ederek aslında kontrolün filtreleme işlevi ile sağlandığına dikkat çekmektedirler. Konumsal medya uygulamalarına katılım, kimlik inşasını, mahremiyet hissini, yer-mekân kavramlarına bakışı, kültürel üretimi ve gündelik hayatın tüketimini yeniden biçimlendirmektedir. Modern mobil buluşma uygulamalarını konumsal izleme niteliği ile düşünmek, kentsel uzamın etkileşim, mahremiyet, karşılaşıma gibi dinamiklerine alternatif bir bakış sunmaktadır.

Sam Miles (2017, s. 1596) çevrimiçi buluşma uygulamalarının temel cazibesinin haritalama özelliği olduğunu belirtmektedir; kullanıcının fiziksel koordinatlarını, coğrafi sınırları belirli bir karşılaşmayı hızlandırma isteği ile paylaştığını, böylece potansiyel eşleşmelerin fiziksel yakınlık ile kurulduğunu ifade etmektedir. Kristen Veel ve Nanna Bonde Thylstrup'ın (2018, s. 43) belirttikleri gibi kullanıcılar potansiyel özneleri filtrelerken sadece profil fotoğraflarını ya da açıklamaları temel almazlar; konumsal veri de sosyal etkileşimi kolaylaştırıcı bir öğe olarak filtrelenecek niteliklerden birine dönüşmüştür. Dijital ve fiziksel uzamın melezliğinde ortaya çıkan etkileşimde, aynı fiziksel ve sosyal çevreden bireyler arasında gelişen bağlantının daha güçlü olduğu ifade edilmektedir (Newett, Churchill, Robards, 2018, s. 348). Fiziksel olarak yakında bulunan adreslenebilir muhatapların tanımlanması, kamusal alanın etkileşimi kısıtlayabilecek öğelerini ortadan kaldırarak çekincelerden sıyrılmanın mümkün olduğu bir bağlam yaratmaktadır (Stempfhuber, M. Liegl, 2016, s. 57). Ancak her uygulama fiziksel mesafeyi farklı bir biçimde işleyişine entegre ettiğinden sundukları konumsal deneyim ve etkileşimsel alan değişkenlik göstermektedir. Öyle ki tanışma uygulamaları, kullanıcının diğer kullanıcılara olan uzaklığının kilometre ya da mil olarak bildirilmesinden, genel bir bölgenin, alanın ya da şehrin işaret edilmesine veyahut potansiyel aşık ile karşılaşılan yolların haritada gösterilmesine kadar farklı biçimlerde coğrafi veriyi sunmaktadır (Veel ve Thylstrup, 2018, s. 43). *Wi-Fi* yakınlığı ve *GPS* koordinatlarının birleşiminden oluşan melez sistem, kullanıcının belirli bir zamandaki konumunu en iyi ve en güvenilir şekilde işaret eden göstergedir. Söz konusu doğruluk-kesinlik olmadan kullanıcının çevrimiçi uygulamada birini bulması oldukça zordur (Murphy, 2018, s. 105). Eşleşme için oldukça kritik olan konumsal verinin hangi uygulamada nasıl işlediğini, uygulamaların temel dinamiklerinin neler olduğunu kısaca aktarmak yerinde olacaktır.

Xiao Ma, Emily Sun ve Mor Naaman (2017, s. 41), çevrimiçi tanışma uygulamalarını iki kategoride ele almaktadırlar: ilki gerçek zamanlı konuma göre işleyen *Tinder* ve *Grindr* gibi uygulamalar ikincisi ise konumu tarihsel bir kesişme biçiminde bir haritada sunabilen *happn* gibi uygulamalar. Medya ve internet alanında pek çok girişimin ve markanın sahibi *InterActiveCorp (IAC)*⁵ şirketi bünyesinde 2012 yılında mobil uygulama pazarına dâhil olan *Tinder*, kadın ve erkek arasındaki günlük karşılaşımları kolaylaştırarak popüler bir

⁵ New York merkezli medya şirketi IAC'in tanışma uygulamalarını çatısı altında toplandığı Match Group içinde *Tinder* dışında *Okcupid*, *Hinge* (2019) gibi uygulamalar da bulunmaktadır. Dev Amerikan tanışma uygulamaları şirketi Match Group, 2020 yılında IAC ile yollarını ayırmıştır (bkz. <https://www.subscriptioninsider.com/business-operations-it/match-group-goes-solo-after-21-years-with-iac/> /Yayımlanma: 3 Haziran 2020/ Erişim:18 Ekim 2020).

uygulama olmayı amaçlayan, heteroseksüel pazarı hedeflemiş bir uygulamadır (MacKee, 2016, s. 2-3). Freddy Mackee, geliştiricilerinin *Tinder*'ı tanışma ya da cinsellik arayışında bir eşleşme uygulaması olarak görmediklerini, "çevredeki yeni ve ilginç insanlarla bağlantı kurmanın eğlenceli bir yolu" olarak sunduklarını eklemektedir. *Tinder* da konum temelli bir uygulama olarak potansiyel eşleşmeleri coğrafik konuma bağlı olarak gerçekleştirmektedir. Uygulamanın ücretsiz özelliği, yaşa, cinsiyete, konuma göre bir filtreleme ve sınırlı beğeni hakkı sunmakla birlikte karşılıklı beğeni durumunda mesajlaşmaya izin vermektedir. Ayrıca günde bir kez *süper like* hakkı vererek eşleşme potansiyelinde ilk sıraya çıkmayı sağlamaktadır. *Tinder* uygulamasının ücretli üç tipi bulunmaktadır: *Tinder Platinum*, *Tinder Plus* ve *Tinder Gold*⁶. Kullanıcıları reklamdan azade kılan bu *premium* üyelik biçimlerinde sınırsız beğeni, günde 5 kere *süper like* gönderebilme, ayda bir kere *boost* denilen, hesabı 30 dakikalığına bölgenin en popülerleri kılma gibi nitelikler mevcuttur. Ayrıca *pasaport*⁷ özelliği, konumu bulunulan yerin dışına taşıma ve dünyada herhangi bir yeri konum olarak seçme imkânı vererek dünyanın farklı bölgelerinden kişiler ile flört etme imkânı sağlamaktadır. *Gold* ve *Platinum* paketinde öne çıkan farklılıklar gelen beğenileri görme özelliğidir. En kapsamlı paket *Platinum* ise eşleşmeden mesaj gönderme özelliği ile öne çıkmaktadır. Uygulamanın Türkiye'deki kullanıcılarına dair *Gemius* Türkiye'nin 2019 Aralık ayında yaptığı araştırmaya göre mevcut kullanıcı sayısı 1 milyon 78 bine ulaşmıştır; kullanıcıların %80'i erkeklerden oluşmakla birlikte gizli kimlikle açılan hesaplarda kadınlar çoğunluğu oluşturmaktadır⁸.

2014 yılında Fransa'da pazara giren *happn*⁹ uygulaması, 2016 yılında 10 milyon kullanıcıya erişerek popüler tanışma uygulamaları arasındaki yerini almıştır (Ma, Sun, Naaman, 2017, s. 43). *Happn*, *Tinder*, *Bumble*¹⁰, *Grindr*¹¹ gibi konumu gerçek zamanlı olarak kullanan uygulamaların aksine konuma zamansal bir boyut eklemektedir. Potansiyel olarak eşleşebilecekleri kişilerle, kaç kere yollarının kesiştiğine ya da aynı çevrede bulduklarına dair bilgi de kullanıcılarla paylaşılmaktadır. Bir harita aracılığıyla aktarılan söz konusu kesişmeler, aynı zamanda yakın çevredeki adayların profillerinin olduğu bir arayüzle de desteklenmektedir. Uygulamada kesişme ile ifade edilen ise iki kişinin aynı zaman diliminde 250 metre yakınlıkta bulunmuş olmalarıdır (Veel ve Thylstrup, 2018, s. 47). Ücretsiz kullanıldığında limitli beğeni ve *Tinder*'da olduğu gibi karşılıklı beğeni durumunda mesajlaşma imkânı sunan, önerilen kişilerle nerede (sokak, meydan adı vb.)

⁶ 2020 itibarıyla *Tinder Plus* üyelik bedeli, 1 ay için 36,13 TL, 6 ay için aylık 24,11 TL ve 12 ay için aylık 18,09 TL olmuştur. *Tinder Gold*, 1 ay için 57,84 TL, 6 ay için aylık 36,18 TL ve 12 ay için aylık 27,17 TL; *Tinder Platinum* ise 1 ay ya da 12 ay için fark etmeden 50 TL'dir. (*Tinder* uygulamasının sunmuş olduğu üyelik fiyatlarıdır. İnternet üzerinden indirimli satış yapan sitelerde farklı fiyatlandırmalar mevcuttur.)

⁷ Pandemi döneminde ücretsiz özelliklerden biri olan *pasaport*, yeniden ücretli uygulamalar arasına dâhil edilmiştir.

⁸<https://www.birgun.net/haber/turkiye-de-her-80-kisiden-biri-tinder-kullaniyor-280213> / Yayınlanma 16 Aralık 2019 / Erişim: 23 Nisan 2020

⁹ 2015 yılında Fransa merkezli *Alven*, *Idinvest* ve California merkezli *DN*, *Raine* adlı girişim sermayesi yatırımcılarından aldığı destekle pazar payını büyüten *happn*, 2017 yılında girdiği Hindistan pazarında ise *DCtex* isimli ev tekstili markasından yatırım almıştır (bkz. <https://alven.co/english-happn-raises-series-b-to-conquer-asia/> Erişim: 18 Ekim 2020). Hatta *happn* Ceo'su Rappaport, şirket hissisinin %49'un *DCtex*'e verebileceklerine dair bir açıklama yapmıştır (bkz. <https://economictimes.indiatimes.com/tech/software/indian-investors-may-hold-49-per-cent-in-dating-app-happn/articleshow/58160390.cms/> Yayınlanma: 18 Nisan 2017 / Erişim: 18 Ekim 2020).

¹⁰ *Bumble*, *Tinder*'ın kurucularından Whitney Wolfe Herd tarafından 2014 yılında Londra merkezli *Magic Labs* çatısı altında pazara sunulmuştur. *Bumble*, ilk mesajı kadınların göndermesi ile diğer uygulamalardan ayrılmaktadır.

¹¹ 2009 yılında henüz *Tinder*, *happn* gibi rakipleri piyasada yok iken, Amerika'da geylerin kullanımına sunulan *Grindr*, 2016 yılında Çin oyun şirketi *Kunlun* tarafından alınmıştır. 2020 yılında ise Amerika merkezli medya, teknoloji ve telekomünikasyon şirketi *San Vicente Acquisition*'in sahipliğine geçmiştir (bkz. <https://www.scmp.com/news/world/united-states-canada/article/3074048/grindr-chinese-owner-beijing-kunlun-tech-sell-gay> / Yayınlanma: 7 Mart 2020 / Erişim: 20 Ekim 2020)

karşılaşıldığını gösteren *happn*, aylık 55,99 TL¹² bedelinde olan premium hizmet ile beğeni gönderen kişilerin listesine erişme, her 12 saatte bir beş “merhaba” mesajı yazabilme, görünmez mod özelliği ile konumsal iz bırakmadan mobil olma, kişisel bilgileri gizleme, ilgi alanlarına göre kişileri filtreleme, beş adet görüntülü konuşma yapabilme gibi fonksiyonlar sunmaktadır. Uygulamanın Türkiye pazarına girmesi ise 2015 yılına dayanmaktadır, *happn*’ın trend yöneticisi Claire Certain’a göre 2017 yılında kullanıcı sayısını ikiye katlayan uygulama, Türkiye’de 2,5 milyon kullanıcıya ulaşmıştır¹³.

Bumble, *Innecircle*, *WAPA*, *Romeo*¹⁴, *Hinge* gibi örnekleri de bulunan çevrimiçi buluşma uygulamaları, bir doğrulama yöntemi olarak *Facebook* gibi sosyal medya hesapları ile senkronize çalışabilmektedir. Özellikle *Facebook*, isim, yaş, meslek gibi kişisel bilgilerin çekildiği bazen de fotoğrafların kullanılabildeği bir güvence kanalı sağlamaktadır (Ma, Sun, Naaman, 2017, s. 42). Böylece tanışma uygulamasındaki kişilerin gerçekliğine ilişkin dijital bir iz oluşturulmaktadır. Söz konusu dijital izi fiziksel uzama bağlayan konum özelliğinin uygulamalardaki güncellenme sıklığı ise farklı biçimde çalışmaktadır. Bazılarında konumu güncellemek için uygulamayı açmak gerekirken, diğerlerinde uygulamanın konumu sessizce izlemesi söz konusu olabilir; çoğu uygulamanın konuma erişimi telefonunun gizlilik ayarlarından değiştirilebilmektedir. Hatta bazı telefonlar, uygulamanın konumu kullanacağı yeri sınırlama özelliğine sahip olabilmektedir (Veel ve Thylstrup, 2018, s. 45). Buna karşın kullanıcının coğrafi konumunun sürekli olarak izlenmesi, konum değiştikçe potansiyel eşleşme havuzunun değişmesi çevrimiçi tanışma uygulamalarının işlerliğini ve tercih edilirliliğini artırmaktadır (Murphy, 2018, s. 105). Kent içinde hareket halinde olan bir kullanıcının, bulunduğu çevreden uzaklaşmayan bir kullanıcıya göre çok daha fazla eşleşme seçeneği olacaktır. Hatta *happn* uygulaması, karşılaşılan ya da karşılaşma ihtimali bulunan kullanıcıları sıraladıktan sonra seçenekler bittiyse kullanıcıyı yer değiştirmeye, devingen olmaya davet etmektedir. Yine de daha önce de ifade edildiği gibi yakındaki kullanıcıların bilinmesinin potansiyel eşleşmeleri aramak için harcanan zamanı kısalttığı, söz konusu eşleşmeler için ihtiyaç duyulan karşılaşmaların uzaklığını azalttığı düşünölmektedir (Miles, 2017, s. 1602).

Uygulamada oluşturulan bağlantının sürebilmesi ve beklenen ilişkinin kurulabilmesi için fiziksel uzama taşınması gerektiği kabul görmektedir (Newett, Churchill, Robards, 2018, s. 348). Bununla birlikte yaşanan durum, dijital olarak başlayıp fiziksel uzama geçilen bir bağlamdan ziyade her iki uzamın eş zamanlı olarak iç içe geçmesini kapsamaktadır. Daha önce aktarılan hibrit uzamı, yani sanal ve fiziksel uzamın sınırlarının muğlaklaşmasını, ilişkilerdeki sosyalleşmenin melezleşmesini akla getirmektedir. Bir yanda sanal ve fiziksel uzam melezleşirken diğer yanda ise özel alan ve kamusal alan arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. Söz konusu duruma zemin hazırlayan ise kullanıcının kişisel verisi kapsamında olan konumunu, sosyal medya hesaplarını, ilgi alanlarına dair kişisel bilgileri flört uygulamalarında paylaşmasıdır. Humphreys’in (2010, s. 768), “mahallileşme” (*parochialization*) olarak nitelediği, konumsal medya uygulamalarının yarattığı ortaklık hissi, özel ve kamusal alan arasında kalan mahalli bağlamın inşasından ileri gelmektedir. Ne tamamen

¹² 2020 fiyatlarına göre *happn* premium bir aylık üyelik bedeli 55,99 TL iken 6 ay için aylık 33,33 TL ve 12 ay için aylık 22,50 TL üyelik bedeli alınmaktadır.

¹³ https://www.ntv.com.tr/galeri/teknoloji/happn-turkiyedeki-uye-sayisi-belli-ordu,orXE438bz0uX1ju_jr2Uw/dFkCi2UMZkaByFonHDwxmQ/ / Yayınlanma: 18 Ekim 2019/ Erişim: 18 Nisan 2020).

¹⁴ Inner Circle Hollanda’da, WAPA İspanya’da, Romeo ise Almanya’da kurulmuş ve dünyaya yayılmış tanışma uygulamalarıdır. Tinder, Bumble, Okcupid, Hinge, Grindr gibi uygulamalardan farklı olarak medya ya da teknoloji şirketlerinin çatısı altında olmayan bağımsız girişimlerdir.

kamusal alandaki yabancı olma hali söz konusudur ne de özel alanın mahremiyetinden bahsedilebilir. Miles (2017, s. 1605), kuir uygulamalar ve şehir üzerine yaptığı araştırmada, kentsel mekânın gittikçe gözetime tâbi olması ve karşılaşma alanı olarak erişime kapanması nedeniyle kamusal alanın cinselliğe açılan tarafının, evin özel alanı ile yer değiştirdiğini belirtmektedir. Türkiye’de kentte kadın aynı olmasa bile benzer bir gözetim ile karşı karşıya olduğundan, kısa süreli ya da tek gecelik ilişkilerinin küçük düşürücü bulunma ihtimalinden sebep kamusal alan yakınlaşma için uygun bir zemin oluşturmamaktadır. Bununla birlikte Alyssa Murphy’e göre (2018, s. 111), cinsellik ya da aşkı bulacak olmanın heyecanı, kullanıcıların mağdur olabilecekleri ihtimalini gözden kaçırmalarına neden olabilmektedir.

Mahrem ve özel bilgilerin uygulamada paylaşılması ve saklanması, kullanıcı tarafından verilsin ya da verilmesin, kullanıcının gizliliği ve güvenliği ile ilgili endişeleri tetiklemektedir. Tanışma uygulamalarının dijital gölgelerinde gizlenen tehlikeli kişiler, bir kullanıcının adresini belirleyebilir, gün boyunca hareketlerini görüntüleyebilir ve kullanıcıyı sanal olarak takip edebilir. Kullanıcı evde, işte ya da herhangi bir yerde olduğunu belirttiğinde, aradaki mesafenin kaç kilometre olduğu bilindiğinde ve konumun izlenmesini mümkün kılan teknolojilere erişildiğinde tehlikenin boyutları büyümektedir (Murphy, 2018, s. 102). *Apple* telefonlar için uygulamaların yer aldığı *App Store*’da “Etrafımdaki kızlar” (*Girls Around Me*) isimli bir uygulamada, *GPS* verisi ile yakınlarda bulunan kadınların kamuya açık sayfalarda bulunan fotoğrafları, gerçek zamanlı bir haritada gösterilmiştir (Daniels’ten aktaran Narin, 2018, s. 348). Veel ve Thylstrup’a (2018, s. 50) göre, tanışma uygulamalarını kullanan herkes bir başkasını takip etme (*stalking*) potansiyelini içinde taşımaktadır. Bu yüzden her ne kadar bilinmezliğin heyecan verici yönleri çekici olsa da kendini koruma ihtiyacı da hisseden kullanıcı bir kontrol alanı da oluşturmak istemektedir. de Souza e Silva ve Gordon (2011, s. 144–145), “net yerelliği” olarak niteledikleri durumla, ev ve kamusal alanın güvenlik açısından birbirlerinden ayrışan niteliklerinin değiştiğini, kullanıcıların kamusal alanlar üzerinde daha fazla kontrole sahip olduklarını ifade etmektedirler. Veel ve Thylstrup (2018, s. 46–48), flört uygulamalarında konumsal verinin, güven oluşturucu bir araç olarak belirsizliği azalttığı hipotezi üzerinde dururken benzer bir düşünceyi savunmaktadırlar: aynı coğrafi halka içinde olmak ve konum temelli benzerliklerin eşleşmesi, flört edebilmeyi cesaretlendiren güven verici işaretlerdir.

Araştırmanın Yöntemi ve Örneklem

Kadınların çevrimiçi flört deneyimlerinde konumsal medyaları neden ve nasıl kullandıklarının sorgulandığı çalışmada, nicel bilgiden ziyade derinlikli bir sorgulama süreci amaçlandığından nitel veri toplama tekniklerinden derinlemesine görüşmeden yararlanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmelerin genel çerçevesini, uygulamaların konum temelli işlemesinin kadın kullanıcılar ne ifade ettiği; önce fiziksel uzamda karşılaşmış olmanın ya da benzer çevrelerde bulunmanın avantajlarının ve dezavantajlarının neler olduğu; uygulamalarda “yabancıyı” tanıma sürecinin nasıl geliştiği soruları oluşturmuştur. Aralık 2019’dan Ocak 2020’ye kadarki bir aylık süreçte toplam sekiz derinlemesine görüşme gerçekteştirilmiştir. Uygulama üzerinden tanışılan iki kişinin yüz yüze görüşmekten çekinmesi sebebiyle biri ile görüntülü arama diğeri ile telefon aracılığıyla görüşülmüştür. Diğer altı görüşme ise yüz yüze yapılmış, görüşme süreleri 30 ile 45 dakika arasında değişmiştir. Yüz yüze görüşmeler kadınların seçtiği bir kafede gerçekteştirilmekle birlikte,

tanıdık aracılığıyla ulaşılmış bir görüşmeci ile ofis ortamında bir araya gelinmiştir. Aktarılan deneyimlerin, görüşlerin araştırma kapsamında kullanılacağı görüşmecilere açıklanmış, rızaları sözlü olarak alınmıştır.

Derinlemesine görüşmeler için İstanbul'da bulunan *happn* ve *Tinder* kullanıcıları araştırılmış, sosyal medyada yayınlanan çevrimiçi anketin sonuçları taranarak iletişim bilgisi bırakan kullanıcılara görüşme için mail ya da mesaj gönderilmiştir. Araştırmanın İstanbul ile sınırlandırılmasının sebebi, hem araştırmacı olarak bu şehirde ikamet ediyor olmak hem de İstanbul'un, *Tinder* ve *happn*'in yaygın kullanıldığı şehirlerden biri olması etkili olmuştur. Ayrıca *happn* uygulamasına bir aylık ücretli üye olunmuş; uygulamada araştırmacı olduğu belirtilerek bir profil oluşturulmuş ve kadınlara erişilmeye çalışılmıştır. Profil fotoğraflarından ilkinde araştırmaya dair açıklamanın olduğu bir metin görseli eklenmiş, görüşme talep edilecek kadınlara güven vermesi açısından ikinci bir görsel olarak kişisel bir fotoğraf yüklenmiştir. Profilin araştırma amaçlı oluşturulduğu açıkça belirtilmiş olsa da erkek kullanıcıların beğeni bildirimleri ile karşılaşılmıştır. Uygulamanın, evin sokağına kadar yakın mesafeden geçmiş kullanıcılarla tekrarlayan karşılaşmaları göstermesi ile, mahremiyet sınırlarını parçalayıcı ve kaygı verici yönü bizzat deneyimlenmiştir. Profil oluşturma aşamasında uygulama, kişinin cinsel yönelimini sorsa da kendisini heteroseksüel olarak tanıtan profillerin beğeni arayüzüne hem kadın hem de erkek kullanıcıları getirmektedir. Cinsiyete dair filtrelemenin başlangıçta örneklem için sorun oluşturacağı düşünülse de uygulamanın filtrelemeye bakmaksızın karşılaşılan kişileri göstermesi heteroseksüel kadınlara ulaşmada kolaylık sağlamıştır. *happn* üyeliği, sosyal medya anketi ve tanıdıkların yönlendirmeleri aracılığıyla *happn* ve/veya *Tinder* kullanıcısı 8 kadına ulaşılmıştır. Kadınların Türkiye'de tanışma uygulamalarını kullandıklarını söylemekte tereddüt etmeleri, konuya ilişkin soruları yanıtlamakta kapalı olmaları özellikle uygulama üzerinden iletişim kurma sürecinde sorun yaratmıştır. Kartopu tekniği ise benzer şekilde kimliklerini açık etmek istemeyen kadınlarla karşılaşılması sebebiyle daha fazla kişiyle iletişim kurulmasında kullanılamamıştır. Görüşmecilere etik kaygılarla takma isimler verilmiştir.

Tablo 1: Görüşülen Kişilerin Bilgileri

Görüşmeci	Yaş	Eğitim Durumu	Meslek	Kullandığı Uygulama	Görüşme şekli
Yeliz	29	Üniversite Mezunu	Finans Uzmanı	<i>Tinder</i>	Yüz yüze
Ezgi	30	Üniversite Mezunu	Reklam Ajansı/Pazarlama	<i>Tinder/happn</i>	Yüz yüze
Nil	31	Üniversite Mezunu	Kurumsal İletişim Uzmanı	<i>Tinder/happn</i>	Yüz yüze
Güneş	32	Üniversite Mezunu	Öğretim Görevlisi	<i>Tinder/happn</i>	Yüz yüze
Nazan	36	Lise Mezunu	Serbest Meslek	<i>happn</i>	Telefon
Seda	22	Üniversite Mezunu	TV Kanalı Stajyeri	<i>Tinder/happn</i>	Yüz yüze
Aslı	28	Üniversite Mezunu	Doktora Öğrencisi	<i>happn</i>	Görüntülü Arama
Dilek	28	Üniversite Mezunu	Diş Hekimi	<i>Tinder</i>	Yüz yüze

Bulgular ve Yorumlar

Arkadaş çevresi ile yabancılar arasında kalınan flört bağlantıları

Çevrimiçi buluşma uygulamaları dışında ilişki yaşamak üzere yeni kişilerle nasıl tanışmak istedikleri sorulan görüşmeciler, bir tarafta arkadaş çevresinden kendileri için düşünülen kişilerle daha uyumlu olabildiklerini, buna karşın belirsizliğin de heyecan yaratan bir durum olması sebebiyle tesadüfi karşılaşmaları da sevdiklerini belirtmişlerdir.

İkisinin de avantajlı olduğu durumlar var, arkadaş çevresinden biri ile ilişki daha iyi olabiliyor, iki insanın birbirini daha iyi tanıyabilmesi mümkün oluyor; ama diğer türlü de hiç tanımadığın bir insanla bir şeye başladığın zaman daha heyecanlı ve daha tutkulu oluyor. (Yeliz, 29).

Getirdiği heyecanın yanında tesadüfi karşılaşmaların diğer olumlu tarafı ise üçüncü kişilerin görüşlerinin etkisinde kalmanın önüne geçmesidir. Arkadaşlarının aracılık etmesinden hoşlanmadığını ifade eden Güneş (32), bir yakınlaşma olacaksa kendisinin tanıştığını aktarmaktadır. Buna karşın Türkiye, insanların niyetlerini ifade etmekte çekingen kaldıkları zaman zaman da kamusal alanda yakınlaşmanın hoş karşılanmadığı bir coğrafyadır; Ezgi, birbirini tanımayan iki insanın sosyal bir ortamda konuşabilmelerinin önünde sorunlar olduğunu ifade etmektedir:

Görücü usulü, kuzenimin arkadaş, arkadaşımın arkadaşının tanıştırdığı insanlarla çok daha hızlı ilerliyor. Onun dışında bir pubta birisi gelecek de selam verecek, o da Türkiye için çok uygulanabilir değil. Daha ofansif oluyor kadınlar, özellikle alkollü ortamlarda. O yüzden erkekler negatif tepki alacaklarını düşünerek çok da yaklaşmıyorlar. Her iki tarafından rızası olan online uygulamalarda insanlar çok daha rahat bir şekilde iletişim kurabiliyorlar.” (Ezgi, 30).

Ezgi'nin de belirttiği gibi çevrimiçi uygulamalar iki tarafın da ilişkiye rızası ve motivasyonu olması ile iletişim sürecini kolaylaştırmaktadır; fiziksel uzamda yaşanabilecek kaygıları, çekingenlikleri, tereddütleri yatıştırmaktadır.

Konumu kullanmadaki bilinçlilik

Konum verisinin sosyal medya uygulamalarına dâhil edilmesinin ardından kişisel verilerin ticari amaçlı izinsiz kullanılabilmesi ve konumun açık bırakılmasının güvenlik açığı yaratması, telefon kullanıcılarının GPS özelliğini ihtiyaçları olduğunda etkinleştirmeye başlamalarına sebep olmuştur. KTTU da kullanıcı verisini otomatik çektiğinden görüşmecilere bu konuda bir tedbir alıp almadıkları, konumlarının sürekli takip edilmesi durumundan rahatsızlık duyup duymadıkları sorulmuştur.

Sürekli konumunu açık bırakarak gezdiğini ifade eden iki görüşmeci, uygulamalarda özellikle konum özelliğine dikkat etmediklerini ifade etmişlerdir. Hatta uygulamada konum özelliği olmasını gereksiz

bulduğunu, konum paylaşılmasının yanlış olduğunu ifade eden Nazan (36), yine de GPS'i kapatmadığını, sürekli açıp kapatmayı düşünerek yorulmak istemediğini ifade etmiştir. Konum yerine yalnızca şehrin yazılmasını ise çözüm olarak önermektedir.

Uygulamaların açılır açılmaz konumu kullanmak istemesinden rahatsızlık duyduklarını ifade eden Seda (22) ve Ezgi ise (30), uygulama ayarlarını değiştirerek "yalnızca uygulamayı kullanırken lokasyonu çek" özelliğini aktifleştirdiklerini belirtmişlerdir. *happn*'ın 2018 itibariyle ücretli üyeliklere sunmuş olduğu *görünmez olma modu*, görüşmelerde ifade edilmemiştir; konum kontrolünün bahsedildiği gibi uygulama ayarları aracılığıyla yapıldığı görülmüştür. Kullanıcıların dikkat ettikleri diğer bir husus ise ev ya da iş çevrelerinde konum özelliğinin kullanılması ile ilgilidir. Özellikle *Tinder*, *happn* uygulamasına göre daha geniş bir uzamı eşleşmeye dâhil ettiğinden ve zamansallık boyutu ile kesişmeleri göstermediğinden kullanıcının sık geçtiği yerlerin takip edilmesini zorlaştırmaktadır. Bu yüzden *happn* kullanıcıları ve *Tinder* kullanıcıları açısından konum özelliğinin ev ve iş yerlerinde kullanılmasında farklılıklar mevcuttur.

Tinder'ı evde de açtığım oluyor, sokağa kadar girmiyor. Maksimum Üsküdar ya da Kısıklı bölgesi gibi bir lokasyon belirttiği için 10 km. çap içerisinde her yerde olabileceğim için güvensizlik anlamına gelmiyor benim için (Ezgi, 30).

Yani evde olduğumda bazen garipsiyorum, çünkü özellikle evin sokağından geçen kişilerle de karşılaşma gösteriyor happn, bu durum bazen mahallede kimler varmış eğlencesine de dönüşüyordu ama artık evde olduğumda kapatmaya çalışıyorum (Aslı, 28).

İş yerinde mesai saatlerinde genellikle kapatıyordum. İş yerimden biriyle karşılaşmamak için. Mesela evli olanlarla karşılaşıyordum. Tanıyorum adamı evli ve orada (Nil, 31).

*Tinder'da konumun happn kadar spesifik olmaması, ev ve iş yerinde bulunulduğunda daha rahat bir kullanım sunarken happn, güvenlik endişesi, yakın çevreden birinin uygulamada görmesi ya da iş yerindekilerle denk gelmek istememek gibi sebeplerle kullanılmayabilmektedir. Aynı iş yerinden evli bir insanla uygulamada karşılaşma ihtimali, uygunsuz bir bağlam ve tarafların zor durumda kalmasını beraberinde getirebilmektedir. Ancak kadının sosyal normlara uygunsuz görülebilecek karşılaşmaları yönetme sorumluluğunu kendisinde gördüğu söylenebilir. Deniz (2020, s. 121), İstanbul'da *Tinder* kullanıcısı kadınlar ile yapmış olduğu saha araştırmasında benzer bir eğilim görerek erkeklerin cinsel pratiklerinin toplumda onaylanırken kadınların seksist bir düzen içinde hem kamusal alanda hem de sanal uzamda hudutlar içinde yaşamak zorunda olduklarını belirtmektedir. Ancak İstanbul'un her bölgesinde aynı tutum ile karşı karşıya kalınmadığını hatırlatarak özellikle evin bulunduğu muhitte farklı kullanım pratiklerinin görülebileceğini aktarmaktadır. Ataşehir'de ikamet eden Seda da özellikle evinin ve okulunun çevresinde *happn* uygulamasını açtığını, esas dışarıda açmanın bir güvensizlik yarattığını vurgulamaktadır:*

Bildiğim yerlerde açıyorum. Elif diye bir arkadaş var, onunla açıyoruz konumu. "Kanka nasıl tipler var filan." diye konuşuyoruz. Eğlenceli de yani. Ama yolda yürürken, bilmediğim ortamlarda falan açmam. (...) Bence aynı mahallede olunca, ortak arkadaş falan da varsa daha güvenilir oluyor (Seda, 22).

Uygulamada yakın çevre ile eşleşmenin daha güvenli olduğu vurgulanmış olmakla birlikte sürekli hareket halinde olmak da aslında bir güven çemberi oluşturmaktadır. Güneş (32) hayatı gereği sürekli hareket halinde olduğundan ve tesadüfi yerlerde bulunduğundan karşısındaki kullanıcıların ev adresini yakalamalarının mümkün olamayacağını belirtmiştir. Mobil olmanın farklı konumlara işaret etmesi nedeniyle manipölasyon ve koruma yarattığını söylemek mümkündür.

Aşınalık ve net yerelliği

Özkul (2014, s. 88), gerek sosyal ağ uygulamalarında gerekse konum temelli oyunlarda, paylaşılan konumsal bilginin, kullanıcının kendisi ile ilişkilendirdiği türden yerlerden olduğunu belirtmektedir. Fakat Özkul, bahsi geçen mekân-kimlik ilişkisinin yalnızca bulunulan yer ile ilişkili olmadığını, bireylerin mekânları, kalıcı ilişkiler inşa etmek üzere kendileri gibi kişileri aradıkları sahneler, platformlar olarak gördüklerini ifade etmektedir.

Araştırmanın çıkış noktası konumsal verinin, yabancılarla fiziksel çevrede etkileşime geçmek ve iletişim kurmak üzere bir zemin oluşturduğu önermesine dayandığından görüşmecilere öncelikle *happn* ve *Tinder* uygulamalarının konum temelli işlemesinin ne sağladığı sorulmuştur. Detaylı cevap almak üzere ise özellikle yakın çevrelerindeki kişilerle eşleşip eşleşmedikleri, eğer böyle bir tercihleri var ise gerekçelerinin neler olduğu soru olarak yöneltilmiştir. Konumun aktif olarak kullanıldığı çevrelerin, görüşmecilerin kimliklerini yansıtan yerler olduğu, bu yüzden de söz konusu yerlerde uygulamayı kullandıklarında aşağı yukarı aynı zevklere, sosyal çevreye ve statüye sahip kişilerle denk gelebildiklerini düşündükleri görölmüştür. Konumsal veri, karşılarındaki kişilerin sosyal statülerine dair yorum yapabilecekleri bir veri işlevi görmektedir.

Konum olması, özellikle yakını gösteren happn'da, aynı çevrede yaşayıp yaşamadığına dair, aynı yerlerde takılıp takılmadığına dair ortak zevklerin göstergesi oluyor, aynı yerde oturmak da aslında 'mindset'inin, sosyal statünün bir göstergesi oluyor. O yüzden bir temel bulmak daha kolay olabilir (Yeliz, 29).

Birinin 250 metre yakında olması demek, ya aynı mekânda oturuyorduk, ya da aynı caddede yürüyorduk demek. Büyük ihtimalle aynı hobilere sahibiz, aynı yerlerde yiyip içiyoruz, aynı konserlere gidiyoruz demek. happn kullanmayı denememin sebebi buydu en azından. Çünkü bence gittiğimiz yerler aslında biraz da kim olduğumuzu gösteriyor (Güneş, 32).

Ortamın uyuyorsa sohbetin muhabbetin daha fazla uyar, daha fazla ortak noktan var demek bu. Aynı yerde yaşıyorsan aynı fırından alışverişini yapıyorsan, aynı markete ya da restorana gidiyorsan bu ortak paydayı artırır ve başta daha samimi olursun, bir de güvenlik açısından da gerçek bir kişi olduğunu daha kolay anlarsın. Karşılaşabilir seninle, sahtelik olmaz (Dilek, 28).

Özellikle Yeliz, Güneş ve Dilek'in telaffuz ettikleri "aynı çevre", "ortaklık", "samimiyet", "sosyal statü göstergesi" gibi kavramlar KTTU'nun, kullanıcıları mekânsal ortaklık çevresinde bir araya getirdiğini göstermektedir. de Souza e Silva ve Gordon'ın ortaya koydukları "net yerelliği" bahsi geçen aşinalığı, yaklaşmayı tanımlar niteliktedir. Kamusal alanın birbiri hakkında fikir sahibi olmayan yabancıları yerine az çok zevkler, yaşam biçimi konusunda tahminde bulunabilen kişilerin birbirlerine görece daha yakın olmaları söz konusudur. Konumsal veri, fiziksel uzam ile sanal uzamı bir araya getirerek melez bir bağlamda aşinalığın dinamiklerini güçlendirmektedir. Esasında Milgram'ın (1977) kentte henüz birbirleri ile direkt etkileşimde bulunmamış ancak sürekli karşılaşan kişileri için kullandığı "tanıdık yabancılar" kavramı, aynı konsere gidip, aynı mahalleyi paylaşan ya da aynı semtte çalışan ve çevrimiçi tanışma uygulamalarında denk gelen kişiler için de kullanılabilir. Tanıdıklaşma ve birbirini fark etme süreci sanal uzamda başlasa da fiziksel uzamın dinamiklerinden kopuk değildir. Ezgi için yerel insanlarla buluşma deneyimi, *Tinder*'da başlamış, hatta bilmediği bir şehir, gitmeden bir ay önce konuşmaya başladığı kişilerle daha bilindik bir hal almıştır. Ezgi'nin bahsettiği özellik, daha önce de aktarılan, *pasaport* olarak nitelendirilen, konumun henüz bir yerde bulunmadan dünyanın herhangi bir yerine taşınabilir olmasıdır.

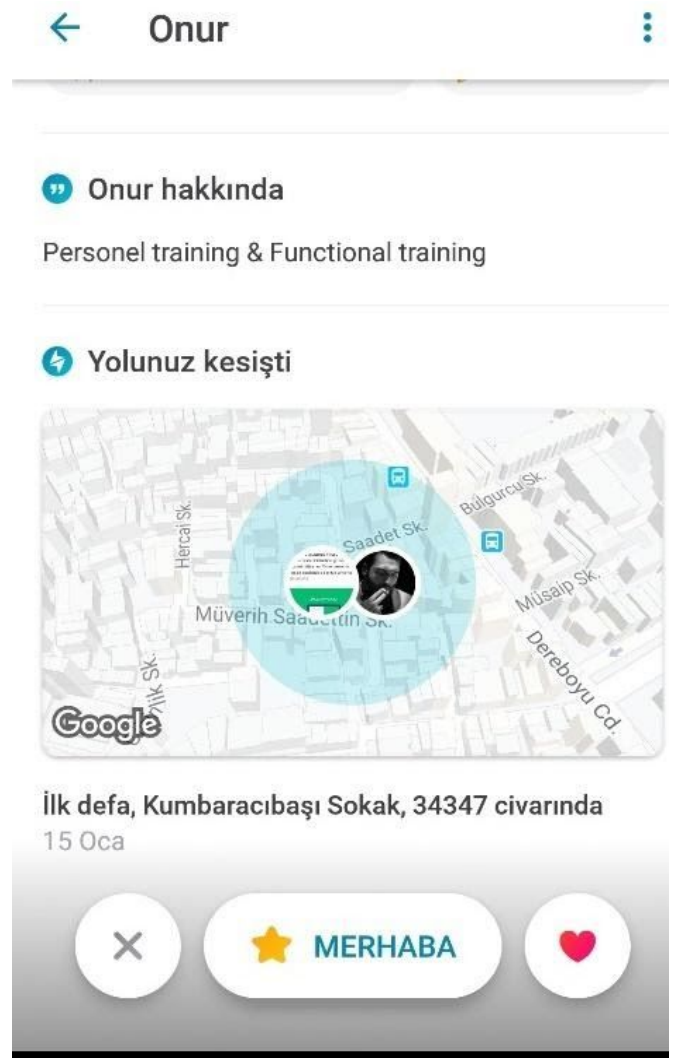
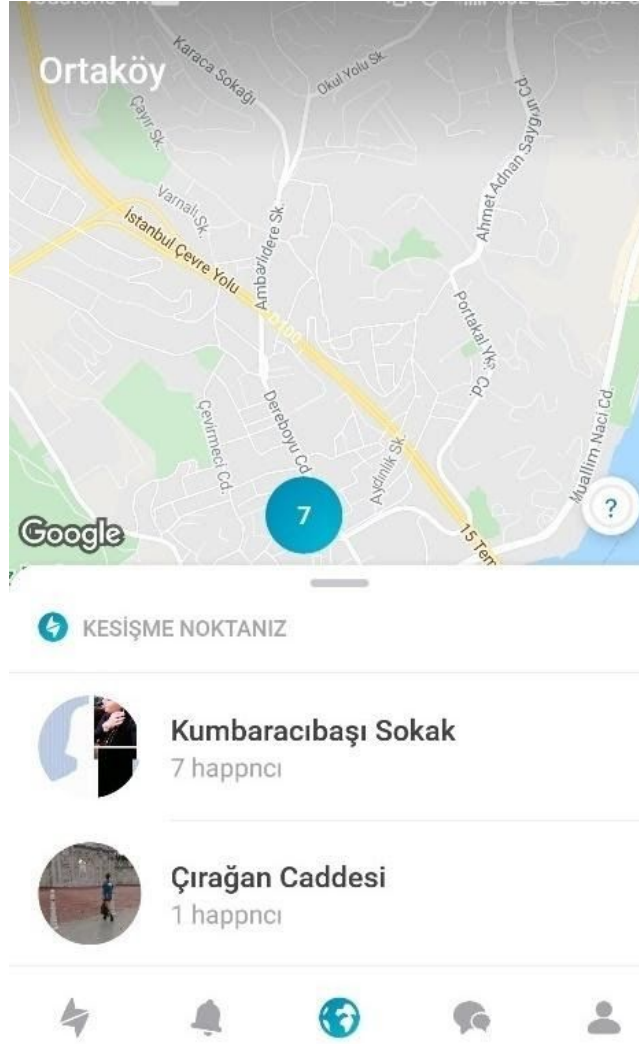
Tinder'in premium hesabını yurtdışına çıkmadan önce satın aldım, Yunanistan'a gitmeden önce örneğin, satın alıp lokasyonumu belirleyip lokal kişilerden fikir almak... Hatta Yunanistan'da insanlar geldiler beni aldılar, partiye gittik beraber, sonra geri otelime bıraktılar, arkadaş olduğum insanlar oldu (Ezgi, 30).

Fiziksel ve sanal uzamın melezleşmesinin etkileşimi güçlendirmesine, yeni deneyim biçimleri ortaya çıkarmasına ek olarak konuşulan kişinin daha gerçek bulunmasına da aracı olduğu söylenebilir. Dilek'in (29) belirttiği gibi güvenlik açısından avantaja dönüşebilecek, karşılaşılabılır, kısa sürede görülebilir olma hali, sahte bir görüşmenin önüne geçmektedir.

Çevrimiçi uygulamalarda konum verisi aşinalık oluşturmanın, güven inşa etmenin bir ögesi olarak çalışırken İstanbul'un çoğu ilçesinin sosyal statüye dair keskin ayrımlar vermiyor olması Ezgi'nin (30) dikkat çektiği bir durum olmuştur. Dolayısıyla, kullanıcı ile hangi çevrede ve ne kadar yakınlıkta eşleştiği kimliğe dair izler sunuyor ve filtreleme işlevi görüyor olsa da yanılma payının da olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Ezgi'nin de belirttiği gibi İstanbul'un hiç beklemediğiniz bir semtinde karşınıza lüks bir site çıkması ihtimal dâhilindedir. Bununla birlikte Aslı (28), işine yakın ya da evine yakın çevreden biri ile yüz yüze görüştüyseniz ve söz konusu görüşmeyi tekrarlamak istemiyorsa aynı ortamları paylaşmanın daha sonra sorun olabileceğini hatırlatmaktadır. Bu yüzden konum, insanların birbirleri ile etkileşim kurmalarını kolaylaştırırken istenmeyen tesadüflerin ortaya çıkmasına da sebep olabilmektedir.

Karşılaşma sıklığı

happn uygulamasının zamansallıkla bir arada çalışan karşılaşmaları gösteren harita özelliğinin görüşmeciler için ne ifade ettiği, romantik bir bağlam yaratıp yaratmadığı sorulmuştur. Beklenenin aksine karşılaşma sıklığı görüşmeciler tarafından olumlu bir unsur olarak tasvir edilmemiştir. Güvenlik açığı ihtimali oluşturmasından önce karşılaşmaya rağmen hala bir konuşma başlatılamamış olmasının getirdiği belirsiz duruma kadar farklı açılardan eleştirilmiştir.



Resim 1: happn Uygulamasında Karşılaşma Sıklığı

Yani çok karşılaştığım kişiyi engellerim. Çok karşılaşıyorsam hayatıma çok daha hızlı dahil olacak demektir. O yüzden engellerim. Güvenlik açığı gibi görürüm. İster istemez nerede oturduğumu bilecek. Öyle bir bildirim almadım ama çok sık karşılaştığım kişi olmazdı yani engellerdim (Seda, 22).

Bir yandan aynı çevrede olmanın ortaklıklar oluşturabileceğini düşünen Seda, diğer yanda pek çok kez karşılaşmış olmayı ve bunu uygulamada görmeyi tedirgin edici bir durum olarak betimlemiştir. Veel ve Thylstrup'un (2018, s. 49) ifade ettikleri gibi takip etme, tekrar eden bir rutine ve bir kişiyi hedef alan bir davranışa dönüştüğünde tehdit edici bir hal almaktadır. Uygulamada aynı rota üzerinde aynı kişi ile pek çok

kez karşılaşma olduğunun görülmesi, takip edilmeye uygun bir zemin oluşturmaktadır. Bununla birlikte fiziksel uzamda da karşılaşmış olma ihtimalinin romantik bir bağlam yaratması, uygulamayı yalnızca sanal dünyaya ait olmaktan uzaklaştırdığı haritada karşılaşmaların görülmesinin olumlu yanlarıdır. Yine de sıklığa rağmen hala grşlmemiş olması, taraflardan birinde bir sıkıntı olduğunu göstermektedir:

Bunu bir defa olunca romantik bulurum. Ancak 4 defa falan karşılaşıp hala tanışmadıysan birinizden birinde sorun var demektir bence. Yani bir kişiyle karşı masamda otururken 4 defa karşılaşıp hoşlandıysam ve hala iletişim kurmak için bir çaba sarf etmiyorsam bu bence bir sorundur (Güneş, 32).

