



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ

OCAK 2021

ISSN : 2149-486X

e - ISSN : 2717-8617

CİLT 7 SAYI 1

Genel DOI : 10.17932/IAU.ICD.2015.006

Cilt 7 Sayı 1 DOI : 10.17932/IAU.ICD.2015.006/2021.701

İlişim

<https://icd.aydin.edu.tr/tr/2021-ocak-cilt-7-sayi-1/>

Editör

Prof. Dr. Deniz YENGİN

Editör Yardımcısı

Arş. Gör. Meltem Başaran

icd.aydin.edu.tr



İstanbul Aydın Üniversitesi / İstanbul Aydın University
İletişim Çalışmaları Dergisi / The Journal of Communication Studies

ISSN : 2149-486X e-ISSN : 2717-8617

Sahibi/Proprietor

Doç. Dr. Mustafa AYDIN

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Zeynep AKYAR

Editör/Editor

Prof. Dr. Deniz YENGİN

Editör Yardımcısı/Assistant Editor

Arş. Gör. Meltem Başaran

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof.Dr. Cem S. SÜTCÜ

Prof.Dr. Deniz YENGİN

Doç.Dr. And ALGÜL

Doç.Dr. Okan ORMANLI

Dil/Language

Türkçe & İngilizce/Turkish & English

Yayın Periyodu/Publication Period

Yılda Üç sayı: Ocak, Mayıs, Eylül

Published three times a year: January, May,
September

Akademik Çalışmalar Koordinasyon Ofisi

Akademic Studies Coordination Office (ASCO)

İdari Koordinatör/Administrative

Coordinatör

Dr. Öğr. Üyesi Tamer BAYRAK

Türkçe Redaksiyon/ Turkish Redaction

Şahin BÜYÜKER

İngilizce Redaksiyon/English Redaction

Çiğdem TAŞ

Grafik Tasarım/Graphic Desing

Merve AYHAN

Yazışma Adresi/Correspondence Address

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38

Sefaköy, 34295 Küçükçekmece/İstanbul

Tel: 0212 444 1 428

Fax: 0212 425 57 97

Web: icd.aydin.edu.tr

E-posta: icd@aydin.edu.tr

Dergipark: dergipark.org.tr/tr/pub/icd

Baskı/Printed by

Elitez Reklam Yayın Matbaacılık Gıda

Sanayi ve Tic. Ltd. Şti.

Fulya Mah. Özal Sok. Yılkar Apt. No :11/B

B Blok Fulya / İSTANBUL

Tel: 0212.270 50 21

BİLİM (DANIŞMA) KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Hülya YENGİN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ali BAYRAKTAROĞLU, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Aysel AZİZ, Yeniüzyıl Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Suat GEZGİN, Yeditepe Üniversitesi, Avrupa Çalışmaları Enstitüsü

Prof. Dr. Cem S. SÜTCÜ, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ruken ÖZTÜRK, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

İstanbul Aydın Üniversitesi / İstanbul Aydın University

İletişim Çalışmaları Dergisi / The Journal of Communication Studies

ISSN : 2149-486X e-ISSN : 2717-8617 CİLT 7 SAYI 1 OCAK 2021

HAKEM KURULU

- Prof. Dr. Hülya YENĞİN**, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Atilla GİRGİN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Emine Özden CANKAYA
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Deniz YENĞİN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Battal ODABAŞ, Giresun Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Neşe KARS, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Murat ÖZGEN, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Aslı YAPAR, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Seda ÇAKAR MENGÜ, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Simber ATAY ESKİER, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Müge ELDEN POGUN, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Ebru ÖZGEN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Ahmet KALENDER, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Mine SARAN, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Erol Nezih ORHON, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
Prof. Dr. Emel KARAYEL BİLBİL, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Tevhide Serra GÖRPE, Zayed University
Prof. Dr. Ayhan Oğuz ÜNLÜER, Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Emine Nilüfer PEMBECİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Erkan YÜKSEL, Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Suat GEZGİN, Yeditepe Üniversitesi, Avrupa Çalışmaları Enstitüsü
Prof. Dr. R. Ayhan YILMAZ, Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Hamid VELİYEV, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Prof. Dr. Mehmet ALXAN, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Prof. Dr. Fiona CREAM, Universidad San Jorge, Spain
Prof. Dr. Cem Sefa SÜTCÜ, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Necmi Emel DİLMEN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Sefa ÇELİKSAP, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Nebahat AKGÜN ÇOMAK, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Elgiz YILMAZ ALTUNTAŞ, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Okan ORMANLI, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Fatih GÖKSU, Rotterdam Erasmus University, The Netherlands
Doç. Dr. Neşe KAPLAN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Vuqar ZİFEROĞLU, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Doç. Dr. Hatice Hale BOZKURT, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Çiğdem AYTEKİN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Tolga KARA, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Cem YILDIRIM, İstanbul Avcansaray Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Drs. Johan SNEL, Christelijke Hogeschool Ede, The Netherlands
Drs. Ton VEEN, Addis Ababa University, Ethiopia
Dr. Antonio CASTILLO, RMIT University, Australia
Dr. Elena BANCIU, Ecological University of Bucharest, Romania
Dr. Öğr. Üyesi Begümhan Göktürk, İst Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Tuğçe Çevik, İst Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Cebrail Sadakaoğlu, İst Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Tamer Bayrak, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ (İCD) **(ISSN: 2149-486X) - (e-ISSN: 2717-8617)**

Odak ve Kapsam

İletişim Çalışmaları Dergisi, bilimin rehberliğinde dünyaya açılmak, içinde bulunduğu topluma ulaşabilmek, onların değişen ve gelişen taleplerine öncülük etmek için araştırmacıların özün bilimsel makalelerini uluslararası yayıncılık ilkeleri doğrultusunda yayımlamak amacını güder. İletişim Çalışmaları Dergisi, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin yayın organıdır. Çeşitli konularda özgün Türkçe ve İngilizce bilimsel makalelerin yayımlandığı bir süreli yayındır. İletişim Çalışmaları Dergisi hakemli bir dergidir ve 2015 yılından beri yayımlanmaktadır. İletişim Çalışmaları Dergisinde (İCD); gazetecilik, halkla ilişkiler, pazarlama iletişimi, reklam çalışmaları, radyo televizyon programcılığı, radyo televizyon haberciliği, film çalışmaları, görsel iletişim tasarımı, uygulamalı iletişim, yeni (dijital) medya, siyasal iletişim, kültürlerarası iletişim, iletişim ve kültür ve bunun gibi iletişim bilimlerdeki ilgili alanlardaki bilimsel çalışmalar kapsamında eserler yayınlanmaktadır.

İndeks ve Özet Bilgisi

Dergipark
Asos

Yayıncı

İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye

Değerlendirme Süreci

İletişim Çalışmaları Dergisine gönderilen makaleler, iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumsuz, diğerinin olumlu görüş bildirmesi durumunda Yayın Kurulu hakem raporlarını inceleyerek makalenin işlem sürecini üçüncü bir hakeme gönderme yönünde ya da yazarına iade etme şeklinde belirler. Makalenin yayımlanabilmesi için en az iki hakemin olumlu görüş bildirmesi gerekir. Makaleler Turnitin ve/veya iThenticate intihal yazılımları ile kontrol edilmektedir. Hakemlerin raporları tamamlandıktan sonra yazılar, Yayın Kurulu'nun onaylaması durumunda yayıma hazır hale gelir ve kabul sırası dikkate alınarak uygun görülen sayıda yayımlanır.

Yayın Sıklığı

İletişim Çalışmaları Dergisi Nisan, Ekim olmak üzere yılda 2 kez yayımlanır. Yazarlar istediği zaman makalesini gönderebilir. Değerlendirme süreci tamamlanan makaleler geliş tarihi dikkate alınarak yayımlanır.

Açık Erişim Politikası

Açık erişimin bilginin evrensel kullanımını artırarak, insanlık için yararlı sonuçlar doğuracağı düşüncesinden hareketle, İletişim Çalışmaları Dergisi Açık Erişim politikasını benimsemiştir. Dergi, yazarlardan devraldığı ve yayımladığı içerikle ilgili telif haklarından, bilimsel içeriğe evrensel Açık Erişimin (Open Access) desteklenmesi ve geliştirilmesine katkıda bulunmak amacıyla, bilinen standartlarda kaynak olarak gösterilmesi koşuluyla, ticari kullanım amacı ve içerik değişikliği dışında kalan tüm kullanım (bağlantı verme, kopyalama, baskı alma, herhangi bir fiziksel ortamda çoğaltma ve dağıtma vb.) haklarını bedelsiz kullanıma sunmaktadır. İçeriğin ticari amaçlı kullanımı için yayınevinden yazılı izin alınması gereklidir.

Yayın Ücreti

Dergi için her hangi bir ücret talep edilmemektedir. Ayrıca kabul edilen bütün makaleler ücretsiz yayımlanmaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği İlkeleri

İCD'ye gönderilen bilimsel yazılarda, Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği ile ilişkili yönergeler, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) önerileri ve COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır. İntihal, verilerde sahtecilik ya da yanıltmacılık, yayın tekrarı, bölerek yayınlama ve araştırmaya katkısı olmayan kişilerin yazarlar arasında yer alması etik kurallar dahilinde kabul edilemez uygulamalardır. Bu ve benzeri uygulamalarla ilişkili herhangi etik bir usulsüzlük durumunda gerekli yasal işlemler yapılacaktır.

a) İntihal: Başkalarının özgün fikirlerini, metotlarını, verilerini veya eserlerini bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseri gibi göstermek, intihal kapsamında ele alınmaktadır. İntihalden kaçınmak için yazarlar bilimsel kurallara uygun bir şekilde atıf yapmalı ve araştırmaları içerisinde yer alan tüm bilimsel yazılara ait kaynak gösterimine dikkat etmelidirler.

b) Veride Sahtecilik: Bilimsel araştırmalarda gerçekte var olmayan ya da değişikliğe uğratılmış verileri kullanmak, veride sahtecilik kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar verilerini etik kurallar dahilinde toplayarak, süreç içerisinde geçerlik ve güvenilirliği etkileyecek bir değişikliğe maruz bırakmadan analiz etmelidirler.

c) Çarpıtma: Araştırmadan elde edilen kayıtları ya da verileri değiştirmek, araştırmada kullanılmayan cihaz veya materyalleri kullanılmış gibi göstermek,

destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını değiştirmek ya da şekillendirmek, çarpıtma kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar araştırma süreci ile ilişkili verdikleri bilgilerde dürüst, objektif ve şeffaf olmalıdırlar. Etik kuralları ihlal etmekten kaçınmalıdırlar.

d) Yayın Tekrarı: Aynı yayını, yapılmış olan önceki yayınlara atıf yapmaksızın ayrı yayınlar olarak sunmak, yayın tekrarı kapsamında ele alınmaktadır. Değerlendirilmek üzere gönderilen yayınların daha önce başka bir yerde yayımlanması ya da değerlendirme sürecinde olması ile ilişkili sorumluluk tamamen yazarlara aittir. Yazarlar tekrardan kaçınmalı, özgün ve orijinal araştırmalarını göndermeye özen göstermelidirler.

e) Bölerek Yayınlama: Bir araştırmanın sonuçlarını, araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde ve uygun olmayan biçimde parçalara ayırıp birden fazla sayıda yayımlayarak bu yayınları ayrı yayınlar olarak sunmak, bölerek yayınlama kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar araştırma bütünlüğünü göz önünde bulundurmalı ve sonuçları etkileyecek bölmelerden kaçınmalıdırlar.

f) Yazarlık: Araştırmaya katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek ya da katkısı olan kişileri dâhil etmemek, haksız yazarlık kapsamında ele alınmaktadır. Araştırmanın planlanması, tasarımı, verilerin toplanması, analiz edilmesi, değerlendirilmesi, araştırmanın yayına hazırlanması ve son halinin ortaya koyulması aşamalarına tüm yazarlar yeterli düzeyde katkı sağlamış olmalıdırlar.

İntihal Politikası

Gönderilen tüm makaleler kontrol taramasından geçmek zorundadır ve iThenticate ve/veya Turnitin (Advanced Plagiarism Detection Software) aracılığıyla kontrol edilmektedir.

Telif Hakkı

Telif hakkı; bilimsel olarak hazırlanmış makalelerin ayrıntılı bir şekilde korunmasını amaçlar. Yazarın haklarını korumak ve yeniden basma ya da yayınlanan araştırmanın diğer kullanım izinlerini düzenlemek için İCD, yazarların makalelerini yayınlanmaya hazır olduğunda tüm haklarını imzalamaları gereken bir telif hakkı formuna sahiptir.

İCD, yazarların telif hakkını kısıtlama olmaksızın kullanmalarına izin verir ve yayınlama haklarını kısıtlama olmadan saklar. Gönderilen kağıtların patent veya patent başvurusu ile korunmayan hiçbir özel materyal içermediği varsayılmıştır. Teknik içeriğe ve tescilli materyalin korunmasına ilişkin sorumluluk yalnızca yazara ve kurumlara aittir ve İCD veya Yayın Kurulunun sorumluluğunda değildir. Başlıca yazar, makalenin diğer tüm yazarlar tarafından görülmesini sağlamaktan sorumludur. Gönderilmeden önce makalede telif hakkıyla korunan materyallerin kullanımı için gerekli tüm telif hakkı izinlerini almak yazarın sorumluluğundadır.

Yazar olarak haklarım nelerdir?

Yetki olarak haklarınızı belirlemek için gönderdiğiniz veya yayınladığımız derginin politikasını kontrol etmeniz önemlidir. İCD'nin standart politikaları aşağıdaki yeniden kullanım haklarına izin verir:

İCD; makalelerin yazarlar tarafından telif hakkı kısıtlaması olmaksızın kullanılmasına izin verir. Yayımlanan makaleyi, kendi eğitim ihtiyaçlarınız için veya araştırma kaynağınıza, bu arzın ticari amaçlarla kullanılmaması koşuluyla bireysel olarak sağlamak için kullanabilirsiniz. Yayımlanan makaleyi İCD'nin izni olmadan bir web sitesinde yayınlamayız.

İCD'nin Ana Konuları

- Medya Çalışmaları
- Gazetecilik
- Halkla İlişkiler
- Pazarlama İletişimi
- Reklam Çalışmaları
- Dijital Kültür
- İletişim Çalışmaları
- Radyo Televizyon Programcılığı
- Radyo Televizyon Haberciliği
- Film Çalışmaları
- Sağlık İletişimi
- Görsel İletişim Tasarımı
- Uygulamalı İletişim
- Yeni (Dijital) Medya
- Televizyon ve Sinema
- Siyasal İletişim
- Kültürlerarası İletişim
- İletişim ve Kültür

Yayın Dili

Türkçe ve İngilizce

Makale Gönderimi

Makale gönderimi dergipark üzerinden <https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd> adresinden gönderilmelidir.

İletişim

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul – Turkey

e-posta: icd@aydin.edu.tr

Tel: +90212 444 1 428

THE JOURNAL OF COMMUNICATION STUDIES (ICD)
(ISSN: 2149-486X) - (e-ISSN: 2717-8617)

Focus and Scope

The aim of ICD is to create a source for academics and scientists who are doing research in the media, and communication studies that feature formally well-written quality works. And also create a source that will contribute and help develop the fields of study. Accordingly, ICD's intentions are on publishing articles and scientific works which are guided by a scientific quality sensibility. In this context, ICD is qualified as an national peer-reviewed journal published in April and in October two times a year.

INDEX

Dergipark
Asos

Publisher

Istanbul Aydın University, TURKEY

Peer Review Process

The editorial board peruses the submitted material with regard to both form and content before sending it on to referees. They may also consider the views of the advisory board. After the deliberation of the editorial board, submitted material is sent to two referees. In order for any material to be published, at least two of the referees must approve it. The revision and improvement demanded by the referees must be implemented in order for an article to be published. Authors are informed within three months about the decision regarding the publication of their material. All the papers are controlled academically with the TURNITIN or/and Thenticate program

Open Access Policy

ICD adopted a policy of providing open access. This is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print,-search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access

Publication Charge

No publication charge or article processing charge is required. All accepted manuscripts will be published free of cost.

Principles of Research and Publication Ethics

In scientific papers sent to ICD, the guidelines related to the Scientific Research and Publication Ethics of Higher Education Institutions, the recommendations of the International Committee of Medical Journal Editors and the International Standards for the Authors and Authors of the Committee should be taken into attention. Plagiarism, forgery in the data, misleading, repetition of publications, divisional publication and individuals who do not contribute to the research are among the authors are unacceptable practices within the ethical rules. Legal actions will be taken in case of any ethical irregularity related to this and similar practices.

a) Plagiarism: Placing the original ideas, methods, data, or works of others, partly or completely, without making reference to the scientific rules, is dealt with in the context of plagiarism. In order to avoid plagiarism, the authors should refer to the scientific rules in a manner that is appropriate and should pay attention to the references of all scientific papers in their research

b) Forgery of Data: The use of data that does not exist or is modified in scientific research is data in the scope of forgery. Authors should analyze their data in accordance with ethical rules and without exposing them to a change in validity and reliability during the process.

c) Detortion: Changing the records or data obtained from the study, showing the devices or materials that are not used in the research as used, changing or shaping the research results according to the interests of the people and organizations that are supported are considered within the scope of distortion. The authors should be honest, objective and transparent in the information they provide in relation to the research process. They should avoid violating the rules of ethics.

d) Repetition: Presenting the same publication as separate publications without referring to the previous publications are considered within the scope of repetition of publications. The responsibility for the publication of the publications submitted for evaluation in another place or in the evaluation process belongs to the authors. The authors should refrain from repeating their research and they should pay attention to submit their original research.

e) Divisional Publication: The results of a research are discussed in the scope of dissemination and disseminating the results of the research in a way that disrupts the integrity of the research and disseminating it in more than one way, and publishing these publications as separate publications. The authors should consider the integrity of the research and avoid the divisions that will affect the results.

f) Authorship: The inclusion of people who do not contribute to the research or not to include the people who have contributed is considered within the scope of unfair writing. All authors should have contributed sufficiently to the planning, design, data collection, analysis, evaluation, preparation of the research and finalization of the research.

Publication Ethics

ICD requires all authors to adhere to the ethical standards as prescribed by the Committee on Publication Ethics (COPE) which take privacy issues seriously and is committed to protecting your personal information.

Plagiarism Policy

All the papers submitted have to pass through an initial screening and will be checked through the Advanced Plagiarism Detection Software (CrossCheck by iThenticate)

Copyright

Copyright aims to protect the specific way the article has been written to describe a scientific research in detail. It is claimed that this is necessary in order to protect author's rights, and to regulate permissions for reprints or other use of the published research. ICD have a copyright form which is required authors to sign over all of the rights when their article is ready for publication.

Waiver Policy

ICD do not grants waivers to some authors who are unable to afford manuscript handling fee.

Copyright without Restrictions

The journal allows the author(s) to hold the copyright without restrictions and will retain publishing rights without restrictions. The submitted papers are assumed to contain no proprietary material unprotected by patent or patent application; responsibility for technical content and for protection of proprietary material rests solely with the author(s) and their organizations and is not the responsibility of the ICD or its Editorial Staff. The main (first/corresponding) author is responsible for ensuring that the article has been seen and approved by all the other authors. It is the responsibility of the author to obtain all necessary copyright release permissions for the use of any copyrighted materials in the manuscript prior to the submission.

What are my rights as author?

It is important to check the policy for the journal to which you are submitting or publishing to establish your rights as Author.

ICD's standard policies allow the following re-use rights:

The journal allow the author(s) to hold the copyright without restrictions. The journal allow the author(s) to obtain publishing rights without restrictions. You may do whatever you wish with the version of the article you submitted to the journal.

Main Topics of ICD

- Media Studies
- Journalism
- Public Relations
- Marketing Communications
- Advertisement Studies
- Digital Culture
- Communication Studies
- Radio Television Programming
- Radio Television Journalism
- Film Studies
- Health Communications
- Visual Communication Design
- Applied Studies
- New Media
- Television and Cinema
- Political Communication
- Intercultural Communication
- Communication and Culture

Language of ICD

Turkish and English

Article Submission

Manuscripts should be sent to dergipark <https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd>

Contact

İstanbul Aydın University

İstanbul – Turkey

e-mail: icd@aydin.edu.tr

Tel: +90212 444 1 428

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ

ISSN : 2149-486X e - ISSN : 2717-8617 CİLT 7 SAYI 1 OCAK 2021

İçindekiler - Contents

- Danimarka Sinemasında Bir Auteur: Thomas Vinterberg Sineması Üzerine Bir Bakış**
An Auteur in Danish Cinema: A Look at The Cinema of Thomas Vinterberg
Buket Akdemir Dilek 1
- Mizah İçerikli Instagram Postlarının Bir Remiks Pratiği Olarak Tanımlanması Ve Analizi**
Identification and Analysis of Humorous Instagram Posts as a Remix Practice
Dilara Tekrin, Çiğdem Aytekin 29
- Türk Sinemasında Suriyeli Mülteciler: “Kardeşim İçin Der’a” Filminde Mültecilerin Mağduriyet Temsili”**
Syrian Refugees in Turkish Cinema: Victim Representation Of Syrian Refugees Through The Movie “Der’a For My Brother”
Muhammed Ersin Toy, Şükrü Sim 49
- İstanbul Aydın Üniversitesi Bilişim Sistemlerinin Bilişim Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi Esaslarına Göre Performans Analizi**
Performance Analysis of Istanbul Aydın University Information Systems According to the Principles Of Information Technology Infrastructure Library
Murat Elibol, Zafer Aslan 93
- Yeni Bir Sınıflandırma Çalışması Olarak Sosyal Medya Fenomenlerinin Paylaşımında Buldukları İçerik Türlerine Göre Sınıflandırılması: Youtube Örneği**
Classification of Social Media Influencers by the Types of Content They Share as a New Classification: The Youtube Example
Nilüfer Sezer, Zeynep Özcan 109
- II. Dünya Savaşı'nın Yıkımı Üzerinden Sinemada Rüya Ve Gerçek: Hiroşima Sevgilim'in Psikanalitik Kuram Açısından İncelenmesi**
Dream and Reality in Cinema Through The Destruction of the World War II: An Investigation of Hiroshima Mon Amour From Psychoanalytical Perspective
Nur İnci 137
- Medya Etkileri Üzerine Deneysel Bir Çalışma: Suriyeli Sığınmacılar**
An Empirical Research on Media Effects: Syrian Refugees
Seçil Deren van het HOF, Zeynep Nihan BAKIR, Murat BİROL 167

İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi

ISSN: 2149 - 486X e - ISSN: 2717-8617

Cilt 7 Sayı 1 Ocak - 2021

GENEL DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006

İCD CİLT 7 SAYI 1 DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/2021.701

İLİŞİM: <https://icd.aydin.edu.tr/tr/2021-ocak-cilt-7-sayi-1/>

Danimarka Sinemasında Bir Auteur: Thomas Vinterberg Sineması Üzerine Bir Bakış

An Auteur in Danish Cinema: A Look at The Cinema of Thomas Vinterberg

Buket Akdemir Dilek

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1001

Mizah İçerikli Instagram Postlarının Bir Remiks Pratiği Olarak Tanımlanması Ve Analizi

Identification and Analysis of Humorous Instagram Posts as a Remix Practice

Dilara Tekrin, Çiğdem Aytekin

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1002

Türk Sinemasında Suriyeli Mülteciler: “Kardeşim İçin Der’a” Filminde Mültecilerin Mağduriyet Temsili”

Syrian Refugees in Turkish Cinema: Victim Representation Of Syrian Refugees Through The Movie “Der’a For My Brother”

Muhammed Ersin Toy, Şükri Sim

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1003

İstanbul Aydın Üniversitesi Bilişim Sistemlerinin Bilişim Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi Esaslarına Göre Performans Analizi

Performance Analysis of Istanbul Aydın University Information Systems According to the Principles Of Information Technology Infrastructure Library

Murat Elibol, Zafer Aslan

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1004

Yeni Bir Sınıflandırma Çalışması Olarak Sosyal Medya Fenomenlerinin Paylaşımında Buldukları İçerik Türlerine Göre Sınıflandırılması: Youtube Örneği

Classification of Social Media Influencers by the Types of Content They Share as a New Classification: The Youtube Example

Nilüfer Sezer, Zeynep Özcan

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1005

**II. Dünya Savaşı'nın Yıkımı Üzerinden Sinemada Rüya Ve Gerçek: Hiroşima Sevgilim'in
Psikanalitik Kuram Açısından İncelenmesi**

Dream and Reality in Cinema Through The Destruction of the World War II: An Investigation of Hiroshima

Mon Amour From Psychoanalytical Perspective

Nur İnci

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1006

Medya Etkileri Üzerine Deneysel Bir Çalışma: Suriyeli Sığınmacılar

An Empirical Research on Media Effects: Syrian Refugees

Seçil Deren van het HOF, Zeynep Nihan BAKIR, Murat BİROL

EDİTÖRDEN

Sevgili İletişim Çalışmaları Dergisi Okuyucuları,

İÇD 'nin, Ocak 20201 Cilt 7 Sayı 1 yayınıımızı sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dergimizin yayınlanan bu sayısında detaylı ve şeffaf hakem süreci sonrasında kabul edilen 10 yazarın 6 makalesi bulunmaktadır.

Sevgili okurlar, daha detaylı bilgi almak, öneri ve görüşleriniz paylaşmak ya da eserlerinizi yayımlatmak için gönderimlerinizi lütfen aşağıdaki e-posta adresine iletin.

Bizlere meltembasaran1@aydin.edu.tr adresinden ulaşabilirsiniz.

İletişimde kalmak ve bir sonraki sayımızda buluşmak umudu ile.

Saygılarımla,

Prof. Dr. Deniz YENGİN

İstanbul Aydın Üniversitesi

Florya Kampüsü 34295

İstanbul TÜRKİYE

Tel: +90 212 4441428

E-mail: denizyengin@aydin.edu.tr

URL: <http://icd.aydin.edu.tr>

TEKZİP

“Medya Etkileri Üzerine Deneysel Bir Çalışma: Suriyeli Sığınmacılar” başlıklı makale İletişim Çalışmaları Dergisi Yıl: 2018 Cilt: 4 Sayı: 4 Ekim/2018 sayısında yayınlanmış olup; ilgili makale daha önce başka bir dergide yayımlandığından sayıdan kaldırılacaktır.

DANİMARKA SİNEMASINDA BİR AUTEUR: THOMAS VİNTERBERG SİNEMASI ÜZERİNE BİR BAKIŞ

Buket AKDEMİR DİLEK
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
buketdilek@aydin.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-7809-2935>

Geliş tarihi / Received: 08.09.2020

Kabul tarihi / Accepted: 28.12.2020

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1001

ÖZ

Cahiers du Cinema dergisi tarafından ilk olarak ortaya atılan ve ilerleyen dönemlerde kuramsallaştırılan auteur kavramı yönetmenin iç dünyası üzerine odaklanır. Filmde asıl ön plana çıkan kişinin yönetmen olduğu düşüncesinin hâkim olduğu bu kuram, yönetmeni filmlerdeki yaratıcı olarak başrole yerleştirir. Auteur kurama bağlı olarak auteur eleştiri yöntemi, yönetmenin auteur olup olmadığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Danimarkalı yönetmen Thomas Vinterberg sineması üzerine yapılan bu çalışmada, auteur eleştiri yöntemi kullanılarak yönetmenin auteur yönetmen olup olmadığının cevabı aranmıştır. Örneklem alanı olarak yönetmenin uzun metrajlı çektiği sinema filmleri incelenmiştir. Auteur kuram bağlamında auteur eleştiride dikkat edilmesi gereken özellikler makalenin tamamında incelenmiştir. Bu kapsamda, yönetmene auteur sıfatını yükleyen özellikler filmler aracılığı ile tespit edilmeye çalışılmıştır. Yönetmenin filmleri izlenip incelenerek filmlerinde kullandığı ortak motifler, kavramlar ve temalar tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın tamamında, Danimarka sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Thomas Vinterberg'in auteur sıfatı içinde nerede durduğuna bakılmıştır. Yönetmenin sineması üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Danimarka Sineması, Thomas Vinterberg, İskandinav Sineması, Nordic Sinema, Auteur Eleştiri*

Atıf	Akdemir D. (2021). DANİMARKA SİNEMASINDA BİR AUTEUR: THOMAS VİNTERBERG SİNEMASI ÜZERİNE BİR BAKIŞ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7 (1), 1-28
-------------	--

AN AUTEUR IN DANISH CINEMA: A LOOK AT THE CINEMA OF THOMAS VINTERBERG

ABSTRACT

The auteur theory which has been put forward by the Cahiers du Cinema magazine and then theorized later focuses on the director's inner world. According to this theory the director comes into prominence and thought to be the creative leader of a movie. In line with this theory, the auteur criticism method focuses on the director to determine whether he/she is an auteur. This work focuses on the cinema of Danish director Thomas Vinterberg to find out whether he is an auteur director. His long feature films are taken as samples for this examination. The important elements of the auteur criticism method are referred and in this context, the features that make Vinterberg tried to be determined. By closely examining his films, common motifs, concepts and themes tried to be found. Where he stands in the concept of auteur director tried to be determined in the whole of this work and his works are generally evaluated.

Keywords: *Danish cinema, Thomas Vinterberg, Scandinavian Cinema, Nordic Cinema, Auteur Criticism*

GİRİŞ

“Danimarka Sinemasında Bir Auteur: Thomas Vinterberg Sineması Üzerine Bir Bakış” adlı bu çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemi kısaca; çeşitli veri toplama teknikleri doğrultusunda ulaşılan verilerin önceden kabul edilmiş temalara göre özetlenen ve yorumlanan analiz yöntemi olarak tanımlanır. Bu yöntemin temel amacı literatür taraması ile elde edilen bulguları okuyucuya özetleyip yorumlayarak sunmaktır (Özdemir, 2010: 336). Çalışmanın kavramsal çerçevesini “auteur” kuramı ve kavramı oluşturmuştur. Thomas Vinterberg’in auteur olup olmadığını aydınlatmak üzerine yapılan bu çalışmada Danimarka sineması üzerinde de dulumuş bu doğrultuda yönetmenin sinemasını daha anlaşılır kılmak amaçlanmıştır.

1950’lerin sonu 1960’ların başlangıcında auterizm olarak adlandırılan kavram, sinema eleştirisi ve teorisinde önemli bir yere geldi. Auteurist film eleştirisi, II. Dünya Savaşı sonrasında Andre Bazin’in çevresindeki bir grup eleştirmen kuşağın tavrı ile ortaya çıktı (Özden, 2004: 126). Kuramının başlangıcını, Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinema*’da yazan bir grup genç eleştirmenin yazıları oluşturur (Butler, 2011: 39). Fransa’da işgal zamanında yasaklı olan ABD yapı-

mı filmler işgal sonrasında ülkede gösterildi, sinemacıların yararlanabilecekleri sine-club akımı ve Sinematek gösterimi ile Fransa'daki sinemanın gelişmesi sağlandı (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 67). Bu film gösterimleri ile Amerikan filmlerini izleme imkânı bulan sinemacılar ve eleştirmenler yönetmenlerin üretimleri hakkında bilgi edindi. Paris'te birçok sinema kulübünün olması, eskiden çekilen ve yeni çekilmiş olan filmlerin tekrar tekrar izlemesini sağladı. İşgal sonrası gelişen imkânlar ile Fransız eleştirmenlerin farklı film izleme imkânı bulmaları onlara yeni bakış açıları sağladı.

Sinemacı gençler, izledikleri Amerikan filmleri arasında karşılaştırma yaparak filmlere daha derin bakma imkânı buldular. Yapılan karşılaştırmalar ile yönetmenler arasında farklılıklar eleştirmenlerin dikkatlerini çekti. Eleştirmenler ve sinemacılar, Hollywood'un sert ticari stüdyo sistemi içinde, bazı yönetmenlerin kendilerine has bir anlatım dili oluşturduğunu keşfetti. *Cahiers du Cinema* dergisi altındaki eleştirmenler, auteur kelimesi altında sinemayı inceledi (Esen, 2013: 37). Dergideki eleştirmenler auteur kavramını, stüdyo sistemi içerisinde ticari baskılara rağmen çekilen filmde “damga vuran kişi” olarak tanımladı ve bu kişinin yönetmen olduğunu söyledi (Butler, 2011: 40). Auteur yaklaşım, “yaratıcı yönetmen” kavramı üzerinden filmin yönetmen ile bağdaştırılarak incelenmesi gerektiğini savunur (Kabadayı, 2013: 109). Auteur film eleştirisi, bir film üretilirken o filmde en büyük sorumluluğu taşıyan ve filme imzasını atan kişinin yönetmen olduğunu söyler. Auteur eleştirinin amacı bunu ortaya çıkarmaktır (Özden, 2004: 126). Yönetmeni “filmin yazarı” olarak nitelendirir. “Filmin yazarı” filmi yazan yani film üretiminin bütün aşamalarında söz sahibi olan kişidir (Kabadayı, 2013: 109,110). Bu kıstaslara bağlı olarak tanımlanan Auteur yönetmene en uygun örnek Orson Welles'dir. Yönetmen çektiği filmler ile bu kuramın önemli temsilcilerinden biridir. *Citizen Kane* (Yurttaş Kane-1941), *The Lady From Shanghai* (Şangaylı Kadın-1947), *Le Procès* (Dava-1962) filmleri izlenip incelendiğinde yönetmenin çekim tarzı, kendine has anlatım dili, kullandığı açılar ve çerçevedeki alan derinlikleri ile filmlerine imzasını atar.

Cahiers du Cinema eleştirmenleri tarafından ortaya atılan kavramı Andrew Sarris kuramsallaştırdı. Dergi eleştirmenleri tarafından ortaya atılan auteurerist görüş, Sarris'in çevirisi ile ADB'ye auteur olarak ulaştı (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 67). Sarris, 1962 yılında çıkarttığı “*Notes On The Auteur Theory*” adlı makalesinde Avrupa sanat sineması yerine Hollywood sinemasını çalışmaya değer gördü ve bakışını o yöne çevirdi (Butler, 2011: 41). Sarris, yönetmeni filmin merkezine yerleştirdi, yıldız oyuncunun, yapımcının ve senaristin öne çıkarılması görüşüne karşı çıktı (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 68). Auteur kuram üzerine düşünen bir diğer önemli kişi Peter Wollen'dir. Auteur yapısalcılığı üzerinde çalışan eleştirmen, izleyici tarafından inşa edilen yönetmen kimliğinin konumunu,

yapısalcı ya da göstergebilimsel kuram aracılığıyla somutlaştırdı (Butler, 2011: 42). Sarris'in bu eleştiriyi kuramsallaştırması ile akademi için bu bakış sinemada farklı bir çerçeve oluşturulmasını sağladı. Wollen ise kuramsallaştırılan auteur kavramına semiotik bakışı ekleyerek daha gerçekçi bir çerçeveye soktu.

Truffaut yazmış olduğu makalesinde, iyi yönetmenlerin ürettikleri filmlerde biçim ve içerik olarak benzerlikler olduğunu, yönetmenlerin belirli bir sinemasal vizyona sahip olduğunu belirtir (Kabadayı, 2013: 110). "Ateurist eleştirinin amacı öncelikle belirli bir yönetmenin filmlerinde ortak olarak bulunan ve filmde filme tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapılan, temaları, biçimsel kaygıların ve yönetmenlerin kişisel zihinsel meşguliyetlerini çözümlenektir." (Özden, 2004: 128). Ateurist film eleştirmenleri, yönetmenlerin filmlerindeki ortak temayı, tekrarlanan motifleri, benzerlik gösteren öğeleri bulmayı amaçlar (Biryıldız, 2013: 46). Bu amaçla; "Filmlerdeki temel karakteristik özellikler nelerdir?, Ortak temalar, biçimsel özellikler nelerdir?" sorularını sorarak yönetmenin kişiliğinin filmlerde nasıl yansıtıldığına filmleri inceleyerek bakılır (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 71). Bu noktada eleştirmen Pauline Kael, auteur eleştirideki yönetmenin kişiliği üzerindeki vurguya karşı çıkar. Film eleştirisini yönetmenin kişiliği üzerinden yaparak herhangi bir yargıda bulunmayı, yönetmenin kişiliğini temel ölçüt kabul ederek film eleştirisi yapmayı bağımsızlık olarak nitelendirir (Özden, 2004: 130). Andrew Sarris, auteur yönetmeni belirlemek için üç değer ölçüsü öne sürdü ve eleştirmenlerin bu noktaları incelemesi gerektiğini belirtti. Bunlar; yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığının incelenmesi, yönetmenin görülebilen ve seçilebilen bir karaktere sahip olup olmadığının incelenmesi ve filmin "iç anlamı" olup olmadığının tespit edilmesidir (Esen, 2013: 41). Sinemanın endüstriyel ve ticari yapısının yönetmen üzerinde etkisi olduğu düşünülse dahi, auteur kimliğe erişen yönetmenler bu endüstriyel yapı içerisinde filmlerine kendi imzalarını atmayı başarmıştır (Özden, 2004:127). Hollywood sineması gibi ticari kaygıların ön planda olduğu ve star anlayışına dayalı sistemi benimsemiş bir sektörde auteurist tarz yönetmenin sektöre karşı duruşudur. Endüstri çarkı içinde üreticinin kendine has anlatma biçimini ortaya koyuşu ve kendini ön plana çıkarmasıdır.

Auteurist eleştiri, kuramsal bir çerçeve oluşturmaktan ziyade auteurist tavra sahip eleştirmenlerin, belirli yönetmenlerin filmlerini çözümleyerek ortaya çıkarttıkları modellere dayanan yöntembilimdir (Özden, 2004: 134). Esra Biryıldız'ın Örneklerle Türk Film Eleştirisi kitabında yer alan Auteurist yaklaşımla bir yönetmen incelenirken, belirli soruların cevaplanması gerektiği belirtir. Bu sorular beş madde içerisinde sıralanır (Biryıldız, 2013: 147,148);

1. Auteur'un hayatı ile seçtiği temalar arasında bir ilişki var mı?

2. Auteur filmlerinde aynı ekip oyuncularla mı çalışmayı tercih ediyor?
3. Auteur ile yapılmış söyleşiler, biyografik ve otobiyografik malzeme mevcut mu?
4. Auteur, hep aynı temaları ve aynı biçimi mi kullanıyor? Auteur belli çekimleri ve teknikleri mi tercih ediyor?
5. İncelediğimiz filmlerde damgasını vuran Auteure özgü kişisel özellikler nelerdir?

Çalışmada, auteur film eleştirisi kuramı bağlamında Thomas Vinterberg sinemasında bu soruların cevapları aranmaya çalışıldı. Yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı filmler bu çalışmanın örneklemini oluşturdu.

DANİMARKA SİNEMASININ KISA TARİHİ

Bireylerin yaşadığı coğrafyalardaki farklılıklar kültürler farklılıkları doğurur. Her ülke hatta her bölgenin kendine has kültürel özellikleri vardır. Sinemayı bireyden ve toplumdaki bağımsız düşünemeyiz. Sinemada tıpkı kültür gibi bölgeden bölgeye, ülkeden ülkeye farklılık gösterir. Her coğrafyanın kendine has bir anlatım tarzı vardır. Örneğin; genel olarak Avrupa sanat sineması daha birey odaklı ve biçimsel kaygılarla filmler üretirken, Hollywood sineması endüstri odaklı ticari kaygılarla genel seyirci kitesine hitap eden filmler üretir. Üretim bölgesini daha Kuzeye doğru çektüğümüzde İskandinav ülkelerinin sineması diğer ülkelere göre farklılık gösterir.

İskandinav sineması ya da Nordic Sinema Kuzey Avrupa coğrafyasını içine almaktadır. 12. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Finlandiya, İsveç'in işgali altındaydı. Norveç, 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Danimarka boyunduruğu altında kaldı. 1814'te, Danimarka ve İsveç arasında imzalanan anlaşma ile Norveç, 19. yüzyılın sonunda İsviçre'nin egemenliğine girdi. İzlanda ise 1944 yılına kadar Danimarka hâkimiyetinde kaldı (Teksoy, 2005: 57). Kuzey Avrupa ülkeleri, uzun yıllar boyunca birbirleri ile etkileşim halindeydi. Bu coğrafyada yaşayan ülkelerin, kültür ve tarihlerinin iç içe geçmesiyle ortak özellikleri doğurdu.

İskandinav coğrafyasında yer alan ülkelere biri olan Danimarka'nın sinema geçmişi, sinematograf cihazının icadından kısa bir süre sonra başladı. Danimarka sineması, sessiz dönem (1896-1930), klasik sinema kültürü (1930-1960), 1960 sonrası modern film kültürü dönemi ve 1990 uluslararası atılım dönemi olarak belirli dönemlere ayrılır (Hjort & Bondebjerg, The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema, , 2001: 8). Hem sanat hem de endüstri ola-

rak Danimarka sinemasının tarihi değişken bir ritme sahipti.

Danimarka’da kayıt altına alınan en eski film gösterimi 7 Haziran 1896 yılında Kopenhag’daki Raadhusplasen binasında yapıldı. Vilhelm Pacht, Lumier Kardeşlerin icadı olan sinematografi kurdu ve ilk filmi gösterimini yapan kişi oldu (Smith G. N., 2008: 185). İlk öykülü film olan *Henrettrlsen* (İdam), 1903 yılında Peter Elfirt’in tarafından çekildi. 17 Eylül 1904’te ilk sürekli film gösterim salonu açıldı. 1906 yılında, Danimarka sinemasının endüstriyel anlamdaki önemli adımı olan Nordisk Film Kompagni Ole Olsen tarafından kuruldu. 1910 yılına gelindiğinde Nordisk Film, Pathe’den sonra dünyanın en büyük ikinci film yapım şirketi oldu. Olsen’in ilk filmleri arasında *Björnen lös* (Ayı Avı, 1906) ve *Lövejagten* (Aslan Avı, 1908) adlı iki belgesel yer alır. İlk film 91, ikinci filmin 259 kopya sattı. Nordisk daha sonra kurmaca filme yöneldi, hemen her türde film üretimine devam etti (Teksoy, 2005: 57,58). Şirketin asıl işi uluslararası pazarda yapılan satışlara dayanıyordu. Üretim sadece küçük bir kısmı iç pazara gitmişti. Danimarka’nın büyük film şirketlerinden ilki olan Nordisk, 1910-1911 yıllarında çok markalı filmlerin üretimini yeniden düzenledi. 1912 yılına gelindiğinde Nordisk için en önemli pazar Almanya oldu. 1912-1913 yılında ise şirket için en önemli ihracat pazarı Rusya oldu (Thorsen, 2012: 149-159). 1906’a kurulan bu stüdyo, günümüzde çalışmasını devam ettiren dünyanın en eski stüdyosudur (Smith G. N., 2008: 185). Danimarka’daki ilk film gösteriminin sinematograf cihazının gösteriminden kısa bir süre sonra olması ülkenin yeni sanatlara ve heyecanlara açık bir yapıda olduğunu gösterir. İlk gösterimin ardından hemen film üretimine geçmeleri ve devamında Nordisk Film Kompagni’yi kurmaları endüstrileşme anlamında ne kadar ciddi adımlar attığını kanıtlar. Sinemada endüstrileşme dendiğinde ilk akla gelen Hollywood olmasına rağmen İskandinav sineması içerisinde yer alan Danimarka’nın bu atılıma daha önce başlaması geleceğin önemli sanat dallarından biri olacak sinemaya ülkenin ne kadar önem verdiğini gösterir.

Danimarka sinemasının ilk dönemlerinde çevrilen öykülü filmler, Viggo Larsen tarafından yönetilip Axel Sorensen tarafından görüntülendi. 1903-1910 tarihleri arasında çekilen 248 filmin 242’si Nordisk film şirketi tarafından çekildi. 1909 yılında, Danimarka’da Biorama, Fotoraman, 1910 yılında Kinografen adlı farklı şirketler kuruldu (Smith G. N., 2008: 186,187). 1909 yılında Melies’nin sinema anlayışından etkilenen Danimarkalı sinemacılar, *Heksen og Cyclisten* (Büyücü Kadın ve Bisikletli) filminde sinema hilelerini kullandı. Danimarka sinemasının ilk dönemlerdeki dönüm noktası, Urban Gad tarafından yönetilen *Afgrunden* (Uçurum, 1910) filmidir. Bu filmde Asta Nielsen’in kıyafeti, bakışları, vücudu kadının cinsel temsilini perdeye getirmiş, adeta vamp kadının bir örneği olmuştur (Teksoy, 2005: 57,58). Sinemanın ilk yıllarında öykülü film tarzında yüzlerce film üreten Danimarka kısa sürede endüstriyel bir sektör haline geldi.

1910 yılında çekilen *Den hvide slavehandel (Beyaz Köle Ticareti)* filmi, İskandinav ülkeleri dâhil bütün dünyada öykülü sinema için büyük bir dönüm noktası oldu. Bu film, sansasyonel film adı verilen yeni bir türün yolunu açtı. Sansasyonel drama geçişle birlikte ışıklandırma, kamera konumlandırılması ve set tasarımı da yeni tekniklerin gelişmesi sağlandı. 1911 yılında, daha çok Danimarka sinemasına özgü güçlü efekt, açık ya da yarı açık kapılara veya pencerelere çevrilen mercekler ile yeni bir anlatım oluşturdu. Danimarkalı sinemacılar ilk dönemlerde filmlerindeki anlatısal dinamige çok dikkat etmedi. 1914 yılına kadar kaydırmalı çekimler, geri dönüşler ve yakın planlı çekimler oldukça az kullanıldı (Smith G. N., 2008: 188). Danimarka sineması ilk yıllarından itibaren film üretmenin yanında sinema sektörüne yenilikler getirerek dinamik bir yapıya sahip olmuştur. İçerik anlamında yeni arayışlara girmenin yanında teknik anlamda da yeni yöntemler geliştirmiş ve anlatıyı güçlendirmek için kamerayı ve kamera hareketlerini bilinçli bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Ülke sinemasının bu anlatım tarzı günümüzde dahi devam etmektedir. Güncel Danimarkalı yönetmenlerin filmlerine baktığımızda kaydırmalı çekimler ve yakın planlı çekimlerin az kullanıldığı görülür. Lars von Trier'in *Breaking Waves (Dalgaları Aşmak-1996)*, Susanne Bier'in *Brothers (Kardeşler-2004)* filmleri bu kullanımlara örnektir.

Danimarka sineması ilk dönemlerde, komşuları olan İskandinav ülkeleri üzerinde oldukça fazla etki bıraktı. İsveçli yönetmenlerden Mauritz Stiller ve Victor Sjöström'un ilk filmlerinde Danimarka sinemasının izleri bariz bir şekilde göze çarpar. Danimarka filmleri, İskandinav ülkeleri dışında devrim öncesi Rusya'da da yaygın bir şekilde dağıtıldı. Bunların yanında Nordisk şirketinin en karlı alıcısı 1917 yılına kadar Almanya oldu. Bu şekilde Danimarka sineması Almanya üzerinde oldukça büyük bir etkiye sahipti. Danimarka sinemasına özgü sansasyonel temalar, belirgin düzeyde dışavurumcu kamera teknikleri Joe May, Otto Rippert ve Firitz Lang gibi öncü Alman yönetmenlerin eserlerinde görüldü (Smith G. N., 2008: 189). Nordisk Film Kompagni'nin kısa süre içerisinde birçok film üretmesi ve ülke sinemasının adeta bir endüstri gibi işlemesi ile yurtdışına birçok film ihraç eden Danimarka filmlerinin gösterildiği ülkelerdeki sinema anlayışını yoğun şekilde etkilemiştir. Bu etki ile birlikte benzer bir sinema anlatımının ortaya çıkmıştır.

Danimarka sinemasının ilk yıllarında, sektörün en üstünde Dreyer yer aldı. Sinema eleştirmenleri tarafından sinema tarihi içerisinde, sinemanın en önemli yaratıcılarından biri olarak görülen ve biçimim ustası yasılan Dreyer, Danimarka sinemasının mihenk taşlarından biridir. Kariyerine gazetecilikle başlayan Drayer, daha sonra senaryo yazmaya başladı. İlk filmi *The President (Başkan, 1920)*'tan itibaren yakın yüz planlarına ve çok yakın ayrıntı planlara ağırlık verdi. Sanat hayatı boyunca sürekli üretken olan yönetmen, birçok film üretmesinin yanında

değindiği konular itibariyle Danimarka sinemasının en duyarlı yönetmenlerinden oldu (Teksoy, 2005: 181-184). Köklü bir geçmişe sahip olan Danimarka sinemasının en önemli mihenk taşlarının başında gelen Dreyer ülke sinemasını uluslararası camiada önemli yerlere taşıyan kişilerin başında gelmektedir.

I. Dünya Savaşı'nın ardında Danimarka sinemasında bir gerileme yaşandı. Bu dönemde Drayer tek başına kalarak film sektörünün dehası haline geldi. Drayer, ilerleyen yıllarda kariyerini Norveç, İsveç, Almanya ve Fransa'da sürdürmek zorunda kaldı. Dreyer'in Danimarka sinemasından uzaklaşması ile Danimarka sineması iyice içine kapandı. Son bir çaba olarak Nordisk film şirketi Dickens'in birkaç romanını uyarlayarak sinemayı canlandırmaya çalıştı. 1921-1927 yılları arasında Carl Schenstron ve Harald Madsen'in yaptığı komediler dizisi, Nordisk film şirketinin Amerika'da dağıtımı yapılan son filmleri oldu. Bu sürenin sonunda Danimarka, büyük yapımcı ülkeler arasında ayrıldı (Smith G. N., 2008: 189). I. Dünya Savaşı'nın ardından sesli döneme geçen Danimarka sinemasında Amerika'dan dönen Benjamin Christensen'in çalışmaları da ön plana çıktı. Yönetmenin benimsediği yeni tarz sessiz sinema döneminde yakaladığı başarıya denk olamadı (Teksoy, 2005: 420).

Danimarka sinemasının altın yılları büyük ölçüde sessiz döneme denk gelir. Özellikle Olsen'in kurduğu Nordisk Film Kompagni'nin bu çağda sinemayı taşıdığı nokta oldukça önemlidir. I. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri ve sesin sinemaya girmesi ile ülke sinemasında gerileme yaşandı. Sesin olumsuz etkisinin nedeni; özellikle piyasası uluslararası pazar olan ülkede filmlerin Danca çekilmesiydi. Haliyle, Almanya ve Rusya'ya da büyük pazar payına sahip olan, ülke dil bariyerine takıldı. Dil engeline takılan ülke sinemasında hızlı bir şekilde gerileme yaşandığı açıkça görülür.

1930'lu yıllara gelindiğinde İskandinav sineması Dünya sineması içinde önemli bir yerde olamadı. Danimarka sineması, İskandinav ülkeleri arasında yılda ortalama 15 film üreterek bu listenin en sonunda yer aldı. Bu yıllarda Danimarka sinemasında önde gelen yönetmenler; Georg Schneevligt, Paul Henningsen, Benjamin Christensen, Lau Lauritzen, Andreas Sandberg ve aktris Bodil Ipsen'dir (Betton, 1990: 55,56).

Nazi Almanya'sının II. Dünya Savaşı boyunca Amerikan ve İngiliz filmlerini yasaklaması ile Danimarka sinemasında yerli film üretiminde sayısal bir artış yaşandı (Teksoy, 2005: 420). Film üretiminde artış yaşansa da savaş ve sesin etkisi ile Danimarka'nın uluslararası film endüstrisindeki lider rolü büyük zarar gördü (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 8). II. Dünya Savaşı ile birçok ülkede özellikle Avru-

pa'da film üretimi neredeyse durma noktasına geldi. Danimarka'nın duraklama döneminde çıkış yakalayan Avrupa sineması savaş ile birlikte gerilemeye başladı. Savaşın şiddetli ortamı film üretimine en büyük engellerden biriydi. Ayrıca Almanya ve Gobells örneğinde olduğu gibi, sinema filmlerinin bir ideolojik silaha dönüştürme fikrinin yükselişi ile Avrupa'daki film üretimi daha farklı bir çehreye büründü. Danimarka, savaşın şiddetinin çok yaşanmaması nedeniyle bu üretim açığını kullandığı ve savaş döneminde film üretiminde canlanmaya gittiği görülür.

Klasik sinema kültürü döneminde Danimarka sineması, ABD egemenliğindeki film endüstrisinde, küçük bir ulus tarafından üretilen küçük bir sinemaya indirildi. Bu yıllarda uluslararası pazara girmeyi başaran sadece birkaç Danimarka filmi oldu. 1940'lar ve 1950'lerde uluslararası bir ifade tarzıyla işaretlenmiş, estetik açıdan önemli filmler ve yönetmenler ortaya çıktı. Johan Jacobsen, Ole Palsbo, Bodil Ipsen, Erik Balling ve Gabriel Axel bu yönetmenler arasındadır (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 9). II. Dünya savaşı yılları ABD sinemasının da yükseliş yıllarıydı. Hollywood sinemasının adeta bir lokomotif gibi ardı ardına birçok film üretmesi ve bunun dış ülkelere pazarlanması ile dış pazarda söz sahibi olan birçok ülke sinemasının gerilemeye başlaması normaldir. Danimarka üretimde ve ihracattaki bu gerilemeyi anlatım ve estetik anlayışı geliştirerek hafifletmeye çalıştığı tespit edilmiştir.

1960 sonrasında bütün dünyada yaşanan televizyon- sinema mücadelesinin Danimarka'da görüldüğü yapılan literatür taramaları ile tespit edilmiştir. Tıpkı Türkiye ve birçok farklı ülkede olduğu gibi televizyon sinemaya rakip olarak gelen bir icat olmuştur. 1950 sonu 1960'ların başında her eve televizyonun girmesi ile birlikte daha ucuz bir eğlence aracı olarak televizyonun sinemaya nazaran tercih edildiği açıkça görülür. Modern kültür dönemi, televizyonun yarattığı rekabete dayanan Danimarka film kültürü krizi ile yeni dalga gerçekçiliği ve daha fazla sanatsal genişlik ile karakterize olan modern bir film kültürünün ortaya çıkması ile oluştu. 1964'teki yeni sinema yasası ile sinemadaki eğlence vergisi kaldırıldı. Filmler modern kültür bağlamında önemli bir sanat ve sanat biçimi olarak kabul edildi. 1964 yılında çıkartılan bu yeni yasa, Danimarka sinemasında modernliğin önünü açtı (Bondebjerg, 2016: 21). 1960'lar da ulusal bir film politikasını hedefleyen girişimlerde bulunuldu. 1970'lerin başında Danimarka filminin hayatta kalabilmesi için devlet desteğine bağlı olduğu düşüncesi doğdu. Bu düşünceler sonucunda 1972 yılında Danimarka Film Enstitüsü kuruldu (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 9). Bu dönemde konu seçimindeki titizliği ve özenli anlatımı ile Bille August'u, Danimarka sinemasının en önemli yaratıcılarından birisidir. Görüntü yönetmenliği

yaptıktan sonra yönetmenliğe başlayan August'un ilk filmi *Honningmane* (*Balayı*, 1978)'dir. Yönetmenin ülkesi dışında da ünlenmesini sağlayan ve En İyi Yabancı Film Oscar'ını alan filmi *Pelle Erobreren'dir* (*Fatih Pelle*, 1987) (Teksoy, 2005: 421).

1990'lardan önce Danimarka'nın sinema politikası, ulusal kültürel nosyonları savunan bir yerdedi. Uluslararası yönelim ve festival katılımının dışında bir politika izlendi (Bondebjerg, 2016: 19). 1990'lar uluslararası atılım dönemine, 1980'lerin sonuna doğru zemin hazırlandı. Devlet desteği, güçlü İskandinav ve Avrupa iş birliği ile Danimarka filmleri hem ulusal hem de uluslararası düzeyde güçlenmeyi başardı (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 9). Danimarka sinemasının ulus ötesi dönüş olarak adlandırılabilir şeyin merkezi, Danimarkalı film profesyonelleri ve yabancı meslektaşları arasındaki çeşitli uluslararası iş birlikçi çabalara yansıdı (Gren, 2016: 41). Bu durum, devlet desteği ile birlikte modern dönemde ülke sinemasının tekrardan yükselişe geçtiğini gösterir. Devletin desteğini alan birçok yönetmen ve sinemacı Danimarka sineması üzerine yeni biçimsel ve anlatımsal derlemeler yaparak farklı bir anlatım dili oluşturmaya çalışır. Bunu destekleyen örgütsel çalışma 1990'larda Yeni Danimarka Film Enstitüsünün kurulmasıdır.

1990'lı yıllarda İskandinav sineması, Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından başlatılan Dogma 95 kuramı ile uluslararası ilgi odağı olmayı tekrardan sağladı. Yirmi birinci yüzyılın başında, İskandinav filmleri tekrar yurtiçinde ve yurtdışında başarılı oldu (Chaudhuri, 2007: 34). Literatür araştırmalarına bakıldığında 1990'lı yılların Danimarka sineması için bir uyanış yılı olduğu açıkça görülmektedir. Gerek örgütsel anlamda enstitülerin kurulması gerek devlet desteğinin daha da artması bu yükselişi teşvik etmiştir. Bu teşviklilerin ilk filizlenmesi Danimarka sineması içerisinde ortaya çıkan ve geliştirilen bir sinema kuramının oluşturulması ile perçinlendi.

1990'lı yıllarda Danimarka sinemasında olan yükselişlerden biri Dogma 95 kuramının Danimarkalı yönetmenlerce ortaya çıkartılmasıdır. Dogma 95 kuramı, 1995 ilkbaharında Lars von Trier ile Thomas Vinterberg'in öncülük yaptığı genç sinemacıların Kopenhag'da Dogma 95 adını verdikleri bir topluluk tarafından oluşturuldu (Teksoy, 2005: 877). Dogma 95, 1995 yılında, Paris'te sinemanın yüzüncü yılı ile alakalı düzenlenen panelde, Danimarkalı yönetmen Lars von Trier'in sahneye çıkıp Dogma 95 adını taşıyan manifestoyu okumasıyla sinema camiasına merhaba diyen bir kuramdır. Bu manifesto, illüzyon sineması olarak nitelendirilen ana akım sinemasına karşı çıkar. Kuram, yönetmenlerin yapay aksiyon ve yapay karakterlerden kaçınarak dramadaki gerçekliği ortaya çıkarmalıdır düşüncesi üzerinde durmaktadır (Topçu, 2013: 193).

1990'ların ikinci yarısından itibaren Dogma 95 hareketi, uluslararası ilginin Danimarka'ya yönelmesini sağladı. Bu akımın minimalist tavrı, amatör estetiği ve gerilla tarzı retorığı, dijital teknolojinin gelişimiyle kendi başına yap hareketi ile örtüşmüştür. Akımın bu karşı duruşu, bağımsız yönetmenler arasında oldukça büyük yankı uyandırdı (Badley, 2016: 138).

Manifestoda, Dogma 95 filmi çekenler için on maddelik kurallara yer alır. Bu kurallar şu şekildedir; kamera elde olmalı, film renkli olmalı, film 35mm formatında olmalı, dekor, aksesuar gibi mizansen için önemli unsurlar yasaklanmalı ve sadece çekim yapılacak yerdeki eşyalar kullanılmalı, cinayet gibi yapay aksiyonlar olmamalı, ses ve görüntü aynı anda alınmalı, yönetmenin ismi jenerikte yer almamalı (Topçu, 2013: 193). Bu kurallardan da anlaşıldığı üzere Dogma 95 kuramı yapay gerçekliklerden uzaklaşarak kurgusal bir metin üretmeyi amaçlar. Bu kuram özellikle yapay aksiyonların üst planda olduğu Hollywood sinemasına bir karşı duruştur. On maddelik kurallar ile kuram gerçekçi bir sinema anlayışı ortaya koymayı amaçlamıştır.