Konum, bir kişi ile görüşüp görüşmeme kararında filtre işlevi görse de karşılaşma sıklığı bir kriter olmamaktadır. Tek bir karşılaşma zaten bir etkileşim olacaksa yeterli olmaktadır.

Karşılaşma sıklığı bir kriter değil benim için, mesela bir insanı tanırsın. 7/24 yanında olur ama anlaşamazsın, kafalar uymaz. Yani sıklık önemli değil. Ama bir kere karşılaşırsın elektrik alırsın seversin, arkadaş olursun, hatta sevgili bile olabilirsin. O yüzden bence sıklıklara takılmamak lazım (Nazan, 36).

Uzaklığın görüşme kriteri olması

Bilge Narin (2018, s. 347), mobil tanışma uygulaması teknolojilerinin, mekânsal zamana (*spatiotemporal*) bağlı bir iletişim ortamı yarattığını, internetteki flört deneyimine Castells'in zamansız zaman (*timeless time*) olarak nitelediği durumu dahil ettiklerini söylemektedir: uygulamaların bir kaydırma hareketi ile aşkı vadetmesi ve potansiyel partnerler arasında sürekli devam eden iletişim tipi, ilişkileri gündelik hayatın zamansal dinamiklerinden istenilen zamanda iletişim kurulan, (Narin, 2018. S. 347), uzaklığın bile biimlendirilebileceği bir bağlama taşımaktadır. Hâlihazırda KKTU da sosyalleşmek için zamanı sınırlı olan bireylerin potansiyel partnerlerine hızlıca erişebilecekleri mekânsal yakınlığı yaratırlar. Özellikle büyük bir Şehirde yaşanıyorsa uzaktaki bir kişi ile görüşmeye çabalamak zaman kaybı olarak dşnlmektedir.

Adam Kartal'da oturuyorsa benim bu adamla görüşme ihtimalim yok. Benim için önemli olan filtrelerden bir tanesi de bu. Çocuğa bakıyorum, profilinde Başakşehir yazıyor, akşam 9. (...) Grşlebilir değil. Görüşeceğim insanların ev lokasyonları ve iş lokasyonları da önemli filtrelerden bir tanesi. Çok fazla özveri ve çok fazla kendinden zaman almak, zaten trafikte evine giderken, işe giderken iki saat minimum harcıyorsun, birisi ile görüşmek için de iki saat gidip geldiğini düşün, 9-6 çalışan bir insan için elverişli değil (Ezgi, 30).

Biz bu konum sayesinde tanıştik mesela. Ama Beşiktaş'ta, Kadıköy'de olsa uzak olur (Seda, 22).

Bence bu da tıpkı müzik gibi ortak paydalardan birisi. (...) Mesela canım sıkılıyor. Belki yakında biri vardır bir kahve içeriz gibi. (...) Ancak uzak olsa bu zor olacak (Nil, 31).

Sonuçta başka şehirden biri ile konuşarak vakit kaybetmek yerine direkt kendi çevrenden biri ile konuşmak daha mantıklı. En azından gerçek mi değil mi diye kontrol edebilirsin daha rahat olur. Kalkıp da Ankara'daki biri, sen zaten İstanbul'dasın görüşemeyeceksin (Dilek, 28).

Çevrimiçi tanışma uygulamaları, deneme yanılma mekanizması ile çalıştığından görüşmeciler bir de uzak mesafelerin araya girmesi ile sürecin iyice zahmetli olmasından kaçınma fırsatı bulmaktadır.

Kentte mobil olmaya davet etmesi

Telefonların hem internet hem de GPS ile desteklenmesi, kullanıcıya kentte hareket halinde olabileceği bir deneyim vaat ederken söz konusu deneyimin yerleri nasıl etkilediği ve biçimlendirdiği sorusu ile birlikte gündelik akışa nasıl entegre edildiği incelenmesi gereken konular olarak öne çıkmıştır (Wilken'dan aktaran Humphreys, 2010, s. 775). Kentte devingen bir rolde bulunan flanör kavramı mobil teknolojilerle *phoneure* dönüşürken, kent hareketliliği de yeni bir boyut kazanarak raslantısallık ve oyunsallıkla bir araya gelmektedir (Tokgöz-Şahoğlu, 2017, s. 13). Değişen konum ile eşleşme havuzunun da değişmesi, kentsel uzamdaki raslantısallığa oyunsallık katmaktadır. Flört oyunu, maceraya dâhil olan yeni kişilerin nereden olduğu, kim olduğu, kullanıcıyı beğenip beğenmeyeceği, bir eşleşme olup olmayacağı sorularıyla devam etmektedir. Hatta seçeneklerin çokluğunu arttırmak isteyen kullanıcı, yer değiştirdiğinde uygulamayı açarak raslantısallığın gücünden yararlanmaktadır. *happn*, eşleşmelerin sonu geldiğinde kullanıcıyı yer değiştirmeye, kentte hareket etmeye davet etmektedir. Deniz'e göre (2020, s. 121), bu hareketliliğin bir biçimi de kadınların uygulama aracılığıyla yeni insanlarla tanışmak üzere kısa tatiller planlayarak seyahate çıkmalarıdır.

Resim 2: "Biraz Dolaşmaya Çık!"



Sırf bu yüzden benim evden çıktığım olmadı ama kesin yapan vardır (Güneş, 32).

Mesela semt değiştirdiğimde, bana da çok uzak olmayan bir yerdeyse tabii, konumumu açıyorum ki yeni insanlara denk gelebileyim (Aslı, 28).

Bir gün Marmaray kullanmam gerekiyordu, uzun bir yol tabii, mesela orada açmıştım, birçok yerden geçtiği için kimler denk gelecek acaba diye ama yani uygulama daha fazla insan göstersin diye yer değiştirdiğimi söyleyemem (Seda, 22).

Görüşmeciler, hareket halinde olmanın getirdiği rastlaşma ihtimalini arttırmak üzere uygulamayı atıklarını ifade etseler de eşleşme seçeneği bitti diye yer değiştirmediklerini vurgulamışlardır. Gündelik hayatları devingen geçiyorsa *Tinder* ve *happn*'da bu devingenliğin içinde bir yer bulmaktadır. Kentin tanidik yabancıları, atılan her adımda genişleyen bir ağın parçası olmaktadır.

Uygulamalar arasındaki farklılıklar

Tinder ve *happn* arasındaki en büyük farklılık kapsadıkları alanların değişkenlik göstermesidir. Daha önce de aktarıldığı gibi *happn* daha yakın bir evre içinde kullanıcıların eşleşmelerini sağlarken *Tinder*, 2 kilometreden 160 kilometreye kadar, hatta *Premium* yelikte bulunulacak yurtdışı konumunun bile işaret edilmesine izin vermektedir. Mesafenin daralmasının ve genişlemesinin bir fark olarak öne çıktığı temel başlık *happn*'da fiziksel karşılaşma yaşanmış olma ihtimalinin getirdiği romantik raslantısallık fikridir.

Mesela metroda karşılaşıyorsun. Mesaj atıyor, seni gördüm, metrodaydın kitap okuyordun falan. Beni daha çok etkileyen, beni tarif etmesi. Ben seni gördüm saın şöyleydi falan gibi. Romantik aslında bence bu tarz bir karşılaşma olmuş olması (Seda, 22).

Bu yolun keşişmesi biraz daha romantik görünüyor diye düşünüyorum Tinder'a göre. Zaten oradaki insan profili de bir tık daha ciddi (Nil, 31)

Mesafenin rol oynadığı diğer farklılık ise *happn*'ın zamansallık ile konumu desteklemesidir, yani kişiler karşılaşıp birbirlerinden uzaklaşmışlarsa aradaki mesafenin kaç kilometre olduğunu anlamak mümkündür. Oysaki *Tinder*'da anlık konum verisine dayanan algoritma, konumsal filtreleme 2 km. civarı için yapıldıysa geçmişte karşılaşılan kişiyi tekrar mevcut konumu ile göstermeyecektir. Daha geniş bir konumsal alan izildiyse de aradaki mesafe artacağından cazipliğini kaybedecektir:

happn'da birbirimizi gördükten bir saat sonra buluşabilme imkânı var. Bence en büyük avantaj bu. Mesela dün gece karşılaşmışız sen Beylikdüzü'ne ben de Acıbadem'e eve gitmişiz. Bu bana çok kullanışlı gelmiyor. O anda gördüm ve o anda tanışmak istiyorsan avantaj bu. (...) Sana gösteriyor nerede karşılaştın, kişi o anda kaç kilometre uzağında (Güneş, 32).

Görüşmecilerin iki uygulamayı karşılaştırma ihtiyacı duydukları diğer durum ise *happn*'ın çok yakını gösterirken güvenlik açığı oluşturabilecek olmasıdır. Hatta en başında uygulamanın konumu tam olarak gösterdiği, sonrasında kadınların uyarıları sonucunda yaklaşık konum göstermeye başladıkları uygulamanın kurucusu Didier Rappaport tarafından aktarılmıştır (Veel, ve Thylstrup, 2018, s. 49). *Tinder* ise bahsedildiği

gibi spesifik bir bildirimde bulunmadığından kullanıcının kontrolü kendinde hissettiği bir uygulamadır. Yeliz'in dediği gibi dijital odağı daha fazla olduğundan eşleşmeyi kaldırmak, konuşmamak ve izi kaybettirmek *Tinder*'da oldukça kolaydır.

“Güvenlik sorumluluğu uygulamada değil”

Görüşmecilerle tartışılan pek çok konunun vardığı mesele, güvenlik olmuştur. Karşılaşma sıklığı, uzaklığın bir kıstas olup olmadığı, konum özelliğinin nerede açılıp nerede kapatıldığı gibi başlıklarda hissettikleri kaygıların varış noktası güvenliklerini sağlamak ile ilgilidir. Ancak ilginç olan bir taraftan yakın çevrelerinde yer alan kişilerle bir süre uygulamada konuşmanın daha güvenli bir bağlam yarattığını ifade etmeleri, diğer taraftan ise güvenlik inşa etmek için çabalamaları gerektiğini düşünmeleridir. Kentteki yabancılara ağların desteği ile aşına olunurken ve etkileşim kurmak kolaylaşırken kadınlar, güvenliklerini kontrol altına alma ihtiyacını kaybetmezler. Yeliz'in (29) de dediği gibi sokakta yürürken bile tehlike altında olduğumuz, kadın cinayetlerinin ya da yaşılanan şiddet olaylarının toplumdaki insanlardan biri tarafından gerçekleştirildiğinin bilincinde yaşıadığımız kentlerde kadının hep tetikte olması gerekmektedir. Ancak görüşmelerde söz konusu toplumsal gerçekliğe rağmen güvenlik sorumluluğunun uygulamalarda değil kadının kendisinde olduğu vurgulanmıştır.

Senin evinin sokağını sonuçta fizandaki insanlar görmüyor. Sen zaten o kadar hassas, güvensiz düşünüyorsan o yerde ne işin var. Artık telefonlar bile dinleniyor, konumlar belli, ortam dijital bir ortam yani. Konumunun belli olması için happn'a gelene kadar neler var. Instagram'da da bulabilir. O kadar hassas olmaya gerek yok diye düşünüyorum. O zaman telefon, bilgisayar kullanma yani. Hani sonuçta insan da savunmasız değil. Ben bunu kullanıyorsam bir güvencem var. Aslında kişide bitiyor biraz (Seda, 22).

O iki insan tanıştıktan sonra aralarında gelişen olaylara Tinder olarak sen hiçbir şey yapamazsın. Tanışma deneyimini dijitalleştirip insanlara bir starting point veriyorsun. Karışmak gibi bir yükümlülüğün yok (Yeliz, 29).

Ben mesela bazı arkadaşlarıma tavsiye ediyordum. Kullan bu uygulamayı faydalan diye. Ancak bazı arkadaşlarıma da tavsiye etmiyordum. Çünkü daha güvensiz bir karakterse, filtreleme yetisi çok fazla olmayabiliyor (Nil, 31).

Nil'in “filtreleme yetisi”, Seda'nın “kişide bitiyor” diyerek niteledikleri, kadının kendi yöntemleri aracılığıyla yabancı ile arasındaki mesafeyi ayarlaması gerektiğidir. Uygulamalara gelene kadar kadın zaten hayatında güvenlik mekanizmaları kullanmak durumundadır. Zira teknolojinin hayatımıza girmesi, uygulamalarla birlikte gelen risklerini kabul etmeyi zorunlu kılmaktadır. Araştırmanın anonimliği yok ettiği, mahremiyeti, özel alanı parçalayan veri paylaşımının kadınlar için risk taşıdığı yönündeki önermesi, kadınlar tarafından

doğrulanmış olmakla birlikte, teknoloji kullanımının zaten bu riski en başında kabul etmeye dayandığı ve sorumluluğun uygulamada değil kendilerinde olduğu söylemine doğru evrilmiştir.

Dilek (28), Türkiye’de kadınların çevrimiçi tanışma uygulamalarını kullanıyor olmalarının kadının kolay elde edilebilir gibi görünmesine sebep olduğunu, erkeklerin bu konuda ikiyüzlü davrandıklarını, kadınların ise söz konusu durum nedeniyle kendilerini gizleyerek uygulamalarda var olduklarını belirtmektedir. Güvenlik ile birlikte kadının yönetmesi gereken diğer süreç de tanıdıklara denk gelmemek, nahoş etiketlenmelerden korunmaktır. Dilek’e göre bulunulan şehir, kadının hayatına yapılan müdahale oranında etkili olmaktadır: İstanbul, Ankara, İzmir gibi şehirlerde yaşanan çevrimiçi flört deneyimi ile görevi dolayısıyla daha önce yaşamış olduğu Anadolu şehirlerinde yaşadığı deneyimin oldukça farklı olduğunu aktarmaktadır. En çok öne çıkan farkın ise yine güvenliğe dair olduğunu belirtmektedir:

Özellikle Anadolu’daki şehirler için bence pek güvenilir değil, senin gibi insanlara denk gelmen çok nadir. Konuştuğum kişiler, minimum 100 km. uzaklığımdaydı ya da İzmir’e gittiğimde eşleşip sonra şehir değiştirince konuştuklarımdı. İnsanlarla kuracağın güvenilirlik, gerçeklik durumunu uzak şehirde olduğu için kırıyor ama en azından kendini güvende hissetmeni sağlayabiliyor uzaklık. Bir yandan da iyi atlayıp hemen gelemey veya evimi göremey, bulamaz, ben istersem bulabilir diyordum (Dilek, 28)

Konumsal verinin yönetilebilir olması, kullanıcıya kontrol alanı vermektedir. Güvenin uygulamanın sorumluluğunda görülmemesi ve kişisel düzeyde inşa edilmesi gerektiğine inanılması ise, Giddens’in (1994) soyut sistemlere yaptığı vurguyu hatırlatmaktadır: her ne kadar sistemin uzmanlığına, işleyişine güvenilmesi bireyi almak zorunda olduğu pek çok sorumluluktan kurtarsa da kişisel ilişkiler düzeyinde güven, bireyin kazanmak zorunda olduğu bir projedir (Giddens, 1994, s. 110).

Sonuç

Simmel (2015, s. 149–150), kentte yabancı olma halini bir etkileşim biçimi olarak nitelerken yakınlık ve uzaklık arasında gidip gelinen bir dinamik betimlemektedir. Kentte kurulan ilişkiler, en mahrem olanlar dâhil, benzerlikler ve ortaklıklar inşa edilerek yabancılığın yumuşatılmasına dayanmaktadır. Mekânsal yakınlık ise iki yabancı arasında ortalıklar yakalanmasının bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır; zira kimliğe dair göstergelerin sızdığı mekânlar, kişilerin gündelik hayatına, ne yapıp ettiklerine, ilgi alanlarına dair izler taşımaktadır.

Konumsal medyaların, kent hayatına getirdiği bir dinamik olarak net yerelliği, fiziksel ve dijital uzamı melezleştirerek sosyal etkileşimin kurulacağı ağı genişletmiştir. Kentli birey, *Foursquare*, *Swarm* gibi konumsal medyalar ile henüz yüz yüze bir karşılaşma yaşamadan çevresinde kimlerin olduğunu, söz konusu kişilerin nerede zaman geçirdiklerini bilme kapasitesine sahiptir. Böylesi bir biliş ise, sosyal hayata yeni insan yığınlarının dâhil olması anlamına gelmektedir. İkili ilişkilerin kurulmasında kabul gören tanışma uygulamaları da bahsi geçen potansiyelin farkına vararak konum verisini işleyişlerine dâhil etmişler, net yerelliğinin yabancıların yollarının kesişmesinde bir araç olarak kullanılabileceğini görmüşlerdir. Kamusal

alanın sosyalleşmeyi kısıtlayabilecek öğeleri ortadan kaldırılarak sınırları çizilmiş coğrafi bir alandaki potansiyel eşleşmeler hızlandırılmaktadır.

Kentteki yüzeysel, geçici, parçalı kişilerarası ilişkilere ilk aşamada bir derinlik kazandırmasa da tanışma uygulamalarında sunulan konum verisinin flört edilmek istenen kişilerin özelliklerine dair güven verici bir temel oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu temelin oluşmasını sağlayan dinamiklerden ilki, KTTU'nun aynı mahallede yaşamak, aynı çevrede çalışmak, aynı mekanda sosyalleşmek gibi konumsal kesişmeleri sanal uzama taşıyarak "tanıdık yabancıları" birbirine bağlamasıdır. Kullanıcılar, görüşecekleri kişinin nasıl biri olduğuna dair aşinalığı KTTU'nun sunduğu gündelik hayatın mekansal ortaklıkları ile kazanmaktadır. Schwartz'ın (2013) vurguladığı "sanal filtreleme"ye denk düşen bu durum, kalabalık bir topluluk içinde en uygun potansiyel partnerin bulunmasına aracı olmaktadır. KTTU ile kişilerin birbirleri arasındaki fiziksel mesafenin farkında olması ise kalabalık kentlerde zahmetli olabilecek ulaşım, erişim sıkıntılarının önüne geçmektedir. Kişilere zaman kazandırarak anlık sosyalleşme isteğine yanıt olmaktadır. Kullanıcılar, fiziksel yakınlığı bir filtreleme parametresi olarak kullansa da kentte devinim halinde olduklarında raslantının uzamını genişletme eğilimindedirler. Kadının kentteki hareketine eşlik eden *Tinder* ve *happn*, flörtün ve uygulamaların oynusallığını bir araya getirirken kentte yer değiştirmeyi, karşılaşma oyununa dönüştürmektedir. Devingen olunan zamanlarda uygulamaları açmak ise, kullanıcının bulunduğu farklı yerlere işaret ettiğinden yaşanan mahallin gizlemesini sağlayan bir manipülasyon aracı olarak kadının kamusal alandaki güvenliğini inşa ettiği taktiklerden biridir.

KTTU'nun güven verici dinamiklerinden diğeri ise fiziksel uzamda karşılaşmış olma ihtimalini taşıması ile romantik bir bağlam yaratarak flörtü sanal dünyaya ait olmaktan uzaklaştırması ve daha gerçek kılmasıdır. Çünkü siber uzamın mesafeden azade dünyasında anlatılan ve sunulan temsili profiller yerine kentte devinim halinde olan kişilerin siber dünyaya dâhil olduğu gerçek bir bağlam söz konusudur. *happn* uygulamasının algoritması, *Tinder*'a kıyasla daha yakın koordinatlara göre çalıştığından fiziksel karşılaşmanın yaşanmasını, hatta tekrarlanmasını mümkün kılmaktadır. Mesafenin uygulamalara göre daralması ya da genişlemesi ise tanıdık yabancıların aşinalık marjını etkilemektedir. *happn*'ın mekansal ortaklığa dair daha çok iz sunması, aynı semtte bulunmuş olmanın kimliksel benzerliğine kıyasla aynı mahallenin aynı kafelerinde bulunmanın ortaklığını yaratarak "net yerelliği"nin dinamiklerini güçlendirmektedir. Ayrıca çevrimiçi ilişkilerin "gerçek ilişkilere" nazaran yüzeysel olduklarına ilişkin eleştirel bakış açısının karşısına nostaljik bir karşılaşma bağlamı çıkararak yitirilmiş derin bağların geri kazanımına göz kırpmaktadır. *happn*'ın sunduğu karşılaşma sıklığı özelliği ise romantikliği pekiştirecek bir nitelik taşımak yerine güvensiz bir bağlam oluşturarak takip edilme (*stalking*) tehlikesine ortam hazırlamaktadır. Anonim kalma hakkının çiğnenmesine, kamusal ve özel alanın birbirine girmesi ile mahremiyet ihlaline neden olabilecek gözetim gerçeği, teknoloji kullanımı ile kabul gören, normalleştirilen bir hal almıştır. Bu yüzden güvenliği sağlama sorumluluğunun uygulamalarda değil kadının kendisinde olduğunun düşünülüğü görülmüştür. Kadın cinayetlerinin ve şiddetin yaygın olduğu Türkiye'de kadının güvenlikten her koşulda kendisini sorumlu tutması, sorunlarla kendi başına baş etmek zorunda kalmasının bir göstergesi olarak görülebilir. Flört gibi olumlu hislerle hareket edebileceği bir bağlamda, güven inşa etmek üzere kendi taktiklerini geliştirmek zorundadır. Ayrıca ev ve iş yeri gibi tanıdıkların bulunabileceği çevrelerde konum verisinin kapatılması, uygulama aracılığıyla flört aramanın- İstanbul gibi büyük bir şehirde de olsa- kadınlar tarafından kültürel normlara uygun bulunmadığını, nahoş etiketlemeleri beraberinde getirebileceğini

düşündüklerini göstermektedir. Dedikodu olması, küçük görülme, hafif bulunma gibi korkularla özel hayatlarını, tanındıkları dar çevrelerin kamusal mekânlarından koparma ihtiyacı hissetmektedirler. Özellikle iş ortamında evli olduğu bilinen bir erkeğe uygulamada denk gelmesi ihtimali ise bu korkuyu perçinlemekte, erkek yerine kadını uygunsuz bir durumla karşı karşıya kaldığı düşüncesine sürüklemektedir. Taşıdığı risklere ve kültürel normlar açısından çekinceler barındırmasına rağmen, konum verisinin tehlikeli olabilecek ortamlarda kontrol edilebilmesi, tekinsiz duran yabancıların yaşam alışkanlıklarına, kişilik özelliklerine dair ipuçlarının yakalanmasında filtreleme işlevi görmesi ile KTTU, kadınların kentte güven ve yakınlık inşa etmelerinin taktiksel aracıdır.

Bu çalışmada KTTU'nun heteroseksüel kadınların kentteki flört deneyimlerine ne getirdiği tartışılmış olsa da söz konusu küresel uygulamaların kültürel pratikler açısından kullanımlarında farklılıklar olup olmadığı, kadınların dünyanın her yanında benzer sorunlarla ya da ihtiyaçlarla karşı karşıya olma ihtimalleri bulunsa da Türkiye'deki temel değişkenlerin neler olabileceği değerlendirilememiştir. Toplumsal yapının, baskı ve gözetim mekanizmalarının, politik angajmanın, eğitim seviyesinin, ait olunan sosyal sınıfın, kadınların konum temelli tanışma uygulamalarına dair düşüncelerinde, kullanım pratiklerinde, taktiklerinde değişiklikler göstereceği unutulmamalıdır. Uygulamaların ayrışmasında cinsel yönelimlerin etkisi olduğu kadar bahsi geçen sosyal ayrışmaların da etkili olup olmadığı, varsa uygulamalar arasında farklılaşan parametrelerin neler olduğu başka bir araştırmada değerlendirilebilecek sorunsallardır.

Kaynakça

- Acuner, D. (2019). Canavarlaştırılan Kent Sokakları: Kadının Kent Deneyimi Üzerine Bir Değerlendirme. Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu (Der.), içinde, *Türkiye'de Cinsiyet Kültürleri* (109–126). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Akışkan Aşk*. (I. Ergüden Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Deniz, A. (2020). Changing Geographies of Intimacy: A Study on FemaleTinder Users in İstanbul. *Fe Dergi*, 12(1), 113–124.
- de Souza e Silva, A. (2006). From cyber to hybrid: mobile technologies as interfaces of hybrid spaces. *Space & Culture*, 9 (3), 261–278.
- de Souza e Silva, A. ve Gordon, E. (2011). *Net locality: Why location matters in a networked world*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- de Souza e Silva, A. ve Sheller, M. (2015). *Mobility And Locative Media: Mobile Communication In Hybrid Spaces*. New York: Routledge.
- de, Souza e Silva, A. ve Frith, J. (2012). *Mobile Interfaces in Public Spaces : Locational Privacy, Control, and Urban Sociability*, Oxford, Abingdon: Taylor & Francis Group, 2012.
- Gürçay, A. (2019). History of Online Dating in Turkey: The Case of Gabile.com. Erkan Saka (Der.), içinde, *Yeni Medya Çalışmaları V: Türkiye İnternet Tarihi* (437–448). İstanbul: Alternatif Bilişim Derneği

- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları* (E. Kuşdil Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goodwin, R. (2009). *Changing relations: Aving intimacy in a time of social transition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etüdüleri Enstitüsü ve Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı (2014). *Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması*. Erişim <http://www.hips.hacettepe.edu.tr/KKSA-TRAnaRaporKitap26Mart.pdf>
- Heino, R. D., Ellison, N. B., & Gibbs, J. L. (2010). Relationshipshopping: Investigating the market metaphor in online dating. *Journal of Social and Personal Relationships*, 27(4), 427–447. doi: 10.1177/0265407510361614
- Humphreys, L. (2010). Mobile social networks and urban public space. *New Media & Society*, 12(5), 763–778.
- Hardey, M. (2004). Mediated relationships. *Information, Communication & Society*, 7(2), 207-222.
- Jarvis, H., Cloke, J. ve Kantor, P. (2009). *Cities and gender*. Londra: Routledge.
- Kadir Has Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Araştırmaları Merkezi (2020). *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Algısı Araştırması*. <https://gender.khas.edu.tr/tr/turkiyede-toplumsal-cinsiyet-ve-kadin-algisi-arastirmasi>
- Koskela, H. (1999). *Fear, control and space: geographies of gender, fear of violence, and video surveillance*. Helsinki: Helsinki Üniversitesi Yayınları.
- Ma, X., Sun, E., & Naaman, M. (2017). What happens in happn: The warranting powers of location history in online dating. In *Proceedings of the 2017 ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work and Social Computing*, 41–50.
- MacKee, F. (2016). Social media in gay London: Tinder as an alternative to hook-up apps. *Social Media+ Society*, 2(3), 1–10.
- Miles, S. (2017). Sex in the digital city: Location-based dating apps and queer urban life. *Gender, Place & Culture*, 24(11), 1595–1610.
- Milgram, S. (1977). *The familiar stranger: An aspect of urban anonymity. The individual in a social world*, MA: Adisson –Wesley.
- Murphy, A. (2018). Dating dangerously: risks lurking within mobile dating apps. *Catholic University Journal of Law and Technology*, 26(1), 7.
- Narin, B. (2018). Mobil Flört Uygulaması Wapa Hakkında Bir Netnografi Çalışması. *Moment Dergi*, 5(2), 343–367.
- Newett, L., Churchill, B., & Robards, B. (2018). Forming connections in the digital era: Tinder, a new tool in young Australian intimate life. *Journal of Sociology*, 54(3), 346–361.

- Özkul, D. (2014). *Mobile Nodes: Mobile and Locative Media, Everyday Life and Sense Of Place*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Westminster University.
- Pasin, B. (2020). Görün(m)üyorum, Öyleyse Varım: Konumsal Medyada Kuir Mekân Pratikleri. Cemile Tokgöz Şahoğlu, Betül Aydoğan (Der.), içinde, *Konumsal Medya: Dijital Çağda Mekân Üzerine Disiplinlerarası Tartışmalar* (205–214). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Philips, A. (2018). *Flört Üzerine* (Ö. Arıkan Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan Çev.). İstanbul: Metis.
- Simmel, G. (1984). *On women, sexuality and love*. New Heaven: Yale University Press.
- Stempfhuber, M., ve Liegl, M. (2016). Intimacy mobilized: Hook-up practices in the location-based social network Grindr. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 41(1), 51–70.
- Sutko, D. M., ve De Souza e Silva, A. (2011). Location-Aware Mobile Media And Urban Sociability. *New Media & Society*, 13(5), 807–823.
- Soybakış, O. (2019). Kamusal Alanda Saklambaç: İstanbul'da Eşcinsel ve Biseksüel Erkeklerin Mekansal Sosyalleşmesi. Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu (Der.), içinde, *Türkiye'de Cinsiyet Kültürleri* (267–280). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanrıöver, H. U., ve Sunam, A. (2017). Türkiye'deki Çevrimiçi Evlilik Siteleri: Medyanın Benlik Sunumuna Etkisinin Toplumsal Cinsiyet Odaklı Bir Analizi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (26), 9–38.
- Tokgöz-Şahoğlu, C. (2017). Konum Tabanlı Mobil Oyunlar ve Mekân Algısı: Ingress Üzerine Etnografik Bir Araştırma. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 4(2), 7–36.
- Tuncer, S. (2014). *Going Public: Women's Experience of Everyday Urban Public Space in Ankara Across Generations Between 1950-1980*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Schwartz, R. (2013). The Networked Familiar Stranger: An Aspect of Online and Offline Urban Anonymity, içinde, *Mobile Media Practices, Presence and Politics* (149–163). Londra: Routledge.
- Veel, K., ve Thylstrup, N. B. (2018). Geolocating the stranger: the mapping of uncertainty as a configuration of matching and warranting techniques in dating apps. *Journal of Aesthetics & Culture*, 10(3), 43–52.
- Wirth, L. (2002). Bir Yaşam Biçimi Olarak Kentlileşme. Ayten Alkan, Bülent Duru (Der. ve Çev.), içinde, *20. Yüzyıl Kenti* (77–106). Ankara: İmge Yayınevi.

2020, 7(2): 314-333

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.314333>

Makaleler (Tema)

POSTMODERNİZMİ NETFLIX'TEN SEYRETMEK: METİNLERARASILIKTAN NOSTALJİYE STRANGER THINGS

Yasemin Özkent¹

Öz

Bu çalışmada Netflix orijinal dizisi *Stranger Things* (2016-), postmodern anlatılarda çokça yer alan metinlerarasılık ve nostalji kavramlarından yola çıkılarak analiz edilmektedir. Dizide yer alan metinlerarasılığın birtakım metinlerin dünyasına erişirken nostaljiyi aracı kılması, çalışmada iki kavram üzerinde durulmasına yol açmıştır. *Stranger Things* konusu, izleği, karakterleri ve görsel düzenlemeleri itibarıyla 1980'li yıllara öykünmekte, bir bakıma 1980'li yılların popüler kültür ürünlerinin, dizi ve film evreninin kolajını yapmaktadır. Çalışmanın amacı Netflix orijinal içeriğinin, gelişen teknolojiye koşut olarak metinlerarası ilişkilerden ve pastiş aracılığıyla gerçekleşen nostaljik motiflerden daha fazla beslendiğini ortaya koymaktır. Bu bakımdan çalışma, metinlerarasılık teorisi temelinde postmodern anlatının yeni televizyon mecralarındaki yayılımını örneklemek açısından önemlidir. Çalışmada betimleyici bir tutumla postmodern anlayışın değerler dizgesinden faydalanılmıştır. Metinlerarası ilişkilerin işleyişi anlamlandırılırken, Roland Barthes'ın metni oluşturan tüm izleklerin izleyicide toplandığı yönündeki

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, yaseminuzuntok@selcuk.edu.tr,
ORCID: 0000 0002 8617 8429

Makalenin Geliş Tarihi: 14.07.2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 17.10.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

yaklaşımına yaslanılmıştır. Nostalji ve pastiş kavramları aracılığıyla geçmişin imgelerinin yeniden kurulması, Fredric Jameson, Linda Hutcheon ve Svetlana Boym'un yaklaşımlarıyla ele alınmıştır. Bu bağlamda metinlerarası ilişkilerin ve nostaljinin diziye bilinçli bir şekilde eklenerek, eski ve yeni arasında bağ kurulduğu savunulmaktadır. İzleksen ve biçimsel yönelimleriyle dizi, postmodern anlatının başarılı örneklerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, postmodern anlatı, metinlerarasılık, nostalji, *Stranger Things*

WATCHING POSTMODERNISM ON NETFLIX: STRANGER THINGS FROM INTERTEXTUALITY TO NOSTALGIA

Abstract

In this study, Netflix original series *Stranger Things* (2016-) is analyzed based on the concepts of intertextuality and nostalgia, which are widely used in postmodern narratives. That the intertextuality in the series makes use of nostalgia to reach the world of certain texts enabled the use of these two concepts within this study. *Stranger Things* pictures the 1980s with its plot, theme, characters, and visual arrangements, in a sense it presents a collage of the series and films of the 1980s which were the popular culture products of the time. The objective of the study is to suggest that the Netflix original content was fed more by intertextual connections and a pastiche of nostalgic motives, parallel to the developing technology. Therefore, the study is important in that it tries to exemplify the expansion of postmodern narrative in new television media based on the intertextuality theory. In the study, the values system of the postmodern narrative is used with a descriptive attitude. The functioning of intertextual relationships is based on Roland Barthes' approach that the themes forming the text are interpreted by the audience. The approaches of Fredric Jameson, Linda Hutcheon, and Svetlana Boym are used for reconstruction of the images of the past through the concepts of nostalgia and pastiche. In this context, the study argues that intertextuality and nostalgia are consciously included in the series in order to establish a link between the old and the new. The series is one of the successful examples of postmodern narrative with its thematic and stylistic orientations.

Key Words: Postmodernism, postmodern narrative, intertextuality, nostalgia, *Stranger Things*

Giriş

Edebiyat eleştirmenleri Irvin Howe ve Harry Levin “postmodernizm” kavramını, modernist tutumun tahrip oluşuna yönelik yas tutmak amacıyla 1950’li yıllarda ilk kez kullanmıştır. Howe ve Levin’in bu yaklaşımı, geçmişi günümüzden daha zengin olarak görmelerinden ve geçmişe yönelik nostalgik bir bakışa sahip olmalarından kaynaklanıyordu. 1960’lı yıllara gelindiğinde Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi edebiyatçılar, postmodern edebiyatın ne olduğuyla ilgili değerlendirmelerde bulunurken postmodernizm kavramını kullanmışlardır. 1970’li yıllara gelindiğinde ise postmodernizm mimari, dans, tiyatro, resim, sinema ve müzik alanında geçerliği kabul edilen bir biçime göndermede bulunmuştur. 1980’li yıllarla birlikte hem sanat hem toplumsal alanda modernizmle birlikte kullanılmış, entelektüel hayatta iki kavram arasındaki paradokslarla dolaşıma girmiştir (Huysen, 1993, s. 108-109).

Modern ve postmodern iki farklı yaklaşım olarak değerlendirilse de postmodern anlatı modern anlatının birçok unsuruna sahip olan, evrimsel dönüşüme uğramış halidir. Postmodern anlatının gelişim evreleri ekonomik, teknolojik, siyasal, kültürel değişimlere bağlı olarak şekillenmiştir. Modern anlatının ilerlemecilik, yüksek kültür, merkezilik, özgünlük, gerçeklik gibi özellikleri postmodern anlatının pastiş, nostalji, toplum düzeyine inme, merkezsizlik, çoğulculuk, yüzeysellik, çoğul gerçeklik özellikleriyle yer değiştirmiştir. Birçok sanat dalında gözlenebilen postmodern anlatı özellikleri video akışı platformu Netflix orijinal içeriklerinde de karşımıza çıkmaktadır. Netflix, fazla sayıda ülkeye hizmet verirken ve kültüre göre içerik üretirken, postmodern anlatının olanaklarını kullanmaktadır. Zira postmodern anlatının en temel özelliği bütüncül bir anlatı yerine parçalı anlatıya yönelmesidir. Netflix’in çokkültürlülükle işleyen mekanizması, edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin’in merkezci bir yapılanmayı reddederek yaşamın çokseseliliğine ve anlamın çeşitliliğine işaret ettiği “karnavalesk” kavramını hatırlatır (2001). Netflix’in çokkültürlülük anlayışıyla oluşturduğu içerikleri kültürlerarası hiyerarşiyi reddederek oldukça geniş bir kültür bağlamında okuma yapabilecek izleyici talep etmektedir. Bunun karşılığında ise çağdaş izleyiciye, geçmişin idealize edilmiş tasvirleriyle duygusal bir çerçevede inşa edilmiş içerikler vaat etmektedir. Böylelikle geleneksel televizyon anlayışına yeni bir anlayış getirir. Daha açık bir ifadeyle Netflix orijinal içeriklerini, postmodern anlatının iki temel unsuru olan metinlerarasılık ve pastiş aracılığıyla geçmişe gönderme yapan nostalji olgusuna yaslanarak üretmektedir. Fredric Jameson’ın vurguladığı gibi nostalgik sanat “geçmiş üzerinde bir kuşatma”, “görüntünün cilalı imgeleriyle geçmişe ait olmayı yansıtan stilistik çağrışımlar”dır (2011, s. 58-59). Bu yaklaşıma yaslanan Netflix, nostalgik anlatının çekiciliğini ve hissettirdiği aidiyet duygusunu, metinlerarasılığın eski metinlerle kurduğu duygu, düşünce ve anlam bağını kullanmaktadır. Netflix kullanıcılarını yeni izleme deneyimine adapte ederken, duygusal çerçevede kök salabilecekleri, geçmişe dönebilecekleri bir alan oluşturmaktadır.

Televizyon dizileri-postmodernizm ilişkisi, postmodern dünyanın sosyo-kültürel pratiklerinin olduğu kadar ekonomik boyutunun da televizyon içeriklerine yansımalarıyla biçimlenmektedir. Netflix, Amazon Prime, Hulu gibi dijital medya platformları üretim stratejileri açısından benzer yollar izlemektedir. Abone sayısına bağlı olarak büyüyen platformlar için daha önce başarı elde etmiş nostalgik imgelerden beslenen içerikler, risk oranı bakımından avantaj sağlamaktadır. Netflix’in ilk orijinal dizisi *House of Cards* (2013-2018) daha önce 1990’lı yıllarda BBC’de yayınlanan dizinin yeniden üretimidir. *BoJack Horseman* (2014-2020), 1987-1996

yılları arasında yayınlanan sitcom *Horsin 'Around'*dan esinlenmiştir. Belirli bir zaman aralığına oturtulmasa da 1980'ler kültürünü yansıtan *I Am Not Okay With This* (2020), nostaljik bir zemine oturtulmuş *Sex Education* (2019-), *The Chilling Adventures of Sabrina* (2018-2020) ve *Everything Sucks!* (2018) gibi diziler de, bahsedilen eğilime örnek teşkil etmektedir.

Çalışmada ele alınacak Netflix orijinal dizisi *Stranger Things* (2016-), 1980'li yılların gotik film geleneklerini yansıtan, özünde alegorik bir anlatıdır. Bu yılların film üslubunu Ünsal Oskay'ın belirttiği üzere (1982, s. 178-179), 1970'li yıllarda Soğuk Savaş ortamının da etkisiyle geleceğin iyi olacağını telkin eden filmler oluşturmaktadır. Popüler kültürün keşfedilmesi, bilim-kurgu türü için kurtarıcı olmuştur. 1980'li yıllarda en fazla bilim kurgu ve korku filmleri rağbet görmüştür. Bu filmler, tekinsizlik, ürküntü ve özgüven yokluğuna bağlı gelişen gizli güçler, şeytan tarafından hapsedilen katiller, vampirler, canavarlar gibi temsiller içermektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 263-264). *Stranger Things* konusu, karakterleri ve sinematografisi itibarıyla 1980'li yılların sinema filmleri kodları ekseninde gelişen, içinde birçok metni barındıran, postmodern anlatının temel unsurlarını açığa çıkaran bir dizidir. Ayrıca, üçüncü sezonu yayınlandıktan dört gün sonra 40,7 milyon kez izlenmiş, Netflix tarafından en çok izlenen dizi olduğu açıklanmıştır (Ntv, 2019). Bu niteliklerine yaslanılarak çalışmada *Stranger Things*, metinlerarasılık ve nostalji yaklaşımları kapsamında incelenmiştir.

Postmodern anlatının özellikle iki odağı üzerinde durulması, metinlerarasılığın metinlerin dünyasına erişirken nostaljiyi aracı kılmasından kaynaklanmaktadır. Çalışmanın, televizyon teknolojisinin ilerlemesine koşut olarak nostalji motiflerinin ve metinlerarasılığın kullanımının anlaşılması bakımından yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu çerçevede, çalışmada ilk olarak postmodernizm kavramı doğasını belirleyen gelişmelerle birlikte açıklanacak, sonrasında postmodern anlatıların biçimsel ve içerik olarak karakteristik özelliklerine değinilecek ve son olarak *Stranger Things* dizisi postmodern anlatı kodlarının açıklımları doğrultusunda metinlerarasılık ve nostalji özelinde analiz edilecektir.

Postmodernizm Kavramı

Kültür kuramında yer alan birçok kavramda karşılaşılan "post" öneki sonrası, ötesi anlamlarını taşımaktadır. Henüz kesin olarak tanımlanmamış kavramlarla kullanılan bu önek, üzerinde çokça tartışılan modernizm kavramına da yeni bir boyut katmıştır (Orr, 1997, s. 12). Modernizm, Aydınlanma'yla gerçekleşen entelektüel dönüşüm sonucunda beliren dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme, akılcılaştırma ve demokrasi üzerinde temellenen akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade etmektedir (Cevizci, 2017, s. 305).

Modernleşmenin temel oluşumunun toplumsal bütünleşme olması, ekonominin yaşama egemen olması, kentlerin ön plana çıkması, eşitlik ve özgürlük gibi değerlerin etkilerinin yükselmesi gibi belli başlı durumları ortaya çıkarmıştır (Şaylan, 2016, s. 74-75). Modernizmin her zaman yeni olanın peşinde olması sanat, felsefe, bilim, psikoloji ve toplumsal alanlarda kendini göstermesini sağlamıştır (Kumar, 2013, s. 118).

17. yüzyılda temellenen, 20. yüzyılda egemen olan modernizmin, akla, bilime ve teknolojiye yaslanan ilerlemeci özellikleri sayesinde her türlü alanda rasyonel denetim gerçekleştireceği, insanlığın ekonomik ve sosyal alanlarda refahını arttıracığı beklenmekteydi. I. Dünya Savaşı'na kadar en parlak dönemini yaşayan modernizm, savaş sonrası dönemde sömürgeciliğin gerilemesi, bağımsız ulus-devletlerin doğması, ulusların

kendi kaderini tayin edebilmesi, eşitlik konularında bilinçlenme, ekonomik küreselleşme, teknolojik devrim gibi etkenlerle büyük dönüşümlere zemin hazırlamıştır. Kültürel, ekonomik siyasal ve toplumsal değişimler, dünyayı rasyonel bir şekilde denetim altına alma fikrinin sarsılmasına ve bilimsel bilginin kutsallığının aşınmasına yol açarak postmodernizmi ortaya çıkarmıştır (Berktaş, 2000, s. 3-4). Bu süreçte modernizmin “yeni” üzerine olan tutkusu, postmodernizmin “kopuş” ve “değişim” eğilimleriyle yer değiştirmiştir (Jameson, 2011, s. 9).

Postmodernizm kavramı ilk kez Arnold Toynbee tarafından I. Dünya Savaşı’ndan sonraki süreci ifade etmek üzere kullanılmıştır. Kavramı keşfeden kişi olmamasına rağmen Jean François Lyotard, 1979’da yayımlanan *Postmodern Durum* adlı eserinde kapitalist toplumlara mensup insanların, 1960’ların başından beri postmodern bir dünyanın içinde olduğunu açıklayarak postmodernizmi ilk kez sosyolojinin ilgilendiği bir konu haline getirmiştir (Marshall, 2005, s. 592). Postmodernizm kavramı 1960’lardan 1980’li yıllara kadar kesinlik, bütünsellik ve tutarlılık anlayışının yerini parçalanmışlık, rastlantısallık ve geçişsellik arayışlarının aldığı ifade etmek üzere sanat, mimari ve edebiyatta kullanılmıştır. Dünyada yaşanan toplumsal ve siyasal hareketlenmelerle birlikte, sosyoloji ve felsefe gibi disiplinlerde de etkisi görülmeye başlanmıştır (Berktaş, 2000, s. 3).

Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan, Jean Baudrillard, David Harvey, Jameson gibi birçok düşünür postmodernizmin kavramsallaştırılmasında öncülük etmiştir (Best ve Kellner, 2011, s. 13). Ziauddin Sardar, postmodernizmin karakterini oluşturan derin değişimleri, düşünsel alanda söz sahibi kişilerin etkisi üzerinden şöyle açıklar: Thomas Kuhn, Karl Popper ve Paul Feyerabend gibi düşünürlerin bilimsel nesnellik söylemine yönelik eleştirileri neticesinde kutsallığın aşınması; Batı felsefesinin dünyaya yayılmış etkisinin Derrida ve Ludwig Wittgenstein gibi düşünürlerin aracılığıyla azalması; Foucault gibi düşünürlerin etkisiyle modernizmin tarihi yeniden ele alınarak tarihteki süreksizliğin ön plana çıkarılması; Gabriel Marquez ve Luis Borges gibi romancıların öncülüğünde “büyülü gerçeklik” akımının belirmesi; Hıristiyanlığın toplumsal alandan çıkarılarak bireysel alana yönlendirilmesi; “öteki”yi yok sayan düşünce sistemine karşı gelinmesi; pazar ekonomisi yükselişe geçmesiyle tüketicinin merkezi olarak konumlandırılması (1998, s. 6-7). Harvey’e göre tüm örneklerin ortak yanı geniş ölçekli teorik yorumların terimleştirilmiş biçimi olan “üst-anlatılar”ın yadsınmasıdır (2010, s. 21). Daha açık bir ifadeyle modern anlayışın içinden doğan üst-anlatı kavramı, büyük söylemlerle her şeyi açıklama girişimini ifade etmektedir. Lyotard postmodern dönemi üst-anlatılara yönelik kuşkuculukla bağdaştırmıştır (Lyotard, 1997, s. 12; Stam, 2014, s. 310). Terry Eagleton’ın düşüncesinde üst-anlatıların gizli işlevi, evrensel insan tarihinin yanılmasıdır. Öyle ki, postmodern teori kutupsal karşıtlıklar aracılığıyla çalışmaktadır. Birlik, özdeşik, totalite, evrensellik gibi meşum terimlerin karşısında durarak farklılık ve çoğulluk gibi terimlerle ittifaka girmiştir (2011, s. 40).

Postmodernizmle ilgili bazı açıklamalar kültürel değişimleri, bazıları ekonomik dönüşümleri (kapitalizm, çokuluslu kapitalizm, yeni fordizm, esnek üretim vb.) bazıları da düşünsel gelişmeleri temel almıştır. Tüm tanımlamaların dayandığı ortak nokta gelişen teknoloji, yeni iletişim biçimleri, internet ve bilgi kaynaklarının dönüşümü üzerinedir (Anderson, s. 33). Postmodernizmin doğasını belirleyen bu gelişmeler özünde dünya görüşünün değişmesi sonucuyla oluşan yeni bir döneme işaret etmektedir. Eagleton, Aydınlanma’nın normları olarak sayılabilecek klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik birikimleri, evrensel ilerleme, bilimsel alanda başvurulan tekil çerçeveler, büyük anlatılardan ve nihai merkezden şüphe duyan bir düşünüş olarak

açıkladığı postmodernizm tanımlamasıyla yeni dönemin başlıca özelliklerini çerçevelemiştir (2011, s. 9-10). Bu doğrultuda postmodernizm, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, muğlak, belirlenmemiş, dağınık kültürlerden beslenen, tutarlılığa karşı kuşkuculuğu yeğleyen niteliklerle temellenmiştir. Postmodernizm tanımı üzerinde fikir birliğine varılamasa da Eagleton'ın tanımlama çabası, kavramın mayasını ortaya koymada önemlidir.

Postmodernizm üzerine yapılan her kavramsallaştırma çabası modernizme bir şekilde vurgu yapmaktadır. Steven Best ve Douglas Kellner'in belirttiği üzere önüne "post" ön ekinin konulması modernizmi izleyen ve ardından gelen bir gelişimi kast etmektedir. Farklı alanlar ve disiplinlerde kullanılabilen "post" terimi üzerinde iki anlama gelebilecek bir muğlaklık vardır. "Post" terimi modern olamayanı betimlediği ilk anlamında, modern çağın ötesine götüren, kendinden öncekilerden kopuşu gerçekleştiren bir olumsuzlama olarak düşünülebilir. Postmodern söylemler ve pratikler çoğu zaman, anti-modern uygulamalar olarak karakterize edilmektedir. Kavramı ilk anlamında kullananlardan Gianni Vattimo'nun eski kısıtlayıcı ve baskıcı düzene karşı özgürleşmeyi yeğlemesi; Foucault, Deleuze, Felix Guattari ve Lyotard'ın yeniliklere bağlı olarak ilerleyen düşünce ve söylemlerin kucaklanarak geliştirilmesini tavsiye etmesi olumsuzlayan bakışa örnek gösterilebilir. "Post" teriminin diğer anlamı, takip ettiği kavrama bağımlı olmak ve sürekliliğini sağlamaktır. Bu durumda modernin devamı, şiddetlenmesi ya da hipermodernlik gibi devamlılık odaklı anlamıyla kavramsallaştırılmıştır (2011, s. 47-48).

Postmodernizm, modernliğin paradoksları göz önünde bulundurularak idealize edilmiş bir modeldir (Calhoun, 1993, s. 79). Tüm farklılıkları bir araya getiren, bir dizi çatışmayı içeren yapıdadır. Fransız yapısalcılığını, romantizmi, fenomolojiyi, nihilizmi, popülizmi, varoluşçuluğu, yorumsamayı ve Marksizmi kendine mal ederek dönüşüme uğratmaktadır. Zira postmodernizm sayılan unsurlarla belli noktalarda buluşsa da modernizmin söylemlerine ve pratiklerine yönelik kuşkucu yaklaşımı daha ağır basmaktadır. Modern bilimin mitselleştirilmesini kabul eder fakat eleştirel bir şekilde analiz etmeyi de ihmal etmez. Öyle ki mevcut düzene kuşkuyla yaklaşan eleştirel teori² araçsal akıldan, modern teknoloji ve modern tüketim toplumu üzerindeki medyanın oynadığı rolden şüphe duymaya çağırılmaktadır. Bu perspektifi benimseyen postmodernistler hümanizm, özne, yazar, hakikat ve akıl konusunda kuşkucu bir yaklaşım geliştirmiştir (Rosenau, 1998, s. 36). Kısacası bütünlüşmeye karşı duran yeni bir perspektifin kapısı aralanmıştır.

Postmodern Anlatı

Modern sanat anlayışı, rasyonel bilincin ilkelerine göre şekillenmiş, her bilgiyi sistematize eden, hiyerarşik ve kuralcı bir çerçevede gelişmiştir. Lyotard'ın *meta-anlatılar* (üst-anlatı) olarak adlandırdığı bu anlayış, 20. yüzyılın başlarında bir bakıma "sanatsal bir devrim"le yeniden biçimlenmiştir (Ecevit, 2001, s. 40-41). Çünkü modernizm, doğa yerine kentle, gelenek yerine teknolojiyle yakınlaşmıştır. Modernin özünü oluşturan dinamizm yol açtığı parçalanmış dünyada uyum aramak, özellikle sanatsal alanda ütöpik bir hal almıştır (Orr,

² "Eleştirel teori" kavramı iki anlamda kullanılabilir. İlki Frankfurt Okulu'nun ürettiği eleştirel toplum teorisine gönderme yaparken, diğeri eleştirel toplum ve kültür teorisine olarak genel anlamda kullanılmaktadır. Burada ilk anlamıyla kullanılmıştır. Postmodern teori ve eleştirel teori arasında önemli farklılıklar olsa da ilginç noktalarda buluşurlar. Her iki teorinin de büyük kısmı, geleneksel felsefe ve toplum teorisine karşı geliştirdikleri eleştirel perspektifte büyük oranda benzerler. İkisi de modernliğe ve modernliğin toplumsal tahakküm ve rasyonelleşme biçimlerine eleştirilerde bulunurlar. Eleştirel teorisyenler toplumsal fenomenleri "metalaşma", "mübadele", "şeyleşme" ve "fetişleştirme" gibi Marksçı kategorilerle analiz etmektedir. Ayrıca eleştirel teori, postmodern teorinin çoğunluğunun aksine modernliği kapitalizm ve Aydınlanma akılcılığının çizdiği yol çerçevesinde, ekonomik sistemin, araçsal rasyonelliğin ve teknolojinin bir ürünü olarak ele almıştır (Best ve Kellner, 2011, s. 48; 261; 266).

1997, s. 14). II. Dünya Savaşı sonrasında yüksek modernizm olarak sanatta “dönüşlülük”, “üstkurmaca”, “yanılsama karşıtlığı”, “bölümleme” gibi akımlar ortaya çıkmıştır (Stam, 2014, s. 162). Zira postmodern kültürel ürünler eklektik yapıları itibarıyla çok çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitliliğin en iyi yansıtıldığı alanların başında sinema gelir. Harvey postmodernizmin sanat yapıtlarında nasıl örneklendiğini incelerken, bilhassa sinema üzerinde durmasını şöyle açıklar: sinemanın kültürel modernizm bağlamında ortaya çıkan ilk büyük sanat türü olması, onu postmodernizm özelliklerini sunmak bakımından geniş bir yelpazeye sahip kılar (2010, s. 343).

Postmodernizm 1960’lı yıllarda edebiyatta, 1970’lerin ortalarında mimaride, 1970’lerin sonunda dans ve gösteri sanatlarında, 1980’lerin başından itibaren ise sinema ve televizyonda etkili olmuştur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 25). Lyotard’ın yaklaşımına göre postmodern sanat, modernin içinde sunulmayı açığa çıkararak gelişmiştir. Postmodern sanatçı, yazar ya da felsefecinin en önemli özelliği, yazdığı metnin daha önce yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemeyeceğidir. Sanatçı, güzel biçimlerin ve elde edemeyeceği kolektif nostaljinin verdiği hazzı reddetmektedir. Postmodernist yazar ve sanatçının ürettiği metin daha önce yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez. Yapılacak olanı kuralsız bir bakışla üretmeye çalışmaktadır. Böylelikle postmodern sanatçıyı, felsefeci gibi konumlandırmak mümkündür (1997, s. 158). Lyotard’ın görüşleri doğrultusunda postmodern anlatıyla ilgili söylenecek ilk şey, üzerinde geliştiği modern anlatının bazı unsurlarını barındırmasıdır. Dolayısıyla postmodern anlatının sinemadaki ve televizyondaki görünümünü anlamak için öncelikli olarak modern anlatıyı anlamak gerekir. Sinemada modern anlatı en çok sanat sineması olarak kendini gösterir. Modernizm sinemada özel bir stil olmaktan ziyade, “modern sanatın stilistik özelliklerinin sinemasal uygulamalarıdır.” Bir bakıma modern film, “farklı film stillerini ortaya çıkaran farklı modernist hareketin etkisidir” (Kovacs, 2010, s. 54). Modern anlatının en belirgin özelliği klasik anlatının giriş-gelişme-sonuç üzerine kurulu yapısını bozuma uğratarak hikayeyi istediği yerden başlatmasıdır. Modern anlatı karakterleri, eylemde bulunmanın ötesinde, ruhsal durumlarını izleyiciye geçirmeyi yeğlerler. Uzunca anlatılacak bir öykü yoktur ve öyküyü yorumlamada belirsizlik hakimdir (Thompson, 2003, s. 111-112). Modern anlatıda birey ve bireyin temel sorunları ön plana çıkarılır. Modernitenin ve kapitalizmin birey üzerindeki olumsuz etkileri “iletişimsizlik”, “yabancılaşma” gibi kavramlar üzerinden ortaya konulur. Michelangelo Antonioni’nin, Federico Fellini’nin, Ingmar Bergman’ın, Andrey Tarkovsky’nin ve Jean-Luc Godard’ın ilk dönem filmleri modern sinemanın en önemli örnekleridir (Kovacs, 2010, s. 69-70).

Postmodern sanat, çeşitli zaman aralıklarında ortaya çıkmış sanat akımlarından ve birden fazla biçimin bir araya gelmesiyle gelişmiştir. Geleneksel akımlar, şemsiyesi altına aldığı yazarların her bir eserinde yinelenen sanatsal ilkelerle bütüncül bir yapıya sahiptir. Geniş bir çeşitliliğe sahip postmodern, geleneksel anlayışın sanat vurgulamalarını ortadan kaldırarak sanatsal olan ve olmayan arasındaki sınırları belirsiz kılar ve tüm yazın ürünlerini himayesi altına alır. Dolayısıyla kaynağını tek ve mutlak olana yer vermeyen çoğulculuktan almaktadır (Ecevit, 2001, s. 68). Çoğulculuk özelliği ayrıca, anlatı yapısının farklı karakter, zaman, mekan ve birden çok hikayenin bir aradalığını gerçekleştirir. Gerçekliğin sınırlarını aşarak bilim kurgu filmi ve romanlarında sık karşılaşılan alternatif dünya ve paralel evren gibi anlatı unsurlarını sık kullanmaktadır (Warhol, 2005, s. 230).

Postmodern anlatılarda uygun ve benzer olmayanların, bir düzensizlik dahilinde bir arada oluşları "heterotopia"ları³ oluşturmaktadır. Postmodern eserlerde diğer yapıtlardan alınan kişiler ve pasajlar, bazen gerçek hayattan alınmış kişilerle bir arada bulunabilir. Diğer yandan modernitenin geliştirdiği anlayışa eleştiri olarak seçkin ve kitle (popüler) sanatları arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Postmodern anlatının en önemli özelliği kabul edilmiş doğruları, olağan çağruları, doğrulanmış kavramları bozuma uğratmaktır. Postmodern metinde her karakter kurgulanabilir, çeşitli biçimlerde zaman ve mekan kullanılabilir, dolayısıyla her şeyin olması mümkündür (Menteşe, 1992, s. 238-240). Belirsiz zaman mefhumu çoğu zaman izleyicinin kronolojiye bağlılığını ortadan kaldırır.

Lyotard, Baudrillard ve Derrida postmodernitenin, Batı felsefesinin yaslandığı ilerleme, gelişme, Aydınlanma, rasyonellik gibi tarih duygusunu ve geçmişten bugüne aktarılan anlamları törpülediğini vurgulamıştır. Lyotard'ın büyük anlatılar olarak bildirdiği aklın ilerlemesi, özgürlük, tinin özgürleşmesi gibi söylemlerin sona ermesi, yeni temsillerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanat alanında gerçekçilik ve pozitivistin yerini postmodern anlatıların karakteristik özellikleri olarak parodi, pastiş, nostalji ve kitsch gibi yeni temsiller almıştır (Hall, 1995, s. 111). Postmodern anlatı, var olanın değiştirilerek yeniden sunulması üzerine kurulmuştur.

John Orr *Sinema ve Modernlik* (1993) adlı eserinde modern sinemanın yenilikçi doğasının, ironi, pastiş ve kendini yansıtma gibi unsurlarının postmodern olmadığını, tam aksine sinemanın modernlikle sıkı ilişkisinin başat özelliği olduğunu ileri sürmüştür. Orr, postmodern sinema karakteristiklerinden olan bir çok biçim ve anlatı unsurlarını "neo-modern" olarak adlandırmıştır (1997, s. 12). Andras Balint Kovacs, Orr'un modernizmi "bitmemiş bir proje" olarak gördüğünü, bu iddianın asılsız olmadığını fakat bunu kanıtlamak için güçlü argümanlar gerektiğini düşünür. İkinci modernist dalga olarak adlandırılacak farklılıkların sinemasal anlatıları zenginleştirdiğinin açık olduğunu, fakat bunun 1970'lerin ortasına kadar sürdüğünü söyleyerek Orr'un yaklaşımını tartışma zeminine oturtmuştur. Böylelikle modern ve postmoderni daha geniş bir bağlamda tartışmıştır (2010, s. 46-47).

Sinemasal anlatılar ve postmodernizm ilişkisi, söylemsel bir sistem; metinler dizisi; stil veya estetik (kinaye, anlatısal dengesizlik, nostalji ve öykünme gibi yollarla karakterize edilmiş); bilgi toplumu vb. olarak adlandırılmış bir devir ya da Aydınlanma'nın meta-anlatılarının sonunda olduğu gibi bir paradigma kayması olarak çokboyutlu yaklaşımlarla ele alınabilir (Stam, 2014, s. 309-310). Postmodern anlatı özellikleri olarak -özellikle roman üzerinde yoğunlaşılınca- kendi kendini yansıtma, merkeziliği bozuma uğratma, ironileştirme, parodi kullanma, metnin içine yorum yerleştirme (eleştirel, politik, sosyal vb.), anlatı karakterlerinin hayal ürünü olduğunu ifşa etme, alternatif evren oluşturma, mitolojik, efsanevi ve tarihsel unsurları gerçek görünümlü bir ortamda sunma, metinlerarasılığı kullanma, anlatılan öyküyü yarım bırakma ya da birden fazla son oluşturma, hayal ürünü olduğunun altını çizme, anlatının düzenini parçalama ve süreksizlik sıralanabilir (Opperman, 1992, s. 247). Postmodern bir metin, klasik bir öykü anlatmayabilir. Neden-sonuç ilişkisi içinde gerçekleşen olaylar yerine, bütünsellik içermeyen parçalanmış bir öykü

³ Heterotopia kavramı Foucault tarafından bölük pörçük dünyaların olanaksız bir mekanda bir araya getirilmelerini tanımlamak için kullanılmıştır. Postmodern edebiyatta var olan dünyaların çoğulluğunun altını çizmek üzere sık başvurulan bir kavramdır (Harvey, 2010, s. 64).

anlatabilir. Öykünün olmadığı bir anlatıda eylem dizileri mantıksal dizgeden giderek uzaklaşır. Bu belirsizlik karakterlere de yansıyor, karakter yapılanmasında tutarsızlıklar baş gösterir (Fludernik, 2005, s. 43).

Postmodern sanat, anlamın çoksesliliğinin farkında olarak, anlamların sonsuz eksikliğini ve özündeki tükenmezliği açığa çıkarır. Dahası, anlama/yorumlama/anlam-yaratma sürecini özgürleştirerek, sanatçılarına hem biçimsel hem de içerik olarak çok çeşitli kapılar aralar (Bauman, 2000, s. 151-157). Robert Stam'ın ileri sürdüğü üzere postmodern sanat dönüşlülük ve ironikliğe meyyleder. *Pulp Fiction* gibi filmlerin ya da *Beavis and Butt-Head* (1993-2011) gibi televizyon programlarının dönüşlülüğü ve heterojenliği, postmodernizmin örnekler. Çok biçimli ve ironik medya, sinemaya bilinçli bir biçimsel yöneliş olduğuna dikkat çekerek sinema teorisinin ve analizinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Sinemada postmodernizmi ele alan çalışmalar *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) ve *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) gibi filmler üzerinde yoğunlaşmıştır (2014, s. 311-312). Bahsedilen filmlerde postmodern anlatı özelliklerinin kullanım biçimine de değinmek, postmodernizm sinema ilişkisini anlamak için önemlidir. Sinemada postmodernizmin ilk örneği olarak kabul edilen *Blade Runner*, postmodern sinemanın bir çok özelliğini taşımaktadır. Türlerarası bir yapıya sahip olması ve metinlerarası bir okuma yapmaya imkan tanınması en önemlileridir. Film, postmodernizmin sosyal, politik ve kültürel önemi hakkında derin bir eleştiri ve anlayış sağlamaktadır (Flisfeder, 2017, s. 5; 18).

Blue Velvet'te Brian Machale'in *çoğulculuk*, Foucault'nun *heterotopia* kavramlarının izini sürmek mümkündür. Filmin ana karakterleri birbiriyle hiç bağdaşmayan iki dünya arasında yolculuk yapmaktadır. Bir yanda Amerika'da 1950'li yılların "drugstore" kültürüyle süslenmiş geleneksel kasaba hayatı, diğer yanda uyuşturucu, ruhsal hastalık, cinsel sapıklık ve şiddet içeren tekinsiz bir dünya kurgulanmıştır. Birbirine zıt iki dünyayı aynı mekanda birleştirmek zor gibi görünse de, ana karakter ikisi arasında gidip gelmiştir (Harvey, 2010, s. 64-65). Orr, Lynch'in filmlerindeki Dışavurumcu etkilere dikkat çekerek postmodern sinemanın köklerini Alman Dışavurumculuğu ve Gerçeküstücülük'le bağdaştırır. Orr'a göre parodik öykülerin anlatıcısı Lynch, Amerikan rüyasının ve küçük kasaba nostaljisinin tutsağıdır (1997, s. 26). İç içe geçmiş üç hikayeden oluşan *Pulp Fiction* ise, postmodern film anlatılarının tesadüf temasına fazlaca yaslanmasına örnek teşkil etmektedir. Filmde, tesadüfen kesişen farklı şiddet öyküleri, olay örgüsüne tesadüf-şiddet temasının çeşitlemeleri gibi yerleştirilmiştir. Ayrıca filmde, filmlerarası metinlerarasılık yaklaşımı çokça yer almaktadır (Kovacs, 2010, s. 79-80).

Postmodern filmler, modern sinemanın evrensel ve bütüncül sorunlarını göz ardı ederek, öykülerini küçültmüştür. Özneyi aşındırmış ve doğrusal zaman çizgisini muğlaklaştırmıştır. Farklı türleri birleştirmesi ve kullandığı malzemeleri kolaj biçiminde sunması anlam bütünlüğünün olmadığı hikayeler üretmesine neden olmuştur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 34). Bir çok televizyon programı da postmodern filmlerin karakterize edilmiş özelliklerini taşımaktadır. Kamera, monitör gibi aygıtların gösterimi, anlatı akışının reklamlarla kesilmesi, farklı söylemlerin yanyana koyulmasıyla oluşan heterojen yapısı, farklı program türlerinin karışımı gibi etkenler televizyonu yapıbozuma uğratmaktadır (Stam, 2014, s. 311-312). Bu doğrultuda postmodernizmin en temel stratejisinin yenilik odaklılık olduğu söylenebilir. Günümüzde, farklı topluluklara ve kültürlere hitap eden dijital medya platformları, postmodern kültürün araçlarını etkin bir şekilde kullanmakta ve postmodernizmin biçimsel yapısıyla karakterize edilmektedir.

Postmodernizm Kavramları

1960'lı yıllarda Julia Kristeva'nın, Bakhtin'in 1930'larda türettiği "söyleşimcilik" kavramını çevirmesiyle ortaya çıkan (Stam, 2014, s. 211) metinlerarasılık -intertextuality- kavramı, bir metnin daha önceki metinlerden bağımsız olarak ortaya çıkamayacağı anlayışına dayanmaktadır. Yazın alanında ortaya çıksa da sanatın diğer biçimlerini de -sinema, resim, mimari vb.- etkilemiştir. Metinlerarasılık en temel anlamda iki veya daha çok metin arasındaki alışveriş biçimidir. Bu alışveriş "alıntı", "gizli alıntı", "anıştırma", "öykünme", "gönderge", "yansılama" gibi biçimlerde kurulabilir. Postmodern söylemi geleneksel söylemden ayıran en önemli özellik, modernizmin bütüncül yapısını yapıbozuma uğratan, kaotikliğe ve çoğulculuğa hizmet eden metinlerarasılıktır. Metinlerarası göndergelere hizmet eden postmodern yapıtlar aynı söylem içinde tarihsel, ruhbilimsel ve özyaşamöyküsünden izler vb. içererek bir kesişim noktası olurlar (Aktulum, 2000, s. 7-17). Bu kesişim yalnızca iki metin arasında gerçekleşen bir metinlerarasılık değildir. Bir metinle etkileşime girmiş her metin, dolaylı olarak etkileşime girdiği metnin ilişkili olduğu metinlerle de metinlerarasılık içinde olur (Stam, 2014, s. 212). Böylelikle her sanat eseri yalnızca karşılaştırıldığı metinle kalmayarak tüm dizileri içeren yapıyla ele alınabilir. Sanat eserleri arasındaki bu zorunlu ilişkiyi yapı sökücüler belli bir kesişme noktasını imleyen ve sürekli olarak büyüyen bir ağ olarak tanımlar (Sarup, 2004, s. 81).

Linda Hutcheon'un belirttiği üzere postmodernizm, geleneksel anlatının örtük ve tekçi yapılaşmasına karşı gelerek gelişmiştir (2004, s. 127). Bu gelişim modern yazarın iktidarının kırılarak üretilen anlamın okur ve metin arasındaki etkileşimle sağlanmasına yol açmıştır. Postmodern okurun anlam üretiminin odağına geçmesi, okuru pasif bir özne olmaktan çıkararak özerkleştirmiştir. Böylelikle metin ve okuyucu arasındaki ilişki, köklü bir biçimde dönüşüme uğramıştır. Kubilay Aktulum'a göre metni metinlerarası bir görüngüde ele alan okur, başka metinlere ait izleri ortaya çıkarırken yorumlamamakla da mükelleftir. Ancak tüm metinlerdeki sonsuz sayıda göndergeyi tek bir okurun belirlemesi zor olduğundan hemen hemen tüm kuramcılar yaklaşımlarına bir sınırlama getirmiştir. Bir metnin ancak metinlerarası ilişkilerle var olabileceğini savunan Kristeva, *Jehan de Saintré*'i çözümlerken sınırlı sayıda söylem üzerinde durmuştur. Gerard Genette, göndergelerin yorumsal boyutuna değinmeden ana metinsellik ilişkileri üzerinden çözümlene yapmıştır. Michael Riffaterre ise metindeki tüm metinlerarası alışverişin kökenini araştırmak yerine tek bir beti ya da izleğe gönderme yapmıştır (2000, s. 191). Tüm bu çalışmalar gösterir ki metinlerarasılık, belirli kategoriler üzerinden değerlendirilebilecek bir yöntemdir. Metinlerarası kavramını kategorileştirmede en önemli katkı Laurent Jenny'ye aittir. Jenny, bir metnin başka metinlerle ilişkisinin pastiş, parodi, alıntı, montaj vb. biçimlerle incelenebileceğini belirterek metinlerarası ilişkileri Genette'ten önce davranarak ilk kategorileştiren kişi olmuştur (Aktulum, 2000, s. 72-73).

Metinlerarasılığın kategorize edilerek incelenebilecek bir kavram haline gelmesi Kristeva ve Genette'in yanı sıra Bakhtin, Barthes ve Riffaterre gibi kuramcıların katkılarıyla da gerçekleşmiştir. Barthes, *The Death of the Author* (Yazarın Ölümü, 1977) adlı çalışmasında metne yazar atamanın metni sınırlamak olduğunu ileri sürer. Barthes'a göre bir metin çeşitli kültürlerden çıkan, diyalog, parodi ve çekişmeden oluşan çok sayıda bileşenden oluşmaktadır. Bu çokluğun birleştiği yer yazar değil, okuyucu/izleyicidir. Okur/izleyici, yazının beslendiği ve içerebileceği tüm anlamların eksiksiz olarak kaydedildiği uzamdır. Okur/izleyici, yazıyı oluşturan tüm izlekleri tek bir alanda toplayarak metnin bütünlüğünü de kendinde toplamış olur. Dolayısıyla

yazar olmadığında metni anlamlandırmak, lüzumsuzdur (1977, s. 148). Barthes ve bahsedilen diğer kuramcılar, metinlerarasılığın en temelde bir anlam yaratma aracı olduğu noktasında birleşmiştir. Günümüzde postmodern anlatıların en çok yararlandığı yöntemler arasında metinlerarasılığın alıntı biçimleri gelmektedir.

Yunanca kökenleri *nostos* (eve dönmek) ve *algia* (özlem) kelimelerinin birleşmesinden oluşan nostalji kavramı hiç var olmamış ya da artık olmayan bir eve özlem duymayı ifade etmektedir. Yitirme ve yer değiştirme duygusu kavramın kaynağını oluşturur (Boym, 2009, s. 14). Nostalji, 17. yüzyılda İsviçreli bir öğrencinin, evinden uzak yaşayan askerlerin ölümcül bir tür ağır ev hastalığını tariflemek için sofistike bir kavram olarak kullanılmıştır (Hutcheon ve Valdes, 2000, s. 19). Nostaljinin felsefe ve edebiyat alanında kullanımı ise 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Aydınlanma Çağı'nın aklı merkeze alan felsefesine karşı duyguyu mitleştirilen romantikler, özlemlerini eserlerinin odağına almıştır (Boym, 2009, s. 38-40). Modernlik-nostalji bağının kurulduğu bu süreçten sonra nostalji, modernleşmenin hoşnutsuzluklarıyla birlikte sık kullanılan bir kavram olarak varlığını sürdürmüştür. Bireyleri duygusal açıdan olumsuz etkileyecek toplumun tüm alanlarına nüfuz eden değişime karşı, geçmişin imgelerine nostalji aracılığıyla ulaşılacağı yönünde kavrayış gelişmiştir.

Söylemse-biçimsel bir sistem olarak postmodernizmin en karakteristik estetik özelliği öykünmedir. Metinlerarasılığın merkezi unsur olması postmodernizmi orijinallikten uzaklaştırmaktadır (Stam, 2014, s. 312). Pastiş, metinlerarasılığı sağlama aracı olarak postmodern metinlerde sıklıkla kullanılan yöntemlerden biridir. Eski metinlerden kişi, imge ya da motifleri eklektik biçimde yeni metne yerleştirir (Ecevit, 2001, s. 75). Jameson, postmodernizmi açıklarken pastiş üzerinde özellikle durmuştur. Jameson'a göre nostalji filmleri, pastiş özelliğini yapılandırmakta ve kayıp bir geçmişi yeniden elde etmek amacıyla gerçekleştirdiği çabanın kolektif ve toplumsal düzleme yansımaları içermektedir. Postmodern anlatının izlerini taşıyan nostaljik filmler aracılığı ile bize ait olan şimdiki zaman ve geçmişimiz üzerinde köprü kurmaktadır. Geçmişin imgelerini ve estetik işaretlerini aracı kılarak daha önce kullanılan biçimleri yeniden üretmektedir. Bu yönüyle pastiş, nostalji aracılığıyla geçmişe gönderme yaparken; nostalji de pastiş konusuna yeni bir yaklaşım getirmektedir (2011, s. 58-59). O halde denilebilir ki Jameson'ın düşüncesinde nostalji filmleri, pastiş aracılığıyla işleyen metinlerarasılığın farklı bir formunu arz etmektedir. Bu doğrultuda *Stranger Things*'in Jameson'ın belirttiği bağlamda bir nostaljik yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir.

Modernizm, sanat anlayışında her zaman ileriye dönük olmayı tercih etmektedir. Klasik sanat anlayışından da beslenerek yüzünü geçmişe dönen postmodernizm bu yönüyle modernizmden ayrılmıştır. Postmodern sanat gelecek ile geçmiş, klasik ve modern birleştirirken nostaljik imgelerden yararlanmaktadır. Postmodernist tutum, sanat anlayışının mutlaka ileriye dönük olma zorunluluğunun kısıtlamasına direniş göstererek geçmiş yansıtmanın toplumsal belleğe çağrıda bulunabilme özgürlüğü sağladığına vurgu yapmıştır (Şaylan, 2016, s. 122). Nostalji, postmodernizmin anlatıya yansıyan özellikleri sıralandığında ilk akla gelen unsurlarındandır. Büyükdüvenci ve Öztürk postmodernizmin sinemaya yansıyan özelliklerini nostaljik, geçmişe özlem duymak, geçmiş ve günümüz arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle gerçekleşen birleşme; gerçekliğin yeniden sunumu; cinsellik ve arzunun metalaşması olarak sınıflandırmıştır (2014, s. 26). Nostalji unsurunu barındıran filmler geçmişte tekrar uyarlamaktadır.

Stranger Things Dizisinde Metinlerarasılık Nostalji ve Pastiş

Stranger Things, 2016 yılında Netflix platformunda yayınlanmaya başlamıştır. Yaratıcısı Duffer Brothers'dır. 1980'li yıllarda kurgusal bir kasaba olan Hawkins'te geçmektedir. Hawkins Ulusal Laboratuvarı doğaüstü alanlarda insanlar üzerinde deney yaparken, enerji patlaması sonucuyla alternatif bir evren oluşturur. Upside Down adı verilen bu evren Hawkins'in gölgesi gibi görülen güneşin doğmadığı, yaratıkların dolaştığı bir yerdir. Bu evrenden gelen Demogorgon adlı yaratık Will'i kaçıtır. Will, Lonnie ve Joyce Byers'in küçük oğludur. Dizinin başkarakterlerinden olan Will'in alternatif evrene geçmesi kasabada gerçekleşecek tuhaf olayların başlangıcıdır. Polis teşkilatı, ailesi ve arkadaşları Mike, Lucas, Dustin ve Eleven, Will'i bulmaya çalışırken tüm insanlar için tehlike oluşturan canavarla baş etmeye çalışırlar.

Stranger Things'in öyküsünde, karakter yapılanmasında, zaman-uzam kurgusunda ve biçimsel özelliklerindeki yaklaşım, postmodern anlatıya vurgu yapan unsurlar içermektedir. Bu bakımdan dizinin postmodern anlatıyı örnekleyen çoksesli mekanizması önem teşkil etmektedir. Çalışmanın bundan sonraki kısmında metinlerarasılık, pastij ve nostalji gibi postmodern anlatının temel özellikleri başlıklar halinde irdelenecektir. Bu doğrultuda dizinin üç sezonu (toplamda 25 bölüm) bu dinamikler çerçevesinde analiz edilecektir.

Metinlerarasılık

Stranger Things, olay örgüsü, karakter, nesnelere, anlatım biçimleri bağlamında metinlerarası ilişkiler içermektedir. Bilim kurgu, korku, fantastik, gerilim ve gençlik dizisi olarak sınıflandırılabilir dizi öncelikli olarak, Patrick Furey'nin tür filmlerinin farklı formları bir araya getiren yapısı itibariyle metinlerarasılık özelliği taşıdığı görüşü doğrultusunda değerlendirilebilir (2000, s. 49). İlk bölümü bilim kurgu ve korku türlerine gönderme yapan sahneyle başlar. Hawkins Laboratuvarı'nda geçen sahnede bir şeylerin yolunda gitmediğini gösterircesine ışıklar yanıp sönmektedir. Kim olduğu henüz belli olmayan bir düşmana karşı bilim adamları çalışmaktadır. Dizi boyunca gerçekleşen benzer sahneler tür içinde tür özellikleri sunmaktadır.

Stam'a göre sanat eserleri arasındaki metinlerarasılık yalnızca aynı ya da karşılaştırılabilir diğer sanat eserlerini değil, metnin konumlandırılabilirdiği tüm dizilerle ele alınabilir (2014, s. 212). *Stranger Things*'in metinlerarası düzlemini çoğunlukla 1980'lerin popüler fantastik dizileri ve Stephen King romanları oluşturmaktadır. Öyle ki dizinin metinlerarası referans bağlantısında ayrıntılı bir Stephen King eserleri incelemesi arz ettiğini söylemek olanaklıdır. Dizin ilk yayınlanan afişinin yazı karakteri ve rengi Stephen King'in romanlarının kapağının yeniden yaratımı görünümündedir. Afişte, metinlerarasılığın kullanılması Genette'in yanmetinsellik unsurlar kapsamına girmektedir. Yanmetinsellik, bir metnin ilk anlamının dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarıdır. Bunlar başlıklar, alt-başlıklar, resimler, notlar, kapak ve önsöz olabilir (Aktulum, 2000, s. 85-86). *Stranger Things*'in afiş tasarımları düşünüldüğünde hem Stephen King'in

hem döneminin bilim kurgu ve korku türündeki diğer filmlerine yaptığı referanslarda yanmetinsellik bulgularını.

Dizi, Stephen King'in birçok romanına referanslar içerse de burada en fazla metinlerarası referans içerenlerden bahsedilecektir. Özellikle King'in *Needful Things* (1991) romanına hem hikaye hem de kapak olarak benzerlik taşımaktadır. İki yapıt arasındaki benzerlik görsel düzeyde olduğu kadar izleksel düzeyde de gerçekleşmektedir. *Stranger Things*'te, romanda olduğu gibi küçük bir kasabada yaşayan insanların aniden ortaya çıkan bir canavarla mücadele etmesi; romanda gönderme yapılan Howard Phillips Lovecraft'in *Cthulhu mitosuna*⁴ referans verilmesi iki metin arasındaki benzerliklerdendir. Dizi, Stephen King'in *Carrie* (1974), *Firestarter* (1980) *The Mist* (1980), *It* (1986) ve *The Body* (1982) romanlarına da göndermede bulunmaktadır. Psikokinetik yeteneklere sahip başkarakter Carrie'nin nesnelere zihin gücüyle hareket ettirebilmesi, Eleven'in ilham kaynağı olduğunu düşündürür. *Firestarter*'ın telekinezi yeteneğiyle gözleriyle yangın çıkarabilen küçük kızı Charlie, Eleven'in ilham aldığı diğer karakterdir. Dizinin ana karakterlerinden biri olan Eleven, genetik olarak psikokinetik yeteneklere sahiptir. Hawkins Laboratuvarı, Eleven'ı on bir numaralı denek olarak kullanmaktadır. Eleven, laboratuvardan kaçır. Laboratuvar çalışanları Eleven'in peşindeyken, Eleven, Will'in bulmak ve yaratığı yok etmek üzere arkadaşlarına yardımcı olmaktadır.

The Mist romanı kasabaya çöken ani sisle birlikte insanları yiyerek beslenen yaratıkların ortaya çıkışını anlatır. Bu yönüyle aniden ortaya çıkan ve insanlarla beslenen Demogorgon'un bu romandan alıntılı olduğu söylenebilir. *It* romanı Derry Kasabası'nda yaşayan, kendilerine "Kaybedenler Kulübü" ismi veren bir grup çocuğun 27 yılda bir uyanarak kasabadaki insanları öldüren bir yaratıkla mücadelesini anlatmaktadır. Romandan uyarılma filmde Ben Hanscom'un okulun kötü çocukları tarafından tehdit edilmesi ve Dustin'e bıçak çekilen sahne benzerlik taşımaktadır. *The Body*'de benzer şekilde küçük bir kasabada yaşayan dört çocuğun kasabaya yakın bir yerde ceset olduğunu öğrenmeleriyle cesedi bulmak için çıktıkları yolculuğu anlatmaktadır. Hikaye, ergenlik çağındaki bu çocukların dostlukları üzerine temellenmiştir. *Stranger Things*'in, bahsedilen romanların kasabada yaşayan ergenlik çağındaki çocukların bir tehlikeye karşı verdikleri mücadele konusunu temel alması, hem takip ettiği izlek hem de izleği ele alış biçimi -dostluk, tehlikeye karşı kolektivizmin gücü- bakımından Stephen King romanlarına öykündüğünün apaçık bir işaretidir. Hem romanda hem de dizide dikkati dağılmış anne-babaların ergenlik çağındaki çocuklar üzerindeki etkisi ve sorunlu baba figürü, ebeveynliğin sorunsallaştırılmasının temelini oluşturmaktadır. Dizide özellikle Will'in babası üzerinden dönemin romanlarında ve filmlerinde olduğu gibi ideal baba rolündeki eksiklikler ifade edilir.

Stranger Things'in küçük bir kasabada yaşayan istikrarsız aile modeli konusu 1980'li ve 1990'lı yılların diğer filmlerine ait uyuşmaları yeniden kullanır. Bunlardan biri 1982 yapımı bilim kurgu filmi olan *E.T.* (Steven Spielberg)'dir. Will ve Dustin'in anneleri *E.T.*'nin başkarakteri Elliott'un annesi gibi bekardır. Anlatıların arka planında aile bütünlüğünün olmayışının çocuklar üzerindeki etkileri sorunsallaştırılır. *E.T.*'ye yapılan gönderme, konu bakımından çeşitli benzerlikler içermektedir. Dizi ve filmin açılış sekansı *Dungeons & Drangons* oynayan çocuklarla başlamaktadır. Elliott'un evinin arka bahçesinde bulunduğu uzaylı gibi, *Stranger Things* çocukları da Hawkins Laboratuvarı'nın deneklerinden Eleven'ı ormanda bulur. Her iki karşılaşmada

⁴ Cthulhu, Lovecraft'in "Cthulhu'nun Çağrısı" (1928) isimli kısa hikayesinde görülen ahtapot ve ejderhaya benzeyen, devasa büyüklükte kollara sahip dünyayı yöneten yaratıklardan biridir (Lovecraft, 2004, s. 60). *Stranger Things*'in Demogorgon'unun ahtapota benzeyen kolları Cthulhu'ya benzetilebilir.

da E.T. ve Eleven'in yüzüne el feneri tutulur. Mike ve Elliott yeni arkadaşlarını evde saklar. Dizide çocukların sık sık bisiklet kullanmaları, film ve dizinin benzer noktalarından biridir. Bunun dışında saçsız olan Eleven'in tıpkı E.T gibi sarı peruk kullanması ve hayalet kostümü giymesi diğer göndermelerdir. Ayrıca nostalji unsuru olarak da görülebilecek Coca Cola sahnesi her iki metinde de benzer şekilde kullanılmıştır. Dizide, E.T.'nin yanı sıra Steven Spielberg'in başka filmlerine de göndermeler bulunmaktadır. *Stranger Things*'in afişlerinden birinde Will'in açtığı kapı *Close Encounters of The Third Kind* (Steven, Spielberg, 1977) filmindeki Barry Guier'in uzaylılar tarafından kaçırılacağı kapıyla büyük benzerlik taşımaktadır.

Stranger Things'in özellikle ikinci sezonunda James Cameron'ın yönetmenliğini yaptığı *Aliens* (James Cameron, 1979) filmine metinlerarası göndermeler bulunmaktadır. Filmde ve dizide süper güçlere sahip bir canlıyı elde etmeye yönelik çaba vardır. Her iki yaratık da bilim adamlarının yaptığı bir hata yüzünden kontrolden çıkarak insanlar için bir tehdit oluşturmaktadır. *Aliens*'in uzaydan gelen yapışkan sıvılı yaratığı *Stranger Things*'te yeniden üretilir. Dizinin alıntı yaptığı filmler arasında *Gremlins* (Joe Dante, 1984) ve *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984)'de vardır. Dustin'in evinin önündeki çöp tenekesinin içinde bulunduğu tuhaf yaratığı besleyerek büyütmesi, *Gremlins*'in Billy'sinin beslediği yaratığa göndermede bulunmaktadır. Her iki yaratık da büyüdükçe tehlikeli hale gelmiştir. *Ghostbusters*'a yapılan referans ise Mike, Dustin, Will ve Lucas'ın Cadılar Bayramı için Hayalet Avcıları kostümü giymeleridir. Bölümün sonunda *Ghostbusters*'in film müziği kullanılmıştır. Bu doğrultuda izleksel ve biçimsel merinlerarasılığın koşut geliştiğini söylemek olanaklıdır.

Demogorgon'un Will'i enfekte ettiğini fark eden arkadaşları onu vücudundan atmaya çalışır. Tıpkı 1982 yapımı *The Thing* filmindeki yaratığın sıcaktan etkilenerek değişim geçirmesi gibi Demogorgon da sıcaktan etkilenmektedir. Annesi ve arkadaşlarının Will'in vücudundan Demogorgon'u çıkarmaya çalıştığı sahne *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) filmine doğrudan göndermedir. Filmin baş karakteri Regan, yatağa bağlanarak annesinin yardımıyla şeytandan kurtulmaya çalışırken annesini öldürmeye yeltenmiştir. Benzer biçimde yatağa bağlanan Will de Demogorgon'dan kurtulmaya çalışırken annesine saldırmıştır. Çocuğun canavara dönüşümü ve canavardan arınması geçişi iki metin arasındaki koşutluğu izleksel düzeyde gerçekleştirir.

Görüldüğü üzere *Stranger Things* ele aldığı konu ve işleyiş biçimi itibariyle 1980'li yılların birçok ikonik filmine göndermelerde bulunur. Burada hepsinden bahsetmek mümkün olmasa da açık bir şekilde referans gönderilen diğer filmler şöyle sıralanabilir: ilk olarak Nancy, Jonathan ve Steve arasındaki aşk üçgeni, 1980'lerin ve 1990'ların dramalarında sık karşılaşılan bir eğilimdir. Çocukların canavarı öldürmeye çalıştığı sahne *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984)'e referans etmiştir. *The Evil Dead*'in (Sam Raimi, 1981) afişi ilham kaynağı olarak kullanılmıştır. Dizinin, geçtiği dönemin popüler kültür ürünlerine böylesi yoğun referanslar içermesi, metinlerarasılığın nostaljiye aracılık eden özelliğine işlerlik kazandırmıştır.

Günümüze dönecek olursak dizinin, Netflix'in diğer popüler dizisi Alman yapımı *Dark* (2017-) ile metinlerarası imgelem taşıdığı söylenebilir. Her iki dizinin de küçük bir kasabada geçmesi, hikayenin çıkış noktasının kaybolan bir çocuk olması ve iki farklı evren arasında zaman yolculuğu yapılabilmesi başlıca benzerlikleridir. *Stranger Things*'in metinlerarası ilişkilerinin tümü dikkate alındığında 1970'leri ve 1980'lerin metinlerarası izlerini taşıdığı görülür. Bu benzerlik anlamsal dönüşümü görsel düzenlemeler, ses, ışık, kullanılan renkler gibi teknik olanaklarla bir arada sunmuştur. Dahası, *Stranger Things* için metinlerarasılık

sahnelerin referansını anlamada, karakterlerin anlaşılmasında hayati önem arz etmektedir. Aktulum'un görüşleriyle değerlendirildiğinde dizinin bir yeniden yazım olduğu ileri sürülebilir. Aktulum'a göre bir metnin onu taklit eden bir metin aracılığıyla dönüştürülmesi, açık veya kapalı olarak yinelenmesi, bir metnin yeni versiyonu olarak değerlendirilebilecek yeniden-yazımdır (2000, s. 236).

Nostalji ve Pastiş

1980'li yıllarda geçen *Stranger Things*, çocukluk dönemi o yıllara tekabül eden izleyiciler için hatırlayacakları birçok nostaljik imgeyi bünyesinde barındırmaktadır. Diğer izleyiciler için ise kurgu ve gerçeği birleştirerek yeni bir deneyim alanı sunmaktadır. Bir bakıma gündelik olanı unutturma imkanı tanıdığı söylenebilir. Nostaljik metaların izleyici üzerindeki en belirgin etkisi, izleyicilerin metne daha kolay adapte olmalarını ve geçmiş dönemlerde beğenilerini kazanmış sanat ürünleriyle yeniden karşılaşarak nostaljik haz almalarını sağlamasıdır. Netflix, *Stranger Things* aracılığıyla çocukluğu ya da ergenliği 1980'li yıllara denk gelmiş izleyicilere, çocukluğuna geri dönmüş hissi yaşatan nostaljik bir özlemden beslenmektedir. Bu noktada önemli olan dizinin nostaljik imgeleri ne şekilde kullandığıdır. O dönemde büyüyenlerin belleklerinde yer edinen banliyöde yaşam, 1980'lerin estetik bakışını ortaya koyan mekanlar, kostümler, müzik, baş karakterlerin oynadığı video oyunları, bisiklet, alışveriş merkezi kültürü ana hatlarıyla ortaya konulmuştur. Dizi geçmişteki bir dönemi anlatırken 1980'lerin popüler kültürünün farklı görüngülerini birlikte arz etmiştir.