Dogma 95 kuramının amaçları birden fazladır. Bu amaçların toparlanmış hali; ön plana hazırlıklarına, astronomik bütçelere ve diğer şeylerin yanı sıra dikey entegrasyona, yıldız sistemine, teknoloji yoğun özelliğe dayanan pazarlama ve dağıtım stratejilerden oluşan baskın rejime karşı çıkmasıdır (Hjort, Small National Global Cinema The New Danish Cinema, 2005: 35).

İlk dogma filmi Thomas Vinterberg tarafından çekilen *Festen* filmidir (Teksoy, 2005: 878). Bu film, çocuk istismarı ve ebeveyn otoritesinin sorgulanması ile ilgili olan yoğun ve amansız bir dramadır. Yeni, spontane oyunculuk tarzı ve görsel estetik ile karakterizedir ve Vinterberg'in modern Dogme kıyafetinde Danimarkalı Bergman'dan biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Danimarka sineması ve Thomas Vinterberg üzerine yapılan bir bu çalışmada Vinterberg'in öncüsü olduğu Dogma 95 kuramından bahsetmek yönetmenin bakış açısını anlamak için önem teşkil etmektedir. Bu nedenle yönetmenin filmlerin analizine geçmeden kuram hakkında bilgilendirme yapmak analiz açısından önem arz etmektedir.

THOMAS VİNTERBERG SİNEMASI

Thomas Vinterberg, 19 Mayıs 1969'da Danimarka'nın başkenti Kopenhag'da doğdu (URL-1).R Yönetmenin geleneksek olmayan bir aile çevresinde büyüdüğünü yönetmen ile yapılan röportajlarda görmek mümkündür. Yapılan röportajda ayrıca ilk film projesine 16 yaşında başladığını söyler. Yönetmen, geçmişte sinemanın yanında müzikle de oldukça fazla ilgilendi. Fakat yoluna sinema ile

devam etti. Vinterberg, yakın bir arkadaşıyla birlikte 1990 yılında 45 dakikalık *Sneblind* filminin senaryosunu yazıp, yönetmenliğini yaptı. Film, 30 kişilik ekiple birlikte çekti. Thomas Vinterberg, 1993 yılında National Film School of Denmark (Danimarka Ulusal Film Okulu)'dan mezun oldu (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001, s. 269). Mezuniyet filmi *Last Round (Sidste omgang-1993)* ve devamında çektiği *Drengen der gik baglæns (The Boy Who Walked Backwards-1993)* kısa filmi ile hem Danimarka'da hem de yurtdışında sayısız ödül kazandı (Det Danske Filminstitut (URL-2). Danimarka yeni dalgası altındaki genç yönetmenler arasında en yetenekli kişi olarak kabul edilen Vinterberg'in ilk uzun metrajlı filmi olan *De største helte* (1996), Amerikan sinemacılarından örnek alınarak çekildi (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 269).

1995 yılında Vinterberg, Lars von Trier ile birlikte Danimarka filmi yenilemek için Dogma kavramını dile getirdi. Bu şekilde Danimarka sinemasının en önemli figürlerinden biri olarak ününü güçlendirdi. Dogma 95 filmi olan *The Celebration* Cannes'de Jüri Özel Ödülü kazanarak yönetmen, büyük bir uluslararası atılım sağladı (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001, s. 269). Dogma 95 örneği olan bu filmden sonra uluslararası platformlar için *It's All About Love* (2003) ve *Dear Wendy* (2005) filmlerini İngilizce çekti. *It's All About Love* filmi *The Celebration* filminden sonra Dogma95 kuramıyla yola çıktığı bir diğer filmidir. *The Celebration* filminden sonra *When a Man Comes Home* (2007) filmi Danca çekilen ikinci filmidir. Daha sonra Danca olarak Nordic Council Film Prize'den ödül alan *Submarino* (2010) (URL-3) ve Cannes'ten ödül alan *The Hunt* (2012) filmlerini kendi dilinde çekti. Ayrıca yönetmen televizyon filmi ve klipte çekmiştir. Birçok farklı alanda içerik üreten yönetmen sinemasal kariyerini farklı bir şekilde ilerletti (URL-4).

Thomas Vinterberg Filmleri Üzerinden Sinemasına Bir Bakış

Çalışmanın bu bölümünde Vinterberg'in yapmış olduğu filmlerin kısa özetleri yapılmıştır. Devamında yönetmenin filmlerinde kullandığı temalar, kodlar tespit edilmiştir. Yönetmenin kendi sinemasında oluşturduğu temalar ve kodlar arasında bir ortaklık olup olmadığı incelenmiştir. Yönetmenin ortak kodlardan oluşan bir anlatısı var ise bunu "hangi kodlar üzerinden yapıyor? ve bu anlatıyı bilinçli bir şekilde mi üretiyor?" soruları cevaplanmaya çalışılmıştır. Özellikle bu çerçevelendirmede Vinterberg'in uzun metrajlı çektiği filmler, çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Bunun sebebi yönetmenin kısa filmlerine ve televizyon filmlerine ulaşma imkânı bulunamamasıdır.

Thomas Vinterberg sinema kariyeri boyunca uzun metrajlı filmler, kısa metrajlı filmler, televizyon filmleri, video klipler gibi birçok türde eser vermiştir. Bu kadar çeşitli türlerde eser vermesi Vinterberg sinemasının arayış üzerine şekillenen bir sinema olduğunu gösterir.

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi *De Største Helte (The Biggest Heroes, 1996)*'dur. Filmin senaryosunu Bo Hr. Hansen ve Thomas Vinterberg yazmıştır. Filmde, Karsten rolü ile Thomas Bo Larsen, Peter rolü ile Ulrich Thomsen, Louise rolü ile Mia Maria Back, Pernille rolü ile Trine Dyrholm ve Lisbeth rolü ile Paprika Steen yer almıştır. Filmde, banka soyguncusu olan Katsten, Peter ve Katsten'in yeni var olduğunu öğrendiği kızının yolculuk hikâyesi anlatılır. Yıllar sonra bir kızı olduğunu öğrenen Katsten, sorunlu üvey babasından kızını kaçırarak yollara düşer. Film boyunca üvey babadan kaçmaya çalışan üçlü Danimarka'dan İsviçre'ye doğru yol alır. Bu yolculuk boyunca zihin gelgitleri, aile ilişkileri diyaloglar üzerinden anlatılmaya çalışılır.

Yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi *Festen (The Celebration, 1998)*'dir. Filmin senaryosu Thomas Vinterberg ve Mogen Rukov'a aittir. Filmde Christian rolü ile Ulrich Thomsen, Michael rolü ile Thomas Bo Larsen, Helene rolü ile Paprika Steen ve Pia rolü ile Trine Dyrholm rol almıştır. Filmin merkezindeki aile, babalarının 60. yaş gününü kutlamak için akrabalarının katıldığı büyük bir aile yemeği düzenler. Bu yemek sırasında, ailenin en büyük oğlu Christian'ın kısa bir süre önce intihar eden ikizi Linda için birkaç cümle kurmak istenir. Christian o andan itibaren, babasının küçük yaştan itibaren kardeşine ve kendisine tecavüz ettiğini, kız kardeşinin olanlara dayanmadığı için intihar ettiğini anlatır. Bu anlatılanlara doğum gününe katılan akrabalar ve Christian'ın kardeşleri inanmaz. Onu yemekten kovarak tepki gösterirler. Gece boyunca anlattığı şeyin gerçekliğini kanıtlamaya çalışan Christian, ikiz kardeşinin yazdığı mektubun ortaya çıkmasıyla olayın gerçekliğini kanıtlar. Filmde aile ilişkileri, ahlak anlayışı, çocuk istismarı yoğun bir şekilde sorgulanır.

Vinterberg'in yönetmenliğinde çekilen üçüncü filmi *The Third Lie (2000)*'dir. Film Agota Kristof'ın kitabının uyarlamasıdır. Filmin senaryosu Mogen Rukov ve Thomas Vinterberg tarafından kaleme alınmıştır. Film ile ilgili herhangi bir bilgi ve filmi izleme imkânı olmadığı için bu kadar bilgi mevcuttur.

Yönetmenin dördüncü filmi *It's All About Love (2003)*'dur. Filmin senaryosunu Mogen Rukov ve Thomas Vinterberg yazmıştır. Filmde; John rolü ile Joaquin Phoenix, Elena rolü ile Claire Danes, Marciello rolü ile Sean Penn, Night Porter rolü ile Thomas Bo Larsen ve Michael rolü ile Douglas Henshall rol almıştır. Bilimkurgu, gelirim ve dram türlerinin iç içe geçtiği film, 2021 yılında distopyan

bir dünyada geçer. Film boyunca aşk için savaşılan iki karakterin hikâyesi anlatılır. John karakteri dünyaca ünlü buz patencisi Elena ile evdir. John, ayrılmak üzere olduğu eşiyle boşanma kâğıtlarını imzalamak amacıyla New York'a gider. Bu sırada John, karısının çevresinde olan olaylara şüphe ile yaklaşır ve çevresindeki kişileri sorgulamaya başlar. Bu gelgitli ortamda iki karakterin aşklarının tekrardan tazelenmesi işlenir. Filmde arkadaşlık ilişkileri, aile ilişkileri üzerinde duran bir anlatım mevcuttur.

Yönetmenin sonraki filmi *Dear Wendy* (2005)'dir. Filmin senaryosunu Dogma 95 kurmada yan yana olduğu Danimarkalı yönetmen ve senarist Lars von Trier yazmıştır. Filmde Dick Dandelion rolü ile Jamie Bell, Krugsby rolü ile Bill Pultman, Freddie rolü ile Michael Angarano rol almıştır. Ayrıca filmde müşteri rolü ile Thomas Bo Larsen yer almıştır. *Dear Wendy*, maden kasabası olan Estherslope'de yaşayan Dick'in hayatı üzerine odaklanan bir filmidir. Oldukça sakin olan bu kasabada Dick bir gün tesadüf eseri bir silah edinir. Silahın cazibesine kapılarak The Dandies adında yakın arkadaşları ile bir grup kurar. Silahları hiçbir şekilde ateşlemeyeceklerine söz veren bu grup, gün geçtikçe kuralların bozulması gereken bir şey olduğunu söyleyerek silahları kullanmaya başlar. Film genel olarak silah karşıtlığı, ahlak anlayışı üzerinde durularak bir eleştiri metni oluşturur.

En Mand Kommer Hjem (*When a Man Comes Home*, 2007) yönetmenin bir sonraki filmidir. Filmin senaryosunu Morten Kaufmann, Mogen Rukov ve Thomas Vinterberg kaleme almıştır. Filmde, Kristian rolünü Thomas Bo Larsen, Claudia rolünü Helena Reingaard Neumann, Maria rolü ile Ronja Mannow Olesen ve Sebastian rolü ile Oliver Moller Knauer yer almıştır. Ünlü bir opera sanatçısı olan Kristian, yıllar sonra doğduğu küçük taşra kasabasına gelir. Aşçı yardımcısı olarak çalışan Sebastian, Claudia ile nişanlı olmasına rağmen evin yeni hizmetçisi Maria'ya âşık olur. İlerleyen sahnelerde Kristian ve Sebastian arasında dedikodu çıkar. Filmde öykü karışık ilişkiler üzerinden devam eder. *En Mand Kommer Hjem* filmi aşk karmaşık ilişkileri merkezine alan bir filmidir.

Submarino (2010) filmi yönetmenin bir diğer filmidir. Filmin senaryosu, Jonas T. Bengtsson, Tobias Lindhom ve Thomas Vinterberg'e aittir. Filmde, Nick rolünde Jakob Cedergren, Nick'in kardeşi rolü ile Peter Plaugborg, Sofie rolü ile Patricia Schumann ve Ivan rolü ile Morten Rose rol almıştır. Nick ve ismi hiç geçmeyen Nick'in kardeşi çocukken, sürekli sarhoş olan anneli yüzünden küçük kardeşleri ile ilgilenmek zorundadır. Bir sabah kardeşlerinin kundakta öldüğünü fark ederler. Bu iki kardeş için hayatları boyunca üzerlerinden atamadıkları travmaları haline gelir. Film boyunca Nick'in hayata tutunma çabaları ve Nick'in kardeşinin oğluya birlikte uyuşturucu batağındaki mücadelesi gösterilir. İki kardeş, yıllar sonra annelerinin cenazesinde bir araya gelir. Dünyadan bıkmış iki kardeşin hayat ve kendi ile olan mücadeleleri film boyunca anlatılır. Film yoğun bir şekilde,

çocukluktan yetişkinliğe geçerken yaşanan psikolojik travmalar, aile bağları ve ilişkileri, ahlak konusu üzerinde durmaktadır.

Jagten (The Hunt, 2012) filmi yönetmenin sıradaki filmidir. Filmin senaryosunu Tobias Lindhom ve Thomas Vinterberg kaleme almıştır. Filmde, Lucas rolünde Mads Mikkelsen, Theon rolünde Thomas Bo Larsen, Klara rolünde Annika Wedderkopp ve Markus rolünde Lasse Fogelstrom rol almıştır. Anaokulu öğretmeni olan Lucas, küçük bir kasabada sıradan bir hayat sürmektedir. Bir gün, yakın arkadaşının küçük kızı Klarai Lucas'ı dudağından öper. Lucas, bunun yanlış olduğunu kıza anlatır. Bu duruma üzülen Klara, öğretmenine Lucas'ın onu öptüğünü ve cinsel istismarda bulunduğunu ima eder. Hayatı yolunda giden Lucas, üstüne atılan bu iftiradan sonra, kasaba halkı tarafından baskı altına alır. Film boyunca, Lucas kendini aklama mücadelesi verilir. *Jagten* filmi, dramatik hikâyesinin altında insan ilişkileri, ahlak sorunu, önyargı temaları üstünde şekillenen bir filmidir.

Far From the Madding Crowd (2015), Thomas Hardy'in eserinden uyarlanan yönetmenin bir sonraki filmidir. Filmin senaryosu David Nicholls tarafından yazılmıştır. Filmde Bathsheba rolünde Carey Mulligan, Gabriel rolünde Matthias Schoenaerts, William rolünde Michael Sheen ve Francis rolü ile Tom Sturridge yer almıştır. 19. Yüzyılda geçen bu filmde Bathsheba karakteri, toplumun onu sokmaya çalıştığı cinsiyetçi kalıpları yok sayarak özgür bir hayat yaşamayı arzulayan bir kadındır. Bir gün, akrabasının çiftliği ona miras kalınca köyünü bırakıp çiftliğe yerleşir. Kadın olarak Bathsheba karakteri çiftliği işletmesi, ticarete girmesi ile o dönemde kadınlara biçilen davranış kalıplarını yıkar. Bu sırada köyünden tanıdığı Gabriel karakteri çiftlikte çalışmaya başlar. Film, Bathshebe'nin duygusal ilişkileri üzerinden ilerleyen bir hikâyeye sahiptir. Filmde yoğun şekilde feminist söylem mevcuttur. Özellikle film, kadınların patriarkal sistemde konumlandırıldıkları yer üzerine yoğun bir eleştiriye sahiptir.

Komün (The Commune, 2016) filmi yönetmenin bir sonraki filmidir. Filmin senaryosunu Tobias Lindhom, Mogens Rukoy ve Thomas Vinterberg yazmıştır. Filmde, Eric rolünde Ulrich Thomsen, Anna rolünde Trine Dyrholm, Emma rolü ile Helene Reingaard Neuman, Allon rolü ile Fares Fares, Ole rolü ile Lars Ranthe rol almıştır. 1970'li yıllarda bir aile komün yaşama geçme kararı alır. Bu aile, yakın arkadaşları ve tanımadıkları insanlar ile birlikte yaşamaya başlar. Eric'in, öğrencisi olan Emma ile ilişki yaşaması Komün yaşamı doğrudan etkiler ve bu çerçevede gelişen duygusal olaylar zinciri anlatılır. Filmde aile ilişkileri, arkadaş ilişkileri, kolektif hayat ve sevgi temaları üzerinde durulmaktadır.

Kursk (2018) Thomas Vinterberg'in son filmidir. Filmin senaryosunu Robert Ro-

dat ve Robert Moore yazmıştır. Filmde Mikhail rolü ile Matthias Schoenaerts, Tanya rolü ile Lea Seydoux, Anton rolü ile August Diehl ve David rolü ile Colin Firth yer almıştır. Film gerçek bir hikâyeden alınmıştır. Soğuk savaş döneminde SSCB'ye ait K-141 Kursk adlı denizaltı, tatbikat için denize açıldıktan kısa bir süre sonra denizaltı içindeki bir füzenin patlaması ile dibe çöker ve denizaltı su almaya başlar. SSCB hükümetinin, askeriyenin ihmalleri yüzünden ve İngiltere, Fransa, Norveç'in yardımını oldukça geç kabul etmemesinden dolayı denizaltındaki bütün askerler boğularak can verir. *Kursk* filmi savaş, ahlak, bürokrasi eleştirisi yaparken aile ilişkileri üzerinde durmaktadır.

Bu çalışmada auteur eleştiri yöntemine bağlı kalınarak, yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı sinema filmlerindeki tema, kullanılan motifler, kavramlar, ortak biçimsel kaygılar tespit edilmeye çalışılmıştır. Film özetleri ile kısa bir bilgi sahibi olduğumuz Thomas Vinterberg'in sinemasında özellikle yönetmenin belirli konular üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Yönetmen, ahlak sorunu ve aile ilişkileri gibi konulara neredeyse bütün uzun metrajlı filmlerinde yer vermiştir. Bu ortak konular üzerinden bir anlatım tarzı belirlemesi, yönetmenin bilinçli bir tercih yaptığını gösterir. Bu ortak noktaların filmlerinde nasıl olduğunu başlıklar üzerinden incelemek faydalı olacaktır.

Vinterberg Sinemasında Aile İlişkilerinin Temsili

Thomas Vinterberg, ilk uzun metrajlı filminden itibaren aile kavramı üzerinde yoğunlaşan bir yönetmendir. Yönetmenin ilk filmi olan *De Største Helte'nin* başrolü Karsten karakteri, arkadaşı ile birlikte hayatını devam ettiren bir kişi kişidir. Kızı olduğunu öğrendiği andan itibaren farklı bir kimliğe bürünür. Karsten, babalık sıfatının üzerinde olduğunu öğrendikten sonra bir süreliğine bu durumu kabullenmez. Fakat, kızı Louise ile tanıştıktan hemen sonra bu durumu kabul eder, kızına karşı adımlar atar. Louise'nin üvey babası tarafında kötü muamele gördüğüne şahit olan Karsten, daha sonradan üzerine yüklenen babalık sıfatı ile kızını koruma kararı alır ve kızını kaçıtır. Karsten ve Louise karakterleri arasında sıradan bir baba kız ilişkisinden farklı bir ilişki vardır. Filmde, ataerkil toplumda babaya yüklenen sorumluluk sahibi, evin koruyucusu imajı yerine zaman zaman tökezleyen, nasıl davranacağını bilmeyen bir baba temsili tercih edilir. Fakat bu temsilin yanında, kızı ile yeni tanışmış olsa bile aileyi koruma güdülerini içinde barındıran, kızını korumak, kurtarmak için her türlü riske giren bir karakter olarak resmedilir. Üvey babanın zulmünden kızını kurtarmak için yakalanma riskini göze alarak kızı ve arkadaşı ile kaçmayı tercih eder. Filmin sonlarında, kızını korumak için üvey babayı öldürmeye karar verir. Yine kızını korumak amacı ile yol arkadaşı olan Peter'ı arkada bırakır. Filmin sonunda da kızı için daha iyi bir yaşamın farklı bir yerde olacağını düşünerek onu havalimanından uğurlaması ve devamında vuru-

arak öldürülmesi, aile için yapmış olduğu fedakârlığın son ürünüdür. *De Største Helte* filmi baştan sona bir yol hikâyesi olsa bile, yeni oluşturulmuş bir ailenin birbirleri ile olan ilişkisi, fedakârlıkları üzerinde durarak bir aile portresi çizer. Bu bağlamda yeni kurulan bir baba kız ilişkisi üzerinden aile ilişkileri ile alakalı bir tespit ortaya konmaya çalışılır.

Festen filminin olay örgüsü baştan sona aile ilişkileri üzerine kurulur. Çarpık aile ilişkileri, sorunlu ebeveynler ve daha birçoğu filmde kendine yer bulur. Filmin başkarakteri Christian ve intihar eden ikiz kız kardeşi, küçük yaşlardan itibaren babası tarafından cinsel istismara uğrar. Yemek masasındaki diyaloglardan anlaşılacağı üzere bu durumdan diğer kardeşlerin haberi olmasa da annenin haberi olduğu anlaşılır. Annenin bu durum ile karşılaştığı anda hiçbir şey olmamış gibi davranması, aile ilişkilerinin ne derece sıkıntılı olduğunu gösterir. Açıkça anne, istismara uğrayan çocuklarını korumak yerine eşinin söylediği şeyi yaparak durumu görmezden gelir. Anne figürü daha çok olayları akışına bırakan, arka planda olmayı tercih eden bir karakterdir. İlerleyen sahnelerde Christian bu durumu topluluk önünde açıkladığında kardeşleri yalan söylediğini düşünür. Christian'a şiddet uygulayıp, evden kovarak tepkilerini gösterirler. Özellikle her iki ebeveyn, Christian'ı aşışılama ve manipülasyon yolu ile susturmaya çalışır. Filmin ilk sahnelerinde Helene karakterinin ablasının yazdığı mektubu bulup hiçbir şey yapmaması, Christian'ın konuşması sırasında bu duruma sessiz kalması sahneleri ile Helene'nin bu durumu aile sırrı olarak gördüğü anlatılır. Christian'ın ailesi tarafından üretilen aile mitini kırmaya çalışması uzun süre izleyiciye gösterilir. Film boyunca, sorunlu bir aile ilişkisinin resmi açıkça çizilir. Filmin başka bir sahnesinde Michael karakteri baba evine araba ile gelirken yolda kardeşini görür. Arabayı durdurup eşini ve çocuklarını arabadan indirir. Kardeşini arabaya çağırıp yoluna devam etmesi bir başka sorunlu aile ilişkisinin göstergedir. Bir eş ve baba etiketine sahip olan Michael karakteri, eşini ve çocuklarını yolun ortasında bırakarak hiçbir şey olmamış gibi rahatlıkla çekip gider. Bu duruma haklı göstermek için, arabaya aldığı kişinin ağabeyi olduğunu söyler. Film baştan sona aile ilişkileri arasında yaşanan sorunları, iletişim problemlerini gösterir. Gerek Christian karakterinin geçmiş ve bugünde yaşadığı sorunlar, gerekse Michael karakterinin karısı ve çocukları ile kurduğu ilişki sorunlu olarak yansıtılır. Bir nevi filmde sorunlu aile ilişkisinin portresi çizilir.

It's All About Love filmi doğrudan aile ilişkileri üzerine odaklanan bir filmidir. Filmde John karakteri, eşi ile ayrılma noktasına gelmiş olsa bile, karısının tehlikeli bir durumla karşı karşıya olduğunu anladığı anda onu koruma ve savunma içgüdüsüne bürünerek aileyi bir arada, güvende tutmaya çalışır. John, Elene'nin üç adet klonu olduğunu öğrenir. John Elene'nin hayatının tehlikede olduğunu bilgisini aldıktan sonra her şeyi geride bırakarak onunla kaçması, aileyi bir arada

tutmak için yaptığı fedakarlıklardan biridir. Filmin sonunda John ve Elena'nın kırsalın ortasında karlar altında kalması ve bu durumu John'un olgunlukla kabul edip Elena'ya sarılması aile kurumunu yüceltir. Film boyunca izleyiciye bitmek üzere olan bir ilişki, kopmak üzere olan bir ailenin yeniden bir araya gelmesi ve aile, sevginin her şeyin üstünde bir yerde olduğu gösterilir. Bir önceki filmde problemlili olan aile ilişkileri ve aile bağları *It's All About Love* filminde tam tersi konumdadır. Tekrardan bir araya gelen ve aile birliğini korumak için mücadele eden bir ilişki perdeye yansıtılır.

Submarino filmi, parçalanmış bir ailenin, sorumsuz ebeveynin çocukların üzerinde bıraktığı yıkıcı etki üzerine odaklanır. Nick ve Nick'in kardeşinin annesi, gelecekteki toplum yapısındaki annelik ve bu sıfatın üzerine yüklenen sorumlulukları yerine getirmeyen bir karakterdir. Anne çocuklarına göz kulak olmak yerine gecenin bir saati eve sarhoş bir şekilde gelmekte, sarhoşluğun etkisi ile altına kaçırarak kadar kendine hâkim olamamaktadır. Anne karakteri, iki çocuğuna bakmanın yanında kundakta olan üçüncü çocuğuna karşıda herhangi bir sorumluluk taşımaz. Anne, bebeğe bir isim vermediği için Nick ve Nick'in kardeşi bu görevi yerine getirmek için kendi aralarında bir isim verme töreni yaparlar. Filmin geçmişteki sahnelerinde sorunlu bir aile ilişkisi açıkça kendini gösterir. Sorumsuz bir annenin ilerleyen dönemlerde çocukları üzerinde ne kadar yoğun yıkıcı bir etkiye sahip olduğu film yoluyla izleyiciye yansıtılır. Nick ve Nick'in kardeşi küçük kardeşlerinin bir sabah öldüğünü fark eder. Bu durum erişkinlik döneminde özellikle Nick için yıkıcı bir etki yaratır. Nick karakteri geçmişte yaşadığı sarsıntılardan dolayı düzene oturmamış bir hayat yaşar. Belli bir düzeni olmaması, yaşadığı yerin otel olması ile izleyiciye verilmeye çalışılır. Otelde yan odada kalan kadın ile duygusal bir ilişki yaşar. Kadın, bir gün velayeti ayrıldığı eski eşinde olan oğlunu okuldan kaçıtır. Kadın, polisler otele gelince çocuğu Nick'in odasına saklar. Nick karakteri, annenin sorunlu bir ebeveyn olduğunu düşündüğü için çocuğu polisler temsil eder. Sorunlu aile ilişkisi bu sahne ile farklı karakterler üzerinden tekrardan verilir. Filmin diğer bir sahnesinde Nick karakterinin yakın arkadaşı Ivan karakteri, kardeşine tacizde bulunduğunu fakat bunu bilerek yapmadığını söyler. Yine bu sahne ile aile ilişkileri içerisinde çarpıklık olduğu Ivan karakterinin kardeşini taciz etmeyi normal karşılaması üzerinden verilir. Nick'in kardeşi karakteri tek başına çocuğunu büyütme çalışmaları bir karakterdir. Aile ile alakalı ilk sahnelerde gayet sevimli bir tablo çizilirken filmin sonlarına doğru Nick'in kardeşi karakterinin uyuşturucu bağımlısı ve satıcısı olduğu gösterilir. Fakat burada Nick'in kardeşi karakteri, geçmişte yaşadığı sorunlu alkol bağımlısı anne figürünün etkisi ile çocuğuna olabildiğince iyi babalık yapmaya çalışır. Nick'in kardeşi uyuşturucu bağımlısı olduğundan dolayı zaman zaman çocuğuna bakmada sıkıntılar yaşasa da olabildiğince çocuğuna sahip çıkmaya çalışır. Ayrıca duygusal olarak oğlu ile arasında oldukça yoğun bir bağ vardır. Filmin sonunda

Nick'in kardeşi hapiste intihar edip ölünce yalnız kalan oğluna amca sahip çıkar. Film, ilk sahnesinden itibaren sorunlu aile ilişkisi nedeni ile kaybolmuş bir hayata sahip olan iki kardeşin hikâyesi üzerine kurulur.

Jagten (The Hunt) filmi, diğer filmler gibi merkezine aile ilişkisini almasa da film içerisinde yerleştirdiği belirli sahneler ile sıkı aile ilişkilerine gönderme yapar. Lucas karakteri, eşi ile boşanmış bir kişidir. Çocuğunun velayetini almak için mücadele halindedir. Filmde çocuk ile baba arasındaki ilişki oldukça güçlü bir şekilde verilir. Lucas karakteri iftiraya uğrasa da oğlu hiçbir şekilde buna inanmaz. Lucas'ın oğlu, film boyunca babasının yanında durarak ona destek olur. Bu sahneler ile baba oğul arasındaki güçlü aile ilişkisi gösterilir.

Komün (The Commune) filmi, aile ilişkilerinin yanında aile kurumunu sorgulayan ve bu kurumun esnek bir yapıda olduğunu kanıtlamaya çalışan bir filmidir. Çekirdek aile olarak filme başlayan Eric, Anna ve kızı, aldıkları karar sonucunda komün yaşama geçip geniş bir aile olur. Film, çekirdek aile kavramının esnek ve sıkı temeller üzerine kurulmayan bir yapıta olduğunu gösterir. Bunun yanında komün aile kavramını yüceltir. Komün aile, bir arada olma ve problemler ile mücadele etme açısından çekirdek aileye göre daha uygun yapıya sahiptir. Eric ve Anna'nın film boyunca kopma noktasına gelen ilişkileri ve çocuklarının arada kalmışlığı komün aile yapısı ile atlatılır. Özellikle, babanın hayatında başka bir kadının olmasının yarattığı sarsıntıları anne kaldıramaz. Anne ve kızının yaşadığı duygusal krizler komün aile içerisinde atlatılmaya çalışılır. Komün aile, Anna karakterinin komün yapıda kendine gelemeyeceğine karar verir. Evden uzaklaşmasını söyleyerek komün aileyi güvenli hale getirmeye çalışır. Komün aile içinde yer alan bir diğer karakter olan Steffen'in oğlu, kalp rahatsızlığı geçirir. Bu sırada komün ailenin girdiği ruh hali ve telaşlı ortam çekirdek aile kavramının yıkılıp komün aile kavramının zihinlerde oturduğunu açıkça gösterir. Özellikle hastaneden bilgi almak isteyen komün aile bireyleri kan bağı olmasa da ailenin bir parçası olduklarını vurgulaması bu düşüncüyü destekler niteliktedir. *Komün (The Commune)* filmi, aile ilişkilerini farklı bir boyuta taşıyarak bu kavramın sadece kan bağı ile olmadığını duygusal ve zihinsel olarak insanların bir arada aile olarak yaşayabileceklerini gösterir.

Yönetmenin son filmi *Kursk*, gerçek bir hikâyeden uyarlanıp denizaltında yaşam mücadelesi veren askerilerin öyküsünü anlatsa bile, ilk sahnesinden itibaren aile ilişkileri üzerine odaklanır. Filmin neredeyse her sahnesinde ailenin önemi, birlik ve beraberlik vurgusu yapılır. Özellikle denizaltı battıktan sonra ailenin eşlerini ve yakınlarını kurtarmak için giriştikleri mücadele, oldukça yoğun bir şekilde verilir. Aynı şekilde denizaltında sıkışan askerlerin kurtulmak için vermiş oldukları çabanın motivasyon kaynağı eşlerine ve çocuklarına kavuşmaktır. Filmde aile bi-

reyleri, eşlerine yardımın ulaşmayacağını, hükümetin onları geride bıraktıklarını anladıkları anda hükümete karşı gelerek toplumsal bir bilinç yaratmaya çalışır. Denizaltında kalan mürettebatın aileleri kolektif bir şekilde bir arada durarak eşlerine yardım etmek isterler. Film boyunca aile ilişkilerinin gücü üzerinde durularak aile kavramının kutsallığı vurgulanır. Bu durum sadece başrol karakterlerine atfedilmez. Filmdeki bütün karakterler ailelerine koşulsuz derece sevgi bağı ile bağlıdır. Aile ilişkileri üzerinde yoğun olarak duran *Kursk* filmi, aile kavramının tam olarak karşılığını görsel olarak hikâyeye içinde izleyiciye verir.

Thomas Vinterberg uzun metrajlı filmlerinin büyük bölümünde aile ilişkilerine ve aile bağlarına değinmiştir. Kimi zaman sorunlu aile ilişkilerini konu alırken, kimi zaman sıkı sıkıya birbirine bağlı olan aile ilişkilerini işlemiştir. Hatta bir filmde doğrudan aile kavramını sorgulamıştır. Aile ilişkilerini iki farklı şekilde temsil ederek, farklı bakış açılarını ve farklı durumları işlemiştir. Filmlerinde kimi zaman dağılmış bir aileyi, kimi zaman bir arada olan bir aileyi işlemiştir. Kimi zaman aile ilişkilerini çocuklar üzerinden anlatılırken, kimi zaman karı- koca ve kardeşler üzerinden anlatmıştır. Farklı kişilerden, farklı bakış açıları aile ilişkileri gösterilerek aile kavramının birden fazla resmini çizmiştir.

Vinterberg Sinemasında Ahlak Anlayışı

Thomas Vinterberg uzun metrajlı birçok filmde ahlak kavramı üzerinde durmuştur. Filmlerinde karakterler üzerinden ve filmlerinde yaşanan dramatik durumlar ile ahlak kavramı değerlendirilmiştir. Özellikle filmlerinde yarattığı zıtlıklar ile ahlak anlayışını sorgulama yoluna gitmiştir.

Festen (The Celebration) filminde, aile içinde yaşanan çocuk istismarı akrabalar arasında dillendirilir. Fakat toplumun üst tabakasında yer alan akrabalar, Christian'ın babası tarafından cinsel istismara uğradığını söylediğinde bunu sessiz bir şekilde karşılar. Sanki bu itiraf hiç olmamış gibi yemek yemeğe ve kadeh kaldırmaya devam ederler. Neredeyse bütün gece, Christian karakteri yaşadığı cinsel istismar olayını anlatsa da akrabaları durumla ilgilenmez. Bu konuşmalar hiç yaşanmamış gibi davranırlar. Filmin sonunda olayın gerçekliği ortaya çıktığı halde, akrabalar babaya karşı bir tepki göstermez. Akrabaların takınmış oldukları bu tavır doğrudan izleyiciye ahlak anlayışını sorgular. Uluslararası yasalarda ve etik anlayışında çocuğa yönelik istismar bir suçtur. Fakat filmde üst sınıfta yer alan akrabaların göstermiş olduğu tepkiler ile toplumun bu kesimindeki yozlaşmış ahlak anlayışının eleştirisi yapılır.

Dear Wendy filmi Dick karakteri üzerinden, zamanla kişisel çıkarlarla değişen ahlak anlayışını izleyiciye gösterir. Dick karakteri oldukça barışçıl bir karakterken

bir gün tesadüf eseri bulduğu silah ile duygusal bir bağ kurar. Bu silahın verdiği güç ile kurduğu The Dandies grubu silahı oyuncak gibi taşıyıp düzen sağlamayı amaçlar. Fakat barışçıl bir ahlak anlayışını benimseyen Dick ve The Dandies grubu filmin ilerleyen sahnelerinde silahın vermiş olduğu güçle düzen kurmaya çalışır ve silahlarını düzen için ateşler. Burada doğrudan Dick karakterinin ve The Dandies grubunun temel ahlak anlayışı olarak belirlediği şeyi yıktığı gösterilir. Filmin başından itibaren barışçıl söylemleri olan bu kişiler, filmin sonunda otoritelerini ve düzeni silah ile sağlar. Bu sahneler ile ergen yaştaki gençler üzerinden ahlak anlayışının değişkenliği ve ne kadar kaygan bir zeminde olduğu gösterilir.

Submarino filmi, merkezine ahlak anlayışını yerleştirmese de filmdeki bazı sahneler ile bu kavrama gönderme yapar. *Festen* filminde olduğu gibi *Submorino* filminde de aile içi cinsel istismar konusuna değinilir. İvan karakterinin kardeşine uyguladığı tacizi öğrenen Nick karakteri, arkadaşına açıkça bu durumun yanlış olduğunu söyler. Böyle bir davranış sergileyip bunu normal karşılıyorsa hasta olduğunun imasında bulunur. Nick karakteri bu duruma şiddetli bir tepki göstermese de geleneksel ahlak anlayışın paralel olarak bu duruma sözlü bir tepki gösterir.

Jagten (The Hunt), olay örgüsü ve ele aldığı konu itibari ile doğrudan birey ve toplumun ahlak kavramını sorgulamaktadır. Özellikle Lucas karakterinin ahlaksız olmadığını kanıtlama çabası ve toplum ile girdiği onur savaşı film boyunca izleyiciye gösterilir. Vinterberg, *Festen* ve *De Største Helte* filmi ile çocuk istismarı konusuna değinmişti. Fakat her iki filmde bu durum istismar edilen kişi tarafından anlatıldı. *Jagten* filminde, çocuğa yönelik bir istismarın olmadığı ve mağdur tarafın Lucas karakteri olduğu filmin en başından izleyiciye verilir. Bu sahnelerle birlikte başrolün kendini aklamak için girdiği ruh haline izleyici de girer ve bu akma çabasına dâhil olur. Gerçek hayatta böyle bir durum ile karşılaşıldığı zaman neredeyse bütün toplumlarda çocuğun beyanı esas alınır. Yönetmen, izleyiciyi Lucas karakterinin yerine konumlandırarak izleyiciye ahlaki bir sorgulama yaptırır. Lucas karakteri, en yakın arkadaşının kızını taciz etme ile suçlanmadan önce kasaba halkı tarafından sevilen, saygı duyulan ve toplum içerisinde rahatça yaşayan bir bireydir. Adalet karşısında suçu aklansa da sözde “iyi huylu”, adalet yolu ile çözüm arayan bu gelişmiş toplumda, yargının aldığı karar hiçe sayılarak toplum kendi ahlak anlayışında Lucas karakterini cezalandırır. Toplum ilk başlarda Lucas karakterini kendilerinden izole etmeye çalışır, hatta marketten alışveriş yapmasına dahi izin vermez. Lucas’ın ısrarla suçsuz olduğunu söylemesi ve iftiralara kabul etmemesi, toplumun sözde kendi ahlak anlayışına yönelik adalet arayışını körükler. Bu durum, toplum tarafından Lucas’ı bir cadı avına mahkûm eder. Lucas, Lucas’ın oğlu darp edilir, bu da yetmezmiş gibi Lucas’ın köpeği kasabadaki kişiler tarafından öldürülür. Ahlaklı ve eğitilmiş olduklarını iddia eden toplum, adaletin aklamasını yetersiz görür ve Lucas’ı kendi ahlaki değerlerinde

suçlu buldukları gerekçesi ile cezalandırır. Filmin sonunda, küçük çocuğun itirafı ile Lucas aklanır. Kasaba halkı ile çıktığı av etkinliğinde bir adamın görünmeden av tüfeği ile Lucas'ı vurmaya çalışması sahnesi ile toplumdaki ahlaki yargılanmanın ne olursa olsun kırılmayacağı gösterilir.

Kursk filmi Thomas Vinterberg'in ahlak kavramı üzerine düşündürdüğü filmlelerinden bir diğeridir. Filmde, devletlerin vatandaşlarını düşünmek yerine siyasi çıkarlarını ön planda tutmasının eleştirisi yapılır. Filmde, iktidardaki kişilerin davranışlarından rahatsız olan üst rütbeli askerin, kendi ahlaki değerlerinin ağır basması sonucunda yabancı devletten kişisel olarak yardım istediği görülür. Bu sahne ile açıkça devletin vicdanlı ve ahlaklı davranmaktan uzak olduğu, toplumun kurtuluşunu sağlamak istiyorsak bireylerin kendi ahlaki değerlerine yönelmesi gerektiği anlatılır. Ahlak anlayışını iktidar ilişkisi üzerinden eleştirmeyi amaçlayan bu film, gerçek bir olayı anlatmayı seçerek mesajın çarpıcılığını arttırmaya çalışır.

TESPİTLER

Yapılan bu çalışmanın örneklemini olan yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı sinema filmleri izlenip incelenmiştir. Auteur eleştiri kapsamında filmlerinde bazı benzerlikler tespit edilmiştir. Yönetmen filmlerinde ortak tema ve motifler kullanmıştır. Bu ortak özellikler ile yönetmen kendine has bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Thomas Vinterberg'in auteur eleştiri kapsamında filmlerinde yer alan ortak özellikler şu şekilde sıralanmıştır;

Yönetmen, ilk filmlerinden itibaren aynı oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir. Özellikle Thomas Bo Larsen, Ulrich Thomsen, Trine Dyrholm, Helene Reingaard Neuman, Matthias Schoenaerts adlı oyuncular filmlerinde sürekli yer almıştır.

Yönetmen, çekmiş olduğu filmlerin neredeyse tümünün senarist ekibinde yer almıştır.

Çekmiş olduğu filmlerde aynı senaristlerle çalışmıştır. Sinema hayatının ilk yıllarında Bo Hr. Hansen ile birlikte *Sidste Omgang* (1993), *Drengen der gik Baglaens* (1995), *De Største Helte* (*The Biggest Heroes*,1996) filmlerine senaryo yazmışlardır. Mogen Rukov ile birlikte *Festen* (*The Celebration*, 1998), *The Third Lie* (2000), *It's All About Love* (2003), *En Mand Kommer Hjem* (*When a Man Comes Home*, 2007), *Komün* (*The Commune*,2016) filmlerinin senaryosunu yazmıştır. Lars von Trier ile birlikte *D-Dag-Den Faerdige Film* (2001) tv filminin ve Trier tek başına *Dear Wendy* (2005) filminin senaryosunu yazmıştır. Tobias Lindhom ile birlikte *Submarino* (2010), *Jagten* (*The Hunt*, 2012), *Komün* (*The Commune*,2016) filminin senaryosunu yazmıştır. Görüldüğü üzere Thomas Vin-

terberg neredeyse bütün filmlerini belirli senaristlerle birlikte yazmıştır.

Yönetmen, filmlerinde belirli kavramlar üzerinde durmuştur. Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramlarına neredeyse bütün filmlerinde yer vermiştir.

Filmlerinde aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramı birlikte kullandığı gibi farklı anlatı alanlarında da kullanmıştır.

Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramını kimi zaman filmin ana konusu iken bazı zamanlar yan hikâye olarak vermiştir.

Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramları tek bir bakış açısı ile ele almak yerine, kavramı farklı noktalardan değerlendirerek ortaya bir harita çıkartmayı amaçlamıştır. Örneğin; *Festen* filminde sorunlu aile ilişkileri, kopmuş aile bağları anlatılırken, *Kursk* filminde sıkı sıkıya bağlanmış aile ilişkileri gösterilmiştir. Bu iki filmde iki farklı aile ilişkisi resmedilmiştir.

Yönetmen bu iki kavramı farklı noktalardan değerlendirmesi, kavramlarla alakalı kesin bir yargıda bulunmadığını göstermiştir. Yönetmen, farklı temsil edişler ile bu iki kavramı kendi bakış açısı ve kendi değerlendirmesinin dışına çıkarmıştır. Kavramları çeşitli yönlerden göstererek gerçek hayatta olabilecek her türlü alternatifi izleyiciye sunmuştur.

Bu alternatif temsiller, yönetmenin geleneksel aile yapısı dışında büyüdüğü için açık bir bakış açısına sahip olması ile ilişkilendirilmiştir.

Yönetmen, aile ilişkisi ve ahlak anlayışını bir çatı altında anlatırken sıklıkla en-est ilişkiyi araç olarak kullanmıştır.

Yönetmen, filmlerinin neredeyse tümünde başrol ile izleyiciyi özdeşleştirmekten kaçınmıştır. Yönetmen başrol karakteri ile seyirci arasında mesafeyi gerek öznel bakış açısı kullanmayarak gerekse anlatıyı yaparken kişiyi merkezinden çıkartarak gerçekleştirmiştir.

Yönetmen, biçimsel anlamda neredeyse bütün filmlerinde yakın çekim kullanmaya çalışmıştır.

SONUÇ

Sinema sektörü gelişim döneminden itibaren ticari bir endüstri alanı olmuştur. Bu noktada ticari kaygı güden birçok yönetmen ve yapımcı filmlerinde genel anlatı ve beğeni kalıplarını kullanmıştır. Ticari sinemanın merkezi olarak kabul

edebileceğimiz Hollywood sinemasında bu ticari kaygı ve genel anlatı kalıplarını yıkıp kendi tarzını yansıtmayı amaçlayan Auteur adı verilen yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu tarz yönetmenleri tespit etmek amacıyla ilerleyen dönemlerde kavram kuramsallaştırılmıştır. Yapılan bu çalışmada Danimarkalı Thomas Vinterberg'in auteur bir yönetmen olup olmadığı incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda yönetmenin çektiği bütün uzun metrajlı filmler izlenip incelenmiş, auteur kuram eleştirisini gerekliliklerini yerine getirip getirmediğine bakılmıştır. Farklı alanlarda birçok ürün veren yönetmenin sinema hayatı boyunca arayışta olduğu görülmüştür. Yönetmen, filmlerinde belirli motif, tema ve kavramları kullanarak kendine has bir anlatım yapısı oluşturmayı başarmıştır.

Auteur eleştiri kapsamında incelenen filmlerinde bazı benzerlikler tespit edilmiştir. Yönetmenin filmlerinde kullandığı benzer motifler, temalar yönetmenin bir imzası olmuştur. Thomas Vinterberg'in auteur eleştiri kapsamında filmlerinde birçok benzerlik tespit edilmiştir. Yönetmen filmlerinde sıklıkla aynı oyuncularla çalışmıştır. Yönetmen, çekmiş olduğu filmlerde belirli senaristlerle çalışmıştır. Bir yönetmenin auteur olup olmadığını belirleyen en önemli özelliklerden biri olan yönetmenin başından sonuna filmin üretim aşamasında yer alması maddesini yönetmen, çekmiş olduğu filmlerin neredeyse tümünün senarist ekibinde yer alması ile karşılamıştır. Ayrıca yönetmenin bütün filmlerinde benzer oyuncular ve senaristler ile çalışması auteur bir yönetmen olabilme şartlarından bir diğerini karşıladığını gösterir.

Thomas Vinterberg filmlerinde belirli kavramlar üzerinde durmuştur. Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramlarına neredeyse bütün filmlerinde yer vermiştir. Filmlerinde bazen aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramı birlikte kullanmış, bazen de herhangi birini kullanmayı tercih etmiştir. Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramını bazen filmlerinin merkezine yerleştirmiş, bazen de bu kavramlara üstten değinerek bir anlatı oluşturmuştur. Filmlerinin neredeyse tümünde başrol ile izleyiciyi özdeşleştirmekten kaçınmıştır. (*Jagten* filmi hariç.) Vinterberg, aile ilişkisi ve ahlak anlayışını bir çatı altında anlatırken sıklıkla ensest ilişkiyi araç olarak kullanmıştır. Yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı filmlerde kullanılan ortak temalar ve benzer bakış açıları ile yönetmen kendine ait bir düşünce yapısını filmlerine yerleştirdiği tespit edilmiştir.

Auteur eleştiride istenilen benzer konuların dışında yönetmenin biçimsel anlamda da benzerlikler taşıyıp taşımadığının tespitidir. Bu noktada, yönetmen, biçimsel olarak neredeyse bütün filmlerinde yakın çekimlerden kaçınmıştır. Çerçevesini daha geniş planda tutarak izleyiciye olanı olduğu gibi anlatmaya çalışmıştır. Bunu yapmasının nedeni, olayı anlatırken izleyiciyi herhangi bir tarafa çekmeye gerek bırakmadan seyir imkânı sağlamaktır. Bu tespitler ile yönetmenin biçimsel

olarak benzer anlatım yoluna başvurduğu gözlemlenmiştir.

Thomas Vinterberg'in uzun metrajlı çekilen filmleri izlenip incelendiğinde, auteur yöntem temel alınarak bir değerlendirme yapmaya müsait olduğu görülmüştür. Auteur yöneme bağlı kalarak yönetmenin kendine has bir sinema yaratma çabasına girdiği açıkça görülmüştür. Yönetmen filmlerinde sıklıkla benzer temalara yer vermesi ve bir üstteki paragraftaki benzerlikler doğrultusunda yönetmenin filmlerinde kendi imzasını taşıdığı görülmüştür. Bulgular dâhilinde yönetmenin auteur yönetmen özelliklerini taşıdığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

A. Deniz Morva Kablamacı. (2011). Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. M. İ. (der.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.

Badley, L. (2016). Danimarka Dogması Kültürel Politikalar ve Gerçekler. D. Badley, R. Palmer, & S. Schneider (der.) içinde, *Dünya Sinemasında Akımlar* (Yılmaz, S. Çev.) (ss. 137-159). İstanbul: Doruk Yayınları.

Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Biryıldız, E. (2013). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002). İstanbul: Beta Yayınları.

Bondebjerg, I. (2016). Regional and Global Dimensions of Danish Film Culture and Film Policy. M. Hjort, & U. Lindqvist (ed.) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (ss. 19-41). West Sussex: Wiley Blackwell.

Butler, A. M. (2011). , *Film Çalışmaları*. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Chaudhuri, S. (2007). *Contemporary World Cinema Europe, The Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Esen, Ş. K. (2013). Auteur Kuramı. Z. Ö. (ed.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (ss. 33-46). İstanbul: Su Yayınları.

Gren, N. (2016). Developing a Bhutanese Film Sector in the Intersection between Gross National Happiness and Danish Guidance. M. Hjort, & U. Lindqvist (ed.) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (ss. 41-60). West Sussex: Wiley Blackwell,.

Hedling, E. (2015). Whose Repressend Memories? Max Manus: Man of War and Flame & Citron (from a Swede 's Point of Wiew". T. Gustafsson, & P. Kaapa içinde, *Nordic Genre Film Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace* (ss. 33-47). Edinburgh: Edinburgh Pres.

Hjort, M. (2005). *Small National Global Cinema The New Danish Cinema*. Minneapolis: Minnesota.

Hjort, M., & Bondebjerg, I. (2001). *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Portland.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1): 323-343.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınları.

Smith, G. N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Thorsen, I. (2012). 'We had to be careful.' The Self-İmposed Regulations, Alterations and Censorship Strategies of Nordisk Films Kompagni 1911-1928. J. T. (Ed.) içinde, *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema Dreyer, Bergman, Von Trier and Others* (ss. 146-170). New York: The Edwin Melen Press.

Topçu, Y. G. (2013). Saf Sinemaya Dönüş Denemesi: Dogma 95. Z. Ö. (ed.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (ss. 193-223). İstanbul: Su Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <https://www.rottentomatoes.com/celebrity/thomasvinterberg> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)
- URL-2 <https://www.dfi.dk/en/viden-om-film/filmdatabasen/person/thomas-vinterberg> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)
- URL-3 <https://www.festival-cannes.com/en/artist/thomas-vinterberg> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)
- URL-4 https://www.imdb.com/name/nm0899121/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (Erişim Tarihi: 20.04.2019)

MİZAH İÇERİKLİ INSTAGRAM POSTLARININ BİR REMİKS PRATIĞI OLARAK TANIMLANMASI VE ANALİZİ

Dilara TEKRİN
dilaratekrin@marun.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-9032-169X>

Doç. Dr. Çiğdem AYTEKİN
cigdem.aytekin@marmara.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-1385-9864>

Geliş tarihi / Received: 23.12.2020

Kabul tarihi / Accepted: 31.12.2020

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1002

ÖZ

Bu araştırmada, dijital ekosistemde bulunan birçok kullanıcı içeriğinin üretim yöntemi olan remiks pratiği incelenmiştir. Remiks, yeni bir anlam üretme, kullanıcı içeriği olma ve potansiyel olarak sonsuz bir devinim içinde olma özellikleri bağlamında tanımlanmış, remiks uygulamalarının tarihi ve çeşitli örnekleri, özellikle de remiksin mizah içerikli kullanımları araştırılmıştır. Bu doğrultuda, remiks pratiği ile Instagram postları üreten mizah içerikli 3 sosyal medya hesabının birer aylık iletileri toplanmış ve ardından bu iletilerin barındırdığı remiks uygulamaları belirlenmiştir. Belirlenen uygulamalar hesap yöneticisinin gerçekleştirdiği remiks, iletinin platformlar arası yolculuğunda oluşan remiks ve takipçi yorumlarıyla oluşan remiks olarak üç ana başlık altında gruplandırılmıştır. 3 sosyal medya hesabından toplanan 504 örneklilik veritabanı üzerinde frekans analizi yapılmıştır. Sonuç olarak araştırma kapsamındaki iletiler, platformlar arası geçiş özelliğine ve yüksek etkileşime açık, birden çok boyutta remiks barındıran mizah içerikleri olarak tanımlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Remiks, Remiks Kültürü, Instagram, Mizah*

Atıf	Tekrin D. ve Aytekin Ç. (2021). MİZAH İÇERİKLİ INSTAGRAM POSTLARININ BİR REMİKS PRATIĞI OLARAK TANIMLANMASI VE ANALİZİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7 (1), 29-48
-------------	--

IDENTIFICATION AND ANALYSIS OF HUMOROUS INSTAGRAM POSTS AS A REMIX PRACTICE

ABSTRACT

This paper investigates remix practice which is a popular method for creating content on the digital ecosystem. Within the scope of the paper, the remix has been analyzed in three dimensions: 1. as a way of building new meanings out of existing sources, 2. as a way of generating user content, 3. as for being in endless mobility. The history and applications of remix practices particularly the humorous instances have been put under investigation. Throughout a month, all posts from three Instagram accounts have been collected afterwards the remix applications in these posts were identified. These findings were classified under three subtitles: 1. the remix implemented by the admin of the Instagram account, 2. the remix implemented by the followers of the account, 3. the remix which develops due to the mobility of the posts between social media environments. Frequency analysis has been conducted on 504 Instagram posts. In conclusion, these posts have been identified as humorous, mobile, interactive, and multi-dimensional remix content.

Keywords: *Remix, Remix Culture, Instagram, Humor*

GİRİŞ

Bu makale Dilara Tekrin adlı öğrencinin Marmara Üniversitesi Gazetecilik Anabilim Dalı Bilişim Bilim Dalındaki doktora tez çalışmasından türetilmiştir.

İletişim tarihi boyunca yazı, matbaa, fotoğraf gibi teknolojilerin gelişerek geniş çapta kullanılmaya başlamasıyla iletişim ve dolayısıyla toplum ve kültür dönüşümler geçirmiştir. İletişim teknolojilerinden kaynaklanan böylesi dönüşüm günümüzde de gerçekleşmektedir. Bilgisayarın bireysel kullanıma girmesi ve internetin gündelik hayatın bir parçası haline gelmesi ile iletişim artık çoğunlukla dijital kanallarda gerçekleşmektedir ve bu durum iletişim sürecinde ve modellerinde dönüşüme neden olmuştur. Bu yolla, geleneksel iletişim araçlarına kıyasla nitelik ve nicelik açısından değişiklikler meydana gelmiştir. Lev Manovich, 2000'lerde yaşanan dijital dönüşümün sosyal medya, kullanıcı içerikleri, okunur ve yazılır ağ gibi terimlerin ortaya çıkmasını sağladığını, bu yeni iletişim dünyası sayesinde medya yapımcılarının sayısının arttığını belirtir (Manovich L., 2015: 135). Dijital iletişim daha önce var olmayan yeni iletişim pratiklerine olanak tanıdığı gibi, insanlığın uzun süredir deneyimlediği bazı pratiklerin de dönüşerek dijitale uyumlanmasına sahne olmuştur. Bu araştırmanın konusu olan

remiks uygulamaları dijital teknolojilerle birlikte dönüşen pratiklere bir örnek oluştururken, Instagram da bu dönüşümün yaşandığı platformlardan biri olarak araştırmada yer almıştır.

Şüphesiz ki, sosyal ağlar da remiks pratikleri de çağımızın gündelik dinamiklerine damga vuran formlardır. İletişim teknolojilerinin sağladığı olanaklar tüm kullanıcıların duygu ve düşüncelerini sosyal medyada uzmanlık gerektirmeyen uygulamalar aracılığıyla ifade edebilmesini sağlamıştır. Bu nedenle güncel kültür ve iletişim dünyasında kullanıcı içeriklerinin büyük bir payı bulunmaktadır. Politikadan popüler kültüre çoğu konu sosyal medya üzerinde tartışılmakta, her türlü haber sosyal medyada kendine yer bulmakta, hatta birçok kullanıcı için sosyal medya en yoğun kullanılan iletişim kanalı olmaktadır. Sosyal medyanın yoğun kullanımı kullanıcıların yaratıcı ve yenilikçi içerik formatlarına da ilgi göstermesini sağlamıştır, Instagram, TikTok gibi popüler ortamlarda gelişen “challenge” olarak da adlandırılabilen akımlar bu durum için verimli bir örnek sağlamaktadır. Dijital ekosistemin hatırı sayılır bir kısmını etkileyen akımlar, post formatları, içerik oluşturma yöntemleri güncel kültürün araştırılması için uygun bir zemin oluşturmuşlardır. Sosyal medyada sık rastlanan post oluşturma yöntemlerinden biri de remiks uygulamaları olarak öne çıkmaktadır. Remiksin birçok farklı sosyal medyada gözlemlenebilmesinin nedeni ise yazı, görsel, video, ses gibi birçok kaynak dosya üzerinde uygulanması olduğu söylenebilir. YouTube videoları, Twitter, Facebook ve Instagram postları, son senelerin özellikle genç kesim arasında popüler olan platformu TikTok remiksin sık kullanıldığı ortamlara örnek oluşturmaktadır. Bu araştırma bireysel ve ticari anlamda geniş bir yelpazede hesap barındıran Instagram ortamında üzerinde gerçekleştirilmiştir. 2010 yılında açılan Instagram, 2020 yılında 1 milyarın üzerinde aktif kullanıcıya sahiptir. Hootsuite istatistiklerine göre dünyanın en çok ziyaret 6. sitesi ve mobil cihazlarda en popüler 4. uygulamadır. Kullanıcıları 2020 yılında günün ortalama 30 dakikasını Instagram’da geçirmektedirler (URL-1). 2020 yılının Aralık ayı itibariyle ise Türkiye’de 44 milyon 990 bin Instagram kullanıcısı bulunmaktadır (URL-2). Hem global anlamda hem de Türkiye’de bu kadar yoğun bir şekilde kullanılması, Instagram’ı içerik formatlarının araştırılması anlamında geçerli bir platform haline getirmektedir.

Instagram kullanımı içinde önemli bir payı da mizah hesapları oluşturmaktadır. Yukarıda belirtildiği üzere, yaklaşık 50 Milyon Instagram kullanıcısının bulunduğu Türkiye’de bu araştırmanın kapsamında Cezmi Kalorifer isimli mizah hesabı 8,4 milyon, İçkilydi Bilmem Ne hesabı 1,6 milyon ve İncicaps hesabı 1,4 milyon kullanıcı tarafından takip edilmektedir. Bu hesaplar bir günde onlarca ileti paylaşabilmekte, gündemle ilgili konularda esprili içerikleriyle eğlence gündemine şekil verebilmekte, viral içerikler ve kahramanlar üretebilmektedir. Bu hesapların

bir diğer özelliği de, remiks uygulamalarını birçok boyutta kullanıyor olmalarıdır. Güncel iletişim sahnesinin ve dijital ekosistemin bu önemli aktörünün milyonlarca takipçiyi çeken yapısı, kültür ve iletişim adına ilgi çekici bir konudur.

REMİKSİN TANIMI VE BELİRLEYİCİ ÖZELLİKLERİ

Her geçen gün daha da çok alanda kullanılan bir terim olan remiks, en geniş ve en basit şekilde, amatör ya da profesyonel herhangi bir yaratıcının/yapımcının/kullanıcının var olan materyalleri kullanarak yeni bir içerik/anlam ortaya çıkarılması şeklinde tanımlanabilir (Navas, Gallagher, & Burrough, 2015: 1). İngilizce “remix” kelimesi Türkçe’ye “remiks” olarak geçmiştir ve hem “remikslemek” şeklinde eylem olarak, hem “remiks içerik” örneğindeki gibi sıfat olarak hem de isim olarak kullanılmaktadır. Lev Manovich, kullanıcı içeriklerinin dolaşıma girmesiyle beraber remiks kelimesinin kullanımı konusunda semantik bir değişim yaşandığının altını çizmektedir. Remiks kelimesi artık düzenleme (editing) kelimesinin de yerini almıştır (Manovich L. , 2015: 139). Bu durumun bazı vakalarda anlam karmaşasına sebep olması muhtemeldir, çünkü her düzenleme remiks değildir. Bu sebeple kendisi remiksi şu şekilde tanımlamayı tercih eder: “... *zaten var olan parçaların bir araya getirilmesiyle oluşan, estetik, semantik ya da fiziksel etki yaratmak üzere düzenlenmiş kompozisyonlar*” (Manovich L. , 2015: 142). Bu tanımda “var olan parçaların bir araya getirilerek bir etki yaratması” koşulu önem taşımaktadır. Zira parçaların ya da başka bir deyişle kültürel materyallerin yeni bir anlam, bir etki yaratmadığı durumlar remiks pratiğine örnek oluşturmaz. “Parçaların bir araya gelerek ürettiği yeni anlam” remiksi tanımlar ve bu kullanacağımız üç özelliğin ilkidir. Aynı zamanda doğal olarak bu parçaların tanımlanması remiks alanındaki yazın için önem taşımaktadır. İngilizce’de “sample” olarak tanımlanan remiksi oluşturan parçaların, remiksi pratiğe döken birey tarafından iyi tanınması belirleyici bir unsurdur. Bu parçaların içeriğine, anlamına, kültürel karşılıklarına aşına olmak gerekir. Zira “bu parçalar alındıkları bağlamdan koparılsalar bile bazı kültürel referanslar taşımaya devam ederler” (Lessig, 2008: 75). Remiksi oluşturan parçaların ne şekilde bir araya getirildiği, hangi kültürel referansların başka örüntülerle, anlamlarla kaynaştırıldığı ve elbette bunun hangi estetik değerler çerçevesinde yapıldığı gibi etkenler ortaya çıkan remiks içeriğinin niteliğini belirler. Remiksi, “ödünç alınan kültürel enformasyon birimlerini, başka kişiler/izleyici üzerinde ikna etmek, heyecanlandırmak gibi etkiler bırakacak şekilde yaratıcı bir yolla tekrar birleştirmek” olarak tanımlayan Annette Markham ise, bir kez başka bir bağlamda bir araya gelen parçaların orijinal bağlamından tamamen koptuğunu belirterek konuya başka bir açıdan yaklaşır.

Dijital içerik üretme süreçlerinde sıklıkla kullanılan bir yöntem olan remiksin ilk örneklerinden birinin dijital teknolojilerin gelişmesinden çok daha erken bir tarihte, M.Ö. retorik sanatında görüldüğü düşünülmektedir. Bu doğrultuda ünlü

retorik sanatçısı İskrates'in öğrencilerine söylevlerini büyük sanatçılardan alın-
tılarla oluşturmalarını öğütlediği, böylece remiks uygulamasının belki de en
erken örneğini oluşturduğu varsayılabilir (Church, 2015: 44). Üstelik, edebiyat
dünyasının birçok büyük eserinde görülen ortak temaların, kültürel örüntülerin
remikslendiği uygulamalar olması da mümkündür (Meikle, 2016: 60). Bu iki ör-
nek remiksin olası erken tarihli kullanımlarını işaret etmektedir. Ancak remiks
kelimesinin günümüzde kullanıldığı şekilde yüksek bilinirlik kazandığı alan
olan müzikteki yolculuğunun 1960'larda Jamaika'da dub müzik ile başladığı ve
sonrasında Amerika'da Detroit Tekno, New York Garage, Chicago House, İngil-
tere'de ise Trip-hop, Breakbeat gibi türlerin gelişimini sağladığı kabul görmek-
tedir (Navas E. , 2012: 20). Farklı eserlerden kesilen parçaların yaratıcı bir şekil-
de bir araya getirilmesi sonucu oluşan remiks albümler, şarkılar telif konusunda
ciddi tartışmalara sebebiyet vermiş, bu konuda açılan hukuk davaları büyük ilgi
görmüştür. Remiksin bu noktaya kadar bahsedilen tarihinde müzik, hitabet sanatı
ve edebiyat gibi farklı alanlardan örneklerle değinilse de tüm bu örneklerin ortak
noktası yapımcılar, profesyonel ve uzmanlar tarafından uygulanıyor olmasıdır.
Ancak iletişim teknolojilerinin gelişimi ve yayılımı sayesinde remiks, amatörle-
rin ve sıradan kullanıcıların gündelik hayat pratikleri arasında yer almaya başla-
mıştır.

Günümüzde remiks örnekleri filtreler, efektler kullanılarak oluşturulmuş bir Ins-
tagram postundan, farklı videolardan parçaları bir araya getirerek oluşturulmuş
bir "mashup"a, içinde başka web sayfalarına bağlantılar barındıran bir blog pos-
tuna, sosyal medyada yoğunlukla yer alan internet memlerine (bir diğer adıyla
capslere), bir müzik klipini veya filmi taklit ederek hazırlanmış bir videoya ve çok
daha fazlasına kadar genişletilebilir. Dijital teknolojilerin sıradan kullanıcıya ver-
miş olduğu kes/kopyala/düzenle/yapıştır/paylaş gibi olanaklar remiks içeriklerin
çeşitlenmesine, nitelik ve nicelik açısından çoğalarak dijital ekosistemde önemli
bir yer edinmesine sebep olmuş en önemlisi ise sıradan kullanıcılara kendi duygu
ve düşüncelerini ortaya koyması için bir metot sağlamıştır. Kolaj gibi amatörlerin
de deneyimleyebileceği analog remiks uygulamaları mevcut olsa da, remiksin
kullanıcı içeriği yani UGC (user generated content/kullanıcı tarafından oluşturul-
muş içerik) olarak adlandırılması, dijital içeriklerle mümkün olmuştur. Kullanıcı
içeriği olma özelliği remiksin bu araştırma kapsamındaki tanımının üç belirleyici
özelliğinden ikincisini oluşturmaktadır.

Literatürde kullanıcı içerikleri ve remiks ilişkisi üzerine odaklanan bir başka te-
rim ise, "okunabilir/yazılabilir kültür- (RW/read and write culture)" dür. Sadece
okunabilen kültürün (RO/read only culture) aksine, remiks içerikler ile doğrudan
ilişkili olan okunabilir/yazılabilir kültür sadece tüketmeye yönelik değildir (Les-
sig, 2008: 36). Yapımcılar ve profesyoneller tarafından amatörlerin kullanımı için

hazırlanan içerikler, örneğin bir müzik albümü, bir kitap sıradan bir kişi için okunacak veya dinlenecek yani sadece tüketilecek bir materyaldir. Ancak kullanıcı içerikleri herkes tarafından remikslenerek yeni anlamlar kazandırılabilir ve dönüşüme sokularak yayılabilecek içerikler olarak “okunabilir/ yazılabilir kültüre örnek oluşturur. Bu tarz içeriklere retweet’lenen görseller, capsler, birbirini taklit ederek mizah yaratan videolar gibi birçok güncel örnek verilebilir.

Artık yapımcıların tekelden çıkıp kullanıcıların da erişimine ve düzenlemesine açık olan remiks içerikler, sıklıkla sosyal medyadan yayılmakta ve remiks içeriklerin etkisi sosyal medya sayesinde artmaktadır. Üstelik bu etki sadece sosyal medyanın sahip olduğu teknik özelliklerin remiks içeriklerin üretimi ve iletimine olanak sağlamasından değil, aynı zamanda etkileşimi mümkün kılan yapısıyla kullanıcıları daha fazla remiks içerik üretmeye yönlendirmesinden de kaynaklanmaktadır. Graham Meikle, sosyal medya ve remiks ilişkisini açıklarken YouTube örneğini verir ve bu platformun kullanıcılar tarafından sadece video izlemek için değil yorum yazmak, tartışmalara katılmak, sevdiği videolardan listeler oluşturmak, videolara kendi çektiği videolarla karşılık vermek (response video) gibi amaçlarla da kullanıldığını altını çizer. YouTube’un bu özellikleri, kullanıcının remiks pratiğini farkında olarak ya da olmayarak yoğun bir şekilde deneyimlemesini sağlamaktadır (Meikle, 2016: 48). Etkileşimi arttıran, bireyi remiks içerikler üretmeye ve onları paylaşarak dolaşıma sokmak suretiyle başkalarını da remiks içerik üretmeye teşvik eden bu durum, remiksin 3. belirleyici özelliği, yani remiksin sonsuz bir devinim içinde olma potansiyelini işaret eder. Bu özellik, her bir içeriğin kendinden sonraki remiks içerikler için potansiyel bir kaynak olabilmesi esasına dayanır. Başka bir deyişle, bir kullanıcı tarafından remikslenerek üretilen bir caps, paylaşıldığı andan itibaren bir başka kullanıcı tarafından remikslenerek yeni bir içeriğin kaynağı olma potansiyelini taşır. Bu durumu Lev Manovich’in Türkçe’ye “medya hareketliliği” olarak çevirebileceğimiz, “media mobility” kavramı ile ilişkilendirmek mümkündür, Manovich iletişim kuramlarının temelinde yer alan “mesaj”ın günümüzde nihai bir varış noktası, bir alıcısı olmadığını, kişiler arasında sürekli hareket halinde olduğunu belirtir (Manovich L. , 2015: 139). İçerikler başka içeriklerle bir araya getirilerek her remikslendiğinde hareketlilik sürdürülmektedir. Kullanıcılar tarafından farklı anlamlar kazandırılarak dolaşımda kalan bu içerikler medya hareketliliği için örnek teşkil etmektedir. Markham, bu hareketliliğin sonucunda zaman zaman remiksi oluşturan parçaların ilk anlamından tamamen uzaklaşabileceğini, hatta tamamen zıt kutuplara doğru sürüklenebileceğini belirtir (Markham, 2013: 63-82), hatta bazen bu dezenformasyon yaratma amacıyla bilinçli bir şekilde dahi yapılabilir (Sobande, 2019: 157).

Bu araştırma kapsamında incelenen Instagram postları, remiksin yukarıda ifade

edilen 3 belirleyici özelliği çerçevesinde remiks içerik olarak kabul edilmiştir. Bunlar, farklı kişilerin paylaştığı iletileri bir araya getirmek, metin ve görsellere yeni anlamlar katmak gibi uygulamalarla remiksin ilk belirleyici özelliği olarak ele alınan “yeni bir anlam oluşturma”; sıradan sosyal medya kullanıcılarının ileti ve yorumlarından oluşma özelliği ile remiksin 2. belirleyici özelliği olan “kullanıcı içerikleri” ve değişerek defalarca paylaşılmaları, tekrar tekrar remikslenerek dolaşımlarına devam etmeleriyle remiksin 3. belirleyici özelliği olan “sonsuz bir devinim içinde olma” olarak sıralanabilir.

REMİKS VE MİZAH İÇERİKLERİ

Mizah, remiksin kullanım alanları arasında önemli bir yere sahiptir. Günümüzde “özellikle genç insanların kendini ifade etme biçimlerinden birine dönüşen” (Knobel & Lankshear, 2008: 23) remiks pratikleri, sıklıkla internet memleri ve kullanıcı videoları gibi popüler formlarla anılmaktadır.

Manovich, kitle iletişimin başından beri sanatçıların örnekleme ve remiks pratiklerini uyguladığını, özellikle kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerin 2. Dünya Savaşı sonrasında Almanya ve Rusya’da popülerleştiğini, Pop Art akımının ve video sanatının da bu geleneğin devamı olduğunu ifade eder (URL-3). Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, remiksin altın çağını yani bir kullanıcı pratiği haline gelmesini müjdeleyen unsur, internet teknolojisinin gelişimi olmuştur: Müzik alanındaki yazılım gelişmeleri, durağan ve hareketli görüntüyü işleme alanındaki gelişmeler, internet hızının artmasıyla dolaşımın hızlanması, Adobe Photoshop programı sayesinde görselleri ve metinleri bir araya getirebilme, renk düzenlemesi yapma ve rötuşlama olanakları (Harrison & Navas, 2018: 194) remiksi uzmanların tekelinden alıp sıradan kullanıcı ile buluşturmuştur. Bu durum çok kısa sürede kullanıcı üretimi mizah içeriklerinin geniş dolaşımına yol açmıştır. Vito Campanelli, remiksin her çağda gözlemlenebilmesine karşın güncel kültürün “remiks kültürü” olarak da adlandırılabilirliğini belirtir (Campanelli, 2015: 72). Artık her uygulamada bulunan kes/kopyala/yapıştır özellikleri, sample alma pratiğinin herkes tarafından uygulanabilen en popüler yöntemi haline gelmiştir (Navas E. , 2012: 4). Böylece mizah da remiks sayesinde herkesin uygulayabildiği ve kendi içeriğini dolaşıma sokarak başkalarıyla paylaşabildiği bir forma kavuşarak geniş kullanıcı içerikleri yelpazesi içindeki yerini almıştır. Kullanıcılar, başkalarının ürettiği komik içerikleri sadece tüketen alıcılar olmaktan çıkmış, aktif bir şekilde mizah üretimi, dolaşımı ve paylaşımına katkı sağlamaya başlamışlardır.

Mizah öğeleri barındıran remiks içerikler arasında özellikle YouTube videoları, TikTok akımları, internet memleri sayılabilir. Bir kişiyi, bir olayı ya da

başka bir videoyu taklit ederek üretilen YouTube videoları, remiks pratiğinin gündelik hayatta en sık karşılaşılan örneklerinden biridir. Limor Shifman, “Leave Britney Alone” isimli YouTube videosunun remikslenmiş versiyonlarını araştırırken tüm versiyonlarını belirlemenin imkânsız olduğunu not ederek araştırmasını sadece en çok izlenme sayısına sahip 20 video ile sınırlamak zorunda kalır (ki bu 20 videonun her biri 100.000 kereden fazla izlenmiştir) (Shifman, 2013: 370). Bu durum bile, kullanıcıların artık komik ya da ilgi çekici bulduğu şeyleri sadece paylaşmak yerine, onu remiksleyerek kendi versiyonunu paylaşmayı tercih ettiğini gösterir.

Mizah içerikleri ve remiks dendiğinde en sık akla gelen örneklerden biri olan içerikler ise internet memleridir. Oxford sözlüğü mem kelimesinin ikinci karşılığı olarak verdiği internet memini şu şekilde açıklar: “İnternet kullanıcıları arasında hızla ve genellikle ufak değişikliklerle yayılan, çoğunlukla mizah barındıran imaj, video, metin vb.” İnternet memlerinin 4Chan isimli çevrimiçi platformda ortaya çıkan bir fenomen olduğu düşünülmektedir (Goriunova, 2014: 67) memler 2000’li yılların başında büyük bir hızla yayılmıştır. Hatta bu hızlı yayılma ilk başta alt kültüre ait bir fenomen olarak görülen internet memlerinin ana akıma nüfuz etmesi olarak da değerlendirilebilir (Miltner, 2017: 415). Potansiyel olarak birçok farklı formatta bulunabilen internet memleri, genelde bir görsel ve üzerine yerleştirilmiş yazıdan oluşan, İngilizce’de “image macro” olarak adlandırılan formatta bulunurlar. Bu format Türkçe diline “caps” olarak yerleşmiştir. İnternet memleri ile ilgili en önemli nokta, bu içeriklerin remiks ile üretiliyor olmasıdır. Hatta kullanıcılar tarafından organik bir şekilde oluşturulan internet memlerini, pazarlama ve reklam amacıyla uzmanlar tarafından üretilen viral içeriklerden ayıran en belirleyici nokta, bu içeriklerin dolaşımında kaldığı sürece değişime uğruyor ve kullanıcılar tarafından remiksleniyor olmasıdır (Goriunova, 2014: 55-56) (Wiggins & G.B, 2015: 1903) (Börzsei, 2013: 155-156). Shifman da memlerin iki şekilde üretildiğini belirtmektedir: Taklit ve remiks yolu (Shifman, 2014: 20).

Remiks pratiği ile üretilen ve uzmanların, yayıncıların dışında kalan kesimin yani amatörlerin de mizah içerikleri üretmesini mümkün kılan bir form olan internet memleri global bir fenomene dönüşmelerini sosyal medyaya borçludurlar. Sıradan kullanıcıların kolayca kendi yorumlarını katarak değiştirebildikleri ve sosyal medya hesaplarından hızlı ve etkili bir şekilde paylaşabildikleri internet memleri, remiks kültürünün mizah ürünleri arasında etkili bir yere sahiptir. Bu araştırmanın incelediği Instagram postlarının üretilme ve dolaşıma dahil edilme yöntemleri, internet memleri ile benzeşim göstermektedir. Mem örneğinde olduğu gibi bu iletiler de sıradan kullanıcıların daha önce paylaştığı iletileri, içerikleri barındırmaktadır. Birçok iletide birden çok kişinin sesi, iş birliği bulunmaktadır. Bu iletilerin yapısı araştırma bölümünde incelenecektir.

METODOLOJİ VE BULGULAR

Araştırma kapsamında 1 milyondan fazla takipçisi olan 3 Instagram hesabının 21 Şubat-21 Mart 2020 tarihleri arasında yayımlanan postları incelenmiştir. Mizah içerikli bu hesaplar belirlenirken, hesapların üyelik gerektirmemesi ve herkes için erişime açık olması kriterlerden biri olmuştur. Ayrıca araştırma ile ilgili her türlü yayın ve sunumda yer alan tüm görsellerde kullanıcıların isimleri karartılarak kullanıcıların kişisel haklarının korunması amaçlanmıştır. Bir aylık süre içinde yayımlanan ve video içermeyen tüm postlar veritabanına dahil edilmiştir. Video içerikleri araştırma dışında tutulmuştur. Zira bu medya türünde postların izlenme sayıları tekil izleyici sayısını göstermemektedir.

Araştırmaya dahil edilen hesaplar 8,4 milyon takipçisi bulunan Cezmi Kalorifer, 1,6 milyon takipçisi bulunan İçkiliydi Bilmem Ne ve 1,4 milyon takipçisi bulunan İncicaps'tir. Belirlenen tarih aralığındaki paylaşımlar toplanmış ve 504 örneklik bir veritabanına kaydedilmiştir. 504 adet iletinin 280 tanesi Cezmi Kalorifer hesabına, 148 tanesi İçkiliydi Bilmem Ne hesabına ve 76 tanesi ise İncicaps hesabına aittir.

İncelenen her bir postun 3 farklı remiks katmanı içerebildiği görülmüştür. Bu katmanlar remiksin ne şekilde oluştuğu göz önüne alınarak belirlenmiştir. İlk katman hesap yöneticisinin postu oluştururken gerçekleştirdiği remiks, ikinci katman postun sosyal ağlar arasındaki hareketliliği sonucunda oluşan remiks, son katman ise hesap takipçilerinin posta yaptığı yorumlarla oluşturduğu remikstir. Belirlenen katmanlar yeni bir anlam katma, amatör bir kullanıcının imkanları dahilinde gerçekleşme ve teorik olarak sonsuz bir devinim içinde bulunma özellikleri çerçevesinde incelenmiştir.

Instagram Postları Oluşturulurken Gerçekleşen Remiks

Instagram ortamı için hazırlanan her içerik remiks pratiğine bir örnektir, çünkü herhangi bir ileti hazırlanırken bir görsel (genellikle) bir metinle bir araya getirilmekte, görsel üzerinde filtreler/efektler uygulanmakta, zaman ve konum bilgileri de eklenerek yeni bir içerik üretilmektedir. Hesap yöneticisi postu oluştururken bazı yaratıcı ve editöryel kararlar vermekte, bu kararların her biri remiks uygulamaları olarak hayata geçmektedir. Hesap yöneticisinin iletide metin (caption) kullanması, elindeki görsele müdahalede bulunması (kolaj yapmak, görseli tekrar düzenlemek, üzerine yazı eklemek gibi) ya da başka bir sosyal medya iletisini tekrar paylaşması remiks uygulamalarına örnek teşkil etmektedir. Tüm bu uygulamaların sonunda bir Instagram postu formunda ortaya çıkan içerik remiksin en önemli özelliğine vurgu yapmakta, önceden var olan parçaların bir araya

getirilmesiyle yeni bir anlam oluşturulması koşulunu yerine getirmektedir. Bu durumda Instagram ortamında bir postu oluşturan herkes gibi araştırmaya konu edilen hesapların yöneticileri de uygun parçaları bir araya getirmek suretiyle Instagram postu formunda yeni bir anlam oluşturduğunda aslında remiks yapmaktadır. Postun oluşturulma süreci remiks pratiği çerçevesinde incelendiğinde, eklenen yönetici metni, postta kullanılan görsel ya da repost (yani bir iletinin aynı kişi ya da bir başkası tarafından tekrar paylaşılması), eğer repost önceki mecrasında yorum aldıysa ve bunlardan bazıları ekran görüntüsüne dahil edilecekse hangilerinin edileceği, postun üzerinde konum bilgisi verilip verilmeyeceği gibi birçok karar söz konusu olmaktadır.

Yapılan analizler sonucunda her hesap yöneticisinin kendine özgü remiks kullanım yöntemleri olduğu belirlenmiştir. Örneğin, Cezmi Kalorifer hesabı postları bir metin yazmadan paylaşmayı tercih ederken, İçkiliydi Bilmem Ne hesabı tersine, tüm paylaşımlarında metin kullanmaktadır. Bu tercihlerin hesapların hedef kitleleri ve/veya takipçilerinin beklentileri ile uyumlu olduğunu düşünmek mümkündür.

Instagram'da paylaşılan postların en belirleyici özelliği içerdiği görsellerdir. Bu ortam birden çok görselin art arda sıralanarak yeni bir anlam oluşturulmasına da olanak sağlamaktadır. Araştırmada yer alan 504 postun %92,9'unda tek görsel bulunurken, %7,1'inde birden çok (karusel) görsel yer almaktadır. Bu görseller kimi zaman bir dizi oluşturacak şekilde birbirinin devamı niteliğinde olurken, kimi zaman da konuya farklı bakış açıları katacak şekilde seçilmiş ve bu yolla bir remiks pratiği uygulanmıştır.

Hesap yöneticisinin post oluştururken kullandığı tekniklerden biri de temelleri dijital öncesi döneme dayanan kolaj uygulamasıdır. Sosyal medyada içerik hazırlayan kişiler tarafından sıklıkla başvurulan yöntemler farklı görselleri bir araya getirmek ve bu görseller üzerine başka elemanlar eklemek gibi yöntemlerdir. **Resim 1**'de görülen kolaj örneğinde, iki farklı filminden alınan görseller bir araya getirilmiş, üzerine yazı da eklenerek bu görsellere ilk anlamları dışında yeni bir anlam yüklenmiştir. Bu araştırma için oluşturulan veritabanında kolaj tekniğinin düşük bir sıklıkta, postların sadece %4,2'sinde kullanıldığı tespit edilmiştir.



Resim 1. Bir Kolaj Örneği
Kaynak: (URL-4)

Instagram postlarının bir diğer belirleyici özelliği ise, hesap yöneticisi tarafından yazılan “caption” olarak da adlandırılan metinlerdir. İçeriklere metin eklemek, hesap yöneticileri tarafından konuya kendi görüşünü, kendi bakış açısını katmanın bir yoludur. Bu metinler kimi zaman postun görselini pekiştirmek, kimi zaman da **Resim 2**'de olduğu gibi görsele bambaşka bir açı katarak postun konusunu oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Araştırmaya dahil olan 504 örnek üzerinde yapılan tanımsal analizler sonucunda, 299 adetinde yani %59,3'ünde hesap yöneticisinin yazdığı bir metin olduğu görülmektedir.



Resim 2. Görsele Yeni Bir Bakış Açısı Katan Metin Örneği
Kaynak: (URL-5)

İncelenen Instagram hesaplarında sık karşılaşılan remiks uygulamalarından biri de, postu oluşturan hesap yöneticisinin başka bir Instagram hesabında veya farklı bir sosyal ağda kendisinin ya da bir başkasının daha önce paylaştığı bir iletiyi tekrar paylaşması yani “repost” yapması’dır. Bu durumda var olan bir post hesap yöneticisi tarafından seçilmekte, kimi zaman eklenen metin ya da düzenlenen görseller sayesinde yeni bir anlam katılarak takipçilerle tekrar paylaşılmaktadır. Bu yöntemle tekrar paylaşılmak istenen postların hesap yöneticisi tarafından ekran görüntüsün alındığı, kimi zaman bu ekran görüntüsüne postun daha da önceki versiyonlarının (yani re-repostların) ve kullanıcı yorumlarının da dahil edildiği tespit edilmiştir. Bu durum ekran görüntülerinin bir kadrajlama işleminden de geçebildiğini göstermektedir. Tekrar paylaşılacak orijinal postun seçimi ve düzenlenmesi hesap yöneticisi tarafından belirlendiğinden, bu durum hesap yöneticisi tarafından gerçekleştirilen remikse örnek olarak verilebilir. Araştırma kapsamında incelenen 504 postun, 321 tanesinde, yani %66,7’lik bir bölümünde repost tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. **Resim 3**’te görüldüğü üzere bu postlarda hesap yöneticisinin postun ne kadarının tekrar paylaşılacağı yönünde bir kararı da mevcuttur. Zira **Resim 3**’te iç içe 2 ileti bulunmaktadır, fakat hesap yöneticisi en içteki iletinin hesap sahibini takipçiler ile paylaşırken yorum yapan ikinci iletinin sahibini göstermemeyi tercih etmiştir. Ayrıca İncicaps için bu içeriği hazırlayan

hesap yöneticisi, eklediği “Gta simülasyonu” metniyle posta yeni bir gönderme, yeni bir anlam da katmıştır. Her bir tekrar paylaşımın içerdiği ilk orijinal ileti de aynı süreçlerden geçmiş, bir görsel ve bir metin bir konu çerçevesinde bir araya gelmiştir. Bu durumda tekrar paylaşılan bu tarz postların iç içe remiks pratikleri içerdiği ve remiksins sonsuz devinimi için mükemmel birer örnek oluşturduğu söylenebilir.



Resim 3. Bir Repost Örneği
Kaynak: (URL-6)

İletinin Platformlar Arası Hareketliliği Sonucunda Gerçekleşen Remiks

İncelenen 504 Instagram postunun 321 tanesinin repost tekniği ile oluşturulduğuna yukarıda değinilmişti. Bunların bir kısmı tekrar paylaşılırken hiçbir editöryel müdahale görmemiş, bir kısmı ise hesap yöneticisinin yazdığı bir metin, eklediği bir görsel eleman gibi müdahalelerle remikslenmiş, yeni anlamlar, yeni bakış açıları edinmiştir. Fakat burada vurgulanmak istenen remiks katmanı hesap yöneticisinin editöryel kararları sonucunda oluşan remiks değil, postun tekrar paylaşılması sürecinde yeni bir platformun özelliklerine uyum sağlarken geçirdiği remikstir, bu hareketlilik sırasında postun kazandığı yeni özellikler onu bir remiks ürünü yapmaktadır.

Yapılan araştırma sonucunda bu hesaplarda en sık kullanılan içerik üretme yöntemlerinden birinin repost olduğu görülmüş, özellikle de Twitter ortamından alınarak tekrar paylaşılan postların verinin önemli bir kısmını oluşturduğu saptanmıştır. 321 adet repost yapılmış iletinin 258 adedi yani %80'i Twitter'dan alınmıştır, yani bu içerikler ilk olarak birer Tweet olarak tasarlanmıştır. Instagram'ın görsel odaklı bir ortam olmasının aksine Twitter metin odaklı bir ortamdır ve bu iki ortam arasındaki post hareketliliği postun metin odaklı – görsel odaklı olma durumunu değiştirmektedir. 321 adet repostun 28 adedi yani %8,7'si ise mesajlaşma uygulamaları, Facebook gibi ortamlardan alınan ekran görüntüleri ile oluşturulmuştur.

321 adet repostun 32 adedi yani %9,6'sı ise re-repost içermektedir, yani bir kullanıcının oluşturduğu post, iki kez daha farklı kişiler tarafından paylaşılmıştır. Tekrar paylaşımlarda metin ya da görsel elemanlar eklenerek içerik remikslenmesi bile, postun bir ortamda içinde bulunduğu bağlamdan (örneğin, bir thread, bir hashtag) alınarak başka bir ortamda paylaşılması dahi, remiksin belirleyici özelliklerinden yeni bir anlam oluşturma koşulunu sağlayarak bir remiks örneği sunmaktadır.

Resim 4 postların ortamlar arası hareketliliğine bir örnek oluşturmaktadır. Bu örnekte Sputnik Türkiye Twitter hesabının iletisi başka bir kullanıcı tarafından tekrar paylaşılmış ve İncicaps hesap yöneticisi tarafından alınan ekran görüntüsü ile re-repost oluşturularak bir İncicaps postu olarak paylaşılmıştır. Sputnik Türkiye'nin orijinal iletisinde, haberin bulunduğu sayfaya tıklanarak gidilebilirken, tekrar paylaşım ile artık bu özelliğini kaybederek bir Instagram postu görsele dönüşmüştür. Ayrıca ortam değişikliği sebebiyle her iki Twitter hesabı da bu post üzerinden erişilebilir olma özelliğini kaybetmiştir, yani ortam değiştiren ileti orijinal ortamdaki özelliklerini kaybederek, yeni platformun özelliklerine adapte olmuştur. Fakat estetik açıdan Twitter ortamının özelliklerini barındırmaya devam etmektedir. Bu şekilde söz konusu post üzerinde Twitter ve Instagram ortamlarının özelliklerinin remikslendiği bir içerik meydana gelmiştir.

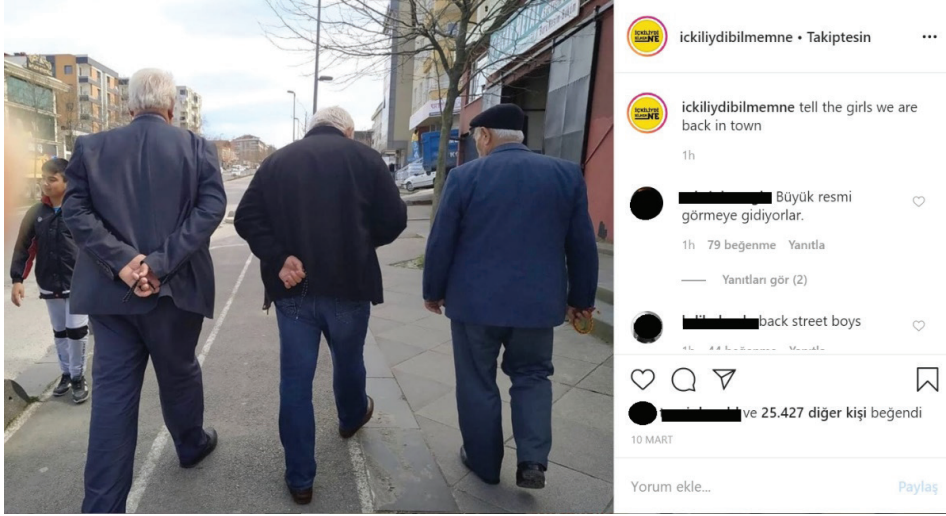


Resim 4. Instagram’da tekrar paylaşılmış bir Twitter iletisi örneği
Kaynak: (URL-6)

Kullanıcının/Takipçinin Gerçekleştirdiği Remiks

Bir Instagram postunun barındırdığı üçüncü remiks katmanı ise, takipçilerin postlara bıraktıkları yorumlar’dır. Her bir yorum post ile bir araya geldiğinde potansiyel bir yeni anlam oluşturmaktadır. Kimi zaman takipçilerin yazdığı yorumlar postun konusunu pozitif ya da negatif yönde pekiştirirken, kimi zaman da konuya bambaşka bir bakış açısı katmaktadır. **Resim 5**’te yazılan her bir yorum ile posttaki görsele hesap yöneticisinin yazdığından farklı bir anlam ilave edilmiştir. Postun görselini hem “tell the girls we are back in town” (kızlara şehre geri döndüğümüzü haber verin), hem “büyük resmi görmeye gidiyorlar”, hem de “back street boys” (90’lı yıllarda çok ünlü olan, genç erkeklerden kurulu bir Amerikan müzik grubu) metinleri ile ya da hepsiyle birden ilişkilendirerek tüketmek mümkündür.

Postlara yazılan yorumlar kullanıcı içeriği olduğu, posta yeni bir anlam kattığı ve içeriği aldığı her bir yorumla değişerek potansiyel olarak tekrar remikslenebilecek yeni bir içeriğe dönüştürdüğü için remiks pratiğine örnek oluşturmaktadır.



Resim 5. Yorum Yazılarak Yeni Bir Anlam Katılmış Post Örneği
Kaynak: (URL-5)

İletilere bırakılan yorumların güncel sosyal medya kullanım pratiğinde içerik paylaşmak için bir yöntem olarak da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Takipçiler, posttan haberdar etmek istedikleri diğer takipçileri yorumlara etiketlemekte ve bu şekilde bir paylaşım pratiği oluşturmaktadır. Bu kullanım şekli postların aldığı yorum sayılarını arttıran bir etkendir. Bu durumda yazılan her bir yorum içeriğe bir katkı sağlayarak remiks örneği oluşturmasa da içeriği diğer kullanıcılara ulaştırarak yeni etkileşimlere olanak sağlamaktadır.

Tablo 1. Frekans Analizi Sonuçları

	Adet	Yüzde
İncelenen Post Sayısı	504	%100
Tek Görselli Post	468	%92,9
Çok Görselli Post	036	%7,1
Kolajlı Görsel İçeren Post	021	%4,2
Yönetici Metni İçeren Post	299	%59,3
Repost İçeren Post	321	%66,7
Re-repost İçeren Post	032	%6,3
Twitter'dan Yapılan Repost	258	%51,2

Yukarıdaki tabloda, incelenen 504 Instagram postunun remiks uygulamaları bağlamında değerlendirilmiş olan görsel içerme, kolaj içerme, metin içerme, repost içerme oranları adet ve yüzde cinsinden derlenmiştir.

Araştırma kapsamında 504 Instagram postu incelenmiş frekans analizi sonucunda bu postların 468 adetinin yani %92,9'unun tek görsel içerirken 36 adetinin yani %7,1'inin birden çok görsel içerdiği görülmüştür. İncelenen hesaplarda saptanan görsel kullanım metotlarından biri olan kolaj uygulamaları 21 adet postta yani toplam verinin %4,2'sinde görülmüştür. Hesap yöneticileri postların 299 adetinde yani %59,3'ünde metin yazmayı tercih etmiştir. Daha önceden paylaşılmış iletilerin tekrar paylaşıldığı repostlar ise verinin %66,7'sini yani 321 adetini oluşturmaktadır. 32 adet post yani toplam verinin %6,3'ü birden fazla kez paylaşılan postlardan oluşmaktadır. Araştırmanın içerdiği 504 postun 258 adetini yani %51,2'sini Twitter ortamından yapılan repostlar oluşturmuştur.

SONUÇ

Bu araştırma kapsamında yer alan 504 postun incelenmesi sonucunda, günümüzün sık kullanılan sosyal ağlarından biri olan Instagram'daki çok boyutlu remiks uygulamaları ortaya konmuştur. Paylaşılacak postların üretimi, ortamlar arası tekrar paylaşım ve kullanıcılardan alınan yorumlar neticesinde meydana gelen remiks pratikleri üç farklı remiks katmanı olarak adlandırılmış ve örnekler bu doğrultuda değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler sonucunda belirlenen her üç katmanda da çeşitli remiks uygulamalarına rastlanmıştır. Bu uygulamaların niceliği, remiks pratiğinin gündelik iletişim deneyiminin içindeki yerinin önemini göstermiştir.

Instagram hesaplarını yöneten kullanıcıların kendilerini ifade etmek amacıyla post oluştururken görsel ve metinleri birçok farklı şekilde tekrar düzenlemesinin, daha önce başkaları tarafından paylaşılmış postların düzenlenerek tekrar paylaşılmasının (repost yapılmasının) Instagram kullanım deneyimi içinde önemli bir yeri olduğu görülmüştür. Bu durum kişilerin kendilerini daha iyi ifade etmek, ilgi çekici içerikler hazırlamak için yeni remiks uygulamaları üretiyor olduklarına işaret etmektedir. Zira kendilerini, yükleyecekleri görseller ve kendi kelimeleri yerine daha önce paylaşılmış postlardan faydalanarak ifade etmeyi tercih etmektedirler. Önceden var olan materyallerin bir araya getirilmesiyle yeni bir anlam üretilmesine yani remiks uygulamasına örnek teşkil eden repostların araştırmanın veritabanında önemli yer kaplamasından hareketle, remiks pratiğinin kullanıcılara etkili bir kendini ifade etme yöntemi sunduğu söylenebilir. İncelenen postların Türkiye'nin en yüksek takipçi sayılı mizah hesapları olduğu göz önüne alındığında, kullanıcıların sadece kendilerini remiks içeriklerle ifade etme eğiliminde değil, aynı zamanda remikslenmiş içerikleri (bu durumda

araştırma kapsamındaki postları) daha ilgi çekici bulma eğiliminde de oldukları öne sürülebilir.

Yapılan araştırmada, Instagram'ın formatının etkileşimli okur yazarlık deneyimine uyarlandığı görülmüştür. Sık rastlanan uygulamalardan biri, iletilerin Twitter gibi metin odaklı bir ortamdan Instagram gibi görsel odaklı bir ortama uyarlanması olmuştur. Bu uygulama Instagram ortamına özgü bir remiks örneği olarak incelenmeli, sosyal medya kullanıcılarının kendi ihtiyaçlarına ve ilgi alanlarına yönelik remiks yöntemleri gerçekleştirmelerine bir örnek olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bir Instagram postuna dönüştürülen Twitter iletileri ortama bağlı özelliklerini kaybetmektedir. Remiks üzerinden gerçekleşen bu ortamlar arası dönüşüm, kullanıcıların remiks içeriklere olan ilgisinin, ortamların özelliklerini dönüştürme sonucuna sebep olduğu savunulabilir.

Benzer bir yenilikçi remiks uygulamasının da, söz konusu hesapların takipçileri tarafından gerçekleştirildiği belirlenmiştir. Instagram'ın standart kullanım özellikleri arasında, özel mesajlaşma kullanmadan post paylaşmak bulunmamaktadır fakat takipçiler postların altına kişileri etiketleyerek bu ortama özel bir remiks uygulaması geliştirmişlerdir. Bu yöntem aynı farklı ortamlardan yapılan repostlar gibi sosyal medya tasarlayanların değil, bu ortamları kullananların geliştirdiği bir yöntem olarak görülebilir.

Sosyal medyada kullanılan remiks uygulamaları yeni bir dijital okur yazarlık deneyimi olarak da değerlendirilebilir. Bu yöntemle bir içerik farklı görsel ve yazı içeren eklemelerle, kullanıcı yorumlarıyla birden çok şekilde okunabilecek içeriklere dönüşmektedir. Tekrar paylaşım (repost) uygulamasının sıklıkla kullanılıyor olması ise, bu deneyimin etkileşim kavramıyla da ilişkili olduğunu göstermektedir. Zira aynı içeriği tekrar düzenleyerek, yazı ya da görsel ekleyerek tekrar paylaşan yani remiksleyen kullanıcılar, etkileşimli bir içerik üretim süreci ortaya koymaktadır. Bu yeni dijital deneyim mizah alanındaki içeriklerde de görülmektedir. Araştırmaya konu olan hesaplara ait postlar, ortamlar arası geçiş özelliğine ve yüksek etkileşime açık, birden çok boyutta remiks barındıran mizah içerikleri olarak tanımlanabilir.

İletişim tarihi boyunca farklı formlarda karşımıza çıkan remiks pratikleri günümüzün şartlarında dijital ekosistemin birçok alanında varlığını sürdürmektedir. Bu araştırmada incelenen Instagram postlarındaki remiks pratikleri ve olanak sağladığı ifade yöntemleri sözü edilen çeşitli alanlardan sadece birisini oluşturmaktadır. Dijital ekosistem kullanıcı içerikleri sayesinde yaşadığı sürece remiks uygulamalarının çeşitlenmeye ve kullanıcılara yeni ifade etme olanakları sağlamaya devam edeceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Börzsei, L. (2013). *Makes A Meme Instead: A Concise History of Internet Memes*. *New Media Studies Magazine*, 7.
- Campanelli, V. (2015). *Toward a Remix Culture: An Existential Perspective*, ed. E. Navas, O. Gallagher, & X. Burroughs, *The Routledge Companion to Remix Studies*. New York: Taylor Francis.
- Church, S. H. (2015). A Rhetoric of Remix. In E. Navas, O. Gallagher, & X. Burrough, *The Routledge Companion to Remix Studies*. New York: Routledge, 43-53
- Goriunova, O. (2014). The Force of Digital Aesthetics: on Memes, Hacking and Individuation. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 47: 54-75.
- Harrison, N., & Navas, E. (2018). *Mash-up*. ed. E. Navas, O. Gallagher, & X. Burroughs, *Keywords in Remix Studies*. New York: Routledge.
- Knobel, M., & Lankshear, C. (2008). Remix: The Art and Craft of Endless Hybridization., *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 52(1): 22-33.
- Lessig, L. (2008). *Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Bloomsbury.
- Manovich, L. (2015). Remix Strategies in Social Media. ed. E. Navas, O. Gallagher, & X. Burroughs, *The Routledge Companion to Remix Studies*. New York: Routledge, 135-153
- Markham, A. (2013). *Remix Cultures, Remix Methods: Reframing Qualitative Inquiry for Social Media Contexts*. ed N. Denzin, & M. D. Giardina, *Global Dimensions of Qualitative Inquiry*. New York: Routledge.
- Meikle, G. (2016). *Social Media: Communication, Sharing and Visibility* . New York: Taylor& Francis.
- Miltner, K. (2018). *Internet Memes*. ed. J. Burgess, A. Marwick, & T. Poell. *The Sage Handbook of Social Media*. SAGE Publications Ltd.
- Navas, E. (2012). *Remix Theory*. Viyana: Springer Verlag.

Navas, E., Gallagher, O., & Burrough, X. (2015). *Introduction*. ed. E. Navas, O. Gallagher, & X. Burrough, *The Routledge Companion to Remix Studies*. New York: Routledge, 1-12

Shifman, L. (2013). Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker, *Journal of Computer Mediated Communication*, 18: 362-377.

Shifman, L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Cambridge: MIT Press.

Sobande, F. (2019). Memes, Digital Remix Culture and (Re)Mediating British Politics and Public Life. *IPPR Progressive Review*, 26(2):151-160

Wiggins, B., & G.B, B. (2015). Memes as a genre: A Structural Analysis of the Memescape. *New Media & Society*, 17(11): 1886-1906.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://blog.hootsuite.com/instagram-statistics/> (Erişim Tarihi: 08.01.2021)

URL-2 <https://www.statista.com/statistics/1024714/instagram-users-turkey/> (Erişim Tarihi: 08.01.2021)

URL-3 <http://cmuems.com/2015b/wp-content/uploads/2015/08/Manovich-Remix-and-remixability.pdf> (Erişim Tarihi: 15.12.2020)

URL-4 <https://www.instagram.com/cezmiikalorifer/?hl=en> (Erişim Tarihi: 15.12.2020)

URL-5 <https://www.instagram.com/ickilydibilmemne/> (Erişim Tarihi: 15.12.2020)

URL-6 <https://www.instagram.com/incicaps/> (Erişim Tarihi: 15.12.2020)

TÜRK SINEMASINDA SURIYELİ MÜLTECİLER: “KARDEŞİM İÇİN DER’A” FİLMİNDE MÜLTECİLERİN MAĞDURİYET TEMSİLİ”

Muhammed Ersin TOY
İstanbul Üniversitesi, Türkiye
nehreyn@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4851-5321>

Şükrü SİM
İstanbul Üniversitesi, Türkiye
sukrusim@istanbul.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-3579-6750>

Geliş tarihi / Received: 12.08.2020

Kabul tarihi / Accepted: 02.12.2020

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1003

ÖZ

Sınır komşumuz Suriye’de iç savaş başladığı günden bu yana ülkemize çok sayıda Suriyeli insan sınırı aşmış ülkemize iltica etmiştir. Resmi kayıtlara göre bugün ülkemizde yaklaşık 3.7 milyon Suriyeli mülteci bulunmaktadır. 2011 yılından beri ülkemizde yoğun şekilde bulunan ve artık Türk toplumunun önemli bir parçası haline gelen Suriyeli mültecileri konu edinen sadece 8 tane film yapılmıştır. Araştırmamızda, Suriyelilerin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği ve bu temsilin nasıl oluşturulduğu üzerinde durulacaktır. Bu 8 film içinden hem makalenin tartışmasını derinleştirmek hem de nitelik bakımından daha iyi olduğunu düşündüğümüz, *Kardeşim İçin Der’a* filmi örneklem olarak seçilmiştir. *Kardeşim için Der’a* filmi, Şubat 2011’de Suriye’de yaşanmaya başlayan iç savaşın başlangıcına odaklanmaktadır. Suriye halkının nasıl bir direniş gerçekleştirdiğini ve Suriye iç savaşına giderken, Suriye halkının yaşadığı mücadele tarihi olaylara ve gerçeklere dayanarak Ali Türkani karakteri üzerinden anlatılmaktadır. Çalışmada, *Kardeşim İçin Der’a* filmi yapısal metin çözümleme yöntemiyle incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Türk Sineması, Mülteciler, Türk Sinemasında Mülteciler, Suriyeli Mülteciler, Temsil*

<i>Atf</i>	Ersin T. ve Sim Ş. (2021) TÜRK SINEMASINDA SURİYELİ MÜLTECİLER: “KARDEŞİM İÇİN DER’A” FİLMİNDE MÜLTECİLERİN MAĞDURİYET TEMSİLİ”. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7 (1), 49-92
------------	---

SYRIAN REFUGEES IN TURKISH CINEMA: VICTIM REPRESENTATION OF SYRIAN REFUGEES THROUGH THE MOVIE “DER’A FOR MY BROTHER”

ABSTRACT

Since 2011, there is an average of 3.5 million Syrian refugees in our country. Although there are a large number of Syrian refugees in our country so much, though in Turkish cinema in 2011. From a total of 8 films about refugees seeking asylum in Turkey or pillar-have. This research will examine how Syrians are represented in Turkish cinema and how they are included in Turkish Cinema. The movie that we selected as a sample from these 8 films is Der’a For My Brother. The movie “Der’a” for my brother is narrated through the character of Ali Türkani, based on the historical events and facts that the Syrian people had undergone and resulted in the Syrian civil war at the beginning of the civil war in Syria in February 2011. In this study, the movie Der’a for My Brother will be examined through the method of structural text analysis. How the Syrians are represented in the film will be examined through the problem of victimization. In the study that deals with the problem of how Syrian refugees are handled and how they are included in Turkish cinema, it has been determined semiotically that Syrian Refugees are represented as victims

Keywords: *Turkish Cinema, Refugees, Refugees in Turkish Cinema, Syrian Refugees, Representation*

GİRİŞ

2010 yılında Tunus’ta bir seyyar satıcının kendisini alevler içerisine atmasıyla başlayan Arap Baharı birçok Arap ülkesini derinden etkilemiştir. Bu derinden etkilenmenin yansımalarını hala içinde yaşayan Suriye’nin ve Suriyelilerin durumu ise çok kritik bir şekilde halen devam etmektedir. Türkiye’nin en uzun sınır komşusu olan Suriye’de yaşanan iç savaştan en çok etkilenen ülkelerin başında Türkiye gelmektedir. 2019 TÜİK raporlarına göre Türkiye sınırlarında yaşayan kayıtlı Suriyeli mülteci sayısı 3 milyon 687 bin 244 kişi ile dünyada en çok

mülteciye sahiplik eden ülke konumundadır (TÜİK, 2019). Ayrıca Türkiye’deki mültecilerin yüzde yetmişinden fazlası çocuklardan oluşmaktadır. Türkiye’nin Suriyeli mülteciler için harcadığı rakam olan 40 milyar Euro ise, meselenin sadece sosyolojik değil ekonomik boyutunun da çok ciddi olduğunu göstermektedir. (URL-1) UNİCEF’in sitesindeki 2019 verilerine göre, Türkiye’de şu an 1,74 milyon çocuk bulunmaktadır. 2019 itibarıyla okula kayıtlı olan 680 bin çocuğa karşı, yaklaşık 400 bin çocuk hala okul dışında yaşadığı belirtilmektedir (URL-2).

Türkiye coğrafya olarak sahip olduğu jeopolitik pozisyonu sebebiyle köprü olarak kabul edilmekte ve bu şekilde bir sosyo-politik algı yaygın olarak karşılık bulmaktadır. Gerek yazılan tarih kitaplarında gerekse yapılan sosyolojik analizlerde Türkiye’nin sahip olduğu bu köprü pozisyonu sürekli dile getirilmektedir. Türkiye’nin bu coğrafi kaderi asırlardır ilk defa bu kadar gerçekliğe dönüşmüş ve güneyden kuzeye ve doğudan batıya göçmenlerin sadece geçiş noktası değil artık durak yeri haline de dönüşmüş durumdadır. Bu durum elbette birçok araştırmacının dikkatini Türkiye’ye çevirmiştir. (Akın, Boztaş, 2020:47) Bugün Türkiye yaklaşık 4 milyon mülteciye ev sahipliği yapmaktadır. Türkiye, Birleşmiş Milletler Yüksek Komiserliği tarafından verilen bilgilere göre dünyadaki en fazla mülteci misafir eden ülke konumundadır. (URL-3) Yüksek Komiserliğin rakamlarına göre Türkiye’de 3.6 milyon Suriyeli’nin yanı sıra 170 bin Afganistanlı, 42 Bin Iraklı 39 bin İranlı, 5700 Somalili ve 11.700 farklı ülkelerden mülteci ve mülteci-lik talebi olan toplamda 4 milyon kişi bulunmaktadır (URL-4).

2011 yılından itibaren Türkiye’de yaşayan ortalama 3 milyon Suriyelinin Türk sinemasında yansması ve değerlendirmesi ise hayli önem teşkil etmektedir. Türk sinemasında “Suriye ve Suriyeliler” nasıl temsil edilmiştir? açıkçası bu konuda literatürde çok sayıda araştırma bulunmamaktadır. Yüksek lisans ve Doktora tezi bağlamında ise sadece bir tane yüksek lisans tezi vardır. Bu yüksek lisans tezinin de filmler üzerinden Suriyelilerin nasıl temsil edildiğinden ziyade, filmin künyesi ve hikayesine yoğunlaştığı görülmektedir (Gültekin, 2019: 87).

Türk Sineması’nda ise Suriye sorununa ve Suriyeli Mültecilere odaklanan film sayısı hayli kısıtlıdır. Bu konudaki ilk örnek 2011 yılında çekilen *Fedakar*’dır. Onu sırasıyla *Terkedilmiş* (2015), *Mülteci* (Penaber) (2017), *Hayat Çizgisi Suriye* (2016) *Yüzme Öğreniyorum* (2017), *Bordo Bereliler Suriye* (2017), *Misafir* (2017) ve *Kardeşim için Der’a* (2018) gibi filmler izler. Suriyelileri ve Suriye meselesini inceleyen toplam 8 kurmaca film bulunmaktadır.

Bu çalışmada, örnek olarak seçtiğimiz, *Kardeşim İçin Der’a* filmini anlamak için bir alt yapı olması amacıyla, Suriye’de yaşanan iç savaşı daha sonra Suriye olaylarını ve Suriyelilerin içinde bulunduğu durumu ele alarak sonrasında Türk

sinemasında Suriyelileri konu alan filmlerden bahsederek, *Kardeşim İçin Der’a* filmine geçmeyi planlayıp, “*Kardeşim için Der’a*” filminde, Suriyelilerin nasıl temsil edildiği yapısal metin çözümlemesi yöntemiyle açıklanacaktır. Suriyelilerin temsilinde daha çok “mağdur ve madun” olarak sunulmaları da bu çalışmanın en önemli sorunsallarından birini oluşturmaktadır.

ÇALIŞMANIN AMACI, KAPSAMI VE ÖNEMİ

Bu çalışmada Türk sinemasında Suriye Sorununun ve Suriye mültecilerinin nasıl temsil edildiği “*Kardeşim İçin Der’a Filmi*” üzerinden incelenecektir. Bu çerçevede “*Kardeşim İçin Der’a Filmi*” çözümlenerek bu filmde, Suriye sorununun ve Suriye mültecilerinin nasıl temsil edildiği ortaya konulacaktır.

2011 yılından itibaren Türkiye’ye büyük bir kitlesel göç ile gelen ve şu an sayıları 3,5 milyonu geçen Suriyeliler ile ilgili yapılan akademik çalışmaların büyük niteliğini; yazılı basın, TV ve sosyal medya üzerinden yapılan çalışmalar oluşturmaktadır. Türk Sinemasında, Suriyeliler ve Suriye sorunu üzerine yapılmış hiçbir akademik makale çalışması olmaması literatür noktasında önemli bir boşluğu meydana getirmektedir. Yapılmış tek bir akademik çalışma; (Gültekin, 2019: 89) tarafından “Türk Sinemasında Suriye Sorunu ve Suriyeli Mülteciler” isimli yüksek lisans tezi çalışmasıdır. O çalışmada, Suriyelilerin Türk sinemasında nasıl temsil edildiklerini derinlemesine değil daha yüzeysel ele almaktadır. Bu çalışmanın, hem akademik literatürde var olan bir boşluğu önemli oranda dolduracağı düşünülürken aynı zamanda Türk Sinemasında Suriyelilerin nasıl temsil edildiği ve bu temsilin nasıl bir biçimde inşa edildiği, *Kardeşim İçin Der’a* filmi üzerinden ele alınacaktır. Suriyelilerin, mülteci konumuna gelmelerinin, Totaliter bir lider olan Baas Partisi Lideri Beşar Esad’ın baskı ve zulumları sonucunda medyana gelmesi üzerinden ele alan örnek filmimizde, Suriyeli Mültecilerin birer mağdur olarak temsil edilişlerini de incelemeyi amaç edinmektedir bu çalışma. Türk Sinemasında Suriyelilerin “mağdur ve madun” olarak sunulmasını ele alarak Suriyelilerin toplumsal olarak görünümünün Sinema ile nasıl inşa edildiğini açığa çıkartmak en büyük sorunsallarımızdan da birisi olacaktır.

Türkiye’de 2011 yılından itibaren ortalama 3 milyon Suriyelinin, Suriye’de yaşanan iç savaştan kaçarak Türkiye’ye mülteci olarak sığınması Türkiye’de yaşayan bireyleri birçok noktada etkilemiştir (URL-5). Sinema sanatı da toplumsal olayları ve olguları yansıtma noktasında en önemli iletişim araçlarından birisidir. Böyle bir sanatın böyle büyük göç dalgası karşısında yaşanan olayları ele alması ve onları “beyaz perdeye” yansıtması düşünülemezdir. Türk Sinemasında da 2011’den itibaren yaşanan bu trajediyi beyaz perdeye yansıtan çok sayıda film olmuştur. Bu filmlerde “Suriyelilerin” nasıl temsil edildiği “Suriye olayları-

na nasıl bakıldığı çok önemli bir boyutu oluşturmaktadır. Çünkü sinema sadece eğlence ve boş zaman etkinliği değil aynı zaman da halkın etkilendiği ve bilinç kazandığı da bir yerdir. Bu çalışmadan 2011 yılından itibaren Türk Sinemasında çekilmiş Suriye ve Suriyelileri konu edinen filmlerden yola çıkarak, Kardeşim İçin Der'a filmi örneği üzerinden "Suriye ve Suriyelilerin" nasıl temsil edildiği ortaya çıkartılacaktır. "Kardeşim İçin Der'a" filminin örneklem olarak seçilmesinin sebebi ise şudur. Kardeşim için Der'a filmi, Suriye'de yaşanan bu iç savaşın başlangıcına giderek, Suriyeli mültecilerin neden bu duruma düştüğüne bir cevap arama girişiminde olan bir filmidir. Yaklaşık 9 yıl önce meydana gelen bu kitlesel göç durumunda, Suriyelilerin neden ülkelerini terk ettiklerini, neden vatanlarından uzak bir yerde "mağdur ve madun" bir şekilde yaşadıklarını, sinemasal bir şekilde cevaplamaktadır. Ülkemizde Suriyeli mülteciler ile ilgili çok olumsuz estirilen görüşlerin aslında onların yaşadığı "zulümlerin" ve yaşadığı trajedilerin bilinmemesinden kaynakladığı varsayımıyla bu film" Suriyelilerin, Suriye'de yaşadığı baskı ve zulmü anlatarak, Suriyeli mültecilerin Türkiye'ye veyahut başka ülkelere neden sığındığını da alt metin olarak ele almaktadır. İkinci bir durum, Kardeşim İçin Der'a filmi bir kamu yayıncısı olan Türkiye Radyo ve Televizyon kurumu (TRT) tarafından yapılmıştır. TRT, bir devlet kurumu olarak, TV, radyo ve yeni medya üzerinde çalışmaları bulunurken, sinema sektörüne de özel olarak girerek bu film üzerinden, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin, Suriyelilere ve Suriyeli mültecilere nasıl baktığını da bu film üzerinden yansıtmaktadır.

Bu çalışmadaki amaç Türk sinemasında Suriye Sorunun ve Suriye mültecilerinin nasıl işlendiğini örnek olarak seçtiğimiz "Kardeşim İçin Der'a Film"i üzerinden ortaya koymaktır. Suriyelilerin Türk sinemasında nasıl ele alındığını nasıl bir temsili olduğunu ortaya koymayı hedefleyen bu çalışma Türk sineması üzerinden Suriyelilere nasıl bakıldığını onları nasıl bir imaj ile ortaya koyduğunu açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Türk Sinemasında, Suriyeli mülteciler hangi bağlamda işlenmiştir, hangi konuya özne olmuşturlar? İşlendikleri konularda hangi karakter temsilini nasıl canlandırmaktadırlar. Suriyeliler, sinema perdesi üzerinden hangi mesajı vermektedirler? Bu ve bunun gibi sorulara cevap arayacak olan araştırma "Kardeşim İçin Der'a" filmi örnekleminde bu soruları detaylı incelemeyi amaçlamaktadır.

SURİYE'DE İÇ SAVAŞIN BAŞLAMASI

Ortadoğu coğrafyasında Arap Baharı ile yayılan süreç azımsanmayacak kadar çok ülkeyi etkisi içerisine alarak; coğrafyanın ana unsurlarında büyük bir değişimin meydana gelmesine sebep olmuştur. Arap Baharı ile beraber çok sayıda ülkede iktidar ve düzene karşı toplu halk ayaklanmaları ortaya çıkmış ve bu top- raklarda hayat süren toplulukların önemli bir kısmı iktidarın görevden azledilerek

yargılanması istemiyle meydanlara yayılarak protestolara kalkışmışlardır. Öncü ülke olarak Tunus’ta başlayan halk ayaklanması, domino taşı etkisi yaratarak artarda Mısır ve Suriye’ye yayılmıştır. Arap Baharı ile beraber Mısır’da iktidar olan Hüsnü Mübarek, Libya’da iktidarda bulunan Kaddafi, Tunus’un lideri Abidin Bin Ali ve Yemen’de iktidarda bulunan Ali Salih vazifelerini bırakmak mecburiyetinde kalmıştır. Bu iktidarda bulunan kişiler içerisinde Ali Salih ve Kaddafi, ülkelerindeki acı olaylar neticesinde çok kötü bir şekilde hayatlarını kaybetmişlerdir.