Bahsedilen unsurlar aracılığıyla dizide, nostaljinin Jameson'ın belirttiği şekilde işlerlik kazandığı söylenebilir. Jameson'ın nostalji filmi tanımlaması, geçmiş döneme ait film evreninin biçimsel ve anlamsal açıdan yeniden oluşturulmasıdır. Jameson, pastiş yeniden inşa eden nostalji filmlerini George Lucas'ın *American Graffiti* (1973) filmiyle örneklendirir. Film, Eisenhower döneminin büyüleyici görünen kayıp gerçekliğini yeniden elde etmeye çalışmaktadır. Çünkü 1950'li yıllar Amerikalılar için "arzunun ayrıcalıklı yitik nesnesi"dir (2011, s. 58). Bahsedilen filmin 2000'li yıllarda çekilmesi gibi, 1980'li yıllarda geçen *Stranger Things*'in 2016 yılında çekilmeye başlanması izleyiciye şimdiki zamandan geçmişe gitme fırsatı tanıyan nostalji filmlerinde pastiş kullanımını örnekler. Yine Jameson'ın düşüncüyle nostalji, geçmişin bir moda biçimi ya da gösterişli bir imgesidir. Postmodern sanat ve kuramda çok sayıda görüngüyle birlikte yalnızca estetik bir görüntü olarak kalabilir. İmge, tarihselcilik, kopyalama gibi araçlar, kendi kendinin göndergesi olmasına yardımcı olur (2011, s. 181). Dolayısıyla *Stranger Things*'in Stephen King'in eserleri gibi dönemin popüler romanlarından ya da filmlerinden ilham alması ve popüler müziklerini kullanması, 1980'lerin sanatsal ve kültürel atmosferine de büyük oranda yaslandığını ortaya koymaktadır. Ayrıca 1980'li yılların televizyon dizilerinde yaygın kullanılan aşk üçgeni ve balo gibi anlatı unsurlarını kullanması izleyiciye geçmiş yıllardaki seyir deneyimini hatırlatır. Bu doğrultuda dizinin "nostalji için nostalji" yaparak izleyiciye eski izleme deneyimini yeniden yaşatma vaadinde bulunduğu söylenebilir.

Stranger Things'in 1980'li yılları yeniden gündeme getirirken hicvetmeye meyletmeyerek, pastiş aracılığıyla izleyiciye o yılları yeniden deneyimletme hazzı vermektedir. Anlatının merkezine ergenlik çağındaki çocukları koyması, nostaljik çekiciliğini daha da arttırmaktadır. Kolektif belleğin işaretlendiği bu yolla ayrıca nostalji ve gerçeklik arasındaki bağı güçlendirmiştir. Kolektif nostaljinin en önemli belirleyicilerinden biri ortak bir deneyim olarak kabul edilebilecek çocuklukta kullanılan tüketim ürünleridir. *Stranger Things* çeşitli sahnelerde insanları birbirine bağlayan bu unsura işaret eder. Neredeyse birer zaman makinesi metaforu

olabilecek bu ürünlerden biri “Coca-Cola”dır. Eleven’in devlet laboratuvarında içmesi için önüne konulan “New Coke” -1985 yılında Coca-Cola’nın kısa süre piyasaya sürdüğü kola çeşidi- ve başka sahnelerde gösterilen kola reklamları 1980’lerde yaşayanların hatırlayacağı bir anı olarak sunulmuştur.

Stranger Things’in fon olarak kullandığı nostaljik unsurlardan biri de Soğuk Savaş dönemidir. Çocukluktan ergenliğe geçiş sürecinin zorluklarıyla Amerikan toplumunun kaygılarını paralel bir şekilde kurgulamıştır. Çocukların hayatının bilinmezliğe doğru gidişini, toplumun gelecek kaygısını ve o dönemin güvenlik algısını yeniden ortaya koymuştur. Amerika toplumunun genlerine işlemiş paranoyayı parodileştirmiş olarak açığa çıkarmıştır (Aydemir, 2019). Bu doğrultuda anlatı boyunca canavar Demogorgon her ortaya çıktığında hissedilen tekinsizlik duygusunun o dönemin Amerika’sında yaşanan paranoyayla ilgili olduğu düşünülebilir.

Demogorgon yaşadığı alternatif evrenden gerçek dünyaya çıktığında elektronik aletlerde bozulma yaşanmaktadır. Will, Upside Down’a sıkıştığında annesiyle iletişimi yalnızca elektronik aletlerle sağlamaktadır. Bu durum 1980’li yıllarda yaşanan teknolojik değişikliklerin toplumda oluşturduğu kaygıya yönelik nostaljik bir bakış sunmaktadır. Bu bağlamda Svetlana Boym’un *Nostaljinin Geleceği* (2009) adlı çalışmasında “yeniden kurucu nostalji” ve “düşünsel nostalji” olarak ayırdığı iki nostalji düzleminden bahsetmek gerekir. Yeniden kurucu nostalji, özce zamanla ilişkilidir. Yüzünü geçmişe dönerek geleneklerle ilgilenir. Mutlak hakikat temelinde yitik evini geleceğe taşımaya hedefler. Düşünsel nostalji, zaman mefhumundan kopmuştur. Modernliğin paradoksları ekseninde geçmişe duyduğu özlem üzerine odaklanır. Nostaljik olarak gördüğü olgunun oluşma süreciyle ilgilenmek yerine hatırlamak üzerine yoğunlaşmaktadır. Acının ve huzurun bir arada olduğu düşünsel nostaljide kişi ve toplum gerçeklikten uzaklaşır (2009, s. 37). Bu bakıştan hareketle *Stranger Things*, 1980’li yılları günümüze taşıyan anlatısal ve tematik unsurlar içermesi dolayısıyla yeniden kurucu nostalji kavrayışıyla değerlendirilebilir.

Yeniden kurucu ve düşünsel nostalji arasındaki farklardan biri de bireysel bellek ve kolektif bellek arasındaki ilişkidir (Boym, 2009, s. 76). Dizide, analog ve dijital medya arasındaki farklar, ergenlik çağındaki çocuklar üzerinden araçsallaştırılmış ve tarihsel bir bağla ele alınmıştır. Mike, Will, Lucas ve Dustin’in birbiriyle ilişki kurmak için telsiz ve amatör radyo sistemi kullanması analog çağa dönüşü sağlayan nostalji ögesi olarak açığa çıkarılır. Dizinin olay örgüsünün nirengi noktasını oluşturan telsizler, cep telefonunun olmadığı zamanlarda karakterlerin birbirleriyle iletişim sağlamasının tek yoludur. 1980’lerin ruhunu yansıtan bu analog araçlar yer yer ikonikleştirilir ve anlatıyı katalize etme görevini üstlenir. Boym’un kişisel hafızamızda yer alan hatıraların toplumsal olan ve tarihle bağlantılı olarak işlerlik kazandığı (2009, s. 7) görüşüne yaslanıldığında dizide, yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostaljinin eş zamanlı olarak da düşünülebileceği söylenebilir.

Ayrıca çocukların teknolojiyle kurdukları bu nostaljik bağ, Tracey Mollet’a göre “geek” özellikleri taşımalarını destekler. “Geek”, 1970’ler, 1980’ler ve 1990’larda çocukluğunu yaşamış olan, oyun, film, çizgi roman gibi kültürel ürünleri sosyal yaşantılarının merkezine koymuş kişilerdir. İlk sezonda “Zindanlar ve Ejderhalar”ı saatlerce oynamaları ve video oyun salonundaki geçirdikleri zaman “geek” kültürüne ait anlatı öğeleriyle desteklenmiştir. Bu sahneler ayrıca alternatif erkeklik hegemonyası da sunmaktadır. Dolayısıyla dizi, “geek” kültürünü yalnızca nostaljik olarak sunmakla kalmayarak yeniden değerlendirmiştir (2019). Ayrıca *Star Wars* ve *X-Men* film serilerine yaptıkları atıflar, “geek” kültürünün referansları olarak işlev görmüştür. “Geek”

kültürünün söz dağarcığından sık sık alıntı yapılması, nostalji üzerinden kurulan metinlerarası bağı pekiştirmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada 1980’li yılların popüler filmlerine ait dizgeleri kullanan, postmodern söylemin metinlerarası ve nostalji söylemini bir kesişme noktası olarak harekete geçiren Netflix orijinal dizisi *Stranger Things* analiz edilmiştir. Video akışı platformu Netflix’in, postmodern anlatı metni üreticisi olarak nostaljiye başvurusu, çok sayıda metinlerarası referansla değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda dizinin olay örgüsü, konusu, karakterleri, nesnelere, anlatım biçimleri ve görsel düzenlemelerinin metinlerarası düzlemini çoğunlukla 1980’li yılların popüler kültür ve sanat ürünlerinin oluşturduğu söylenebilir. Metinlerarası göndermeler sinema ve televizyonun yanı sıra edebiyat, oyun kültürü, müzik gibi farklı alanları da içermektedir. Bu göndermeler, doğrudan ve dolaylı olarak yapısal, izleksel, biçimsel, anlamsal ve tekniksel düzeyde gerçekleşmiştir. Dizinin, 1980’li yılların metinlerini yeni bir bağlama yerleştirirken bir dönüşüm işlemine uğratarak yeni bir anlamsal evren oluşturduğu görülmüştür. Bu dönüşümü metnin ruhuna inerek, geçmişle günümüz arasında koşutluk kurarak yürütmüştür. Saptanan pek çok koşutluk, dizinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Georg Stauth ve Bryan S. Turner, nostaljinin ele alınışında iki farklı gelenekten bahseder. İlki, ağırlıklı olarak tıbbi bakışa yaslanan nostaljinin melankoliyle ilişkilendirildiği gelenektir. İkinci gelenek, şimdiki zamanın tekinsizliğinden korunmak isteyen kişinin moral bulmak üzere geçmişe sığınmasıdır (1993, s. 261-262). Çalışmada odaklanılan dizi bu çerçevede değerlendirildiğinde ikinci geleneğe daha yakın durduğu görülmüştür. Geçmişe ait bir metni günümüzün teknolojik olanaklarıyla uyarlayarak hem “aşinalık” etkisi oluşturmuş hem de izleyiciye geçmişe sığınma fantazisi vaat etmiştir. Burada nostalji, Jameson’ın ifade ettiği üzere “geçmişe ait bir fantazyadan alınan haz” olarak varlık kazanmıştır (2011, s. 248). Dizide 1980’li yıllara yönelik kolektif ve bireysel özlem açığa çıkarılırken pastiş aracılığıyla kayıp geçmişe ulaşılmaya çalışılmıştır. Bir bakıma dizi kullandığı dekor, müzik, mekan, kostüm, “geek” kültürü gibi araçlarla izleyiciyi 1980’li yıllara götürmüştür. Çocukların hala güvenli bir şekilde dolaştığı küçük bir kasabada geçen hikayesiyle alternatif bir evren sunmuştur. Dahası, anlatıda yer alan metinlerarası göndermeler izleyicide geçmiş zamana sabitlenmiş hissi uyandırmıştır.

Netflix’in geçmişe yönelik bu özel ilgisi Netflix’i neredeyse postmodern anlatının bir vârisi gibi idealize etmektedir. Netflix’in bu eğilimini ortaya çıkaran koşullar internet teknolojisi hızlı ilerleyişi, dijital platformlara özel üretilen içeriklerin hızlı tüketimi ve ekonomik beklentileriyle ilişkilidir. İçerik üreticilerinin böyle bir durumda ilk başvurdukları tasarruf yöntemi, metinlerarasılık ve nostaljidir. Metinlerarasılık ve nostaljiyle kurulan anlatı evreninin en önemli avantajı, yaratıcılığa daha az ihtiyaç duymasındır. Belli bir izleyici kitlesini yakalamış içerikler, ileri bir zaman aralığında yeniden sunulduğunda yeni izleyicilere ulaşmış olur. Bu yaklaşımıyla Netflix, geçmişte sevilerek izlenen sinema ve dizilerin bilinçli olarak yeniden canlandırıldığı bir alan olarak konumlanır.

Stranger Things’in postmodern anlatı olarak değerlendirilmesini sağlayan özelliklerinden biri de türler arası sınırların belirsizliğidir. Postmodern anlatılar modernliğin oluşturduğu kategorileşmelere karşı çıkararak türleri

birbirine yaklaştırmaktadır. Dizinin, bilim kurgu, korku, gerilim, fantastik, doğüstü ve gençlik türünden beslendiği için melez bir yapılaşmaya sahip olduğu söylenebilir. *Stranger Things*'in farklı biçim ve türleri bir arada kullanması, benimsenmiş imgelere ve izleklere başvurması postmodern anlatının başarılı örneklerinden biri olmasını sağlar. Böylelikle geçmişe ait olanı dijital teknolojiyle harmanlayarak izleksel ve biçimsel yeniliğin kapısını aralar.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Anderson, P. ve Meiksins W. E. *Modernizm, Postmodernizm ya da Kapitalizm*. (A. T. Erdağı ve Ç. Ünal, Çev.). İstanbul: Bilim Yayıncılık.
- Aydemir, Ş. (2019). Stranger Things 3. Sezon: Duvarın Altında Kalmak!. *Altyazı Dergisi*. Erişim <https://altyazi.net/gozecarpanlar/stranger-things-3-sezon-duvarin-altinda-kalmak/>
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author, (S. Heath, Çev.), içinde *Image, Music, Text* (s. 142-148). London, Great Britain: Fontana Press.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berktaş, F. (2000). Küreselleştikçe Parçalanan Bir Dünyanın Düşünsel İzdüşümü: Postmodernizm. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 21 (2000), 1-12.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk S. R. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Calhoun, C. (1993). Postmodernism as Pseudohistory. *Theory, Culture and Society*, 10 (1), 75-96.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fuery, P. (2000). *New Developments in Film Theory*. New York: St. Martin's Press.
- Flisfeder, M. (2017). *Postmodern Theory and Blade Runner*. New York, London: Bloomsbury Academic.

- Fludernik, M. (2005). Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present, James Phelan & Peter J. Rabinowitz (Ed.), içinde, *A Companion to Narrative Theory* (s. 36-60). Oxford: Blackwell Publishing.
- Hall, S. (1995). Yeni Zamanların Anlamı. (A. Yılmaz, Çev.). Stuart Hall ve Martin Jacques (Der.), içinde, *Yeni Zamanlar*, (s. 105-127). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hutcheon, L. ve Valdes, M. J. (2000). Irony, Nostalgia and Postmodern: A Dialogue. *Poligraphias* 3 (1998-2000), 18-41.
- Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*. Routledge Taylor & Francis Group: Londra & New York.
- Huyssen, A. (1993). Postmodernin Haritasını Yapmak. (M. Küçük, Çev.). Mehmet Küçük (Der.), içinde, *Modernite versus Postmodernite* (s. 107-131). Ankara, Vadi Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*. (N. Plümer ve K. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kovacs, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980. (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (M. Küçük, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Lovecraft, H. P. (2004). *Toplu Eserleri 3*. (H. F. Nemli, Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Menteşe, O. B. (1992). Sanat'da Modernizm'den Postmodernizm'e. Ceylan Ertem (Haz.), içinde, *Littera Edebiyat Yazıları*, C III, Ankara: Karşı Yayınları.
- Mollet, T. (2019). Demogorgons, Death Stars and Difference: Masculinity and Geek Culture in Stranger Things. *Refractory*, 31. ISSN 1447-4905.
- Opperman, S. (1992). Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve 'Gerçeklik' / 'Yazı' İkilemi, Ceylan Ertem (Haz.), içinde, *Littera Edebiyat Yazıları*, C III, Ankara: Karşı Yayınları.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (A. Bahçivan, Çev.). Ankara: Ark Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1998). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ark Yayınları.
- Oskay, Ü. (1982). *Çağdaş Fantazy Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*. Ankara: Ayko Yayınları.

- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sardar, Z. (1998). *Postmodernism and the Other: The New Imperialism of Western Culture*. London: Pluto Press.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman ve Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stauth, G. ve Turner, B. S. (1993). Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi. (M. Küçük, Çev.). Mehmet Küçük (Der.), içinde, *Modernite versus Postmodernite* (s. 259-276). Ankara: Vadi Yayınları.
- Stranger Things En Çok İzlenen Dizi Oldu. (16 Temmuz 2019). *NTV*.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- The Duffer Brothers (Yapımcı ve Yönetmen). (2016-). *Stranger Things* [Netflix orijinal dizisi]. USA: 21 Laps Entertainment, Monkey Massacre.
- Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Warhol, R. (2005). Neonarrative or How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film, James Phelan & Peter J. Rabinowitz (Ed.), içinde, *A Companion to Narrative Theory* (s. 220-232). Oxford: Blackwell Publishing.

2020, 7(2): 334-353

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.334353>

Makaleler (Tema)

THE JAPANESE CREATION MYTH, THE VIOLATION OF TABOOS AND THE CONSTRUCTION OF MODERNITY IN “PROFOUND DESIRES OF THE GODS”

Mikail Boz¹

Abstract

Myths include positive and negative elements, which the concept of modern social life is referred to, even though they seem to be the phenomena of ancient times. With its positive meaning, though it is a type of narrative which handles extraordinary subjects that happen to extraordinary people, the potential of this narrative to create a specific mystification leads myths to be interpreted as a carrier of “false consciousness”. Film texts are also a tool that constantly enables this double meaning and the element to the audiences.

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, bozmikail@gmail.com,
ORCID: [0000-0003-4276-1521](https://orcid.org/0000-0003-4276-1521)

Makalenin Geliş Tarihi: 09.09.2020 Makalenin Kabul Tarihi: 10.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

The relationship between mythography and cinema are analyzed within a specific film text in this study. *Profound Desires of the Gods* (Kamigami no fukaki yokubô), which was directed by Shohei Imamura and released in 1968, explicitly addresses the Japanese creation myth. While the incidents experienced by the Futori family due to various crimes and the violations of taboos are handled in the forefront, concerns and fears about Japanese modernization are mentioned in the background. In this context, qualitative, structuralist mythographic analysis is made about this film in terms of the concepts of myth, taboo, violation, and modernization. In this film, which is analyzed under the conceptual opposites and titles such as *nature/culture*, *taboo/violation*, *civilized/uncivilized*, *traditional/modern* with the method of binary oppositions explained by Levi-Strauss, it is seen that the Japanese creation myth is tried to be revived, and the longing to traditional Japan against modern one emerge as a prominent discourse. It is determined that a modernization perspective without modernity becomes a prominent discourse in the film.

Keywords: Japanese creation myth, taboo and violation, modernity, Shohei Imamura, *Profound Desires of the Gods*

“TANRILARIN DERİN ARZULARI” FİLMİNDE JAPON YARATILIŞ MİTİ, TABULARIN İHLALİ VE MODERNLİĞİN İNŞASI

Öz

Mitler uygarlığın çok eski dönemlerine ait fenomenler gibi görünse de, modern toplumsal yaşam kavramının gönderimde bulunduğu olumlu ve olumsuz iki yönü de içinde barındırmaktadır. Olumlu anlamıyla mit olağanüstü kişilerin başından geçen olağanüstü konuları ele alan bir anlatı türü olsa da bu anlatının belirli bir mistifikasyon üretme potansiyeli, mitlerin olumsuz, birer “yanlış bilinç” taşıyıcısı olarak da anlam kazanmasına neden olmuştur. Sinema metinleri de mitlerin sahip olduğu bu çift anlamlılık ve yönü izleyicilere sürekli sunan bir araçtır.

Bu çalışmada mitografi ve sinema ilişkisi belirli bir sinema metni üzerinden ele alınıp incelenmiştir. Shohei Imamura'nın 1968 tarihli *Tanrıların Derin Arzuları* (Kamigami no fukaki yokubô) adlı eseri açık biçimde Japon kuruluş mitine gönderimde bulunmaktadır. Ön planda Futori ailesinin işlediği çeşitli suçlar ve tabu ihlallerinden dolayı başından geçenleri ele alınırken, arka fonda Japon modernleşmesine dönük endişeler ve korkular dile getirilmektedir. Bu bağlamda ilgili eser mit, tabu, ihlal ve modernleşme kavramları etrafında nitel, yapısalcı mitografik analize tabii tutulmuştur. Levi-Strauss'un ortaya koymuş olduğu ikili karşıtlıklar yöntemiyle *doğa/kültür*, *tabu/ihlal*, *uygar/uygar olmayan*, *geleneksel/modern* gibi kavramsal çiftler ve

başlıklar altında analiz edilen filmde, Japon kuruluş mitinin yeniden canlandırılmaya çalışıldığı, moderne karşıt geleneksel Japonya'ya dönüş özleminin öne çıkan bir söylem olarak belirdiği görülmüştür. Filmde modernitesiz modernleşme perspektifinin öne çıkarılan bir söylem olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mit, Japon köken miti, tabu ve ihlal, modernleşme, Shohei Imamura, Tanrıların Derin Arzuları.

Introduction

Mankind has tried to explain the universe since ancient times. The effort to maintain their existence in nature, to interpret the cosmos, to exist within specific rules within the social groups related to the person and to determine these rules, the need for meta-narratives, which will make life meaningful individually, have emphasized the need for various kinds of narratives that are constantly renewed and repeated. Consequently, as a social being, the search for solutions to some existential problems based on their sociality has continued. The formation of the universe, living things, communities, what people have to do during their developmental periods, explanations of what they expect in the future have been the subject of religion and myths for a long period of time, even though it is the subject of philosophy and science for two or three thousand years. On the one hand, myth expresses a mystification process as the analysis demonstrated by Barthes (2014) by referring to unreal stories, and on the other hand, it is interpreted as a form of narrative about extraordinary subjects that happen to extraordinary people in the very old times of history. Even though mythical thought in any form mentions a particular phase in the general understanding of the universe, there is no sign that this phase ends and the transition to a whole new phase is completed. In contemporary societies, as in the earliest human communities, myths are constantly created, and many people find these explanations convincing and believe them.

Every society has its own myths and these myths serve as a regulator for social and individual life as well as explanations about the universe. Myths, which are a significant part of human culture, are seen in almost every field of contemporary cultural life, and cinema is one of them. When various mythological figures (*Thor, Loki, Thanos, Zeus, Posedion* et al.) can be utilized as actors in films, specific mythological stories can totally be presented them to the audience (for example, *La vendetta di Ercole* (dir. Vittorio Cottafavi, 1960); *Clash of Titans* (dir. Louis Letterier, 2010),). In addition, several representations, symbols, phenomena and processes shown in films are presented to the audience with the potential of cinema to create myths, and contemporary myths are continually created.

There is a quite extensive literature about myths, and researchers have tried to analyze the quality of representation in myths. What do mythological representations mean? What are the functions that these meanings have? Questions such as which thematic highlights these functions presented indicate that mythology has a particular place in understanding the intellectual world of a community or an individual. In this study, the assumption, which myths and their re-representations are significant for contemporary societies as early communities, are handled, and an analysis about the mythological narrative emerged in a contemporary film as well as the meaning resulting from this narrative are aimed. In this context, a *mythical analysis* is made about Shohei Imamura's film, *Profound Desires of the Gods* (Kamigami no fukaki yokubô)

that is explicitly based on a mythological narrative in contemporary Japanese cinema. The questioning of Japanese modernization within the scope of the Japanese creation myth with a nostalgic soul is examined in the study, and the discourse of the resurrection of tradition or mythical retreat through the failure of modernization is analyzed. Considering the nostalgia after great disasters and the continuity of the motivation to retreat to the original Golden Age, it is controversial whether the approaches of the films to modernity (particularly their negative sides) have a nostalgic aspect that seems to be part of modernity.

It is possible to say that Japanese modernization is a late modernization compared to Europe and the USA. Admiral Matthew C. Perry, who was sent to Japan from the USA in 1854, requested a trade agreement between the USA and Japan. Although the Japanese rejected the trade agreement, Admiral Perry came back with a larger fleet, and Japan, which had no means of defending themselves against this fleet, had to accept the agreement (Beasley, 1999, pp. 191-192). This incident demonstrated the Japanese two things; firstly, West is no longer underestimated, they are superior to them both commercially and militarily. Secondly, it is essential to be “like them” to survive in this world system. After about 260 years of feudal rule, *Meiji Restoration* began in 1868. The 29-kilometer train route opened between Shimbashi and Yokohama station in 1872 represents a significant turning point in Japanese modernization (Japangov, 2020). Japan developed in the military field at least with this late modernization effort, and won the war against Tsarist Russia in 1904-1905. Imperialist desire and militarist growth peaked before the Second World War, but the war against the USA and its allies ended with two atomic bombs dropped on Japan. Therefore, modernization, which are tried to be made rapidly, imperialist expansion and its consequences, address to a traumatic period in the mind of Japanese people. Consequently, it is possible to expect the production of highly complex, opposite feelings and thoughts about modernization.

Imamura is one of the significant directors of *Japanese New Wave*. *Japanese New Wave* films utilize the conflict between the old and the new, and reflect the fears and anxieties in the inner world of the people in an era that the society encounters an intense transformation (Teksoy, 2009, p. 533). *Japanese New Wave* films’ content and form is “capable of revealing the contradictions within Japanese society and with isolating the culture’s increasingly materialist values and its imperialist alliances” (Desser, 1988, p. 4). In this context, *Profound Desires of the Gods* (Kamigami no fukaki yokubô, 1968) makes it possible to understand Japanese (compulsory) modernization; the desires created by the fears of this process, and it also helps to interpret this process with various prominent binary oppositions.

Aim and Methodology

Aim

The aim of this study is to reveal how the creation myth is reproduced in a film handled with a mythological perspective and how it constructs the filmic meaning, and to determine how the director presents Japanese modernization within the framework of Japanese creation myth through various binary oppositions (*nature/culture, taboo/violation, civilized/uncivilized and traditional/modern*), and to analyze the discourse that is highlighted in the film. It is possible to regard film texts as myths in the modern period. From this

point of view, a purposeful sampling was used for the analysis of the film, and Shohei Imamura's *Profound Desires of the Gods* (Kamigami no fukaki yokubô, 1968), which reprocessed a mythology obviously based on the creation myth in Japanese cinema, was selected. Levi-Strauss's binary oppositions method was used to analyze the film. This method provides a highly functional framework for examining myths and contemporary cultural products.

Methodology

Rosenberg defined myths as theories about myths as symbolic and psychoanalytic aspects, theories that handle religion and sacred experience, theories that handle economically, and structuralism. Levi-Strauss's structuralist approach identifies myths as abstract constructions. They have a structural integrity and continuity, and the significant thing is to reveal the structure (Rosenberg, 2003, pp. 25-26). Sahlins denotes that structural anthropology is based on binary opposition (2014, p. 13), and Levi-Strauss emphasizes that people see "the universe is represented as a continuum made up of successive oppositions" (1966, p.139). Oppositions such as life/death, male/female, good/bad represent the basic conflicts of human existence for Levi-Strauss (Doty, 2000, p. 277). This approach is also accepted by Jung and he regards man as a complex of these oppositions (Jung, 2009, p. 85). So, this "structure" and opposition, which is immanent in human psyche, also shows itself in cultural products, and according to Fiske and Morris, myths cannot resolve these irreconcilable contradictions, but they eliminate the concerns about them (Fiske, 2003: 160; Morris, 2004, p. 456). Levi-Strauss explains the essence of this method, which is based primarily on *nature/culture* opposition and aims to reveal the structure:

Starting from a binary opposition, which affords the simplest possible example of a system, this construction proceeds by the aggregation, at each of the two poles, of new terms, chosen because they stand in relations of opposition, correlation, or analogy to it. It does not, however, follow from this that the relations in question have to be homogeneous. Each 'local' logic exists in its own right. It consists in the intelligibility of the relation between two immediately associated terms and this is not necessarily of the same type for every link in the semantic chain (Levi-Strauss, 1966, p. 161).

To Levi-Strauss, binary oppositions do not address to a universally defined conceptual set and list. The important thing is to determine that the society and its myths (cultural products) create oppositions based on what kind of general and specific, natural and cultural oppositions and give priority to some of them. Consequently, every culture conceives the referent, which its cultural contents refer to, with different dimensions. Structuralism highlights that the binary order in this comprehension creates a structure and a reduction that can simplify an analysis. Analysis becomes essential through this reduction and other oppositions. Therefore, this separation continues until the oppositions highlighted by the text end (Levi-Strauss, 1966, pp.66, 135, 217). From this point of view, in the analysis of the film, binary oppositions of the following types were used.

Nature/culture as the main opposition, *taboo/violation* as a violation of the ban that also creates the basic conflict of the film, *civilized/uncivilized* on which the opposition was based between the Futori family and the people of the island, *traditional/modern* in terms of presenting this situation as part of a general

modernization process were identified as main titles and oppositions in the film analysis. However, in order to give further information and reduce each title to a simpler level, oppositions in the sub levels were also used under the title.

Myth, Taboo and Violation

The word, myth, was used in English in the early 19th century, derived from Latin “mythus” and Greek “muthos” (Lexico, Myth, 2020). The Oxford Dictionary gives the first definition of the concept as “a story from ancient times, especially one that was told to explain natural events or to describe the early history of a people”. The second definition of the concept refers to “something that many people believe but that does not exist or is false” (Oxford Learners, Myth, 2020). In the subtitles of the definition, myth is “imaginary or fictional person/thing” and “an exaggerated or idealized thought of a person or thing” (Lexico, Myth, 2020). To Segal, myth is a story, moreover, myth may identify itself as a belief or mentality in a broader sense (2004, p. 13). “Mythos” means what cannot really exist or emerge, and in this respect it has been regarded as opposed to “logos” and “historia” (Williams, 2012, p.255). Therefore, myths are an attempt by the uncivilized intelligence comprehending the world to explain nature (Fiske, 2003, p. 34). Eliade mentions that the understanding of the myth in modern society is wrong and makes a different explanation. Eliade understands from the myth “a fact to create a model for human behavior and adding meaning and value to life in this way”. In Archaic “societies, myth conversely indicates ‘a true story’, and is also highly valuable because it is considered sacred, exemplary and meaningful” (2001, p.11-12). To Eliade, myth is the comprehension of reality and a tool to interpret it. In addition to claiming that the way of thinking, which is the basis of myths, has a unique structure, the structuralist approach also defends a perspective that give myths a special place. In this respect, Levi-Strauss mentions that myths think within them without the knowledge of people (2013, p.37). When this is taken into consideration, it becomes significant what myths derive from and how they are formed.

To Campbell, it is possible to mention four explanations about the formation of myths. The first one is the natural environment. Accordingly, myths are based on the relationship of humanity with their environment, and they are shaped by an effort to rule nature, to make it useful, to make an emotional intellectual explanation that will end the discussion about it. Secondly, the various feelings and thoughts brought about by the historical process offer a living space that is far beyond the individual, and such common motifs lead the myths. Thirdly, the myth as a manifestation of guilt and jealousy relationships among mother and father and child associated with Freud expresses a process in the function of acquiring the emotions and thoughts that will culturally prepare the individual and make her a member of society, as in the revelation of the suppressed. The last explanation is the process of civilization related to the reflection of the inevitable biological process of humans, transition rituals, and acquiring emotions and thoughts suitable for all ages (1994, p. 660). Structuralism conceives myths as immanent structures related to human thought. According to this;

Mythical stories are, or seem, arbitrary, meaningless, absurd, yet nevertheless they seem to reappear all over the world. A 'fanciful' creation of the mind in one place would be unique—you would not find the same creation in a completely different place. My problem was trying to find out if there was some kind of order behind this apparent disorder—that's all (Levi-Strauss, 2013, p.45).

From this perspective, myths or mythology appear as an effort to interpret and explain of the signs in a much broader framework.

It is possible to categorize myths in general, although classification is quite complex and difficult. Major myths in Britannica are mentioned as follows; myths of origins, destruction and eschatological myths, messianic and millenarian myths, culture heroes and soteriological myths, myths of time and eternity, myths of providence and destiny, myths of renewal and rebirth, myths of memory and forgetting, myths of high beings and celestial gods, myths concerning founders of religion and other religious figures, myths about kings and ascetics, and myths of transformation (Buxton & Smith, 2017). While mythical cosmogonies try to answer the question of the formation of the world and the birth of gods (Cassirer, 2005, p.78), myths of origin or creation myths maintain and complete the myth of cosmogonies (Eliade, 2001, p. 37). In this way, primitive man has the chance to see her universe, society, and self as a meaningful whole. Therefore, myths have significant functions in terms of the organization of social life.

Myths connect people to their culture and explain the natural and the supernatural (Berger, 2014, p.129), emphasize the cultural identity of people (Wilkinson, 2010, p. 9), naturalize the culture, that is, the artificial one (Fiske, 2003, p. 233), presents it in a reality that cannot be questioned. In this phase, people find answers to the following questions:

Who am I? What is the nature of the universe I live in? What kind of relation do I have with this universe? What is needed to survive? How much do I have a say about my own life? How do I balance between my responsibilities about society and my family and my own desires? How can I lead a satisfying life? How can I accept the inevitable side of death? (Rosenberg, 2003, p. 18).

The main function of all myths and rituals is to involve the people in local organization emotionally and mentally and continues to be (Campbell, 1995, p. 460). Campbell mentions the four functions of mythology. These indicate mystical, cosmological, social, and psychological meanings. First of all, the myth implies to the awakening consciousness that the universe has intense mystery. Secondly, this mystery can be interpreted, and on the basis of this, the myth develops an integral image of the universe. Thirdly, mythology shapes people according to the needs of a social group conditioned by geography and history. Campbell, defines the fourth function as the most vivid and significant and concludes that this function undoubtedly ensures the individual to settle in unity. Consequently, the individual is in harmony with a) *the ultimate awe-inspiring mystery* that is within and beyond everything b) *the universe* (macrocosm) c) *her culture* (mesocosm) d) *herself* (microcosm) (1994, pp. 14-16, 636; Campbell & Moyers, 2013, pp.53-54). As it is seen, myths are a form of contact with the social and natural structures.

Taboos have a great importance for social life. Marshall states that Freud and Levi-Strauss believe civilization to be born of the incest taboo. The word taboo, which means 'holy' or 'inviolable' in the Tonga language, refers to the ban of some things, objects or movements, or even not talking about them (Marshall, 2005, p. 712). Sahlins denotes that taboos have an organizing function in daily life or practice, and are in that order (2014, p. 94). By referring to Freud, Morris mentions that he thinks the taboos are caused by emotional irritability (2004, p. 253). Indeed, Freud (1999, p. 72, 81) states in his study titled 'Totem and Taboo' [1917] that taboos were brought out from outside, and thus through forced bans. This inference has significant consequences, because if there is a taboo, there must be a strong unconscious tendency to this taboo. This is a sign that people should have an instinct to violate this ban. Thus, taboos such as killing, cannibalism or incest indicate that there is a desire and a tendency to such actions in human psyche; there is no point in banning anything if there is no desire. So taboo is a primitive ban imposed from the outside (by an authority) and is directed against the strongest desires of man. The desire to violate this ban continues in the unconscious; people, who obey the taboo, show an ambivalent attitude toward what is affected by the taboo. The magic power attributed to taboo is based on its ability to create provocation; and it acts as a contagion because the example is contagious and the banned desire becomes displaced in the unconscious upon something else. The expiation for the violation of a taboo through a renunciation proves that a renunciation is at the basis of the observance of the taboo (Freud, 1999, p.90).

Taboo is labeled as mysterious, dangerous, and ban while it is associated with 'holiness'. The fact that it is a ban on almost everyone and its contagious nature requires intensive punishment of the violation. It is because the person, who violates taboo, is also taboo; there is no barrier for others to violate this taboo when s/he is tolerated. For this reason, Freud handles taboos as primitive forms of *obsessive neuroses* and thinks that they both have intense mutual characteristics. Accordingly, both of them are;

1. They emerge without any detectable motive.
2. They are maintained with a specific type of internal necessity.
3. They easily become displaced and carry the risk of transmission via banned object.
4. Violation of the taboo requires intense redemption and ritual actions.

Although the rituals, which should be made due to the violations of taboos, vary from culture to culture, it changes to be purified by specific rituals or completely excluded from the community according to the nature of the taboo. They are the intense kind of renunciation of motives and desires indicated by these purification rituals. As a result, Freud regards such taboos and desire for them as the core of neurosis; he also mentions that they are the constituent elements of civilization (Freud, 1999, pp.83, 87).

Japanese Shintoism and Creation Myth

Japan, which is a state of islands in the Far East, has a significant and privileged place in terms of its late modernization and its rapid success in it, and preserving the importance of traditions. The natives of the islands of Japan are not the Japanese that live there right now. Mongolian tribes crossed the Korean Strait

and invaded these islands in 1-2 century BC and brought the Shinto religion here based on the belief that all elements of nature had a divine spirit (Rosenberg, 2003, pp.577, 583). Shinto means the way of 'kami' (to, tao in Chinese) or the guardian gods of all things (Eliade & Couliano, 1997, p. 265). Swyngedouw states that 'kami' means god in Japanese. These gods can be thousands, and they point to something that is primarily fearful.

In this sense, some natural phenomena and human beings are considered to have a nature of kami and be good in essence. Life in harmony together with kami is experienced with goodness and pure heart, and is under the protection of these gods. Happiness is expected for the present life, not the future (Swyngedouw, 2005, p. 90, 93).

Campbell defines Japanese mythology as "the most fairy-tale world history". To him, there are four phenomena that become prominent to mention Japan. The first is that the arts of a civilization developed with Buddhism after the arrival of Buddhism in these lands are similar to the Christianization of the Germanic Europe. Japan is in dream, young and a productive society. Secondly, 'traditional Japan' has never existed due to this youth situation. Thirdly, they see the mystery in the world with their mental structures. Finally, since they are an island society, they show compatibility or homogeneity (1993, pp. 437-438, 441).

The first five gods of Shinto were born spontaneously from chaos according to the Japanese creation myth. *Izanagi* (he who invites) and his sister *Izanami* (she who invites) were born from their mating. They create the first island, get down there and discover sexuality. *Hiruko* ("leech child") is born from the first relationship (because the woman speaks first) and cannot walk even when he is three years old. They do not like him and they set him adrift in a reed boat. Winds determine his fate. The gods produce numerous deities with their sexual union until the fire god burns his mother's uterus and kills her. *Izanami's* death disturbs *Izanagi* and he goes to hell after her. *Izanami* helps him with the condition that he does not seek her during the night, but *Izanagi* does not keep his word, he sees his wife covered with insects with the light of the torch. *Izanagi* is chased by 'ugly females'; *Izanami* gets angry at him and goes after him. Finally, he divides the two worlds by placing a rock in *Izanagi Yomi Pass*. While *Izanami* kills a being every day in her kingdom, *Izanagi* fertilizes 1500 beings so that the world does not remain uninhabited. Purifying himself from the taboo of contact with death, *Izanagi* then creates the most important kami of the Shinto gods, the Sun goddess *Ameterasu* and the crafty god *Sosa-no-o* (Rosenberg, 2003, pp.579-581; Campbell, 1993, pp.442-446; Eliade & Couliano, 1997, pp.266-267). While this myth bases Japanese creation myth on the incest relationship between a man and woman, it provides a significant reference about subjects such as death/life, how the relationship between men and women should be, how the world and afterlife differ, and what the gods of this place are. It is possible to find the reflections of this myth in the film.

Findings

Nature / Culture

One of the main binary oppositions put forward by Levi-Strauss is *nature/culture*. Culture includes everything produced by humanity in response to nature (Aydin & Ozbudun, 2003, pp.521-523). Therefore, their comprehension and interpretation of nature, which is a referent, is an important cultural signifier. At the beginning of the film, a disabled man tells the children about a mythological incident. This story largely refers to the Japanese creation myth (Ko, 2011, p. 82), the relationship between Izanagi and Izanami. This story is also a manifestation and mythological expression of the process that Eliade regards as the transformation of chaos into the cosmos (2001, p.181). In the film, this story is narrated as follows:

They came from the Kurage² Sea a long time ago. A brother and a sister. A god and a goddess. They created an island together. This was their story, the story of how the island was created.

Then one day, the god in heaven called out to the male god. He told him to be the guardian god of the island. The god in heaven gave him a bright red rock. The male god was very happy and threw the rock into the ocean. A huge amount of water splashed. Lo and behold! Suddenly, Kurage Island appeared in the ocean.

What happened next? Then the male god tried to sink the island. But he failed. He said, 'I have to sink it somehow, but I cannot'. He begged the god in heaven for this. 'I beg you; give me the missing part of my body'. The god in heaven was astounded and said: 'What part of your body is missing?' 'The missing part of my body ... A woman's body is missing'.

The rest of the story is narrated in another scene:

When the island was first created, the brother became the god and the sister became the goddess. They did not know how to have a baby. So the young god and goddess prayed to the god in Heaven and asked him. They asked him for advice. They phoned the god in heaven. The god in heaven said to them:

"Go in opposite directions around the well."

They both did what was said and embraced when they met again. So brothers and sisters became husband and wife. Then the god in heaven brought the birds, animals down to earth, all in pairs. Thus, humans, birds, animals and insects settled on the island.

By presenting the similar of Japanese creation myth, the island of Kurage is interpreted as Japan itself. So the transition from nature to culture also seems to be similar to the whole community's comprehension of themselves, particularly as an isolated being. In this case, the community seems to be integrated with the spirit of the island and accept the basic nutrients it offers. However, in the film, this does not work

² "Jellyfish" in Japanese.

completely without contradiction. It is because the opportunities provided by the island are limited and it is essential to control the number of people on the island as the sources of the island cannot be increased. One of the most obvious views of this is the control of the increasing population on the island. In the film, engineer Kariya is shown on a stage to take a walk. When engineer comes to the middle of the island, Ryu explains:

There are 'Hitomasuda' ruins here. Long ago, a bell was rung to gather the islanders together. To keep the island's population under control ... people, who are late, were killed.

The bell, which is rung in a note that is heard in almost every part of the island, provides an opportunity to control people, who are disabled and cannot run at a sufficient speed on the island, and causes their death when necessary. Since there is always someone coming late, the population of the island is kept under control. A similar explanation is given that they come to the edge of the cliff that is also a significant water source on the island:

In ancient times, they used this place to keep the population under control, to throw pregnant women, they say so. During the feudal periods; this island belonged to a cruel, warrior clan.

Although the referred date of the film is not completely contradictory and an ideal period, the limited possibilities offered by nature is determinant. There is no way to overcome and to dominate it. People adapt by accepting and obeying the limits offered by nature. Understanding nature is the same as seeing the manifestation of a divine soul at every point in it. This understanding, which is one of the basic approaches of Shinto religion, conceives nature as a point where the genetic existence is connected, as a continuum. God is everywhere, in all the leaves. In this respect, culture, or the way human understands nature, create its own difference by identifying with nature. Nature is transformed into order by presenting it to the service of culture and accepting its limits, thus it avoids the idea of chaos. In this regard, chaos is the nothingness of the formation of nature for the islanders of early period; it means not to connect her own existence to anywhere. When the creation myth is produced and the adventure of 'creation' is revealed, nature is humanized even if its rules and limits are followed at that moment, and it transforms into an appearance designed by mankind. At this stage, chaos turned into a cosmos.

However, the mythical journey also offers a return to nostalgia of a natural state. The understanding of space in the film is not only in the form of a concrete, real space. There is a level that makes sense between this place (island) and beyond (mythical land) and beyond it promises freedom in terms of being a virgin place where the myth can occur (Considering the occupation of Okinawa, making it fertile by recapturing the occupied land). However, heroes can never go beyond, its existence is known; it belongs to another world and provides an important framework for violating taboos. However, this is a clearly transformed place that firstly becomes a sugar factory and then turns into a center of a touristic tour. The railway and the airport are at the center of the modernization that is not so intense in this place. Therefore, the island symbolically encounters a new occupation. The director is considerably against this modernization; because its effects are dramatic. For example, Toriko who is petrified while waiting for her beloved, Uma who still drifts towards the unknown in the ocean, Nekichi whose body is thrown deep into the ocean, seems to be the

bearer of this untouchable sin. Heroes cannot reach beyond, it seems like an infinite distance, but culture is the main creator of this *distance/intransivity*; the people of this culture. These anonymous people punish with their masks and leave the hero in an infinite abyss. In the end, suppression mechanisms work, not desire. Thus, with this spatial distinction, the film places the beyond in a sacred platform and island in an unholy space. Since the mythological regeneration and recurrence does not occur, the blessing of the island does not occur. In this respect, when the explanations about the formation of myths highlighted by Campbell (1994) are taken into consideration through the film, it is possible to say that the film as a modern myth reflects the reaction of Japanese people against post-war destruction and modernization. As emphasized by Desser, the film reflects student protests of the 1960s and their reactions to political events such as the US occupation of the Okinawa and Vietnam War (1988, p.88). Although the film strongly influences nostalgia, expects an “island”, which has got rid of the invasion and the negative effects of modernization, it dramatically admits that this cannot occur. The island is simply and mechanically “modernized” but that does not make the islanders “modern”. The director also seems to offer a call to the original unity of the mythological past rather than requesting them to be interested in modernity. It is possible that this is part of the modernity in a way. The demystification of daily life or disenchantment of the world leads people to the search for a more original integrity, the desire to be a part of Great Chain of Being (Taylor, 2011, pp.10-11). As a result, the discourse of the film indicates the melancholy of the impossibility of the call for this kind of existence.

Taboo / Violation

The reason of the dramatic conflict of the film or the curse on the Futori family is the violations of the taboos that family members did periodically. Nekichi appears to be the person who violates the biggest taboo in the family. Nekichi lost his wife after Second World War and started to “become wild” as stated by villagers. First of all, Nekichi molested many women on the island, and he lastly had an affair with his own sister Uma. Therefore, it is possible to mention that he was punished for the violation of incest; he had sex with his sister like the god Izanagi. Moreover, it is seen that Yamamori also had desires for her daughter, and he violated the taboo in order to satisfy her daughter, who was rejected by her husband and her needs were not met, when Nekichi spoke to her father. Finally, it is understood that Nekichi’s sister Toriko, who seems disabled, had desires about her brother Kametaro, and desired to have sex with him. In this respect, it is possible to state that the family has incest tendencies as a “natural instinct”.

To Freud “human culture is above all the suppression of instincts” (Touraine, 2002, p. 143). The various divine “signs” that occurs after the capture of Nekichi and Uma’s sexual affair (the 1947 malaria epidemic, the big earthquake, and the red big phallic rock dragged right into the middle of the paddy field on the island) are interpreted as a symbol of the anger of the gods against this sin. Due to the violation of incest, a special sanction and a purification ritual are implemented to Nekichi and his family. First of all, his sister Uma is assigned to the service of Ritsugen Ryu who is the manager of the island. The people of the island do not contact the Futori family unless there is a special necessity. Consequently, the taboo of touch and fear of contagion emerges. At last, the big red rock dragged to the middle of the paddy field must be displaced. The rock, which must be displaced, includes a mandatory recall or the punishment to remember. Nekichi remembers his sin with the cyclicalness of his work and the necessity of doing it every day.