Halk arasındaki gerginlik Arap Baharı’nın kıvılcımını başlatmış ve birbiri ardına isyan bayrakları tüm Ortadoğu’yu ele geçirmiştir. Halk ayaklanmalarının ilk başlangıç merkezi ise bir Kuzey Afrika ülkesi olan Tunus’ta medyana gelmiştir. Üniversite mezunu olan fakat ülkedeki ekonomik sıkıntılardan dolayı iş bulamamış olan Tunuslu Muhammed Bouazizi, seyyar satıcılık yaparak iâşesini kazanmaktaydı; ancak polisler tarafından şiddete maruz kalarak seyyar tezgâhına el konulmuştu. Bu olay karşısında çaresiz kalan Bouazizi, 17 Aralık 2010 tarihinde bulunduğu ilin valilik binası önünde kendisini ateşe vermiştir. Bu olay kısa süre içerisinde sosyal medya üzerinden tüm halkı derin bir şekilde etkilemiş, özellikle daha fazla özgürlük isteyen genç nesil, sosyal medya üzerinden örgütlenerek yönetimi protesto etmeye başlamıştır. Ülkeyi uzun süredir yöneten Zeynel Abidin bin Ali, halka ekonomik ve sosyal reformlar yapacağı vaadi vermesine rağmen halk hareketi sona ermemiş, bunun üzerine Bin Ali 14 Ocak 2011’te ülkeyi terk ederek Suudi Arabistan’a kaçmıştır. Tunus’ta başlayan halk ayaklanması “Arap Baharı” olarak adlandırılan ve tüm Arap ülkelerini tedirgin eden sürecin fitilini ateşlemiştir. Nitekim Tunus’ta başlayan süreç, sırası ile Mısır, Libya, Suriye’yi derinden etkilerken Cezayir ve Fas zayıf isyan dalgaları ile karşılaşmıştır (Polat, 2016: 138).

Arap Baharı tüm Ortadoğu’yu sarmışken Suriye’nin bundan etkilenmemesi beklenemezdi zira Arap Baharı’nın temel dinamikleri ile Suriye’de halkın içerisinde bulunduğu durum benzerlik göstermekteydi. Buna rağmen Suriye’de yaşanan protestoların nedenlerinin bir kısmı ekonomik gerekçelerden kaynaklı olan işsizlik ve ekonomik krizler olsa da asıl tepki gösterilen konular siyasi özgürlükler ve 1963’ten bu yana devam eden olağanüstü hâl yasasının yürürlükte olmasıydı. Olağanüstü hâl yasası ülkede yaşanan birçok problemin kaynağını teşkil etmekteydi (Polat, 2016: 38).

Halk hareketlerinin bu derece önemli sonuçlar ortaya koyması, bölge ülkelerindeki yönetimleri huzursuz etmiş ve ülke önderleri çeşitli tedbirler almaya başlamıştır. Olayların Suriye’ye ulaşması da bu sürecin bir parçası olarak medyana gelmiştir. Mısır olaylarının en hareketli dönemlerinde Esad, ilk yenilik hareketini açıklayarak Facebook ve Youtube gibi sosyal medya sitelerine 2007 yılından

sonra ilk defa Suriye'den erişim izni vermiştir. Esad bu kararı verirken kendi rejiminin Tunus ve Mısır'dakinden daha güçlü olduğunu ve o dönem için halk hareketlerinin örgütlenmesi noktasında çok önemli bir işlevi bulunan sosyal medyanın Suriye için bir tehdit taşımadığını belirtmiştir. Ancak ortaya çıkan gelişmeler Esad'ı haksız çıkartmış ve sosyal medya Suriye olayları sırasında da etkin bir rol oynamıştır. (Kiraz, 2018: 56) 2011 yılı mart ayına kadar Suriye'de ciddi sayılabilecek türde bir gösteri ya da ayaklanma yaşanmamıştır. Ancak önce Şam Üniversitesi'nde daha sonra da Der'a kentinde hükümet karşıtı gösteriler düzenlenmeye başlamıştır. Suriye olaylarını başlatan temel gelişmelerden kabul edilen olayda Der'a'da yaşanan yaşları 10 ila 14 arasında değişen, duvarlara hükümet karşıtı yazılar yazan çocukların tutuklanması olmuştur. Bu tutuklanmayı protesto için sokağa çıkan halka, rejim müdahale etmiş ve çıkan olaylarda altı kişi ölmüştür. Her ne kadar Şam yönetimi Der'a'daki olayları denetlemek adına bir ekip kurmuş ve Der'a valisini görevden almışsa da başlayan halk hareketleri, ülke içerisinde hızlı bir yayılma sürecine girmiştir (Kiraz, 2018: 56).

15 Mart 2011 tarihinde Der'a şehrinde, öğrencilerin okul duvarlarına "halk rejimin değişmesini istiyor" yazılarını yazması sebebi ile öğrenciler tutuklanmış ve tutuklu kaldıkları süreçte ağır işkenceye maruz kalmışlardı. Buna karşılık öğrencilerin aileleri tutuklamaları ve çocuklarının işkence görmesini protesto etmiş ancak güvenlik güçlerinin ailelere şiddet ile karşılık vermesi sonucunda 4 sivil vatandaş hayatını kaybetmiştir. Bu olay üzerine gösteriler kitlesel bir hal almıştır. Suriye'nin Der'a kentinde başlayan protestolar ülkede bulunan Esad karşıtı muhalifleri cesaretlendirmiş, muhalifler Der'a'da başlayan protestoları birçok kente yaymışlardır. Der'a'da yaşanan olayın hemen ardından 18 Mart günü cuma gününe denk gelmekteydi. Cuma namazı çıkışında halkın tepkisi merak edilmekteydi. Cuma namazı çıkışı Şam, Halep, Lazkiye, Hama, Humus gibi birçok şehirde Suriye tarihinde son yıllarda görülmeyen oranda büyük protestolar yaşanmıştır. Protestolar sırasında güvenlik güçleri olaylara çok sert bir biçimde müdahalede bulunmuş, bazı protestocular hayatlarını kaybetmiştir. Bu olaylarda hayatını kaybedenler için ertesi gün cenaze töreni düzenlemiş ve bu törenlerin sonrasında da çeşitli olaylar yaşanmıştır. Bu olayların ardından Suriye'de Arap Baharı'nın fitili ateşlenmiştir. Çoğunluğunu Sünni nüfusun oluşturduğu Der'a kentindeki protesto gösterileri nedeniyle 25 Nisan'da Esad rejimi kenti kuşatma altına almıştır. Bu davranış sonrası uluslararası kamuoyunun dikkati Suriye'ye yönelmiştir. Der'a'da başlayan gösterilerin Hama, Humus ve Lazkiye'de görülmesi üzerine Esad rejimi şiddete başvurmuş ve iç savaş tartışmaları yaratmıştır. Der'a kentinin kuşatılması ve protestoculara karşı orantısız kuvvet kullanılması sebebi ile Baas Partisi'nden 200'e yakın üye istifa etmiştir (Koldaş ve Köprülü, 2011: 34).

Suriye'de yaşanan olaylara bakıldığında Suriye halkı Arap Baharı'nın etkisi ile

gösterilere başlamış ve başlangıçta ülkede yaşanan sıkıntılara dikkati çekmek istemiştir. Bu amaç doğrultusunda halk protestoların başlangıcında Esad’dan reform talep etmiştir. Ancak bunun karşılığında yönetimin şiddet kullanarak cevap vermesi üzerine halk Esad iktidarının devrilmesini talep etmeye başlamıştır. Esad’a bağlı güvenlik güçlerinin halk gösterilerinde aşırı şiddet kullanması üzerine Suriye’de halk ile Baas rejimi arasındaki bağ tamamen kopmuş, halk Esad’ın devrilmesini de yeterli göremeyerek ülkede yaşanan katliamların sorumluları olarak gördükleri Esad ve ona bağlı Baas mensuplarının cezalandırılmasını istemektedir (Şöhret, 2016: 56).

Hükümet karşıtı hareketler zamanla Suriye’de iç savaşa dönüştü ve Hükümet ile muhalefet arasında diyaloglar Ekim 2011’de Suriye Ulusal Konseyi’nin kurulması ile sonuçlandı. 2011 yazından itibaren de Özgür Suriye Ordusu’nun kurulması ile durum 2012 yılında tamamen bir iç savaşa dönüştü ve farklı silahlı gruplar kuruldu, hem rejim güçleri ile muhalefet arasında hem de farklı silahlı gruplar arasındaki çatışmalar ülke geneline yayıldı. Farklı grupların ve aktörlerin dâhil olduğu savaş, ülkede 2019 itibari ile halen sürmektedir. Suriye’de patlak veren olaylar ve iç karışıklıklarla birlikte alevlenen rejim karşıtı gösteriler dünyanın son yıllardaki en büyük insani krizlerinden birinin yaşanmasına sebep oldu ve burada yaşayan milyonlarca kişi evlerini, ülkelerini geride bırakarak terk etmek zorunda kaldı ve nihayetinde sınır ülkelere doğru bir “benzeri görülmemiş bir göçle” dünyayı karşı karşıya bıraktı. Suriyeli mültecilerin sayısı sınır bölgelerinde ve komşu ülkelerde her geçen gün artmaktadır. Daha önceki mülteci krizleriyle karşılaştırıldığında, 2. Dünya Savaşı’ndan bu yana yaşanan en büyük mülteci krizi ve “çağımızın en büyük insani acil durumu” olarak tanımlanmaktadır (Barın, 2019: 161).

Suriye’de en önemli sorunlardan biri göç etme, yani yerinden edilme sorunudur. Savaşın ilk kıvılcımları ile ortaya çıkan bu sorun ile birlikte hem ülke içinde hem de ülke dışına mecburi göçler olmuştur. Göç hareketlerinin başlaması ile operasyon alanları genişlemiştir. Göç etmek zorunda kalan insanların nüfusunun çoğunluğunu çocuklar oluşturmuştur. Göç etmek zorunda kalan insanlar göç ettikleri yerlerde büyük bir adaptasyon süreci geçirmişlerdir. Karşılaşılan yeni insanlar, yeni coğrafyalar ve yeni toplumlara uyma süreci zaman almıştır. Bunun dışında fiziki ve biyolojik ihtiyaçları olan beslenme, barınma gibi ihtiyaçlarını karşılamada büyük sıkıntılar çekmişlerdir. Daha savaşın etkisinden kurtulamayan bu insanlar, bu zorluklar sonucunda büyük bir korku ve telaş içine girmişlerdir (Gültekin, 2018: 14).

SURİYE İÇ SAVAŞI’NIN TÜRKİYE’YE YANSIMASI

Dünyanın gelişmiş alanlarında yer alan 8 ülke 2000-2010 yıllarında göç veren

ülke konumundan 2010-2015 yıllarında göç alan ülke konumuna geçmiştir. 2010-2015 ve sonrasında bu ülkelere örnek olarak Suriye 'deki savaş kaynaklı göçe maruz kalan komşu ülke Türkiye gösterilebilir. Dünyadaki göç trendinin son on yıllık dönemde değişimine uygun bir şekilde Türkiye; 2000-2010 yılları arasında net göçmen miktarında dünya sıralamasında ilk on ülke arasına giremezken, 2010-2015 yılları arasında yılda 325.000 net göçmen olarak 900.000 ve 355.000 net göçmen alan ABD ve Almanya'nın ardında 3'üncü sıraya çıkmıştır (BM Uluslararası Göç Raporu, 2017: 15). Ardı ardına üçüncü kez olmak üzere 2016 yılında Türkiye 2,9 milyon Suriyeli ile dünyanın en fazla mültecisini barındıran ülke olmuştur (IOM Dünya Göç Raporu, 2018: 33-34).

Günümüz Türkiye'sinin sosyal bilimlerinde en çok tartışılan konularından birisi, şüphesiz göç olayı ve göçmenlerdir. Türkiye'de 2020 yılı itibariyle 3.585.209 Suriyeli geçici koruma kapsamında yaşamaktadır. Türkiye'ye gelen Suriyeliler sırasıyla en çok İstanbul'da (484.995), Gaziantep'te (453.409), Hatay'da (440.019) ve Şanlıurfa'da (425.557) yaşamaktadır. Suriyelilerin nüfusa oranla en yoğun buldukları il ise Kilis'tir (115.934). Bugün, Türkiye nüfusu içerisinde yaklaşık %5'lik bir oran yabancıardan oluşmaktadır. (Boztaş, Akın, 2020: 49) Bu nüfus oranı ile Türkiye'nin aynı zamanda akademi ve saha araştırmaları noktasında da en önemli sorunsal konularından birini oluşturmaktadır.

Suriye'de başlayan Arap Baharının etkisini en çok hisseden ülkelerden birisi Türkiye olmuştur. Türkiye ilk başta ayaklanmalara ve protestolara ılımlı yaklaşmıştır. Gün geçtikçe devam eden ve artan olaylar ile beraber Türkiye sınırında hareketlilik oluşturmaya başlamıştır. Buna karşılık Türkiye Esad rejimine, halkın taleplerini karşılamak için isteklerde bulunmuştur. Esad rejimi bu isteklere kayıtsız kalmak ile birlikte olayların şiddetini ve etkisini daha da arttırmıştır. Bunun sonucunda Türkiye, bir taraftan Esad rejiminden kaçan vatandaşları sınır illerde konaklamaya çalışırken bir taraftan da Esad yönetimi durdurmak için askeri sevkıyatlar düzenlemeye başlamıştır (Karkın ve Yazıcı, 2015: 206-207).

Türkiye Cumhuriyetine son yapılan kitlesel göç ise Suriye'den gerçekleşmiştir. 15 Mart 2011 tarihinde, Arap Baharı olarak bilinen gösteriler ile başlayan Suriye krizinde Nisan ayı itibariyle ortaya çıkan çatışma ortamı ülkeyi bir iç savaşa doğru sürüklemiş iç savaşın ülke geneline yayılması ve hayatın yaşanmaz duruma gelmesiyle birlikte kendilerini risk altında hisseden, temel ihtiyaçlarını ve güvenliklerini karşılayamaz duruma düşen Suriyeliler çareyi ülkelerini terk etmekte bulmuşlardır (Tunç, 2015: 29-63). Suriyeliler, güvenilir ve en yakın yer olması, akraba-aynı aşirete mensup tanıdıkları olması, misafirperverlik, kentin benimsenmesi açık kapı politikası, en iyi barınma merkezlerinin varlığı ve 2009 yılında karşılıklı vizelerin kaldırılması vb. (Erdoğan, 2015: 9) nedenler ile Türkiye'yi tercih etmişlerdir. Türkiye'ye gelen Suriyeliler ilk aşamada sadece sınır illerin-

de ve kamplarda ikamet etmişlerdir. İç savaşın uzaması ile kamp sayısı yetersiz kalmaya başlamış, kamplardan bağımsız olarak bir kısım Suriyeli sınır illerinde veya ilçelerinde akrabalarının yanında ya da kiradıkları evlerde ikamet etmeyi tercih etmeye başlamışlardır (Güçtürk, 2014). Bu durum, süreç içerisinde sayılarındaki büyük orandaki artışla birlikte ülkenin neredeyse tamamına dağılımlarına neden olmuştur. İç savaşın uzaması ise göç hareketlerini daha da artırmıştır (Tunç, 2015: 29-63).

Suriye’de yaşananlardan en çok etkilenen ülke Türkiye olmuş, Suriye’deki istikrarsız siyasi yapı, Türkiye-Suriye arasında büyük bir siyasi krize dönüşmüştür. Türkiye, Suriye’deki isyan karşısında ilk günlerde ihtiyatlı bir politika izlemiş, sessiz kalmayı tercih etmiştir. Ancak ilerleyen günlerde, Suriye rejiminin sivil halka yönelik uyguladığı şiddetin artması ile birlikte, Türkiye, Esad yönetimini halkının taleplerine kulak vermesi konusunda uyarmıştır. Bu uyarı zamanla şiddetini arttırmış, Türk Büyükelçiliğinin Şam’dan geri çekilmesine ve Esad karşıtı muhalif oluşum Suriye Ulusal Konseyine açık bir şekilde destek verilmesine yol açmıştır. Suriye Ulusal Konseyinin merkezi İstanbul olarak kabul edilmiş ve konseyin askeri kanadı olarak hareket eden Özgür Suriye Ordusu’na, Türkiye’nin askeri ve lojistik destek sağladığı iddia edilmiştir. Buna ek olarak Türkiye’nin Hatay ve Şanlıurfa illerinde kurulan çadır kentlerde, rejimin uyguladığı şiddet politikasından kaçan Suriyelilere sığınak sağlamıştır (Orhan, 2013: 53).

Türkiye, özellikle yaşanan göçlerle birlikte toplumsal ve diplomatik anlamda çok büyük oranda etkilenmiştir. 2011 yılından bu yana Suriye’de yaşanan iç savaş nedeniyle sayıları neredeyse 4 milyonu bulan kitlesel bir göç hareketi ile karşılaştı. Suriye’ye ve Avrupa Birliği’ne komşu olarak, Suriyelilere karşı büyük bir sorumluluk üstlenen Türkiye açık kapı politikası ile çok sayıda Suriyelinin sınırına girmesine izin verdi. Sınırlarının açık olduğunu ve öyle kalacağını, gelenlerin Türkiye’deki temel ihtiyaçlarının karşılanacağını ve kimsenin zorla geri gönderilmeyeceğini açıkladı. Suriyeliler için sınır kapılarına yakın bölgelerde mülteci kampları kuruldu, buralarda yerleşimleri sağlandı (Barın, 2019: 162).

Türkiye Cumhuriyeti’nde sayıları 3.5 milyonu geçen Türkiye’nin 81 iline dağılmış durumda yaşayan Suriyeliler Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarını da ekonomik, eğitim, güvenlik, sağlık, barınma ve uyum gibi birçok konuda etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedirler. Türkiye’de yaşayan 3 milyon 642 bin 738 Suriyeli sığınmacı nüfusu içinde kadın nüfusu erkek nüfusundan düşüktür (Mülteciler Derneği, 2019). Suriyeli sığınmacı nüfusunun, 1 milyon 976 bin 55’i erkeklerden, 1 milyon 666 bin 683’ü ise kadınlardan oluşmaktadır. Suriye iç savaşı modern zamanların en büyük insani krizlerinden birine dönüşmüştür. Suriye savaşının yol açtığı insani krizin istatistiklerle ölçülebilecek olan etkileri şu şekilde

özetlenebilir: Çıkan çatışmalarda 560 bin kişi öldürülmüştür. 2010 yılında Suriye nüfusunun 21,02 milyon olduğu dikkate alındığında bu oranın yüksekliği daha anlaşılır olmaktadır. BMMYK kayıtlarına göre 5,627,218 Suriyeli mülteci durumuna düşmüştür. Türkiye ev sahipliği yaptığı 3,6 milyon mülteci ile Suriye Savaşından kaynaklı göçten en fazla etkilenen ülke konumundadır. 13,1 milyon kişi gıda, barınma, eğitim, koruma, sağlık gibi çok-sektörlü yardıma ihtiyaç duymaktadır. Bunlardan 5 milyonun ihtiyaçları acil olarak nitelendirilmektedir. 2.98 milyon kişi kuşatma altındaki bölgelerde sıkışmış durumdadır. Suriye’de bulunan çocukların 2.1 milyonu yaşanan savaş ortamından dolayı eğitim hayatlarını bırakmış durumdadır. Bu sayı ise savaş neticesinde uzun vadeli tahribat yaratacak olan ‘Kayıp Nesil tehlikesini de beraber getirmektedir. 1.3 milyon çocuk ise her an devam etmekte oldukları eğitim hayatlarını bırakma riski altındadır. Suriye içerisinde bulunan kişilerin 15.5 milyonu Su, Sanitasyon ve Hijyen alanında desteğe ihtiyaç duymaktadır. Bu sayı içerisinde 6.2 milyonun ihtiyaçları ise akut seviyededir. Ülke genelindeki kanalizasyon sistemi gerekli bakım ve onarım olanaklarından mahrum kaldığından dolayı atıkların % 70’i işlem altına alınmamaktadır (Kınık, 2019: 7).

Tablo 1. Suriyeli Sığınmacıların Çevre Ülkelerdeki Dağılımı

Ülke	Kaynak	Veri Tarihi	Erişim	Toplam Mülteci/Sığınmacı
Türkiye	Türkiye Cumhuriyeti, UNHCR	17 Ocak 2018		3,632,622
Lübnan	UNHCR	31 Aralık 2018		948,849
Ürdün	UNHCR	13 Ocak 2019		671,551
Irak	UNHCR	31 Aralık 2019		252,526
Mısır	UNCHR	31 Aralık 2019		132,871
Diğer (Kuzey Afrika)	UNHCR	30 Kasım 2018		35,713

Kaynak: (Kınık, 2019: 9)

Suriyelilerin yaşamak istedikleri ülkeler seçeneğinde, ülkenin emin (güvenli) olması, sosyal ve ekonomik noktada gelişmiş olması, kültürel benzerlik ve yakınlık içermesi ve iş bulma seçeneklerinin genişliği ve büyüklüğü son derece aktif bir

rol oynamıştır. Bu noktadan Suriyeliler için Batı Avrupa ülkeleri ana gidilecek ülkeler olmakla birlikte Türkiye de birçok açıdan sınır ülkeleri olan Irak, Ürdün ve Beyrut’a göre çok daha fazla tercih edilebilir bir ülke seçeneğinde yer almıştır. Bu sebeplerin dışında sahip oldukları sosyal ağlardan edindikleri enformasyonlar, onları komşu ülkelere yönlendirmiştir. Çünkü sosyal ağ kuramının da belirttiği gibi göçmen ağları, göç eden kişilerin etrafında bulunan herkesi etkileyen bir dinamığe sahip olup gidilecek bölgelerin yaşam kalitesine ilişkin bilgiler sağlayarak sığınmacıların göç etmeye karar vermelerine katkıda bulunmaktadır (Güllüpinar, 2017: 57).

Bir göçmenin belirli bir ulaşım yerine varması, bir geçimini sağlayacak iş ve barınmasını sağlayacak ev bulması, bir iş yeri açması, göçmen sosyal networkünden doğrudan etkilenebilmektedir. Sosyal ağlar; hısım, akraba, tanıdık, dostluk ve ortak etnik/topluluk bağıntılarıyla göçmenleri birbirine bağlayan kişilerarası bağlar kümesi olma özelliğiyle göç edecek kişinin göç alma kararlarında kolaylık sağlar. Bu sosyal ağlar özellikle akraba, köylü ve tanıdıkların olması ile göç eden kişinin şehir hatta mahalle seçimine bile etki edebilmektedir (Erbaş, 2019: 224-225).

Diğer bir deyişle sosyal network ağları, mülteci nüfusun şehirlerin belli semtlerinde ve mahallelerinde gettolaşmasına sebep olmaktadır. Yerleşim açısından belli bir mıntıkada yoğunlaşma, onlara öteki oldukları bir dünyada sınırlı da olsa bir eman içerisinde olma imkânı vermektedir. Tüm bunların bir neticesi olarak Türkiye, 2011 yılından beri Suriye’den gelen göç hikayesinin sosyal ve ekonomik maliyetini en yoğun şekilde yaşayan ülkelerden birisi olmuştur. Göç İdaresi Genel Müdürlüğü’nün Şubat 2020 verilerine göre Türkiye’de yaşayan Suriyeli sayısı 3,5 milyonun üzerindedir. Nisan 2019 tarihi itibarıyla Türkiye’deki kalış süreleri dokuz yılı aşan Suriyelilerin büyük çoğunluğu kentlerde yaşamaktadır. Mülteciler hem formel hem de enformel sektörlerdeki çeşitli istihdam olanakları ve barınma kamplarına veya kırsal yerleşim yerlerine göre daha gelişmiş altyapı, fırsat ve olanaklar nedeniyle kentlere taşınmaktadır (Shiferaw, 2019; UNCHR, 2009, Aktaran: Vesek; Suğur, 2020: 4). Kentlerde mültecilerin çeşitli güçlüklerle rağmen erişebileceği barınma, ulaşım, iletişim, eğitim ve istihdam gibi imkânlar bulunmaktadır. Bu açıdan pek çok mülteci için kentler, kendileri ve aileleri için daha iyi seçenek olarak görülmektedir (Vesek; Suğur, 2020: 23).

Türkiye’de de Suriyeli göçmenler yoğun olarak büyük şehirlerde ikamet ettiği bilinen bir gerçektir. Göçmenleri gittikleri ülkelerde yaşadıkları sorunlar birçok açıdan benzerlikler göstermektedir. Bununla birlikte yaşadıkları şehrin büyüklüğü, coğrafi konumu, şehrin bulunduğu bölgenin sosyal ve kültürel yapısı, iş imkânları, kentin göçmen yapısı gibi özelliklerin mülteciler üzerinde ne tür et-

kileri olduğu konusu “mültecilik-sığınmacılık” meselelerinin boyutunu anlamak açısından son derece önemlidir. Diğer bir deyişle kentsel varış alanları dinamiklerinin, yeni gelenlerin amaçlarına ulaşabilme ve kaynak sağlamadaki rollerinin (Hanhörster ve Wessendorf, 2020. Aktaran: Vesek, Sait; Suğur, Nadir, 2020: 4) ortaya konulması, literatürde yer alan eksikliklerin giderilmesi açısından önem arz etmektedir. Türkiye’de Suriyeliler yoğunlukla büyük kentlerde yaşamalarına karşın ülkenin tüm bölgelerine dağılmış durumdadır.

Göçmenlerin yaşadığı en büyük problemlerden birisi de gittikleri ülkede dışlanma ve nefret söylemine uğramaları ve uyum problemleridir. Ayrıca mültecilerin buldukları ülkedeki konumlarının flü olması, onları iş yaşamında oldukça kırılğan hâle getirmektedir. Bunun neticesinde ise mültecilerin çalıştığı işlerde genellikle iş tanımları değişen, çalışma saatleri düzensiz ve maaş-yevmiye ödemeleri yasal sınırların çok altında bulunmaktadır. İstihdam, kayıt dışı olduğu için birçok sosyal haklardan (yıllık izin, sosyal güvence, sağlık raporu vb.) mahrum bırakılan göçmenler, iş gücü piyasasının en zayıf ve en çok dışlanmaya uğrayan kesimi hâline gelmektedirler (Dedeoğlu ve Ekiz, 2011:113).

Ayrıca Suriyeli göçmenlerin yerleşik kültürdeki milliyetçilik söylemini de güçlendirdiğini Sezen Yılmaz şöyle açıklıyor (Yılmaz, 2020:191) ;

Türk milliyetçiliğinin, tam teşekküllü bir alet çantasını aratmayacak kadar kalabalık söylemsel bagajında en sık başvurulan araçlardan bir tanesi olarak savaşıçı retorik karşımıza çıkmaktadır. Bireyler, kendi milliyetçiliklerinin söylemsel inşasını gerçekleştirirken, Türk milletini diğerlerinden “üstün” kıldığına inandıkları “savaşıçı ruha” referans vermekte, Suriyeli göçmenlere yönelik önyargılı tutumlarının temelinde de “savaşmamış” olmaları “kusurunu” argüman olarak eklemektedirler. Bunu yaparken, bireyler, hem biz ve onlar ayrımı üzerinden milli kimliğin kurgusal tanımının sınırlarını netleştirmekte, hem de bu tanım çerçevesinde Türk milli kimliğinin ve Türk milliyetçiliğinin gündelik hayatta sürekli olarak yeniden üretimini gerçekleştirmektedirler.

Suriyelilerin yaşadığı nefret söyleminin (ön yargılı) en önemli merkezinin, ülkelerinin savunması noktasındaki pasif rolleri olduğunu belirten Sezen şöyle devam ediyor: (Sezen, 2020: 193)

Suriyelilere yönelik ötekileştirici ve ayrımcı bir dil benimsediğine tanık olduğumuz katılımcıların “savaş” retoriğini kullanım biçimi, Suriyeli göçmeni “vatan haini” ilan ederken,

aslında kendi “vatanperverliğinden” dem vuran bir halet-i ruhiyenin yansımasıdır. Milliyetçi ideolojinin zihin dünyasının tarihle kurduğu araçsal ilişki, zafer

imgeleri ile doludur. Bu zafer imgelerine, zaferle özdeşleştirilmiş mekan, zaman ve şahsiyetlere atfedilen önem, kaçınılmaz olarak geçmişe verilen referanslarla kendini göstermektedir. Türklüğün tarifini “zaferler”, “savaşlar” ve “şanlı bir tarih” üzerinden yapan katılımcılar, savaş güzellemesi yoluyla Suriyeli göçmenlerin Türkiye’deki varlığını bir “haysiyet yoksunluğu” olarak nitelemekte, bunun karşısında Türklüğün önemli bir bileşeni olarak “savaşçı ruha” vurgu yapmaktadırlar. Suriyelilerin yani ötekinin “vatan hainliği”, Türklerin yani “biz” kategorisinin “vatan severliği” üzerinden anlamlandırılan bir söylemdir. Katılımcıların birçoğu biz ve onlar ikilemi üzerinden milli kimlik inşasını söylemsel olarak gerçekleştirirken, Türklerin “savaşçılığı”, “vatan severliği”, “şanlı tarihi” ve en nihayetinde sahip olduğu “üstün kültürel özellikleri ve asaleti” vurgusunu yaparak bir tür kültürel hiyerarşi geliştirmektedirler (Yılmaz, Ravanoğlu, Sezen, 2017:195). Suriyelilerin Sinema’da temsillerinin de bir çok noktada bu persepektif üzerinden işlenmesine karşın, Suriyelilerin yaşadığı dramın “mağduru” olduklarını da belirten fikirler, sinema perdesinde yerini almıştır.

TÜRK SİNEMASINDA “SURIYELİLER”İ KONU EDİLEN FİLMLER

Türk Sineması’nda ise Suriye sorununa ve Suriyeli Mültecilere eğilen film sayısı oldukça azdır. Bu konudaki ilk örnek 2011 yılında çekilen *Fedakar*’dır. Onu sırasıyla *Terkedilmiş* (2015), *Mülteci* (Penaber) (2017), *Hayat Çizgisi Suriye* (2016) *Yüzme Öğreniyorum* (2017), *Bordo Bereliler Suriye* (2017), *Misafir* (2017) ve *Kardeşim için Der’a* (2018) gibi filmler izler (Gültekin, 2019).

YÖNTEM

Bu çalışmada, yapısal metin çözümlemesi uygulanarak, görüntü ve ses gibi sinemaya özgü aktarım kanallarından yararlanarak ana öykü ile çerçeve öykü çizgisi, zaman, mekan ve karakterler aracılığıyla filmde anlatımın nasıl kurulduğu ve anlamın nasıl inşa edildiğinin soruları yanıtlanmaktadır. Çalışmadaki arketipler ise karakterler içinde ve arasında oluşan aykırı düşünceler ve bu düşünceler arasında tartışmaya açık, kesin bir yargı içermeyen karşıtlıklar, çelişkiler sergilenmektedir.

Anlatı kuramı çok geniş disiplinler arası bir alandır, yalnızca göstergebilim ile sınırlanmaz. Altmışlı yıllardan sonra ortaya çıkan bu kuram, dilbilim ve yazınbilimin çözümleme yöntemlerini de kullanarak yazınsal ve görsel her türlü metinleri bir iletişim aracı olarak incelemeyi amaçlar. Bu anlamda iki tür araştırma yapar; ilki anlatı iletilerinin oluşturulmasında hangi süreçlerin etkin olduğunun araştırılıp incelenmesi, diğeri ise anlatı iletilerinin işlevlerinin incelenmesi ile okur üzerindeki etkilerinin saptanması (Erden, 1998: 43).

Göstergebilimci A. J. Greimas'a göre, her anlatı başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu dönüşüm sürecinden eyleyenler değişik işlev ya da roller üstlenirler. Eyleyenler bu iki uç arasında başka eyleyenleri dönüştürürlerken, kendileri de dönüşür, değişir. Sinemasal bir anlatıyı okurken, her şeyden önce öyküye ve karakterlere ilgi duyulmaktadır. Ardından bunun bir metin (İng. Text) olarak incelenmesi için zamana, göstergelere, olayların meydana geldiği uzamın nasıl sergilendiğine bakılmalıdır (Parsa ve Akmeşe, 2012: 78).



Resim 1. A.J Greimas'ın Belirlediği Anlatımın Dizimi, Beşli Şema

Kaynak: (Kıran & Kıran, 2003: 245)

Arketip kavramı üzerine ilk olarak Platon, biçimlerin ideal ölümsüz şablonları olduğunu ortaya koyar. 20. Yüzyılda ise İsviçreli psikolog Carl Gustav Jung (2012) arketipleri modern psikolojinin alanına sokar. Kelime anlamıyla kalıp, şablon, ilk örnek olarak ifade edilen arketipler, insan kültürünün temel yapı taşları sayılabilir. İnsanlar uzun dönemler boyunca karşılaştığı benzer olaylar için belli davranış kalıpları oluşturmuş ve bunlar kuşaklar boyunca aktarılmıştır. Bu bağlamda her bireyin karşılaştığı anne, baba, erkek, kadın gibi roller arketip denilen şablonları ortaya çıkardı. Bu anlamda her arketip için belli sosyal ve psikolojik durumlarda ortaya çıkmış “prototip-ilk tip- ilk örnek” tanımlaması yapılabilir (Parsa ve Akmeşe, 2012: 98).

Anlatı yapıları kişilerin yaşadıkları alemler anlamalarının yoludur. Sinema da bu yapıyı ele alarak hedef kitlesine yani; izleyicisine açılır. Tanımlanmış bir zaman ve mekân içinde ortaya çıkan, neden-sonuç dikatomisi içinde birbirine bağlı olaylar dizisi olan anlatı da Seymour Chapman'ın da belirttiği gibi hikaye, destan, roman gibi anlatı türleri ile oyun, drama gibi formlar arasında farklılık bulunmaktadır. Roman, öykü ve destanda yalnızca sözcüklerin kullanılmasına yani

diegesise karşılık, dram sanatında, oyunda sözcüklere ek olarak aksiyon, öykünme, taklit yani mimesis de yer alır. Platon *Devlet* adlı kitabında ilk defa diegesis ve mimesis kavramlarına netlik getirirken, şair veya yazarın hikayesi doğrudan kendisinin sözcükler kullanarak anlatması ile öykünerek, oynayarak, sözcüklerle anlatması arasında farklılıklar ortaya koymuştur. Buna göre, şair bizzat anlatıcının kendisi durumundaysa, bu diegesis durumu ve saf anlatı’dır; eğer başkasının yerine geçerek, taklit ederek konuşuyorsa bu da mimesis durumu olarak tanımlanır (Chapman, 1990: 109).

Anlatının biçimi ve kodları, başka bir deyişle anlatı kuramı üzerine ilk önemli çalışmalar 1928 yılında V. Propp tarafından ortaya konmuştur. Anlatıları yapı birimlerine ayırarak ilk çözümleme yöntemlerini belirleyen V. Propp (1985), Rus Halk masallarının ortak yapı birimlerini, karakterlerini belirlemiştir. Bir anlatının ortaya çıkması için bir başlangıç durumu, bir sonuç durumu ve bu ikisi arasındaki temel dönüşümü gerçekleştirecek bir failin varlığı gerekir. Başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecini ya da teknik deyişle, bir edim sözcesinin bir durum sözcesini etkileyip yeni bir durum sözcesine dönüştürmesi sürecini, göstergebilimciler anlatı izlencesi olarak adlandırırlar. Anlatı boyutunda çözülemeye girişen bir göstergebilimcinin ilk etkinliği, durum sözcesini açığa çıkartmak, sonrasında da bu sözcelerin değişimlerini ortaya koymaktır; çünkü anlatı izlencesi ancak bir failin bir başka faili etkileyerek, içinde bulunduğu durumu bir başka duruma dönüştürmesiyle medyana gelir. Anlatı izlencesi dört dönem içerir: eyletim, edinim, edim, yaptırım (Rıfat, 1996: 31).

Birinci dönem olan eyletim, gönderme olarak da tanımlanır ve olaylar dizisinin oluşup bağlama evresidir. Bu aşamada genelde temel bir dönüşümü sağlayacak, olayın akışını yönlendirecek bir özne aranıp bulunur. Kısaca, ilk evre olan eyletim aşaması gönderen ile kahraman arasındaki ilişki üzerinedir. İkinci dönem yani edinim ise yeterlilik ve güçlenme üzerinedir. Birinci evre ortaya çıktığında, yani fail gönderenin programını uygulamayı kabullenmişse, bazı yeteneklere ya doğuştan sahiptir ya da sonradan çalışıp edinmesi gerekir. Bundan dolayı bu evrede gönderenin de işlevi sona ererken, kahraman yani özne gereken yetenekleri -belli şeyleri yapabilmeyi- bazı sınamalardan geçerek, güçlenerek edinmeye çalışır. Kahramanın anlatı programının akışını sağlayacak temel dönüşümü yapabilmesi adına yeni yeteneklerle donanması gereklidir. Bu yeteneklerden birisinin eksikliği kahramanın başarısızlığına neden olabilir. Kahraman gerekli yetenekleri edinirken, anlatı programı içine giren bazı kimselerden yardım görür, bazıları da kötü adam ya da karşı çıkanlar onu engellemeye çalışabilir. Üçüncü dönem olarak tanımlanan edim ise gösterme üzerinedir. Kahraman gerekli yetenekleri elde ettikten sonra, anlatının asıl teması olan eylemi gerçekleştirebilir. Bundan sonra ise, sonuca doğru dönüşümün gerçekleşeceği duruma yaklaşılmak-

tadır. Dördüncü dönem de de ise yaptırım söz konusudur. Bu dönemde failin yaptıkları kendisini göreve gönderen tarafından değerlendirilir, takdir edilir. Kahraman, başarı ya da başarısızlığına göre ödüllendirilir ya da cezalandırılır (Rifat: 1996: 31). Anlatı kuramının bu dört dönem yani olaylar dizisi ve buna bağlı olarak da anlatının anlamı, olay örgüsü içinde yer alan işlevler, anlatı izlencesinin anlamını oluşturmaktadır (Parsa ve Akmeşe, 2012: 70). Bu çalışmada da Kardeşim İçin Der'a filmi hem film içerisindeki karakterlerin arketipi hem de filmin metni yapısal analiz ile çözümlenecektir.

Arketiplere mitoloji, masal ve edebiyatta çok sık karşılanır. Mitolojide tanınan Zeus vb. tanrılar, asi kahramanlar ve büyücü, cadı gibi temel karakterler aslında her çağda sözü edilen karakterlerdir. Filmlerde de arketiplere rastlanır. Örneğin, Baba filmi tipik bir kral arketipini anlatırken, Braveheart filminde kahraman arketipi görülür. Carol Pearson, 1998 tarihli "Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform the World" isimli çalışmasında, C. G. Jung'un evrendeki varlıkların sayısı kadar dediği arketiplerin temel olanlarını belirlemeye çalışmıştır. Bu yaklaşıma göre başlıca 12 prototipten bahsedilebilir: Yaratıcı (İng. Creator): Bu arketip kalıcı değerler üreten sanatçı kişiliği karşılamaktadır. Sınırsız hayal gücünü temel alan, sürekli yenilik ve icat yapan ideal bir kişiliktir. Düzenleyici (İng. Ruler): Bu arketip temelinde güç, iktidar ve kontrol olan yönetici, patron, kral vb. karakterleri ifade eder. Karmaşık durumları çözen, sorunların üstesinden gelen güvenilir bir kişiliği yansıtır. Mutlak gücü ve üst düzeyde zenginliği ifade eder. Prestij ve yüksek statü sahibidir. İyileştirici (İng. Caregiver): Bu arketipin temelinde insanlara iyilik yapmaktan mutluluk duymak yatar. İnsanlara yardımcı olmak, desteklemek, düzeltici olmak gibi özellikler taşır. Özellikle aziz, ebeveyn, dadı ve hasta bakıcı karakterlerinde kendini gösterir. Bilge (İng. Sage): Bu arketip bilginin insanı özgürleştirdiği motifinden hareket eder. Doğru ve yanlışın ayırtında olma, bilgi ve ustalık özellikleriyle yaşlı bilge, filozof, ermiş, uzman, bilim adamı ve öğretmen isimlerini almıştır. Kaşif (İng. Explorer): Kabına sığmayan, sürekli yeni yollar keşfeden, öncülük yapan bir karakterdir. Bu arketip bireysellik, özgürlük ve ilginç olanı merak etme duygularından hareket eder. Saf (İng. innocent): Masumiyet, iyilik ve saflık göstergesidir. Ütopik bir dünyanın hassas temsilcisidir. Melek arketipiyle özdeşdir. Savaşçı (İng. Champion, Warrior): Bu arketip bir başarı göstergesi şeklinde incelenebilir. Her zaman önde olmayı ve her şeyin iyisine ulaşma çabasını ifade eder. Sihirbaz (İng. Magician): Değişim ve pratik uygulamaları kısa yoldan elde etmeyi, neredeyse mucizevi sonuçlara ulaşmayı vaat eder. Sıradan insan (İng. Everyman): Vatandaş terimine karşılık gelen arketiptir. Sessiz çoğunluğu temsil eder. İnsanları (kadın-erkek) eşit kabul ederek ortak değerlerden yola çıkar. Soyтары (İng. Jester): Bu arketip neşeli, şakacı, oyuncu, hilebaz palyaço, deli, aptal-dahi, Joker gibi rolleri karşılayan ironik bir karakterdir. Kültürümüzde Nasrettin Hoca,

Keloğlan, Fuzuli, Nesimi gibi bu arketipe uygun birçok karakter bulunur. Onlar yaşamın ironik, eğlenceli veya uçarı taraflarını ortaya çıkarır. Aşık (İng. Lover) : Romantik kişiliği gösterir. Arkadaş, ortak, takım oyuncusu gibi karakterlere sahiptir. Toplumsal sevgi, empati ve hümanizmi kapsar. İnsanların birbiriyle olan bağlarını öne çıkarır (Pearson’dan Akt: Baştürk, 2012).

SINIRLILIKLAR

Çalışma sadece 2018 Yılında TRT’nin yapımcılığını üstlendiği, yönetmenliğini Murat Onbul’un yaptığı, Suriye meselesinin nasıl ortaya çıktığını ve Suriyelilerin yaşadığı trajediyi anlatan “Kardeşim İçin Der’a” filmini kapsamaktadır. Bu filmimizi seçmemizin amacı ise örneklem olarak seçtiğimiz “Kardeşim Der’a” filmi 2011 yılında başlayan Suriye iç savaşının konu edinmektedir. Suriyelilerin neden göç ettiği sorusu savaşın başladığı 9 yıllık süre boyunca en önemli gündem maddesi olması gerekirken, 9 yıllık süreç boyunca Suriyelilerin bir savaştan kaçtığı gerçeği çoğu zaman medya ve matbuat yayınlarında çok kısıtlı olarak yer aldığı görülmektedir. Suriyelilerin buraya neden ve niye göç ettiklerinin toplumsal bilinç olarak unutulduğu ve daha çok ekonomik bir yük olarak görüldüğü günümüzde bu film Suriyelilerin bir mağdur olarak ülkelerinden kaçmak zorunda kaldıklarına işaret ederek; baskıcı ve zorba bir yönetim olan Baas rejiminin ve Beşar Esad’ın zulmünden dolayı Türkiye’ye sığınmak mecburiyetinde kaldıklarına değinmesinden dolayı bu filmi örneklem olarak seçmiş bulunmaktayız.

KARDEŞİM İÇİN DER’A FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

Tablo 2. Kardeşim İçin Der’a Filmi Üzerine A.J. Greimas’ın Belirlediği Anlatı Dizimi

Ali Türkani, Suriye’ye döner. Ve Baas Rejimi’nin zulmüne uğrar.
Ali Türkani, Baas Rejimine direnir ve direniş tüm ülkeye yayılır. Bir İç savaş çıkar.

DÜĞÜM

Ömer ve diğer çocuklar tutuklanır.

EYLEM

Ömer ve diğer çocuklar kurtulur.

ÇÖZÜM

İç savaş çıkar. Suriye halkı, Esad’a ve Baas rejimine isyan eder.

Kaynak: (Kıran ve Kıran, 2003: 245)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Murat Onbul

Senaryo: Fatih Mutlu, Halis Cahit Kurutlu, Vahit Taha Kurutlu

Oyuncular: İlker Kızmaz, Cem Uçan, Umut Kardağ, Mehmet Çevik, Berna Koraltürk, Serhat Onbul, Mehmet Fatih Eminoğlu

İbrahim Ethem Arslan

Senaryo: Halis Cahit Kurutlu

Yapımcı: Halis Cahit Kurutlu

Müzik: Ender Gündüzlü , Metin Arıgül

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Başaran

Vizyona Giriş Tarihi: 13 Nisan 2018

Süre: 112 dk

Tür: Aksiyon, Dram

Ülke: Türkiye

Filmin Özeti

2011 yılının mart ayında Suriye'nin güneyindeki Der'a şehrinde, Tunus ve Mısır'da gerçekleşen halk ayaklanmalarından etkilenen ve Suriye rejiminin bas-kılarından bunalan 14-15 yaşlarındaki çocuklar, Baas rejimini eleştiren duvar yazıları yazarlar. Çocuklar tutuklanır ve işkenceye maruz kalır. Aşiret yapısının güçlü olduğu Der'a'nın aşiret reisleri aynı zamanda Beşşar Esad'ın teyzesinin oğlu olan, Der'a kenti muhaberat başkanı Atıf Necip'ten çocukları isterler. Atıf Necip aşiret reislerinin onurlarını kırarak çocukları vermez. Geçmişinde rejime muhalif olmasından ötürü şiddete maruz kalıp ve Suriye'den ayrılmış olan Ali Türkani olaylar başlamadan hemen önce Suriye'ye dönüş yaparak kardeşine, annesine sahip çıkmak geride bıraktığı sevdiği kadına kavuşmak gibi hayalleri vardır. Döndüğünde ilk gençlik dönemlerini yaşayan kardeşi Ömer, tıpkı abisi Ali'nin gençliğinde olduğu gibi Baas rejiminin haksızlıklarına karşı öfkeli. Ali kardeşini teskin ve kontrol etmeye fırsat bile bulamadan kardeşi ve arkadaşları öğretmenlerinin tutuklanmasına tepki olarak muhaberat karargahının duvarına yazı yazarlar. Ali'nin kardeşi ve diğer çocukları kurtarmak için girdiği mücadele, rejimin şiddet kullanması, çok kan akması ve süreci yönetemeyişi sonucunda Suriye halk ayaklanmasına giden süreci başlatır. Film gerçekte yaşanmış olaylardan esinlenilerek bir ağabey kardeş hikayesi üzerine kuruludur. Filmde anlatılan olaylar gerçek bir hikayedir. (URL-6)

Karakterler

Ali Türkani (İlker Kızmaz) Cem Uçan (Cemal) Mehmet Çevik (Seyid Ubeydul-

lah) (Berna Koraltürk (Zeynep) Umut Karadağ (Atıf Necip)

Zaman ve Uzam

Film 2011 yılındaki Suriye’nin Der’a şehrinde meydana gelen olayları anlatmaktadır.

Filmdeki Karakterlerin Yapısal Çözümlemesi

Tablo 3. Kardeşim İçin Der’a Filmi Karakter Analizi ve Mağduriyet Temsili Analizi

Filmdeki İsmi	Arketipi	Mağduriyet Temsili	Filmdeki Rolü
Ali Türkani	Savaşçı	Ali Türkani, Baas rejimi tarafından yıllarca ezilmiş ve işkence görmüştür. Bu zulüm sonucu Türkiye’ye kaçarak kendini korumuştur. Türkiye’den Der’a şehrine geldiğinde ise yaşadığı zulüm devam etmiştir. Ali Türkani’de bu zulme karşı direniş göstermiştir.	Filmde ana kahraman rolünde olup. Suriyelilerin yaşadığı mağduriyete karşı direniş başlatarak, filmde Baas Rejimine isyanı temsil etmektedir.
Atıf Necip	Düzenleyici	Suriye halkına, Baas rejimi tarafından gerçekleştirilen zulmün faili olan kişi Atıf Necip’tir. Filmde, Suriye halkın zulümler yaparak, Suriye halkına mağduriyet oluşturmuştur. Otoriter ve totaliter biri olarak film evreninde Suriye halkına zulümler yapmıştır.	Filmde, baş rolü oynayan kötü karakterdir. Film evreninde Esad rejimin temsilcisi olarak, Suriye halkını baskıyla ve zulümle kontrol etmeye çalışmaktadır.

Filmdeki İsmi	Arketipi	Mağduriyet Temsili	Filmdeki Rolü
Cemal	Savaşçı	Film evreninde, Baas rejiminin mağduriyetine uğramış en büyük karakterlerden biridir. Kardeşi, Baas rejimi tarafından önce elleri kırılmış sonra ise öldürülmüştür. Bunun üzerine Cemal, Suriye halkıyla birlikte, Baas rejimine direnmiştir.	Cemal karakteri, film evrenindeki düğümün başlangıcıdır. Kardeşi, Atıf Necip tarafından tutuklandıktan sonra Suriye halkını örgütleyerek, kardeşini kurtarmaya çalışmış. Böylece, Suriye halkı Esad'a karşı direnişe başlamıştır.
Zeynep	Saf	Zeynep, karakteri filmdeki en masum ve temiz karakterdir. Sevdiği kişi olan Ali Türkani'yi yıllarca beklemiştir. Ali Türkani geldikten sonra ise zalim Baas tarafından öldürülmüştür. Film içerisindeki en masum karakterin ölümü, film evrenindeki Suriye halkının "mağduriyet" temsili- nin en büyük göstergesidir.	Zeynep, film evreninde Ali Türkani'nin evlenmek istediği bir kişiyi oynamaktadır. Film içerisinde, Atıf Necip tarafından kaçırlıp öldürülmüştür.

Filmdeki İsmi	Arketipi	Mağduriyet Temsili	Filmdeki Rolü
Seyid Ubeydullah	İyileştirici	Seyid Ubeydullah, film evreninde dürüst din adamı olarak sunulmaktadır. Film içerisinde Ali Türkani'nin kardeşi ve diğer çocuklar Baas tarafından tutulduktan sonra Atıf Necip'in yanına giderek keş atarak Suriye halkına direniş ateşini yakmıştır. Ama Baas rejimi Suriye halkı tarafından sembolik değeri yüksek olan Keş atmayı aşağılayarak Suriye halkının dini sembolleriyle alay geçmiştir. Baas rejimi, Suriye halkının dini ve geleneksel değerlerine büyük saygısızlık yaparak, Suriye halkını mağdur ve mağdun yapmıştır.	Film evreninde, Seyid Ubeydullah, Baas rejimine karşı direnişin ilk aşamasını gerçekleştirmiştir. Keş atmayı organize ederek, Atıf Necip'in yanına giderek Suriye direnişinin en önemli aşamasına imza atmıştır. Film evreninde Suriye halkının değer verdiği bir din adamı rolünü oynamaktadır.

Filmdeki İsmi	Arketipi	Mağduriyet Temsili	Filmdeki Rolü
Şeyh Ahmed	Bilge	Film evrenindeki en dürüst ve saygın kişidir. Dini temsilci rolündedir. Film evreninde Baas tarafından zulme uğramıştır. Dera şehrindeki en önemli cami olan Ömer Camiye girişi yasaklanmıştır. Baas rejiminin halkın değerlerine karşı nasıl aşağılayıcı ve yasaklayıcı olduğunu göstermektedir.	Film evreninde, dini bir otorite rolündedir. Güveni, inancı, dürüstlüğü ve onuru temsil etmektedir. Suriye halkının yaşadığı mağduriyete karşı direnmenin ve onurlu yaşamının önemini vurgulayarak, halkı direnişe yönlendirerek çok önemli bir rolü ifa etmektedir.
Ömer Türkani	Kaşif	Film evrenindeki düğüm Ömer Türkani ve arkadaşları tarafından başlatılmıştır. Ömer Türkani, gerçek bir hikâyeye dayalı bir olayı canlandırmaktadır. Atif Necip tarafından tutuklanarak, Suriye halkında bir direniş eyleminin gerçekleşmesine sebep olmuştur.	Film evreninde, Ali Türkani'nin kardeşi rolünü canlandırmaktadır. Atif Necip tarafından tutuklanmıştır. Bu tutuklanma sonrasında ise Suriye halkı büyük bir direniş sahne olmuştur.

Ali Türkani (İlker Kızmaz)



Resim 2. (Ali Türkani)

Kaynak: (Kardeşim İçin Der’a Filmi)

Film, ana karakter olan Ali Türkani'nin; daha önce Der'a'daki zulme tepki gösterip, Necip Atif tarafından işkence görmesi sonucu üniversite eğitimi için Türkiye'ye gidip, üniversite eğitimini bitirip tekrar Der'a'ya geri dönmesiyle başlar. Ali Türkani, Türkiye'de eğitim görmüş olmasına rağmen aynı zaman da Şeyh Ahmed'in de medrese de talebesi olan ve Der'aya şehrine döndükten sonra da Şeyh Ahmed'in medresesinde talebeliğine devam etme talebinde bulunan, oldukça cesur, ahlaklı ve lider bir karakter özelliğiyle filmde yer almaktadır. Filmdeki arketipi cesur ve haksızlığa karşı direnen, savaşçıdır. Suriye halkının direnişini temsil eden örnek prototip olarak sunulmuştur. Ali Türkani, Der'adaki zulme tepki gösterip, Atif Necip tarafından işkence görüp Türkiye'ye gittikten sonra tekrar Der'a'ya dönmüş, bu geri dönüşten sonra Türkani daha soğukkanlı ve temkinli olmayı Der'ada yaşamak için tek gerçek olarak görmektedir. Der'a şehrine geldikten sonra, Beşar Esad'ın ve Baas rejiminin baskı ve zulmiyle tekrar karşı karşıya kalmış bu da Türkani'nin sürekli flashback sahneleriyle geçmişe ve Atif Necip'in kendisine işkence ettiği sahnelerin aklına gelmesine sebep olmuştur. Film evreninde, Suriyelilerin mağdur ve mağdun gösterilmesi aslında bu karakterin dönüşümüyle de açığa çıkmıştır. Esad rejimi tarafından, rejime destek ve uyum olması için çeşitli işkencelere maruz kalan Türkani, buna rağmen çoğu zaman Baas rejimine direnmiştir. Kardeşi Ömer Türkani'nin de kendisi gibi haksızlığa karşı direnen ve bir şeyler yapma niyetinde olduğunu gördüğünde ise Türkani onu uyararak, sakın ha böyle şeylere girme diye uyarmasına rağmen, kardeşinin onu suçlayarak; “Sen eski ağabeyim değilsin, çok değiştin demesiyle” kendi içerisinde bir parçalanmışlık yaşamıştır. Ama buna rağmen Der'a şehrine geri döndükten sonra daha temkinli ve soğukkanlı olarak, orada güvende yaşamayı her şeyin önüne koymuştur. Atif Necip ile geleneksel bir Arap oyunu olan şamiye oyununda (kılıçla yapılan bir oyun) bilerek yenilmesiyle de çevresindeki

herkesten tepki almıştır. Atf Necip’inde, Ali Türkani’ye, “Suriye’nin senin gibi hatalarından ders çıkaran kişilere ihtiyacı var” diyerek, Ali Türkani’nin, Baas’a ve Beşar Esad’a bağlı olmasını istemektedir. Kardeşi Ömer’in ve arkadaşlarının Atf Necip tarafından tutuklanması ve arkadaşlarından bazılarının öldürülmesi sonrası ise Ali Türkani gerçek kişiliğine dönerek, Der’a şehrini örgütleyerek, Beşar Esad’a ve Baas rejimine karşı silahlı mücadeleye girmiştir. Ali Türkani sevdiği kız olan Zeynep’e, “Artık sevdiklerimiz için hep birlikte ayağa kalkmayı öğrenmemiz gerek diyerek” Suriye halkının, Baas rejimine karşı artık direnmesi ve ayağa kalkması gerektiğini dile getirerek, Baas rejimine karşı ilk direnişi Der’ada başlatmıştır. Girdiği mücadele sonrası tüm Der’a şehrini, Baas rejimine karşı birleştirerek ve dünyaya Der’ada yaşananları duyurarak bir lidere dönüşmüştür. Ali Türkani film içerisinde aynı zamanda sosyal medyanın da önemine atf da bulunarak, Suriye’de yaşanan olayların Arap Baharı ile olan bağlantısına da dikkat çekmiştir. Suriye’de yaşanan olayların, Arap Baharı’ndan bağımsız olmadığı mesajı ile filmdeki rolünü daha da peçinlemiştir. Son final sahnesinde de kardeşi Ömer’i ve diğer çocukları kurtarıp, Atf Necip’i öldürmüştür. Kendisi de bir asker tarafından öldürülerek filme veda etmiştir. Ali Türkani, Atf Necip ile karşılaşmasında ise Beşar Esad ve Baas rejimiyle ilgili de şunları söyleyerek, filmdeki rolünü üstlenmiş olmaktadır. “Siz, duvarlara yazılar yazılan çocuklara yenildiniz, ben size sadece bunu fark ettirdim. Şimdi sen ölüyorsun Atf, sıradaki Doktor Beşar Esad olacak.” Film içerisinde Suriyelilerin nasıl temsil edildiği aslında bu metin ile de ifade edilmektedir. Esad rejiminin, küçük çocuklara ve halka eziyet ederek, zalimleştiğini ve zalimliğinde onların sonu olduğunu bu mesaj ile ifade etmektedir. Film evreninde karakter dönüşümü olarak Ali Türkani, Suriyeli halkın kendisini ifade etmektedir. Yapılan zulümlere, baskılara ve acılara Türkani artık direnmek zorundadır.

Atf Necip (Umut Karadağ)



Resim 3. (Atf Necip)
Kaynak: (Kardeşim İçin Der’a Filmi)

Filmde en önemli ikinci karakter, Beşşar Esad’ın teyzesinin oğlu olan, Der’a kenti muhaberat başkanı Atıf Necip’tir. Atıf Necip, film evreninde Baas rejimini ve Beşşar Esad yönetimini temsil ederken aynı zamanda Suriye halkına yapılan zulmün ve baskınında kendisini yansıtmaktadır. Film evreninde, Atıf Necip, rejimin Suriye halkını nasıl mağdur ve madunlaştırdığını açığa çıkartan bir karakter olarak, baskıcı, zorba ve totaliter bir kişi olarak yer almaktadır. Filmdeki arketipi ise Düzenleyicidir.

Filmin ilk giriş sahnesinde, Ali Türkan’i bir minibüse binmektedir. Minibüste, küçük bir çocuk, Beşşar Esad’ın ve babasının resmine bakarak babasına doğru: “Baba bak evde küfrettiğin kişiler” der. Bu sırada Ali Türkan’i kendisini muhaberat polisi olarak tanıtip, adamı ve oğlunu minibüsten indirerek, çocuğun babasına: “*Sen ne yaptığını sanıyorsun, ölmek mi istiyorsun, çocuğunu babasız mı bırakmak istiyorsun, muhaberat her yerde ölmek istemiyorsan çocuğunu terbiye et*” diyerek, Suriye’de yaşanan baskı rejimini göstermektedir. Filmde halk sürekli Esad ve Baas rejiminden zulüm görmekte bu zulmü de Baas adına Atıf Necip karakteri üstlenmektedir. Filmin en önemli düğüm noktası ise gerçek bir hikâyeye dayanmaktadır. Bu hikâyenin de kahramanı Atıf Necip’tir. Filmde öğretmen karakterini canlandıran (Şule Sarıcan) bir telefon görüşmesinde, “*Mübarek düşmüş, darısı başımıza*” diyerek tutuklanmıştır. Sınıf içerisinde öğretmen tutuklanırken, Atıf Necip’in yaptığı konuşma Suriye’de yaşanan baskıcı ve totaliter rejimi ifade etmektedir. Atıf sınıfın içerisine girerek şöyle der: “*Unutmayın Baas her şeyi görür, Baas her şeyi duyar ve Baas her şeyi bilir.*” Baas rejimin nasıl bir korku imparatorluğu olduğunu ifade eden bu cümle ile Atıf Necip’in karakteri temsil edilmektedir. Her şeyi bilen, duyan, gören ve insanları öldürmekte hiçbir beis görmeyen bir karakterdir. Böylece film içerisinde Suriye halkının, Baas rejimi tarafından nasıl baskıcı ve totaliter bir şekilde gözetlendiği, yönetildiği de Atıf Necip’in ağzından film içerisinde dökülmüştür. Suriye halkın içinde bulunduğu durumu yansıtan bu metin, Baas’ın temsilcisi olan Atıf Necip tarafından böyle açığa çıkmıştır. Suriye halkı, baas rejimi karşısında mağdur ve madundur. Filmde Ali Türkan’i karakteri, Suriye halkının özgürlüğünü ve direnişini temsil ederken, Atıf Necip ise Baas rejiminin zulmünü ve baskısını göstermektedir. Atıf Necip, totaliter, baskıcı ve zalim bir yöneticidir. Türkan’i ise mazlum halkın özgürlük çığıdır. Zalim karşısında ezilen onurlu bir Suriye halkıdır.

Filmdeki arketipi, zalim ve baskıcı bir karakter olarak ortaya çıkmaktadır. Herşeyi kontrol eden ve denetleyen biridir Atıf Necip. Atıf Necip, öğretmeni tutukladıktan sonra öğretmenin tutuklanmasına kayıtsız kalamayan ve duvarlara yazılar yazan öğrencileri de tutuklamıştır. Öğrencilerin tutuklanması sonucu Der’a şehri öğrencileri kurtarmak için birleşmiş ve Baas rejimine isyan etmiştir. Bu sırada Atıf Necip, Ali Türkani tarafından filmin son sahnesinde öldürülmüştür. Film evre-

ninde karakter dönüşümü hep daha keskin ve kesif bir yere evrilen Atıf Necip, baskıcılığı ve zalimliği temsil etmektedir.

Cem Uçan (Cemal)



Resim 4. (Cemal)

Kaynak: (Kardeşim İçin Der'a Filmi)

Filmdeki düğümün en önemli kahramanlarından olan Cemal, Ali Türkani'nin kardeşi kadar sevdiği aynı zaman da çocukluk arkadaşı olan dostudur. Cemal, Der'a şehrinde yaşayan kendi halinde biri olan bir karakterdir. Yıllarca, Suriye'yi mutlu etmek için uğraşan ve bu uğurda evlenmeyi dahi düşünmeyen bir karakter olarak; Suriye'ye olan düşkünlüğünü ve bağlılığını göstermektedir. Cemal'in, Hamza adında bir kardeşi vardır. Hamza, Ömer Türkani'nin de sınıf arkadaşıdır. Öğretmenin tutuklanmasından sonra, Hamza ve diğer çocuklar Der'a duvarlarına “*doktor sıra sana da gelecek*” yazmış sonrasında ise Atıf Necip tarafından tutuklanmıştır. Atıf Necip, çocukları tutukladıktan sonra herkese ibret olması için, Cemal'in kardeşi olan Hamza'yı herkesin içinde önce ellerini kırıp sonra da yüksek bir zeminden aşağıya atarak öldürmüştür. Atıf Necip, Hamza'nın elini kırarken şu sözleri dile getirerek, Beşar Esad'ın nasıl bir zalim bir rejimin lideri olduğunu da göstermektedir. “*Liderimiz Beşar Esad'a ihanet eden elleri böyle kırarım*”. Cemal bu olayın sonucunda çok büyük bir tepki göstermiş ve intikam arayışına girmiştir. Bu intikam arayışında Ali Türkani'yle birlikte hareket ederek Baas rejimine karşı direniş gerçekleştirerek, Atıf Necip'in ölmesini sağlamıştır. Filmin son sahnesinde ise Der'ada başlayan, Suriye halkının direnişinin tüm Suriye'ye yayıldığı ve Cemal'in de bir komutan olarak görev yaptığı görülür. Filmde intikam ve direniş ele alarak savaşçı arketipi ile görülmek ile birlikte dostluğu da simgelemektedir. Film evreninde Suriye halkının nasıl mağdur ve madun olarak gösterildiğinin de en büyük temsilcidir. Baas rejimi kardeşinin önce ellerini kırması, daha sonra ise onu yüksek bir yerden atarak öldürmüştür.

Berna Koraltürk (Zeynep)



Resim 5. (Zeynep)

Kaynak: (Kardeşim İçin Der’a Filmi)

Ali Türkani üniversite eğitimi için 4 yıl İstanbul’a gitmiştir. Der’a’ya geri döndüğünde ise onu bekleyen en önemli kişilerden birisi, evlenmeyi hayal ettiği ve gelecek planları kurduğu, sevdiği kişi olan Zeynep’tir. Zeynep, filmde iyiliğin ve sadakatin arketipi olarak saflığı temsil etmektedir. 4 yıl boyunca Ali Türkani’yi beklemiş ve Ali Türkani’ye inanan ve güvenen biri olarak filmde temsil edilmektedir. Filmin son sahnesinde Atıf Necip tarafından kaçırılıp öldürülmüştür. Zeynep’in ağzından çıkan son söz Ali’ye “şarkımızı unutma” olmuştur. Ali Türkani ile olan aşkın saflığı ve sadakati aynı zamanda Suriye halkının kadınlarını da temsil etmektedir. Film evreninde, Suriye halkının, Baas rejimi tarafından nasıl mağdur bir şekilde temsil edildiğine en büyük katkıyı Zeynep karakterinin hikayesi sunmuştur. Baas, iki sevgilini dahi aşkına büyük bir engel olarak, Zeynep’i canice öldürmüştür.

Mehmet Çevik (Seyid Ubeydullah)



Resim 6. (Seyid Ubeydullah)

Kaynak: (Kardeşim İçin Der’a Filmi)

Der'a şehrindeki önemli isimlerden birisidir, Seyid Ubeydullah. Dini bir otoritedir. Seyid, Hz. Muhammed'in (sav) soyundan gelenlerin kullandığı bir mahlastır. Ubeydullah'da bir Seyit'dir. Ömer ve arkadaşlarının tutuklanmasından sonra, Ali Türkani aşiretler reisini toplamış ve onlara çocukların kurtulması için tüm aşiret reislerinin toplanıp, Atıf Necip'in huzurunda "kef" atmak yani çocuklar bırakılmazsa, Esad'a ve Baas rejimine bağlılıklarının biteceğini söyleme planı yapmışlardır. Bu plan da Seyid Ubeydullah, Ali Türkani'ye çok büyük destek vermiş ve birlikte Atıf Necip'in yanına gitmişlerdir. Filmde, Ali Türkani'ye güvenen ve Suriye halkı için fedakarlıktan çekinmeyen ahlaklı bir karakteri temsil etmektedir. Suriye halkının direnişinin en önemli isimlerinden birisi olarak sunulmaktadır film içerisinde. Baas rejiminin, Suriye halkına karşı hiçbir sınır tanımadan yaptığı baskının en güzel örneklerinden biridir. Bir din adamı olmasına rağmen Baas rejimi onu hiçbir şekilde önemsememiş ve baskılarını daha çok Seyid Ubeydullah karakterine yönlendirmiştir. Seyid Ubeydullah, Suriye halkının değerleri olarak filmde yer almıştır. Baas rejimi ise bu değerleri hiç önemsemeden yok etmeye çalışmıştır. Filmdeki arketipi, iyileştiricidir. Vefa ve dostluk özellikleri ön plana çıkmaktadır.

Nusret Çetinel (Şeyh Ahmed)



Resim 7. (Şeyh Ahmed)

Kaynak: Kardeşim İçin Der'a Filmi

Der'a şehrindeki en saygın ve en muteber kişidir. Şeyhtir. Şeyh, İslami literatürde bulunduğu bölgedeki dini alandaki en yetkin kişi anlamına gelmektedir. Der'a şehrindeki önemli ve tarihi camilerden birisi olan Ömer camisinde ders vermekte olan Şeyh Ahmed, Esad'ın zulmü neticesinde oraya girmesi yasaklanmış ve zulme uğramış bir kişidir. Gerçek bir hikâye ve gerçek bir olayın rolünü oynamıştır. Der'adaki Baas rejiminin ve Beşar Esad'ın zulmüne karşı direnişin en önemli kişilerinden biridir. Film evreninde, Cuma namazını Ömer caminde

kıldırarak, hitap ettiği hutbede direnişin ve mücadele yapmanın önemini vurgulamıştır. Der’a halkını, Esad zulmüne karşı birleştirici bir rol üstlenmiştir. Filmdeki arketipi, inancı ve güveni temsil etmektedir. Bilge arketipindedir. Suriye halkının değerlerini sembolize etmektedir.

Ahmed Aslan (Ömer Türkani)



Resim 8. (Ömer Türkani)

Kaynak: (Kardeşim için Der’a Filmi)

Ali Türkani'nin kardeşidir. Filmdeki en önemli karakterlerden biridir. Sınıftaki hocasının gözlerinin önünde tutuklanması ve öğretmeninin hamile olmasından dolayı kendisini çok büyük oranda bir şey yapmak zorunda hissetmiştir. Gerçek bir olayı ve hikâyeyi canlandırmıştır. Abisi Ali Türkani'nin karakterinden ve Esad rejimine olan baş kaldırışından çok etkilenerek abisi gibi bir şeyler yapmak ve öğretmenini kurtarmak istemiştir. Bunun için arkadaşlarını organize ederek, Der'a şehrinin duvarlarına “doktor sıra sana da gelecek” diye yazmıştır. Sonrasında ise Atıf Necip tarafından tutuklanmıştır. Filmin bütün düğüm noktası bu olaylardan sonra şekil almıştır. Der'a şehri Ömer Türkani'yi ve arkadaşlarını kurtarmak için seferber olmuş ve en sonunda direniş başarılı olarak, Atıf Necip öldürülmüş ve Ömer Türkani serbest kalmıştır. Filmin son sahnesinde de Ömer Türkani Suriye iç savaşında mücadele eden birliğin içerisinde görev yaparak, Suriye halkıyla mücadeleye devam ettiği gösterilmektedir. Filmdeki arketipi kaşiftir. Türkani, haksızlığa karşı direnmeyi temsil eder ağabeyi gibi.

FİLMİN YAPISAL METİN ÇÖZÜMLEMESİ

Bu çalışmada yapısal metin çözümlemesi yapılacaktır. Görüntü ve ses gibi sinemaya özgü aktarım kanallarından istifade edilerek ana hikaye ile çerçeve hikaye çizgisi, zaman, mekan ve karakterler aracılığıyla filmde anlatımın nasıl ya-

pıldığı ve anlamın nasıl inşa edildiğinin soruları cevaplanmaktadır. Çalışmadaki arketipler ise karakterler içinde ve arasında oluşan aykırı düşünceler ve bu düşünceler arasında tartışmaya açık, kesin bir yargı içermeyen karşıtlıklar, çelişkiler sergilenmektedir.

Film, Suriye'nin Der'a şehrinde, Mart 2011'de geçmektedir. Film, Suriye'de iç savaşın başladığı 2011 yılındaki Der'a olaylarından esinlenerek çekilmiştir. Film gerçek bir hikâyeye dayanmaktadır. Filmin giriş sahnesi bir işkence ile başlar, dar ağacı gösterilir. Bir askerin elindeki copla yerde yatan bir sivile işkence yaptığı görülür. Asker, Baas rejiminin Der'a şehri muhaberat başkanı Necip Atıf, sivil ise filmin kahramanı olarak tanıyacağımız Ali Türkani'dir. Atıf Necip, yerde yatan Türkani'ye işkence etmeden önce şunları söyler: "İsyan sarmaşık gibidir. Filizken yolmazsan bakmışsın tüm ağacı sarıvermiş. Ama korkma biz sendeki o filizi söküp alacağız" diyerek, Ali Türkani'yi bıçaklamaya başlar. Bu sahne Ali Türkani'nin film boyunca flashbackler yaparak geri döneceği travmatik bir anısını oluşturmaktadır. Aynı zamanda Baas rejiminin Suriye halkına olan bakışını da yansıtmaktadır. İsyan eden Suriyelilere karşı nasıl davranılması gerektiğini anlatmaktadır.

Filmin ikinci sahnesi ise gerçek bir olaya dayandığı için en dikkat çekici sahnelerden biridir. Arap Baharı olarak tanımlanan süreçle birlikte 30 yıllık Hüsnü Mübarek iktidarının devrilmesi sadece Mısır'ı değil bölge halklarını da derinden etkilemişti. Bu tarihi devrim domino etkisiyle Bahreyn'i, Libya'yı, Fas'ı etkilemiş ve hatta Kaddafi'nin ölümüne bile neden olmuştur. Halk hareketlerinin büyük devrimlere yol açtığı bu dönemde Suriye'de Der'a şehrinde iki bayan doktor telefonla konuşurken; "*Hüsnü Mübarek düşmüş, darısı bizim başımıza...*" şeklinde niyetlerini dile getirmişlerdir." Bu telefon görüşmesi film içerisinde birebir yansıtılarak, filmin Suriye İç savaşına giden yolda nasıl bir güzergahtan geçerek ortaya çıktığına önemli oranda işaret etmektedir. Suriye'de yaşanan iç savaşın fitillerinden birisini bu telefon görüşmesi olayı oluşturur. Bu sahne filmde bir öğretmen hanım tarafından canlandırılmıştır. Atıf Necip ders yapılan sınıfa girerek sert bir üslupla şunları söyler:

"Okuduđunuz şiirleri duydum, Suriye'nin şaire ihtiyacı yok. Lidere ve Baas'a itaat eden savaşçılara ihtiyacı var diyerek, öğretmenden de onay ister. Öğretmende aynı şekilde itaat eder ve Suriyeli gençlerin görevinin Baas'a ve Esad'a itaat etmek olduğunu söyler..."

Devamında ise Atıf Necip, öğretmenin "*Mübarek düşmüş darısı bizim başımıza*" adlı görüşmesini bildiği söyleyerek; "Baas rejiminin her yerde ve her zaman Suriyelileri dinlediğini ve gözettiğini dile getirerek şunları söyler "*unutmayın, Baas*

her şeyi görür, duyar ve bilir”. Daha sonra öğretmeni tutuklar. Filmin en önemli kırılma noktasını bu sınıf sahnesi oluşturmaktadır. Çünkü sınıftaki öğrencilerden birisi Ömer Türkmani’dir. Ömer Türkmani, Ali Türkmani’nin kardeşidir. Ömer Türkmani, abisi Ali’ye hayrandır çünkü; Ali, Baas rejimine isyan etmiş bu isyanı sonrası Atıf Necip tarafından işkence görmüş ve sonra Türkiye’ye eğitime gitmiş; idealist ve özgürlüğüne düşkün biridir. Ömer’de abisini örnek alarak, öğretmen hanımın hamile olduğunu ve onun için bir şeyler yapılması gerektiğine inanmıştır. Bunun için arkadaşlarını örgütleyerek ve organize ederek, öğretmen hanımın Atıf Necip tarafından gaddarca ve zalimce dövüldüğü sırada; Der’a sokaklarına “Doktor (Beşar Esad) sıra sana da gelecek yazılarını” yazar. Bu sahne da gerçek bir olaya dayanmaktadır. Suriye iç savaşının çıkmasında Ömer ve arkadaşlarının duvara yazdığı yazılar çok önemli bir fitil olmuştur. (URL-7) Bu olay Sabah Gazetesi’nde şöyle yer almaktadır: “Telefonları istihbarat tarafından dinlenen bu iki kadın doktor tutuklanıyor ve ceza olarak saçları sıfıra vuruluyordu. Bunun üzerine, bu kadınlardan birinin akrabası olan 12-13 tane çocuk, duvarlara “Halk, düzenin yıkılmasını istiyor.” sloganını yazıyor. (Sözü edilen slogan Arap dünyasında en çok atılan slogandır.) Okulun müdürü bu çocukları istihbarata şikâyet ediyor. Çocukları içeri alıyolar ve çok ağır işkencelere maruz bırakılıyor.”

Atıf Necip öğretmen hanıma işkence sırasında şunları dile getirmektedir: “*Sevilmek mi yoksa korkulmak mı daha iyi olmalıdır. Eğer biri eksik olacaksa sevilen eksik olmalıdır. İnsanlar sevilenleri değil korkulanları sever. Korku otoritesinin ve düzenin kendisi için gereklidir. Korku tehditten doğar. Bu da otoritenin ve düzenin devamını sağlar. Bu coğrafyada zayıfların üzerine korku salmalısınız”.* Diyerek öğretmeni coplayarak askerlerin içerisinde vurur. Esad’ın ve Baas rejiminin halk üzerinde iktidar kurmak için uyguladığı politikayı anlatan bu sahne, Suriye halkına Esad tarafından yapılan zulmü de ifade etmektedir. Suriye halkının, Esad rejimi tarafından nasıl mağdur ve madun olduğunu gösteren sahne bu “metin”de dilet getirilmiştir. Esad rejiminin (BASS Partisi) Suriye halkını “korku ve şiddet” ile düzene getirmeyi şiar edindiğini bu sahnede görmekteyiz.

Filmin devamındaki sahne de ise Ali Türkan’i İstanbul’dan Der’a şehrine gelir. Kardeşi Ömer Türkmani ile birlikte dolmuşa binerler. Dolmuşta, kamera Beşar Esad ve babası Hafız Esad’a zoom yapar. Bu sırada dolmuştaki bir çocuk, resimlere tükürüp babasına döner, baba evde yüzüne tükürdüğün adam der. Ali Türkan’i hemen olaya müdahil olup. Muhaberat (Suriye Polisi) deyip dolmuşu durdurur. Ve şunları söyler: “Sen bilmez misin, Suriye’nin duvarlarının bile kulakları vardır. Eğer çocuğunun ölmesini istemiyorsan çocuğunu terbiye et diyerek adamı gönderir”. Filmde Beşar Esad’ın ve Baas rejiminin, Suriye halkını nasıl bir korku ve baskı ile yönettiği görülmektedir. Her yerde muhaberatın polisleri vardır ve bu polisler sürekli halkı baskı ile denetler.

Filmde gösterilen okul binasında ve hatta evlerin içerisine Beşar Esad'ın büyük resimleri vardır. Ve bu resimler de Esad halkı kontrol altına alan güçlü bir totaliter lider olarak temsil edilir. Filmin devamındaki sahnesinde, Ömer Türkani'nin hocasının tutuklanmasına karşı arkadaşlarıyla birlikte kalkışacağı eylem yer almaktadır. Ömer arkadaşlarıyla birlikte, Der'a şehrinin duvarlarına “*Doktor Sıra Sana'da gelecek*” diye yazmaktadır. Burada belirtilen doktor, Beşar Esad'ın kendisidir. Filmin sonrasındaki sahne, geleneksel bir Arap düğünü ile başlar. Ali ve Cemal birlikte Şeyh Ahmed'i ziyaret eder ve ona Türkiye'den selamlar iletir. Şeyh Ahmed, Hz. Ömer Camisine girmesinin yasak olduğunu dile getirerek; Baas'ın nasıl bir totaliter bir yönetim olduğunu gösterir. Cemal bu sırada, Baas'ın halktan korktuğunu dile getirerek, Hüsnü Mübarek'in başına gelenlerin, Suriye'de de Esad'ın başına geleceğinden korktukları için Suriye halkın baskı ve şiddet uygulandığını dile getirir. Filmin devamında Atf Necip, düğün alanına girer, düğün alanının merkezinde Beşar Esad'ın bir resmi bulunmaktadır. Necip Atf düğün salonuna girer, Der'a Şehri'nin ileri gelenleri vardır orada. Atf Necip'i Seyid Ubeydullah karşılar ve Şeyh Ahmed'in yanına oturmak istediğini söyleyerek; Şeyh Ahmed'in yanına oturur. Düğün de müzik başladığı sıra Atf Necip, uzun zamandır şamiye oyunu oynamadığını belirterek; yok mu benimle mücadele edecek bir baba yiğit diyerek, Ali Türkani'yi karşısına çağırır. Ali Türkani iyi bir şamiye oyuncusudur ve geçmişte Atf Necip'i yendiği dile getirilir. Bütün arkadaşları ve ailesi, Ali'nin, Atf Necip'i yeneceğini düşünürken, Ali bilerek yenilir. Necip Atf oyun sırasında; Ali Türkani'ye, Suriye'nin senin gibi hatalarından ders çıkaran gençlere ihtiyacı var, tecrübelerinden faydalanmalı Suriyeli gençler hatalı yollara girmemeliler diyerek; Suriye gençlerin, Beşar Esad'a ve Baas'a sadık ve itaatkâr olmaları gerektir alt mesajını vermektedir. Necip Atf'a yenilen Ali Türkani arkadaşlarından çok büyük tepki almıştır. Ama ona destek olan sadece sevdiği kız olan Zeynep olmuştur. Ali Türkani yenilgi sonrası inzivaya çekildiği sırada Zeynep yanına gelir. Ve 4 yıl boyunca onu beklediğini; onunla gelecek hayalleri kurduğunu dile getirir. Filmdeki en saf karakter, Zeynep olarak sunulmaktadır. Ali Türkani'ye kör kütük aşık ama onu bekleyecek kadar da dirayetli biridir.

Filmin devamındaki sahnede de dün gece Der'a şehrinin duvarlarına yazılar yazın öğrenciler tutuklanmıştır. Tutuklananlar arasında Ali Türkani ve Cemal'in de kardeşleri bulunmaktadır. Soluğu hemen karargâhta alan Ali ve Cemal; Atf Necip ile görüşmek ister. Ali Türkani, Atf Necip ile görüştüğünde; Atf şunları söyler: “Suriye'nin gençlerini sana emanet edemem; çünkü senin kardeşin Beşar'a isyan etti. Kardeşine sahip çıkamayan Suriyelilere sahip çıkamaz diyerek, telefonu yüzüne kapatır.” Ali Türkani bunun üzerine Cemal'a Der'adaki aşiret reislerini toplamamız lazım diyerek, aşiret reislerini toplar. Aşiret reislerine çocukları kurtarmak için onlara “kefiye” koymalıyız teklifini sunar. Kefiye koymak namus koymaktır denilerek; kefiyenin aşiretin onuru ve saygınlığı karşısında çocukların

serbest bırakılacağını; Atıf Necip’in Der’aya karşı gelemeyeceğini dile getirerek; aşiret reislerini ikna eden Ali Türkani, aşiretin önde gelenlerini, Atıf Necip’in yanına götürür. Bütün aşiret reisleri, Atıf Necip’in yanına giderek, çocukların masum olduğunu ve serbest bırakılması gerektiğini söyler. Bundan sonra bir daha böyle bir şey olmayacak, biz Der’a’nın bütün reisleri olarak buna kefiliz der. Atıf Necip ise bu ülkede Baas’tan büyük aşiret yok. Bugüne kadar gösterdiğimiz iyi niyet, merhamet sadece sizi yüreklendirdi, diyerek onları odadan kovar. Söz olan Seyid Ubeydullah ise bizim içinde merhamet edenlerin en büyüğü Allah’tır. Çocuklarımız, Allah’ın emanetidir. Ve Çocuklarımızı kollamak bizim onurumuzdur diyerek, başlarındaki giysiyi masaya bırakarak; Atıf Necip’e baş kaldırmışlardır. Seyid Ubeydullah, siz bizim onurumuzu kırdınız demesine rağmen; Atıf Necip, aşiret reislerini aşağılayarak şunları söylemiştir: “Çocukları artık unutun. Gidin yenilerini yapın. Yapamazsanız, karılarınızı bize gönderiz biz yaparız” diyerek odadan tüm aşiret reislerini kovmuştur. Bu olay gerçek bir olaya dayanmaktadır. Ve Suriye halkının, Esad’a karşı direnişe geçmesinden çok önemli bir rolü vardır (URL-8).

Bu olay Sabah gazetesinde çıkan bir haberde ise şöyle anlatılmaktadır: (URL-9)

“Emmy ödüllü yapımcı Jamie Doran, The Boy who started the Syrian War / Suriye’de Savaşı Başlayan Çocuk isimli belgeselinde savaşın nasıl başlayıp yayıldığını tüm dünyaya hatırlattı. Gelin şimdi Doran’ın anlattıklarına bir bakalım: Şubat 2011’de henüz 14 yaşında olan Muaviye Syasneh ve üç arkadaşı, Der’a kentindeki okullarının duvarına Esad rejiminin baskılarını karşı şakalar içeren yazılar yazdı. Ancak Esad’ın Şebbiha milisleri, Muaviye Syasneh ve arkadaşlarını tutukladı. Babaları çocuklarının akıbeti sormak için rejimin kara delikleri olarak bilinen hapishanelerden birine gittiklerinde ise aldıkları cevap, “Bu çocuklarınızı unutun. Eve gidip yeni çocuklar yapın. Eğer siz yapamazsanız, eşlerinizi bize gönderin, sizin yerinize biz çocuk yaparız” oldu. Bunun üzerine Der’a’da Esad’ın diktatörlüğüne karşı barışçıl gösteriler başladı.”

Seyid Ubeydullah da bu sözlere “Der’a hiç bu kadar aşağılanmadı” diyerek, tepkisini dile getirmiştir. Sonraki sahnede ise çocuklar tutuklu bir şekilde hücrede gösterilir. Askerler hücreye girer ve Cemal’in kardeşi olan Hamza’yı alarak Atıf Necip’in yanına götürür. Hamza’yı meydana yanına alarak; kalabalığa seslenerek şunları söyler: “Hey, gidin ve bütün Der’a’ya anlatın. Ben yazı yazan elin küçüklüğe değil, yazıdaki ihanetin büyüklüğüne bakarım, ben Doktor Beşar Esad’a ihanet eli böyle kırarım” diyerek, Hamza’nın önce elini kırar sonra ise onu avludan aşağıya atarak öldürür. Filmdeki bütün düğüm buradan sonra başlamaktadır. Der’a şehri intikam almak ve çocukları kurtarmak, yaşanan zulme tepki koymak için bu olay sonrasında “direnişe ve ayaklanmaya” başlamıştır. Bu olay gerçek bir

olaydır. (Gazete Duvar, 2020) Filmde, Suriye halkının nasıl aşağılandığı ve nasıl bir mağdur olarak ele alındığını bu sahne çok güzel açıklamaktadır. Devamındaki sahne de ise Ali Türkani ve Cemal ağlar... Cemal, bunları gebertelim! Ne olur bunları gebertelim diyerek, filmde başlayacak olan Suriye halkının direnişinin ipucunu vermektedir. Sonrasındaki sahne de ise Ali'nin yine en kötü zamanında Zeynep onu teskin etmeye ve destek olmaya gelmiştir. Zeynep ile Ali'nin aşkı, Beşar Esad'ın zulmü yüzünden yaşanmamaktır. Filmin en duygusal kısmı burasıdır. İki aşğın bile mutlu olmasına izin vermemektedir, Baas rejimi. Der'aya bambaşka hayaller ile geldiğini ifade eden Ali; Baas rejiminin kendi içinde açtığı değişimi ve dönüşümü Zeynep'e şöyle ifade etmektedir: “*Artık sevdiklerimiz için hep birlikte ayağa kalkmayı öğrenmemiz gerek*” demektedir. Türkani, Suriye halkının artık baskı ve zulme karşı direnmesi gerektiğini söylemektedir. Bu sahne aslında Suriye halkın “*mağdur*”iyetini sembolize etmektedir. Mağdur olan, ezilen ve sömürülen bir halk olan Suriye halkının artık buna bir dur demesi gerekmektedir. Sonrasındaki sahne de yine aşiret reisleri ile toplanırlar. Cemal çok ateşli bir konuşma yaparak; tek çarenin Atıf Necip'i öldürmek gerektiğini belirtmektedir. Buna karşı çıkan ise Ali Türkani'dir. Türkani, böyle bir eylem yaparsak çocukların öleceğinden bahseder. Buna rağmen Cemal, silahlı mücadele dışında bir çözümün olmayacağını dile getirerek, Ali'nin çözümünün yanlış olduğunu ifade etmiştir. Ali Türkani ise silahlı mücadelenin, girişilen mücadelenin meşrutiyetini yok edeceğini ve Atıf Necip'in tekrar kazanacağını söyleyerek; bu girişimin çok yanlış olduğunu ifade etmiştir. Ali Türkani aşiretin ileri gelenlerine şu teklifi yapar: “Cuma namazı çıkışı, tüm Der'a şehri olarak, Der'a da yaşanan olayları, Beşar Esad'ın ve Baas rejiminin zulmünü dünyaya duyurarak bir gali-biyet elde edebiliriz. Bunun için Der'a şehri olarak hep birlikte karargâha yürüyeceğiz ve Esad'ın ve Baas'ın zulmünü ortaya çıkaracağız” der. Cemal ve diğer aşiret reisleri bu karara çok büyük tepki göstererek; Suriye'de yaşanan olayların 40 yıldır sürdüğünü; Hama'da birçok katliamın yapıldığını ama dünyanın buna sessiz kaldığını söyleyerek; kimse Ali Türkani'ye inanmaz. Cemal ise Zalimin karşısında dimdik durmayı öğreten Ali Türkani benim kardeşimdi, kendi kendine hayaller kuran Ali benim bundan gayri benim kardeşim değildir diyerek odayı terk ederler... Ali Türkani'nin yanında sadece Şeyh Ahmed ve Seyid Ubeydullah kalır. Bu sahnede, Suriye halkının 40 yıldır süregelen “*mağduriyeti ve uğradığı zulmü*” çok açık bir şekilde ifade edilmiştir.



Resim 9. Baas Rejimine Karşı İlk Toplantı, Der’a Şehrinin Önde Gelenleri İle Birlikte

Kaynak: Kardeşim İçin Der’a Filmi

Bir sonraki sahnede, Suriye rejimin halkın içine nasıl sızdığını ve halkın içerisindeki muhbirlerin nasıl Suriye Halkı’nı Esad’a ve Baas’a sattığını gösteren bir sahne ile başlar. Ali Türkani ve arkadaşları, Cuma namazı sonrası Der’a halkı olarak karargâha yürümeyi ve yaşanacak zulmü tüm dünyaya duyurmaya planlarken bu planı öğrenen Atıf Necip’in de bir planı vardır. O da şudur. Hapishanede yatan müebbet ceza alan mahkumların ellerine silahlar vererek; onları asker kılığında kuru sıkı mermiyle halka karşı silah sıkan bir eylem içerisinde göstererek, halkın askerleri öldürdüğü sahneleri bu defa o tüm dünyaya Suriye halkının, Baas’a nasıl isyan ettiğini göstererek; yapacağı zulmü meşrulaştırma arayışına girmektedir. Cuma namazı vaktini bekleyen; Atıf Necip’in beklemediği şey ise Suriye halkının direnci ve özgürlük aşkıdır. Cuma namazı sonrası, Baas’ın askerler dahi Ali Türkani’ye destek olarak; tüm dünyanın Baas’ın ve Esad’ın kanlı zulmünü dünyaya göstererek; dünya kamuoyuna Baas’ın nasıl bir rejim olduğunu ve Esad’ın Suriye halkına yaptığı zulmü ve baskıyı göstermiştir.

Şeyh Ahmet ise Cuma namazı verdiği hutbeyle tüm Der’a halkının Ali Türkani’nin başlatacağı yürüyüşe katılmalarını ve Suriye halkının yaşadığı haksızlığa karşı direnç göstermelerini isteyen bir hutbe vermiştir. Namaz sonrası Ali Türkani tekbirler getirerek; Der’a halkını, karargâha doğru yürütmeyi başarmıştır. Ali Türkani, Suriye halkının yaşanan zulme karşı direnişin başlangıcını bu Cuma namazı başlattığı yürüyüşle gerçekleştirmiş ve Harekatın liderliğini de üstlenmiştir. Der’a sokakları: “*Ey Allah’ım senden başka kimsemiz yok*” nidalarıyla karargâha doğru yürümeye başlamıştır. Atıf Necip, tüm dünyanın bugün Suriye’nin düşmanlarını ve teröristlerini göreceğini söylerken aynı zaman da Suriye’nin teröristlere nasıl bir şekilde cevap vereceğini de göreceğini söylemiştir. Suriye halkı ise karargâhın önüne gelmiştir. Atıf Necip’in dizdiği askerler ise ellerinde silahlar ile halkın karşısındadır. Bu sırada halkın içinden biri o askerlere

sıkarken; askerlerin kuru sıkı sıkmasıyla bunun bir komplo olduğu açığa çıkmıştır. Halkın askerleri öldürdüğü esnada; Atf Necip'in kameraları ve muhabirleri, Suriye halkının Esad'a ve Baas'a nasıl isyan ettiği ve nasıl bir terörist olduklarını göstererek onlara yapılacak zulmü ve cezayı meşrulaştırmayı amaçlamıştır. Ama meydanda Hamza adında bir çocuğun telefonu ile çektiği görüntüler bu komployu yerle bir etmiş; tüm Dünya, Der'ada Suriye halkının yaşadığı zulmü görmüştür.



Resim 10. Sosyal Medya Kullanılarak, Yaşanılan Zulüm Dünyaya Servis Edilmeye Çalışılmakta

Kaynak: Kardeşim İçin Der'a Filmi

Bu olaylar sonrası Beşar Esad, Atf Necip'i arayıp çocukları teslim edilmesi emrini vermiştir. Olay tüm Suriye'ye yayılmış ve Der'adaki olaylar Suriye halkı tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Atf Necip ise çocukları teslim edeceği sırada bazı çocukları ölü olarak teslim etmiştir; ama TV'ler sadece sağlam çocukların teslimatını çekip ve gitmiştir. Bu olay Der'a'da çok büyük bir tepki toplamıştır. Ama Atf Necip durmaz, o gün isyan eden ve yürüyüş yapan bütün aileleri toplayarak hapse atar. Suriye halkına uygulanan, zulüm ve baskı bu sahnelerde de çok net bir şekilde ortaya konmuştur.

Cemal ise kafasına koyduğu silahlı mücadeleyi yapmak için Münir ile anlaşma yapmaktadır. Münir silahları tedarik edecektir. Ama Münir, Atf Necip'in adamıdır ve birebir yaşanan her süreci Atf Necip'e doğrudan anlatmaktadır. Bunu öğrenen Ali Türkani, Cemal'e giderek bu durumu haber verir. Ve plan değiştirerek, karargâhı basma planı yaparlar. Tutuklanan insanları kurtarma planı yaparlar. Ali Türkani karargâhı basmaya giderken bu baskının, bundan sonra Baas'ın ve Esad'ın Suriye'nin özgür halkını esir tutamayacağını söylerken; sahne Kuran'ı Kerim'den bir ayet ve Ali Türkani'nin imam olarak namaz kılmasıyla devam eder. Kuran ayetiyle de yapılacak olan direnişin haklı ve doğru olduğunun altı çizilmektedir. Ve Ali Türkani devamındaki sahneyle birlikte karargâha

baskın yapar. Tüm karargâh havaya uçurulur. Bütün mahkumlar kurtarılırken; Ali Türkani benim bir işim daha kaldı diyerek, Atıf Necip’i öldürmeye gider. Ali Türkani, hızlı adımlarla Atıf Necip’in odasına girer ama Atıf Necip sevdiği kız olan Zeynep’in kafasına silah dayayarak, Ali’nin silahını atmasını söyler. Bu sırada Ali’nin arkasındaki asker, Atıf Necip’in yanındaki askeri öldürerek, safını Ali’den yani Suriye halkından yana kullandığını belirterek; Atıf Necip’e isyan eder. Bu sırada Atıf Necip hem askere hem de Zeynep’e sıkarak onları öldürür. Zeynep ölüm sırasında, Ali’ye şarkımızı unutma diye veda ederken; Ali, Atıf’ı öldürerek, şimdi sen ölüyorsun sonra sıra doktora da gelecek der ve aynı zaman da kendisi orada ölürek özgür Suriye halkının direnişi başlatmış olur. Filmin bu sahnesi, Suriye halkının, zalim Esad rejimi tarafından nasıl bir şekilde baskıya ve zulme uğradığını apaçık bir şekilde gösterirken aynı zaman da Suriye halkının ne için direniş yaptığını ve bu direnişin kime ve kimlere olduğunu da apaçık bir şekilde anlatmaktadır.



Resim 11. Ali Türkani, Atıf Necip’i Öldürür
Kaynak: Kardeşim İçin Der’a Filmi

Filmin final sahnesi ise yaşanan iç savaşın sonrasında yaşanan gelişmeleri anlatarak biter. Ömer Türkani ve Cemal sahnede tekbirlerle görülür. Baas’a ve Esad’a karşı mücadelenin devam ettiği gösterilir. İç savaş sonrası Türkiye’ye sığınan Suriyeli mültecilerin kaldığı çadır kentler gösterilir. Çadırlar gösterilirken; filmde Seyid Ubeydullah tarafından şu sözler seslendirilir: “*Suriye’deki halk ayaklanması 15 Mart 2011’de ülkenin güneyindeki Der’a kentinden başladı. Suriye savaşında şimdiye kadar 500 binden fazla kişi hayatını kaybetti. 6.5 Milyon insan evlerini terk edip başka ülkelere sığınmak zorunda kaldı. Baas Rejimi sivillere yönelik sistematik saldırısını sürdürürken Der’a hala direnmeye devam ediyor.*”

Film evreninde Suriye halkı, Baas rejimi tarafından, yönetilen, sömürülen ve ezilen bir halk olarak temsil edilmektedir. Baas rejimi, Suriye halkını totaliter bir şekilde kuşattıktan sonra bile en ufak bir isteği bile karşılamayarak halkı korku ve baskıyla mağdunlaştırmıştır. Aynı zamanda toplu olarak Suriye halkını mağdur etmiştir. Film içerisinde, Suriye halkı yaşanan bu mağduriyete ve mağduniyete karşı direnişi seçerek, yaşanan bu duruma isyan etmiştir. Ali Türkani karakteri üzerinden tüm Suriye halkı Baas rejimine karşı direniş gerçekleştirmiştir.

SONUÇ

Türkiye'deki geçici koruma altındaki kayıtlı Suriyeli sayısı 18 Kasım 2020 tarihi itibarıyla bir önceki aya göre 10 bin 893 kişi artarak toplam 3 milyon 635 bin 410 kişi oldu. Bu kişilerin 1 milyon 699 bin 107'sini (%46,7) 0-18 yaş arası çocuklar oluşturuyor. 0-18 yaş arası çocukların ve kadınların toplam sayısı ise 2 milyon 565 bin 823 kişi. (%70,5) (URL-10) Neredeyse 4 milyona yakın Suriyeli mültecinin ülkemizde 2011 yılında beri Suriye'de yaşanan iç savaş sonrası ülkemize gelmesi; dünya göç literatüründe çok önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Dünyada en çok mülteci sahibi ülkelerin başında Türkiye gelmektedir. Türkiye mültecilere hem ekonomik hem de toplumsal olarak birçok noktada destek verirken, 4 milyona yakın Suriyelinin, kamuoyunun bilinçlenmesinde çok önemli bir rolü olan sinemanın dışında kalması düşünülemezdir. Sinema sanatı, bazen tamamen kurgusal içerikler üretirken bazen de hem kurgu hem gerçeği aynı anda yansıtan filmler üretmektedir. Bu filmde yönetmen, 2011 yılında Suriye'de yaşanan iç savaşın başlangıcına giderek, Suriye'de yaşanan olayları gerçek olaylara dayanarak anlatma mücadelesine girmiştir. Film yapısı itibarıyla; Suriye halkının, totaliter ve baskıcı bir yönetim olan Baas rejimi karşısında neredeyse 40 yıllık yaşanan zulmünü konu edinmektedir. Baas rejimi, halkın üzerindeki baskısını Arap baharıyla daha da arttırarak en ufak bir gösteriye dahi izin veremez hale gelmiştir. Der'ada 14-15 yaşındaki öğrenciler, öğretmenlerine yapılan haksız tutuklanmaya itiraz ederek, Der'a sokaklarına "*doktor sıra sana da gelecek*" yazar, olaylar bunun sonucunda patlak vererek, Esad'a ve onun kurduğu baskı rejimi olan Baas partisine direnişi ele alır. Film içerisinde Beşar Esad ve Baas Partisi, halkı sürekli denetleyen, onlara asla göz açtırmayan totaliter bir yönetim biçimi olarak sunulurken; Suriye halkı ise mağdur ve madun olarak, birçok yaşanan zulme tepkisiz ve eylemsiz kalan bir halk olarak sunulur. Filmin düğüm noktası ise burada başlar; yaşanan birçok zulme tepki göstermeyen Suriye halkı; çocukların tutuklanıp, aşiret reislerinin de çok kötü bir şekilde Baas rejimi tarafından aşağılanması sonrası isyan ederek; Arap baharında yaşanan devriminde etkisiyle Suriye'de bir iç savaşın patlak vermesine sebep olur. Film evreni ise burada başlar. Suriye iç savaşının başlangıcını konu edinerek, bu iç savaş neden başladı ve Suriyeliler neden mülteci konumuna düştü sorularına cevap verir. Suriyelilerin yaşadığı baskı

ve zulüm sonucu ülkelerini terk etmek zorunda olduğu ve yıllarca Baas Partisi ve Esad tarafından madun ve mağdur olarak yaşatıldığını gösteren film, Ali Türkani karakteri etrafında şekillenir. Ali Türkani ile Suriye halkını özdeşleştiren film; Suriye'nin direnişi ve özgürlüğü noktasında yaşadıkları haklı mücadeleyi aksiyon ve flashbacklerle destekler. Film, karakterler üzerinden okunduğunda, Ali Türkani karakterinin yaşadığı zulümlere önce sabrı, sonra bu sabrın sınırlarının genişlemesi ve en sonunda ise direnişi filmin yapısını oluşturmaktadır. Suriye halkının, Baas rejimi karşısındaki onurlu direnişini konu edinen bu filmde mekân olarak kısmen Suriye kullanılarak, gerçeklik etkisi oluşturulmuştur. Filmde müziğin de sadece Ali Türkani ve sevgilisi Zeynep arasında kullanılması da filmi genel olarak bir direniş ekseninde ele alır. Ali Türkani'nin, Suriye halkının sesi olarak sunulması ve direnişi başlatan kişi olmasında Türkiye'den Der'aya gitmesi ve Der'ada daha önce yaşadığı zulüm çok etkili olmuştur. Aynı zamanda film, Arap Baharı'nın sosyal medya üzerinden başlamasına da atıf yaparak; Ali Türkani'nin (Suriye halkının) Esad'a karşı direnişe ilk olarak sosyal medya üzerinden başladığını göstererek; Suriye'de yaşanan olayların, Arap Bahar'ında yaşanan olayların paralel olduğuna gönderme yapmaktadır. Arap Baharı'nın totaliter ve baskıcı rejimlere karşı; halkların özgürlük ve adalet mücadelesi olduğunu alt metin olarak veren film; Suriye halkının direnişini, Arap Bahar'ından ayrı tutmayarak, onun bir parçası olduğunu yansıtmaktadır.

Filmin metin analizine baktığımızda ise Suriye halkının, rejim tarafından nasıl mağdunlaştırıldığı, nasıl bir totaliter baskı altında bulunduğu apaçık görünmektedir. Suriyeli halk çoğu zaman- görünen-izlenen-yönetilen, zulme uğrayan ve ezilen bir halk olarak sunulmaktadır. Bu zulmün sonucunda ise insanların göçe zorunlu olarak uğradıkları filmin ana yapısını oluşturmaktadır. Günümüzde de Suriyeli mültecilerle ilgili en önemli sorun, Suriyelilerin sığındıkları ülkelerde de bir nefret söylemine uğradığı gerçeğidir. Bu nefret söylemine uğrama, bazen milletçi söylem ile olurken bazen de ekonomik sebeplerle olmaktadır. Oysaki Suriyeliler, göç olmaya Esad rejimi tarafından zorlanmış. Bir iç savaş sonucunda yaşanamaz bölgeden zorunlu olarak başka ülkelere sığınmışlardır. Bu noktada bu film de Suriyelilerin yaşadığı bu göç dalgasının ve yaşanan karmaşıklığı gerçeğe dayalı kurgu ve yarı belgesel tarzı ile ele alarak bu sorulara cevap verme çabasına girdiği görülmektedir. Filme dair yapılacak olan eleştiri belki şu olabilir. Karakter dönüşümleri çok keskin ve hızlı olarak gerçekleşmiştir. Karakterlerin film evreninde büyümeden keskin bir dönüşüme uğramaları hikâyenin karakter üzerinden gitmesinden dolayı büyük boşluklar bırakmaktadır. İkinci husus gerçek olaylara dayalı olarak bir anlatım tarzı gerçekleştiren film bazen bir belgesel havası bazen de kurmaca bir film havası vermiştir. Doğrudan, didaktik anlatımlar kurmaca filmin doğasını ve anlamın büyüsünü bozduğunu da ortaya koymaktadır. Film evrenindeki karakterler ve hikâye – Suriyeliler yaşadığı dramı ve tramvayı

anlatmak amaçlı olarak Suriyelileri “mağdur ve madun” olarak gösterme çabasında olduğu için yer yer sinemasal evrenin dışına çıktığı da gözlemlenmektedir.

Filmin yapımcısının TRT olması da çok önemli bir olguyu açığa çıkartır. TRT, Türkiye’nin tek kamu yayıncısı vasfını taşıyan kanalıdır. Bu film TRT’nin yapımcılığı sayesinde ortaya çıkmıştır. Bu filmdeki anlatılar da aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin Suriye’deki olayları ve iç savaşı nasıl gördüğünü ortaya çıkarmaktadır. Suriye’deki olaylarda mağdur ve madun olarak; baskı ve zulme uğrayan Suriye halkının direnişini ve özgürlük arayışını olumlayan bu film hem tarihi hem de gerçek olaylardan esinlenerek ortaya çıkması; bu filmi aynı zaman da Suriye’de yaşanan olayların sebeplerini de anlamaya ve Türkiye’de yaşayan 4 milyon Suriyeliyi’de anlamaya ve onlarla birlikte yaşarken onların acılarını hissetmeye sebep vermektedir. Suriye’de yaşanan olaylardan en çok etkilenen ülke olan Türkiye’nin bu konuyu sinema üzerinden ele almaması düşünülemezdi. Türkiye’de şu an en çok konuşulan konulardan biri olan Suriyelilerin neden Türkiye’ye geldiğini, bu savaşın niye çıktığını, Esad’ın nasıl bir lider olduğunu anlatması bakımından bu film çok önemli bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA:

Akın, Mahmut Hakkı, Bozbaş, Gökhan (2020), Suriye’den Türkiye’ye Göçün Sosyolojik Sonuçları: Suriyeli Göçmenler Üzerine Uygulamalı Bir Saha Araştırması, Ankara. *Liberal Düşünce*, 97.

Barın, Hilal, (2019). Türkiye’deki Suriyelilerin Entegrasyonunda Sivil Toplum Kuruluşlarının Rolü: Ankara Örneği, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

BM, (2017) Uluslararası Göç Raporu 2017 (International Migration Report), NY.

Chapman, S. (1990) Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca Cornell University Press.

Dedeoğlu, S. ve Ekiz Ç. (2011). Göç ve Sosyal Dışlanma: Türkiye’de Yabancı Göçmen Kadınlar. Ankara: Efil Yayınları.

Çomak H., Sancaktar C., Yıldırım Z. (ed.) (2016) “*Arap Baharı ve Suriye Savaşı*”, *Uluslararası Politikada Suriye Krizi*. İstanbul: Beta Yayınları.

Erbaş, H. (2019). *Göç Ve Göçmenler Gidişlerden Kaçışlara Kuram, Yöntem Ve Alan Yazıları*. İstanbul: Phoenix Yayınevi.

Erden, A. (1998). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Erdoğan, Murat, (2015). *Türkiye’deki Suriyeliler: Toplumsal Kabul ve Uyum*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları

Güçtürk, Y., (2014), *Sürgün ile Savaş Arasında Suriyeli Mülteciler, Siyaset, Ekonomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı (SETA)*, Ankara.

Güllüpınar, F. (2012). Göç Olgusunun Ekonomi-Politiği Ve Uluslararası Göç Kuramları Üzerine Bir Değerlendirme. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 53-85.

Gültekin, T. (2019). Türk Sinemasında Suriye Sorunu Ve Suriyeli Mülteciler, Batman, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Jung, C.G. (2012) *Dört Arketip*. İstanbul: Metis yayınları.

Kınık, Kerem, (2019). *Türkiye’de Bulunan Suriyeli Sığınmacıların Ulusal Sağlık Sistemi Üzerine Etkisinin Değerlendirilmesi*, İstanbul, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Bezmialem Vakıf Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.

Kıran, A. & Kıran, Z. (2003) *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kiraz, S. (2018). *Suriye İç Savaşı Sırasındaki Türk Dış Politikasının Neoklasik Realizmin Bakış Açısından Analizi (2011-2017)* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koldaş, U. ve Köprülü N. (2011). Arap İntifadası mı?: Arap Dünyasındaki Toplumsal Hareketlerin İçsel, Bölgesel ve Uluslararası Dinamikleri, *Akademik Orta Doğu*, 6 (1).

Orhan, O. (2013). Suriye Türkmenleri: Siyasal Hareketler ve Askeri Yapılanma, *Ortadoğu Analiz*, 5 (51).

Parsa, A. F. & Akmeşe, Z. (2012). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anlatı Kodları ve Arketipler ‘Bir Zamanlar Anadolu’da’*, 6. Oturum- Sinemamızda Toplumsal Arketipler, Türk XIII. Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı: Sinema ve Bellek, Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Uluslararası Konferans. İstanbul

Propp, V. (1985) *Masalın Biçimbilimi*, (M. Rıfat, S. Rıfat Çev), İstanbul: BFS Yayınları.

Rıfat, M. (1996) *Homo-Semioticus*, İstanbul: COGİTO Yapı Kredi Yayınları.

Shiferaw, F. (2019). Assesment Of The Urban Refugee Lıvelıhood İn Ethiopia: The Case Of Eritrean Refugee İn Addis Ababa, Yüksek Lisans Tezi, St. Mary Üniversitesi Lisansüstü Çalışma Okulu, Ethiopia.

Tunç, A.İ., (2015). Mülteci Davranışı ve Toplumsal Etkileri: Türkiye ‘deki Suriyelilere İlişkin Bir Değerlendirme, *Tesam Akademi Dergisi*, 2.

Vesek, Sait; Suğur, Nadir, (2020), Türkiye’deki Suriyelilerin Kentsel Yaşam Deneyimleri Gaziantep ve İzmir Örneği, *İnsan ve Toplum Dergisi*, 10 (4).

Yılmaz, R. S. (2017). Gündelik Milliyetçiliğin Yeniden İnşasında Savaş Retoriği: Biz Olsak Savaşırđık!, *Uluslararası Savaş ve Kültür Sempozyumu*, Ankara.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/fuat-oktay-suriyelilere-40-milyar-dolar-harcadik-257964h.htm> (Erişim Tarihi: 10.12.2019)

URL-2 <https://www.unicefturk.org/yazi/acil-durum-turkiyedeki-suriyeli-cocuklar>

URL-3 <https://www.amnesty.org> (Erişim Tarihi: 18.12.2019)

URL-4 <https://www.unhcr.org/tr> (Erişim Tarihi: 18.12.2019)

URL-5 <https://www.karar.com/guncel-haberler/turkiyede-kac-milyon-suriyeli-yasiyor-turkiyede-illere-gore-suriyeli-sayisi-1421250> (Erişim Tarihi: 17.12.2019)

URL- 6 <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/03/30/suriyede-ne-oldu-ilk-gosteriler-3/> (Erişim Tarihi: 06.12.2019)

URL-7 <https://www.habervakti.com/dosya/suriye-savasi-ne-zaman-ve-nasil-basladi-h83178.html>, (Erişim Tarihi: 18.12.2019)

URL-8 <https://www.sabah.com.tr/pazar/2017/02/19/keske-o-graffitileri-cizmeseydim>, (Erişim Tarihi: 18.12.2019)

Türk Sinemasında Suriyeli Mülteciler “Kardeşim için Der’a Filminde Mültecilerin Mağduriyet Temsili

URL-9 <https://www.habervakti.com/dosya/suriye-savasi-ne-zaman-ve-nasil-basladi-h83178.html> (Erişim Tarihi: 9.12.2019)

URL-10 <https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/>

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ BİLİŞİM SİSTEMLERİNİN BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ ALTYAPI KÜTÜPHANESİ ESASLARINA GÖRE PERFORMANS ANALİZİ

Murat ELİBOL

İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye

muratelibol55@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9992-0816>

Prof. Dr. Zafer ASLAN

İAÜ, Faculty of Engineering, Dept. of Computer Engineering, Istanbul

zaferaslan@aydin.edu.tr,

<https://orcid.org/0000-0001-7707-7370>

Geliş tarihi / Received: 02.10.2020

Kabul tarihi / Accepted: 20.12.2020

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1004

ÖZ

Bilgi teknolojilerinin kurum içinde etkin yönetimi, ileri performans seviyesine ulaşım için büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma ITIL ((Information Technologies Infrastructure Library) (Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi)) sisteminin bilişim teknolojileri alanında uygulanması ile ilgili olup, sistemin gerek bilişim birim personeli, gerekse eğitim kurumunda bulunan akademik ve idari personellerinin beklentilerine yönelik performans analizi yapılmıştır. İstanbul Aydın Üniversitesi Bilgi İşlem Daire Başkanlığında çalışan 24 idari personele Likert ölçeğine dayalı 15 sorudan oluşan bir anket uygulanmıştır. Araştırmanın birinci bölümünde, ankete dayalı olarak birimin Bilgi teknolojisi servislerinin değerlendirilmesine yer verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde 79 kişiden oluşan İAU akademik ve idari personeline Likert ölçeğine dayalı 15 sorudan oluşan ikinci bir anket çalışması uygulanmıştır. Ankete katılanların yaşı, eğitim düzeyleri, cinsiyeti, bilgisayar yetkinlik becerileri ve görev türü sonuçlarına göre “Öz Bileşen” analizi yapılmıştır. Bu kapsamda, akademik ve idari personelden oluşan kullanıcıları kapsayacak şekilde bir anket çalışması yapılmıştır. Süreç yönetimi projesi geliştirmek isteyen kuruluşlara kaynak teşkil edebilmesi ve bir süreç yönetimi projesinin bir kamu kurumunda ne derece uygulanabileceği belirtilmektedir. Sonuç olarak ITIL sistemi, iletişim açısından Bilgi Teknolojileri altyapısı çalışmaya devam ederken, aynı zamanda sunulan hizmetlerin kalitesini iyileştir-

mek ve sürekli gelişen ve değişen iş taleplerine yardımcı olduğu ve faydasının öne çıktığı belirlenmiştir. Anket ve analizlerinin sonucunda Kamu Kurumlarında veya Eğitim kurumlarında BT birimlerinin nelere dikkat etmesi, nasıl bir yol uygulayacağı ve iş sürekliliğini nasıl devam ettireceğine yönelik deneyim kazanılmış, bundan sonraki benzer çalışmalarda gözönüne alınması gereken öncelikler saptanmış, önerilerde bulunulmuştur. Bu çalışmanın benzer sektörlerde kurum içi servis ve hizmet yönetimi, performans geliştirme çalışmalarına yararlı olması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Bilgi Teknolojileri, ISO 27001, ISO 20000, BT Hizmet Yönetimi, ITIL.*

<i>Atıf</i>	Elibol M. ve Aslan Z. (2021). MİZAH İÇERİKLİ INSTAGRAM POSTLARININ BİR REMİKS PRATİĞİ OLARAK TANIMLANMASI VE ANALİZİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7 (1), 93-108
-------------	---

PERFORMANCE ANALYSIS OF ISTANBUL AYDIN UNIVERSITY INFORMATION SYSTEMS ACCORDING TO THE PRINCIPLES OF INFORMATION TECHNOLOGY INFRASTRUCTURE LIBRARY

ABSTRACT

Effective management of information technologies within the institution is of great importance for reaching an advanced level of performance. This study is about the application of the ITIL (Information Technologies Infrastructure Library) system in the field of information technologies, and the performance analysis of the system is made for the expectations of both the IT staff and the academic and administrative staff in the educational institution. A questionnaire consisting of 15 questions based on Likert scale was applied to 24 administrative personnel working in Istanbul Aydın University Information Technologies Department. In the first part of the research, the unit's information technology services are evaluated based on the questionnaire. In the second part of the study, a second questionnaire consisting of 15 questions based on Likert scale was applied to the academic and administrative staff of IAU consisting of 79 people. The "Core Component" analysis was made according to the age, education level, gender, computer competence skills and task type results of the survey participants. In this context, a survey has been conducted to cover the users consisting of academic and administrative staff. It is stated that it can be a resource for organizations that want to develop a process management project and to what extent a process

management project can be implemented in a public institution. As a result, it has been determined that while the ITIL system continues to operate in terms of communication, the ITIL system also improves the quality of the services offered and helps the constantly evolving and changing business demands and its benefits stand out. As a result of the surveys and analyzes, experience has been gained on what IT units should pay attention to, what kind of way to apply and how to maintain business continuity in Public Institutions or Educational institutions, priorities to be taken into consideration in similar studies have been determined and recommendations have been made. This study is expected to be beneficial for in-house service and service management and performance improvement studies in similar sectors.

Keywords: *Information Technologies, ISO 27001, ISO 20000, IT Service Management, ITIL*

GİRİŞ

Bilgi Teknolojilerin hizmetlerinin kullanılması ve yönetilmesi için bazı uygulamalar kullanılmaktadır. ITIL (Bilgi Teknolojileri Alt yapı Kütüphanesi), BT (Bilgi teknolojisi) servis yönetimi alanında başarı sağlamış uygulamaları anlatan genel bir çerçeve sumaktadır (Akdaş, 2019:3).Bilgi Teknolojileri Alt yapı Kütüphanesi dünyamızda en fazla kullanılan Bilgi Teknolojileri yönetimi uygulamasıdır. Ülkemizde Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi uygulaması kullanan çok az sayıda kurum bulunmaktadır. Buna istinaden Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi uygulamasının eğitim kurumlarında da kullanımının gereksinim duyulduğu görülmüştür.

ISO 20000 standardı, BT servis organizasyonlarının incelenmesini öngörür ve standart sertifikasyonunu kendine uygun bulur. Bu standart sertifikasyonu bulunmayan kurumların, kısmi olarak müşteriye gerekli olan hizmeti sunamayacağı kabul edilmektedir. Kurumlar müşterilerine istenilen hizmeti sunduklarını gösterebilmek için, bu uluslararası standardı kurum bünyesinde bulundurmaktadır. Bu sertifikasyon sadece kuruma aittir, kişiye özgü değildir.ISO 27001 standardı genel bilgi güvenliği yönetimini inceler ve bundan sonra daha fazla uygulama detayı sağlayacak olan Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi için uygundur. Diğer bir alternatif, her Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi aşaması için ISO 27001 öğelerini göz önünde bulundurulmalı ve bu aşamaları bir Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi uygulama çizelgesine göre sırayla uygulamasıdır. Bilgi güvenliğine ilişkin birçok standart, karmaşık olmakla birlikte uzmanlık gerektirmektedir ve büyük işletmelerin özelliklerine göre tasarlanmıştır (Baykız & Tanrıöven, 2019: 54).

Bu çalışmada, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi uygulanması için izlenmesi gereken yollar üzerinde durulmaktadır. İstanbul Aydın Üniversitesi'nde uygulanan "Bilgi Teknolojileri Bilişim Personeli Görüşleri Anketi" ve "Bilgi Teknolojileri Servisleri Kullanıcı Görüşleri Anketi" yoluyla değerlendirilmeler yapılmıştır.

Bilişim hizmetlerini sunan birim ve bu hizmetleri alan kullanıcılarla ayrı ayrı anket çalışması yapılmıştır. Anketler üzerindeki sorulara verilen cevapların değerlendirilmesinde SPSS istatistik yazılım programından yararlanılmıştır. Bu değerler doğrultusunda sağlanan faydalar saptanmıştır.