However, it has become the center of one of the most significant actions on the island so far. Rock means that the Japanese modernization is detached from its roots.

With the displacement of the rock, the “purifying” ritual will end, and Nekichi and his family will again become a normal member of the society on the island. This is particularly the main desire of grandfather Yamamori. Nekichi and Uma sometimes meet secretly, but Yamamori tortures his son with a stick in front of the whole community when this violation occurs. This ritual, atonement, which seems to be endless for years, now becomes a part of daily life for Nekichi. In fact, he does not approach that process only with a moral duty, he *likes* it. At this stage, Nekichi's behavior means not only as atonement, torment and ritual, but as facing the consequences of the wasted action in the story of Sisyphus. Nekichi has burdened all the atonement of the act of desire in which he is imposed, and internalized this endless and vain act. He seems to use this act as a cover for his own violation, his legitimacy. This offers a partially supportive perspective of what Cassirer said for desire. The conscious in desire is the first and primitive form of the ability to shape the being (2005, p.232). Nekichi also creates his existence by desiring, burdens the atonement of desire, and tries to legitimize his own violation by the rock he tries to displace. Engineer Kariya, who is a candidate for his son-in-law, soon shows this similar tendency. Although Kariya does not want to let Toriko get closer to him at the beginning, he cannot endure at the end and is fascinated with the general tendencies of the island. He is in the service of Nekichi, who is now his father-in-law, and helps him as a groom. He makes an intense effort to displace the rock together with his father-in-law. Consequently, it is possible to say that the task of ‘displacing the rock’ has an attraction particularly for men, creates a closed place where they deal with it, and therefore they create a masculine space for them by getting rid of the pressures of the society. The rock, which means the difference between the underworld and the real world, as in the Japanese creation myth, states the distinction between the instincts and reality. According to Jung a person can unconsciously identify himself with a person or an object (2009, p. 24). The rock is suitable for this definition. Nekichi, and then the groom try to displace the rock and drop it with intense effort.

The developments on the island sometimes affect the Futori family positively and negatively. Ryu wants to change the old form of the island and rebuilds it as a new, more modern, group based on community (*gemeinschaft*) relationships. In order to accomplish this, a sugar factory was established on the island in the past with his efforts, but this factory, which needs a lot of water, is now inoperable. When this solution was found to have no economic and rational aspect, it was not a return to the old days but a touristic formula was produced that would present the island as a Japanese nostalgia for modern citizens. The authentic structure of the island is presented to tourists by the construction of the railway on the island. With the presentation of the island as a touristic center, the drama of the Futori family has reached the peak. Uma and Nekichi take their motor boats that do not work well and set off on journey to mythical and fertile lands. They want to build a new island, a new mythic land, and restart creation just like in the creation myth. The islanders, who follow them including Nekichi's own son, catch them. After beating and killing Nekichi, they leave Uma alone in the middle of the sea with the fate of the wind, like the ‘leech child’ (*Hiruko*). Although the creation myth of the island was blocked, mythology was renewed differently for Nekichi and Uma. They have become a mythological hero. There is no way for them to find the lost mythical land. Even though the myth, which created the island, provided equalization, a similarity in them, the desire for modern social life, the motive to kill a father, and a series of misunderstandings that did not allow

disobeying the norm, placed them at the center of a dramatic, tragic event. Thus, the myth cannot occur and the rebirth of the island and the return to the old days is impossible. Instead of this, the failed attempt becomes a myth. Although the island cannot be the center of a new, mythic resurrection according to the director, this failure keeps it as an object of desire. The success of myths –even when they portray an unsuccessful event– is that they open the subject up for discussion in an ahistorical field and constantly feed the desire for its emergence.

Civilized / Uncivilized (Monster)

In the film, the violation of taboo constitutes a framework that leads to binary opposition of *civilized/uncivilized* in terms of violating social norms or the basic principles of civilization according to Freud's view (2004, p.174-175). Being human is based on internalizing the basic suppression mechanisms of civilization and to maintain it. Freud regards neurosis as the product of conflict between impulsive demands and formal or social demands (Morris, 2004, p. 249). In this context, the pursuit of desires produces a devastating effect when these desires eliminate the rule of external marriage and the ban of incest in the most basic way. In the opinion of the islanders, the Futori family is a 'monster'. They, especially Nekichi, commit the sin of incest; members of the family somehow present a mentally problematic or neurotic appearance. When Nekichi is punished, he expresses his sins as follows:

Forgive me; I will not see Uma again! I will not take off my shackles and pray to the gods! I will never sail to sea! I will not hunt with gunpowder! I will not do anything! I will do whatever you say! I beg! Forgive me!

However, the director seems to be in favor of the Futori family. Almost all kinds of disasters that happen to the island are interpreted with the sin of this family and the family functions as a scapegoat in this aspect. The sin of all islanders is purified on them. For example, the Futori family has become a taboo because of their sin; they are untouchable as violators of taboo. In contrast to this, the islanders gather around the Futori family home in the evening and try to make Toriko dance. Yet another islander tries to abuse Toriko. Many people hunt secretly, but they are not caught like Nekichi. Those who find the periodic festival meaningless are punished. Consequently, there is no sign that the islanders are truly purified and sinless. The director presents this hypocrisy to the audience in fairly critical tone and creates the feeling that the Futori family is actually a victim.

Campbell explains why the myth is tragic that it is associated with the consciousness of the hero (1994, p.424). The statement of Campbell is particularly valid for Uma. Nekichi is still hopeful during this journey on the ocean; he is innocent, atones for his sin and becomes ready and excited to travel to the mythical land.

We are alone. There is no one other than us. We are together. We have a lot to do, Uma. There is no one on the Holy Island. We will work, only the two of us. We plow and plant the land, catch fish and stock up on crops. Aren't we just like gods? We will be the founders of the Holy Island.

Uma loses her initial hope and excitement during the journey and knows or feels that the society will prey on their mind. Eventually, her expectation comes true. This punishment mostly hides behind the mask of the society free of individuality or the masks of the gods. The hero Nekichi faces his tragedy, shouts, tries to express the injustice done to him, but no one seems to have any intention to hear these screams. What makes the event more tragic is that Kametaro also wears a mask on his face and goes to kill his father. He kills his father, serves to help the islanders to tie his aunt or his prospective mother to the boat and to leave her to the fate of the wind in the ocean. In a sense, the film appears to gain dramatic empathy where the failure occurs.

Mechanization and modernization without modernity, which become without the formation of an intellectual atmosphere suitable for modernity, production style and relations or the system of social relations, is presented in the film with nothingness, a loss, a relentless nostalgic content. On the other hand, the unrealizable form of the myth enables its continuation with the cultural pain and guilt. Kametaro's self-reflective activity makes him question some incidents. He constantly feels guilty about the death of his father and his role in the release of his aunt / future mother to the ocean relentlessly. Seeing the ghost of his sister, Toriko, also becomes meaningful as a sign that allows this trauma and repression to come into consciousness. The non-renewability of the primary action is provided with an obsession, sinfulness and the guilt that exactly create this idea of non-renewability. Some of the islanders blame Kametaro 'monstrosity' or nonhuman:

- If so, then? Ryu's dog? Or the engineer's dog? In any case, you are not human.

- I am human. I will join the next Dongama Festival.

Consequently, he participated in the festival, moved away from nature, took control of his desires and became human by wearing the mask of the community and getting ready to do everything. He goes to Tokyo; it seems as if he got rid of the island of Kurage, his daily problems and atonement. On the other hand, he cannot get rid of the emotional crisis he experienced in this period. He killed his father; thinks what it means. As a result, when he is confirmed to be "human", a big break or a certain degree of neurosis manifests itself. This is a reflection of the conflict that Freud pointed out. Civilization is possible by the suppression of instincts, but when suppression occurs, neurotic diseases will also come after the individual. A similar view is defended by Jung: civilization's huge benefits have caused huge losses as much as we cannot imagine (2009, p.51). Although the transition from nature to culture, accepting taboo as a social norm and a basis of civilization brings the individual closer to the notion of civilization, it seems that there is no possibility to compensate for this loss. This depression, which Kametaro experienced, is considerably represented in his personality as something belonging to the Japanese national spirit. This first railway of the island refers to the major negative aspects of this modernization just as Japanese modernization states its symbolic progress in a railway opened in 1872. As a result, the origin of the idea of

modernity is not a new and rational viewpoint about the universe that derives from the individual herself, but it emerges from outside as a forced modernization, an occupation and a dramatic lament for this occupation.

Traditional / Modern

Film establishes an opposition between traditional and modern (Japan) through mythology and its individual reflections. Traditional culture has a structure that produces rice, is majorly introverted, and regulatory norms are shaped directly according to the needs and interests of the community rather than the individual. Trust in the gods is essential, and the balanced relationship between these gods that exist almost everywhere and the people maintains the existence of the community. On the other hand, modern Japan has begun to produce sugar cane instead of rice under the leadership of Ryu. The islanders, who have water problems due to unsuitable products with the nature of the island, try to fight drought caused by these problems and asks for help from traditional gods. The geographical and climatic structure, which is not suitable for the sugar factory, soon transforms the island, which represents Japan, into a touristic destination mandatorily. The airport and the railroad are built with the community's hypocrisy in the background, and the elegy of expectation and despair is lamented in the name of Toriko. The interest shown by tourists to the images of this mythology is limited in astonishment. The tragedy behind the image does not attract them. As a weekend event, they take a glance at the 'virgin' and 'untouched' past. Post-war Japanese modernization actually differs from the representations in the film, at least in terms of technology and industrialization. Productivity increased and the economy grew in this era. The fact that the film's presentation of the island is different and bad from real-life modernization is about the feeling and effects of this modernization. Just as the adventure of a traditional individual continues in a dramatic atmosphere in a modernized world, under the same conditions, Japanese national values and culture will begin to present an atmosphere of "show" in which only some rituals are implemented. The disturbing element is the feeling that the soul of Japanese national identity is lost.

The director majorly makes the feeling of nostalgia about traditional Japan visible. Although old and traditional are sometimes ironically defined with adjectives such as "wild" and "barbarian", it is seen that modernity does not bring happiness and peace, and the creation myth cannot be renewed and repeated compared to present time. Moreover, it is not possible to create a new creation myth as well as the incidents that happened to Nekichi and Uma, and to make a history where the past is resurrected. The director seems to encounter the result and accept it, but what remains at the end of the film is the feeling that something is *wrong*. Even though the relationship between Nekichi and Uma is incest, the audience is prompted to approach with sympathy for their escape and innocent love. Likewise, Kametaro's self-reflection keeps the feeling that something is wrong.

I was shattered ... I was troubled there. I wanted to think about what my father did, what I did and what you did. I was in a very difficult situation. Why did I kill my own father?

The audience knows that the intervention against Nekichi and Uma is unfair; there is no murder committed for their punishment. According to the prominent discourse in the film, Nekichi has atoned for these crimes

even though he has committed various crimes. The community and Ryu violate taboos secretly and exploit the members of the Futori family whenever possible. They use the family like a scapegoat and externalize their sins through them. The processes of industrialization and transformation into a touristic center on the island are harmful. The transition to sugar production and fabrication is not suitable for the climate and geographical structure of the island. Its presentation as a touristic destination has gained meaning as a country tourism that form is more prominent than content. Therefore, the effort of modernization for the director has completely failed and what appears to be an achievement consists of an illusion. In this regard, Kametaro's depression means the depression of Japanese modernization. "Modernity has lost in nothingness" (Touraine, 2002, p.15). "As the anthropologists have found, one of the most common forms of mental disorder in primitive man is the surprising separation of consciousness (if we speak scientifically; dissociation), what they call 'soul loss' as stated by Jung (2009, p. 23). The disabled man in the film, who tells the myth in a scene, loses his soul and goes searching for it. This soul loss, which has a metaphorical meaning for the film, again depicts the situation of modern Japan.

Discussion and Conclusion

When this general anti-modernist, nostalgic and traditionalist attitude of the film is handled, it is seen that the most significant problem is in the understanding of modernity. The discourse of the film indicates the perspective of modernization without modernity. Elements such as the implementation of specific technical tools, the establishment of the factory, the construction of the airport, a touristic destination belong to the external aspects of modernization. The idea of modernity has many aspects such as technique, communication, culture, and economy. Consequently, this notion of modernity and its implementation seems to be an invalid and incomplete factor considering the developments without these elements. The engineer Kariya's (as stated by Dessler, "bears a strong resemblance to Imamura himself" (1988, p.86) continuous calculation presents a rationality that discusses the sources and productivity of the island in the terms of profitability, but this completely demonstrates an instrumental rationality perspective. In other words, modernity, in its visible form in the film, is a process that is majorly tried to be established by a pragmatic mind and to be also implemented to reach economic goals. The inner dynamics are completely ambiguous; there are no criteria such as individuality, entrepreneurship, and objectivity in the understanding of the nature and society by mind; there is no interest in them. There is also no modern individual trying to find his own way in a demystified world; on the contrary to external and mandatory developments, a communitarian behavior is dominant which acts majorly with communal (*Gemeinschaft*) feelings and survives on the island. The desperation and nothingness left after the demystified nature are emphasized instead of an innovation in modernity's understanding of nature and its effort to make objective explanations. Desperation, passiveness and emotional reaction are highlighted instead of critical opposition to the destruction that is caused by full adaptation to unsuitable production sources and is majorly tried to be transformed into a show center.

The film depicts an attempt to revive a tradition and its failure. As a result, the hero tries to atone for his sin, and regains what he deserves through this atonement. His desire to revive his myth and creation, and his escape is responded with a devastating reaction. He finds himself at the center of a murder that he is not

responsible for, and is brutally murdered by those who wear masks on his face, including his own son. His wife is tied by their hands and left in the endless ocean. Their treatment is like a 'leech child' as Hiruko.

The Profound Desires of the Gods opens to discuss Japanese modernization through taboo and its violation accompanied by a particular creation myth. In this phase, it is concluded that the film occurs in a mood of tragedy in terms of the emotional environment it creates. The loneliness of Kametaro and the loss of his entire family is a dramatic phenomenon that needs to be thought. The reason for Kametaro's self-reflection is the lack of modern manifestation of the myth. The functions of the myth have not been realized as categorized by Campbell. Kametaro was unable to position himself somewhere at the psychological, cosmological and mystical levels, and fell into the abyss. Although he appears to be integrated with collectivism and mesocosmos, this is completely formal. There is no one to guide and understand him. The Weberian world he lives in is a world that loses its magic, and he does not know how to contact larger phenomena in this phase.

Although the film presents a nostalgic perspective on the past, it seems to accomplish its goal in terms of the quality of the emotional impact it tries to create. Because the myth does not occur and renew, it creates an opportunity for its renewal. Nekichi and Uma's last journey is difficult, but it is a journey that is *desired* to be accomplished for the audience. The relationship between siblings, which considered naïve, seems to provide an opportunity to renew the creation myth from ancient times. On the other hand, Toriko turned into a rock in her eternal waiting and became a touristic and sad image. A community, which is free from harmonious evil and harmful pioneers, gains meaning the acceptance to the community with atonement instead of the principle of exclusion and return to the path of the ancestors, as the conditions prepared for the resurrection of the myth. Therefore, it is possible to say that the film tries to revive the myth with the tragic ending. In other words, the lack of emotion and the absence of catharsis that the film influences, provide the audience an emotional impulse to revive the myth. Consequently, the death of the characters in the film is their birth; the guarantee of their *rebirth*. Their disappearance and reappearance are their possibility to emerge out there. Return to the origin, which involves in the discourse of the film, the reconstruction of the old Japanese nostalgia steps up the tempo thanks to the transition to this different form. It is because the failure of the creation myth or the dissonance in its repetition accomplished with this notion of failure. Thus, the protagonist's transition to mythos, eternity, and his infinite existence in his son's mind transform the mythology into a perpetual element. The film attempts to complete this myth of returning to origin by making it incomplete; creates desire for it by marking its incompleteness. The pursuit of a myth belonged to another period, trying to experience the virtues of another period as today's requirements, is a 'defect' and tragicomic, and it becomes a nostalgia with its intense pursuit. For this reason, nostalgia can be said to revive the ethos and to sustain it in the myth of another time, and the film is a typical example of this.

References

Aydin, S. & Ozbudun, S. (2003). Culture. *Antropoloji Sözlüğü*. (K. Emiorglu & S. Aydin, Eds.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayinlari.

- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (4th Ed.). (T. Yücel, Trans.). İstanbul, Turkey: Metis Yayınları
- Berger, A. A. (2014). *Kültür Eleştirisi, Kültürel Kavramlara Giriş*. (2th ed.). (Ö. Emir, Trans.). İstanbul, Turkey: Pinhan Yayınları.
- Beasley, W. G. (1999). *The Japanese Experience. A Short History of Japan*. London, England: Wiedenfeld & Nicolson.
- Buxton, R.G.A. & Smith, J. Z. (2017). Myth. *Encyclopædia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/topic/myth>. Encyclopædia Britannica Inc.
- Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi 2. Mitik Düşünme*. (M. Köktürk, Trans.). Ankara, Turkey: Hece Yayınları.
- Campbell, J. (1993). *Doğu Mitolojisi*. (3th ed.). (K. Emiroğlu, Trans.). İstanbul, Turkey: İmge Yayınları.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji*. (K. Emiroğlu, Trans.). İstanbul, Turkey: İmge Yayınları.
- Campbell, J. (1995). *İlkel Mitoloji*. (2th ed.). (K. Emiroğlu, Trans.). İstanbul, Turkey: İmge Yayınları.
- Campbell, J. & Moyers, B. (2013). *Mitolojinin Gücü*. (3th. Ed.). (Z. Yaman, Trans.). İstanbul, Turkey: Mediacat.
- Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Sinema*. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press.
- Doty, W. G. (2000). *Mythography: The Study of Myths and Rituals*. (2th. Ed.). Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Araştırmalarına Giriş*. (2th. Ed.). (S.İrvan, Trans.). Ankara, Turkey: Bilim ve Sanat.
- Freud, S. (1999). *Dinin Kökenleri*. (4th. Ed.). (S. Budak, Trans.). Ankara, Turkey: Öteki Yayınları.
- Freud, S. (2004). *Uygarlık, Toplum ve Din*. (E. Kapkın, Trans.). İstanbul, Turkey: Payel Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (2th. Ed.). (S. Rifat, Trans.). İstanbul, Turkey: Om Yayınları.
- Eliade, M. & Couliano, I. P. (1997). *Dinler Tarihi Sözlüğü*. (A. Erbaş, Trans.). Ankara, Turkey: İnsan Yayınları.
- Imamura, S. (1968). *Profound Desires of the Gods* [Film]. Japan.
- Japangov (2020). *The Origin of Japan's Modernization: Reviewing the Significance of the Meiji Restoration after 150 Years*. Retrieved from https://www.japan.go.jp/tomodachi/2018/spring2018/the_origin_of_japans_modernization.html
- Jung, C.G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*. (4th. Ed.). (A.N. Babaoğlu, Trans.). İstanbul: Okuyanıs Yayınları.
- Levi-Strauss, C.(2013). *Mit ve Anlam*. (G.Y. Demir, Trans.). İstanbul, Turkey: İthaki Yayınları.

Levi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. (G. Weidenfeld, Trans.). London, England: Weidenfeld and Nicolson Ltd.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay & D. Kömürcü, Trans.). Ankara, Turkey: Bilim ve Sanat Yayınları.

Morris, B. (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler Bir Giriş Metni*. (T. Atay, Trans.). İstanbul, Turkey: İmge Yayınları.

Myth (2020). In *Oxford Learners Dictionaries*. Retrieved from <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/myth>.

Myth (2020). In *Lexico*. Retrieved from <https://www.lexico.com/definition/myth>.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi*. (3th. Ed.). (Çev. K. Akten, E. Cengiz, A.U. Cuce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayigit, E. Kuzhan, B.Odabaşı, Trans.). İstanbul, Turkey: İmge Yayınları.

Sahlins, M.D. (2014). *Tarihsel Metaforlar ve Mitsel Gerçeklikler: Sandwich Adaları Krallığı'nın Erken Dönem Tarihinde Yapı*. (T. Doğan, Trans.). İstanbul, Turkey: Bgst Yayınları.

Segal, R.A. (2004). *Mit*. (N. Öрге, Trans.). Ankara, Turkey: Dost Yayınları.

Swyngedouw, J. (2005). Şintoculuk. *Dinler*. (içinde). (Birinci Baskı). (P. Poupard, Eds.). (M. Cedden, Trans.). Ankara, Turkey: Dost Yayınları.

Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (İkinci Basım). (U. Canbilen, Trans.). İstanbul: Ayrıntı.

Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. C. 1. (Üçünü Baskı). İstanbul: Oğlak.

Williams, R. (2012). *Anahtar Sözcükler*. (5th. Ed.). (S. Kılıç, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

Wilkinson, P. (2010). *Efsaneler ve Mitler*. (E. Lakşe, Trans.). İstanbul, Turkey: Alfa Yayınları.

2020, 7(2): 354-375

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.354375>

Makaleler

ZÜBÜK: BİR İKTİDAR ROMANI

Toygar Sinan Baykan¹

Öz

Bu metin çeşitli tahakküm ve tâbiyet ilişkileri arasındaki farklara Aziz Nesin'in *Zübük* romanının ayrıntılı bir incelemesi üzerinden odaklanmaktadır. Çalışmada iktidarın, temel bir niteliğiyle egemenlik ve otorite biçimindeki tahakküm ve tâbiyet ilişkilerinden ayrılabilmesi öne sürülmektedir. Siyasal bir kavram olarak iktidarın temelinde, taktiklerin yarattığı suç ortaklıklarının olduğu vurgulanmaktadır. Nesin'in yapıtı iktidarın bu temel eğilimini kavramak için eşsiz bir olanak sunar: itibarı yerle bir olmuş bir babanın mülksüz, eğitimsiz, mesleksiz varisi olarak resmedilen Zübük kurnazlığı, manipülatif yetenekleri ve fesatlığı sayesinde fırsatçı kasaba ahalisi ve eşrafı üzerinde değişik biçimler alan "suç ortaklıkları" inşa ederek tahakküm kurar ve siyasette hızla yükselir. Çalışma, bu tartışma yoluyla, gayri-şahsi hukuksal, kurumsal, geleneksel-simgesel kaynaklara dayanan daha dirençli, kararlı ve öngörülebilir egemenlik ve otorite ilişkileri ile kıyaslandığında iktidarın çok daha kırılgan, değişken, öngörülemez bir tahakküm ve tabiiyet ilişkisi olduğunu ileri sürmektedir. Siyasal kuram düzeyinde ise iktidarın, siyasal olanın olumsuzluğuyla yakından ilişkili bir kavram olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Tahakküm ve tâbiyet ilişkileri, iktidar, otorite, egemenlik, taktikler, suç ortaklığı

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Kırklareli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, tbaykan@klu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7385-5873

Makalenin Geliş Tarihi: 16.08.2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 01.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

ZÜBÜK: A NOVEL OF POWER

Abstract

This paper focuses on the differences among various forms of domination through a detailed examination of *Zübük*, a novel by Aziz Nesin. The study argues that power may differ from certain relations of domination as sovereignty and authority with its one fundamental aspect; the basis of power as a political concept is in fact complicity created by tactics. Nesin's work presents a unique opportunity to grasp this fundamental proclivity of power: Zübük, a dispossessed, uneducated, idle man, who is depicted as the heir of a disreputable father, establishes domination over the dwellers and notables of a small town by constructing "complicities" through his cunning, manipulative skills and intrigue, and quickly rises in politics. This examination of the novel indicates that power is a fragile, unstable, and unpredictable form of domination compared to the resilient, stable and predictable relations of sovereignty and authority based on impersonal legal, institutional and traditional-symbolic sources. The paper also concludes that the concept of power should be evaluated in close relation with the contingency of the political.

Key words: Relations of domination and subjugation, power, authority, sovereignty, tactics, complicity

"Sadece aslanlık etmek istemekle kendilerini sınırlayanlar bu işten hiçbir şey anlamıyorlar demektir"
(Machiavelli, 1999, s. 110)

"Ağızlarına çalınan iki parmak bal ile cezbedilen halklar kadar, ne avcı düdüğüne kanıp tuzağa düşen saf bir kuş, ne de yem için oltaya takılan alık bir balık olabileceğini düşünmeyin" (La Boetie, 2016, s. 44).

Giriş

İktidar kavramının siyasal ve sosyal kuramın en tartışmalı kavramlarından biri olduğuna kuşku yoktur. Bu karmaşayı arttıran etkenlerin başında ise iktidarın bir dizi ilgili kavram ile yakın akrabalığı gelmektedir. Egemenlik, güç, kudret, nüfuz, zor, otorite kavramları iktidar üzerine yazında sıklıkla başvurulan terimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyaset felsefesi, siyasal kuram, siyaset sosyolojisi ve siyaset biliminin her türlü alt disiplinde yürütülen iktidar ile ilgili tartışmaların başta sosyoloji olmak üzere diğer sosyal bilim disiplinlerinin içinde yer alan araştırmacı ve düşünürlerce de genişletildiği belirtilmelidir. Telâffuz halinde ve işleyen bir pratik içinde iktidar, egemenlik, otorite, nüfuz vb. gibi farklı etki türlerini yalıtılmış ve saf biçimleriyle gözlemleyebilmek güçtür. Ancak yine de bu kavramlar arasındaki farklara ve kesişimlere odaklanmanın toplumsal ve siyasal ilişkileri ve düzeni daha iyi anlamamıza hizmet edeceği de ortadadır. Bu metinde yapmaya çalışacağım şey dört başı mamur, yetkin bir iktidar tanımlaması ya da açıklaması

önermek değil.² Bunun yerine iktidar ilişkilerinin, ilgili pek çok diğer tahakküm ve tâbiyet ilişkisinden ayrılmasına yardımcı olacağını ve sıkı sıkıya “siyasal” bir kavranışını bize sunacağını düşündüğüm temel bir eğilimine, Aziz Nesin’in önemli bir eseri olan *Zübük* üzerinden işaret edeceğim.

İktidarın muhkem ekonomik, simgesel, kurumsal, kültürel kaynakların toplumsal ve siyasal ilişkilere basit bir yansıması olarak değil öznelerin içinde aktif olarak yer aldığı, olumsuzluğa açık bir tahakküm etkisi ve ilişkisi olarak da kavranabileceğini öneriyorum. İktidar ilişkilerinin toplumsal prestijin, ekonomik kaynakların, kültürel sermayenin, kurumsal düzenlerin-düzeneklerin, zor aygıtlarının yapısal rolünden daha çok, biraz da Machiavelli ve La Boetie’nin düşünce çizgisini takip ederek, hâkim öznelerin performansı, manipülatif-yönlendirici etkileri, fırsatçılığı ve kurnazlığı tarafından belirlenen bir “ayartma” ve “su üstünde kalma” becerisi/pratiği olarak anlaşılabilirliğini göstermeye çalışacağım. Bu temel eğilimi bu metinde *Zübük* romanına atıfla “iktidarın karanlık yaratıcılığı” olarak adlandırıyorum. Buradaki önerimin siyasal olanın olumsuzluğuna vurgu yapan bir ontolojik yaklaşımdan beslendiğini de, ilerleyen kısımlarda ayrıntılandırmak üzere, bu noktada vurgulamalıyım.

İktidar üzerine mevcut yazına ve popüler tahakküm kavrayışlarına kısa bir göz atış

Bu kısımda iktidar üzerine yazının hiçbir şekilde tüketici olmayan ancak bu metindeki tartışmaya hizmet edecek hızlı –ve kaçınılmaz olarak seçici- bir gözden geçirilişini sunacağım. İktidar ile ilgili geniş yazın 1970'lere kadar konvansiyonel bir şekilde siyasal olarak adlandırılabilir aktör ve ilişkiler üzerine eğilmiştir.³ Partiler, sosyal hareketler, devletler, seçimler, devrim ve darbeler, zor aygıtları vb. gibi konular iktidara ilişkin tartışmaların odaklandığı aktör ve ilişkiler olmuşlardır. İktidar bir taraftan hukuksal olarak tanınmış makamları tarif ederken diğer taraftan da meşruiyet ile ilgili felsefi tartışmaların konusu olmuştur. Siyasal bilimlerin ve sosyal kuramın uzunca bir süre başat olarak benimsediği iktidara yönelik bu hukuksal-felsefi yaklaşımın derin izlerini “iktidarın” geniş kitleler nezdindeki sağduyu⁴ temelli kavranışında görmek mümkündür. Geniş halk tabakalarının iktidardan anladıklarının hukuksal olarak da onaylanmış bir siyasal iktidar makamı (hükümet, başkanlar, bakanlar, belediye başkanları, milletvekilleri vb.) olduğu vurgulanmalıdır.

Diğer taraftan yine geniş yığınlar ve sağduyu temelli yaklaşımlar hukuken tanınmış siyasal makamlar dışındaki tahakküm ve tâbiyet ilişkilerinden de bihaber değildir. Ağalar, şeyhler, çeşitli nüfuzlu birey ve aileler, endüstrileşme ile birlikte yükselmeye başlayan sermaye kesimleri vb. gibi aktörler, konumları

² Başlarken, iktidar kavramı ile ilgili önemli bir derlemede Haugaard ve Clegg’in işaret ettiği gibi (2009, s. 3), doğası itibarıyla tartışmalı bir kavram olan “iktidar” ile ilgili ampirik kanıtlarla desteklenen nihai ve mutlak bir tanım yapılamayacağı saptamasını hatırlatmak isterim. Her farklı disiplin ve tema bakımından iktidar şüphesiz farklı görünüşler ve içerikler kazanacaktır. Dolayısıyla bu mevcut metinde tanımlamaya çalıştığım temel eğilimin iktidarın “siyasal” olana dair belirli bir kavranışı ile bağlantılı olduğunu peşinen vurgulamak isterim.

³ 1970'lere kadar kavram üzerine olan tartışmaların iyi özetleri için bkz. Duverger (yy.) ve Kapani (2001). İki klasik tartışma için ayrıca bkz. Dahl (1965) ve Bachrach & Baratz (1975). İktidar kavramı ile ilgili güncel tartışmalar için ise bkz. Clegg ve Haugaard (2009), Braud (2017), Orum & Dale (2016), Lukes (2016), Scott (2004) ve Şengül (2016).

⁴ Burada “sağduyu” kavramını Gramsci’nin (2003, s. 13-41) kullandığı şekliyle yığınların geri ve ileri öğeleri aynı anda kapsayan kendiliğinden zihniyet dünyasını tarif etmek için kullanıyorum.

hukuken teyit edilmemekle birlikte, itaat edilmesi ya da en azından hilafına işlere girişilmemesi gereken merciler olarak görülmüşler ve bu “güçlü” kimseler, gruplar tanınmışlardır. Bu noktada şaşırtıcı olan durum ayrıcalıksız toplum kesimlerinin bu tip hukuksal olmayan odakları tanımak için kullandıkları kavramın “iktidar” değil daha çok “güç” olmasıdır. Bu düzeyde tâbi kesimler iktidar sahibi kişilerden değil ancak daha çok “güçlü ailelerden, ekâbirden, eşraftan, nüfuzlu kimselerden” bahsetmektedir. Dolayısıyla, sağduyu temelli tahayyülde kurumsal-formel bir tahakküm biçimi ile sıkı sıkıya yerel, gruba-şahsa ait öznel bir kapasite arasında bulanık da olsa bir ayırım yapıldığı düşünülebilir. Sağduyu temelli tahayyülün “iktidar” ve “güç ya da nüfuz” arasında yaptığı bu ayırım biraz da modern siyasal sosyolojinin siyasal iktidar ve toplumsal iktidar arasında yaptığı ayırma (Duverger, yy.) denk düşmektedir.

İktidara ilişkin konvansiyonel siyasal bilim bakışının onu daha çok devlet, hukuk, siyasal partiler/liderlik ekseninde ve egemenlik kavramı⁵ ile yakından ilişkili gördüğüne de işaret etmek gerekmektedir. Yani iktidar ve iktidar mücadelesi bu eğilimde sıkı sıkıya devlet aygıtı etrafında şekillenmiş ilişkiler çerçevesinde düşünülür ve bu ilişki ve mücadeleler belirli bir momentte hukuksal olarak onaylanmasa dahi (devrim, darbe, iç savaş vb. gibi) en son kertede hukuksal bir biçim almalarıyla da hukuk dairesi içinde kavranırlar. Bu noktada, iktidarın egemenlik, hukuk ve devlet dairesinde anlaşıldığı paradigmanın, tâbi kesimlerin yukarıda zikredilen tahayyülüne yansımış biçiminin de işaret ettiği gibi epeyce “şeyleşmiş” bir iktidar kavranışına yol açtığı, iktidarın makam ile, kişiler ile, zor aygıtları ile özdeşleştiği bir tahayyül yarattığı da vurgulanmalıdır.

1970’lerle birlikte hem toplumsal düzeyde “iktidar” kavramına eğilen sosyal araştırmaların yoğunlaşması hem de post-yapısalcı yaklaşımların etkisi ile iktidarın yalnızca devlet-hukuk-egemenlik üçgeninde kavranışı sorgulanmaya başlanmış ve iktidar fenomeninin toplumsal hayatın her alanında kendisini gösterdiği giderek daha fazla vurgulanmıştır. Bu noktada kısaca Foucault’nun iktidarı kavrayışımızı geliştirmek konusunda bize sunduğu yeni bakış açılarına da değinmek gerekir. Foucault başta *Cinselliğin Tarihi* [1976] (2007) olmak üzere bir dizi yapıtında ve mülâkatında (2005; 2006) “iktidar” fenomeninin radikal şekilde ilişki bir kavranışını önermiş ve siyasal düşünce içinde bu noktaya kadar betimlemeye çalıştığım devlet-hukuk-egemenlik eksenli iktidar anlayışını aşmak gerekliliğine vurgu yapmıştır. Foucault’nun iktidarın ilişkiselliğine ve onun özneli kuran niteliğine yaptığı vurgu birçok sosyal kuramcıyı iktidarı bir hukuk ve egemenlik meselesi olarak görmektense bireysel düzeyde kalıcı ve uzun erimli etkiler doğuran yaygın ve sürekli bir ilişki olarak görmeye sevk etmiştir. Foucault için iktidar bir kimsenin elinde tutabileceği bir makam ya da kapasite değil üretken “öznelerin” inşasını sağlayan ve toplumun kılcal damarlarına kadar nüfuz eden bir tahakküm ilişkisidir. İktidarın yasa, yasak, devlet ve zor perspektifinden değil de bireysel disiplin ve terbiye perspektifinden, hukuk aygıtlarının ve geleneksel olarak siyasal addedilen kurumların dışındaki –hastane, hapisane, tımarhane, okul vb. gibi- çeşitli kurumsal çerçevelerde üretilen özneleşme süreçleri ve rıza ilişkileri perspektifinden görülmeye başlanması Foucault’nun etkili önerisi ile daha da yaygınlaşmıştır.

Foucault’nun önerisini takip eden de Certeau (2008) ve Scott (1995; 2008) gibi araştırmacılar bu yaygın ve merkezlessiz iktidar ilişkileri kavrayışında tâbi kesimlerin konumlarını ve pratiklerini soruşturmuşlar ve iktidar nosyonunun iyiden iyiye “yayılmış” (*diffuse*), yerel düzeyde, küçük gruplar ve hatta kişiler arasında görülebilen eşitsiz ilişkiler olarak kavranmasını da sağlamışlardır. İktidarın “mikro fiziği” üzerine bu

⁵ Egemenlik kavramı ile ilişkili olarak bkz. Agamben (2001), Ağaoğulları ve Köker (2000) ve Akal (2005).

düşünme biçimi konvansiyonel manasıyla siyasal iktidar tanımının dairesi dışında düşündüğümüz aile ilişkilerini, çeşitli topluluklar içinde benimsenmiş hiyerarşik ilişkileri ve hatta birçok duygusal ilişkiyi dahi iktidar kavramıyla yeniden düşünmemize hizmet etmiştir. Biraz da siyasal ve sosyal kuramdaki dilbilimsel dönüşün hazırladığı bu yayılmış iktidar kavrayışı toplumsal cinsiyet ile ilgili yazının da katkısı ile iktidar fenomenini büyük kolektif kümeler ve kurumsallıklar ile ilişkilendirmekten daha önce onun kişisel etkilerini anlayarak işe başlamak gerektiğinin altını çizmiştir. Bu sayede siyasal olana ilişkin kavrayışımız da “makro” düzeylerden “mikro” düzeylere doğru genişlemiştir. Radikal feminist yaklaşımların da işaret ettiği gibi artık “şahsi olan siyasidir”. Çeşitli tahakküm ve tâbiyet ilişkilerinin görüldüğü her türlü toplumsal etkileşim bu perspektiften “siyasal” ilişkiler olarak görülmektedir.

Yalnızca Foucault değil Bourdieu de tahakküm ilişkilerinin toplumsal yaygınlığının altını çizmiş ve konvansiyonel anlamıyla siyasal iktidarın bu yaygın toplumsal iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülmeceğine işaret etmiştir.⁶ Bourdieu’nun çalışmalarında (1984; 2006; 2016a; 2016b) tahakküm ilişkileri toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkar. İktidar basitçe siyasal makamda cisimleşen bir “şey” olmaktan gündelik ilişkilerin pek çok yönüne “sembolik şiddet” (Bourdieu & Wacquant, 2003) ile sızan bir ilişkiye dönüşür. Kişiler sosyal, ekonomik, kültürel, simgesel sermaye kompozisyonları ile toplumsal uzamda yukarıda ya da aşağıda, hâkim ya da tâbi noktalarda konumlanırlar (Swartz, 2018).⁷ Tahakküm ilişkilerinin toplumsal olarak yaygın yeniden üretimi şüphesiz siyasal iktidarın biçimi ve onu elinde bulunduran aktörlerin de biçimlenişi ile yakından ilişkilidir (Bourdieu, 2016b).

Bu noktada iktidar kavramı ile yakından ilgili kilit bir kavram olan “otorite” üzerine de kısa bir tartışma yürütmek faydalı olacaktır.⁸ Otorite kavramı üzerine en önemli temel tartışmalardan biri Weber’in meşru otoritenin biçimleri üzerine tasnifidir. Ancak Weber’in tasnifi ile ilgili söylenmesi gereken şeylerden ilki orijinal dilde kullandığı kavram olan *Herrschaft*’ın aslında daha geniş bir şekilde tahakküm (*domination*) olarak tercüme edilmesinin daha doğru olduğudur (Breuer, 2019, s. 238; Weber, 1978, s. 53, 61-2). Weber bu klasik tasnifinde geleneksel, yasal-ussal ve karizmatik olmak üzere üç tip meşru tahakküm biçimi tanımlar (1978, s. 212-255). Bu tahakküm biçimlerinden ilk ikisi hâkimiyet makamında bulunan kişinin özgül kapasitesinden bağımsız olarak kurumsal-hukuksal-ussal ya da geleneksel-simgesel kaynaklara dayanmaktadır. Bir devlet kurumundaki amirlik pozisyonu yasal-ussal tahakkümün bir örneği iken soy zinciri içinde ve olağan yollarla başa geçen bir Osmanlı sultanının pozisyonu geleneksel meşru tahakkümün uygun örnekleri olarak gösterilebilir. Halihazırda var olan kurumsal ve simgesel düzenlerle uzlaşma halinde tesis edilen bu tür tahakküm ilişkilerini “otorite” olarak adlandırmak daha yerinde olacaktır. Bu tip meşru tahakküm biçimlerinde ön planda olan hukuka uygunluk, bilgi-akıl temelli beceriler ve toplumsal değer ve gelenekler ile uzlaşdır. Hem yasal-ussal hem de geleneksel tahakkümün yeniden üretim ile daha yakından ilgili olduğu, otorite makamlarının elde edilmesini ve korunmasını sağlayan şeyin temel olarak yeniden üretim dinamiği olduğu söylenebilir. Varlıklı ve kültürlü bir ailenin çocuğunun akademisyen olması, eşraf

⁶ Tahakkümün kaynağını ekonomik alandaki sömürü ve eşitsizlik ilişkilerinde gören Marksist geleneğin iktidarın yaygınlığına-yayılmışlığına ilişkin bu tür bir kavrayışa giden yolu açtığını vurgulamak gerekir.

⁷ Weber’in toplumsal tabakalaşmanın farklı biçimleri olarak sınıfsal, statü temelli ve siyasal iktidar temelli üçlü bir tasnif önerdiğine işaret edilmelidir.

⁸ Bu kavram ile ilgili üç kapsamlı tartışma için bkz. Bochenski (2018), Mendel (2005) ve Wendt (2018). Arendt (1996) kavramı, sekülerleşme ile ortadan kalkmış ve geçmişte kalmış bir düzen ilkesi ve kaynağı olarak görür, ancak bu şekilde, aşağıda da tartışılacağı gibi, Weber’in anlayışına yakınlaşır.

ailesinden gelen çocuğun şehrin ekonomik seçkinleri arasında yerini koruması, aşiret reisinin oğlunun babasından sonra yetkiyi ele alması, sınavlarda başarı gösteren memur ailelerinden gelen çocukların (özel sektör ya da kamuda olabilir) bürokrasi içinde yükselmesi bu durumun örnekleridir.

Otorite kavramına ilişkin, başta Sennett'in (1992) çalışması olmak üzere, önemli analizlerin otoritenin yarattığı güven duygusuna, daha kararlı ve öngörülebilir hiyerarşik ilişkilere olan vurgusuna değinmek de yerinde olacaktır (Bochenski, 2018; Mendel, 2005; Wendt, 2018). Otorite ilişkilerinde hâkim konumda olan aktörler güçlerini hukuksal yetkiden aldıkları gibi özel bir mesleki-fonksiyonel alanda sahip oldukları bilgi, beceri ve deneyimden, gösterdikleri -çoğu zaman tekrarlayan- ustalıktan da alırlar. Şayet geleneksel-simgesel kaynaklar için içinde değilse otorite -çoğu zaman yasal bir biçim de kazanan- bilgi, ustalık ve kişisel beceri üzerine de kurulabilir. Bir doktorun hastası üzerindeki otoritesi ya da usta bir zanaatkârın çırağı üzerindeki otoritesi örneklerinde görülen şey budur. Ancak her halükârda, bu metinde tanımlamaya çalıştığım iktidar fenomeninden farklı olarak bu tip bir tahakküm zamanın sınavına direnir; kırılğan ve koşullara bağlı değildir⁹ ve -eğer kaynağı yalnızca hukuksal yetki ve yaptırım gücü değilse- çalışkanlık ve sebatla kazanılmış bir deneyimde köklenir.

Weber'in üçlü tasnifi bakımında bu noktaya kadar iktidar ile ilgili altını çizmeye çalıştığım temel boyut olan "karanlık yaratıcılığa" en yakın kavramın ise "karizma" olduğu vurgulanmalıdır (1978, s. 241-255). Karizma Weber'e göre, yasal-ussal ve geleneksel tahakküm biçimlerinden farklı olarak sıkı sıkıya kişisel bir nitelik gösterir. Karizmatik tahakküm genellikle geleneksel görüş ve değerleri, kurumsal ve hukuksal düzenleri yerinden eden devrimci bir niteliğe sahiptir. Karizmatik tahakküm tâbi kesimler üzerinde köklü bir dönüştürücü etki gösterir; bu kesimlerin halihazırda benimsediği değer yargıları ve normatif sistemleri tanımaz. Dolayısıyla Weber'in karizmatik tahakküm için gösterdiği örneklerin peygamberler, devrimci siyasi önderler ve komutanlar olması şaşırtıcı değildir. Burada entelektüel ve fiziksel kapasiteleri yoluyla yarattıkları büyük dönüştürücü etki ile meşru bir tahakküm tesis eden şahısların "gücünden", "bireysel iradelerinden" bahsedildiği tekrar vurgulanmalıdır.

Ancak bu metindeki tartışma bağlamında iktidarın, hem yasal-ussal hem geleneksel otoriteden ve onun yeniden üretimde yuvalanan kaynaklarından ayrıldığı gibi meşruiyet yaratan gerçek bir kişisel kapasiteden de uzak bir başka "kişisel etki" biçimi olduğunu düşünüyorum. Karizmanın aksine, tâbi olanlar üzerinde dönüştürücü bir tesiri olan entelektüel-zihinsel bir içerikten ve fiziksel-psikolojik bakımından tutarlı ve üstün bir iradeden son derece uzak olan bu kişisel etki biraz da, Zübük'ün mükemmelen simgelediği, "taktiklerin ve kurnazlığın kırılğan tahakkümüdür". Hem kurumsal ve kültürel kabuğundan ayıklandığında hem de karizmatik tahakkümün temeli olan gerçek bir kişisel-entelektüel güç ve iradeden yalıtıldığında iktidar biçimindeki tahakkümün özü karşımıza çıkar: bu öz tahakküm oluşturan bir ayartma kapasitesi, zengin bir "taktikler repertuarı" ve süreklileşmiş bir uyum ve manevra halidir.