BİLGİ TEKNOLOJİLERİ ALT YAPI KÜTÜPHANESİ

Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi doğru servisin doğru müşteriye doğru zamanda müşteri ihtiyaçlarını göz önüne alarak tasarlaması, gerekli servislerin sağlanıp ve gerekli servislerin sürekli olarak iyileştirilmesini ön görmektedir. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi böylelikle BT'nin iş süreçlerini nasıl etkileyebileceğini ve sürdürülebilir bir rekabet avantajı yaratmak için nasıl kullanılabileceğini açıklar (Odabaşı, S. Y., 2011: 94)). Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi son yirmi yılı aşan sürede, BT uygulamalarında lider olmuştur. Sistem için rekabet eden başka bir hizmet yönetim çerçevesi yoktur. Hizmet yönetim çerçevesinde, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi'nin iş yönetim süreçlerindeki genişliği ve zenginliği onu sadece kitaplar ve yayınlar olmaktan çıkarmış, dünya çapında kabul edilen en iyi BT servis yönetimi pratiği haline getirmiştir (Özbilgin, 2017:2). Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi hizmet yönetimi çerçevelerinde de yaygın kullanılan bir yöntemdir. Bilgi teknolojisi endüstrisindeki faaliyetler, BT projelerine ve BT servis yönetimine geniş bir şekilde ayrılabilir. Bilgisayar programlarının, mobil uygulamaların, telekomünikasyon, veri işleme tasarımı, geliştirilmesi, test edilmesi ve oluşturulması, BT projelerinin kapsamındadır. Geliştirilen BT ürünlerinin sürdürülebilirlik özelliği olmalıdır. Zarar gördüklerinde tamir edilmeleri gerekir. Bu nedenle, BT servis yönetimi sektörü, BT ürünlerinin bakımını üstlenir. Bakım faaliyetleri, altyapının ve yazılımın sürekliliğini devam ettirebilmesi için uygun şekilde tasarlanır. Bakım faaliyetleri, işleri izleme, onarma, yönetim görevlerini yerine getirme, toplu görevleri işleme ve performansı iyileştirme gibi etkinlikleri tanımlar.

Bilgi Teknolojileri Alt Yapı Kütüphanesi Hizmet Yaşam Döngüsü

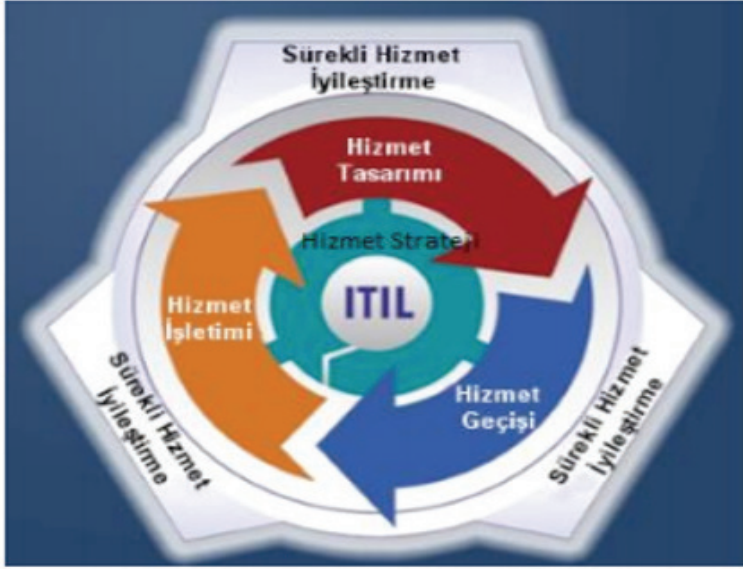
Servis organizasyonları BT servis yönetimi sanatını deneme yanılma yoluyla öğrenmişlerdir. Çalışılan uygulamalar devam etmiş ve bu başarılı uygulamalar ve faaliyetler, bugün bildiğimiz şekilde Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi ' in

temellerini atmıştır. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi ‘ in iki sürümü bulunmaktadır. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi v2, çeşitli servis yönetimi faaliyetlerini yürütmek üzere hizmet sunumu ve servis desteği sunarken, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi v3, servis yönetimi dünyasında bir BT hizmeti yaratma fikrini ortaya çıkardı, bu da ileri gelişim ve dağıtım aşamalarına ilerlemiştir. Hizmet yaşam döngüsü yönetiminin akışı ve mantığı, BT servis sağlayıcı kuruluşlarına uygun hale gelmiştir.

Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi, bir BT hizmetiyle karşılaşan çeşitli üst düzey etkinliklerden türetilmiştir ve bu üst düzey etkinliklerin her biri, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi hizmet yaşam döngüsünde aşamalar olarak tanıtılmıştır. Bu aşamalar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

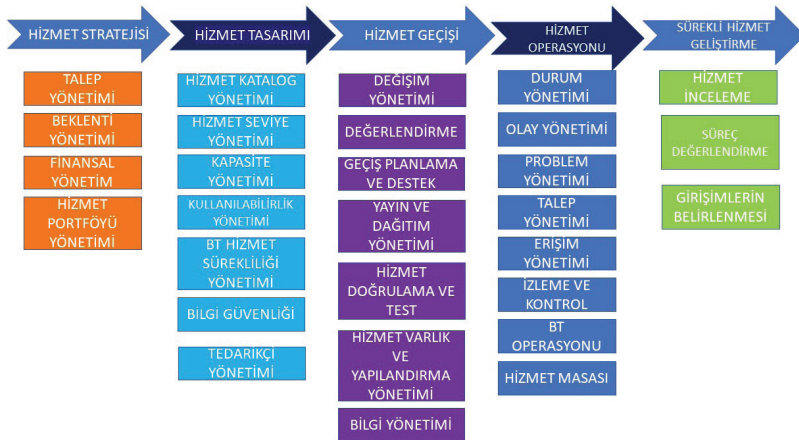
1. Hizmet stratejisi,
2. Hizmet tasarımı,
3. Hizmet geçişi,
4. Hizmet işlemleri,
5. Sürekli hizmet iyileştirme.

Bu beş aşama Tablo 1’de gösterilmektedir. BT hizmetlerinin başlangıcında bir ses stratejisinin önemini ve katılımını göstermek için merkezdeki hizmet stratejisini göstermek gerekir. Servis stratejisi mevcut ve yeni BT hizmetleri hakkında rehberlik sağlar. Çevresel hizmet stratejisi, hizmet tasarımı, hizmet geçişi ve hizmet işlemlerini içerir. Servis tasarımı, bir servisin gerçekleştirilmesine ilişkin yönünü oluşturur. Hizmet stratejisinde BT hizmetleri tanımlanır, tasarlanır ve geliştirmek için planlar oluşturulur. Bu tasarımlar hizmet geçiş aşamasında oluşturulmakta, test edilmekte ve uygulanmaktadır. Uygulamadan sonra servisler bakım durumuna geçer. Hizmetlerin bakımı hizmet işlemleri aşaması tarafından ele alınmaktadır. Sürekli servis işlemleri diğer dört aşamayı kapsar. Açıklamalar, her dört evrenin de gelişme için fırsatlar sunduğunu ve hizmet yaşam döngüsü boyunca iyileştirmeleri belirleyip uygulayacağını göstermektedir. Hizmet katmanları ve katmanlara ait süreçler arasındaki ilişkiler açıklayıcı bir şekilde sunulmaktadır, (URL-1).



Tablo 1. ITIL Yapısı
Kaynak: (Demir, 2014:4)

Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi yaşam döngüsü aşamalarında 5 süreç vardır. Aşamalar üst düzey hedeflere dayanmaktadır. Yaşam döngüsü aşamaları içindeki süreçler, faz hedeflerini gerçekleştirmede destek sağlar. Tablo 2. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesindeki tüm işlem listesini sunmaktadır.



Tablo 2. Bilgi Teknolojileri Hizmet Yönetim Süreci
Kaynak:(URL-2)

Bir strateji, bir hizmet sağlayıcının müşterilerinin iş sonuçlarına ulaşmak için hizmetleri nasıl kullanacağını ve böylece hizmet sağlayıcının hedeflerine ulaşabilmesi için nasıl bir yol izlemesini gerektiğini belirtir.

Kalitesini ve hizmet sağlayıcısı ile müşterileri arasındaki etkileşimi iyileştirmek için hizmetin insan, altyapı, iletişim ve malzeme bileşenlerini planlama ve organize etme etkinliğidir. Hizmet tasarımı yöntemlerinin amacı, hem müşterilerin ihtiyaçlarına hem de hizmet sağlayıcıların yeteneklerine uygun şekilde uygulamaları tasarlamaktır.

BT hizmetleri oluşturmak ve dağıtmak, hizmetlerde ve Hizmet Yönetimi süreçlerinde değişikliklerin koordineli bir şekilde devam ettirilmesini sağlamaktır. Yaşam döngüsünün bu aşamasında, tasarım oluşturulur, test edilir ve işletme müşterisinin istenen değeri elde etmesini sağlamak için üretimle birleştirilir.

Hizmet operasyonu aşamasında, kabul edilmiş hizmet değerleri dâhilinde çalışmaya odaklanılmıştır. Hizmet yönetimi bir dizi özelleşmiş servisler dâhilinde müşterilere değer sağlayan organizasyonel yeteneklerdir. Sadece bu aşamanın müşteriler tarafından gerçekleştiriliyor olması hizmet operasyonunu değerli kılar. Servis operasyonu, iş birimi kullanıcıları ve müşteriler tarafından kabul edilmiş düzeyde olan servislerin dağıtılması, yönetilmesi, istenen süreçlerin yürütülmesi ve koordine edilmesidir. Servis Operasyonu aynı zamanda teknolojinin sürekli takibinden de sorumludur (Akdaş, 2019: 52).

Hizmetlerin daha iyi tasarımı, tanıtımı ve işletilmesi yoluyla müşteriler için değer yaratma ve sürdürülmesinde gerekli iletişim faktörlerini sağlar. Kalite Yönetimi, Değişim Yönetimi ve yetenek geliştirmeden hareketle uygulama ve yöntemleri bir araya getirir. Kuruluşlar, hizmet kalitesi, operasyonel verimlilik ve iş sürekliliği konularında artan ve büyük ölçekli iyileştirmeler ortaya koyar.

BİLGİ TEKNOLOJİLERİ ALT YAPI KÜTÜPHANESİ İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ UYGULAMASI

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu uygulama çalışmasının ana amacı, İstanbul Aydın Üniversitesi iş sürekliliği müdahalesinin nasıl yapılacağını saptamaktır. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi, bilişim sistemi ve Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi sisteminin performans analizi, nitelik ve nicelik bakımından incelenip, sonuçları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, İstanbul Aydın Üniversitesi bünyesinde, anketlere katılan personellerin, anketlerde bulunan sorulara verdiği cevaplar doğrultusunda, yapılan çalışmaya katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Araştırma Metodolojisi

Bu bölümde, çalışmanın hazırlanması ve uygulanmasıyla ilgili aşamalar ve bu aşamalarda yapılan işlemler belirli bir düzen içerisinde işlenmiştir. Dolayısıyla bu süreç şu bilgileri kapsamaktadır: Bu uygulama çalışmasında izlenen yol; araştırmanın örnekleme ait temel karakteristiklerin saptanması, demografik veriler, araştırma anketinin hazırlanması ve verilerin toplanması, verilerin analizi şeklinde sıralanabilir. Araştırmada daha çok katılımcıların demografik özellikleri, Bilişim personelinin ve kullanıcıların, Bilgi Teknolojileri ile ilgili, kuruma ait doğru ve yanlışların anlaşılabilmesine yönelik, tanımlayıcı istatistikler kullanılmıştır.

Araştırma verilerinin toplanmasında, akademik ve idari personel ile yüz yüze uygulanan anketler yapılmış, 3'lü ve 5'li Likert kullanılmıştır. Anketteki Bilgi Teknolojileri Servisleri Kullanıcı Görüşleri ile ilgili ifadelerle dair değerlendirme seçenekleri şu şekildedir: 1- Hiçbir Zaman, 2- Bazen, 3- Sık Sık, 4- Her Zaman ve 5- Fikrim Yok. Diğer anketteki Bilgi Teknolojileri Bilişim Personeli Görüşleri ile ilgili ifadelerle dair değerlendirme seçenekleri de şu şekildedir: 1- Evet, 2- Hayır 3- Fikrim Yok. Aşağıda bu ölçekler ayrıntılı olarak açıklanmıştır. İstanbul Aydın Üniversitesi (İAÜ) Bilişim sistemi ve Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi sisteminin performans analizi nitelik ve nicelik bakımından incelenmiş, sonuçları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, İAÜ bünyesinde, anketlere katılan Akademik ve İdari personelin, anketlere verdiği cevaplara bağlı olarak, yorumlar yapılmıştır.

Araştırmanın Bulguları ve Değerlendirme

Değişkenler arasındaki karşılıklı bağıllığının kökenini ortaya koymak amacıyla, bağımlı ve bağımsız değişkenler arasındaki ilişkiler (pozitif veya negatif) araştırılmış ve ölçülmüştür. Bağımsız değişkenler ile bağımlı değişkenler ayrı ayrı ele alınmış ve faktör analizine tabi tutulmuştur (Han, Kamber, & Pei, 2011). Faktörlerde, aynı gruba giren soruların her bir denek için değerlerinin ortalamaları alınarak değişkenlerin sayısal değerleri hesaplanmıştır.

Birinci grup faktör analizi sonucunda bazı sorular bir faktör altında toplanmamış ve ölçek dışında bırakılmıştır.

İkinci ve üçüncü grup faktör analizi sonucunda dışarıda bırakılan soru bulunmamaktadır.

Bilgi Teknolojileri Bilişim Kullanıcı Görüşleri Anketine Katılanların Demografik Özellikleri

Tablo 3. Ankete Cevap Veren Bireylerin Yaşları

Yaş	N	Yüzde
18-25	6	7,6
26-33	37	46,8
34-40	16	20,3
40-50	11	13,9
50+	9	11,4
Toplam	79	100,0

Ankete cevap veren çalışanların yaşlarına göre dağılımı incelendiğinde katılımcıların %46,8 ile en yüksek oranda 26-33 yaş aralığında iken, %20,3 oranda 34-40 yaş aralığında katılımcı yer almaktadır. Yine 40-50 yaş aralığında 13.9 iken 50 yaş ve üzeri katılımcı oranı %11,4 dür. Burada en düşük oranda %7,6 ile 18-25 yaş aralıdır.

Tablo 4. Eğitime Göre Dağılımı

Eğitim	N	Yüzde
Lise	2	2,5
Ön lisans	8	10,1
Lisans	31	39,2
Lisansüstü/Doktora	36	45,6
Doçent/Profesör	2	2,5
Toplam	79	100,0

Katılımcıların eğitim bilgilerine bakıldığında, en yüksek oranda katılım %45,6 ile en yüksek oranda Lisansüstü/Doktora iken, onu %39,2 oranında eğitimi lisans olanlar takip etmektedir). Ön lisans %10,1 iken Lise mezunu ve Doçent/Profesörlerin katılımları %2,5 ile aynı orandadır.

Tablo 5. Cinsiyete Göre Dağılım

Cinsiyet	N	Yüzde
Erkek	35	44,3
Kadın	44	55,7
Toplam	79	100,0

Katılımcıların %55,7 si kadın iken %44,3'ü erkektir.

Tablo 6. Görev Türüne Göre Dağılım

Görev Türü	N	Yüzde
Akademik	43	54,4
İdari	36	45,6
Total	79	100,0

Ankete katılanların %54,4 ü akademik kadroda çalışırken %45,6'sı idari kadrodadır.

Tablo 7. Bilgisayar Yetkinlikleri Seviyesine Göre Dağılım

Bilgisayar Yetkinlikleri	N	Yüzde
Giriş	1	1,3
Orta	54	68,4
Mükemmel	24	30,4
Toplam	79	100,0

Katılımcıların bilgisayar yetkinliklerine baktığımızda, orta düzey bilgisayar yetkinliğine sahip katılımcılar %68,4 oranında iken, %30,4 oranında mükemmel bilgisayar yetkinliğine sahip katılımcı yer almaktadır En düşük katılımcı oranı ise %1,3 ile giriş seviyesinde bilgisayar yetkinliğine sahip olanlardır.

Tablo 8. Yer Alan Sorulara Verilen Cevapların Dağılımı

Soru No	N	Ortalama
b1	79	2,5443
b2	79	2,9620
b3	79	2,4810
b4	79	2,6076
b5	79	2,5949
b6	79	2,3418
b7	79	2,1519
b8	79	1,9367
b9	79	2,5949
b10	79	2,2152
b11	79	2,9620

b12	79	2,4430
b13	79	2,4557
b14	79	2,2785
b15	79	2,3418

Tablo 8’de yer alan sorulara verilen cevaplar; Hiçbir Zaman, Bazen, Sık Sık, Her Zaman, Fikrim Yok olmak üzere 5 şıktan oluşmuştur. İlgili seçeneklere sırasıyla 1,2,3,4 ve 5 değerleri atanarak 5 üzerinden ortalamalar hesaplanmıştır. Her bir soruya ilişkin değerlendirme bu doğrultuda yapılmıştır.

KMO ve Barlett’s Testi

Kaiser-Meyer- Olkin (KMO) testi yaygın olarak kullanılmaktadır (Akgül A. , Çevik O.(2003:417)). KMO örneklem yeterliliği ölçütü, gözlenen korelasyon katsayıları büyüklüğü ile kısmi korelasyon katsayılarının büyüklüğünü karşılaştıran bir indekstir.

$$KMO = \frac{\sum \sum r_{ij}}{\sum \sum r_{ij} + \sum \sum a_{ij}^2} \quad (2) \quad i \neq j \quad i \neq j$$

Formülde KMO, Kaiser-Mayer-Olkin örnek uygunluk testini; r_{ij} , i . ve j . Değişken arasındaki basit korelasyon katsayısını; a_{ij} , i . ve j . değişken arasındaki kısmi korelasyon katsayısını göstermektedir (Albayrak A. S. (2006:131)). KMO ölçütü 0,9 ile 1 arasında olduğunda mükemmel, 0,8 ile 0,89 arasında olduğunda çok iyi, 0,7 ile 0,79 arasında olduğunda iyi, 0,6 ile 0,69 arasında olduğunda orta, 0,5 ile 0,59 arasında olduğunda zayıf ve 0,5’in altında olduğunda veri setinin faktör analizi için uygun olmadığını göstermektedir (Aydın, (2007:5).

Tablo 9. KMO ve Barlett’s Testi

Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy.	,837
Sig.	,000

Bilgi Teknolojileri Servisleri Kullanıcı Görüşleri Anketine verilen bilgiler dahilinde, KMO and Barlett’s Test sonuçlarına göre 0,837 olarak hesaplanan değeri-miz ilgili veri setinin faktör analizi yapmaya uygun boyutta ve yapıda olduğunu gösterir. Sig. Olarak ifade edilen anlamlılık değeri ise 0,000 olarak bulunmuştur, bu ifade yapılacak faktör analizinin anlamlı olduğunu göstermektedir.

Tablo 10. Faktör Analizi

Faktör Analizi									
Bileşen	Başlangıç öz değerleri			Kare Yüklerin Ayrıştırılmış Toplamları			Kare Yüklerin Dönme Toplamları		
	Toplam	% Değişim	Tüm Toplam %	Toplam	Değişim %	Tüm Toplam %	Toplam	Değişim%	Tüm Toplam%
1	4,878	48,781	48,781	4,878	48,781	48,781	4,873	48,734	48,734
2	1,213	12,128	60,909	1,213	12,128	60,909	1,217	12,175	60,909
3	,926	9,259	70,168						
4	,759	7,586	77,753						
5	,669	6,693	84,446						
6	,485	4,854	89,300						
7	,404	4,036	93,336						
8	,261	2,606	95,942						
9	,225	2,250	98,192						
10	,181	1,808	100,000						

Yöntem: Öz Bileşen Analizi

Değerlendirme sonucunda iki adet faktör sayılabilecek değişken saptanmıştır. İlk faktör toplam değişim %48’ini, İkinci faktör tüm değişimin %12’sini, toplam olarak 2 faktör tüm Toplam’ın %60’ını açıklamaktadır (Tablo 8).

SONUÇ

Bilgi Teknolojileri organizasyonlarının bugün karşılaştığı en büyük zorluk, yönettikleri Bilgi Teknolojileri altyapısını çalışmaya devam ettirirken aynı zamanda sundukları hizmetlerin kalitesini iyileştirmek ve sürekli gelişen ve değişen iş ihtiyaçlarına hızla karşılık vermek arasında bir denge oluşturmaktır. Kurumların teknolojideki hızlı gelişim ve değişimi takip etme ve uyarılma ihtiyacı da başa çıkılmaları gereken ayrı bir konudur.

Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi bize bir süreklilik sunmaktadır. Bu kesinlikle hukuki bir kural olarak algılanmaması, tüm süreçlerin yazıldığı gibi uygulamaya koyulmasını gerektirmez. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi kavramları yanlış uygulandığında, BT daha hızlı, yüksek kalitede ve daha uygun maliyetli iş hedeflerine daha iyi hizmet verebilmek için çalışmak yerine, zamanla büyüyen bir masraf birimi haline gelir. Bu nedenle Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi mutlaka doğru yorumlanmalıdır.

Sonraki aşamalarda Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi doğru servisin, doğru

kullanıcıya, doğru zamanda, kullanıcı ihtiyaçlarını göz önüne alarak tasarlanması, gerekli servislerin tespit edilmesi ve servislerin sürekli olarak iyileştirilmesini ön görmektedir. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi bilgi teknolojilerinin iş hedeflerini destekleyen bir hizmet olarak görülmektedir.

Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi sadece BT hizmetlerinin nasıl sağlanacağı, BT'nin kuruluşların stratejisine nasıl hizalanacağı, iyi bir BT hizmetinin nasıl tasarlanacağı vb. konularda destek sağlar. Daha önceki araştırmalara göre, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesinin benimsenmesi ile kullanıcı katılımı arasında pozitif bir bağlantı vardır. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi endüstride geniş çapta tanınmasına rağmen, akademik kurumlar araştırma ve eğitim programlarına Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesinin dahil edilmesi konusunda gecikmektedir. Yakın gelecekte, tüm ülkeler de, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesinin benimsenmesi ve kullanımının yaygınlaştırılması açısından çok farklı gelişmeler, uygulamalar gözlenebilecektir.

Bu çalışma doğrultusunda, anket sonuçlarına göre İAÜ BT biriminin, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi sistemindeki eksikleri ve artılarının ortaya çıkarılmasına yardımcı olunmuştur. Bu eksiklerin giderilmesi için çalışmalar başlatılması ve nasıl bir yöntem izleneceğine karar verilmesi gerektiği ortaya konmuştur. Bu çalışmanın anket bulgularına dayalı olarak, bu yöntemlerin daha iyi seviyelere getirilmesi, eksiklik ve süreçlerin düzenlenmesi gerekliliği hakkında yeni çalışmalar planlanabilir. Bunlar;

- Bir uygulama Yönetim süreci oluşturulması,
- Personelin yeterliliklerini geliştirmesi ve meslek içi eğitime yönlendirilmesi,
- Bilgilendirme dokümanlarının hazırlanması,
- Hata kayıtlarının tutulması,
- İleriye yönelik stratejik planların yapılması,
- Yazılımsal ve donanımsal problemlerin azaltılması,
- Problem ve isteklere yönelik cevap ve geri dönüş çalışmalarına özen gösterilmesi,
- Kullanılan yazılım ve donanım araçları hakkında bilgi verilmesi

Süreç yönetimi projesi geliştirmek isteyen kuruluşlara kaynak teşkil edebilmek ve bir süreç yönetimi projesinin bir kamu kurumunda ne derece uygulanabileceği görülmüştür. Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi uygulamalarının en önemli katkıları şu şekilde sıralanabilir:

- Kamu kurumlarının BT'nin kurallara bağlı olmadan devreye konulması,
- ISO 20000 bir standart olduğu, BT servis organizasyonunun Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesine dayalı olması ve bu süreçte belgelendirilme ve yönetilmesine katkı sağlaması,
- ISO 27001'in kurum sistemlerinin bilgi güvenliğinin korunması için önemli katkı sağlaması,
- Anket 1 Bilgi işlem personelinin Kurumla ilgili memnuniyet seviyesinin saptanması ve beklentilerin somut olarak anlaşılmasına katkı sağlaması,
- Anket 2 Eğitim kurumundaki Akademik ve İdari personelin BT tarafındaki durum hakkında memnuniyet seviyesinin saptanmasına katkı sağlaması,
- Bilgisayar mühendisliği alanındaki uygulamalarda BT ve bilgi güvenliği alanında farkındalık oluşturmaya katkı sağlaması,

Çalışma sonucundaki bulgulara göre, yapılacak daha kapsamlı çalışmalar ile BT servislerinin hangi aşamada olduğu daha detaylı analiz edilebilir. Çalışmamızda eksik kalan bir husus, Bilgi Teknolojileri Altyapı Kütüphanesi sisteminin maliyet boyutundan değerlendirilememiş olmasıdır. Bu çalışmada yapılan araştırma, anket ve analizlerinin sonucunda Kamu Kurumlarında veya Eğitim kurumlarında BT birimlerinin nelere dikkat etmesi, nasıl bir yol uygulayacağı ve iş sürekliliğini nasıl devam ettireceğine yönelik deneyim kazanılmış ve bundan sonraki benzer çalışmalarda gözönüne alınması gereken öncelikler saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Akdaş, H.(2019). Üniversitelerin Bilgi İşlem Birimlerinin ITIL Çerçevesinde İncelenmesi Ve Etkin Bir Yönetim Modeli Önerisi, İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Akgül A. , Çevik O.(2003) . İstatistiksel Analiz Teknikleri, Ankara: Emek Ofset.

Albayrak A. S. (2006). *Uygulamalı Çok Değişkenli İstatistik Teknikleri*, Ankara: Asil Yayın Dağıtım.

Aydın, B. Z.(2007). “*Faktör Analizi Yardımıyla Performans Ölçütlerinin Boyutlarının Ortaya Konulması*”, 8. Türkiye Ekonometri Ve İstatistik Kongresi, İnönü Üniversitesi, Malatya.

Demir, S. (2014:4). Bt Süreç Yönetimi Ve Deployment Yönetimi Uygulaması, İstanbul Ticaret Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Han, J., Kamber, M., & Pei, J. (2011). *Veri Madenciliği. Kavramlar Ve Teknikler*, VFormun ÜstüFormun Altıeri Yönetim Sistemlerinde Morgan Kaufmann Serisi, Morgan Kaufmann Yayınevi.

Baykız & Tanrıöven, (2019). “Küçük Ve Orta Büyüklükteki İşletmelerde Bilgi Güvenliği”, Üçüncü Sektör *Sosyal Ekonomi Dergisi*, 54.

Odabaşı, S. Y. (2011). Implementation Of Information Technology Infrastructure Library (ITIL) Processes (Bilgi Teknolojileri Alt Yapı Kütüphanesi (ITIL) Süreçlerinin Uyarlanması). Kadir Has Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Özbilgin, S. (2017). Bilgi Teknolojileri Servis Yönetiminin ITIL Çerçevesinde Perakende Firması İçin İncelemesi Ve ITIL Uygulaması Önerisi, Maltepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://farukcalikusu.wordpress.com/tag/itil/> (Erişim Tarihi: 15.01.2020)

URL-2 <https://nairaland.com/481599/itil-v3-foundation> (Erişim Tarihi:10.11.2019)

YENİ BİR SINIFLANDIRMA ÇALIŞMASI OLARAK SOSYAL MEDYA FENOMENLERİNİN PAYLAŞIMDA BULDUKLARI İÇERİK TÜRLERİNE GÖRE SINIFLANDIRILMASI: YOUTUBE ÖRNEĞİ

Prof. Dr. Nilüfer SEZER

İstanbul Üniversitesi

nsezer@istanbul.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-2489-1210>

Arş. Gör. Zeynep ÖZCAN

İstanbul Gelişim Üniversitesi

zozcan@gelisim.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-5490-4721>

Geliş tarihi / Received: 18.11.2020

Kabul tarihi / Accepted: 30.12.2020

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1005

ÖZ

Web 2.0 ile birlikte ortaya çıkan ve yıllar geçtikçe günümüzdeki halini alan sosyal medyada kendilerine belirlemiş oldukları içerik konseptleri doğrultusunda paylaşımlarda bulunan sosyal medya fenomenleri, söz konusu paylaşımlarının yer aldığı mecralardaki takipçileri/aboneleri tarafından bilinen, tanınan “mikro-ünlü”lerdir. Bu bağlamda, sosyal medya kullanıcıları sosyal medya fenomenlerini, mecranın özelliğine göre takip etmekte ya da kanallarına abone olmaktadır. Sosyal medya fenomenleri, paylaşımda buldukları mecraya göre, kendilerini takip eden ya da kanallarına abone olan sosyal medya kullanıcılarının sayılarına göre çeşitli sınıflandırmalara tabii tutulmuşlardır. Ancak sosyal medya fenomenlerinin alanyazında paylaşımda buldukları içerik türlerine göre herhangi bir sınıflandırma bulunmamaktadır. Bu araştırmada sosyal medya fenomenlerinin kendilerine belirlemiş oldukları içerik konseptlerine göre paylaşımlarını nasıl şekillendirdikleri ve bu doğrultuda paylaşımlarını nasıl devam ettirdikleri göz önünde bulundurularak en çok kullanılan sosyal medya platformu olan YouTube ve YouTube’deki sosyal medya fenomenleri incelenmiştir. Youtube Türkiye’de en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber örneklem olarak ele alınmış, belirlenen tarih aralığında paylaşımda buldukları içerik türleri irdelenmiş ve sosyal medya fenomenlerinin paylaşımda buldukları içerik türlerine göre bir sınıflandırma gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sosyal Medya, YouTube, Sosyal Medya Fenomenleri, Sınıflandırma, Kategorisel Analiz.*

<i>Atf</i>	Sezer N. ve Özcan Z. (2021) YENİ BİR SINIFLANDIRMA ÇALIŞMASI OLARAK SOSYAL MEDYA FENOMENLERİNİN PAYLAŞIMDA BULUNDUKLARI İÇERİK TÜRLERİNE GÖRE SINIFLANDIRILMASI: YOUTUBE ÖRNEĞİ. <i>İletişim Çalışmaları Dergisi</i> , 7 (1),109-136
------------	--

CLASSIFICATION OF SOCIAL MEDIA INFLUENCERS BY THE TYPES OF CONTENT THEY SHARE AS A NEW CLASSIFICATION: THE YOUTUBE EXAMPLE

ABSTRACT

Social media phenomenons that emerged with Web 2.0 and shared their current status over the years in various networks in social media, in line with the content concepts they have determined; they are “micro-celebrities” known and recognized by their followers / subscribers in the channels where their posts take place. Social media users in these channels follow social media phenomenons, follow or subscribe according to the characteristics of the media. Social media phenomena have been classified according to the networks they share, the number of social media users who follow or subscribe to. However, there is no classification in the literature according to the types of content they share. For this reason, in this study, social media phenomenons shape their posts according to the content concepts they have determined and continue to share in this direction. In this study, the top 20 YouTubers with the most followers for YouTube and the social media phenomena in YouTube, which are the most used social media channels, are taken as a sample. It was examined within the scope of the content types they shared within the specified date range. Accordingly, a classification was made of social media phenomenons according to the types of content they shared.

Keywords: *Social Media, YouTube, Social Media Influencers, Classification, Categorical Analysis.*

GİRİŞ

Bu çalışma “Sosyal Medya Fenomenlerinin Yeni Nesil Algı Yönetimi Faaliyetleri Üzerine İnceleme: YouTuber Örneği” başlığıyla Prof. Dr. Nilüfer Sezer’in danışmanlığında, 2020 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Kişilerarası İletişim Bilim Dalı Programında savunulmuş yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Yeni medya; temelinde bilgisayar, internet ve mobil teknolojilerin yer aldığı ve söz konusu teknolojiler aracılığıyla geleneksel medyaya alternatifler sunan ve geleneksel medyayı kendi içerisinde yeniden biçimlendirebilen ağ teknolojilerinin çıktısıdır. Geçmişte demiryolu, elektrik kabloları, telefon ağları gibi düzeneklere duyulan gereksinimler; günümüzde yerini elektronik iletişim araçlarına bırakmıştır ve bu araçlara olan bağlılık ağ toplumunun oluşumunda belirleyici olan “Ağlar Çağı” adıyla anılmaktadır.

1969 yılında ABD Savunma Bakanlığı bünyesindeki ARPA’da yer alan İleri Savunma Projeleri Ajansı (DARPA)’nın askeri istihbaratı sağlaması amacıyla kurulan ARPANET, tarihsel süreç içerisindeki ilk internet ağı olarak bilinmektedir. İlerleyen yıllarda sürekli bir biçimde gelişen internet teknolojisi askeri amaçlı kullanımı dışında üniversitelerde bilimsel çalışmalar amacıyla da kullanılmaya başlanmıştır. Dünya çapında da bir ağ mekanizması oluşturabilmek ereğiyle yapılan araştırmaların sonucunda 1989 yılında World Wide Web (WWW) CERN’de Tim Berners-Lee ve Robert Cailliau önderliğindeki ekip tarafından icat edilmiştir (Castells, 2010: 45-50). 1990’lı yıllardan sonra internet teknoloji tecimselleşmeye başlamış ve günümüzdeki yaygınlığına ulaşmıştır.

World Wide Web’in ilk ortaya çıktığı dönemdeki nitelikleri ve günümüzdeki nitelikleri arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar web dönemlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. “Web 1.0” dönemi olarak adlandırılan ilk web döneminde internette yer alan içerikler sınırlı sayıda, yalnız katlanık görünümünde ve sadece belirli bir zümre tarafından üretilmekte iken; O’Really Media’nın 2004 yılında kullanıma sunduğu “Web 2.0”le internet kullanıcılarının hem içerik üreticisi hem de içerik tüketicisi olabildikleri, etkileşimli, daha zengin görünüme sahip ve günümüz sosyal medyasının başlangıcını sağlayan döneme geçilmiştir (Güçdemir, 2017: 7-8).

1979 yılında Tom Truscott ve Jim Ellis tarafından ilk adımları atılan sosyal medya (Kaplan & Haenlein, 2010: 60), 2004 yılındaki Web 2.0 döneminin sonrasında hızlı bir ivmeyle etkileşimli yapısı açısından gelişmiş ve değişmiştir. İnsanların sosyalleşmek için kullandıkları medya (Safko, 2010: 3-4) olarak da özetlenebilecek olan sosyal medya, kullanıcıların içerik üreticileri ve tüketicileri konumunda olmalarını, birbirleriyle iletişim ve etkileşimde bulunmalarını sağlayan, kullanıcılara açık web sayfalarına erişimi ve çift yönlü ve anında iletişim akışını olanaklı kılan, kolay ve pratik kullanıma sahip, çevrimiçi toplulukların ve/veya kişisel profillerin oluşturulmasına olanak tanıyan web tabanıdır.

Ayrıca, sosyal medya; katılımcı, çift yönlü iletişimi olanaklı kılan yapısıyla katılımcı kültürün doğmasını da sağlamıştır. Kendi içeriklerini kendileri üreten sosyal

medya kullanıcıları, söz konusu katılımcı kültürün bir parçası konumundadırlar (Karataş & Binark, 2016: 428). Sosyal medyanın katılımcı yapısı, kullanıcıların topluluklar içerisinde ön plana çıkmaları, ün kazanmaları gibi olanakları da beraberinde getirmiştir. Önceden seçkinlerin tekelindeki ün kazanımı artık sosyal medya kullanıcısı olan herkesin eline geçmiştir (Page, 2012: 184).

İlk olarak Camgirl’de 7/24 yayın yapan kendilerini izleyenlere genç kadınlarla ortaya çıkan “sosyal medya fenomeni” kavramı (Snyder, 2000; Marwick & Boyd, 2011: 141), sosyal medyada etkileyici konumda olan, belirli bir hedef kitleye ve buldukları sosyal medya platformunda belirli bir üne sahip, beğeni, paylaşım, izlenme, takipçi gibi niceliksel sayıları yüksek sosyal medya kullanıcılarını tanımlayan kavramdır. Social media influencer (sosyal medya etkileyicisi), micro-celebrity (mikro-ünlü), B-listcelebrities (B-listesi ünlüler) gibi çeşitli adlarla da anılan sosyal medya fenomenleri, ürettikleri ve paylaştıkları içeriklerle kendi izleyicilerini etkilemektedir ve genellikle viral internet aracılığıyla takipçi sayısını artıran kişilerdir (Aslan & Ünlü, 2016: 52).

Alanyazına bakıldığında sosyal medya fenomenleri, buldukları sosyal ağlara ve takipçi/abone sayılarına göre çeşitli sınıflandırmalara tabii tutularak farklı isimlerle de anılmaktadır. Sosyal medya fenomenleri sosyal ağdaki niceliksel değerlere göre mikro ve makro sosyal medya fenomenleri olmak üzere ikiye ayrılmakta iken; buldukları sosyal ağa göre ise, Twitter fenomeni, Instagrammer, YouTuber şeklinde sınıflandırmaya tabii tutulmaktadır. Yapılan alanyazın taramasında; içinde bulunulan sosyal ağa ve sosyal ağdaki niceliksel değerlere göre yapılan sınıflandırmalar dışında herhangi bir sınıflandırmanın söz konusu olmadığı gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda araştırmamızda; sosyal medya fenomenleri için YouTube Türkiye mecrası örnekleminde araştırmanın yapıldığı dönemde en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber’ın belirlenen tarih aralığındaki paylaşımları dikkate alınarak “paylaşımında bulunulan içeriğin türüne göre” sınıflandırma oluşturulmuştur.

YENİ MEDYANIN BİR GETİRİSİ OLARAK SOSYAL MEDYA VE SOSYAL MEDYA FENOMENLERİ

İlk ortaya çıktığı zamanlarda haberdar etme, bilgilendirme gibi işlevleri üstlenen ve savaş yıllarında (II. Dünya Savaşı) bu işlevlerin önemi artmasıyla manipülasyon etkisinin de gündeme geldiği medya; ilerleyen yıllarda eğlendirme işleviyle ön plana çıkan bir kavramdır. İnternet medyası gibi çeşitli isimlerle adlandırılan ve çift yönlü etkileşimi sağlayan yeni medyayla söz konusu özellikler biçim ve içerik bakımından değişikliğe uğramıştır.

Yeni medya; gelişen her yeni iletişim teknolojisiyle birlikte süregelen bir biçimde değişikliğe uğrayan bir kavramdır. Bu nedenle net bir tanımlamasını yapmak olanaklı değildir. (Yanık, 2016: 898). Ancak günümüz yeni nesil iletişim teknolojileri doğrultusunda bir tanımlamada bulunulursa; temelinde bilgisayar, internet ve mobil teknolojilerinin yer aldığı ve bu teknolojiler aracılığıyla geleneksel medyaya yeni bir boyut kazandıran etkileşimli sanal ortamlar yeni medya adıyla ifade edilebilmektedir. Yeni medya, günümüzde geleneksel medyaya farklı seçenekler sunan, geleneksel medya türlerini kendi içinde yeniden biçimlendirebilen ağ teknolojilerinin gelişiminin bir çıktısı olarak karşımıza çıkan bir kavramdır. Yeni medya kavramı, bilgisayar, internet ve ağ teknolojileri kavramlarıyla açıklanabilmektedir.

Geçmişte demiryolu, elektrik kabloları, telefon ağları gibi düzeneklere gereksinim duyulurken; günümüzde bu gereksinimlerden daha çok elektronik iletişim araçlarına gereksinim ön plana çıkmıştır. Ağ toplumunu oluşturan bireyler, bu ağlardan bir gün bile uzak kalmak istememektedirler ve uzak kalmaları halinde kendilerinde yoksunluk belirtileri ortaya çıkmaktadır. Artık elektronik iletişim ağlarına bağımlılık söz konusudur. Ayrıca bu durum, sadece bireyler bağlamıyla sınırlı da değildir. Devletler, kurumlar ya da kuruluşlar da elektronik iletişim araçlarından, bu ağ toplumunun dinamiğinden dönemin koşulları gereği adeta bir zorunluluk halinde uzak kalmak istememektedirler. Bireyleri, kurumları, kuruluşları, devletleri ağ toplumuna bu denli bağımlı hale getiren şey ise; aslında özgürlüğün de beraberinde elde edilmesidir. Zaman ve mekan ayırdını ortadan kaldıran ve yaşam pratiklerini kolaylaştıran bu teknoloji, dünyanın özgür olmasını sağlamıştır. Ancak bu özgürlük karşılıklı bağımlılık ve bağımlılık temeline dayalı bir özgürlüktür. Söz konusu teknolojilerin olmaması halinde özgürlük elden gitmektedir. Bu bağlamda; günümüz çağı olan 21. Yüzyıl abartılı bir ifadeyle de olmakla birlikte “Ağlar Çağı” şeklinde tanımlanmaktadır ve ağ çağı, internet teknolojisi temelli ortaya çıkmıştır (Dijk, 2018: 11-13).

Günümüz toplum yapısı ve ilişkilerinde internet teknolojilerinin ve internet teknolojileri için de bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi söz konusudur. İnternet, bilgisayar teknolojisi üzerine kurulan bir ağ sistemidir. Bu bakımdan internetin ortaya çıkmasında bilgisayar teknolojilerinin gelişiminin büyük etkisi vardır. Bilgisayarın ortaya çıkışı “ENIAC” adı verilen ve II. Dünya Savaşı döneminde, 1945 yılında füzelerin atış koordinatlarının hesaplanabilmesi amacıyla oluşturulan aygıtla başlamaktadır. 1950-1960 yıllarına kadar geçen süreçte bu ilk model bilgisayarlar çok büyük boyutlara ve ağırlıklara sahiplerdi ve “ana bilgisayar” (mainframe) adıyla anılmaktalardı. 1980’lerden itibaren bilgisayar teknolojilerinin tecimselleşmesiyle birlikte herkesin kullanabileceği boyutlarda ve ağırlıklarda masaüstü bilgisayarlar piyasaya çıkarıldı. Ardından ilerleyen yıllarda dizüstü

bilgisayarlar da piyasada yerini aldı (Güçdemir, 2017: 4). Günümüzde dokunmatik bilgisayarlar, tablet bilgisayarlar gibi yeni biçimleri de, dizüstü ve masaüstü biçimleri de halen kullanılmaktadır.

Ayrıca, İnternet; geleneksel medya araçlarının sunduklarını içinde barındıran “melez” bir medya aracıdır (Gülerarslan, 2011: 166; Solmaz vd., 2013: 24). 1960’lı yıllarda ABD Savunma Bakanlığı bünyesinde kurulan “ARPA” tarafından yapılandırılan İleri Savunma Projeleri Ajansı (DARPA)’nın, olası nükleer savaş durumunda Sovyetlerin ABD iletişimini ele geçirmesini ya da imha etmesini önlemek amacıyla askeri üsler arasında bilgi akışını sağlamak üzere temellerinin atıldığı bir teknolojidir. Herhangi bir merkezden kontrol edilemeyecek şekilde oluşturulan ve birbirleriyle bağlantı kurulması için hazırlanan bu ağ sistemine “ARPANET” adı verilmiştir (Castells, 2010: 6).

İlk bilgisayar ağı olan ARPANET; 1 Eylül 1969’da, ABD Savunma Bakanlığı’yla işbirliği içerisinde olan araştırma kurumlarından Kaliforniya Üniversitesi-Los Angeles, Stanford Araştırma Enstitüsü, Kaliforniya Üniversitesi-Santa Barbara ve Utah Üniversitesi arası 4 ana nokta arasında çevrimiçi gerçekleştirilmiştir. 20 yıldan fazla süre kullanılan ve bu süreç içerisinde de bilimsel amaçlar için kullanılmak üzere bilimsel ağlarla entegre ya da bu ağlara çatı ağ konumunda faaliyet gösteren ARPANET 28 Şubat 1990’da kapatılmış; ardından Uluslararası Bilim Vakfı tarafından işletilen NSFNET ortaya çıkmıştır. Dönemin koşulları gereği iletişim hacminin büyütülebilmesi için iletim teknolojisinin geliştirilmesi gerekmiştir. İlk ağ olan ARPANET’in iletim hızı, ilerleyen yıllarda ve sonradan oluşturulan ağlarda oldukça artmıştır. Dünya çapında aktarımın oluşturulabilmesi amacıyla çalışmalar yapılmış; ilk adım olarak her türlü ağ tarafından kullanılacak bir protokol hazırlanması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Stanford’da; ARPA araştırmacıları, yerel alan ağlarının (LAN’ların) ortaya çıkmasını sağlayacak paket iletişim teknolojisi üzerinde çalışan PARC/Xerox ve çeşitli üniversitelerin, araştırma merkezlerinin katıldığı bir konferans düzenlenmiştir. Bu konferansta bir iletim kontrol protokolü belirlenmiştir. Esnek, çeşitli iletişim sistemlerine ve kodlarına uyum sağlayacak nitelikte çok katmanlı bir bağlantı yapısı benimsenmesinde önemli bir girişime imza atılmıştır. Sonraki yıllarda, bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle de entegre bir biçimde ilerleyen internet teknolojisi, 1980’lerde bilgisayarın tecimselleşmesiyle daha da kullanılabilir hale gelmiştir. Bu noktada internet entegrasyonuna ve internet teknolojisinin dünya çapına yayılmasına zemin oluşturacak olan internet protokolleri etkili olmuştur. Ayrıca dünya çapındaki ağın (WWW’nin) icadının 1989 yılında Avrupa’da CERN’de, Tim Berners-Lee ve Robert Cailliau önderliğindeki ekip tarafından gerçekleştirilmesi, internetin günümüzdeki halini almasında önemli bir rol oynamıştır (Castells, 2010: 45- 50).

1990'lı yıllardan itibaren WWW (World Wide Web)'in geliştirilmesiyle birlikte, tıpkı bilgisayar teknolojisinin tecimselleşmesi gibi internet teknolojisi de tecimselleşmeye başlamıştır. WWW'nin icat edildiğindeki özellikleriyle günümüz özellikleri arasında büyük farklılıklar vardır. Bu farklılıklar Web dönemlerinin oluşturulmasını beraberinde getirmiştir. Web 1.0, Web 2.0 ve Web 3.0 şeklinde üçe ayrılan dönemler özelliklerine göre aşağıdaki gibi açıklanabilir:

- Web 1.0; internetin ilk dönemine verilen addır. Bu dönemde internet ortamındaki içerikler sadece belirli bir zümre tarafından hazırlanmaktaydı. İnterneti kullananlar, pasif ve tüketici konumunda, tek taraflı bir etkileşimle (içerik üreticilerinden kendilerine doğru); kendilerine yönelik hazırlanan içeriklere erişiyorlardı. Web 1.0 dönemi, CERN'de Tim Berners-Lee ve Robert Cailliau'nun World Wide Web'i keşfiyle başlamıştır. Web 1.0, internet kullanıcılarına sınırlı sayıda içerik sunan bir internet ağıydı. Ayrıca internet siteleri, çok ilkel yapıdaydı; yalın bir katlanık görseline sahipti. Kullanıcılar sadece bilgi almak ya da program indirmek için interneti kullanıyorlardı (Güçdemir, 2015: 30; Güçdemir, 2017: 7-8).
- Web 2.0; O'Really Media'nın 2004 yılında kullanıma sunduğu, iki yönlü etkileşime olanak tanıyan ve Web 1.0'ın yerini alan internet ağıdır. Web 2.0'da internet kullanıcıları, pasif ve tüketici olmaktan çıkmış; kendileri de içerik üretmeye ve bu içerikleri paylaşmaya başlamışlardır. İnternet içeriği, sadece bilgi ve program indirim ortamı olmaktan da öte çeşitli uygulamaların da yer aldığı, eğlence ve toplumsallık işlevini de üstlenen bir alan haline almıştır. İnternet kullanıcılarının farklı istekleri doğrultusunda programcıların harekete geçerek ortaya çıkardığı Web 2.0, sosyal medyanın doğmasına sağlamıştır. Sosyal medya; Web 2.0'le gündeme gelen bir kavramdır (Güçdemir, 2015: 30; Güçdemir, 2017: 7-8). Bloglar, sosyal ağlar, (içeriksel) iletişim, forum ve ilan panoları, içerik toplama gibi uygulama çeşitleri bulunmaktadır (Constantinides&Fountain, 2008: 233).
- Web 3.0; günümüzdeki internet ağıdır. Yapay zeka entegrasyonu ile internet kullanıcılarına, internet kullanımlarında kolaylık sağlamaktadır. SEM ve SEO adı verilen programlamalarla kullanıcıya özgü kullanım olanağı sunmaktadır. İnternet kullanıcılarının zevklerine, beğenilerine, kullanım içeriklerine göre internet kullanımını düzenlemekte, kullanıcılara en uygun nitelikte içerik sonuçlarını çıkarmakta ya da önermektedir (Güçdemir, 2015: 35; Güçdemir, 2017: 8-9).

Bu bağlamda, Web 1.0 döneminde içerikleri belirli bir kesim tarafından oluşturulup sunulan ve etkileşimin de bulunmadığı internet sitelerinin yerini etkileşimli ortama bıraktığı Web 2.0 dönemiyle sosyal medya dönemi başlamıştır. Bireylerin birlikteliğini bölen coğrafi duvarlar, sosyal medyayla çökmüş, yeni çevrimiçi topluluklar ortaya çıkmış ve büyümüştür (Weinberg, 2009: 1). Duke Üniversitesi'nde 1979 yılında Tom Truscott ve Jim Ellis tarafından, internet kullanıcılarının dünya çapında halka açık mesajlar gönderebilmelerini sağlayan "Usenet" adında bir tartışma platformunun oluşturulmasıyla sosyal medyanın başlangıç adımı atılmıştır. Sosyal medya, Web 2.0 tabanlı, kullanıcılar tarafından içerik oluşturulan mecradır (Kaplan&Haenlein, 2010: 60).

Dolayısıyla, sosyal medya 21. yüzyılda büyük bir ivme kazanıp gündeme oturan bir kavramdır (Mangold&Faulds, 2009: 358). İnternetin kullanımına başlanmasının ardından gelişmeye başlamıştır (Güngör, 2016: 390). Sosyal medyaya yönelik pek çok tanım bulunmaktadır. Bu tanımlamaların pek çok ortak özelliği olmakla birlikte farklı noktalara ilişkin vurgulamalar da vardır. Miller (2016: 20); sosyal medya kavramına ilişkin akademik ilk ilginin, çoğunluğunun iletişim çalışmalarında ve internet çalışmalarında gözlemlendiğini belirtmektedir.

Şemsiye bir terim olarak sosyal medya; teknolojiyle oluşan ağ bağlantılı bir platformda sosyal etkileşim, sözcüklerin ve görsel imgelerin yapımı gibi çeşitli etkinlikleri ifade etmektedir. Bu etkileşim ve sunuş şekliyle insanlar farklı anlatılar ve anlayışlar üretip, paylaşmakta, farklı bakış açıları ve farklı anlamlar oluşturmaktadır ("Social Media Definition", 2008; Tham, 2009: 220).

Sosyal medya; kişisel profillerini oluşturmaları, çevrimiçi bağlantılar kurmaları, çevrimiçi gruplar oluşturmaları, çevrimiçi bağlantılarla iletişimde bulunmaları, ürettikleri içerikleri paylaşmaları, düşüncelerini ifade etmelerini sağlamaktadır (Kim&Jeong&Lee,2010: 219). Sosyal medya, iletişimin gerçekleşmesi ve içeriklerin paylaşılması noktasında kolaylık sağlayan web tabanıdır (Safko, 2010: 6).

Bu bağlamda, sosyal ve medya sözcüklerinin birleşiminden oluşan sosyal medya kavramı; insanların sosyalleşmek için kullandıkları medyadır. Sözcükler, resimler, videolar ve müziklerle bilgi aktarımı, etkileme, teşvik gibi unsurların sağlandığı medya, sosyal medyadır. Bireyler, bir buluşma noktasına gidip görüşmek yerine sosyal medya üzerinden iletişimde bulunmaya başlamışlardır ve bu olanağın herkes tarafından uygulanabilmesi, sosyal medyanın en önemli özelliklerinden biridir (Safko, 2010: 3-4). Sosyal medya, bloglar, tartışma panoları, sohbet odaları, kullanıcıdan kullanıcıya e-posta, tüketicilerin ürünleri ya da hizmetleri değerlendirme siteleri, mobloglar (dijital ses, video, görüntü gibi içerikleri içeren bloglar), sosyal ağ siteleri gibi çeşitli türleri içinde barındırmaktadır (Mangold&

Faulds, 2009: 358).

Sosyal medyanın ilk ortaya çıktığı zamanlarda içinde yer alan platformlar kısıtlı sayıdaydı; günümüze gelinceye dek geçen süre zarfında bu sayının arttığı gözlemlenmektedir (Miller vd, 2016: 3). Birbirini izleyen yıllarda kurulan çeşitli sosyal medya kanalları aracılığıyla sosyal medya kavramı gün geçtikçe popülerlik kazanmıştır.

Mayfield (2008: 5), sosyal medyanın özelliklerini beş ana başlıkta sıralamış ve açıklamıştır:

- Katılım; sosyal medyayla ilgilenen her bireyin katkıda bulunmasına ve geribildirimde bulunmasına teşvik etmesidir.
- Açıklık; sosyal medyada çoğu servisin katılıma ve geribildirime açık olması durumudur; bireyler oylamalarda, yorumlamalarda, paylaşımlarda, geribildirimlerde bulunabilmektedirler.
- Konuşma; iki yönlü iletişim akışının sağlanmasıdır.
- Topluluk; hızlı ve etkili bir şekilde, ortak çıkarlar ve ilgi alanları çerçevesinde toplulukların oluşturulmasıdır.
- Bağlantılılık; sosyal medyanın çeşitli sitelerin, kaynakların ve bireylerin birbirleriyle bağlantı kurma olanağını oluşturmasıdır.

Bireylerin ve toplulukların; üretmek, ürettiklerini anlatmak ve diğerlerinin ürettiklerini dinlemek için erişim olanaklarının bulunduğu, akla gelebilecek her türlü özgül alanda da bilgi paylaşımının yapılmasını sağlayan oluşum “katılımcı kültür” kavramıyla ifade edilmektedir. YouTube, Wikipedia, Myspace gibi pek çok sosyal medya aracı, bünyelerinde barındırdıkları kullanıcıların oluşturduğu, her biri kendi hedeflerini izleyen ancak bütünü toplam medyayı şekillendirmeye yardımcı olan topluluklar ortamıdır ve katılımcı kültürün işleminde etkilidir (Jenkins & Deuze, 2008: 6).

Dolayısıyla, sosyal medyanın katılımcı, diyalogu sağlayan yapısı; kültürün sosyal medya kullanıcılarınca üretilmesini ifade eden katılımcı kültürün oluşmasını sağlamıştır. Web 2.0’le ortaya çıkan sosyal medya aracılığıyla içeriklerini kendileri üreten sosyal medya kullanıcıları, katılımcı kültürün bir parçası olmuşlardır (Karataş & Binark, 2016: 428). Önceleri tüketici konumundakiler sosyal medyayla üretici konumuna geçmiş ve pasiflikten çıkıp, aktifleşmişlerdir (Bruns & Jacobs, 2006; Page, 2012: 183). Bu aktiflikle ön plana çıkma, ünlü olma

olanağı doğmuştur.

Bu çerçevede, sosyal medya ortamlarında görünürlüğün ve dikkat çekiciliğın yüksek olmasıyla gerçekleşen ün kazanımı sosyal medya fenomeni olunmasını sağlamaktadır. Görünürlük ve dikkat, statünün oluşumu ve algıların şekillenmesinde etkili olmaktadır. Ortaya çıkan dikkat ekonomisi; kişisel markalaşma ve mikro-ünlü olma süreçlerinin temelini oluşturmaktadır (Page, 2012: 183-184). Ancak, öz markalaşma ve mikro-ünlü olma süreçlerinin başarılı olabilmesi için kullanıcılarla gerçekleştirilen etkileşimlerde kimlik inşasının titizlikle yapılması gerekmektedir (Benwell & Stokoe, 2006; Page, 2012: 184).

Sosyal medyayla ünlü olma durumu, seçkin insanlarla birlikte sıradan insanların da eline geçmiştir (Page, 2012: 184). Sosyal medya kullanıcıları içerisinde yüksek oranda izlenmeyi ve etkilemeyi sağlayabilmek için etkileşimde bulunan ve bu etkileşimde başarılı olan kişiler sosyal medya fenomeni olabilmektedir. İlk kez Senft tarafından ortaya atılan mikro-ünlü kavramında kastedilen Warhol'un "herkesin bir gün 15 dakikalığına ünlü olacağı" sözüne atıfta bulunmak suretiyle, internet teknolojilerini kullanarak bilindik ünlülerden farklı bir üne kavuşan sıradan insanların ünleridir (Senft, 2008: 25; Sabuncuoğlu & Gülay, 2014: 6).

Sosyal medya fenomeni kavramı ilk olarak Camgirl'de 7/24 yayın kendilerini izleyenlere yayın yapan genç kadınlarla ortaya çıkmıştır (Snyder, 2000; Marwick & Boyd, 2011: 141). Ancak, sosyal medyanın ortaya çıkması, ünlü kavramının değişmesine neden olmuştur. Ünlü denildiğinde, ağ toplumuna geçiş öncesi geleneksel medya araçlarında bireylerin karşılına çıkan ve tek taraflı iletişim nedeniyle irtibata geçilemeyen, ulaşılmaz gözükten kişiler akla gelmekteydi. Oysa, sosyal medyayla ünlü olma, ünlü imajı gibi pek çok unsur değişikliğe uğrayarak ünlüler içerisinde ayırımın oluşmasını da beraberinde getirmiştir.

Böylece, sosyal medya araçlarında kullanıcılar tarafından tıklanıp izlenerek ün kazanan fenomenler de ünlü sınıfına dahil olmaktadır. Sosyal medyada sıradan bireyler olarak kullanıcılar, çok sayıda tıklanma, beğenilme ve takip edilme sonucunda ünlü olabilmektedirler (Nizam & Salğar, 2018: 139).

Türk Dil Kurumu'na göre ünlü; "Ün salmış olan, tanınmış, şöhretli, meşhur, şanlı, namlı, namdar, anlı şanlı" gibi anlamlara gelmektedir. Ancak sosyal medya araçları aracılığıyla geniş kitlelere ulaşabilen sosyal medya fenomenleri de artık ünlüler sınıfına dahil olmuşlardır. Ancak, söz konusu ünleri ve oluşturdukları imajlarıyla standart bir "ünlü" kavramından farklılaşmaktadırlar. Sosyal medya fenomenleri, buldukları meca dahilinde ünleri olan, ulaşılmaz bir imaj oluş-

turmaktan daha çok diğer kullanıcılar gibi biri iken yaptıkları paylaşımlarla o konuma ulaşan ve kendisine yönelik “bizden biri” algısı olan ünlüler oldukları için “mikro-ünlü” kavramının doğmasına neden olmuşlardır.

Fenomen kavramı, Türk Dil Kurumu’na göre (URL-1) “olay” anlamındadır. Duyularla algılanabilen olay ya da olgular “fenomen” kavramına karşılık gelmektedir. Ancak şaşırtıcı, hayranlık hissi oluşturuca nitelikte olay ya da olgulara da fenomen denilmektedir (URL-2). Kavramın kökeni, 16. yüzyıla dayanmaktadır ve Yunancadan gelen bir sözcüktür. Fenomen Oxford Sözlüğü’nde “görüntülenen şey” anlamındadır (Sezgin, 2016: 2147).

“Sosyal medya fenomeni” kavramı, İngilizce’de “Social Media Influencer” biçimindedir. Influencer, Türkçede “etkileyici” anlamında kullanılmaktadır. İngilizcede genellikle “micro-celebrity” ya da “B-listcelebrities” şeklinde nitelendirilmektedirler (Aslan & Ünlü, 2016: 53). Sosyal medyada etkileyici konumunda olan bu kişi ya da kişiler, ürettikleri ve paylaştıkları içeriklerle kendi izleyicilerini etkilemektedirler.

Dolayısıyla, ünlü kavramı karmaşık ve kültürel bir yapıdadır ve genellikle kişisel olmakla birlikte, varlıkların ya da olguların da sahip olduğu bir niteliktir. Ünlüler, insanları temsil ederler, bir kişi olarak meta haline dönüşürler ve süreklilik arz ederek yeniden yapılandırılan bir süreç içerisindeyler (Turner, 2004: 9; Marwick & Boyd, 2011: 140).

Bu bağlamda, video, blog gibi sosyal ağ teknolojilerini en iyi şekilde kullanarak web üzerindeki popülaritelerini arttırmayı amaçlayan ve bunu çevrimiçi performans göstererek gerçekleştirenler “mikro-ünlü” adıyla anılmaktadır. Mikro-ünlüler zaman zaman geleneksel ünlüler gibi gösterilseler de gerçekte bir “ünlü” sıfatından farklı konumdadır (Senft, 2008: 25).

Mikro-ünlü; bir zihniyeti ve bir dizi uygulamayı içermektedir. Arkadaşlarını, takipçilerini, abonelerini ve genel olarak izleyicilerini hayran kitleleri olarak görmekte, onları çeşitli tekniklerle yönetmektedirler. Popülerliği bir amaç olarak belirlemişlerdir. Popülerliklerini ve imajlarını koruyarak izleyicilerini elde tutmaya çalışmaktadırlar. Kendini tanıtmak, başkalarının da tüketilmek üzere inşa edilen bir ün türüdür söz konusu olan (Marwick & Boyd, 2011: 139-141).

Genellikle viral internet aracılığıyla takipçi kazanan bireyler, mikro ünlülerdir (Aslan & Ünlü, 2016: 52). Ünlerini çevrimiçi iletişim ortamıyla elde eden sosyal medya kullanıcılarıdır (Sabuncuoğlu & Gülay, 2014: 6). Çevrimiçi popülerlik sosyal ağlar aracılığıyla kurulmaktadır (Senft, 2008: 21).

Sosyal medya fenomenleri, imajlarını koruyabilmek ve var olan imajlarını daha iyi düzeye ulaştırabilmek için çabalamaktadırlar (Pugh, 2010: 14). Sosyal medya fenomenleri, izleyicilerinin tutumlarını bloglar, tweetler ve diğer sosyal medya kullanımlarıyla şekillendiren etkileyicilerdir ve hiç kuşkusuz ikna güçleri vardır (Freberg vd., 2010: 90) ve günümüzde çok sayıda sosyal medya kullanıcısı tarafından takip edilmektedirler. Paylaştıkları içeriklerle var olan imajlarını olumlu yönde sürdürmeye çalışmaktadırlar. Paylaşımında buldukları kullanıcılara yönelik analizlerde bulunarak, onlara uygun dil ve içerikte, dikkatlerini çekecek nitelikte üretimlerde bulunmaya çalışan sosyal medya fenomenleri, kendilerini takip eden, beğenen kullanıcılarıyla “aile” bağı biçiminde kuvvetli bir bağ kurarlar. Kullandıkları dil ve söylemler bu bağı körükleyici nitelikte olmaktadır (Pugh, 2010: 31). Ve dolayısıyla, izleyicileriyle “aile” gibi karşılıklı bağlılık temeline dayalı söz konusu ilişkileri bulunan sosyal medya fenomenleri, takip edildikleri oranda popüler olarak nitelendirilmektedir.

Sosyal medya kullanıcıları, sosyal medya fenomenlerini çeşitli nedenler doğrultusunda izlemektedirler. Günlük yaşam rutini, çalışma ya da okul hayatı içerisinde meydana gelen stres ve zihinsel yorgunluğun atılması, rahatlama amacıyla “kafa dağıtma gereksinimi”, merak edilen ya da deneyimlenmek istenen herhangi bir olay ya da duruma ilişkin “deneyimlerden yararlanma”, satın alınmak istenen hizmetlere, ürünlere ilişkin ya da yapılması olası herhangi bir etkinliğe yönelik “öneriler” sosyal medya fenomenlerinin izlenme nedenleri arasında sayılabilir (Bor & Erten, 2019: 19-20).

SOSYAL MEDYA FENOMENLERİNE YÖNELİK MEVCUT SINIFLANDIRMALAR

Alanyazına bakıldığında sosyal medya fenomenlerine ilişkin sınıflandırmalar genel olarak iki ana değerlendirme üzerinden yapılmaktadır. Bunlar niceliksel değerlere göre sınıflandırmalar ve paylaşımında bulunulan sosyal medya sitesine göre sınıflandırmalardır. “Niceliksel değerlere göre” sosyal medya fenomenleri; mikro sosyal medya fenomenleri ve makro sosyal medya fenomenleri olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Mikro sosyal medya fenomenleri; 1000 ila 10.000 arası sayıda takipçiye sahip olan, belirli bir alanda uzmanlaşmış ve sadece bu alana ilişkin hedef kitlesi bulunan, hedef kitlesine uygun ve odaklandığı özgül alanda içerik üreten, marka ve reklam iş birlikleri az, güvenilirliği ve samimiyeti yüksek görülen sosyal medya fenomenleridir. Bu özellikleri bakımından makro sosyal medya fenomenlerinden farklılaşmaktadırlar. Hedef kitlelerinin kategori temelli niteliği, söz konusu sosyal medya fenomeninin bir hikayesinin olması ve hikayesi aracılığıyla hedef kitleleriyle organik bir bağ kurması, etkileşim oranı arttıkça takipçi sayısının azalması ya da etkileşim oranı azaldıkça takipçi sayısının artması

gibi ters orantılı bir durumun ortaya çıkması, daha samimi olunması ve daha uygun bütçelerle içerik hazırlayabilecek konumunda bulunulmasıdır (Bor & Erten, 2019: 21-23).

Niceliksel değerlere göre oluşturulan sosyal medya fenomenlerine yönelik bir başka sınıflandırmada ise; 100 ila 100 bin arası takipçiye sahip sosyal medya fenomenlerinin “mikro ünlüler”, 100 bin ila 500 bin arası takipçiye sahip sosyal medya fenomenlerini “orta fenomenler”, 500 bin ila 1 milyon arası takipçiye sahip sosyal medya fenomenleri “makro sosyal medya fenomenleri” ve 1 milyondan fazla takipçiye sahip sosyal medya fenomenleri ise “ünlü” olarak nitelendirilmektedir (<http://www.effect.com.tr>, 2017; Yaman, 2018: 269-270).

Buldukları sosyal medya sitesine göre sosyal medya fenomenleri farklı isimlerle de anılabilmektedirler. Örneğin; Twitter’da fenomen olan bir kişi “Twitter fenomeni” ya da Vine’da fenomen olan bir kişi “Vine Fenomeni” olarak anılırken, Instagram’da “Instagrammer” ve YouTube’da “Youtuber” olarak anılmaktadır.

- *Twitter Fenomeni*: Twitter, bir arkadaş grubunun internet üzerinden daha kolay iletişimde bulunabilmelerini sağlamak amacıyla oluşturulan bir internet sitesidir. Kurucusu Jack Dorsey’dir ve Dorsey’in 2006 yılının Mart ayında attığı ilk tweetle kullanımına başlanmıştır (URL-3). Twitter adlı mikroblog sitesinde, paylaşım başı 140 yazı karakteriyle sınırlı metinsel içeriği ve ses, görüntü gibi diğer içerikleri paylaşarak gündeme yerleşen, takipçi sayıları yüksek olan kişilere Twitter fenomeni denilmektedir. Bu mecrada yer alan fenomenler, “tweet” adı verilen paylaşımlarda bulunarak gündemde kalmayı hedeflemektedirler (Türkmen, 2018: 13).
- *Instagrammer*: 2010 yılında Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından kurulan Instagram, başlangıçta Iphone adına hazırlanmıştır ve ücretsiz olarak fotoğraf paylaşımını ya da düzenlenmesini sağlayan bir uygulamadır. Ancak, daha sonraları herkesin kullanabileceği bir sosyal ağ sitesi haline gelmiştir ve günümüzde dünyada en çok kullanan sosyal ağlardan biridir (Güçdemir, 2017: 30). Instagram üzerinden paylaşımlarda bulunan, paylaşımları yüksek beğeniler, yorumlar gibi etkileşimler alan, hesapları çok fazla sayıda kullanıcı tarafından takip edilen kişilere Instagrammer denilmektedir. Instagrammer’lar, Instagram’da yer alan sosyal medya fenomenleridir.
- *Youtuber*: YouTube adlı internet sitesinde etkileyici (influencer) olan kişilere Youtuber denilmektedir. Sosyal medya fenomenlerinin YouTube mecrasındaki adıdır. YouTube’da kanal açıp, ürettiği içerikleri bu kanal

üzerinden paylaşarak izlenen ve izlenme oranları da yüksek olan kişilerdir. YouTube, 2005 yılının Şubat ayında PayPal çalışanı üç ortak (Chad Hurley, Steve Chen ve Jawed Karim) tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nde (URL-4) kurulmuş; 2006 yılında Google tarafından satın alınarak "Broadcast Yourself" (Kendini Yayınla) sloganıyla devam etmiştir. İngilizce bir kavramdır: "You" ve "Tube" sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Türkçe karşılığı "Senin Tüpün (Televizyonun, Kanalın)" şeklindedir (Alişarlı&Eken, 2018: 158). BBC News (URL-5), Youtube'da paylaşılan ilk içeriğin; sitenin kurucularından olan Jawed Karim tarafından paylaşılan "Hayvanat Bahçesi'ndeyim" adlı 18 saniye uzunluğundaki videosu olduğunu belirtmektedir.

2005'te "Creators for Change" (Türkçe'ye çevirisi "Değişim için Yaratıcılar" olmakla birlikte anlam bakımından "YouTube Elçileri") adıyla nitelendirilen ve Youtuber olacak kişilerin seçiminin yapıldığı bir program hazırlanmıştır. Bu programda ilk yıl 9 ülke yer alırken, 2006'da Türkiye de bu ülkelere 10. ülke olarak dahil edilmiştir. Türkiye'de Youtuber mesleğini icra etmek üzere seçilenlere, 2016 yılının Ekim ayında Google'da YouTube söz konusu ülkelerde izleyicileri tarafından sevilen ve aralarındaki bağı kuvvetli olan, orijinal içerik paylaşımlarında bulunan kişilerden oluşan ekiplerle (Türkiye de dahil olmak üzere) eğitimler verilmiştir. Verilen eğitimlerin ardından 2016 yılının Ekim ayında Türkiye'yi temsilen henüz takipçi sayısı çok yüksek olmayan, yaşça küçük, YouTube'da içerik paylaşmaya yeni başlamış olan 6 kişi "YouTube Elçisi" seçilmiş ve dönemsel bir süreçle bu kişilere eğitimler vermeye devam edilmiştir (Tunçer, 2018; Alişarlı&Eken, 2018: 158).

Youtuber'lar, yüksek izlenmeye, yüksek takipçiye, yüksek beğeniye sahip, "vlog" adı verilen kendi hayatlarına yönelik ya da belirlenen bir konu hakkında içerikler oluşturup bunların YouTube'da paylaşımını yapan video üreticileridirler. Youtuber'ların belirledikleri konular "Challenge" (meydan okuma) videoları, "tepki" videoları, "deney" videoları, "şaka" videoları, "yarış" videoları, "oyun" videoları, "makyaj" videoları gibi çeşitli başlıklarda olabilmektedir. Youtuber'lar odaklandıkları konu başlıkları üzerinden içerik üretiminde ve paylaşımında bulunmaktadırlar. Youtube'da bağlantılar "abonelik" adıyla işlemektedir. YouTube'da içerik paylaşımında bulunabilmek için öncelikle bir YouTube kanalı açılması gerekmektedir. Açılan kanalda tıpkı diğer sosyal medya araçlarında olduğu gibi "bağlantılar"a karşılık gelen "aboneler" vardır. Aboneler, söz konusu YouTube kanalını takip eden YouTube kullanıcılarıdır. Kanalda paylaşılan içerikleri beğenme (like), beğenmeme (dislike) ya da içeriklere yorum yapma (comment) gibi olanaklar bulunmaktadır.

ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Bu araştırmanın amacı; sosyal medya fenomenlerine ilişkin bir örneklem belirlenmesi aracılığıyla sosyal medya fenomenlerinin paylaştıkları içeriklerin türleri kapsamında kendilerine yönelik sınıflandırmada bulunmaktır.

Günümüzde oldukça popüler bir olgu haline gelen sosyal medya fenomenlerine yönelik olarak paylaşımda bulunulan içerik türü kapsamında akademik bağlamda herhangi bir sınıflandırma var olmadığı için söz konusu araştırma özgünlük kazanmaktadır ve dolayısıyla çalışmanın alanyazına katkıda bulunması hedeflenmektedir.

Çalışmanın evrenini tüm sosyal medya fenomenleri oluşturmaktadır. Ancak araştırmacının zaman ve maliyet kısıtlılıkları nedeniyle evrenin tamamına ulaşılması olanaklı olmadığından araştırmada kotalı örnekleme yönteminden yararlanılarak çözümlenmeler yapılmıştır:

- We Are Social 2019'un (URL-6) raporunda Türkiye'de en çok kullanılan sosyal medya platformunun %92'lik oranla YouTube Türkiye olması nedeniyle "YouTube Türkiye'de yer alan YouTuber'lar" sosyal medya fenomenlerinin örneklemini oluşturmaktadır.
- Sosyal medya fenomenlerine yönelik sınıflandırma yapabilmek üzere; araştırmacının zaman ve maliyet kısıtlılıkları nedeniyle evrenin tamamına ulaşılması olanaklı olmadığından, YouTube Türkiye'de de YouTuber evreninin bütününe ulaşım sağlanamayacağından "en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber" örneklem olarak ele alınmıştır. Söz konusu YouTuber'ların paylaşımda buldukları içeriklerin evreninin bütününe araştırmacının zaman ve maliyet kısıtlılıkları nedeniyle ulaşılması olanaklı olmadığından (01.09.2018-31.08.2019) tarihleri arasında paylaşımda buldukları içerikleri incelemeye tabii tutulmuştur. YouTube Türkiye'de en çok takipçiye sahip YouTuber'lara bakıldığında; çocuk YouTuber'lar da bulunmaktadır ve bu çocuklar küçük yaşta çocuklara yönelik içerikler paylaşmaktadırlar. Ancak araştırma kapsamı nedeniyle söz konusu çocuk YouTuber'lar araştırmanın dışında tutulmuştur.

Araştırma, nitel bir araştırma olup; içerik analizi gerçekleştirilmiştir. İçerik analizinde ise kategorisel analiz tekniğinden yararlanılmıştır.

İçerik analizi; öznel etkenlerden sıyrılabilme amacıyla, nesnel okuma ilkeleri barındıran bir araştırma yöntemidir. Ancak araştırmacının öznel yaratıcılıklarına da izin vermektedir. 20. yüzyılın başında Columbia Gazetecilik Okulu'nun gaze-

telere yönelik çalışmalarıyla başlayan içerik analizinde; Birinci Dünya Savaşı döneminde H. Laswell'in, İkinci Dünya Savaşı döneminde Lazarsfeld'in yardımıyla Berelson'un öncü isimler dikkat çekmektedir. İçerik analizleri çeşitli teknikler doğrultusunda temel olarak "kesinlik sağlama, kuşku giderme" ve "okumayı zenginleştirme, görüneni aşma" olmak üzere iki hedefe yönelik biçimde yapılmaktadır. İçerik analizi görgül teknikleri de kapsamaktadır; teknikler çözümlenecek mesajlara ve amaçlara göre değişebilmektedir. İçerik analizi tekniklerinin genel ve hazır kalıpları yoktur; ancak kuralları vardır. Aşamaları bulunmaktadır ve bu aşamalar; "araştırma hedeflerini belirlemek", "örneklem oluşturulması", "örneklem bölüneceği kayıt birimlerinin ya da kategorilerinin saptanması" ve son olarak bu üç aşama doğrultusunda "betimleme ve yordamın yapılması"dır (Bilgin, 2014: 1-12).

Araştırmada kullanılan içerik analizinde kategorilendirme, içeriğin türüne göre yapılmıştır. Kategorilendirmede Bilgin (2014: 14), iki yaklaşım bulunduğunu belirtmektedir. Bunların birincisi, var olan bir kategori sistemi üzerinden kategorilendirme ve ikincisi ise, mesaj öğeleri ele alınıp incelendikçe oluşturulan kategorilendirme. Araştırmada önceden saptanmamış olan, ikinci yaklaşıma dahil kategorilendirme kullanılmıştır.

İçerik analizi tekniklerinin güvenilirliğinin büyük ölçüde kodlama işlemine bağlı olduğunu da belirten Bilgin (2014:16), söz konusu güvenilirliğin de kodlayıcının ve kodlama kategorilerinin güvenilirliğiyle ilişkili olduğunu ifade etmektedir ve kodlayıcının güvenilirliğinin ya başka kodlayıcıların da aynı şekilde kodlayabilmeleri ya da kodlayıcının kendisinin farklı zamanlarda kodlamayı yeniden yapmasıyla sağlanacağını, kodlama kategorilerinin ise açık seçik olmalarıyla sağlanacağını da vurgulamaktadır. Bu doğrultuda araştırmada; kodlama farklı zamanlarda kontrol edilmiş ve kodlanan kategoriler açık-seçik olacak biçimde hazırlanmıştır ve en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber'ın içerikleri kategorisel analiz aracılığıyla incelenerek sınıflandırılmıştır.

BULGULAR

YouTube Türkiye'de 01.09.2019 erişim tarihinde en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber kapsamında söz konusu YouTuber'ların (17.09.2019-25.09.2019) erişim tarih aralığı dikkate alınarak ve "son bir yıl" sınırlandırması kullanılarak (01.09.2018-31.08.2019) tarihleri arasındaki paylaşımları incelenmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır (URL-7):

Tablo 1. YouTube Türkiye’de En Çok Takipçiye Sahip İlk 20 YouTuber

	YouTuber	Toplam Takipçi Sayısı	Toplam İçerik Sayısı	Toplam İzlenme Satısı
1	Enes Batur	11.036.199	1.793	5.212.590.259
2	Orkun Işıtmak	6.829.408	1.265	1.631.636.897
3	Kafalar	5.958.674	304	1.085.184.840
4	Reynmen	5.499.895	53	673.070.696
5	Oha Diyorum!	5.474.603	2.581	3.161.711.903
6	Yap Yap	4.865.034	2.248	2.890.339.630
7	Deli Mi Ne?	4.502.843	209	591.056.179
8	Ruhi Çenet Videoları	3.770.423	302	489.294.244
9	Berkcan Güven	3.702.800	202	556.010.351
10	Furkan Yaman	3.279.000	636	782.400.870
11	Burak Oyunda	3.192.342	2.062	1.058.944.610
12	Baturay Anar	2.722.089	939	671.108.795
13	Oyun Delisi	2.615.738	1.517	909.364.073
14	Meryem Can	2.607.133	278	375.355.523
15	Yavuz Selim	2.603.551	103	55.292.689
16	Uras Benlioğlu	2.566.710	857	616.972.066
17	Facia Üçlü	2.424.101	114	572.497.058
18	Alper Rende	2.397.944	84	211.085.125
19	Danla Bilic	2.220.896	130	309.068.412
20	Murat Abi GF	2.052.166	992	304.257.856

Kaynak: Socialblade (2019)

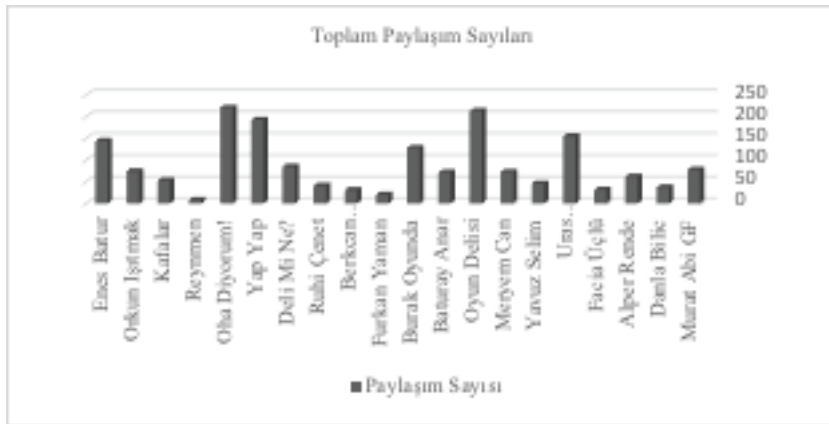
- YouTube Türkiye’de en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber, (01.09.2018-31.08.2019) tarihleri arasında toplamda 1761 adet paylaşımda bulunmuşlardır.
- Kategorisel analize tabii tutulan içeriklerde diğer içeriklerden ayırt edici ve ortak noktalarda hareketle sınıflandırmada bulunulmuştur:

- Herhangi bir kimse, durum ya da olaya ilişkin mücadelede, rekabette bulunuluyor ise “Challenge/Yarışma”,
- Herhangi bir kişi, nesne ya da olaya tepki veriliyor ise “Tepki”,
- Paylaşım yapan kişinin/grubun kendi hayatına/hayatlarına yönelik içerikler (kendi filmi, kendi şarkısı, ödülü gibi) söz konusu ise “Kişisel”,
- Herhangi bir konuda deneme yapılıyor ise “Deney”,
- Herhangi bir konseptte bir günün nasıl geçtiği anlatılıyor ise “Gün Geçirme”,
- Herhangi birine şaka yapılıyor ya da kışkırtılıyor ise “Şaka/Kışkırtma”,
- Bir ürün açılıyor, inceleniyor ya da değerlendiriliyor ise “Ürün İnceleme/Değerlendirme/Açma”,
- Herhangi bir sanal oyunu oynanıp, bu paylaşılıyor ise “Oyun”,
- Paylaşımı yapan kişi kendisine ya da bir başkasına makyaj yapıp paylaşıyor ise “Makyaj”,
- Herhangi bir yemek yapımı ya da yemek yeme içerikli paylaşımında bulunuluyor ise “Yemek”,
- Herhangi bir yere gidilip, bu yer tanıtılıyor ise ya da herhangi bir içerik konseptinde eşzamanlı olarak bir yer tanıtılıyor ise “Seyahat”,
- Herhangi bir konu hakkında eğitim veriliyor ise “Eğitim”,
- Herhangi bir konuda bilgi verici içerik paylaşılıyor ise “Bilgi”,
- Paylaşımında bulunan kişi, kendisi ya da herhangi bir kişi, olay, olgu hakkında hedef kitlesinden gelen ya da kendisinin hazırladığı soruları sorup bu soruların yanıtlarını paylaşıyor ise “Soru-Cevap”,
- Hedef kitlenin katılacağı çekilişler düzenleniyor ya da herhangi bir kimseye hediye veriliyor ya da yardıma ihtiyacı olanlara yardımda bulunuluyor ise “Yardım/Hediye/Çekiliş”,

- Herhangi bir konu hakkında hedef kitleye tavsiyelerde bulunuluyor ise “Tavsiye” başlığı altında içerikler sınıflandırılmıştır.

YouTube Türkiye’de en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber’ın (01.09.2018-31.08.2019) tarihleri arasındaki toplam paylaşım sayılarına bakıldığında; Enes Batur’un 144 adet, Orkun Işıttmak’ın 74 adet, Kafalar’ın 53 adet, Reynmen’in 8 adet, Oha Diyorum!’un 221 adet, Yap Yap’ın 193 adet, Deli Mi Ne?’nin 85 adet, Ruhi Çenet Videoları’nın 41 adet, Berkcan Güven’in 31 adet, Furkan Yaman’ın 20 adet, Burak Oyunda’nın 128 adet, Baturay Anar’ın 72 adet, Oyun Delisi’nin 214 adet, Meryem Can’ın 73 adet, Yavuz Selim’in 46 adet, Uras Benlioğlu’nun 155 adet, Facia Üçlü’nün 32 adet, Alper Rende’nin 62 adet, Danla Bilic’in 37 adet ve Murat Abi GF’nin 78 adet paylaşımı bulunmaktadır.

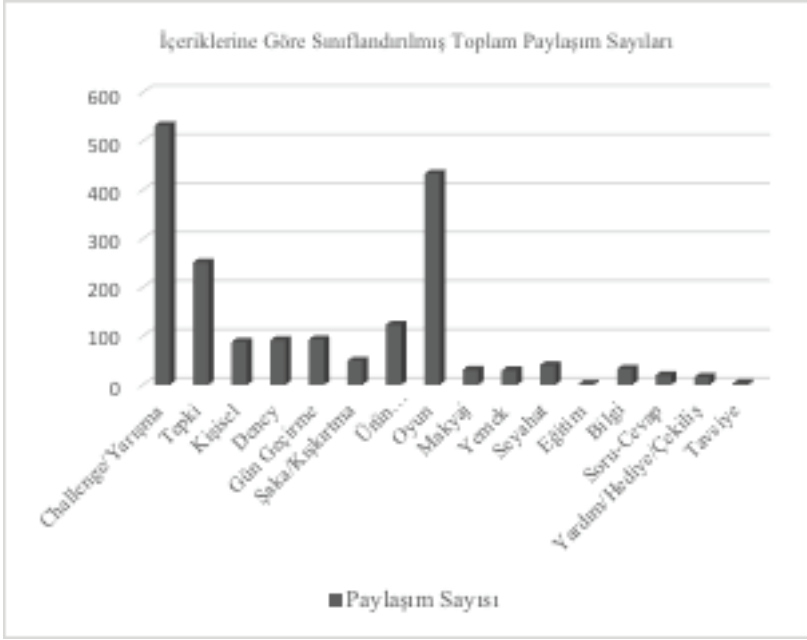
Tablo 2. YouTube Türkiye’de En Çok Takipçiye Sahip İlk 20 YouTuber’ın Toplam Paylaşım Sayıları



Kaynak: YouTube (2019)

YouTube Türkiye’de 01.09.2019 tarihinde en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber’ın (01.09.2018-31.08.2019) tarihleri arasındaki söz konusu paylaşımlarının içeriklerine göre toplam sınıflandırmasına bakıldığında; “Challenge/Yarışma” içerik türü kapsamında 532 adet, “Tepki” içerik türü kapsamında 251 adet, “Kişisel” içerik türü kapsamında 88 adet, “Deney” içerik türü kapsamında 92 adet, “Gün Geçirme” içerik türü kapsamında 93 adet, “Şaka/Kışkırtma” içerik türü kapsamında 49 adet, “Ürün İnceleme/Değerlendirme/Açma” içerik türü kapsamında 123 adet, “Oyun” içerik türü kapsamında 433 adet, “Makyaj” içerik türü kapsamında 31 adet, “Yemek” içerik türü kapsamında 30 adet, “Seyahat” içerik türü kapsamında 40 adet, “Eğitim” içerik türü kapsamında 2 adet, “Bilgi”

içerik türü kapsamında 33 adet, “Soru-Cevap” içerik türü kapsamında 20 adet, “Yardım/Hediye/Çekiliş” içerik türü kapsamında 16 adet ve “Tavsiye” içerik türü kapsamında 3 adet paylaşımda bulunulmuştur.



Tablo 3. YouTube Türkiye’de En Çok Takipçiye Sahip İlk 20 Youtuber’ın İçerik Türlerine Göre Sınıflandırılmış Toplam Paylaşım Sayıları

Kaynak: YouTube (2019)

Bazı paylaşımlar birden fazla içerik türüne dahil olabilmektedir ve toplam içerik sayısı (1761)’le içerik türlerine göre sınıflandırılan paylaşımların toplam sayısının (1836) farklılık göstermesinin nedeni de bu durumdan kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda, YouTube Türkiye’de en çok takipçiye sahip YouTuber’ların (01.09.2018-31.08.2019) tarihleri arasında paylaştıkları içerik türlerinin ağırlıklı olarak “Challenge/Yarışma” ve “Oyun” olduğu gözlemlenmektedir.

Paylaşılan içerik türlerine göre YouTuber’ların sınıflandırmasını ise İngilizce adlandırmaların kullanılabilirlik açısından daha sağlıklı olmasından da hareketle aşağıdaki gibi belirtmek olanaklıdır:

- “Challenge/Yarışma” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar

“Challenger”,

- “Tepki “içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Reacter”,
- “Kişisel” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Personal Marketer”,
- “Deney” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Experimenter”,
- “Gün Geçirme” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Day Spender”,
- “Şaka/Kışkırtma” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Joker”,
- “Ürün İnceleme/Değerlendirme/Açma” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Product Analyzer”,
- “Oyun” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Gamer”,
- “Makyaj” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Make-uper”,
- “Yemek” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Cooker”,
- “Seyahat” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Traveller”,
- “Eğitim” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Trainer”,
- “Bilgi” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Informationer”,
- “Soru-Cevap” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Interviewer”,
- “Yardım/Hediye/Çekiliş” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Giver”,
- “Tavsiye” içerikli paylaşımlarda bulunan YouTuber’lar “Advicer” adlarıyla sınıflandırılabilirler.

Tablo 4. YouTuber'ların Paylaştıkları İçeriklere Göre Sınıflandırılması

Paylaşımın İçerik Türü	İçerik Türüne Göre YouTuber
Challenge/Yarışma	Challenger
Tepki	Reacter
Kişisel	Personal Marketer
Deney	Experimenter
Gün Geçirme	Day Spender
Şaka/Kışkırtma	Joker
Ürün İnceleme/Değerlendirme/ Açma	Product Analyzer
Oyun	Gamer
Makyaj	Make-uper
Yemek	Cooker
Seyahat	Traveller
Eğitim	Trainer
Bilgi	Informationer
Soru Cevap	Interviewer
Yardım/Hediye/Çekiliş	Giver
Tavsiye	Advicer

YouTuber'lar, birden fazla içerik türünde paylaşımlarda bulunabilmektedirler. Bu doğrultuda bir YouTuber'ı içerik türü doğrultusunda birden fazla sınıflandırma adıyla nitelendirebilmek olanaklıdır. Birden fazla sınıflandırmaya dahil olabilen YouTuber'lar, "karma" (birden fazla türde) içerik paylaşımlarında bulunmaktadırlar. Karma içerik paylaşımlarında bulunmayan YouTuber'lar da var olmakla birlikte; bu YouTuber'lar tek bir içerik sınıfı üzerine odaklanmaktadır.

Tablo 5. YouTube Türkiye’de En çok Takipçiye Sahip İlk 20 Youtuber’ın Ağırlıklı Olarak Paylaştıkları İçeriklere Göre Sınıflandırılması

YouTuber	İçerik Türüne Göre Sosyal Medya Fenomeninin Sınıflandırılması
Enes Batur	Challenger, Reactor, Day Spender, Personal Marketer, Experimenter,
Orkun Işıtmak	Challenger, Reactor, Experimenter, Personal Marketer
Kafalar	Challenger, Day Spender, Joker
Reynmen	Personal Marketer
Oha Diyorum!	Challenger, Reactor
Yap Yap	Challenger, Reactor
Deli Mi Ne?	Challenger, Experimenter
Ruhi Çenet Videoları	Informationer
Berkcan Güven	Reactor
Furkan Yaman	Personal Marketer
Burak Oyunda	Gamer
Baturay Anar	Gamer, Reactor
Oyun Delisi	Gamer
Meryem Can	Challenger, Reactor, Day Spender
Yavuz Selim	Reactor, Challenger, Product Analyzer
Uras Benlioğlu	Product Analyzer, Experimenter
Facia Üçlü	Challenger
Alper Rende	Challenger, Reactor, Traveller, Day Spender
Danla Bilic	Make-uper
Murat Abi GF	Gamer, Challenger, Reactor

Tabloda yer alan YouTuber’ların “Oyun Delisi” dışında tümü “karma” içerik paylaşımlarında bulunmaktadır ve ağırlıklı olarak belirli içerik sınıfları kapsamında yer almaktadırlar. Ağırlıklı olarak paylaşımda buldukları içerikler incelendiğinde yine karma yöntemini baskın biçimde uygulayan YouTuber’ların bulunduğu da gözlemlenmektedir.

SONUÇ

Web 2.0 teknolojisinin kullanılmaya başlanmasıyla gündeme gelen ve ilerleyen yıllarda kullanıcı sayısının gittikçe artmasıyla günümüzdeki halini alan sosyal medya; kullanıcılar tarafından hem içerik üretimine hem de içerik tüketimine olanak tanıyan, çift yönlü etkileşimli, kullanıcıların bir araya gelerek topluluklar oluşturabildikleri ve diyalog kurabildikleri, kolay ve anında iletişimi olanaklı kılan web ortamıdır. Sosyal medya üzerinden kullanıcılar, duygu ve düşüncelerini, görüşlerini görsel, işitsel ve yazısal olarak çeşitli içeriklerini paylaşabilmekte ve söz konusu paylaşımlarla sosyal çevrelerine ulaşabilmektedirler. Söz konusu paylaşım ortamıyla kullanıcılar da artık seçkinlerin ünlü olma durumlarını kendilerine katmış ve yer aldıkları alanlarda çevreleri kapsamında birer ünlü konumuna gelebilme olanağına ulaşmışlardır. Paylaşımında buldukları içeriklerinde beğeni, tıklanma, izlenme, abone olma, takip etme, yorum gibi etkileşim unsurları açısından yüksek niceliksel değerlere sahip olan kullanıcılar birer sosyal medya fenomeni haline gelmektedirler. Dolayısıyla, sosyal medya fenomenleri hedef kitlelerini hayranları konumunda görerek çeşitli içeriklerde paylaşımında bulunan ve bu paylaşımları da hedef kitleleri tarafından tüketilen sosyal medya kullanıcılarıdır. Dolayısıyla, buldukları sosyal ağ ortamında hedef kitleleri bağlamında belirli bir üne sahip olan kişilerdir.

Sosyal medya fenomenleri niceliksel değerlerine göre mikro sosyal medya fenomeni ve makro sosyal medya fenomeni olmak üzere ikiye ayrılmakla birlikte; içinde buldukları sosyal ağa göre Twitter fenomeni, Instagrammer, YouTuber gibi isimlerle de anılmaktadırlar. Sosyal medya fenomenlerine yönelik var olan sınıflandırmalar niceliksel ya da sosyal medya sitesi odaklı yapıldığı için bu çalışma, alanyazına yeni bir sınıflandırma türü katmaktadır. Bu amaçla YouTube Türkiye'deki ilk 20 YouTuber'ın ele alınan tarih aralığındaki toplam 1761 içeriği, kategorisel analiz yapılarak türlerine göre sınıflandırılmıştır. Söz konusu içeriklerden hareketle 16 içerik sınıflandırması söz konusudur: “Challenge/Yarışma”, “Tepki”, “Kişisel”, “Deney”, “Gün Geçirme”, “Şaka/Kışkırtma”, “Ürün İnceleme/Değerlendirme/Açma”, “Oyun”, “Makyaj”, “Yemek”, “Seyahat”, “Eğitim”, “Bilgi”, “Soru-Cevap”, “Yardım/Hediye/Çekiliş”, “Tavsiye”. Ayrıca, kategorizasyon sürecinde bir içeriğin birden fazla içerik türüne dahil olabildiği gözlemlenmiştir.

En çok paylaşımında bulunulan içerik türü 532 adet paylaşım ile “Challenge/Yarışma”dır ve 433 adet paylaşım ile “Oyun” içerik türü ikinci sırada yer almaktadır.

Araştırmada içerik türleri dahilinde sınıflandırma yapılmıştır. Bu sınıflandırmada kullanılabilirlik açısından daha sağlıklı olacağı için İngilizce tanımlamalarda

bulunulmuştur. Bu doğrultuda YouTuber'ların paylaşımında buldukları içerik türlerine göre sınıflandırması da tıpkı içerik türü gibi 16 sınıfa ayrılmaktadır: "Challenger", "Reacter", "Personal Marketer", "Experimenter", "Day Spender", "Joker", "Product Analyzer", "Gamer", "Make-uper", "Cooker", "Traveller", "Trainer", "Informationer", "Interviewer", "Giver", "Advicer". YouTuber'lar, ağırlıklı olarak paylaşımında bulunuldukları içerik türlerine göre 16 adlandırmadan biriyane anılabileceği gibi birden fazla adlandırmayla da anılabilirler.

İçerikleri incelenmek üzere ele alınan YouTube, Türkiye'de en çok takipçiye sahip ilk 20 YouTuber'ın genel olarak içerik türü açısından karma nitelikte (birden fazla içerik türünde) paylaşımlarda bulunduğu gözlemlenmektedir. "Oyun Delisi" adlı YouTuber haricinde ele alınan diğer YouTuber'ların bütününde birden fazla içerik türünde paylaşım söz konusudur. Bu paylaşımlardan hareketle de içerik türüne sınıflandırma kapsamında birden fazla sınıfta yer almaktadırlar. Ancak ağırlıklı olarak paylaşımında buldukları içerik türleri de gözlemlenmektedir.

Çalışmada yer alan tablolar tarafımızdan oluşturulmuştur ve günümüzde oldukça popüler bir olgu haline gelen sosyal medya fenomenlerine yönelik olarak paylaşımında bulunulan içerik türü kapsamında akademik bağlamda herhangi bir sınıflandırma var olmadığı için söz konusu araştırma özgünlük kazanmaktadır ve dolayısıyla çalışmanın alanyazına katkıda bulunması hedeflenmektedir.

KAYNAKÇA

Alişarlı, Ö. & Eken, İ. (2018). Yeni Medyada Ürün Yerleştirme: Youtube'da Paylaşım Yapan Fenomenler Üzerinden Kampanya Süreci, *Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı: Eğlence ve Ürün Yerleştirme*.

Aslan, A. & Ünlü, D., G. (2016). Instagram Fenomenleri ve Reklam İlişkisi: Instagram Fenomenlerinin Gözünden Bir Değerlendirme, *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3(2): 41-65.

Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar*, Ankara: Siyasal Kitabevi.

Binark, M. & Karataş, Ş. (2016). Yeni Medyada Yaratıcı Kültür: Troller ve Ürünleri 'Caps' ler, *TRT Akademi*, 1(2): 426-448.

Bor, H., M. & Erten, A. (2019). *"Dijital Çağın Mesleği Nasıl Influencer Olunur?."* İstanbul: Hürriyet Kitap.

Boyd, D. (2015). Social Media: A Phenomenon to Be Analyzed. *Social Media+ Society*, 1(1).

Castells, M. (2010). The Rise of the Network Society. United Kingdom: Wiley-Blackwell.

Constantinides, E., & Fountain, S. J. (2008). Web 2.0: Conceptual Foundations and Marketing Issues. *Journal of Direct, Data and Digital Marketing Practice*, 9(3): 231-244.

Dijk, J., V. (2018). *Ağ Toplumu*. İstanbul: Epsilon Yayınevi.

Freberg, K. & Graham, K. & McGaughey, K. & Freberg, L., A. (2011). Who Are The Social Media Influencers? A Study of Public Perceptions of Personality. *Public Relations Review*, 37(1): 90-92.

Güçdemir, Y. (2017). *Sosyal Medya: Halkla İlişkiler, Reklam ve Pazarlama*. İstanbul: Derin Yayınları.

Güngör, N. (2016). İletişim: Kuramlar, Yaklaşımlar. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Jenkins, H., & Deuze, M. (2008). Convergence Culture, *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologie.*, London, Los Angeles, New Delhi and Singapore, 14 (1): 5-12.

Kaplan, A., M. & Haenlein, M. (2010). Users of the World, Unite! The Challenges and Opportunities of Social Media, *Business Horizons*, 53(1): 59-68.

Kim, W. & Jeong, O., K. & Lee, S., W. (2010). On Social Web Sites, *Information Systems*, 35(2): 215-236.

Mangold, W., G. & Faulds, D., J. (2009). Social Media: The New Hybrid Element of The Promotion Mix, *Business Horizons*, 52(4): 357-365.

Marwick, A. & Boyd, D. (2011). To See and Be Seen: Celebrity Practice on Twitter, *Convergence*, 17(2): 139-158.

Mayfield, A. (2008). "What is Social Media?"

Miller, D. & Costa, E. & Haynes, N. & McDonald, T. & Nicolescu, R. & Sinanan, J. & Spyer, J. & Venkatraman, S. & Wang, X. (2016). How The World Changed Social Media. *UCL Press*, 1.

Nizam, F. & Öztürk, N. S. (2018). Yeni Medyada Tek Tıkla Şöhret Üretimi: İnternet Videolarıyla Gelen Şöhret, *Uluslararası İletişimde Yeni Eğilimler Konferansı Eğlence ve Ürün Yerleştirme*.

Page, R. (2012). The Linguistics of Self-Branding and MicroCelebrity in Twitter: The Role of Hashtags, *Discourse & Communication*, 6(2): 181-201.

Pugh, J., L. (2010). A Qualitative Study of The Facebook Social Network: The Desire to Influence, Associate, and Construct A Representative and İdeal Identity, College of Business Administration Honors Program at California State University, Long Beach.

Sabuncuoğlu, A. & Gülay, G. (2014). Sosyal Medyadaki Yeni Kanaat Önderlerinin Birer Reklam Aracı Olarak Kullanımı: Twitter Fenomenleri Üzerine Bir Araştırma, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (38).

Safko, L. (2010). The Social Media Bible: Tactics, Tools, and Strategies for Business Success, John Wiley & Sons.

Senft, T., M. (2008). Camgirls: Celebrity and Community in The Age of Social Networks. *Peter Lang*, 4.

Sezgin, A., A. (2016). Türkiye’de Instagram Fenomenleri: Sosyal Paylaşım Ağlarında İnşa Edilen Yaşamların Kültürel Analizi, *Journal of International Social Research*, 9(43).

Solmaz, B. & Tekin, G. & Herzem, Z. & Demir, M. (2013). İnternet ve Sosyal Medya Kullanımı Üzerine Bir Uygulama. *Selçuk İletişim*, 7 (4).

Tham, D. (2009). Generative Audiences and Social Media. Edith Cowan University Research Online.

Türkmen, N. (2018). Viral Pazarlama ve Türkiye. *rintı Dergisi*, 6(62).

Weinberg, T. (2009). The New Community Rules: Marketing On The Social Web” O’Reilly Media, Inc.

Yaman, E., S. (2018). Ürün Yerleştirmede Yeni Bir Alan: Influencer Marketing Sosyal Medyada Influencer Annelerin Takipçileri Tarafından Değerlendirilmesine Yönelik Bir Araştırma. *Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı Eğlence ve Ürün Yerleştirme*.

Yanık, A. (2016). Yeni Medya Nedir Ne Değildir? *Journal of International Social Research*, 9 (45).

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <http://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 07.2019).

URL-2 <https://www.sabah.com.tr/fenomen-ne-demek> (Erişim Tarihi: 07.2019).

URL-3 <https://www.brandingturkiye.com/twitter-tarihi-twitter-nedir-nasilkullanilir-ne-ise-yarar/> (Erişim Tarihi: 07.2019).

URL-4 <https://www.brandingturkiye.com/youtube-nedir-youtube-nasil-kullanilir-youtubeun-ozellikleri-nelerdir/> (Erişim Tarihi: 07.2019).

URL-5 <https://www.youtube.com/watch?v=1hHPWd0-npk> (Erişim Tarihi: 07.2019).

URL-6 <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2019-turkey-january-2019-v01> (Erişim Tarihi: 07.2019).

URL-7 <https://socialblade.com/youtube/top/country/tr/mostsubscribed> (Erişim Tarihi: 01.09.2019).

II. DÜNYA SAVAŞI'NIN YIKIMI ÜZERİNDEN SİNEMADA RÜYA VE GERÇEK: HIROŞİMA SEVGİLİM'İN PSİKANALİTİK KURAM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Nur İNCİ

Doğuş Üniversitesi, Türkiye

nurinci@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-2166-8515>

Geliş tarihi / Received: 12.10.2020

Kabul tarihi / Accepted: 30.12.2020

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1006

ÖZ

19. yüzyılın son çeyreğinde Freud tarafından ortaya konmuş ve sonraki yıllarda sistemleştirilmiş psikanaliz, psikolojiyle beraber sanatın her dalında etkilerini hissettirmiştir. Freud, sanat eserleri üzerinden sanatçıya, eserin bağlı olduğu topluma, o toplumun arkaik ve bilinçdışı öğelerine dair psikanalitik çözümlenmelerde bulunmuştur. Bu sayede sanatçıyı bir terapi odasında gibi değerlendirmiş ve aktarımlarına göre karşı aktarımlarını oluşturmuştur. Freud'u takip eden psikanalistler de kendisinin kavramlarını farklı boyutlara taşımışlardır ve özellikle rüya olgusu üzerinden gerçekliğe ve bilinçdışına dair analizlerini gerçekleştirmişlerdir. Psikanalizin bilim insanlarını tartışmaya yönlendirdiği ve popülerleştiği zaman diliminde sinemada da farklı bir akımdan, Yeni Dalga Hareketi'nden ve Rive Gauche Groupe'tan söz edilebilir. *Bu dönemde sanatçılar, tıpkı Freud'un yaptığı gibi kuralları yıkmayı ilke edinmiş ve kendi yarattıkları dünyaları üzerinden duygu ve düşüncelerini perdeye aktarmışlardır.* Aynı dönemde çarpıcı olan bir diğer gelişme ise, II. Dünya Savaşı ve onun bireyden topluma bıraktığı izlerdir. Bu izler ya da yaralar, sanatçıların savaşı kendi dünyalarında yarattığı karakterlerle perdeye aktarmasını sağlamıştır. Sanatçının hikâyesi, bilinçten ve bilinçdışından ayrı tutulamaz; dolayısıyla film çözümlenmeleri içerisinde psikanalizin yeri oldukça önemlidir. Buradan hareketle bu araştırmada II. Dünya Savaşı sonrasında geçen Alain Resnais'nin Hiroşima Sevgilim'in film çözümlenmesi amaçlanmıştır. Filme ait olay örgüleri üzerinden psikanalitik değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir. Sonuçlara göre yönetmenin bilinçdışını yansıtan bu filmde, savaş olgusunu iki karakterin kendi iç savaşları üzerinden şehirlere ve toplumlara mal ettiği görülmüştür. Savaş, taraflarda farklı *şekillerde oluşmaktadır; Resnais bu sayede savaşın tek bir gözden incelenmemesi gerektiğine vurgu yapmıştır.* Ayrıca otoritenin sorgulan-

ması, insan hayatının gücün elindeyken nasıl bir şekilde bastırıldığı ve bireylerin davranışlarında bilinçdışındakilerin yansımalarının etkisi incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: *Hiroşima Sevgilim, Psikanaliz, Rüya, Gerçeklik, Bilinçdışı.*

<i>Anf</i>	İnci N. (2021). II. DÜNYA SAVAŞI'NIN YIKIMI ÜZERİNDEN SİNEMADA RÜYA VE GERÇEK: HİROŞİMA SEVGİLİM'İN PSİKANALİTİK KURAM AÇISINDAN İNCELENMESİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7 (1), 137-166
------------	--

DREAM AND REALITY IN CINEMA THROUGH THE DESTRUCTION OF THE WORLD WAR II: AN INVESTIGATION OF HIROSHIMA MON AMOUR FROM PSYCHOANALYTICAL PERSPECTIVE

ABSTRACT

Psychoanalysis made its effects felt in every branch of art with psychology. It was put forward by Freud in the last quarter of the 19th century and systematized in the following years. Freud made psychoanalytic analyzes on the artist, the society to which the artistic work belongs, and the archaic and unconscious elements of that society through his works of art. In this way, he evaluated the artist as if in a therapy room and expressed countertransference to his transference. The psychoanalysts who followed Freud also carried his concepts to different dimensions and made their analysis of the unconscious and reality through the dream phenomenon. New Wave Movement and Rive Gauche Groupe can be mentioned in the cinema when psychoanalysis was popular and orientated scientists to argue by its way. In this period, artists adopted the principle of breaking the rules just like Freud did, and transferred their feelings and thoughts to the screen through the worlds they created. World War II and its traces from individual to society revealed in the same period as another striking development. These scars or wounds enabled all artists to transfer the war to the screen with the characters they created in their world. The artistic story cannot be separated from consciousness and unconsciousness. Therefore, psychoanalysis has a significant role in film analysis. This research aims to analyze Alain Resnais' film Hiroshima mon amour that depicts World War II. Psychoanalytic evaluations are made on the plots of the film. Results showed this film's two characters have attributed the phenomenon of war to cities and societies through their civil wars, which reflects the director's unconscious. War takes place in different ways on both sides; Resnais thus emphasized that the war should not be examined from a single perspective. Also, questioning of authority, how human life is suppressed while in the hands

of power, and the effect of the reflections of the unconscious on the behavior of individuals are examined.

Keywords: *Hiroshima Mon Amour, Psychoanalysis, Dream, Reality, Unconscious.*

GİRİŞ

19. yüzyılda sinema ve psikanaliz paralel olarak gelişim gösterir; insanlar bir yanda Lumière Kardeşlerin perdedeki filmleriyle büyülenirken, bir yandan da Sigmund Freud'un psikanalitik çözümlenmeleriyle iç içedir. Psikanalizin temel olarak çalıştığı alan bilinçdışıdır ve Freud, bilinçdışının en kapsamlı şekilde ele alınabileceği alanın rüyalar olduğunu dile getirir. Çünkü rüyalar, bireylerin kontrolü dışında gerçekleşen ve bilinçdışındaki öğelerden beslenen bir yapıya sahiptir (Freud, 1996: 140). Ayrıca geçmişteki çözülmemiş veya çözülmüş sorunların yeniden ele alınabildiği yerdir. Freud, özellikle rüyalar üzerine çalışarak hastalarının tedavi edilmesi için birtakım yöntemler geliştirmiştir. Nevrotik ruh halinin kökeninde bastırılmış ve gerçekleştirilmemiş arzuların olduğunu, aile içi ilişkilerde otoritenin bu bastırılmışlığa sebep olduğunu araştırmaları sonucunda bulmuştur (Horney, 2006: 7).

Sinema ve psikanalizin birlikte ilerlemesi, dünya savaşlarıyla farklı bir yere evrilir. Savaş psikolojisi, insanları tam anlamıyla darmadağın etmiştir. Söz konusu bu kopukluk, sanatçıların eserlerinde de kendisini gösterir; birçok yeni akım, savaşın toplumda bıraktığı izlerle şekillenir. II. Dünya Savaşı sonrasında sanatçılar, sistemin yıkılması ve yeniden inşası üzerine odaklanır. Böylece gerçekçilik yeniden ele alınır; İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Fransa'da ise Yeni Dalga Hareketi başlar ve devamı gelir. Kayıp, ölüm, endişe, savaş gibi kavramlar tekrar sorgulanır; özellikle filmlerde yönetmenlerin bu kavramlara bakış açıları bir hayli değişir. Klasik yapıdan uzaklaşarak sanatçılar, yoksulluk koşullarında kendi özgün eserlerini yaratırlar. 1959 yılı yapımı Hiroşima Sevgilim de bunlardan birisi olarak görülebilir; Resnais'nin iki dünyanın savaşından doğan sentezi (kadın ve erkek, Nevers ve Hiroşima) deneyen bir çalışmasıdır. Bu sentezi denerken de geçmişe dönülerek karakterlerin kendi bilinçdışında yolculuğa çıkılır. Bu film aynı zamanda sıklıkla incelenen rüya ve sinema ilişkisini mercek altına alır.

Çalışmada önce II. Dünya Savaşı'nda sinemanın durumu ve Alain Resnais'nin bağlı olduğu Rive Gauche Groupe hakkında bilgiler verildikten sonra psikanalitik film eleştirisi üzerine incelemelerde bulunulmuştur. Son olarak Hiroşima Sevgilim filmi psikanalitik açıdan değerlendirilmiştir. Psikanalitik kurama dayalı film analizi veya eleştirisi, özellikle yönetmenin kendi psikolojik dünyasının

ve bilinçdışındaki örtük öğelerin sinema ile temsil edilmesini değerlendirerek, filmleri birer düş süreci olarak yorumlar ve film içerisindeki gerçekliğin ortaya çıkmasına dair atıflarda bulunur (Bakır, 2008: 36 - 38).

II. DÜNYA SAVAŞI'NIN SİNEMA ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE YENİ DALGA HAREKETİ

II. Dünya Savaşı sonrası, yoksulluğun hat safhada olduğu ve sağlık sisteminin dünyanın her yerinde çöktüğü bir dönem olarak tasvir edilebilir. Çok kısa bir sürede insanlığın yok oluşuna sahne olan bu dönem, aynı zamanda sanatı ve özellikle sinemayı da derinden etkilemiştir. Savaş öncesinde daha eğlence ve para odaklı hareket eden sistem, savaş sonrasında bambaşka bir hale bürünmüştür. Yeni bir kuşak ve bu kuşağa ait yeni bir ahlaki yapıdan söz etmek mümkündür. Az bütçeli filmlerin sektörde yer aldığı bir piyasa oluşmuştur. Sinema, toplumsal olaylardan bağımsız düşünülemediği için, II. Dünya Savaşı sonrasındaki siyasi, toplumsal ve ekonomik problemler de perdelerde yer almıştır. Savaşlardan etkilenen toplumların genel problemleri filmlerde yansıtıldıkça, sinemada da gerçekçilik akımının yer bulmaya başladığı söylenebilir. Bu akımlardan en güçlüsü ise İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasıdır (Ulusoy Önbayrak, 2008: 187). Savaş sonrasında İtalya'nın durumun ve sorunlarının yansıtıldığı bu akım, ileride Fransız Yeni Dalga sinemasının da oluşumuna ilham olmuştur. Senaryoların tamamen halktan insanlardan oluştuğu, hatta bir isimlerinin bile yer almadan sadece “o” olarak perdede yer aldığı bir durum söz konusuydu. Fransız Yeni Dalga akımı ise gerçekçiliği bir ileri seviyeye taşımayı hedeflemiştir.

Fransa'da Yeni Dalga akımını benimseyecek olan yönetmenleri bir araya getiren, Bazin'in 1951 yılında yayınladığı “Cahiers du Cinéma” dergisi olacaktı. Henüz savaşın izleri yerindedir, ancak genç yönetmenler dergide İtalyan Yeni Gerçekçileri, Renoir, Rossellini ve Visconti gibi kültleşmiş olgular üzerinden sinemanın nasıl olması, ne olması gerektiği üzerine yazılar yazmışlardır. Dergide etkin olan kişiler, akımda da adını sıklıkla söz ettirecek olan Truffaut ve Godard'dır; kendileri yönetmenin yaratıcılığını ortaya koyabilmesi için “*film d'auteur*” görüşünü savunmuşlardır. Sinemada yazmakla film yapmanın aynı seviyede olabileceğini dile getirmişlerdir. Öyle ki filmler, yönetmenlerin kendileriyle konuşması veya bir not defterine tuttıkları notlar haline bürünebilirdi; filmler, bir öykü anlatıcılığından çok, söylenilmek istenen her neyse, onu söylemek için kullanılan bir araç haline gelmeliydi (Odabaş, 1994: 284; Yetimova, 2018: 1653). Yeni Dalga akımının doğmasını sağlayacak olan dergi, farklı fikirleri benimseyen sinemacıları bir araya getirmiş ve kuramsal çalışmaların içerikte olduğu birtakım eleştirilere ve etkinliklere ev sahipliği yapmıştır.

Yeni Dalga Hareketi, II. Dünya Savaşı sonrasında varlığını sürdürmeye çalışsa da film bütçelerinin düşüklüğü ve teknik ekipman azlığı, çekimlerin zorluklar içerisinde geçmesine sebep olmuştur. Özellikle ham film bulanamaması, sahnelerin tek seferde çekilmesi veya çekilen sahnelerin kurguda düzeltilmesi gibi sonuçları doğurmuştur. Bu aşamada zorluklar birer avantaja dönüşmüş ve yönetmenlerin çoğu, hikâyelerini filmlere aktarırken aynı zamanda iyi birer kurgucu olmayı da öğrenmişlerdir. Özellikle sorunların giderilmesi için zaman akışını kırabileceklerini fark etmişlerdir; sıçramalı kesmeler yaparak tıpkı bir rüya sahnesi gibi mekân, karakter ve zaman algısında kopmalar yapmaya başladılar (Yıldırım & Can, 2019: 167). İzleyicilerin de bu sayede film içerisinde yok olmalarından çok, rahatsız olarak ve yabancılaşarak dışarıdan seyreden kişi konumunda olmalarını istemişlerdir. Bunun sonucunda izleyici kopukluklar arasındaki bağlantıyı kurup kendi zihinlerinde film sahnelerini yeniden yaratabilme şansına erişmiştir.

Yeni Dalga yönetmenleri, klasik yapıya bağlı şablonları kullanmayı reddederek kendilerine ait bir stilde filmlerini oluşturmuşlardır. Film içinde kendi fikirlerini aktarmalarında yardımcı olabilecek her şeyi filme dâhil etmişlerdir; örneğin, çeşitli belgesel görüntüleri, haber sahneleri veya ara yazılar gibi. Ekipman kullanımında deneyim sahibi olmayan insanların da film çekimlerinde yer almasıyla yaratıcılık farklı bir boyut kazanmıştır ve çeşitli kamera hareketlerinin, ışık ayarlarının, tanınmayan oyuncuların ve gerçek olmayan mekânların dâhil edilmesiyle harekete özgü filmler çekilmiştir (Sabbadini, 2016: 11-12). Bir öyküyü klasik perspektifte anlatma gayesi yerine sadece söylenilmek istenenin söylendiği, sisteme karşı çıkmaya yönelik bilgilerin yer aldığı bir akım haline gelmiştir. Yönetmenlerin amacı, sinemada akla gelen ilk şeyin yapılabilir olduğunu göstermektir; bu doğrultuda kendi senaryolarını dahi kendileri yazmışlardır. Bu durum dışında kalarak çeşitli senaristlerle çalışan ve teknik bilgilerini sentezleyerek onların diyalogları oluşturmasına fırsat veren tek yönetmen Alain Resnais olmuştur. Resnais, Yeni Dalga Hareketi'nden bir süre sonra uzaklaşarak kendisine yakın hissettiği yönetmenlerle farklı bir çatı altında toplanmıştır.

RİVE GAUCHE GROUPE İÇİNDE BİR YÖNETMEN: ALAIN RESNAIS VE FİLMOGRAFİSİ

Avrupa sinema tarihi içerisinde özellikle Fransızların Yeni Dalga Hareketi'nin gölgesinde kalmış olan Rive Gauche Groupe, hareketin ilk filmlerine göre daha politik ve entelektüel filmleriyle bilinmektedir. Üyeleri arasında Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, Chris Marker, Henri Colpi gibi isimlerin yer aldığı bu grubun filmleri Yeni Dalga filmleri gibi II. Dünya Savaşı sonrasında gösterimde yer bulmuştur. Ancak Yeni Dalga yönetmenlerinin “sisteme karşı çıkmak” fikrini endüstriyel klişelerden arınmanın ötesine geçirmişler ve filmlerde sinema-

tografi kadar içerik bakımından da özgün eserler yaratmışlardır (URL-1; URL-3).

Grubun adının “Rive Gauche” olarak belirlenmesinde ise Paris'teki Rive Gauche yani Sol Yaka Bölgesi etkili olmuştur; söz konusu bölge Fransa tarihi boyunca birçok entelektüel ve sanatçıya ev sahipliği yapmıştır. Bunun dışında, özellikle dünya savaşından sonraki en gergin çatışmalar da bu bölgede yoğunlaşmıştır. Diğer sanatçılarla birlikte Alain Resnais ve grubun öteki üyeleri de bu esnada Rive Gauche Bölgesi'nde yaşamakta olduklarından, siyasi olayların fazlaca etkisinde kalmışlardır. Bu durum da ileride sanat hayatlarının şekillenmesini ve dönemdaşlarından farklı olarak politik ve avangard temaların ağır bastığı filmler yönetmelerini sağlamıştır (URL-1; URL-2). Yeni Dalga yönetmenlerinden temayla ilgili farkları dışında, birbirlerinin filmlerinde işbirlikçiliği ilke edinen Rive Gauche yönetmenleri, kolektif bir bilinçle hareket etmeyi tercih etmişlerdir. Sinemayı bütün sanatlardan üstün görmek yerine, tüm sanat dallarıyla eşit seviyede olduğuna inanmışlardır ve sinemanın özellikle edebiyatla iç içe olması görüşünü savunmuşlardır. Örneğin Alain Resnais, filmlerinin senaryoları üzerine çalışırken dönemin yeni roman akımını benimsemiş yazarlarla projeler yürütmüştür. Zaman, bellek, düşünce ve eylemler arasındaki ilişkilerin rastlantısal olmamasına, izleyicileri doyurmasına dikkat etmiştir (URL-3).