Dolayısıyla, bu metinde, daha kuramsal düzeyde, iktidarın temel eğilimi ile ilgili kavrayışımıza daha çok hizmet eden yaklaşımın Scott (1995) ve de Certeau (2008) çizgisinde bir düşünce olduğunu da savunuyorum. Şu farkla ki, Scott ve de Certeau'nun aksine, iktidar pratiklerinin yalnızca halihazırda mevcut tahakküm ilişkileri bağlamında (ve çoğunlukla zayıfların bir aracı olarak) değil görece daha yatay ilişkiler

⁹ İktidar ve otorite kavramları arasındaki fark ve kesişimleri soruşturan çok zihin açıcı bir çalışma için bkz. Lukes (2006).

bağlamında –ve hatta daha çok da bu bağlamlarda– ortaya çıkan bir fenomen olarak da görülebileceğini ileri sürüyorum: yalnızca zayıfların değil “güçlülerin taktikleri”nden de ve “güçlüler arasındaki taktikler”den de bahsetmek gerekmektedir. Aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, tam da bu düşünce çizgisi bize genel olarak *her türlü tahakküm ilişkisinin olumsal ve itibarsız/bayağı kökenleri* konusunda da bir ipucu sunmaktadır.¹⁰

Burada iktidarın özü olarak nitelediğim bu tür bir etkiyi iktidarın daha belirgin olarak ilişkide olduğu çeşitli zor ve tahakküm biçimlerinden de, ideolojiye, endokrinasyona ve hegemonyaya (Gramsci, 2003) dayanan rıza üretme yöntemlerinden de ayırmak yerinde olacaktır. Aşağıda uzunca tartışılacağı üzere *Zübük*'te kendisini ortaya koyan iktidar ile ilgili içerik, zor aygıtlarından ve nüfuzdan daha çok bunların manipülatif bir performansına, temsiline dayanmaktadır. Diğer taraftan iktidar, yine *Zübük* romanının sunduğu içerik çerçevesinde, kişisel bir entelektüel (yüksek kavrayış, bilgi, ikna edici yeni bir ideolojik-düşünsel öneri) ya da fiziksel kapasite olarak değil (sarsılmaz ve tutarlı bir irade) daha kısa erimli ancak yaratıcı bir manevra hali, ikna edici bir kurnazlık ve suç ortaklığına sürükleyici bir fırsatçılık, bir ayartma olarak karşımıza çıkar. İktidarın kültürel bakımdan içeriksiz ve şiddet araçlarından arınmış bu haliyle¹¹ saf bir şekilde siyasal ve toplumsal pratik içinde karşımıza çıkacağını ileri sürmek tabii ki yanıltıcı olur. Ancak Aziz Nesin'in *Zübük*'te ulaştığı entelektüel başarının özünde tam da bu temel eğilimi diğer birçok bileşenden yalıtması ve onu saf haliyle önümüze koyma becerisi yatmaktadır. Takip eden kısımda romana daha yakından odaklanarak bu temel eğilimin ne olduğunu daha iyi ortaya koymaya çalışacağım.

Romani tartışmaya geçmeden önce bu noktaya kadar oluşturmaya gayret ettiğim kuramsal çerçeveyi şematik de olsa özetlemek gerekirse, farklı eşitsiz ilişkiler ve hiyerarşiler yaratan birçok farklı tahakküm ilişkisi olmakla birlikte genel olarak tahakküm ve tâbiyet ilişkileri altında konumlandırılabilir –çoğu zaman şüphesiz birbiriyle iç içe geçen- üç biçim olduğu ileri sürülebilir. Bunlar “egemenlik”, “otorite” ve “iktidar”dır. Hukuk, devlet, siyasal kurumlar, bürokrasi, bilgi, deneyim, ustalık vb. gibi çerçeveler ve kapasiteler içinde ve yoluyla işleyen, yeniden üretimin desteklediği, kararlı, öngörülebilir ve dirençli tahakküm ilişkileri olarak tanımlanabilecek olan “egemenlik” ve “otoritenin” aksine iktidar kırılabilir, zamana ve koşullara bağlı, istikrarsız, öngörülmesi güç ve değişken bir tahakküm ilişkisi olarak karşımıza çıkar. Aşağıda ayrıntılı bir şekilde gösterileceği üzere, bu tasnif perspektifinden *Zübük* mükemmelen bir iktidar romanı olarak değerlendirilmelidir.

¹⁰ Bu metinde kavramsallaştırıldığı şekliyle iktidar kavramına Foucault'nun daha yakın olduğunu düşündüğüm kavramsal önerisi “strateji ilişkileridir” (2005, s. 80-82).

¹¹ Arendt'in (1997) iktidar ve şiddet arasında bir karşıtlık gören yaklaşımı zihin açııcıdır ve iktidarı zor aygıtları ile yakından ilişkili bir mesele olarak görme yanılığını bertaraf etmektedir. Ancak Arendt'in yaklaşımının uzlaşma-düzen ve şiddet-çatışma yöntemleri arasındaki gri alanda kalan iktidar ile ilgili genişçe bir taktik repertuarını görüşümüzden kaçırdığını da düşünüyorum.

Zübük bize tahakküm ilişkileri konusunda ne anlatıyor? Bir “karanlık yaratıcılık” pratiği olarak iktidar

Türkiye toplumunun keskin bir gözlemcisi olan Aziz Nesin *Zübük – Kağrı Gölgesindeki İt* adlı romanını Anadolu gezileri sırasındaki birinci elden gözlemlerine dayanarak kaleme almış ve eser 1961 yılında yayınlanmıştır. Hatta bu roman ile ilgili kendi günlüklerindeki kısımlarda Nesin romanın başkahramanı Zübükzade İbraam Bey karakterine ilham verenin Sivas civarında geçirdiği zamanlarda hakkında çokça gülünç hikâye dinlediği “madrabaz bir politikacı” olduğunu belirtir (2019, s. 268). *Zübük* ilk yayınlandığı tarih olan 1961’den 2002 yılına kadar 22 kez daha sonra da Nesin Vakfı tarafından 16 kez basılmıştır (Nesin, 2019, s. 2). Tüm bu yeniden basımların *Zübük*’ü Türkiye’de 150.000’in üzerinde satmış bir modern klasik haline getirdiğine şüphe yoktur. *Zübük*, takip eden yıllarda Almanca ve Arapça başta olmak üzere birçok dile çevrilmiştir (Çoruk, 2014, s. 99). Roman 1980 yılında Kartal Tibet tarafından sinemaya uyarlanmış ve şüphesiz bu da Nesin’in yapıtının etkisini bir kat daha arttırmıştır.

Daha sonraki yıllarda Zübük ifadesi Nesin’in yarattığı bir karakterin özel ismi olmaktan çıkmış ve “çıkarı uğruna her kılığa giren, sözüne güvenilmez, sinsî, dolandırıcı, yalancı” bir toplumsal tipi tanımlayan genel bir ifadeye dönüşmüştür (Çoruk, 2014, s. 99). Romanın yayınlanmasından sonra Nesin’in eserinin yarattığı yankılar ve hatta daha sonraları parti siyaseti ile ilgili popüler söz dağarımıza “madrabaz politikacı” tipini tanımlamak üzere bu kelimenin bir sıfat olarak girmesi Nesin’in yapıtının Türkiye’de çok partili hayatın yarattığı siyasal kültürün derin bir kavrayışını içeren bir panoramasını çizdiğini göstermektedir. *Zübük* filminin son yıllarda Kemal Sunal’ın başrolünü oynadığı birçok filmin aksine televizyon kanallarında neredeyse hiç gösterilmediğini ve siyasetçiler arasında içinde “zübük” kelimesi geçen ithamların yargılamalara konu edildiğini de not etmek gerekir.¹²

Asım Bezirci’nin romanın yayınlanmasının ardından geçen on yıllarda *Zübük* üzerine yazılan eleştirilerden aktardıklarına bakılacak olursa yapıtın edebi başarısının ve siyasal ve toplumsal gerçekliği kavrayışının genel olarak takdir edildiği görülecektir (2008, s. 237-239). Roman üzerine daha yakın tarihli çözümlerlerde de bu edebi başarı teslim edilmektedir. Romanın yalnızca Zübük tiplmesiyle vücut bulan belirli bir siyasi tipe yönelik bir hiciv değil bu tipi yaratan toplumsal yapıya dair kapsamlı bir eleştiri olduğuna işaret edilmektedir (Aytaç, 2016, s. 129; İspir, 2006, s. 156; Samsakçı, 2014, s. 385). Samsakçı roman üzerine çözümlerinde Nesin’in yapıtının toplumsal ve siyasal bağlamı ve işaret ettiği sorun alanları üzerine ayrıntılı bir tartışma yürütür. Samsakçı’ya göre *Zübük*, dönemin Demokrat Parti iktidarının dini ve manevi değerlerin sömürülmesi yönündeki sağlıksız eğilimlerine olduğu kadar halk sınıflarının zaaflarına da işaret eder (2014, s. 385-392).

¹² Zübük benzetmesinin hakaret sayılarak dava konusu olduğunu gösteren iki haber için bkz. Başkandan valiye zübük davası. Erişim: 14 Ağustos 2020, <https://www.bolununsesi.com/haber/134776/baskandan-valiye-zubuk-davasi> ; Zübük davası. Erişim: 14 Ağustos 2020, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/zubuk-davasi-39239096> .

Ancak Samsakçı romanda siyasetin asli bir konu olmadığını ve yalnızca *Zübük*'te cisimleşen sosyal tipi belirginleştiren bir "motif" olarak görülmesi gerektiğini öne sürer (2014, s. 389). Genel olarak edebiyat bilimi perspektifinden *Zübük*'ü incelemiş olan araştırmacıların metnin edebi niteliklerine ve toplumsal imalarına odaklanmaları şaşırtıcı değildir. Oysa aşağıda siyasal bilimler perspektifinden yapacağım tartışmada kavramsal düzeyde göstermeye çalışacağım gibi Nesin'in *Zübük*'te işlediği konu, benimsediği kurgu, yarattığı roman dünyası ve tipler mükemmelen siyasi bir roman yazmayı tasarlamış olduğunu göstermektedir. Ve bu tasarı yerel olduğu kadar evrensel, Türkiye gerçekliğini yansıttığı kadar siyasetin temel kavramlarıyla ilgili genel kuramsal bir boyuta da sahiptir. Dolayısıyla, ilerleyen kısımlarda kısaca *Zübük*'ün Türkiye'nin çok partili siyasal hayatı boyunca ürettiği siyasal kültürün özgül yanları üzerine bize aktardıklarına da eğilmeye çalışacağım. Ancak bu kısımda girişeceğim daha önemli çaba *Zübük*'ün siyasal bir kavram olarak iktidar konusundaki anlayışımızı geliştirmek konusunda kuramsal bakımdan yürütülen bir tartışmayı nasıl destekleyebileceğini göstermek olacak.

İktidarın Dahl'a ait olan (1965, s. 41) klasik bir tanımına anıştırma ile bu noktaya kadar yapmaya çalıştığım ayrımları tekrarlamak gerekirse şöyle denebilir: iktidar, temel olarak, A'nın B'ye bir şeyi simgesel, ekonomik, kültürel kaynakları/sermayeyi kullanmadan ve zor aygıtlarına ya da hukuksal yetki ve yaptırımlara dayanmayarak yaptırmasıdır. İktidar saf haliyle, egemenlik, güç, zor ve otoriteden farklı olarak, merkezinde zekânın, kurnazlığın, manipülasyonun, taktiklerin ve bir ayartma pratiğinin olduğu bir tahakküm ve tâbiyet ilişkisi olarak karşımıza çıkar. İktidar bu temel niteliği itibarıyla, bir kimsenin mülk edinebileceği bir konum olmamakla birlikte, son tahlilde şahsidir. İktidar, egemenlik, otorite ve gücün aksine geçicidir, kırılmalıdır ve sıkı sıkıya koşullar ile bağlantılıdır. *Zübük*'te Nesin'in kurguladığı tahakküm dinamiği karşımıza temelsiz, otoritesiz, güçsüz, zora dayanmayan, kırılabilir ama kurnazlığa dayalı, manipülatif, koşullara ve talihe bağlı bir "karanlık yaratıcılık" olarak çıkar.

Zübükzade İbraam Bey: türedi, oyuncu

Zübük romanını bu noktaya kadar tartışılan şekliyle iktidar kavramını anlamak için benzersiz bir anlatı kılan noktalardan ilki, Nesin'in Zübükzade İbraam'ın hikâyesinin geçtiği kasabada neşet etme öyküsünü kurma biçimidir (2019, s. 140-154). Nesin, Zübükzade'nin babası olan ve kendisini "Zeybekzade Kara Yusuf Efe" olarak tanıtan bir göçmenin nasıl birden romanın geçtiği kasabada zuhur ettiğini, kabadayı edasıyla kasabalıyı nasıl etkilediğini ayrıntısıyla anlatır. Zübükzade'nin babası, bu "güç" performansını palavralarıyla ve asılsız kahramanlık hikâyeleri ile destekler. Bu tiyatro sayesinde ki kasabanın bu yeni göçmenleri, tabir-i caizse, yanaşma olmaya dünden hazır kasabalının getirdiği hediyelerle zenginleşir ve hatta Ermenilerden kalma bir konağa da sahip olurlar.

Nesin'in bu tiyatronun gerçek olmadığını ortaya çıkmasını kurgulama şekli anlamlıdır. Zeybekzade Kara Yusuf Efe'nin aslında bir efe değil, Nesin'in dönemin toplumsal hiyerarşilerini de vurgulayacak şekilde bir roman karakterinin ağzından söylediği üzere, "bıyık burarak ... kendini efeler diyarının Zeybekzadesi diye yutturan elin garip bir Çingeni" (Nesin, 2019, s. 150) olduğu tam bir rezalet ile ortaya çıkar: kadınlar hamamında çarşafıyla yakalanan bir erkek, kaçmayı başarır ancak kasaba meydanında kasabanın delikanlılarından biri tarafından yakalanır ve sıkı bir dayak yer. Bu dayanın sonunda adamın kendisini namılı bir efe olarak tanıtan Kara Yusuf olduğu ortaya çıkar. Bu kısımda Nesin Zübükzade'nin üzerine bir otorite

inşa edebileceği bir toplumsal prestijin olmadığını açık bir şekilde vurgular: “Ondan kelli herifin it kadar itibarı kalmadı” (Nesin, 2019, s. 150). Nesin, bu neşet etme hikâyesi ile Zübük’ü herhangi bir otorite iddiasının temeli olabilecek her türlü simgesel, toplumsal ve ekonomik sermayeden yoksun bırakmıştır. Buna Zeybekzade-Zübük ailesinin bir göçmen ailesi oluşunu ve Zübük’ün ne herhangi bir eğitimi ve üretken bir becerisi ne de bilinen bir mesleği olmadığını da eklemek gerekir.¹³

Ancak Zübük yükselmek için bu tür kaynakların ne denli önemli olduğunun farkında olan bir roman karakteri olarak da çizilir Nesin tarafından. *Zübük* romanı, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, bir “oyun” sahnesi ile açılır: Zübük evinin dışından da duyulacak şekilde eşine kendisini ziyarete gelecek “hükümet” için hazırlıklar yapmasını emreder ve daha sonra da kasabanın yüksek bürokratlarıyla konuştuğu izlenimi yaratacak bir oyun kurgular (Nesin, 2019, s. 6-10). Simgesel ve toplumsal sermayelerden, ailenin kasabada neşet etme hikâyesinin de gösterdiği gibi, mutlak olarak yoksun olan Zübük sürekli olarak bir tür manipülatif performans ile nüfuzlu, güçlü kimseler ile, otorite makamları ile kendisini bir bağlantı içinde göstermeye çalışır. Kendini toplumsal sermaye sahibi bir siyasetçi olarak takdim etme çabaları bir noktada, aslında bütün kasabalının bir şekilde haberdar olduğu aile mazisini de yeniden kurgulayarak “simgesel sermayenin” yanıltıcı, yönlendirici bir inşasına kadar varır. Kasaba eşrafı ile bir toplantıda Zübük mazisini şöyle hikâye eder: “Efendim ... dedem Abdünnazif Paşa, Sultan Murat’ın serdarı imiş. Hep buralarını Ceneviz hükümetinden zapteden o. Ben küçükken rahmetli babam Kara Yusuf Paşa anlatırdı” (Nesin, 2019, s. 150).

Buradaki ilginç nokta Zübük’ün oyunlarında izleyiciler olarak nitelenebilecek olan kasaba eşrafının çoğu zaman, aslında Zübük ile ilgili gerçekleri bilmelerine rağmen, kendilerine biçilen rolleri benimsemeleri ve hatta şevk ile oynamalarıdır. Mesela Zübük’ün soylu bir aileden geldiğini iddia ettiği kısımda romanın başından itibaren akliselim ve otorite sahibi bir karakter olarak çizilen Tahrirat Kâtibi Rıza Bey şunları diyebilmektedir: “...Senin doğduğun bugünkü gibi hatırımda. Allah gani gani rahmet eylesin, pederin Kara Yusuf Paşa hazretleri pek sevinmişti. Hatta Alucan köyü Zübükzadelerin yazlığı idi de, onu bile Alucan köylülerine bağışladı. Eski adamlar başkaydı canım. Babanın sofrası fakir fukaraya açıktı. Kapısında fukara ordusu geçinirdi be... Hey gidi günler... Evet, cümlemize büyük iyilikleri vardır.” (Nesin, 2019, s. 151).

Kasaba ahalsinin ve eşrafının Zübük’ün aslında hiçbir zaman tam anlamıyla inanmadıkları oyunlarına neden iştirak ettikleri bulmacasına aşağıdaki iki kısımda bazı yanıtlar vermeye çalışıyorum. Bu kısımlarda Zübük’ün yarattığı ve iktidarın da temel bir niteliği olduğunu ileri sürdüğüm ayartma etkilerinin “suç ortaklığı inşası” ile yakından ilgili olduğuna işaret ediyorum.

Suç ortaklığının inşa edilmesi-I: kurnazlık, tatlı dil, fesat

Romanda yavaş yavaş milletvekilliğine kadar yükselen Zübükzade İbraam Bey’in kendisine bir otorite sağlayabilecek herhangi bir simgesel, toplumsal ve kültürel kaynağa sahip olmadığını bu noktaya kadar göstermeye gayret ettim. Ancak romanın geneli okunduğunda Zübük’ün Nesin tarafından Allah vergisi bir fesat ve manipülasyon kapasitesine sahip bir karakter olarak resmedildiği de belirtilmelidir. Zübük yalnızca, yukarıda da değinildiği gibi, toplumsal ve simgesel sermaye sahibi olma izlenimini “-mış gibi yaparak”,

¹³ “Bu belediye hizmetinin bana çok zararları oluyor. Kendi işimin başına dönmek istiyorum, dedi. Hangi işi? Şu uyuza bak hele!...Ulan senin çiftin çubuğun mu var, tarlan davarın mı var, dükkanın tezgahın mı var da, işinin başına dönecekmışsin!...” (Nesin, 2019, s. 208).

çeşitli tiyatrolarla sağlamamış birçok defa türlü kurnazlıklar ile fırsatçı kasaba ahalisini ve eşrafını da tuzağa düşürmüştür. Zübük'ün çok da ikna edici olmayan oyunlarına, vadettiği himaye-koruma-aracılık teklifleri sonrası kanan onlarca karakterin öyküsü Nesin tarafından kurgulanmıştır. Bu noktada Nesin'in romandaki olayları Zübük de dahil olmak üzere, Zübük ile ilişkili sayısız anlatıcının ağzından anlattığına işaret edilmelidir (İspir, 2006, s. 162). Roman karakterlerinden oluşan çoklu anlatıcı tercihinin benimsenmesinde Nesin'in romandaki "suç ortaklığı" vurgusunu içerikle olduğu kadar romanın anlatım biçimi ile de güçlendirmek istemesinin etkisi olduğunu düşünmek, yazarın edebi ve siyasi zekâsı göz önünde bulundurulduğunda, yersiz olmayacaktır. Bu öykülerden birinde kasabada yaşayan dul bir kadın ve kızı Zübük'e öncelerden verdikleri borcu alamadıkları gibi daha sonra Zübük'ün "hükümet" tarafından ziyaret edileceğini duyarak, ve Zübük'ün dul kadının kızına talip olduğu imaları eşliğinde, bir o kadar daha para kaptırmışlar ve daha sonra da bu paraları bir türlü isteyememişlerdir. Romanda kendi öykülerini anlatan dul Hayriyanım Teyze'nin ağzından belirtildiği gibi: "inanılacak gibi de değil ama insan 'ya olursa' diye inıyor işte" (Nesin, 2019, s. 18).

Zübük romanda kendisini yüksek siyaset çevreleri ve hükümet ile ilişki içinde göstermek için söylentiler yaratmanın ötesinde çok daha incelikli oyunlar da kurgular. Romanın bir kısmında Zübük'e Ankara'dan, Meclis'te yazıldığı belirtilen bir mektup ve bir kutu şekerleme kasaba eşrafının bir arada sohbet ettiği bir mekâdayken gelir (Nesin, 2019, s. 30-38). Ne var ki, kuşkuya düşmelerine rağmen, kasaba eşrafı Zübük'ün oyununa "ya doğruysa" diyerek ve kendi kişisel menfaatlerini gözetererek yine dâhil olurlar. Blöf sonuç vermiş, Zübük, bu toplumsal-simgesel sermaye "performansını" takip eden birçok "rica" ile ilgileneceği taahhüdünde bulunmuş ve suç ortaklığı inşa edilmiştir. Daha sonra Meclis'ten gelen bu mektubun Zübük'ün yeni bir düzeni olduğu anlaşılır ancak iş işten geçmiştir. Zübük ve kurbanları arasındaki suç ortaklığını ve bu suç ortaklığını yaratan psikolojik dinamiği Nesin bir roman karakterinin ağzından berraklıkla aktarır:

Bizim Zübükzade'nin yalanlarına inanmazken inanmış görünmemiz, kumara benzer bir iş. 'Kumarda ütülen doymazmış' derler, ne doğru... Kumarda insan parayı verdikçe veresi gelir, he mi? Neden? Çünkü zararını çıkaracak da kurtulacak. Bizim de Zübük'ün yalan dolanına inanır görünmemiz bundan işte. Evet, herif yalan demeye yalan diyor, biliyoruz. Velakin, ya yalan değilse... Hepimize attığı kazıkların bir ucu gök kubbesine, biri yedi kat yerin dibine varmış. Şimdi biz yediğimiz kazıklar çıkar m'ola, diyerek bile bile yalana göz yumuyoruz. Kazıklandıkça, insanın yalana inanası geliyor (Nesin, 2019, s. 82).

Burada bu teşhisi yapan roman karakterinin Zübük ile aralarındaki ilişkiyi bir kumar olarak tanımlaması manidardır. Zübük'ün yalanlarına "ya doğruysa" diyerek inanan ahali ve eşraf şüphesiz Zübük'ten hak ettikleri şeyleri değil daha fazlasını adil olmayan bir şekilde istemekte, romanda anlatılan birçok uzun, kısa öyküye konu olan bu "iş"lerin halledilmesi için rüşvet-avanta vermekten de çekinmemektedirler. Ancak Zübük'ün de becerikli bir "ayartıcı" olduğu, bu adil olmayan talepleri ustalıkla istismar ettiği vurgulanmalıdır.

Zübük manipülasyon yeteneğini ve kurnazlığını hem parti içi hem de partiler arası iktidar mücadelesinde göstermektedir. "Avanaklık senedi" (Nesin, 2019, s. 108-127) adlı bölümde Zübük önce partiden ayrılacağı intibarnı yayarak diğer partili arkadaşlarını partiden ayrılmaya sevk eder ve onlara kendi evinde partiden ayrıldıklarını birçok eleştiri ile belirten bir dilekçe imzalatır ve bu dilekçeyi muhafazaya alır. Daha sonra bu

dilekçenin aksine kendisinin sonuna kadar partiye bağlı olduğunu belirtir ve dilekçeyi imzalayan diğer partililerin çıkarılıklarını yüzlerine vurur.

Ancak ironik şekilde Zübük'ün bütün roman boyunca işlenen bu, tabir-i caizse, fesat kapasitesi onu kendi partilileri için de parti adına mücadele edecek en uygun aday kılmaktadır. Yine uzunca bir bölümde Nesin bu fesat kapasitesinin Zübük'ü nasıl belediye başkanı yaptığını ve partinin rakiplerini alt etmekte kullanıldığını mizahi bir dille aktarır (2019, s. 179-194). Bu bölümde Zübük bir cami yaptırma planı ile kasaba ahalisinin karşısına çıkar. Bu plana camiye gerek olmadığı için itiraz eden muhalefet partisinden Avukat Burhan'ı tipik bir şekilde din karşıtı göstererek dindar kasaba ahalisinin önüne atar. Roman karakterleri Zübük'ün bu yeteneğini şöyle tarif ederler: "Bu politika ne demek arkadaşlar? Propaganda demek. Propaganda ne demek? Yalan dolan demek. Şimdi eğri oturalım doğru konuşalım, aramızda Zübükzade'den yalancı dolancı var mı?" (2019, s. 128).

Zübük, manipülasyon yeteneğini belediye başkanı seçildikten sonra da kullanarak elinde olmayan kaynaklar varmış izlenimi yaratmayı becerir (Nesin, 2019, s. 160-179). Bir kazada şehit düşen bir askerin kasabada defnedilmesi gerektiğine kasaba ahalisini ikna eden Zübük bunu bir törene de çevirerek üst düzeydeki siyasetçi ve bürokratların da gözüne girmeye çalışır. Ancak bu tören için kurbanlık bulunamaması bir meseleye dönüşür. Zübük, bürokratları ve siyasetçileri, biraz da milliyetçi hassasiyetleri kullanarak, kasabaya birçok kurbanlık hayvan getirmeye ikna eder. Olayın sonunda bu getirilen kurbanlıkların kasabanın bağlı olduğu ilin üç günlük et ihtiyacı olduğu ortaya çıkar. Kesilen kurbanlar daha sonrasında buzhaneye kaldırılmak üzere götürülür. Zübük'ün bu manevrası sayesinde hem "şehidin şanına yaraşır" bir tören düzenlenmiş, onlarca kurban kesilmiştir hem de kasabalının cebinden beş kuruş para çıkmamıştır: "Bize kalaydı kurbanlık bir kelebekli koyun bulamazdık. Namussuz, herneyse, herif becerikli ... Bir salhânelik davarı alana yığıldı" (Nesin, 2019, s. 166).

Yine de Zübük'ün tek maharetinin kurnazlık ve türlü dolaplar çevirmek olmadığı, tatlı dili, ikna kabiliyeti olduğu da Nesin tarafından roman boyunca sık sık vurgulanır. Zübük, roman boyunca başı sıkıştığı birçok anda "büyülü dil"i sayesinde, sözünün gücü sayesinde kendini kurtarır. Onun düzenleri karşısında kasaba ahalisi ve eşrafı ne zaman öç almaya çalışsa Zübük bir şekilde konuşarak onları ikna etmeyi başarır. Nesin'in roman içinde kurguladığı böyle bir durumda roman karakterlerinden biri intikam alacak olan kimselere Zübük'ün evine gitmemek gerektiğini yoksa tekrar Zübük'ün aldatmacasına kanacaklarını söyler: "Ondaki büyülü dil bizi büyüler" (Nesin, 2019, s. 72). Romanda birçok defalar Zübük kendisine öfkelenen kasaba eşrafını ve ahalisini tatlı sözlerle ikna eder.

Zübük'ün, bütün kasabalı tarafından da çok iyi bilinen bu "fesat kapasitesi" kısa vadeli faydaları dışında da, ironik şekilde, yükselişini sağlayan bir tür "negatif itibara" dönüşür. Kasabanın, Zübük kadar kurnaz ve fırsatçı olmamakla birlikte, son derece art niyetli eşrafı Zübük'ün şerrinden ve oyunlarından korktukları için önce onu kasabadaki her türlü kamusal etkinliğe davet etme gereği duymuşlardır (Nesin, 2019, s. 52; s. 66). Daha sonrasında da onu önce belediye başkanı yapmışlar (Nesin, 2019, s. 130) ve sonra da milletvekili yaparak ondan kurtulmak istemişlerdir: "Bu Zübük namussuzundan kurtulmanın bitek yolu var: Bu alçağı mebus yapıp başımızdan savalım da, kasaba halkı da kendine gelsin" (Nesin, 2019, s. 195).

Zübük aslında, bütün roman boyunca çoğunlukla kendisini alt etmek için tezgâhlanan oyunları alt eden yeni oyunlar kurgular. Bu şekilde suç ortaklıklarını inşa eden yaygın bir toplumsal güven eksikliğine ve ahlaki çöküntüye de işaret eder Nesin. *Zübük*'ü epeyce karanlık bir anlatıya ve bir kara mizah eserine çeviren yönlerin başında Zübük dışında Nesin tarafından roman için oluşturulmuş diğer karakterlerin de, Zübük kadar olmasa da, son derece fırsatçı, kurnaz ve riyakâr karakterler oluşu gelir. Bu ortamda tek istisnai karakter bu “ölü toprağı serpilmiş kasaba”ya büyük bir şehirden tayin olan Almanca öğretmenidir. Ancak, aşağıda yine değinileceği üzere, romanda “aydın”ı temsil eden bu karakter de romanın sonuna doğru çözülür ve kasabanın genel ahlaki çöküntüsünün bir parçası haline gelir.

Suç ortaklığının inşa edilmesi-II: sahte aracı, hain patron

Bu kısımda Zübük'ü makama taşıyan “ayartma pratiklerinde”, suç ortaklıklarının inşasında bireysel menfaatlerin rolüne daha yakından bakacağım. Zübük kasaba ahalisi ve eşrafı üzerindeki etkisini bir yandan otorite sahibi kimseler ile kendisini ilişki içinde takdim ederek bir “simgesel ve toplumsal sermaye yanılması” yaratmaya çalışarak sağlar ancak bir taraftan da kendisine yanaşan insanların daha somut beklentilerine de hitap edecek taktikler geliştirir. Zübük romanın birçok öyküsünde oltanın ucuna, gerçekte karşılığı olmayan, bir yem takar. Bu, bazen “hemşerisinin” bir arazi işini görmek için Ankara'ya gidip “sağa sola para yedirmek” olarak kimi zaman bir kasabalı esnafın çocuğunun parasız yatılıya kaydolması için “iltimas” sağlamak şeklinde (Nesin, 2019, s. 23-24); kimi zaman başka bir esnafın dükkânını kurtarmak için aracılık etmek biçiminde (Nesin, 2019, s. 25-26) kimi zaman da bir memuru tayin ettirme vaadi olarak ortaya çıkmaktadır (Nesin, 2019, s. 28). Bütün bu vakalarda Zübük kendisini himaye bekleyen kasabalı karşısında yüksek yerlerde (vekil, bakan vb. gibi) tanıdıkları olan etkili bir “aracı” olarak takdim eder.

Daha sonra kendi içlerinden çıkan bu kurnaz aracı mebus olarak bir “patrona/hamiye” dönüştüğünde de kasaba ahalisi yine belirli ihsanlar peşinde Ankara'ya, Zübük'ü ziyarete giderler. Zübük epey bir kovalamacadan sonra kendisine ulaşan bu mütedeyyin heyeti kadınların “hamamda gibi yarı soyunuk” olduğu “cennet misali” bir akşam eğlencesinde sarhoş edip eker ve onlara yüklü bir hesap yıkıp heyeti yüz üstü bırakır (Nesin, 2019, s. 236). Heyet daha sonra Zübük kasabaya geldiğinde gece eğlencesi sonrası yaşanan rezaletlerin ortaya çıkmaması için yaşadıkları mağduriyeti dile getiremezler ve Zübük'ün anlattığı hikâyeleri onaylamak zorunda kalırlar. Suç ortaklığı bu sefer de devrededir.

Peki bu güvenilmez, dolandırıcı aracı nasıl “mebus” olabilmıştır? Hemen yukarıdaki kısımda işaret ettiğim “fesat kapasitesi”nin sağladığı “negatif itibar”ın bir diğer bileşeninin de “popülizm” ile ilgili olduğu bu noktada vurgulanmalıdır. Nesin Zübük'ün bu küçük kasabadan mebus olarak seçilmesi arifesindeki tartışmaları kurgularken Türkiye’de siyasal temsil söz konusu olduğunda devreye giren halk sağduyusunu/popüler sağduyuyu dâhiyane bir şekilde aktarır. Bu sağduyunun Türkiye’de popülist siyasetin talep yönlü kurucu unsurlarından biri olduğu da geçerken not edilmeli.¹⁴ Zübük'ü vekil yapmak isteyen kasaba eşrafı yalnızca kendilerinden daha üstün bir “fesat kapasitesi”ne sahip bir muarızdan kurtulmayı

¹⁴ “Çalıyor ama çalışıyor” ifadesi Türkiye’de popülist iktidarlar için sıklıkla kullanılır. Bu ifadenin çok ilginç bir şekilde Brezilya’da popülist politikacıları nitелеmek için kullanılan bir ifade olduğunu Ostiguy kaydeder (aktaran Baykan, 2018, s. 101). Türkiye’de de bazı yerel siyasetçilerin bu tip bir “negatif simgesel sermaye”yi halk ile kurdukları popülist rabitanın bir bileşeni kılmaya çalıştıklarını not etmek isterim. Trabzon, Beşikdüzü’nün AKP’li belediye başkanı “üç kağıtçılığı” sayesinde bu küçük ilçeye nasıl hizmet getirdiğini vurgulamaktadır (Baykan, 2018, s. 101).

değil kendilerini Ankara'nın bulanık siyasal atmosferinde himaye edecek zeki bir patrona da sahip olmayı ummaktadırlar: "Bize bilgi değil efendi, işi beceren, kotaran, adam gibi adam gerek. Yahu, sizin Millet Meclisi dediğiniz yer, düşkünler ocağı mı? ... Bize işte böyle bir mebus ister ki, oraya varınca dişe diş, göze göz, haklarımızı korusun ve şu ölü toprağı serpilmış memleketi şenlendirsün. Lafa kulak verin, gelin şu Zübükzade İbraam Bey'i biz aday diye çıkaralım ortaya." Yine başka bir kasabalı Zübük'ün milletvekili adaylığı için şunu söylemektedir: "Bir namuslu tutturmuş gidersiniz... Namuslu olup da ne olacak, bir iş beceremedikten kelli... Varsın çalsın çırpın da, arada ucu kasabamıza da dokunsun. Sünepe, uyuntu oturmuş da çalmamış, ne çıkar efendi? Doğru mu dediğim? İnsanda ağız varsa elbet yiyecek. Adam odur ki, hem yesin hem yedirsün..." (Nesin, 2019, s. 197).

Ancak yine de, Nesin'in bütün roman boyunca sıklıkla tekrarladığı gibi, Zübük'ü yaratan bir sosyal doku mevcuttur ve Zübük'ten yakınanlar da bu sosyal dokunun ve dolayısıyla, bu büyük suç ortaklığının parçasıdır. Nesin romanın sonunda bir noktada Zübük'ten tayini için de yardım isteyen ve ona para kaptıran Almanca öğretmeninin ağzından Zübük romanında ortaya çıkan ve iktidarın temel bir dinamiği olarak görülebileceğini ileri sürdüğüm kurnazlık ve ayartma ile yaratılan suç ortaklıklarının altını olanca berraklığıyla çizer:

Şimdi çok iyi anladım ki, Zübük bir tane değil, biz hepimiz birer zübüğüz. Bizim hepimizin içinde zübüklük olmasa, bizler de birer zübük olmasak, aramızdan böyle zübükler büyüyemezdi. Hepimizde birer parça olan zübüklük birleşip, işte başımıza böyle zübükler çıkıyor. ... Aslında aldatmak isteyen bendim. Zübükler de işte bu duygumuzdan yararlanıp bizi kandırıyor. Daha doğrusu, biz önce kendimizi kandırıp onları da bizi kandırırsınlar diye zorluyoruz (Nesin, 2019, s. 264).

Türkiye'nin siyasal kültürü perspektifinden Zübük: büyük patronaj oyunu

Zübük'ü kısaca Türkiye'de çok partili dönemin ürettiği siyasal kültür ve onun sorunları açısından da değerlendirmek Nesin'in yapıtının evrensel olduğu kadar yerel ve güncel olanın da derin bir kavrayışına sahip olduğunu göstermesi bakımından faydalı olacaktır. Bu noktada, Levent Cantek'in (2014, s. 189-203) de işaret ettiği gibi, günceli yakalama arzusunun Nesin'in bütün yapıtına damgasını vurduğunu belirtmek gerekmektedir. Zübük, her ne kadar Nesin açıkça belirtmese de, çok partili hayata geçişle birlikte Türkiye'de oluşmaya başlamış olan siyasal bölünme yapılarını arka planda içermektedir. Dalavereci bir aracı olarak Zübük'ün siyasete girmeyi seçtiği parti, Türkiye'de 1950'lerin siyasi dengelerini de yansıtabilecek şekilde, merkez sağ bir iktidar partisi, yani Demokrat Parti'dir.¹⁵ Yukarıda ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere, her şeyden önce Zübük kendi iktidarını bir güçlü, nüfuz sahibi ve otoritelere yakın "aracı" (broker) imajı ile sağlamıştır. Öte yandan hem kasaba ahalisi hem de kasaba eşrafı bu aracının aldatmacalarına kolayca yem olmalarını sağlayan bir ihsan ve himaye kültürünün taşıyıcılarıdır. İş bulmak, tayin-terfi yaptırmak, istimlaktan kurtulmak, çocuğu okula kaydettirmek, kasabaya yatırım gelmesini sağlamak vb. gibi birçok vesile ile hem

¹⁵ Romanın aslında Demokrat Parti'nin iktidar dönemini ve bu dönem ile birlikte ortaya çıkan din istismarı ve belirginleşen himaye ve kayırma ilişkileri bağlamında anlaşılması gerektiğine Samsakçı (2014) ve İspir (2006) işaret eder.

kasaba ahalisi hem de eşraf romanda her zaman hakları olmayan yardım ve ihsanların peşinde olan fırsatçılar olarak kurgulanmışlardır.

Küçük bir taşra kasabası düzeyinde cereyan eden romanın dalavereci bir aracı olan başkahramanı zamanla bir eşraf takımının başına geçer. Partiler arası bölünme ideolojik bir içerikten daha çok kasabanın eşraf takımları arasında bir rekabet olarak ortaya çıkar. Bu noktada Nesin'in hem muhalefet partisinin önderlerini menfaatçi ve fırsatçı kasaba siyasetçileri olarak tasvir edişi¹⁶ hem de Zübük'ün siyasi tercihinin başta tesadüfen iktidar partisi yönünde şekillenmesine vurgu yapması Türkiye siyasetindeki seçkin kontrolü ve patronaj etkileri ışığında değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Yani daha ilçe düzeyinde himaye ilişkilerine dayanan bir "eşraf oyunu" olarak şekillenen parti siyaseti bu patronaj ilişkilerinin en üst düzeye kadar uzandığı bir nitelik arz eder ve ideolojik bir muhtevadan, toplumsal sınıfların ya da etnik, mezhepsel bölünmelerin mobilizasyonundan son derece uzaktır. Dolayısıyla Zübük'te resmedilen kasaba siyaseti güçlü programların, ideolojilerin, kurumsallaşmış partilerin mücadele ettiği bir sistem değil şahısların, gündelik çıkarların ve popüler değerlerin ve beklentilerin şekillendirdiği bir popülizm ve patronaj sahnesi olarak karşımıza çıkar.

Türkiye'de çok partili siyasal hayatın kurulduğu dönemden beri etkili olan partilerin gösterdiği toplayıcı parti (*catch-all party*) niteliği ile (Wuthrich, 2015) uyumlu bir resmediştir bu şüphesiz. Bu patronaj yapılarının ve toplayıcı örgütlenmelerin bir yansıması olarak partilerde iktidar kişilerin, liderlerin elinde toplanma eğilimi gösterir. Sonunda Zübük'ü mebusluk için öneren kasaba eşrafı olmakla birlikte aday gösteren başbakan da olan parti lideridir ve Zübük'ün Ankara'daki hataları üzerine mebusluğunun sona ermesi de parti genel başkanının isteği ile olmuştur: "Biz bu yaş odunları dağdan indirip mebus yapalım da, bir de bize karşı gelsinler! ...Bidaha bu Zübük oğlu Zübük'ün adını aday listesine koymayacaksınız!" (Nesin, 2019, s. 257). İcra biçimleri değişmekle birlikte parti-seçmen bağları bakımından klientelistik ilişkilerin ve çeşitli himaye yapılarının ve şahıs eksenliliğin Türkiye'deki bu baskınlığı siyasal kültürümüzün dirençli unsurları olarak hâlâ belirgin bir şekilde karşımızda durmaktadır (Baykan, 2019).

Son olarak, Zübük'ün Türkiye'nin parti siyaseti ve onun yarattığı kültür üzerine vurgularının siyasal kuram düzeyindeki aşağıdaki tartışma ile de yakından ilişkili olduğu vurgulanmalıdır. Türkiye siyaseti güçlü bir devlet ve hukuk çerçevesinde, çeşitli toplumsal kesimlerin istikrarlı temsiline ve partiler ile seçmenler arasındaki ideolojik ve doktriner bağlara dayanan formel, gayri-şahsi ve kurumsallaşmış bir "egemenlik ve otorite oyunu" olarak değil devlet egemenliğinin ve hukukun zayıf olduğu, çeşitli enformel ilişkilerin ve patronaj ağları arasındaki rekabetin merkezde yer aldığı, klientelistik ilişkilerin yaygın olduğu enformel, şahsi ve kurumsallaşmamış bir "iktidar oyunu" olarak betimlenir Zübük'te. Dolayısıyla Nesin'in Zübük karakterini tahakküm ilişkilerinin görülebileceği başka bir alanda (ekonomik, bürokratik, sanatsal, akademik, dinsel vb.) değil de parti siyaseti fonunda oluşturması şaşırtıcı değildir. Zira, özellikle Türkiye'de, parti siyaseti alanı, bu metinde temel nitelikleri itibarıyla egemenlik ve otoriteden farklı, taktiklere ve kurnazlığa dayanan bir tahakküm ilişkisi olarak tartışılan iktidar ilişkilerinin ortaya çıkabileceği en uygun bağlam olarak karşımıza çıkar.

¹⁶ Bunlardan biri Zübük'ün dalavereci sonucu parti değiştirmek zorunda kalır diğeri de, her ne kadar ilk bakışta bir cami yerine okul açılmasına taraftar bir aydın olarak görülse de, vatandaşın işini halletmek için bin dereden su getiren ve onları maddi olarak istismar eden bir avukattır.

Sonuçta hem Demokrat Parti dönemi, hem 1960'ların ve 1970'lerin siyasal sistemi, hem de 1980'lerden günümüze uzanan süreçteki Türkiye siyaseti temel olarak liderlerin “şahsı” etrafında kümelenmiş himaye ağlarının ve milli-manevi değerlerin ve dini kimliklerin popülizm ve patronaj ile kaynaşmasının da hikayesidir.¹⁷ *Zübük*'ün uzun soluklu etkisi ve “zübük” ifadesinin bir sıfat olarak hala bir şekilde Türkiye toplumunun siyasete ilişkin söz dağarının önemli bir parçası olması Nesin'in bu tarihsel ve mekânsal bağlama olan duyarlılığından bağımsız düşünülemez. Diğer taraftan *Zübük*'te şahısların rolüne yapılan vurgunun iktidarın şahsiliği ile ilgili olduğu kadar Türkiye siyasetinde “patron” ve “aracı” olarak şahısların merkeziliğini ve etkisini -grotesk bir biçimde-¹⁸ temsil ettiği de belirtilmelidir. Popülist bir siyasal tarzı benimseyen ve son derece mütevazı arka planlardan gelen siyasal figürlerin yükselebilmesi ile ilgili bir ihtimali temsil etmesi bakımından da *Zübük* karakterinin Türkiye siyaseti bakımından ve Türkiye'deki yaygın bir siyaset yapma biçimi bakımından “tipikliği” vurgulanmalıdır. Ancak yine de, bu “tipik” işlevi üstlenen ve bunun gerektirdiği performansı gerçekleştirmeye girişen siyasetçilerin bireysel olarak, belki Nesin'in *Zübük*'te resmettiği kadar olmasa da, sosyal ilişkileri ve onların güç ve otorite ile ilişkili yargılarını ve fantezilerini derinden kavrama –ve manipüle etme- yeteneğine sahip kimseler olması gerekir. Ve bu siyasetçi sınıfının bu kavrayış çerçevesinde içinde siyaset yaptıkları toplumsal dokuya uygun performanslar sergileyen iyi “oyuncular” olmaları, belirli bir “yaratıcılık” göstermeleri zaruridir.¹⁹

Siyasal kuram perspektifinden *Zübük*: siyaset ve iktidar

Bu kısımda *Zübük*'ün siyaset ve iktidar kavramlarına ilişkin ortaya koyduğu içeriğin siyasal kuram bakımından nasıl konumlandırılabilirliğini kısaca tartışacağım. Bu tartışmanın iktidar kavramına ilişkin bu noktaya kadar *Zübük* üzerinden tarif ettiğim sıkı sıkıya siyasal bir kavrayışı da destekleyeceğini düşünüyorum. Siyaset bir yandan Schmitt'ten (2018) Laclau (1990) ve Mouffe'ye (2015) kadar uzanan bir çizgide, merkezinde çatışmanın/antagonizmanın yer aldığı bir beşeri ilişki olarak görülebilirken daha liberal-demokratik bir perspektiften (mesela Arendt ve Habermas) müzakere, uzlaşma ve düzen kurma

¹⁷ Türkiye siyasetinin patronaj ve popülizm ile ilgili yönlerine ilişkin pek çok çalışma zikredilebilir ancak *Zübük*'ün içine konumlandırılabilirliği ve anlam kazandığı tarihsel-siyasal bağlamı (Demokrat Parti dönemi, 1960'ların ve 1970'lerin patronaj siyaseti, ve ANAP'ın etkisi) en iyi anlatan siyaset bilimi çalışmaları şöyle sıralanabilir: Demirel (2004; 2011), Güneş-Ayata (2010); Kalaycıoğlu (2002), Sayarı (1976), Sunar (1985). Bu noktada *Zübük*'te anlatılan hikâyenin, *Zübük*'ün dini ve milli değerleri istismarına yapılan vurgu bakımından, merkez sağ siyaset ile özdeşleştirilmesi mümkündür. Ancak bu noktada, birçok araştırmancının da işaret ettiği gibi, merkez sol partilerin de (temel olarak CHP-SHP geleneği) özellikle yerel bağlamlarda çeşitli klientelistik pratikleri merkez sağ iktidar partileri gibi uyguladığı belirtilmelidir. Bkz. Güneş-Ayata (2010), Kılıçdaroğlu (2019), Schüller (1999).

¹⁸ Bu noktada *Zübük* karakteri ile Nesin'in betimlediği siyasetçi tipinin daha yaygın ve gerçek bir sosyal tip olarak daha güvenilir bir “patron” ya da “aracı” olması daha yüksek bir ihtimaldir. Konu üzerine ampirik araştırmalar seçmen ile bu tip bir alışverişe giren parti aktivistlerinin birçok durumda vaatlerini yerine getirdiğine işaret etmektedir. Bkz. Arıkan-Akdağ (2014). Tabi ki Nesin burada bu “tip”i bir roman karakterine dönüştürürken, belki de olması gerektiği gibi, “abartmalardan” (Aytaç, 2016, s. 133) kaçınmamıştır.

¹⁹ Burada kişisel gözlemlerimle bu noktayı açmak isterim. Parti siyaseti ile ilgili, doktora dönemimden başlayan ve doktora sonrasında da süren saha araştırmalarında ulusal ve yerel düzeyde kimisi de oldukça dezavantajlı arka planlardan gelen pek çok parti mensubu ile görüşme fırsatım oldu. Bu süreçte yaptığım 250'ye yakın derinlemesine mülakatta tanıştığım 300'ün üzerinde kişinin, özellikle yerel seçkin olarak nitelenebilecek yönetici kesiminin, kayda değer bir entelektüel müktesebata sahip olmamakla birlikte, son derece zeki ve özellikle siyaset yaptıkları yerel alanın dinamiklerinin güçlü bir kavrayışına sahip kimseler olduğunu gözlemlerim. Bu katılımcılarla yaptığım mülakatlar üzerinden kesin bir ahlâki yargıya varamam ancak Nesin'in *Zübük*'te resmettiği başkahramanın ahlâki düşkünlüğünün Türkiye'nin siyaset sınıfına teşmil edilmesi yanlıtıcı olacaktır. Dolayısıyla *Zübük* gerçek siyaset dünyasında karşımıza çıkabilecek olan gerçekten kurnaz profilleri temsil etmesine rağmen istisnai bir gerçek sosyal tip olarak görülmelidir. Yine de Nesin *Zübük*'te, hem Türkiye siyasetinin belirli veçhelerini (patronaj, popülizm, herestetik) daha iyi anlamamıza hem de iktidar nosyonu ile ilgili genel kavrayışımızı derinleştirmemize yardımcı olacak benzersiz bir içeriği bu “aşırılaştırılmış” anlatım ve karakter ile sağlamaktadır.

pratiği olarak görülebilir. Bu metinde önerdiğim iktidar kavrayışı beşeri ilişkilerin siyaset kuramcılar tarafından çatışma ya da uyum ekseninde kavranmasında ortaya çıkan farklılığının yanı sıra siyasetin nüfuz ediciliği ve kapsayıcılığı ile ilgili bir tartışma bakımından da konumlandırılabilir. Bu bakımdan siyaseti yalnızca büyük kolektif yapılar düzeyinde (devlet, partiler, sosyal hareketler vb.) bir etkinlik olarak gören “makro” ya da “majör” siyaset kavrayışları ile (mesela Duverger, yy.) onu beşeri ilişkilerin en kılcal boyutlarına yayılan bir “mikro siyaset” ya da “minör siyaset” olarak algılayan perspektifler arasında bir ayırım yapılabilir (Kara, 2019).

Bu metinde *Zübük*'ün çözümlenmesi ile desteklemeye çalıştığım iktidar kavrayışının bu ayrımlar bakımından gri bir alana oturduğunu ve tam da siyasetin doğasının nüfuz ediciliği ve değişkenliği ile ilgili bir kavrayışa imkân sunduğunu belirtmek gerekir. *Zübük* romanı ve Zübükzade İbraam Bey karakteri üzerinden temel niteliğini “bir karanlık yaratıcılık” pratiği, bir “metis” (Scott, 2008) olarak tanımlamaya çalıştığım iktidar hem çatışmanın hem uyumun hem majör/makro siyasetin hem de minör/mikro siyasetin bir parçası olarak ortaya çıkabilir ve bu özelliğiyle eşikte/*liminal* bir kavramdır. İktidar bazen düzen içinde düzensizliği besleyebilirken bazen de düzensizlik ve kriz içinde tekrar düzeni sağlayan bir manevra olarak karşımıza çıkabilir. *Zübük* romanında da zengin örnekler ile görüldüğü üzere iktidar ilişkisi kendisini çatışma olarak takdim etmeyen ilişkiler içinde çatışmaları besleyebilir ya da çatışma biçimli ilişkilerde danışıklı dövüşler ve uzlaşmalar ile işleyebilir. İktidar ilişkileri eşitliğin olduğu yerlerde eşitsizliği üretebileceği gibi eşitsizliğin olduğu yerlerde eşitleştirici bir etki yaratabilir. İktidar ilişkileri kişiler arası etkileşimlerde ve küçük gruplarda olduğu kadar büyük kolektif gruplar arasında da, bu metinde tanımlandığı biçimiyle, pekâlâ görülebilir. Ancak büyük kolektif yapılar düzeyinde ortaya çıktığında dahi iktidarın temelini teşkil eden “karanlık yaratıcılığın”, “kurnazlığın” ve “ayartmanın” son derece kişisel kökenleri bulunması kaçınılmazdır. Bu yönleriyle, bu metinde geliştirilen iktidar önerisi, Laclau'nun (1990) siyasetin radikal olumsuzluğuna yönelik saptaması ile uyum içindedir. Dolayısıyla bütün bu tartışmayı takiben şöyle demek de mümkündür: “iktidarın olduğu her yerde siyaset vardır”.

Nesin, bu perspektif ile uyumlu şekilde, romanda *Zübük*'ün yükselişini bir dizi tesadüf ve bu tesadüfleri fırsata çeviren *Zübük*'ün kendi girişimciliği ile açıklar. Burada hem siyasetin olumsuzluğu ile ilgili hem de iktidar fenomeninin temelinde yatan öğelerden biri olan kişisel faillige ilişkin bir vurgu karşımıza çıkar: Nesin'in *Zübük*'te oluşturduğu siyaset dünyası, seçkinleri arasındaki ilişki bakımından hep değişime açık, yapısal koşullardan daha çok, özellikle *Zübük* karakteri üzerinden gösterilmeye çalışıldığı şekliyle, kişisel etkilere ve faillige son derece açık bir ilişkiler bütünüdür. Bu dünyada tahakküm ilişkilerinin özel bir biçimi olan iktidarı tesis eden (ya da yaratan) kaynak servet, aile itibarı, kişisel deneyim ve ustalıktan daha çok türlü manevralar ve taktikler olarak belirir. İktidar, otorite ve egemenlik gibi tahakküm ilişkileri ile kıyaslandığında radikal bir olumsuzlukla karakterize olan ve sıkı sıkıya kişisel bir tahakküm ilişkisi olarak karşımıza çıkar.²⁰

²⁰ Bu noktada Makyavel'in Prens'te tahakküm ilişkileri konusunda anlattıklarının sıkı sıkıya iktidar ile ilgili olduğunu ve kitabın bütününe nüfuz etmiş olan “şahıs” eksenli perspektifi vurgulamak yerinde olacaktır. Bu durumu Makyavel'in iktidara ilişkin kavrayışının sınırlılığından daha çok bu metindeki tartışma bağlamında onun dehasının bir göstergesi olarak görmeye eğilimliyim. İktidar, kişilerin mülk edinebileceği bir “şey” olmamakla birlikte, sıkı sıkıya kişisel bir etki olarak karşımıza çıkar: kişiler üstü simgesel, ekonomik, toplumsal yapısal etkilerin bir uzantısı ya da zor aygıtları üzerinde bir kontrolün ürünü değil –zamanın, mekânın, araçların, bilginin temellükünden bağımsız bir şekilde- saf bir “metis”in (Scott, 2008, s. 461-511) ürünü olarak karşımıza çıkar ve bu “metis”, ilişkide ortaya çıkmakla birlikte, hep kişisel bir kapasite olmak zorundadır.

Dolayısıyla iktidarın ortaya çıkmasına elverişli koşulların egemenlik ve otorite yapılarını besleyen olağan koşullardan daha çok küçük ya da büyük ölçekli düzensizlik ya da buhran koşulları olduğu vurgulanmalıdır: ya buhran iktidar ilişkilerini yaratır ya da iktidar ilişkileri buhranı tezgâhlar. Bununla bağlantılı bir şekilde, Nesin, Zübük'ün kasaba içindeki yükselişini küçük çaplı bir kriz anı bağlamına oturtur (2019, s. 49-70). İlin valisinin karşılanması için düzenlenen merasimde ortaya çıkan beceriksizlikler, Zübük'ün karşılaştığı kişisel husumetten kaçarken içine düştüğü bir fırsata dönüşür. Zübük, bu noktaya kadar bu metinde aktardığım bütün kişisel marifetlerini kullanarak, bu küçük çaplı buhranı hem kişisel hasımlarından kurtulduğu hem de kasaba eşrafı ve ahali üzerindeki etkisini arttırdığı bir fırsata dönüştürür. Bunu da valiye karşı gösterdiği teklifsiz samimiyet ve valiyi de bir şekilde vekil tarafından himaye edildiğine ikna etmesiyle sağlar (Nesin, 2019, s. 67-68).

Zübük'ün önce bir taşra kasabasındaki iktidar partisinin önderi konumuna gelmesi ardından da belediye başkanı ve milletvekili olması her şeyden önce kişisel kurnazlığı, ayartma becerisi, manevraları ve taktikleri sayesinde olmuştur. Diğer bir deyişle Nesin'in *Zübük* romanında tarif ettiği tahakküm biçiminin eylemden ve "karanlık bir yaratıcılık"tan başka hiçbir zemini yoktur. Zübükzade İbraam Bey'in kasaba eşrafı ve ahali üzerinde oluşturduğu tahakküm ne bir bürokratin hukuktan ve yasalardan aldığı yaptırım gücüne, ne bir din adamının gelenek üzerinde yükselen otoritesine ne de eşraftan bir siyasetçinin aile itibarını ve ekonomik kaynaklarını siyasal güce tercüme edişine benzer. Bu farklılığı ile *Zübük*'te resmedilen tahakküm ilişkileri iktidarın kişisel kurnazlık-yaratıcılık ile ilişkili temellerine dair bize eşsiz bir içerik sunar.

Zübük'ün etkisinin ortadan kalkmasına ve vekilliği kaybetmesine de kısaca bir göz atmak iktidar kavramının temel eğilimlerine ilişkin bu noktaya kadar yürütülen tartışmayı destekleyecektir. Zübük kendisini küçük bir kasabada parti başkanlığından, "belediye reisliğine" oradan da "mebusluğa" taşıyan yeteneklerini Ankara'da uzun süre sürdüremeyerek vekilliği kaybeder ve kasabasına geri döner. Nesin bu kısımda bize Zübük'ün düşüşü ile ilgili talihinin yaver gitmemesinden başka bir ipucu vermez ancak Ankara'daki tahakküm ilişkilerinin gerektirdiği bazı niteliklerden Zübük'ün mahrum olduğunu da Zübük'ün ağzından vurgular: "Orda öyle zübükler var ki, hey heey, bizim zübüklüğümüz hiç sökmüyor. Analar ne zübükler doğurmuş kardeşim... Bizim zübüklüğümüz orda [Ankara'da] para etmedi" (Nesin, 2019, s. 258). Bu kısım Zübük'ten daha becerikli iktidar oyuncular olduğu şeklinde yorumlanabileceği gibi iktidar ilişkilerinin geçiciliğine, kırılabilirliğine, bağlamsallığına ve olumsuzluğuna ilişkin bir ima olarak da yorumlanabilir. Ne doğru dürüst bir eğitimi ve kültürel sermayesi, ne bir toplumsal itibarı ne de geçmişten tevarüs ettiği ekonomik kaynakları olan Zübük, tabir-i caizse, Ankara'da yeniden üretimin ve yasal-ussal meşruiyet ilişkilerinin duvarına toslar. Kararsız ve sıcak, sıkı sıkıya koşullara bağlı bir tahakküm ilişkisi olarak iktidar ancak gayri-şahsileşerek, daha kararlı ve serin, öngörülebilir tahakküm ilişkilerine dönüşerek, yani iktidar olmaktan çıkarak ve egemenlik ve/veya otorite biçimini alarak uzayabilir.

Sonuç

Bu metinde iktidar kavramını, benzer ve ilişkili diğer tahakküm ve tâbiyet ilişkilerinden ayırmamıza yardımcı olabileceğini düşündüğüm temel nitelikler üzerine bir tartışma yürüttüm. İktidarın egemenlik ve otorite ilişkilerinden farklı olarak çok daha kırılabilir, kararsız, hâkim failerin kişisel pratikleriyle sıkı sıkıya bağlı ve siyasetin olumsuzluğu ile yakından ilişkili bir siyaset bilimi kavramı olarak anlaşılabilirliği önerilmiştir.

Şüphesiz toplumsal ve siyasal eşitsizlikleri, hiyerarşileri ve tahakküm ve tâbiyet ilişkilerini tarif etmek için kullandığımız iktidar, otorite, egemenlik, nüfuz, güç, kudret gibi kavramlar ve olgular gündelik sosyal ve siyasal pratik içinde farklı eklemlemeler ve melez biçimler altında karşımıza çıkmaktadır. Ancak analitik bakımdan bu kavram ve olgular farklı tahakküm ve tâbiyet ilişkilerine gönderme yapmaktadır ve bu kavramların temel ayırt edici niteliklerine ilişkin daha iyi bir kavrayış toplumsal eşitsizliklerin ve hiyerarşilerin kökenlerine ilişkin kavrayışımızı da geliştirme potansiyeline sahiptir.

Bu çalışmada iktidar nosyonunun tahakküm ve tâbiyet ilişkilerini tarif etmek için kullanılan diğer kavramlardan nasıl farklılaştığını göstermek için Aziz Nesin'in önemli bir yapıtı olan *Zübük* romanı incelenmiştir. Nesin, *Zübük* romanında Zübükzade İbraam karakteri üzerinden, iktidar kavramının diğer daha köklü ve istikrarlı tahakküm ve tâbiyet ilişkilerinden ayrılmasını sağlayan özelliklerini kavrayabilmek için eşsiz bir malzeme sunar. Nesin'in Zübük'ün yükselişine ilişkin anlatısı egemenlik ve otorite ilişkilerini tesis eden yapısal bağlam ve kaynakların (hukuk, ekonomik kaynaklar, zor aygıtları üzerinde kontrol, toplumsal, kültürel ve simgesel sermaye) ötesinde tahakküm ilişkilerinin nasıl kurulabileceği bilmecesine verilmiş kapsamlı bir yanıt olarak okunabilir. Romanda itibarı yerle bir olmuş bir babanın mülksüz, eğitimsiz, mesleksiz bir çocuğu olarak resmedilen Zübük kurnazlığı, manipülatif yetenekleri ve fesatlığı sayesinde fırsatçı kasaba ahali ve eşrafı üzerinde değişen biçimler alan "suç ortaklıkları" inşa ederek tahakküm kurar ve hızla siyasette yükselir. *Zübük* bizi, iktidarı, yeniden üretim çerçevesi ve yasal-ussal ve geleneksel otorite yapıları ötesinde olumsal, kırılabilir, kararsız, sıcak, koşullara bağlı ve hâkim olan kesimlerin kişisel failliği ile, onların karanlık yaratıcılığı ile sıkı sıkıya ilişkili olan bir tahakküm ilişkisi olarak kavramaya davet eder.

Kaynakça

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ağaoğulları, M. A. ve Köker, L. (2000). *Kral-Devlet ya da Ölümlü Tanrı*. Ankara: İmge.

Akal, C. B. (2005). *İktidarın Üç Yüzü*. Ankara: Dost.

Arendt, H. (1996). *Geçmişle Gelecek Arasında* (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim.

_____. (1997). *Şiddet Üzerine* (B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.

Arıkan-Akdağ, G. (2014). *Ethnicity and Elections in Turkey – Party Politics and the Mobilization of Swing Voters*. London: Routledge.

Aytaç, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Bachrach, P. ve Baratz, M. S. (1972). *Power & Poverty*. New York: Oxford University Press.

Baykan, T. S. (2018). *The Justice and Development Party in Turkey: Populism, Personalism, Organization*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Baykan, T. S. (2019). Türkiye’de İdeolojik ve Programatik Olmayan Parti-seçmen Bağları Üzerine Kavramsal Bir Tartışma: Popülizm, Personalizm, Patronaj. *Toplum ve Bilim*, 147, 10-44.
- Bezirci, A. (2008). *Seçme Romanlar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bochenski, J. M. (2018). *Otorite* (H. Görgün, Çev.). İstanbul: Küre.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction* (R. Nice, Çev.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- _____. (2006). *Pratik Nedenler* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- _____. (2016a). *Seçilmiş Metinler* (L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik.
- _____. (2016b). *Devlet Üzerine* (A. Sümer, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. J. D. (2003). *Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar* (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Braud, P. (2017). *Siyaset Sosyolojisi* (E. C. Gürcan, Çev.). Ankara: İmaj.
- Breuer (2019). The relevance of Weber’s conception and typology of herrschaft. E. Hanke, L. A. Scaff ve S. Whimster (Der.), içinde, *The Oxford Handbook of Max Weber* (s. 237-259). Oxford: Oxford University Press.
- Cantek, L. (2014). *Şehre Göçen Eşek – Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*. İstanbul: İletişim.
- Çoruk, F. J. G. (2014). Hiciv Üzerine Bir Çalışma (Türk, İngiliz ve Ermeni Edebiyatları Örneklerinde), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ermeni Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Dahl, R. A. (1965). *Modern Political Analysis*. New Jersey: Yale University Press.
- de Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-I* (L. A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- de La Boetie, E. (2016). *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev* (M. A. Ağaoğulları, Çev.). Ankara: İmge.
- Demirel, T. (2004). *Adalet Partisi: İdeoloji ve Politika*. İstanbul: İletişim.
- _____. (2011). *Türkiye’nin Uzun On Yılı Demokrat Parti İktidarı ve 27 Mayıs Darbesi*. İstanbul: Bilgi.
- Duverger, M. (y.y.). *Siyaset Sosyolojisi* (Ş. Tekeli, Çev.). Varlık Yayınları.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- _____. (2006). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge.
- _____. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Gramsci, A. (2003). *Hapishane Defterleri* (A. Cemgil, Çev.). İstanbul: Belge.
- Güneş-Ayata, A. (2010). *CHP: Örgüt ve İdeoloji* (B. Tarhan & N. Tarhan, Çev.). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Haugaard, M. ve S. R. Clegg (2009). Introduction: why power in the central concept of the social sciences. S. R. Clegg ve M. Haugaard (Der.), içinde, *The Sage Handbook of Power* (s. 1-24). London: Sage.
- Kalaycıoğlu, E. (2002). 'The Motherland Party: The Challenge of Institutionalization in a Charismatic Leader Party'. *Turkish Studies*, 3 (1), 41-61.
- Kapani, M. (2001). *Politika Bilimine Giriş*. Ankara: Bilgi.
- Kara, O. E. (2019). *Yapabileceğimizi Yapmak – Minör Siyaset ve Türkiye Örneği*. İstanbul: İletişim.
- Kılıçdaroğlu, K. (2019). *Gelişmekte Olan Ülkelerde Siyasi Partiler ve Parti Stratejileri* (K. Turanlı, Çev.). Ankara: Tekin Yayınevi.
- İspirli, E. (2006). Aziz Nesin'in Romanları Üzerine Bir İnceleme, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Laclau, E. (1990). *New Reflections on the Revolution of Our Time*. Londra ve New York: Verso.
- Lukes, S. (2016). *İktidar* (M. Ratip, Çev.). İstanbul: İletişim.
- _____. (2006). İktidar ve Otorite (S. Tekay, Çev.). T. Bottomore ve R. Nisbet (Der.), içinde *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi – II* (s. 885-944). İstanbul: Kırmızı.
- Machiavelli, N. (1999). *Prens* (N. Güvenç, Çev.). İstanbul: Anahtar.
- Mendel, G. (2005). *Bir Otorite Tarihi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Mouffe, C. (2015). *Siyasal Üzerine* (M. Ratip, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Nesin, A. (2019). *Zübük*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Orum, A. M. ve Dale, J. G. (2016). *Siyaset Sosyolojisi* (İ. Kaya, Çev.). İstanbul: Say.
- Samsakçı, M. (2014). *Siyaset ve Roman*. İstanbul: Kitabevi.
- Sayarı, S. (1976). 'Aspects of Party Organization in Turkey'. *Middle East Journal*, 30 (2), 187-199.
- Scott, James C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları* (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- _____. (2008). *Devlet Gibi Görmek* (N. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Versus.
- Scott, John (2004). *Power*. Cambridge: Polity.

- Schüler, H. (1999). *Türkiye’de Sosyal Demokrasi-Particilik, Hemşehrilik, Alevilik* (Y. Tonbul, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Schmitt, C. (2018). *Siyasal Kavramı* (E. Göztepe, Çev.). İstanbul: Metis.
- Sennett, R. (1992). *Otorite* (K. Durand, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sunar İ (1985). Demokrat Parti ve Popülizm. M. Belge (Der.), içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 8*, (s. 2076–2086). İstanbul: İletişim,
- Swartz, D. (2018). *Kültür ve İktidar* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Şengül, T. H. (2018). İktidar. G. Atılğan, ve E. A. Aytekin (Der.), içinde, *Siyaset Bilimi* (s. 41-53). İstanbul: Yordam.
- Weber M. (1978). *Economy and Society* (E. Fischhoff vd., Çev.). Berkeley: University of California Press.
- Wendt, F. (2018). *Authority*. Cambridge: Polity.
- Wuthrich, (2015). *National Elections in Turkey*. Syracuse: Syracuse University Press.

2020, 7(2): 376-385

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.376385>

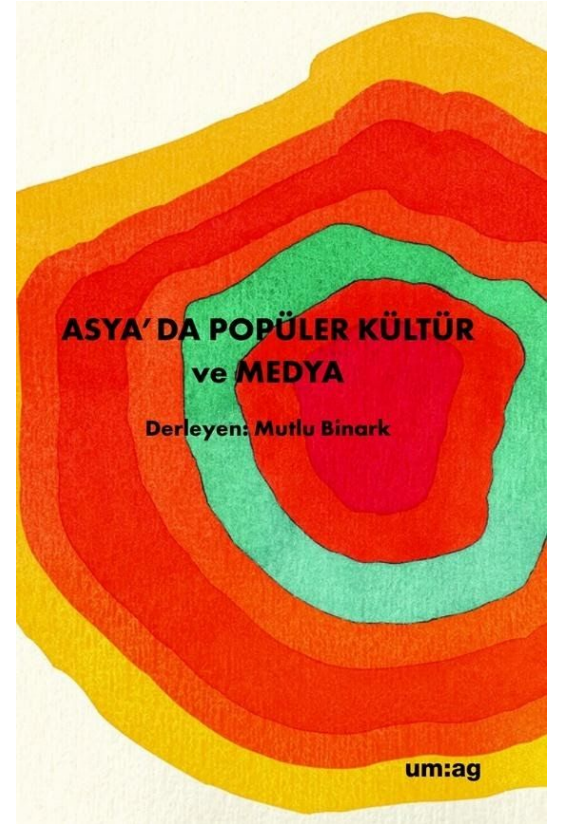
Kitap Eleştirileri

İHMÂL EDİLMİŞ OLANI YENİDEN KEŞFETMEK: ASYA

Cem Evrim Aslan¹

Binark, M. (2020). *Asya'da Popüler Kültür ve Medya*, Ankara: um:ag Yayınları. 519 sayfa, ISBN 9786057882424

Soğuk Savaş'ın sona ermesinin ardından, kapitalist blok lideri ABD'nin öncülüğünde tek kutuplu bir dünya düzeninin hâkim olduğu günlerden bu yana, çok fazla zaman geçmedi. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve hemen ardından da 1991'de SSCB'nin resmi olarak dağılmasıyla kazananın ABD ve liberalizm olduğunu, hatta bunun Hegel'den bu yana süren tarihin amacı ve sonu tartışmalarının da nihai cevabı olduğunu savunan Francis Fukuyama, dikkatini daha çok ülkeler arası bir mücadeleye odaklaması nedeniyle, ileride yaşanacaklara çok da eğilmedi. Onun bu savını formüle ettiği 1992 tarihli *Tarihin Sonu ve Son İnsan* adlı çalışması kuşkusuz yine ona yakın bir tarihte yazılmış ve oldukça ses getirmiş bir başka çalışmanın etkisiyle birlikte değerlendirildi. Bu eser, Samuel P. Huntington tarafından yazılan ve akademi dünyasında da en popüler tezlerden biri olarak sıklıkla



¹ Araştırma Görevlisi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, aslancevrim@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0451-9112

Yazı Geliş Tarihi: 29.10.2020 Yazı Kabul Tarihi: 15.11.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

konusulan, 1996 tarihli *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması* idi.

Tıpkı Fukuyama gibi yaşananları daha çok ideolojik çerçeveden ele alarak değerlendiren Huntington, ondan farklı olarak ekonomi politik durumdan çok kültür ve medeniyet üzerinden analizlerini gerçekleştirerek dünyayı bir bakıma sekiz farklı medeniyetin ileri süreçte yaşayacakları çatışmalarla şekillenecek yeni bir düzene açık olarak tanımlıyordu. İki ismin ortak noktaları ise fazlasıyla Batı merkezli bir yaklaşım üzerinden bu analizleri gerçekleştirmeleri ve bir bakıma alternatifsiz bir ABD liderliği savını bilimsel ve politik tartışmalara mutlak referans olarak sokma çabalarıydı. Elbette iki isim ve iki çalışma da sıklıkla tartışıldı, eleştirildi, değerlendirildi. Nitekim hem bu çalışmaları yeniden gündeme getiren hem de alternatif görüşlerin giderek somut verilerle desteklenebileceği süreç, 1997 yılında ortaya çıkan Doğu Asya Mali Krizi neticesinde değişen bazı dengelerdir.

Soğuk Savaş sonrası kapitalist ekonomiye dahil olma sürecindeki pek çok Doğu Asya ülkesinin enflasyon, yanlış kalkınma hamleleri, yolsuzluklar ve maliyet artışlarını karşılayamama gibi bir dizi sebepten ötürü büyük bir krize düştüğü bu süreçte bölgenin geneline yayılan ekonomik kriz, bahsi geçen çalışmaların yazılmasına giden atmosferi de anlamak açısından önemlidir. Fakat tüm bu karamsar tablonun yanında bir dizi görüşme sonrası nihayet Çin'in 2001 yılında Dünya Ticaret Örgütü'ne üye olarak serbest piyasaya geçme sürecini hızlandırması ile ABD ve Avrupalı pek çok büyük yatırımcı da sermayelerini Çin başta olmak üzere tıpkı onun gibi kapitalist ekonomiye dahil olma çabasındaki diğer Asya ülkelerine kaydırıldı. Yüksek nüfus, düşük işçi maliyetleri, sermaye işlemleri için gerekli hukuki altyapının hazırlanması ve nihayet yeni ekonomik sürece dahil olmakla birlikte kültürel ve politik anlamda da dünyaya açılan Asya ülkeleri her geçen yılla birlikte dünya üretiminde gittikçe büyüyen paylara sahip oldular. Bu şekilde 21. yüzyılın başlangıcından beri dünyanın en büyük bankalarının, en büyük finans kuruluşlarının, en büyük medya şirketlerinin ve elbette en büyük tüketim pazarlarının pek çoğu artık Asya ülkelerinde yerleşik hâlde bulunmaktadır. Bu iktisadi ve siyasi kalkınmayla birlikte, daha önce hiç olmadığı kadar Asya ülkelerinin kendi kültürel üretimleri ve medya alanındaki yatırımları da hemen tüm dünyada etkisini her geçen gün daha büyük oranda hissettirmektedir.

II. Dünya Savaşı sonrası büyük bir kalkınma gerçekleştiren ve bu sebeple "Japon Mucizesi" olarak adlandırılan Japonya'nın süreçte sadece teknoloji ve finans alanında değil, manga ve animeler başta olmak üzere pop müzik ve dizilerde de Japonya'nın büyük bir popüleritesi vardı. 1980'lerde altın çağını yaşayan mangalar, kısa süre sonra Japon animelerinin de yine tüm dünyada büyük bir izlenme payına sahip olmasıyla birlikte değerlendirildiğinde Japonya'nın uzun zaman boyunca ABD'yi de ekonomik anlamda geride bırakabileceği savları giderek güçlenmekteydi. Ancak 1997 Krizi sonrası Japonya'nın aldığı mali yaralar, Çin'in yükselişe geçip onu geride bırakmasıyla belirginleşir oldu. Yine özellikle içinde bulunduğumuz süreçte hemen tüm dünyada etkisini hissettiren Kore dizi, film ve müziklerinin yarattığı popülariteye koşut olarak gelişen Güney Kore ekonomisi de ülkenin daha önce bölgede sömürgeci faaliyetlere girişmemiş olmasının da payıyla kısa sürede Hallyu'yu, yani Kore Dalgası'nı büyük bir kültürel atılıma dönüştürdü. Bununla birlikte giderek zenginleşen Çin'de artan işçi ve üretim maliyetlerine karşılık, sermayenin Vietnam, Filipinler ve Laos gibi ülkelere kaymasıyla da Asya'da genel olarak bir kapitalist kalkınma; asırlardır uzak Doğu olarak görülen kültürel bir coğrafyayı da giderek bilinen, takip edilen bir hale sokarak meşhur kıldı. Fakat kapitalist üretimin yarattığı dev çelişkiler yumağında bu ülkeler bir yandan dünyanın en büyük zenginliklerinde pay sahibi olurken bir taraftan da en büyük yoksullukları, eşitsiz gelişimi, bir anda kapitalist

ekonomiye dahil olmakla birlikte asırlardır süren kültürel ve ahlâki değerlerin de dönüşüme uğramasıyla ciddi bir değişimi de kendi içlerinde yaşamaya başladı.

Asya ülkelerinin son yıllarda yaşadığı büyük ve köklü değişimler sinema, televizyon, yeni medya ve müzik gibi farklı alanlarda yaşananlarla beraber her geçen gün daha görünür bir hâle geldi. Bugüne dek Türkiye de dahil olmak üzere sıklıkla ABD, Avrupa ve Orta Doğu ülkelerinde medya ve iletişim çalışmaları Avrupa ve ABD temelli üretimlere odaklanırken, Asya ülkelerinin son yıllarda yaptıkları büyük atılımlarla birlikte artık Asya ülkeleri tarafından üretilen kültürel ürünler de yoğun olarak çalışılmaya başlandı. İşte Türkiye’de de bu alandaki boşluğu doldurmak amacıyla, Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı’nın yayınladığı *Asya’da Popüler Kültür ve Medya* adlı derleme, farklı alanlarda çalışmakla birlikte kültür ve medya üzerinden bahsi geçen ülkelere yönelik çalışmaları bir araya getirerek, bu ülkelerin iç ve dış dinamiklerine odaklanmaktadır. Araştırmacılar, ele aldıkları konular ekseninde o ülkelerin ortaya koydukları çıktılarını genel anlamda medya üzerinden analiz ederek Asya ülkelerine bugüne kadar sıklıkla yapıldığı üzere salt politik ve ekonomik bir yaklaşım sergilemenin eksikliğini giderme gayesindedirler. Nitekim Mutlu Binark’ın da önsözde belirttiği üzere (2020, s.4), Covid19 virüsünün hâlâ tüm dünyada yıkıcı etkisini göstermesiyle birlikte sürecin en başından bu yana ABD Başkanı Donald Trump’ın sıklıkla bu virüsü “Çin virüsü” olarak nitelenmesi ve sosyal medyada da sıklıkla Çin başta olmak üzere Asya ülkelerine karşı zaman zaman ırkçı ya da kültürel nefret içeren yorumları bertaraf edip, Asya’ya kültürel ve tarihsel olarak yaklaşmanın önemini gösterme gayreti, eserin ortaya konması için gösterilen nedenlerden bir diğeridir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. “*Kıta Çin’den Hong Kong’a*” başlıklı ilk bölümde yer alan beş çalışma Çin ve Hong Kong özelinde yoğunlaşarak medya sistemlerini, çevrimiçi uzamı, kamuoyu oluşturma biçimlerini, büyük medya şirketlerinin stratejik hamlelerini ve dijital oyun üzerinden yeni siyaset çabalarını irdellemektedir. Bu bölümdeki “*Çin’de Medya Sistemi*” başlıklı ilk yazıda Emre Tansu Keten, Çin’in geçirdiği büyük siyasal değişimlerden hareketle 1978 sonrası kapitalist ekonomiye geçme çabalarını ele alarak Çin’in Avrupa ve ABD’ye alternatif olarak Şanghay İşbirliği Örgütü ve BRICS vasıtasıyla yeni bir bölgesel güç olduğunu; ancak bunun ABD’ye bir alternatif olarak değil, yine kapitalizm içinde yer aldığı için farklı bir kapitalist blok olarak irdelenmesi gerektiğini dile getirir. Buna koşut olarak Çin’in geçirdiği politik dönüşümlerden hareketle medyadaki kamusal alanı irdeler ve resmi sansür, medyanın kendi yapısal sorunları ile internette bir propaganda unsuru olarak troll ordusunun oluşturulmasıyla Çin’in neoliberal bir totaliter devlet olarak ele alınması gerektiğini savunur. Dolayısıyla Çin, bir alternatiften çok aynı sistem içinde farklı bir büyük oyuncu olarak ön plana çıkmaktadır.

İkinci çalışma, Gökçe Özsu tarafından kaleme alınan “*Çin’e Özgü*” *Çevrimiçi Uzam: Büyük Çin Güvenlik Duvarı’nın İçi ve Dışı*” başlıklı çalışmadır. Özsu çalışmasında Çin’in dünyadaki en popüler sosyal medya uygulamalarını kendi ülkesine uyarlayarak aslında bir bakıma kendine özgü muadil bir sosyal medya yarattığını belirterek, bu durumun aslında Çin’in internet vasıtasıyla demokrasiye zorlanacağı savını tersine çevirerek, Çin’in interneti kendine uyarlamasıyla gerçekleştiğini ileri sürer. Ancak bu kolay olmayacağı için Çin bunu sağlamak adına, bir bakıma dijital güvenlik duvarı oluşturarak, bugün Türkiye’de de tartışılan gerçek isim ya da kimlik numarasıyla sosyal medyada üyelik alma girişiminde bulunmuştur. Böylece bir yandan devletin istemediği pek çok haber ya da yorum sansüre takılırken, daha önemlisi oto-sansürün uygulanması yolunda büyük adımlar atılmıştır. Buna eşlik edercesine sıklıkla sosyal yaşamı daha iyi hâle getirme savıyla dile getirilen ancak aslında insanları fişleme ve kontrol etme konusunda büyük etkileri

olabilecek sosyal kredi sisteminin de bu yaklaşımdan bağımsız olmadığını savunur. Böylece Özsu, *panaptikona* atıfla Çin'in internet alanında da çok büyük bir paya sahip olmasına karşın Çin Komünist Partisi'nin sıkı bir kontrol uygulayarak, aslında dijital alandaki kullanıcıları oto-sansüre tabi kılma konusundaki kararlılığını da önemli bir sorun olarak ortaya koyar.

İlk bölümün üçüncü yazısı, Ceren Ergenç ve Gökçe Özsu tarafından kaleme alınan "*Yükselen Çin'de Kamuoyu Savaşları*" başlıklı yazıdır. Ergenç ve Özsu, Asya ülkelerinin modernleşme süreçlerini daha çok Batı kurum ve değerleri ile kendi kurum ve değerleri arasında bir gidip gelme ve nihayetinde de net olarak birini benimsemek yerine bir amalgam oluşturarak bunu gerçekleştirmek üzerinde temellendiğini ileri sürerek, Çin özelinde bu süreci temel kırılma noktalarıyla ele alırlar. Mao sonrası Batılılaşma ve çeviri metinlere verilen değer, 1989'daki Tiananmen Meydanı Protestoları ile tersine dönmüş, bugün her ne kadar yüz milyonlarca Çinli kullanıcı aktif olarak internette yer alsada ağdaşların daha çok apolitik bir tutum içinde olmalarını devletin uyguladığı politikalarla birlikte değerlendirilmektedir. Yazarlara göre, kamusal aydınların milliyetçiliğin üretilmesinde eşik bekçisi görevi gördükleri Çin, Wenchuan Depremi ya da 2008'de yaşanan süt skandalında net bir biçimde görüldüğü üzere, merkezi yönetime gösterilen tepkileri sindirme, sansürleme yolunu seçmiştir. Böylece ülkedeki yoğun kullanıma sahip Weibo gibi sosyal medya platformlarında kanaat önderleri, her ne kadar kimi kamusal tartışmalarda aktif olarak düşüncelerini dile getirseler de bunu ülkenin geneline aitmiş gibi görmenin hatalı olacağını ileri sürerler. Zira *50 Kuruş Ordusu* olarak bilinen, hükümete bağlı troll ordusu hemen her haberi manipüle ederek bir bakıma ülkenin kendi değer ve kültürüne yönelik hamle sunuluyormuş gibi davranarak kullanıcıları otosansüre tabi tutmaya başlarlar. Bununla birlikte yazarların altını çizdikleri iki nokta, tüm bunlara karşın devletin kamuoyunu yönlendirmede tam müktedir olmadığı ve kamuoyunun mevcut durumunun erken dönem milliyetçilik olarak ele alınamayacağıdır.

İlk bölümün dördüncü yazısı, Can Ertuna'ya ait "*Küresel Hegemonya Mücadelesinde Platform Rekabeti: Huawei Örneği*" başlıklı yazıdır. Ertuna, son yıllarda büyük atılımlar yapan ve özellikle 5G altyapısının kurulması için büyük yatırımlar yapan Huawei şirketinin Çin'in kapitalizm içindeki yerini anlamak konusundaki önemine değinir. Ertuna, Çin'in kendine ait bir sistemi olduğu yönündeki yaygın kanılara karşı çıkarak Çin kapitalizminin bir Çin icadı olmadığını, kapitalizmin kendi içindeki bir form olarak ortaya çıktığını savunur. Küresel hegemonya mücadelesi açısından değerlendirdiği Huawei'nin de aslında bilgi teknolojilerinin bu hegemonya sürecindeki rolüyle yakından ilgili olduğunu ve ABD-Çin ilişkilerinin de bir bakıma eski güçten yeni güce doğru bir güç geçişi üzerinden değerlendirilebileceğini belirtir. Nitekim ABD Başkanı Donald Trump'ın Huawei'ye yönelik yaptırım kararları, bir bakıma kendi ülkesindeki Apple, Amazon gibi büyük şirketlerin çıkarlarını korumak adına gerçekleştirilen hamleler iken Çin de buna cevap olarak Avrupa, Türkiye, Orta Doğu ve Asya pazarlarında kendi markalarına yer açarak aslında bir bakıma ABD karşısında kendi hegemonyasını oluşturma çabasıdadır. Zira *Bir Kuşak Bir Yol Projesi*'nin de aslında bir bakıma dijital ipekyolu ile tamamlanacağını işaret eden Ertuna, ABD ve Avrupa'da dijital gözetimin şirketler eliyle gerçekleşirken, Çin'de ise devlet eliyle gerçekleştirilmesine vurgu yaparak Çin'in bir alternatif değil, kapitalizm içi farklı bir form olarak ele alınması gerektiğini yineleyerek ABD-Çin rekabetine yönelik gerçekleştirilen tartışmalara katkı sunar.

İlk bölümün son yazısı, Umut Yener Kara tarafından çevrilen, Rolien Hoyng'a ait "*Başka Araçlarla Siyaset: Hong Kong'ta Post-Dijital Oyun*" adlı çalışmadır. Yapılandırılmış görüşmeyle gerçekleştirilmiş çalışmasında yazar, dijital oyunların aslında yeni nesillerin içinde buldukları sosyal ve ekonomik koşullarla bağlantılı

olarak anlam kazandığından hareketle *Minecraft* ve *Lol (League of Legends)* adlı oyunların tutkulu oyuncuları yaratarak oyunun bizzat gençler için yaşamın kendisi hâline dönüştüğünü ve zamanlarının çoğunu bu oyunu yaşayarak geçirdiklerini belirtir. Yazara göre bu boş zaman etkinliği olarak görülen aktivite aslında gençlerin boşa zaman harcayarak mevcut sistemi reddetme taktiği olarak da değerlendirilebilir. Anakara Çin ile olan ilişkisinde Hong Kong'un istisnai durumu ve gergin ilişkilerin yansımaları gençlerin yasaklayıcı, egemen iktidara karşı kendi yaşamsal alanlarını yaratarak oyun üzerinden sosyalleşmelerini ve sistemi de reddetmelerini bir yanda ortaya çıkarır. Bu da alternatif kamusal alan tartışmaları içinde değerlendirilmesi gereken önemli bir duruma işaret etmektedir.

Kitabın "*Kore Yarımadası*" başlığını taşıyan ikinci bölümünde beş yazı yer alır. "*Kurgulanmış K-Erkeklik İmgesi: Güney Kore Yaratıcı İçerik Endüstrisi ve Âşık Olunacak "Hallyu Yıldızları"* başlıklı ilk çalışma, Mutlu Binark ve Şule Karataş Özaydın tarafından kaleme alınmıştır. Son yıllarda etkisi hemen tüm dünyada hissedilen Hallyu / Kore Dalgası yazarlar tarafından Güney Kore'nin endüstriyel bir hamlesi olarak ele alınarak, 1997 Asya Krizi sonrası Güney Kore'nin kültürel ihracata ağırlık vermesiyle birlikte değerlendirilir. 1990'ların ikinci yarısında yaşanan bunalımı aşmak için girişilen bu hamlenin sonucunda ilk dalga olarak Japonya, Çin, Singapur gibi ülkelerde tüketilen Kore kültürel ürünleri, 2000'ler sonrası ise ikinci dalga olarak hemen tüm dünyada büyük bir ilgi görmüştür. Yazarlara göre bu sadece bir kültürel üretim çabasının değil, başından sonuna dek hesaplanmış, endüstriyelleşmiş, hatta zaman zaman gayriinsani koşulları olmazsa olmaz olarak belirlemiş yapım şirketlerinin politikalarıyla gerçekleşmiştir.

Dizilerde, pop müzik gruplarında ve farklı mecralarda yer alan yıldız adayları daha küçük yaşta binlerce insanın katıldığı seçmeler sonucu öne çıktıktan sonra adeta sıkı bir kampa alınarak onlara dil, dans, iletişim gibi farklı alanlarda yoğun dersler verilir, nihayetinde de sosyal medya hesaplarının kullanımından bu yıldızların pazarlanmasına dek pek çok strateji ile Kore Dalgası ürünleri tüm dünyaya pazarlanır. Yazarlara göre ideal erkeklik imgesini oluşturma yönündeki dizilerin pek çoğunda dişilleşmiş erkek imgesi yaratılarak masum, çocuksu yüzü olan hatta oje süren veya makyaj yapan ancak arzu nesnesi olarak da var olabilmesi için kaslı, bedeni sıklıkla teşhir edilen erkekler yaratılmaktadır. Öyle ki, K-Pop ya da K-Drama alanındaki bu yıldızların sosyal medya paylaşımları da sıklıkla bunları öne çıkaracak şekilde kullanılmaktadır. Yine bu erkeklik inşası *Bromance* anlatıyla sıklıkla işlenirken, erkekler arası cinselliğin olmadığı ancak duygusal bağın ön planda tutulduğu yapımlar da göze çarpar. Dolayısıyla yazarlara göre Hallyu çok daha kapsamlı bir biçimde ve Güney Kore hükümetinin ekonomik hamleleri doğrultusunda irdelenerek, Kore Dalgası'nın salt bir kültürel girişim olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır.

İkinci bölümün ikinci yazısı, Şule Karataş Özaydın'a ait "*Güney Kore'den Yayılan Yeni Bir Akım: Mukbang Yayınları*" adlı çalışmadır. Son yıllarda özellikle Afreeca TV ile Güney Kore'de yayılan ve Youtube üzerinden de dünyada pek çok yayıncının paylaştığı mukbang videoları yazar tarafından ekonomi politik açıdan ele alınarak mevcut durumla bu videoların bağı ortaya konmaya çalışılır. İnsanların yemek yediği yayınları paylaşması olarak tanımlanan "mukbang", özellikle akşam yemek saatlerinde, bir yayıncının genelde bir kişilik porsiyon için çok fazla olan ve yenirken de büyük gürültü, ağız şapırdatma veya lezzet belirten seslerle yemeğini adeta cinsel bir arzu nesnesine dönüştürmesine, bunu yaparken da aktif izleyicilerle sohbet edebilmesine imkân tanıyan videolardır. Özellikle sağlıksız yiyeceklerin yer aldığı bu videolarda yemek hazza indirgenirken, yazara göre 2008'e kadar sıklıkla kendi zengin mutfağı ve aile ile yenerek anlamı oluşturulan yemek yeme kültürünün, Güney Kore'de artık aşınarak bambaşka bir hâle gelmesinde yeni nesil

gençlerin içinde buldukları güvencesiz yaşam etkilidir. Yıldız balonu sistemiyle, izleyicilerin kendilerine bağışladıkları paralarla büyük kazanç getirebilen mukbang videolarında yazar, gençlerin çok çalışmaları, rekabet ortamında kendilerinden daima feragat ederek düşük maaş ya da uzun mesai saatleri karşılığında piyasada yer almalarına karşı bir tepki görür. Ona göre bu, çok çalışıp aza kanaat etmeyi öğütleyen mevcut ekonomik koşullara bir tepki olarak çok fazla yemek yemeyi beraberinde getirmiştir. Nüfusunun önemli bir kısmı ekonomik sebeplerden ötürü evlenemeyen, ekonomik koşulları yine elvermediği için küçük evlerde tek başına yaşamak zorunda kalan gençler, yemek saatlerinde bu videoları izleyerek aslında bir bakıma sisteme yönelik de bir tepki ortaya koymaktadırlar. Bu da, Yingyeo Kültürü açısından irdelendiğinde mukbang videolarının altında yatan yenilgi hissinden kaçış anlamına işaret etmektedir.

İkinci bölümün üçüncü yazısı, Mutlu Binark'a ait "*Artırılmış Eğlence Olarak K-Pop ve BTS'in Çekim Gücü*" başlıklı çalışmadır. Binark, Hallyu / Kore Dalgası'nın bugünkü popülerliğini, Güney Kore müzik endüstrisi ve onun en popüler gruplarından BTS üzerinden irdeler. Artık hem etnik hem de küresel bir müzik olarak ele alınan K-Pop Binark'a göre ortaya çıkış itibarıyla J-Pop / Japon Pop müzik endüstrisinin erkek grubu üretme stratejisinin bir kopyası olarak belirmiştir. Ülkenin kendi siyasi, ekonomik ve kültürel hedefleri doğrultusunda şekillendirilmiş K-Pop, bir bakıma hayâli bir Pan-Asya ulusu inşa etme çabasıdır. Güney Kore'nin, bölgesinde aslında Japonya ve Çin'e karşı olarak kendisini bölgesel bir güç olarak inşa etme ve dünyaya tanıtma çabasının uzantısı olarak Hallyu ile Kore dizi, müzik ve filmleri dünyaya pazarlanmış, özellikle K-Pop alanındaki pek çok grup keşfedilmek yerine üretilmiş olarak piyasaya sürülmüştür. Şöhret yaratım ajansları vasıtasıyla bunların gerçekleştirildiğini dile getiren Binark, Hallyu 1.0'ın yıldızları keşfederken, Hallyu 2.0'ın ise yıldızları yarattığını belirtir. Nitekim bu tanıma uyan BTS de gerek şarkıları gerek grup temalı üretilen yiyecek, giyecek gibi farklı ürünlerle adeta pazarlanmış, sosyal medya da bunun için seferber edilmiştir. Sosyal medyada milyonlarca takipçisi olan grup üyelerinin paylaşımları da bu pazara yönelik olarak önceden şekillendirilmiş ve böylece kültürel bir hamle, endüstriyel mantıkla temellenerek Hallyu'nun bugünkü konumunu ortaya çıkarmıştır. Fakat sıklıkla tekrarlanan müzik formları, benzer dans ve gösteriler, özellikle de sanatçı yeteneği yerine piyasaya uygunluğuyla, sanatçı yaratma çabasıyla, Hallyu'nun bir yerde tıkanmaya ya da eski popülerliğini de yitirmeye başladığını öne süren Binark, marjinal görünen BTS'nin artık ana akıma dönüştüğünü belirtir. Böylece Hallyu'nun da bu ekseninde değerlendirilebileceği çalışmaların önü açılmış olur.

İkinci bölümün dördüncü yazısı Orhun Yakın'a ait "*Soğuk Yenen Bir Yemek: Bir Güney Kore İntikam Filmi Olarak "Şeytanı Gördüm"*" başlıklı çalışmadır. Son dönemde özellikle dünya çapındaki pek çok sinema festivalinden ödüllere dönen ve Hallyu / Kore Dalgası'na paralel olarak popülerliğini artıran Güney Kore sineması, Yakın'a göre türlü dönemlerden geçerek bugünkü popülerliğine kavuşur. 1997 Krizi'ne kadarki süreçte sıklıkla melodramlara yer veren, kendi sinemasını da bir yandan kota koymakla korumaya çalışırken bir yandan da büyük anlamda bağlı olduğu ABD filmlerine karşı tavizler vermek zorunda kalarak işleyen Güney Kore sinema endüstrisi, kriz sonrasında da sıklıkla eski ABD ile yakınlığa dayalı şaşalı günlerin temasını işlemiştir. Fakat son dönemde Hallyu / Kore Dalgası etkisiyle büyük gişe filmleri ya da büyük festivallerden ödüller alabilecek kapasitede filmlere odaklanan Güney Kore sineması, hükümetin de desteğiyle önemli örnekler vermektedir. Yakın da bundan hareketle, büyük gişe başarısı sağlamış 2010 tarihli Kim Jee-woon imzalı *Şeytanı Gördüm* adlı filmini analiz etmektedir.

İkinci bölümün beşinci yazısı, Erdem Güven'e ait "*Sensiz Bu Ülke Var Olamaz: Kuzey Kore'de Juche İdeolojisi, Kültür ve Medya*" başlıklı çalışmadır. Güven, dünyanın en totaliter ülkesi olarak ün kazanmış Kuzey Kore'yi

ele aldığı çalışmasında, ana hatlarıyla Kuzey Kore'nin tarihini ele alarak, onun bugünkü felsefesini ilân etmiş olan Kim Il Sung'a ve bu felsefenin günümüze etkilerine odaklanır. Sanılanın aksine SSCB ve Çin güdümünde değil, onlardan kopmak amacıyla bu felsefenin geliştirildiğini savunan Güven, mitolojik liderlik inancı ile buna yönelik mutlak itaatin bugün aslında sosyalizmi Kuzey Kore'de bir aile diktatörlüğüne dönüştürdüğünü, bununla birlikte son zamanlarda internet ve sosyal medya aracılığıyla gizlice dış dünyada yaşananlardan haberdar olan insanları bir bakıma kontrol edebilmek adına devlet eliyle K-Pop grubu kurularak, mevcut lider Kim-Jong-un'un da sinemaya olan düşkünlüğüyle sinema filmleri üretimine ağırlık verilmesini ele alır. Devasa bir gözetim merkezi olarak Kuzey Kore, internet nedeniyle tümenden bir çözülme ya da rahatlama ulaşmak yerine devlet kontrolünde bir sıkı takiple adeta insanların kontrol edilmesinde önemli adımlar da atmıştır. Sonuç olarak Kuzey Kore'nin yazara göre kaplumbağa adımlarıyla attığı ilerleme adımları, ülkenin başta ABD olmak üzere dünya ile kuracağı siyasi, askeri ve ekonomik ilişkilerin gidişatına göre belirlenmeyi beklemektedir.

Kitabın "*Denizin Öte Yanı: Japonya*" başlıklı üçüncü bölümü, dört yazıdan oluşmaktadır. Bölümün Yasemin Yazıcı'ya ait "*Japon Mangalarında Tarih Aktarımı: 1904-1905 Rus – Japon Savaşı Değerlendirmesi*" başlıklı ilk yazısı, önce 1884-1895 tarihinde Çin ile giriştiği savaştan zaferle ayrılarak dikkatleri üzerine çeken, ardından da 1905 yılında tüm dünyayı şaşırtarak Rusya'yı yenerek Meiji Dönemi modernleşme çabalarının meyvelerini göstermiş olan Japonya'nın Rus Savaşı'na odaklanır. Yazıcı, bu savaşla ilgili olarak arşiv çalışması yaparak "*Japon Tarihi*" adlı mangayı inceleyerek, manganın bu savaşı ele alma biçimini irdeler. Mangada yer alan çizimlerden ve yazılardan hareketle Yazıcı'ya göre manga cepheden teknik bilgiler ve gelişmeleri aktararak okuyucuya detaylı bilgiler sunarken bunu kurgusal bir olay anlatımından öte tarihsel bilgi aktarımı yoluyla gerçekleştirmektedir. Çizimlerdeki kıyafetler ve Japon askerlerinin temsiline de eğilen Yazıcı, Japon modernleşmesini çizimler üzerinden analiz ederek, savaşa ışık tutan bu mangayı okuyuculara sunmuş olur.

Üçüncü bölümün ikinci yazısı, Selim Rumi Cıvralı'ya ait "*Bir Anka Kuşu: Japonya*" başlığını taşır. 1938 yılında Japonya'da gerçekleşen bir düşünce sempozyumunda Japonya'nın geleceğe yönelik propaganda faaliyetlerinin stratejilerini belirlediğine değinen Cıvralı, Japonya'da düzenlenen 1940 Olimpiyat Oyunları'nın bu kararlar doğrultusunda Japon propagandasıyla dolu gösterilerle gerçekleştirildiğini anlatır. 1931 Mançurya İstilasası sonrası emperyalist politikasını resmi olarak sürdürmek isteyen Japonya, olimpiyat oyunlarını tıpkı 1936'da Hitler'in yaptığı gibi bir propaganda alanına çevirerek dünyaya ilan etmek ister. Bunun gerçekleşmesini takip eden süreçte II. Dünya Savaşı'ndan ağır bir yenilgiyle ayrılan Japonya'nın çok sonra, 1964 Olimpiyat Oyunları'nda bu sefer Japonya'yı teknoloji devi, daha barışçıl bir üretim merkezi olarak dünyaya sunması ona göre, siyasi gelişmelerin spor alanına da yansımalarının bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Her ne kadar Covid19 virüsü nedeniyle 2020 Olimpiyat Oyunları ertelenmiş olsa da Japonya'nın bu olimpiyatlarda da yapay zekâ, robotlar ve gelişmiş otomotiv teknolojilerini sergileyeceğini belirten Cıvralı, Japonya'nın gelecekteki politikalarının da bu oyunlar üzerinden ele alınabilmesini tartışmaya açmış olur.

Üçüncü bölümün üçüncü yazısı, Demet Fırat'a ait "*Cool Japan: Japon Popüler Kültürü ve Mangalar Dolayımı Kültürel Diplomasi*" başlıklı çalışmadır. Japon kültürü ve edebiyatı içinde son derece önemli bir yeri olan mangaları ortaya çıkışından itibaren ele alarak değerlendiren Fırat, 20. yüzyılda, özellikle 1980'lerle birlikte Japonya'nın mangalar üzerinden bütün dünyaya Japon kültürü ve etkisini yaymaya çalıştığını belirtir. 1945'teki ağır yenilginin ardından ordu kurması yasaklanmış, bir bakıma ABD'ye bağlı bir ülke hâline

getirilmiş Japonya, yeniden bir küresel güç olabilmek adına zengin kültürünü kullanarak manga, anime ve sinema alanında bu kültürü kullanma çabasına girişmiştir. Fırat'a göre Japonya'nın bunda başarılı olmasında Batı'ya ait görünen kavram ve düşünceleri kendi kültürü ve değerleriyle iyi harmanlaması, böylece Batılı tüketici için bir yandan mistik Asya düşüncesini sunarken bir yandan da onun kendisini rahatlıkla içinde bulabileceği Batı ile uyumlu bir Japonya sunması etkili olmaktadır. Böylece sonradan Güney Kore'nin de gerçekleştireceği biçimde *Cool Japan* olarak adlandırılacak, ülkenin kültürel içerik endüstrisini yönetme, stratejiler belirleme ve bunları pazarlama hamlesi büyük başarı kazanacaktır. Böylece Japonya, bir zamanlar sert gücünü göstermeye çalıştığı dünyaya, artık yumuşak güç olarak müdahalede bulunmak istese de Fırat'a göre Hallyu / Kore Dalgası karşısında bugün daha geri planda kalması, geçmişinde Asya'daki sömürgeci faaliyetlerinin henüz unutulmamış olmasıyla da bağlantılıdır.

Üçüncü bölümün dördüncü yazısı, Emre Adıgüzel'e ait "*Ghost In The Shell: Siberpunk Kültürü ve Anime Sinemasının Yin Dengesi*" başlıklı çalışmadır. Anime serisi olarak beliren ve farklı dönemlerde filmleri de çekilmiş olan ünlü eser GITS'in, Adıgüzel'e göre 1995'te yakaladığı büyük başarıda, bu tarihten önce animeleri daha çok çocuklara yönelik bir medyum olarak değerlendiren algıyı kırmasının etkisi büyüktür. Zira 1990'larda Akira ile başlayan anime popülerliği bu film ile tüm dünyaya yayılmış, nitekim devam filminin Altın Palmiye'ye aday olması da bunu tescillemiştir. Adıgüzel, siberpunk distopya içinde, 1980'lerden sonraki teknoloji patlamasının aslında dijital ağın gelişimiyle teknolojik geleceğin insan hayatını bir distopya içine çekebileceğine yönelik güçlü kaygı ve kuşkuvarın yer aldığına işaret eder ve GITS'in de insanlığın sanallaşmaya başlamasını işlemesinden ötürü popüler bir eser olarak kabullenildiğini belirterek analizini gerçekleştirir.

Kitabın "*Güney ve Güney Doğu Asya'dan*" başlıklı dördüncü ve son bölümü dört farklı yazıdan oluşuyor. Ali Zain'e ait ve Derya Güçdemir tarafından çevrilmiş olan "*Bağlantı ve Yaptırım: Diplomatik Bir Araç Olarak Hindistan ve Pakistan'da Kriket*" başlıklı çalışma, kriketin Güney Asya'daki tarihine odaklanarak, bu oyunun nasıl zamanla politik bir mecraya dönüştüğünü irdeliyor. Sıklıkla Keşmir sebebiyle karşı karşıya gelen, zaman zaman da sıcak çatışmalara giren Hindistan ve Pakistan'ın gerek ulusal gündemlerinde kriketin ağırlıklı yer kaplaması gerek de birbirleriyle ilişkilerinin yumuşama süreçlerinde kriket maçlarını ortak izlemek gibi diplomatik adımlarda bulunmaları, Zain'e göre kriketin salt bir spor olmaktan öte bölgede siyaseti de şekillendiren bir yapı olarak ele alınması gerektiğini gösteriyor. "Kriket Diplomasisi" olarak adlandırılan bu süreçten yola çıkarak Zain, tıpkı geçmişte ABD ve Çin arasında gerçekleşmiş olan *masa tenisi diplomasisine* benzer bir biçimde ülkeler arası gerçekleştirilen kriket diplomasisinin, aynı zamanda sosyal medya kullanımıyla da giderek çok daha geniş katılımlı, ilgi uyandırıcı bir diplomasi örneği olarak okunabileceğine işaret ediyor. Yazar, bu güzel görünümle birlikte karşı tarafa nefreti, hamaseti de gösterme yolu olarak kriket maçlarının kullanıldığını, böylece ulus inşasında bu sporun kullanışlı bir aparat vazifesi gördüğünü iddia ediyor.

Son bölümün ikinci yazısı Özgür Yaren'e ait "*Lino Brocka'nın Politik Erotik Melodramları: Filipinler'de Cinsellik ve Düzen Eleştirisi*" başlıklı çalışmadır. Filipinler'in 1970'li yıllarda yaşadığı zorlu, karanlık süreci ele alan Yaren, bu dönemde yaşanan sıkıyönetimi, Ferdinand Marcos'un diktatörlükle yönetim sergilemesinden 1986'daki hileli seçimlerle başlayan halk isyanına kadar yaşananları Lino Brocka'nın filmlerine yansımaları üzerinden değerlendiriyor. Yaren'e göre Filipinler sineması, çok bilinmemekle birlikte aslında 1960'lardan başlayarak dünyada en çok film üreten ülkelerden biri olması ve sıklıkla ülkede yaşanan sorunların pek çok

filme yansması açısından incelenmeye değer nitelikte, zengin bir sinemadır. Lino Brocka ve Ishmael Bernal gibi sinemacılar da ana akım ticari filmlerin karşısında yoksulların, eşcinsellerin, ötekilerin, gecekodu mahallelerinin hikâyelerinin perdeye yansmasının yollarını açmış, özellikle Brocka filmlerinde sıklıkla bu temaları kullanmıştır. Brocka'nın farklı filmlerini ele aldıkları temalar üzerinden analiz eden Yaren, sömürü filmlerinde güçsüzün konumunun tersine çevrildiği bir ütopya üretildiğini; özellikle eşcinsel, efemine, trans bireylerin yer aldığı *bakla* filmlerinde Batılı ve Doğulu toplumlar arasındaki farklılıkların Filipinler özelinde okunabileceğini vurgular.

Son bölümün üçüncü yazısı, Kaan Akın'a ait "*Tayland Mini-dizisi Love by Chance (2018) Üzerinden Kuir Olanaklar*" başlıklı çalışmadır. Tayland yapımı *Love by Chance (Şansa Aşk)* adlı, farklı ülkelerde de gösterime giren başarılı diziyi ele alan Akın, Tayland'da düzcinsel normlardan sapmanın toplumca kınanmayı getirdiğini ancak alternatif film üreticileri vasıtasıyla dizi ve filmlerde gey sorunlarının bu yaklaşıma karşı çıkarak seyirciyi yansıtılabildiğini belirtir. Özellikle üniversite / lise dönemindeki erkek öğrencilerin cinsel kimliklerini keşfederek başka bir erkekle yaşadıkları aşkı konu alan dizilerin, sevgiyi ön plana çıkararak ana akımın karşısında yer aldıklarını belirten yazar, 1970'lerde Japonya'da ortaya çıkan bu dramaların, Tayland'da da artık yayılarak ötekiye merkeze çağdırmaktan çok, merkezi yıkma amacıyla kurgulandığını savunur. Böylece ele aldığı diziyi de kapitalizm, eşcinsellik, ötekilik, rıza üzerinden ele alarak analiz eder.

Nihayet son bölümün, son yazısı Ulaş Başar Gezgin'e ait "*Vietnam'da Küreselleşme Deneyimi: Gelenek, Yenilik ve Gelecek*" başlıklı çalışmadır. Vietnam'ın tarihine ve kültürüne geniş yer veren Gezgin, Çin egemenliği ve Fransız sömürgeciliği sonucu Vietnam'ın dilsel ve kültürel anlamda yabancı etkisine girdiğini, Vietnam Savaşı (1950-1953) sonrası ise hızla dünyaca ünlü filmler üreterek popülerlik kazandığını belirtir. Fakat savaş sonrası nesiller savaşı bizzat deneyimlemedikleri ve ülke de kapitalist pazara açılmaya başladığı için geniş bir Amerikan hayranlığı olduğunu, bununla birlikte Japonya etkisinin de görüldüğünü; ancak daha çok Hallyu / Kore Dalgası ile ciddi anlamda ülkenin Güney Kore'ye açık olduğunu belirtir. Bir tasarlanmış vitrin olarak turistlere sergilenen Vietnam, günümüzde geçmişinin aksine hiç olmadığı kadar Hollywood filmlerine ve Hallyu'ya açıktır. Bu kültürel etkilenmelerin ortasında kalan Vietnam'ın geleceği, Gezgin'e göre ABD-Çin arasındaki gerilimin yönüne bağlı olarak şekillenecektir.

Farklı araştırmacıların özellikle Doğu ve Güney Doğu Asya ülkelerini ele alarak gerçekleştirmiş oldukları *Asya'da Popüler Kültür ve Medya*, böylece Türkiye'de bu alana yönelik çalışmalara bir katkı sunarken aynı zamanda medyanın ve teknolojinin önümüzdeki süreçte yaşanacak yönelimlerinin de ekonomi ve siyasetten bağımsız olmadan; dinamik, güncel sorunlara bağlı olarak şekilleneceğini belirterek, araştırmacılara bu alanda yapabilecekleri çalışmalara ve okumalara katkı sunmayı hedeflemektedir. Bu sayede Asya, bizlere her zamankinden daha yakın ve daha ilgi uyandırıcı olarak, üzerine düşünülmesi gereken bir coğrafya olarak belirlemektedir.

Kaynakça

Binark, M. (2020). *Asya'da Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: um:ag Vakfı Yayınları.

Fukuyama, F. (1992). *The End of History and The Last Man*. New York: The Free Press.

Hegel, G. W. F. (2016). *Tarih Felsefesi*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Huntington, S. (1997). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. London: Penguin Books.

2020, 7(2): 386-390

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.386390>

Söyleşiler

SCALING EQUITY AND THE UNDERCLASS IN THE DIGITAL: AN INTERVIEW WITH MASSIMO RAGNEDDA

Duygu Özsoy¹

DİJİTAL EŞİTLİK İÇİN BİR ÖLÇÜM ÖNERİSİ: MASSIMO RAGNEDDA İLE SÖYLEŞİ

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, duyguozsoy@gmail.com,
ORCID : [0000-0002-9025-5909](https://orcid.org/0000-0002-9025-5909)

Date of Interview: December 11, 2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

We are delighted to introduce Dr. Massimo Ragnedda to you through an email interview we performed for the latest issue of Moment Journal. Ragnedda is a Senior Lecturer at Northumbria University, UK and is co-vice chair of the Digital Divide Working Group (IAMCR). His main research field is digital divide and class-based digital inequalities with geographic focus. He authored more than a dozen books of which the latest are, *Enhancing Digital Equity-Connecting the Digital Underclass*, *The Third Digital Divide- A Weberian Approach to Digital Inequalities*, *Digital Capital: A Bourdieusian Perspective on the Digital Divide* (co-authored with Maria Laura Ruiu), *Digital Inequalities in the Global South* (co-edited with Anna Gladkova), *Mapping the Digital Divide in Africa* (co-edited with Bruce Mutsvairo), *Digital Inclusion- An international Comparative Analysis* (co-edited with Bruce Mutsvairo), *Theorizing the Digital Divide* (co-edited with Glenn W. Muschert). We are especially interested in his current work on possible indices for scaling and measuring digital capital across contexts. Here is a first-hand account of his brilliant contributions.

There are many studies in the literature on the role of the Internet to increase different types of capital. However, you have a new approach that defines digital capital as distinct. What is digital capital and why do we need it as a specific type of capital?

The idea of digital capital is based on the conceptualisation of capital provided by Bourdieu. In fact, our definition, encompasses all the attributes listed by Bourdieu in terms of accumulation, conversion and profitability. In the Internet-driven society, digital capital becomes a key component for interpreting social stratification and its related inequalities. More specifically, digital capital is the stocks of internalised ability and aptitude (digital competences) as well as externalised resources (digital devices), which can be accumulated, but also transformed and productively reinvested and converted into other forms of capital. The Bourdieusian lens - although he was reluctant to consider media technologies as a specific and autonomous subject of study - offers an opportunity to investigate the role of digital capital in explaining social inequalities.

The concept of digital capital moves well beyond the economic sphere and its orthodox meaning, to embrace the more immaterial and intangible goods and values. A parallelism might be represented by the development of the concept of social capital. This notion has been discussed, theorised and questioned since the very beginning of the advent of sociology, to describe an intangible form of capital that produce benefits and measurable outcomes. We use the concept of capital in a figurative sense to underline the tangible benefits, outside the economic sphere, which play a vital role in people's everyday life. We qualify digital capital as capital because, as other forms of capital, it requires some investment of effort and time to achieve what Bourdieu defines 'self-improvement'. Therefore, digital capital encompasses some of the key features that characterise any types of capital. Specifically, as a form of capital, digital capital (a) produces social benefits; (b) can be accumulated; (c) requires some investment and effort and (d) can be converted into other forms of capital.

Digital capital is, therefore, the 'historical accumulation' of both digital competencies (internalised abilities and attitudes) and digital devices (external resources), which in turn enhance the development and application of such knowledge to transform/transfer it to other forms of capital. This process involves a double loop that implies investing and transferring the existing offline capitals into digital capital, and in turn cumulating digital capital to be invested in the offline realm. This, evidently, has important

consequences on individuals' social position and *social status* by increasing life chances. Therefore, digital capital may be interpreted as a mediating capital that plays a vital role in transforming previous offline capitals (economic, social, cultural, political and personal) into digital activities and, in turn, in transforming these activities into other capitals.

You not only described digital capital theoretically but also developed an index that measures it empirically. How does defining and measuring digital capital as a distinct capital help us tackle digital inequalities?

Operationalising and measuring a capital might be complicated and might end up with different results and outcomes. These differences depend both on the different conceptualisations of the capital and different approaches proposed to operationalise it. The operationalisation of digital capital we have proposed focuses on the attributes included in the theoretical definition by combining existing but fragmented pieces of research that try to understand the relation between digital and social inequalities. Against this theoretical background, we propose a set of indicators of digital capital that can be used as an empirical model to measure the individual level of digital capital. Our model, based on an extensive literature review, integrates aspects related to the material and physical access to digital technologies (externalised resources) with the digital competencies (internalised ability) identified by the 'DigComp 2.1. The Digital Competence Framework for Citizens'. More specifically, the different indicators of digital access were identified by reviewing the literature on the first level of digital divide, which relates to inequalities in access and their impact on digital experience. The digital access component is split into four sub-components such as digital equipment, connectivity, time spent online and support. On the other side, the digital competences are defined following the classification proposed by the 'DigComp 2.1' that has become a reference for the development and strategic planning of digital competence initiatives at both European and Member State level. DigComp 2.1 is also the focal point of the European-wide indicator called 'Digital skills', used to monitor the digital economy and society. Moving from the conceptual reference model for the Digital Competence Framework, our proposed model captures, on top of the types of physical and material access, five areas of digital competences, namely (1) information, (2) communication, (3) safety, (4) content-creation and (5) problem-solving. Overall, DigComp 2.1 includes 21 different competences. In our model, we followed these competences, but some of them were merged and amended.

To sum up, we can say that the conceptualization and operationalization of digital capital is necessary because one of the main limitations shared by current definitions of technological/techno/digital/information capital is their lack of explanatory power of the convertibility of digital capital into other resources, such as economic, cultural, social and political capital. Therefore, the adoption of a new specific capital and its operationalization is appropriate to explore the digital experience of people, which in turn is embedded into a digital structure of society.

Sociology has an important theoretical background in understanding social inequalities. Today, we know that inequalities in the online and offline realms intertwine with each other. However, the digital divide scholars largely handled the issue as a technical problem for a long time. You have some important works which apply core social inequality theories for understanding and theorizing digital inequalities better. Do you think we can use sociology's body of knowledge well enough at this point?

Digital inequalities are essentially a social issue and should be analysed using sociological eyes. Sociology, indeed, more than any other discipline, is designed to address the issue of inequality in society, its pervasiveness and omnipresence. Sociology and sociologists, among them the fathers of sociology, namely Weber, Marx and Durkheim, have always paid attention to the inequality process, elaborating different theoretical approaches to attempt to better define and understand it. Their analysis and insights are still debated among contemporary sociologists and beyond the discipline. Specifically, in *“The third level of the digital divide. A Weberian approach to digital inequalities, Routledge, 2017”*, I used the Weberian lens to investigate digital inequalities, mainly because Weber’s multidimensional analysis of social stratification is a valuable theoretical tool to understand the digital divide. Sociology has a long and rich tradition in analysing the systems of inequalities in society, how such systems are reproduced, and which social strata are more privileged, in terms of rewards, than others. I found the Weberian lens particularly useful in ‘reading’ and understanding inequalities in the digital realm and how they are affected by and affect inequalities in offline society. The challenge was using concepts and methods that were elaborated more than a century ago in order to analyse problems that Weber could never even have imagined.

The pandemic made digital inequalities more visible. During Covid-19, the amount of time spent online, activities we do online, digital communication methods have changed. Due to physical distance requirements, some people have been spending more time online for education, shopping, communication, etc. Some of those who did not use the Internet have been pushed to cross motivational barriers and started to use the Internet. On the other hand, for some people, for those who do not have internet access in their households, those who need social support in order to use the internet but lost this support due to isolation, etc., the amount of time spent online has decreased. How do you think Covid-19 affects digital inequalities? Do you think these effects can be permanent?

The consequences of the COVID-19 outbreak in social, economic, psychological and health terms, are still under evaluation as the effects of the containment measures could last for years. However, something seems to be quite clear: Vulnerable people and vulnerable communities are those who suffer the most from this outbreak. This is not surprising, since both social and medical studies have repeatedly shown an interaction between social environment and health status. Access to the Internet is a new civil right and a public utility. In this sense, bridging the digital divide means treating Internet access as an essential service. For this reason, during the COVID-19 pandemic, several public and private initiatives around the world were promoted to tackle the digital divide and support digitally excluded people. However, the ways in which societies are organised tend to penalise already disadvantaged communities and citizens, therefore further reinforcing social inequalities. My feeling is that COVID-19 has reinforced already existing social and digital inequalities.

In your latest book titled Enhancing Digital Equity-Connecting the Digital Underclass, you look beyond traditional digital inequalities and focus on new digital inequalities. Issues such as algorithms, artificial intelligence, big data add new dimensions to digital inequalities and the inequalities are getting more and more complex. The more complex the problem, the harder the solution. Do you see any reason to be optimistic when there are many countries in the world that have not even fully resolved the access divide? In other words, what can prevent us from being pessimistic?

Not everybody thinks that the digital divide can be closed. Simplifying, we can say that in the literature there are two main theoretical approaches to the phenomenon: That of 'normalization' and that of 'stratification'. The first approach believes that the initial differences in access to ICTs gradually disappear as a result of socio-economic processes and the current gap will be gradually overcome as the technology is made available at lower cost and with much simpler interfaces, which will lead to a general levelling. The second hypothesis, that of stratification, argues that inequalities born with the introduction of new ICTs will add to those already existing, in a circular and cumulative process. Groups slower in adopting and properly using the new technologies will never be able to bridge the gap with the fastest, with the consequent growth of differential access and use. My position is somehow equidistant between the two approaches, since I believe that both are partially valid and neither completely exhaustive. Faced with the multiplicity of the differences highlighted, it is possible to imagine that the gap in access might be at some point filled, but in the meantime other gaps in terms of skills, motivation, digital capital and capacity to gain advantages from the Internet will perpetuate. Furthermore, with the advent of algorithms, artificial intelligence, IoT and big data social inequalities tend to discriminate those already at the margin of society, giving the rise to the digital underclass. They are strongly penalized by exclusion both from the digital realm and from social services, job opportunities or private services that implement biased algorithms to make their decisions. The advent and implementation of tools relying on algorithms to make decisions has further penalized specific social categories by normalizing inequalities, in the name of efficiency and rationalization. As scholars, we should deconstruct this narrative by highlighting the risks that automated process and predictive model bring with them, specifically in terms of reinforcing inequalities.

We thank Dr. Ragnedda for his sincere insight.

2020, 7(2): 391-397

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.391397>

Söyleşiler

LIFEWORLDS: AN INTERVIEW WITH CRYSTAL ABIDIN

Asli Telli Aydemir¹

LIFEWORLDS: CRYSTAL ABİDİN'LE SÖYLEŞİ

¹ PhD, Research Fellow, Locating Media, Universität Siegen, asli.telli@uni-siegen.de, ORCID: 0000-0001-8155-4184

Date of Interview: December 12, 2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.



Dr. Crystal Abidin, a digital anthropologist and ethnographer of vernacular internet cultures, kindly accepted our invitation for an online interview recently. I had been following up her brilliant work on internet cultures of the Global South for several years, but our lucky physical encounter was last January at Locating Media PhD programme of Siegen University, Germany. She shared her sincerity and sharp intellect with us in a workshop as well as an evening lecture. Let`s see her new projects and insight on “New Methods in Communication Studies” as is labelled by this issue.

***Asli:** So first of all, thank you very much again for accepting to talk to me for Moment journal, Crystal; I`m excited about it all. Can you tell us the story behind, [your blog wishcrys.com](http://yourblog.wishcrys.com)? How and when did you start blogging? And how does it tie in with your academic work?*

Crystal: I have been blogging since I was 11. And at that time in Singapore, growing up, the most popular platforms were OpenDiary, Livejournal, Blogger and the like. Then in undergraduate, so when I was about 19

onwards, I started sharing some of my writing on bigger platforms – writing for magazines, online websites – and I curated and collected all of these snippets in a blog. It was only during my PhD that I consolidated all of these into a .com. A lot of the posts on wishcrys.com are copied over from my older blogs from as early as 2008. I consider it my ‘work site’. It mostly comprises the academic work that I do and the research that I do, but it chiefly also communicates a lot of thoughts I have in the moment about things that are happening in the world. Until last year, I was also curating case studies of internet phenomena as they happen on social media. So oftentimes, this would mean that in the moment, whatever I see developing, I write a record of history of it, including a lot of screen grabs. You might be familiar with these in the case studies around influencer scandals, around *pray for x* hashtags whenever different cities come under fire or are in grief. So the first function is to communicate my work, the second is to document the case studies of the moment.

The third is mostly to connect with my informants. My primary informants are influencers and people who work in the influencer industry. My larger research has many tentacles, looking at weddings and the commodification of them, mixed race children, social media use, meme ecologies, but all in all, most of these are mediated by technology. So when I want to communicate my research and my outputs, my informants are always welcome to read the journal articles or books that I write. But I feel it is my duty and responsibility to also consolidate the research into a format that is palatable and accessible for my informants to read. And this I have various reasons for: The first is the ethos of open access – and it's not just access to the actual format – but open access as in how scholars can make research understandable as part of public scholarship. This would mean reframing the key points of a paper or theory to make it applicable to the layperson on the street who would otherwise not really care about academia, The second reason is that most of my informants generally benefit from the visibility of their work. One of the pay-offs for them is this catharsis of being with a researcher, having your stories documented as history, and of course, to a certain extent, a bit of publicity for them when I present the work in conferences and papers. The third reason for curating my research is that it helps me build up my social capital; when I interview or want to interview a new informant, sending them my CV and a list of my publications probably means absolutely nothing to them. They probably don't care about that. But if they can see from, say, my Instagram portfolio or my blog that I have been studying this phenomena for many years, and if many case studies are open to them to look at, the invitation to be interviewed and to participate in research seems more appealing, and they might be more likely to respond to me. In brief, my blog underscores a variety of ethos.

A: Yes, great...I had actually guessed a few of those, but one or two of those have been new to hear. And it's really wonderful that you pointed these out in terms of, you know, doing the crises watch and the issue analysis through your blog. That's interesting in the sense that, a lot of the researchers around classical perspective, they would actually rather do that on their own in terms of, you know, field work notes, field work diaries, and not really make them public, so to speak, because they would also sort of fear the, let's say...The copycat issue, that is sort of eating up academia, I think, that has been eating up academia for a very, very long time. And even though now, we're at the advent of social media, a lot of sharing, a lot of practice research...I think this copycat issue is causing a lot of auto-censorship, and lack of sharing between academics. It's really great to hear that you've been blogging since the age of 11. And, just seeing the ecosystem of what blogging has been since that time. Because it has shifted a lot, probably since that

time...and at the same time, you know, tying that up with your academic work, or research. So...it would be really interesting to know how that will play a role in also the upcoming future, for the work of scholars in similar fields.

C: Yeah, I was going to say I definitely do also struggle with what you call the ‘copycat’ issue, but it is more about academic integrity. One of my recent experiences occurred when I read a journal article and noticed that the author was extensively citing exact phrases from a keynote that I gave at a small cozy symposium. I returned to the symposium programme and saw their name as an attendee. It was disappointing, and I had not yet published the research presented in the keynote as it is forthcoming in one of my books. I keep good records of my works-in-progress and also record the talks that I give, so I had evidence to bring to the editors of the journal. While the editors apologized, no action was taken. I have also had past experiences of key phrases that I had coined in blogposts being published in others’ papers, and journalists lifting the screengrabs and empirical data from my blogposts without any acknowledgements. It can be a rather exasperating experience. Yet, such incidents are often tricky or difficult to prove, and it is going to be exhausting for scholars to be over-protective over our work. However, it is also important to acknowledge that such issues disproportionately happen to some types of academics – younger scholars of color, women scholars – and often the perpetrators are privileged, senior, and established scholars in academia, who maybe have a shorter runway from thinking of an idea to writing and publishing on it.

To keep my sanity and to maintain my mental health, it was very important for me to decide early on that my ethos in academia is collaboration over competition. So I am open to sharing work-in-progress ideas – I document them online, and they are usually date and time stamped clearly. I often share key slides from my keynotes and talks freely, even if I am still writing the paper for publication. But as you say, I have experienced idea theft. I cannot control what people do, but I take heart that I will always have new ideas and perspectives. I also make strategic decisions over when to call out these issues, especially when I see the systemic inequalities of it happening to scholars in the margins.

Closer to home and my interests, there is also the issue of translations. Many times, good ideas and concepts have already been written about, but perhaps not in English, or not in outlets that are easily searchable by only English speakers. I sit on the Executive Committee of the *Association of Internet Researchers* (AoIR), and am presently leading a pilot initiative known as the AoIR Translations Project. We are brainstorming over how for academics across languages can access resources through a network of multilingual scholars. Since you work in Germany, you might be familiar with the fact that German academia is quite specific – many scholars publish only in German and may not always dialogue with the literature outside of the German fields. Likewise, there is undoubtedly really good scholarship published only in German that non-German speakers may never be able to access personally. A similar issue happens in the fields that I work in, in Chinese, Japanese and Korean as well. We have a really multilingual and multicultural group of AoIR volunteers working with me, so I hope to bring you more updates on this pilot initiative the next time we meet!

***A:** Glad to hear the effort you placed into this decolonizing action in publishing. So my next question is actually also related to your research ideas and possibly republishing, you definitely have an authentic*

perspective for communicating your research both in the works as well as after completion. Or maybe it is a never ending process for you that smoothly transitions to new topics and ideas. Can you expand on that?

C: I don't know if I do have an 'authentic perspective', but I take that as a compliment and thank you very much! My overall research is organized into streams, so I do not think of my work in a 'paper by paper' or 'topic by topic' kind of way, but as major and minor 'flows' and 'streams' of research. My overarching research focuses on influencer cultures, internet celebrity, and social media pop cultures in the Asia Pacific region. Then I have second order categories, big broad concepts, looking at the ideas of online visibility, minority activism, childhood and commodification, and the like. For instance, quite a few of my projects, papers, and articles, look at young children on social media – how they are represented by their influencer parents, by agencies, by clients; and in my more recent work, how the K-pop idol industry and Korean reality shows use social media to cultivate and promote these child stars. This 'batch' of talks, papers, and articles fit very nicely under several of my research streams, as my current research looks more closely at East Asia.

A: I see... Sounds like a very good structuration that you've managed for yourself. Thank you. The next question is not too much of a jump. So I think I can still ask that. How does it feel to be immersed in digital cultures yourself and doing its ethnography at the same time? Have you been criticized for possible bias or too much involvement? And I guess this will be sort of a German or German academia sounding question, because I've also been exposed to the same question a number of times.

C: My primary training during my PhD was in anthropology and sociology, and Media and Communication. Most of the topics that my research covers now is broadly in the realm of social media and digital cultures, but I mostly come at these from the ethos, practice, and methodology as an anthropologist, as a way of understanding my informants' life worlds. Much of my research actually involves a physical ethnography component of doing participant observation in the flesh. This meant that when I was studying influencers, I not only looked at their online content, but also spent a considerable amount of time with them in person, with their agencies, their family and romantic partners, their business partners to understand what they do offline to construct themselves online. To do this well, there needs to be a level of cultural compatibility and coherence. For one, I need to speak the same 'language' and registers – this includes young people and slang, platforms and their lingo, cultures and their registers, industry-specific jargon, and so on. Understanding the vocabulary and concepts clearly allows me to situate their life worlds and thoughts better, and allows me to ask more insightful research questions.

I am trying my best to learn new languages as I progress in my fieldwork and career, and have brought along translators on some of my fieldwork, so that my native speaking researcher assistants can assist us with technical terms, cultural nuances, contextual subtleties, and even innuendos.

I do make a concerted effort to be immersed in the life worlds of my informants as best as I can. This is especially pertinent in the study of digital cultures – we might assume that because we use the same platforms that things are experienced similarly, when really there are many silos and subcultures requiring time and effort to learn and explore. At the same time, because I am not just 'another person online' or an influencer but a trained anthropologist and academic, I always remain critical about my research distance to

the phenomenon I am studying – maintain the emic and the etic. In short, I do not think I have a fear of being too involved.

A: So this brings us to our fourth question, what methods narratives and situated knowledges do you expect to be developing now that VR and AR are at the heart of algorithms? And when answering that you could maybe keep in mind the pandemic effect as well?

C: My primary methods as an anthropologist still include participant observation, digital ethnography, content analysis, personal interviews, focus groups, and the like. Most of what I do is always driven by in-depth, ethnographic qualitative research. As an anthropologist, most of the time we focus on people and cultures, the unit of analysis. But likewise, we can also study the people and cultures of big tech, like corporate anthropologists aiming to understand the cultures of the engineers who formulate the filters, algorithms, platform that we use online.

Specifically in terms of VR and AR, I have been studying virtual influencers for a couple of years now. Virtual influencers became mainstream in the popular imaginary when Lil Miquela – the racially ambiguous Instagrammer – emerged. Unfortunately, many of the accompanying discussions were a little short sighted and did not always account for history. For instance, virtual characters have long been established in the Japanese market, with VR girlfriends, pop singers, VTubers, and the like. So there, we return to our earlier conversation about inter-cultural translations of concepts and scholarship, and the struggle to bridge the gap between an English-language academia versus the diversity from around the globe.

With the pivot to online learning and digital methods during COVID-19, I think this was a little bit exasperating for many researchers who have long been delving deep into virtual worlds or using technology to mediate our research. To understand these virtual worlds you needed to be there, there was no way that you could not be online, it meant that you had to invest in those spaces, in a similar way as you may do with influencers in social networks. I would say that many of these digital methods have been pioneered a very long time ago – like the work by Lori Kendall and Christine Hine, for example. But as we pivoted to the pandemic, scholars from many disciplines and many areas of study needed to adapt to online methods overnight. All of a sudden, every other day, there was a new blog post, talking about the new ‘pivot’ to ‘online’ – how to do interviews online, how to do online research, and it felt as if so many people were discovering something new, perhaps out of the contingencies, without the time and ability to go and learn what others have done before them over the decades. So there was much reinventing the wheel happening.

A: Right. So I'm relating to that, would you actually agree with our title and the new issue of Moment journal, "New approaches in communication studies"? So would you agree that there are possibly new approaches, but not really new methods that are sort of reinventing the wheel?

C: Maybe it depends on whether the discipline has always been quite traditional and or constantly adopting new approaches, and that if there is a pivot then this is new for that discipline? It could be that maybe for a group of established scholars, this is something new we have to grapple with. But I think in terms of methodological approaches, we need to – now, more than ever – return to the scholarship of media studies, sociology, and anthropology, where many concepts about digital cultures and ‘moments’ and ‘turns’ have been long discussed. So perhaps I should be generous and say, it is possible that some of these are new,

depending on the field, or the area of the world we are looking at. But it is also possible that some of these are repackaged or adaptations of established concepts and thoughts that we have not yet discovered or learnt about.

A: Yes, fair enough. So the next question is on your two books, you mentioned on your blog that you currently are working on two books, can you tell us about them without dismissing the surprise bit?:)

C: Give me one second. I'm so excited to show you this (*she reaches to her shelf and shows the hard copy of her new book, "Mediated Interfaces. The Body on Social Media" on the camera, feeling delighted*)... so, because of COVID-19 delays, this book took five months to get to me, but it finally arrived this week, just two days ago. Early next year, I have another co-authored book coming out with Polity Publishing, about tumblr. tumblr is an interesting platform, even if most people do not think of it as being current or relevant anymore. All three of us authors have a genuine love for tumblr as users and as researchers, so we aimed to write about the platformed and socio-cultural history of tumblr, and its current state. That's my next book that is coming out. After that, there are three books that I am now working on. One is a 10- to 13-year history of influencer cultures in the Southeast Asian region. It was originally my PhD thesis from which I graduated in 2016. But because I started looking at this area very early on in my undergraduate Honors, and because I have continued this relationship with many existing and new informants, it has now become a longitudinal study, rather than just a PhD topic. The tentative title is *Please Subscribe*. As a companion to that, I am writing another book that looks at the pre-histories, the very early histories of influencer cultures, that focuses on blogshops. That book's tentative title is *buymylife.com*. The third book, which maybe I will say the least about, I am writing with a co-author – it is broadly going to be about TikTok cultures from a social science perspective.

A: I was expecting the third one from you ☺ I mean, if you had not mentioned that, I was going to ask you whether you were going to write anything on TikTok (my daughter will be very happy ☺).

C: That is going to be an interesting one; I have quite a few papers that are out or forthcoming or under review on TikTok. But I think that it is very important, for this particular book, that we write in the genre of public scholarship which, to be honest, takes a lot more effort than writing an academic book – you have to imagine what the audience knows, you have to pitch very heavy theoretical and conceptual things to be accessible, you have to hold a non-specialist audience's interest.

A: Yessss, definitely. Because I was looking, I was looking through sort of the new research that was, that was sought. Things you can do while you're in quasi lockdown situation, you know, and also things that you can relate to yourself, and maybe you know, are interesting, and that you can work on, I really did not notice a few calls on Tiktok. Somewhere, some of those were sort of more comparative work, which are not really too interesting. But some were really specific calls that actually wanted to understand the very ecology and the infrastructure behind Tiktok, so it was, really interesting to hear your new book; it sure will get a lot of traction. Wow, I'm impressed. Congratulations, for all that hard work.

C: Just doing my job!

A: Yeah, I can tell that, but certainly doing it incredibly well! So, our final question actually relates to your hobbies. So what are your hobbies and have they shifted at all during the pandemic?

C: Something that few people might know is that prior to doing a PhD and being an academic, I was on the path of trying to be a professional orchestra musician. I did a lot of theory exams, practical exams, learnt many instruments, and wanted to be a percussionist. But by the time I finished my last year of undergrad and my Honours, and I was designing my next move, I could no longer pursue both professional music and academia and hope to accomplish either with a high degree of excellence. It is still a bit of a thorn in my flesh, or an ache in my heart. Whenever I attend symphony and orchestra concerts, I still think about how music could have been my career. But I still continue enjoying music on the side as a hobby. I play the marimba, the drums, an assortment of percussion instruments, the the piano; I sing at church, and I enjoy acapella choir the most. My spouse is also a very musical person, so our household is always calming – we actually met in high school, in the school marching band! During the pandemic, with less international and interstate mobility, we have spent more time exploring our state, Western Australia, by car – forests, sand dunes, rivers, coastlines, campsites; roadtrips have been enjoyable. In these moments, I spend time planning my work schedule and break in advance so that I can really enjoy being offline and not thinking about work. Oh! I have also become a plant person. I have always liked plants and have a little garden I care for, but during the extended self-isolation during the pandemic, I have been caring for plants more – it is a worldwide trend, with many people suddenly being very much into indoor plants. There's definitely a metaphor here in wanting to care for something, or provide life to something, in a time where we may feel helpless, or just wanting to watch something grow and develop as a way to map time. Maybe someone out there has already written about plant hobbies in the time of the pandemic?

A: Great to hear all that. And, yes, so I'm impressed once more actually, with your hobbies too. The music and singing actually both sound very professional and towards excellence as well. I would love to hear you do both actually, you know, playing the percussion, and singing one day, who knows? Well, thank you for taking the time to talk today. It's been great hearing how you've been during all that time, after seeing you in Siegen...and also with the fascinating work that you've been doing and carrying on.

C: Thank you, too! Just the other day I was chatting with a colleague from Siegen in an email, reflecting on how time is such a strange concept – like, the last time we met in January was my last international business trip in the past year. Everything went well and was enjoyable, but we were on the cusp of the pandemic and everything spiraling around the world. It feels so strange to reconnect with people whom we last met in the best of moments, and coming to grapple with our realities now. Hopefully the next time we plan something together again, it'll be under better circumstances, and we will get to meet and celebrate having overcome this difficult time.

A: Exactly. That's what I had in my heart as well while writing to you.