Rive Gauche yönetmenleri içerisinde Alain Resnais, sinema hayatının ilk yıllarında öncelikle oyunculuk üzerine çalışmıştır. Diğer dalga yönetmenleri gibi Cahiers du Cinéma'da yazılar yazmak yerine sinemada eğitim alarak kendisini geliştirmiştir ve çeşitli filmler çekmeye küçük yaşta başlamıştır. Van Gogh ve Picasso'nun eserlerini filme alarak sanat eserlerinin ortaya çıktığı dönemlerle ilgili bilgiler vermiştir. Bilindiği üzere bu sanatçıların da esin kaynağı savaş olmuştur (URL-2; URL-4). Daha sonra kurgulamaya yoğunlaşmıştır ve film şeritlerindeki zaman algısı üzerinde oynamalar yaparak zamanın akışını değiştirebileceğini görmüştür. Zaman ve bellek kavramlarını sorgulamaya başlaması da bu dönemi-ne denk gelmiştir. Güncelliğe dair sorunlar, geçmişteki yaşanmışlıklarla oluşan değer yargılarına göre yeniden şekillenmiştir; bu yapılırken de duygusallık ve içgüdüsel olmak ön plana çıkmıştır (Teksoy, 2014).

Henüz Yeni Dalga akımı sistemleşmeden çeşitli belgesellerde görev almıştır. Aktörlük ve kamera operatörlüğü gibi alanlardan sonra yönetmenlik koltuğuna oturmuştur. Filmografisi içerisinde 1955 yapımı Gece ve Sis adlı belgesel, akım ortaya çıkmadan önce ayak seslerinin duyulduğu önemli filmler arasında yer almıştır. Film, II. Dünya Savaşı'nın onuncu yıl dönümü anısına toplama kamplarındaki Nazi dehşetinin görüntülerini içermektedir (URL-1; URL-2; URL-4). Hem arşivden hem de güncel olan görüntüleri bir araya getirerek zamanın kırılması üzerine atıflarda bulunduğu gibi, insanlık tarihini sarsan bu olaylara dair bir algı

yaratma çabasına da girmiştir. Yönetmenin amacı, sonraki filmlerinde olacağı gibi sadece duyguları harekete geçirmek değildir; aynı zamanda öznenin yani seyircinin bu olayları incelemesi ve sorgulamasını ilke edinmiştir.

Resnais ününü, 1959 yılındaki uzun metrajlı filmiyle sağlayacaktır: Hiroşima Sevgilim, profesyonel anlamdaki en önemli eserlerinden birisi olmuştur. Aslında II. Dünya Savaşı sonrasında Hiroşima'daki durumu bir belgesel ile çekmek amacıyla oraya gitse de, zaman, bellek ve rüya temalarının dâhil olmasıyla birlikte film bambaşka bir forma dönüşmüştür. Hiroşima Sevgilim, Resnais sinemasının şekillenmesinde ve sonraki filmlerinin derinliğinin belirlenmesinde mihenk taşlarından birisi olmuştur. Savaşın sonrasındaki hayatta kalanların yaşadığı travma üzerinden izleyiciye yine savaşı, ölümü ve kaybı sorgulatmak istemiştir. Bu filmde iki yıl sonra, Geçen Yıl Marienbad'da filmi gösterime girmiştir ve Resnais, döneminde avangard kurmaca sinema örneklerini sunmaya devam eden ender yönetmenlerden olmuştur. Bu iki filmde geçmiş ve gelecek arasındaki savaşın etkilerinden söz edilebilir (Vaughan, 2013: 140). İstanbul'da çekilen ve 1963 yılında gösterime giren Ölümsüz Kadın de Resnais'nin bir başka önemli filmi olarak görülmektedir (URL-1; URL-2; Teksoy, 2014). Filmografisi bu filmlerle sınırlı kalmayan yönetmen, ileriki filmlerinde de anlaşılması güç unsurları bir araya getirmeyi hedeflemiştir.

Resnais filmlerindeki ortak yön ise, sonunda seyircinin cevaplamasını beklemesi ve bu amaçla katarsis olgusunu yaşatmadan, seyircinin de birer oyuncu gibi filmde aktif olarak görev almasını sağlamaktır (URL-4). Bu açıdan bakıldığında, psikanalistlerin sinemadaki rolünü üstlenmiştir: Rüya veya bilinçdışı öğeler içerisinde gerçeğin ne olduğunu anlamak için kendisi yerine bireyin (seyircinin) cevabı bulmasını istemiştir. Karakterler bir var olup bir yok olabilir veya karakterlerin zihinlerindeki düşünceler gerçeğe uygun olabileceği gibi tamamen kurmaca olabilir. Ancak bu sis perdesi içinde sonuca ulaşacak olan kişi, seyircidir. Yönetmen, soruları sorar ve uygun ortamı oluşturur; seyirci ise o ortam içerisinde onu rahatsız eden şeylerin cevabını arar.

PSİKANALİTİK ELEŞTİRİNİN SİNEMADAKİ ROLÜ

Psikanalitik bakış açısıyla oluşturulan film eleştirisi, filmlerin sinematografik öğelerine dair birtakım açıklamalarda bulunmaktadır. Ayrıca yönetmenin psikolojik çözümlemesine ve bağlı bulunduğu toplumun bilinçdışı öğelerine atıflarda bulunur. Özellikle kolektif bilinçdışının dışavurumuna dair işaretleri yakalamaya yönelir; filmlerin bir “düş” gibi olduğunu vurgularken, filmdeki latent (örtük) olan öğeler üzerinden çıkarımlar yapılır. Yönetmen, yönetmenin filmde yarattığı ortam, karakterlerin varlığı ve duruşu gibi olgular, psikanalitik verilerin birer

dallarını oluşturur (Bakır, 2008: 36 - 38, Terbaş, 2013: 2). Bu açıdan bakıldığında psikanalitik film eleştirisi, beyaz perdedeki görüntülerin bilinçli bir eylemle varlığını sorguladığı kadar, eylemlerin altında yatan bilinçdışı figürlerin de değerlendirilmesine odaklanır.

Bilinçdışı, yıkılıp tekrar yapılandırılmakla var olur. Birey, toplumla birlikte her seferinde yeniden bu eylem içerisinde bulunur; dağılıp tekrar toparlanmanın peşindedir. Son seviyeye gelindiğinde birey ile toplum arasında ikircilikli bir ilişki kurulur. Bu ilişkide birey kendisini, kendi gerçekliğinden uzaklaşarak kurmaktadır. Fakat bu hareket de beraberinde bastırmayı getirir: Freud uygarlığın oluşumunda insanların kendilerine ait dürtülerinin mütemediyen bastırılmasından söz eder. Böylelikle cinsel amaçlara dayalı doyumların ertelenmesi söz konusu olur, bireyler hemen istenilen doyuma ulaşmaz. Ulaşmaları için bir vekil seçilir; sanat eserleri de bu açıdan vekillere örnek verilebilir (Bakır, 2008).

Sanat eserlerinin psikanalitik bakış açısıyla incelenmesi ve eserlere dair çeşitli değerlendirmeler yapılması, Freud'un edebiyat, tiyatro, heykel ve resimleri incelemesiyle başlar. Yaptığı bu incelemelerde sanatçıların kendilerine has nevrozlarının neler olabileceği üzerinde durmuştur; sanatçıların eserleri üzerinden sanatçıların kişilikleri hakkında çıkarımlar ortaya koymuştur. 20. Yüzyılın ilk yarısında edebiyata da el atarak eserleri incelemeye devam eden Freud, psikanalitik yöntemi geliştirmeyi sağlamıştır. Sanatçı, onun için bir hastadır, eserleri ise bütün sıkıntı ve sorunlarını hapseden bir araç konumundadır (Freud, 1996: 139 – 144). Uygulamalarını da bu şekilde devam ettirir. Freud'un geliştirdiği bu dinamik, zamanla sanatçıların da eserlerini ve kendilerini ifade ediş biçimlerini etkilemiştir; iki taraf da birbirine ilham olarak psikanalizi etkin bir biçimde kullanmışlardır. Günümüzde bu ilişki, özellikle film sektöründe kendini hissettirmektedir; psikanalitik film çözümlenmeleriyle birlikte daha güçlü ve derin analiz yapma yeteneğine sahip olan yönetmenleri filmlerini de aynı derinlikte oluşturmayı hedeflemiştir. Eleştirilerin getirdiği donanım, psikanalizin kendine has dünyası ve yaratıcılığın birleşmesi sayesinde özgün filmlerin varlığından söz edilebilir. Ayrıca psikanalizin Freud sonrasında da popülerliğini koruması, bu ilişkinin devamlılığını ve günümüzde de varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Sonuç olarak, sinemada psikanalizin sağladığı kuramsal çerçeve, bu iki sebepten ötürü baskın bir rol oynamaktadır.

Psikanalitik bakış açısına göre filmler ve düşlerin ortak yönleri bulunmaktadır; düşlerin kendine ait mantığı ile film sahnelerinin mantığı arasında paralelliklerden söz edilebilir. Freud, rüyaların insanların bilinçdışına dair birtakım atıfları ortaya koyduğunu ifade etmesiyle film yönetmenlerinin de bakış açılarını etkilemiştir. Buna göre, filmler de birer düşsel metinlerden oluşur ve tüm karakter-

ler, filmi oluşturan kişi ya da kişilerin bilinçdışıdaki figürleri temsil eder. Freud daha da ileri giderek, film izleme sürecinin dahi bir düşselliğe sahip olduğunu vurgulamıştır (Terbaş, 2013: 3). Sinema salonunun karanlıklığı, seslerin ve müziğin ahengi, görüntülerin kaybolması ve yeniden oluşması gibi süreçler birer düş sahneleri gibi algılanabilir. Üstelik bu durum sadece filmdeki ortamla da sağlanmamaktadır; film anlatısında da düşsel imgelemlerden söz edilebilir. Film izleme sırasında seyirciye aktarılan dünya ile seyircinin kendi dünyası arasındaki gelgitler, bilinçdışına dair çeşitli düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlayabilir. Seyircinin kendi düşüncelerini oluştururken istem dışı var olan rahatlık ve gevşeme, tıpkı bir terapi odasında olduğu gibi, kendisini hissettirir. Bu rahatlık ve gevşeme sayesinde seyirci filmin içinden geçerek kendi rüyasını ve bilinçdışı dünyasını yaşamaya başlar. Bir nevi Freud'un aktarım – karşı aktarım mekanizması da yönetmenin rüyası ile seyircinin rüyası arasında vuku bulur. Rüyaların yorumlanmasına geçildiğinde ise eleştirel tavır geri gelir; filmdeki bilinçdışı duygulanımlar ve imgeler üzerinden psikanalitik eleştiriler getirilerek bilinç durumuna geri dönülür (Bakır, 2002: 55; Terbaş, 2013: 7). Bu sebeple psikanalitik yöntemleri kullanarak düşlere dair birtakım çözümlenelerde bulunan bir psikanalistin yaptıkları ile psikanalitik çözümlenmeyi benimsemiş olan bir film eleştirmeni, aynı patikada yürüyen iki yolcu gibi görülebilir.

Bir psikanalist, hastasının nevrotik durumlarına sebep olabilecek olayları düşlerdeki simgelerle analiz eder ve bir akış içerisinde bu simgelerin konumlarını belirleyerek çözümlenmeler yapar. Söz konusu süre içerisinde yer alan simgelerle olan çeşitli kodlamaların tespiti sayesinde hastanın ya da danışanın bastırılmış bilinçdışı öğelerinin tasviri sağlanır. Böylece düşlerin içeriği ve aslında hastanın ne yaşadığı terapistte aktarılmış olur (Bakır, 2008: 36 – 38; Freud, 1996: 139 – 144). Benzer durum psikanalitik yaklaşımı benimsemiş olan film eleştirmenliği için de geçerlidir; bu bakış açısından sanat eserinin oluşma sürecindeki nevrotik imgelerin varlığı tespit edilir. Sanatçının aynı zamanda arada kaldığı veya gerçekleştiremediği için kendisinden nefret etmesine ya da çevresine, özellikle ailesine, haset beslemesine sebep olan şeyleri bularak, hayal âleminde gerçekleşmeye nasıl bir aktarımda bulunduğunu tespit eder. Sanatçı veya film yönetmeni burada hastadan farklıdır; çünkü bilinçdışı dünyasında kaybolup gerçeklere ulaşmayı bilerek tercih eder. Ayrıca bilinçdışına dair bütün imgelemleri ve düşün kendisini seyircisine kabul ettirmeyi ister; bu sayede seyirci filmin içerisine giriş yapar ve duyguları, davranışları ve fikirleri kendi zihninde şekillendirir. Sanatçının bunu yapabilmesi için ciddi ve tutarlı bir güce ihtiyacı vardır. Bu güç sayesinde de seyirci, sanatçının yaşadıklarından yola çıkarak bilinçdışı öğelerini sorgular, hazzını yaşar ve katarsise ulaşır (Turan, 2013: 173). Film eleştirmeni, yönetmen – seyircinin bu ilişkisindeki simgesel yapıları ve bu yapıların oluşumdaki kültürel altyapıları inceleyerek filmin latent içeriğini berraklaştırmaya çalışır. Filmdeki

simgeler sayesinde sahnelerin temel ve yan anlamlarının birbirlerine bağlanması sağlanır; böylece filmdeki düşlerin “gerçekten” varlığından söz edilebilir. Bunun için yönetmenin bilinçdışıdaki öğeleri sanatsal bir yapıya sunmasını sağlayan göstergelere ihtiyacı olacaktır.

Az önce de bahsedildiği gibi psikanalitik yaklaşımda sadece yönetmenin yeri yoktur; aynı zamanda filme dair düşlerin tamamlayıcısı olan ve filmlerdeki boşlukları doldurarak bütünleştirmeyi sağlayan bir seyirci de mevcuttur (Terbaş, 2013: 8). Filmin anlatım sürecinde seyircinin kimliği çok önemlidir ve film yönetmenleri bu kimliklerin oluşturduğu yapılara göre hareket edebilir. Dolayısıyla psikanalitik eleştiriyi benimsemiş olan bir film eleştirmeni, yönetmenin kişiliği kadar kullandığı yöntemlerin düş süreçleriyle olan ilişkisini, filmin sırtlamış olduğu içeriği ve bu olgularla yaratılmış olan imgelerin tüketicisi olan seyirciyi de incelemektedir. Buradan hareketle psikanalitik eleştiride seyircinin yerinin bulunması gerekir. Yönetmen, seyirciyi nerede konumlandırmak istemiştir? Bu sorunun cevabında da yönetmenin arzuları önemli bir yer tutar. Yönetmen seyirciyi bir nesne gibi görür ve sinema ortamı içerisinde bir yere oturtur. Örneğin Yeni Dalga akımı yönetmenleri seyirciyi klasik yapılanmadan farklı olan filmin dışında tutmayı tercih etmişlerdir; üçüncü bir şahıs olarak bir rüya âleminin içinde olduklarının bilincinde olmaları beklentisi vardır. Buradan hareketle de filmlerde sadece yönetmenin bilinçdışından ve nevrozlarından söz etmek yerine, seyircinin kolektif bilinçdışına da dikkat çekilmesi gerekmektedir. Seyirci, film içindeki varlığını hem kabul ederek hem de reddederek ikili bir tutum oluşturur ve durum da sinemasal yapının gerçeğine kapılma durumundan alıkoyarak düş penceresi içinden bakılmasını sağlar (Sabbadini, 2016: 11). Bir diğer deyişle, salonda koltukta oturan bir seyirci, filmi izlemekte olduğunun bilincindedir; ancak, filmin atmosferi veya kendi bilincinin farkında olduğu için filme kapılmayı inkâr eder. Seyircinin temelde bu inkâr tutunmasına sağlayan üç sebep bulunmaktadır: İlki, bir ayna gibi seyircinin perdede yansıtmış olduğu tasarlanan imge ile film araçları ve anlatım koşulları vasıtasıyla özdeşleşmedir. İkincisi, filmdeki karakterlerin izlenilmediğinin bilinmesinin vermiş olduğu rahatlıkla haz alma veya röntgenciliktir. Üçüncüsü ise perdedeki olayların kurmaca olduğunun hissedilmesiyle birlikte kendisini filmin özneliğinden çıkartan seyircide oluşan reddetme süreçleri, seyirciyi filmde geçen olay örgüsüne götüren bir inanış rejimine sokabilir (Kiraz, 2016: 84 – 92). Özellikle özdeşleşme sürecinde seyircinin perdedeki imgesiye özdeşleşmesi beklenir. Bu durum tıpkı Lacan'ın ayna aşamasındaki bebek olması gibidir (Dufour, 2014: 58); seyirci aynada ya da perdede gördüğü imgeyle özdeşleşmektedir. Ancak, aynanın önündeki figür seyircinin kendisi değildir; seyirci, aynadaki imgesiyle özdeşleşmektedir. Psikanalitik süreçte seyircinin konumu, tam olarak aynanın içindeki simgeler yerine kendisini ne kadar koyabildiğini sorgulamaktır.

ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Bu araştırmada Alain Resnais'nin 1959 yılı yapımı Hiroşima Sevgilim filmi çözümlenmek için seçilmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasına gerçekçi bir tutumla yaklaşan, ancak iki karakter üzerinden bir rüya hatta fantezi âlemi içerisinde olmayı hissettiren Resnais'nin bu filminin psikanalitik açıdan eleştirisinin yapılması amaçlanmıştır. Freud'un psikanalitik bakış açısıyla eleştirinin tercih edilmesinin sebebi, filmdeki gerçekliğin aslında bir düş süreci içerisinde yansması ve karakterlerin çeşitli psikolojik kaygılarının, endişelerinin veya arzularının perdedeki aktarımının incelenmesidir. Karakterlerden yola çıkarak yönetmenin nevrotik düşünce sistemlerini ve karakterlerin psikopatolojik hastalıklarının analiz edilmesi hedeflenmiştir. Kullanılan yöntemin niteliği açısından tek bir film üzerine odaklanılmıştır; bir diğer sınırlılık olarak da kullanılan yöntemin araştırmacının bilgi birikimi ve yorumlama yetisiyle kalmış olmasıdır. Çözümleme ile bulunacak sonuçlar, bu filmle sınırlı kalıyor olsa da genel olarak filme ait dönemde bir belgesel yönetmenin nasıl bir etkiye sahip olabileceği ve diğer yönetmenlerden farkının nasıl olduğuna dair de vurgulamalar mevcuttur. Ayrıca seyircinin film içerisindeki konumu da tartışılmıştır. Psikanalitik film eleştirisinde yönetmenin endişeleri ve nevrozları incelendiği gibi seyircinin de psikolojik kaygılarına dikkat çekilir; çünkü filmlerde aynı zamanda seyircilerin de düşleri vardır. Seyircinin beklentilerinin nasıl olduğu da bulgularda tartışılan bir diğer önemli noktadır. Dolayısıyla psikanalitik film çözümlemesiyle sadece eleştiriden bahsetmemek gerekir, aynı zamanda toplumun çeşitli psikolojik ve sosyolojik süreçlerine dair noktalara da değinilecektir.

Gerçeklik ve rüya, analiz kapsamında özellikle incelenecek olgulardır. Bilindiği gibi sinemada kurgu yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte görüntülenen sahnelerin sürekliliği üzerinde birtakım oynamalar yapılmıştır. Söz konusu oynamalar, senaryonun gidişatına ve yönetmenin tarzına göre şekillenmiştir; bu sayede sinemadaki gerçekliğin normal hayattaki gerçeklikten farklı olduğu söylenebilir. Sinemasal mekân ve bellek oluşumu sayesinde şimdiki zaman diliminde geçmiş veya geleceğe ait dünya tasarımlarında filmler çekilebilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken, filmin kendi sinemasal zaman ve mekânında yönetmene ait kendi gerçekliğini yaratmış olmasıdır. Yönetmen rüyadan gerçekliğe ya da gerçeklikten rüya sürecine rahatlıkla geçebilme şansına sahiptir. Ayrıca hareketlilik algısının olması, görüntülerin üst üste bindirilmesi veya farklı açılardan çekimlerin yapılması ile sinema, kısıtlamalardan kurtulur ve rüya gerçekliğini göstermek açısından en etkin nesnelere birisidir. Seyirci, filme başladığı andaki ortamda aslında bir rüyanın içindedir. Seyircinin vücudu, tıpkı uyku halindeki gibi hareketsizdir ve sinemasal ortamda oluşturulan yapay gerçeklikle filme maruz kalır. Böylece daha önce de bahsedildiği üzere inanç sisteminin içine girer; seyirci fil-

me ait gerçekliğin içerisine bir rüya âleminde gibi kolaylıkla uyum sağlar. Yarattılan rüyaya dair gerçekliğin içinde filmin işlenişi ve karakterin kişiliği hakkında fikir sahibi olunabilir (Kiraz, 2016: 84 – 92; Terbaş, 2015: 5). Bu çalışmada da, filmin yapısı gereği bu kavramlar üzerinden değerlendirme yapılacaktır.

Filmdeki bireysel travma da incelenecek bir diğer önemli unsurdur. Bilindiği gibi ruhsal travmanın travmatik bir niteliğe sahip olması için öznenin dayanma gücünün kısıtlanmış olması gerekmektedir; böylece uyarıcıları yönetebilme kapasitesine sahip olamaz. Bir diğer deyişle psikanalize göre ruhsal travma, hazırlıksız yakalanma ile ilişkilidir; Freud'a göre travma, bu hazırlıksız yakalanma anlarında baş etme stratejisinin geliştirilememesini temsil etmektedir (akt. Zabcı, 2020: 83). Yine Freud (2016) birçok travmatik anının birbirini tekrar etmesi ile ağır bir travmatik olaya maruz kalma arasında paralellik olduğundan söz eder. Yaşamın ilk yıllarından itibaren savunma mekanizmalarının temelinde de kaybın önemine vurgu yapar; bazen bir çocuğun annenin göğsünden sebepsiz kopuşu karşısında yaşadığı fiksasyon, ilerideki başa çıkma stratejilerini de şekillendirecektir. Filmdeki karakterlerin de savunma mekanizmaları bu bağlamda incelenecektir. Bunun yanında travmanın toplumsal bir yönü de bulunmaktadır; travmanın kendisi siyasetten ayrılmaz ve travmatik öyküler de siyasi olaylardan beslenmektedir. Her karakterin sessiz bir acısından söz edebilmekte mümkündür (İnci, 2020: 68). Bu bağlamda, bu çalışmada travmanın ya da saf anlamıyla yıkımın bir rüya ve gerçek algısı içerisinde işlenmesinin incelenmesi hedeflenmiştir.

Psikanalitik kuramda zihnin yapısı, psişik ögeler ve kişiliği gelişimi “ruhsal aygıt” kavramı üzerinden tasvir edilmektedir. Freud, ruhsal aygıtta ait üç bölümün (bilinçdışı, öz bilinç ve bilinç) insan dürtülerinin çeşitli bastırmalarla şekillendiğini dile getirir (Bakır, 2008: 19) Yönetmenlerin bilinçdışı ögelerinin, yani içlerinde bastırdıkları arzulara ait izler, filmlerde kendini gösterebilir. Freud, bu insanî davranışların ancak bu tarz zihinsel faaliyetlerle açıklanacağını ileri sürer ve psikanalitik film çözümlemesini de bu temele oturtur (Oduncu, 2018: 97). Nitekim bu çalışmada da yönetmenin bilinçdışı ögelerinin, biyografisi de göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi yapılacaktır. Karakterlerin bazı davranışları üzerinden çok katmanlı bir analiz yapılacaktır.

Filmde ayrıca yıkımla yeniden yapılanan ve psikanalitik kuramın da üzerinde durduğu, Freud'a göre hayvani içgüdülerden farklı olarak insani ve kültürel değerleri de içeren “dürtü” kavramı üzerinde durulmuştur. Dürtü (trieb), her zaman doyuma ulaşma çabasıdır, bu anlamda id aktif bir şekilde etrafı gözlemleyen avcı konumundadır. Fakat bu çaba içerisindeyken birtakım baskılara uğramak, dürtülerin de yoldan sapmasına neden olacaktır. Doyuma ulaşmak için egonun kullanılması ve gerçeklik ile haz arasında bir köprü oluşturması gerekmektedir

(Bakır, 2008: 19-24). Oduncu, (2018: 98) bu bilgiden yola çıkarak dürtülerin, gerçekliğin temsilini sunan kültürel olgularla çatışması sonucunda bilinçdışına atılmasını vurgulamıştır. Bunun sonucunda insan, hiç beklemediği anda bilinçdışındaki bu yok edemediği fakat gerçekleştiremediği dürtülerin tehdidiyle karşılaşacaktır. Filmdeki karakterlerin de düşleri sayesinde gizli dünyalarında duran ve eksik şekilde açığa çıkan anılar değerlendirilecektir. Eksikliğin sebebi, bastırılmış arzuları ifade etmektedir. Filmlerde sinematografinin güçlendirilmesinde bilinçdışının rüyalarda simgeye dayalı bir anlatımla var olması etkili olmaktadır.




Freud (1994: 23- 27), kuramında “ben” kavramını ruhsal aygıtının görünen yüzü olarak betimler; “es” ise görünmeyen, gizlenen cephedir. Ben, Es’in istekleri tarafından yönlendirilir, çünkü onun gerçekliğiyle düzenlenmiş bir şeklidir. Doyurulmadığı takdirde de kişide fiksasyondan söz edebilmek mümkündür. Dış dünya ile es arasında dengeli bir ilişki olmadığı sürece, ben kavramı iki sonuca mahkum edilir: Doyumdan vazgeçecektir veya yerine başka bir şey koyarak yoluna tekrar devam edecektir. Filmdeki karakterlerin bu ben ve es’e dair çatışmaları da seçimleri üzerinden değerlendirilecektir; karakterlerin haz ilkesinden gelen arzuları ve isteklerinin hangi şekillerde kontrol altına alındığı incelenecektir.





Ek olarak Freud’un gelişim evreleri içerisinde ödipal dönemde kız çocuğun yaşadığı Oedipus kompleksi üzerinden Elle’in çıkmazları da değerlendirilecektir. Bilindiği üzere, bu dönemde kız çocuk, erkekte penisin varlığından haberdar olurken kendisinde de bu organdan mahrum olduğunu fark eder. Bu da erkeklige dair kıskancın ve hasetin ortaya çıkmasına sebep olur. Kendisi de erkekler gibi bazı şeylere sahip olabilmek için penisin nereden alındığına dair bir sorgulama içerisine girer; mahrumiyet beraberinde sahip olma arzusunu da getirir. Erkek ise o dönemde iktidarını koruma peşindedir; sahip olduğu gücü (penisi) kaybetmemek için bir kastrasyon kaygısı içerisinde olabilir. Dolayısıyla “herkes benim olsun,” düşüncesiyle çevresindekilere karşı aşk duymaya başlar. Sonuçta her iki cinsiyetin de iç ve dış kastrasyonlarını besleyen etmenler ortaya çıkar. Fizyolojik anlamlarla bilinçdışı anlamları, sinemada yaratılan karakterler de bu evreler üzerinden değerlendirilebilir. Böylece hem karakterlerin hem de yönetmenin iç dünyasını daha iyi anlayabilmek mümkün olur. Psikanalitik görüş, bu değerlendirmeyi rüya ve hayaller üzerine yorumlamalar yaparak gerçekleştirebilir (Freud, 2016).

BULGULAR




Filmin incelenmiş sahnelerine ait bilgiler, sahnelerin süreleri ve rüya ya da gerçek üzerinden değerlendirilmesine dair saptamalar Yengin’in (2017) çözümleme tablosundan hareketle Tablo 1’de özetlenmiştir.




Tablo 1. Hiroşima Sevgilim'deki Sahnelere Ait Bilgiler

Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Otel / İç	Elle ve Lui'nin otelde savaşa dair hatıralarını içeren konuşmalar bulunmaktadır. Savaşın görüntülerinin aksine karakterler kusursuz ve pürüzsüzdür.	Mutlu Histerik bir neşe	Yönetmenin gerçekliği içerisinde karakterler var olmaktadır.	02.19 – 18.30 arası
	Hastane / İç	Elle ve Lui'nin savaşa dair hatırladıklarına dair sahneler; burada Lui, Elle'in gerçekliğini sorgulamaktadır.	Üzgün Sorgulayıcı	Karakterlerin düşlemleri belgesel gerçekliğinde sınanmıştır. Hangi gerçekliğin kabul edilmesi gerektiği üzerine yorumlar vardır.	02.19 – 18.30 arası
	Otel / İç	Lui'nin yatakta yüz üstü uyurken parmaklarını oynatması; Elle'in öldürülen Alman askere dair hatıralarını canlandırır.	Mutsuz Dalgın	Lui gerçeklik alemindeyken Elle kendi rüya alemine girmeye başlamaktadır. El hareketi bunun tetikleyicisidir.	18.31 – 20.20 arası

Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Otel / İç	Lui'nin iktidarını sorgulamasını içermektedir. Elle gerçeklik ile rüya arasında kalmaya tıkanır, ancak henüz derinliğe inmeyi tercih etmez.	Dalgın Tedirgin	Lui gerçek olan dünyada varlığını koruma çabasında; Elle ise travmatik geçmişine dair düşümlere dalmıştır.	23.36 – 29.58 arası
	Film seti / Dış	Elle ve Lui, Elle'in çalıştığı sette kendi ilişkileri hakkında konuşurlar. Lui hala iktidarını koruma çabasıdadır, derinlere inmek ister.	Heyecanlı Meraklı Üzgün	Her iki karakter de gerçek dünyada; ancak Elle bazı anlarda geçmişine dönme eğilimindedir.	30.00 – 37.04 arası
	Ev / İç	Lui'nin evinde Elle'in askerle çeşitli yerlerde buluşup birlikte olmasını içerir.	Dalgın Üzgün	Lui ve Elle dünyası gerçek, fakat Elle'in yıkıcı geçmiş bir düşünüm olarak değerlendirilir.	37.06 – 44.10 arası
	Kafe / İç	Elle ve Lui kafededir; Elle'in geçmişinin tam anlamıyla çıkarıldığı sahneleri içerir. Lui'nin attığı tokat geçmiş ile şimdi arasında bir köprü görevindedir.	Üzgün Öfkeli Sorgulayıcı	Kafedeki Elle gerçek dünyada; ancak hipnotize edilen Elle düşünüm dünyasında	44.51 – 1.06.53 arası

II. Dünya Savaşı'nın Yıkımı Üzerinden Sinemada Rüya ve Gerçek: Hiroşima Sevgilim'in Psikanalitik Kuram Açısından İncelenmesi

Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Mahzen / İç	Elle sevgilisini kaybetmesi sonrasında travmatize olmasından ötürü mahzene kapatılır. Burada baba ve toplum otoritesi hakkında baskılanmanın geldiği nokta gösterilir.	Öfkeli Üzgün Baskılanmış	Travmatize olmuş Elle kendi kayıp dünyasından düş gibi kopuk anları hatırlamakta; düşünlem olarak yorumlanabilir	47.34 – 54.37 arası
	Bahçe / Dış	Elle'in sevgilisinin vurulduğunu görür ve ölümlerle birlikte gelen kayıptan ötürü bir yıkım yaşar.	Öfkeli Üzgün Baskılanmış	Travma anı, gerçek	58.21 – 58.31 arası
	Banyo / İç	Gerçek Elle ile rüyadaki Elle'in çatışmasını içeren, bunu da aynayı ve iç sesi kullanarak resmeden sahneler.	Öfkeli Mutsuz	Gerçek ve rüyanın çatışması	1.08.33 – 1.12.35 arası

Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Sokak / Dış	Çatışma tam olarak çözümlenmemiş olsa da Hiroşima'nın resmini içerir; şehir içindeki gizlenmiş yapay Eyfel heykeli Hiroşima'daki Paris'i temsil eder. Elle artık şehirdeki görevini tamamlamıştır, evine dönmek üzere gara döner.	Durgun Dalgın	Gerçek ve rüyanın çatışması	1.14.18 – 1.23.28 arası
	Kafe / İç	Elle, gittiği kafede bir erkeğin yanına gelmesine izin verir ve Lui de onu izler.	Bıkkın Mutsuz	Elle eski gerçekliğindedir, kadınlığını sergilemek ister ancak Lui ile yarattığı gerçeklik, bu durumu kırmıştır.	1.23.28 – 1.27.51 arası
	Otel / İç	Elle ve Lui artık şehirleri temsil eden bir yapıya bürünürler ve şehirleri seslendirirler.	Heyecanlı Meraklı Sorgulayıcı	Yeni bir gerçeklik oluşturulur, filmin bütünündeki gerçeklik	1.28.06 – 1.29.50 arası

Temelinde II. Dünya Savaşı'ndaki yıkım ile kaybolmuş ruhları olabilecek en yalın ve rahatsız edici şekilde gözler önüne sermeyi amaçlayan Hiroşima Sevgilim, eş zamanda tamamlanmamış ve savaş dolu bir aşk hikâyesine de değinen bir film olma özelliğini taşımaktadır. Filmde Hiroşima'da II. Dünya Savaşı'yla ilgili bir film çekiminde olan ve hemşirelik rolüyle karşımızda olan Elle ile şehirde tanıştığı ve ilişki içerisinde olduğu Lui arasında geçen hikâye aktarılmaktadır.

“L: Film ne hakkında?”

E: Barış hakkında. Hiroşima'da zaten başka ne üzerine film yapılabilir ki?”

Elle, Fransa'nın Nevers şehrinde doğup büyüyen bir kızdır; savaş sırasında Alman bir asker ile sevgili olmuş ve sonrasında çıkan bir çatışmada onu kaybetmiştir. Avrupa'da savaş için canını veren binlerce asker vardır, Elle de kollarının arasında sevgilisinin ölümünden çok etkilenmiştir. Kaybetmiş olmanın travmasıyla ailesinin durumu öğrenmesi üzerine utanç verici bir olay yaşadığı düşünülmüş ve ailesi tarafından mahzene kapatılmıştır. Yıllar boyunca orada kalarak sokaktan, hayattan ve olan biten her şeyden mahrum edilmiştir. Bazı zamanlarda odasına geri getirilse de, geçirdiği ataklar yüzünden tekrar mahzene kapatılmıştır ve aylarca orada kalmıştır. Elle'in Hiroşima'yı bildiğini iddia ettiği anıları, aslında tam da burada vuku bulur: Tıpkı Hiroşimalılar gibi kötü bir hayat sürer, saçları isteği dışında kesilir, elleri yara içerisindedir ve tipik bir mağdur gibi yapayalnız kalarak acı çekmektedir.

Bir süre sonra akıl sağlığını bir şekilde kontrol altına aldığı düşünün Elle, ailesinin de isteği üzerine Paris'e gider ve orada yeni bir hayata yelken açar. Oyunculuk eğitimleri alır, akabinde çeşitli filmlerde görev alır. Son filmi ise, onun için oldukça anlamlı olan II. Dünya Savaşı'nı anlatan ve Hiroşima'da geçen film olur. Manidar bir şekilde barış temasını merkeze alan bu filmin çekimleri sırasında, kendisi hemşirelik rolünü üstlenmiştir. Yaralarının tedavi edilmesi için, bu yaralara yol açan savaşın merkezinde olabilecek en anlamlı roldedir ve bu bir tesadüf değildir. Yönetmen Elle'in hemşire kıyafetleri içindeki farklı ruh hallerini perdeye aktararak hem parçalanmışlığı hissettirmek ister hem de bir şekilde yola devam etmek için tedavi olma ihtiyacını gösterir. Öte yandan Elle, film seti sırasında evli olmasını bir kenara bırakarak Lui adlı karakterle bir gününü geçirir. Lui aracılığıyla eski günlerini yine hatırlar ve sanrıları içerisinde kendini kaybederken ilk defa bir insanın karşısında hikâyesini anlatma ve bastırılmışlığını kuma şansına erişir. Öte yandan Lui de onunla yaşadığı tutkuyu bırakmak istemez, ancak Elle'in savaşı içinde bitmemiştir. Sonuçta karakterin birbirleriyle olan diyalogları üzerinden film iki şehrin, Nevers ve Hiroşima'nın aşk hikâyesine döner.

Filmin ilk sahnelerinde Resnais'nin kıvrak zekâsını görebilmek mümkündür: Belgesel film çekimleriyle uzun bir süre uğraşan yönetmen, burada bilincine dair birtakım öğeler sunmaya başlar. Mekân Hiroşima'dır ve zaman da savaş sonrası olmasına rağmen bellekte savaş sırasındaki insanların durumu tazelenir. Bombalardan zarar görmüş, masum olan ve acı çeken insanların silüeti bir bir gösterilir. Ölmüş olan grup, belki de savaşı en rahat atlatanlardır; ancak yaşayan-

ların türlü sıkıntıları mevcuttur. Fizyolojik ve psikolojik anlamda oldukça derin yaralara sahiplerdir, üstelik savaş sadece o anda olup bitmemiştir. Şehir kirlilik ve yoksullukla mücadele eden binlerce insanla doludur; hayvanlar ve bitkiler de zehirlenmeden etkilenmiştir. Daha ilk andan, seyircinin filme girmesinin önüne bu şekilde geçilmiştir; bu, klasik bir aşk hikâyesi olmayacaktır. Yönetmen de senarist de bunu talep ederek filmi oluşturmamıştır; çünkü savaşın kendisi bu kadar basit değildir.

Resnais, görüntülerin aktığı anda karakterlerini konuşurmaya başlar ve içlerinde Hiroşima’da olup bitenlerle ilgili münakaşa eden iki karakter duyulur. Filmdeki görüntülerle seyirci arasında köprü oluşturan bu konuşmada Hiroşima’daki “rüya” ve “gerçek” üzerine varsayımlarda bulunulur. Bu açıdan bakıldığında seyircinin hangi karakterin yerine geçeceği meçhuldür; Hiroşima’da olanları bilen tarafta mıdır, yoksa bilmeyen ama bildiğini zanneden tarafta mı? Aslında tam olarak tarafların bilinç düzeyi hangi seviyededir? Bedenlerin yandığı, eksik olduğu veya acı çektiği tarafta mı, yoksa parlak, pürüzsüz ve kusursuz ciltlere sahip bedenlerin tarafında mı? Şüphesiz burada yönetmenin bilinçdışına yapılan yolculuğun kapısı aralanmaktadır ve psikanalize göre bu olağan bir durumdur. Çünkü söz konusu teoriye göre öznenin ön planda olması gerekmektedir ve öznenin belirli bir süreçten geçebilmesi için kendi varlığını oluşturması da elzemdir. İzleyici de buradaki konumunu sorgulayarak filmde adeta kendisinin de varlığını oturtma çabasına girer; Elle ve Lui’nin kahkahalarla yatakta uzanma sahnesine ve sonra gelişen olaylara kadar bir rüya âleminde gibi varlığını sorgular. Ani kahkaha sesi ise yine Resnais sinemasının bir manevrasıdır; rüyadan uyandırılışı simgeler.

Freud’un oluşturduğu Psikanalitik bakış açısı, tam da bu andan itibaren hissedilir. Freud, bir insanın kendi benliğini oluşturabilmesi için otoriteye boyun eğme işlemini gerçekleştirmesi, dolayısıyla içindeki bazı arzu ve hazları “bastırması” gerektiğini söylemiştir. Freud, Psikanaliz Üzerine adlı eserinde süperego olgusunun oluşumunu da anne ve babanın çocuk üzerindeki baskısıyla ilişkilendirmiştir. Süperego, ebeveynin (ve hatta toplumun) dayatmalarına dair gücü kabul ederek hem onların takipçisi hem de taşıyıcısı olur. Uzun süre otoriteye maruz olan bir birey de baskıya karşı gelemediği veyahut direnemediği için kastrasyon endişesini içinde taşır (Erdem, 2014: 17; Freud, 1999: 53). Bunun sonucunda oluşan sahte kendilik ile yaşamını sürdürmeye çalışan bireylerin, patolojik işleyişler geliştireceğini ileri sürmüştür. Otoriteye karşı verilen bu savaşta bireyin karşısına çıkan ilk güç, aile ve özellikle babadır. Çocuk ilk olarak ailenin iktidarında yaşama dair bir savaş içerisinde bulunur. Onların yarattığı dünya içerisinde hareket eder. Dolayısıyla bazı durumları yaşamaktan mahrum bırakılır, bu da onun kendisini bastırmasına yol açar. Freud’a göre babanın hukukun temeli olduğu bir dünyada Elle, önce baba hukukuna, sonra da toplumun patriyarki sistemine boyun bükür.

“Bazen hayatın bize sunduğu problemleri görmezden gelmeliyiz.

Yoksa boğuluruz.”

Karakter, bastırılmışlığın getirdiği dışlanmışlığı derinlemesine yaşayan bir ruha dönüşür: Elle Fransa'da Nevers'de yaşamaktayken, 18 yaşında ve savaşın en ağır zamanlarında Alman asıllı bir askere âşık olmuştur. Onunla birlikte olması, babasının otoritesinin baskısını ortaya çıkartır. Toplumsal kurallara karşı gelerek “ayrık” bir şekilde hareket eden bir kadın, ailenin varlığına ve otoritesine zarar vermiştir; bunun sonucunda ailenin latent mekânına, yani mahzene atılır. Mahzen aynı zamanda anne karnını da temsil etmektedir; çünkü toplumdaki izole edilen bebek sadece nesneden gelen kaynaklarla yaşam savaşı verir. Kendi presentası içinde ergenlikten tekrar bebekliğe dönüş yapar. Oluşturduğu kimliği yıkılır ve ebeveynleri tarafından bebek gibi cezalandırılır. Bu sayede toplumda ayrı olmanın acısı bizzat Elle'den çıkartılmıştır ve günahlarından arınması beklenir. Karakterin içinde bulunduğu bu durum, belki de ilk sevgilisini kaybetmenin verdiği kayıpla yeni bir hale bürünür: Topluma mal olmuştur, toplumun kuklası haline gelmiştir. Kendi benliğini yaratma süreci önce savaştan sonra da kaybından ötürü sekteye uğramıştır. Artık sahte bir personaya yönelmiştir. Otorite, babadan çıkarak topluma taşınmıştır (Habip, 2014: 2); çocuk olan karakter hala baskı altında tutulan kişi olmaya devam etmektedir. Resnais burada ahlaki bir çöküş de dem vurmaktadır: Bakım veren, çocuğu birçok açıdan mahrum bıraktığı gibi toplumu çocuğunun üstüne koymuştur.

Mahzendeki mahkûmiyet süresi boyunca Elle, çeşitli uyarılarla hayatını tekrar hatırlayarak bilinçdışında gizli bir yolculuğa çıkmıştır. Hayatın ondan bağımsız aktığını görmesi, fiksasyonlarının değersizliğini ortaya çıkarmıştır; öyle ki hissettiği tüm acıların sokakta camından düşen bir toptan farkı yoktur. Kendisi de o top oyuncu kadar fark edilmez bir haldeydi; bu fark edilemezlikle acılarını bastırmaya başlamıştır. Yaralarını göstermeyecek kadar iyileşebildiyse, artık ailesinin yanında durmasının da bir anlamı kalmamıştı. Yaşadığı tecrübeler, sonraki hayatında itilmiş bir figüre dönüşmesine neden olmuştur. Tüm bu acısını dindirmek ve bilinçdışındaki duygularını, düşüncelerini ve hatıralarını bastırmak için geçici zevklerle ruhunu dinlendirmeye çalışır. Mahzende kapatılan kıza inat, kendi hayatındaki özgürlüğü yaratma çabası içerisine girer. Freud burada, nesnenin nefretten doğduğuna vurgu yapar. Yani, nesne olan karakter çarpışa çarpışa gerçekliğe ulaşma çabasına girmelidir. Bilindiği gerçeklik kavramı Freudyan bakış açısında önemli bir yer tutar: Freud'un kişiliği ele aldığı çalışmaların çoğunda id, ego ve süperego kavramları geçmektedir. İnsanların kişiliğine yakın olan olgu egodur; kişiliğin ilkel yanını id temsil ederken ahlaki açıdan söz sahibi olan taraf ise süperegodur. Daha çok bilinçle özdeşleşen ego, çevrenin, gerçekliğin ve top-

lumsal yapının önemine vâkıftır. Normal şartlarda id, yani haz ilkesi yerini egoya bırakabilir; Ancak Elle gibi travmatik geçmişe sahip olan insanlarda bu üç kavramın çatışması bir hayli yüksek olmasından dolayı fiksasyon yaygındır ve ikili bir bilinç mevcuttur (Herman, 2020: 15; Kağıtçıbaşı & Cemalcılar, 2019: 247 - 250; McMartin, 2020: 122 - 126). Elle de savunma mekanizması olarak, gerçeğe ulaşmayı uzunca bir süre tercih etmediği için kırılğanlığını inkârla kapatır. Gerçek olanı ancak bu şekilde görmezden gelir; ancak, Lui ile tanıştığında ve hikâyesini dile getirdiğinde her şey değişecektir.

Elle, acısını dindirmek, belki de tam tersi olarak acısını tam anlamıyla yaşamak için Hiroşima'daki film setinde kendisini bulur. Karakterin bu gelgitli hali, film setinde tanıştığı Lui ile daha da belirgin hale gelecektir. Nevrotik ruh haline ve bir türlü içinden çıkamadığı problemleriyle Lui aracılığıyla yüzleşecektir. Dolayısıyla erkekler içinde Lui'nin önemli bir farkı bulunmaktaydı: Kocasını dâhil kimse Elle'in örtüklüğüne hâkim değil iken Lui, bütün ısrarcılığıyla kabuğu kıran güç olmuştur. Her ne kadar Lui bunu kendi aşkı için yapsa da, Elle için durum çok daha farklı olmuştur. Bu yüzden filmdeki en akılda kalıcı sahneler, Lui ve Elle'in ayrılmadan önce bir kafedeki konuşmalarını içeren sahnelerdir. Zaten Freud'la gelen bu baskıdan kurtulmak için dışarı vurma ve katarsis yaşama eğilimini Elle'in bu hareketiyle görülmüştür. Elle, kısa süreli bir rahatlama yaşamış olsa da gelişen olaylar onun bilinçdışıyla bir karmaşa yaşamasına sebep olmuştur. Nevrotik çatışmayı çözenin tek çıkış noktası, onun analiz edilmesi, anlaşılması ve bir şekilde koparılmasıdır (Ormanlı, 2011: 56). *Hemşire* Elle, içinde bulunduğu rahatsız ortamdan kurtulmanın yollarını aramaya başlar; bir diğer deyişle göreceli olarak umursamaz, eğlenceli düşünüyüşü bir kenara bırakıp sorunu algılamaya koyulur. Hayatındaki bağlantıları kurmak ve eksiklikleri tamamlamak için Lui'ye kafede içini döker; ne kadar parçalı bir hayatının olduğunu, asla toparlanamayacağına da ekler.

Nitekim Elle de buluşma sonrası otel odasında Lui'yle olan anılarını bir tarafa bırakırken, banyoda aynadaki Elle ile olan konuşması işte bu dönemin izlerini temsil eder. Onun parçalanmışlığı, aynadaki Elle tarafından karakterin yüzüne vurulur. Hangisinin gerçeği, hangisinin rüyayı temsil ettiği belirsizdir. Aynadaki kadın, anılarını birine anlattığı için Elle'i suçlar. Elle de parçalanmış eski ve yeni anıları içinde bir bastırılma duygusunun içine daha girer; özgürlük onu bir şekilde daha da kapana kısırmayı başarmıştır. Kısacası, zaten dağınık olan Elle'in hayatı, son yaşadıklarından sonra iyice zorlaşmıştır. Film de bu karmaşa içerisinde son bulmaktadır; ancak, sonunda artık karakterlerden çıkılmış ve şehirlerin birer oyuncu olduğu hale gelmiştir. Yönetmen, buradaki kayıp endişesinde aslında kimsenin kazanmadığını göstermek ister. Adeta sınırda gezinen iki karakter, kendi benliklerinden sıyrılarak birtakım nörotik ve psikotik patolojiler geliştirmiştir.

Sonuçta film, savaştan bir şekilde yaralanmış olan iki ruhun, kimliklerinin kırıl-ganlığı karşısında otoriteye boyun eğmelerini içeren bir hale dönüşmüştür.

Resnais, yönetmenliğindeki tecrübelerini filmin her saniyesinde göstermektedir. Her ne kadar sinemada gerçeklik vurgusunun en fazla görülebileceği türlerden bi-risi belgesel olsa da yönetmen, çeşitli kurgulama teknikleri ile kendi bakış açısına ait izleri taşımıştır. Ve bu film, sadece belgesel türünde değerlendirmenin ötesine geçmiştir. Üst sesler hem benimsediği akıma uyar hem de karakterlerin bilinçdışı durumları hakkında bilgi sahibi olmamız açısından önemli bir yer tutar. Ayrıca bu sesler ve diğer replikler şiirsel bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır; burada da yönetmenin senaristi ile kitabî bir anlatımı kullanmasının izleri görülür. Tıpkı bir belgeselde dış sesle hikâyenin anlatılması gibi, karakterler de kendi belgesel-leşmiş hayatlarını dış seslerle resmederler. Ayrıca Elle'in yaşadığı kırıl-ganlığı ve aynı zamanda başka insanların da savaşta gördüğü zararın boyutunu izleyiciyi hissettirmek için görüntüler kırıl-gan, tezatlı ve vurgulu bir şekilde perdeye ak-tarılmıştır. Belgesel niteliğindeki görüntülerle kurmaca hikâye bir araya gelmiş-tir. Aynı zamanda bilinçdışındaki karmaşıklığı hissettirmek için film içerisindeki hikâyeler kopuk kopuk verilmiş, bu sayede psikanalizin de savunduğu parçalan-mışlık filmde teknik bir açıdan da izleyiciye sunulmuştur. Zaman genel olarak savaş sonrasında geçse de karakterlerin zihinleri savaş öncesi ve sırasında yaşa-nan olaylarda kalmıştır. Mekân olarak Hiroşima gibi savaştan doğrudan etkile-nen bir yer seçilerek, filme bir gerçeklik de katılmıştır. Müzelerdeki paketlenmiş ve süslenmiş savaşa dair yaralar, şehrin ve toplumun kendisinin bile sahte bir kendiliğe yöneldiğini göstermektedir. Toplum da tıpkı Elle gibi, acının içinden geçmek yerine susmuş, sinmiş ve içine çekilmiştir. Ayrıca filmin sonuna doğru yapılan yürüyüş sahnesinde de görülebileceği gibi Hiroşima'daki yapay Eyfel Heykeli de Hiroşima'daki Paris temsilini gösterir; ek olarak o heykel Lui'deki Elle'i de temsil eder.

Filmin son sahnesi, seyircilerin kafalarında soru işaretleri bırakacak şekilde yer bulur: İkilinin nasıl tanıştığı bilinmediği gibi, nasıl ayrıldıkları konusunda da sonuç seyirciye bırakılmıştır. Resnais burada sadece *an'a* odaklanmayı tercih et-miştir; tıpkı rüya âlemindeki gibi birtakım geri çağırıcılarla anda kalmanın ara-sında sıkışıp durmayı hissettirmiştir. Elle'in yıllar boyunca çektiği acılarını Lui ile unutuşuna şahit oluruz; öyle ki filmin en kritik yerlerinde Elle aslında Alman sevgilisiyle konuşmaktadır:

“Ben bu yabancı ile bu akşam sana ihanet ettim...”

Bak, seni nasıl unutuyorum...”

Bak, seni nasıl unuttum...”

Burada Elle, artık örtük belleğine bir cevap verir. Tüm inkâr mekanizmalarına, hüznü yaşamamak için geliştirdiği manik savunmalara bir tokat indirir. O artık Elle olmaktan çıkar; Elle, Nevers’in bilinçdışı temsil eden olgu pozisyonuna geçer. Lui ise Hiroşima’nın sesi olur. Dünyada yan yana gelmesi iki imkânsız şehir, ortak acılarla şimdi birbirlerine bakar ve gelecekteki yaşam mücadelesi için geçmişi unutmaya ya da örtük belleğe atma çabasına girer. Yönetmen bu sayede savaşın sadece topla, tüfekte olmayacağını da seyirciye göstermiştir. Freud’un rüyaların içeriğini irdelediği çalışmalarında dile getirdiği yer değiştirme, bu sahnelerde de simgesel olarak gözüktür. Bu yer değiştirme hareketi film içerisinde karakterlerin ve şehirlerin bilinçdışı düzleminde gerçekleşmiştir.

Filmin ismi de dikkat çeken bir başka noktadır; Hiroşima Sevgilim iki türlü sevginin temsilini içermektedir. Birincisi, savaşla birlikte bir yıkıma sürüklenmek zorunda kalan Japonya halkının içindeki yaşama sevgisidir. Burada kayıplar üzerinden nasıl bir başa çıkma stratejisi geliştirildiğini görürüz. Her şeye rağmen, bütün yıkımlarla yüzleşmiş ve yüzlerindeki “yara izleriyle” hayatta kalmaya devam eden, hatta biraz daha ileri gidip filmlerde anı tekrar yaşatan bir halk filmin çerçevesini oluşturmaktadır. Şehrin mimarı yapısı, savaşın izlerini silemez, ancak ışıklarla hiçbir şey yokmuş izlenimi verilir ve yaranın üstü örtülür. Toplum bilinçdışı belleğindeki latent öğeler fotoğraf kareleri ve çeşitli figürler yer bulur; ancak savaşı tıpkı bir film sahnesi gibi uzaktan inceleyip yabancılaşırlar. Yıkımın kendisi bilinçaltında itilir, bastırılır; yaşam ise gerçekliğin başkahramanı olur ve ışıklı, yeni yapılmış, temiz mekânlarla simgeleştirilir.

Fakat bu bastırma etkisi olumluymuş gibi gözüktü de, ikinci sevginin, yani aile bireylerine ve sevgiliye duyulan aşkın yok olması söz konusudur. Elle, kendi çocukluğundaki bastırılmış aşkıyla yaşam savaşı vermek arasında ikilemde kalmıştır; tam da ergenlikte Freud’un bahsettiği gibi büyümeye dair bütün bilinçdışı bir ölüme canlı olarak şahit olmuştur. Elle ailesinden yeterli karşılıklı özdeşimleri elde etmiş olsaydı veya aile, toplumun baskısı altında hareket etmek yerine kızlarının sağlığını korumayı tercih etseydi, bambaşka bir Elle karakterinden bahsedilebilir. Elle’in nesnelere otorite figürü olmak yerine otoriterliği tercih etmeleri, Elle’in belleğine ait sandığın kapatılmasını sağlamıştır. O sandık ise yıllar sonra bir kilitle (Lui) açılmasını sağlamıştır. Alemkar (2019) bu konuda şunları dile getirmektedir: Bazı ebeveynler, fallik simgenin taşınmasıyla onun canlandırılmasını karıştırmaktadırlar. Otoriteden bağımsız hareketlerde bulunurlar ve kendi güçlerini, henüz benliğini oluşturma aşamasındaki çocuklarına uygulayarak onları istismar ederler, hükmetmeye dair hazlarının tadını çıkarırlar. Filmdeki aile karakterleri tam da bu cümleleri destekler; öte yandan Elle hem

kaybettiği aşkı için adeta çıplaklık derecesinde hazırlıksız yakalanmanın acısını çekerken, ailesinin tepkisine de aynı hazırlıksız duygularla yaklaşır. Tüm bunlar, savaş, savaş sırasındaki kayıp, iffetin üstelik bir düşman tarafından yok edilmiş olması, Elle'in travmatik geçmişini beslemiştir. Mahzende içindeki anne-babaya dair parçalarını bir bir öldüren kadın, ancak bu şekilde hayatta kalacağına dair patolojik bir düşünce geliştirmiştir.

Elle'in geçmişine yaptığı atıflar, Freud'un terapi odalarında düşlemleri kullanması gibi bir etki sağlamaktadır. Sanki koltukta oturan ve hikâyesini anlatan kadının kafasındaki sevgiye dair düşlem, kökene ait bilgileri içerir. Bu kadının kökeninde de şüphesiz çocuk cinselliğini besleyen, askerle olan ilişkisi yer almaktadır. Freud düşlemleri, duyulan ve yaşanılmış tecrübelerden hareketle bastırmayı tercih etmek yerine senaryo oluşturmak olarak çerçeveler. Yine Elle'in filmin ilk sahnelerinde Lui'nin yataktaki sırt üstü yatar pozisyonundan kendi geçmişine dair bir gündüz düşü içerisine girmesi de manidardır; Freud düşlemlerin, bellekte hazırlanmış olan rüya düşüncelerini temsil ettiğini dile getirir. Ayrıca rüyadaki arzu ya da hazza dair doyumuzlukların ve hoşlanılmayan gerçeklerin düzenlenmesinde bir temsil rolünü üstendiğini söyler (Tunaboşlu-İkiz, 2005). Elle geçmişe her gi-dişinde Lui'ye kastrasyonunu hissettirir ve ondan kurtulmanın çabalarını arar.

“Yıllar boyunca imkânsız bir aşkı aramışım.”

Öte yandan, filmdeki karakterlerin davranışlarının bütünü, Resnais'in içinde yaşadığı II. Dünya Savaşı sonrasındaki yıkımını da temsil etmektedir. Yönetmenin bilinçdışındaki savaşla birlikte gelen bastırılmışlık, buhran ve depresif duygu geçişleri film boyunca etkisini sürdürür. Filmin renklendirilmesi savaşta sansürün temsildir: Canı yanan insanlar, yapay güzellikteki yeni şehir ve kanın hüküm sürdüğü eski şehir arasında karakterlerin çırpınışı ancak siyah ve beyazla açıklanabilir. Yönetmenin böyle bir yöntemi belirlemede o dönemdeki imkânsızlıkların etkisi olduğu gibi, siyahın (kanın, yaraların) kirlenmişliği, beyazın da (hemşire kıyafeti, temiz ve güzel yatak odalı otel) temizliği metalaştırdığı görülür. Yönetmen, iki türlü sevgiye burada da atıfta bulunmaktadır; acaba arzular hangi dünyada kendini tam olarak yaşatabilmektedir? Kanın su gibi aktığı savaş dünyasında mı, yoksa yapay temizliği içinde barındıran barış dünyasında mı? Sevmeye dair haz, hangi dünyada tam olarak var olabilmüş ve kendisini hissettirebilmiştir? Resnais, bu ikili çatışma üzerinden kendi baskılarını –ve belki de kendi hayatındaki ikircikliği- filme yansıtmıştır.

Elle'in “ben” kavramı yüzeyde olan, aktrislik yapan, her daim güzel gözükten, temiz yerlerde kalmayı tercih eden ve kocasına rağmen başka erkeklerle birlikte olmayı tercih eden durumlarla şekillendir. “Es” ise hikâyenin görünmeyen yüzü;

Elle'in kırgın ve bıkkın tarafıdır. Savaşta kayıplarını sonrasında anne karnını temsil eden mahzene kapatılan, neredeyse bebekleşen ve oral dönemine dönüş yapacak kadar gelişimsel geriliğe uğrayan, fakat yasanın (baba otoritesinin) pes edilişiyle derinlere gömülen kimliğidir. O dönemdeki hazzını, yasak aşkını, tüm naifliğiyle yaşamaktan menedilen kız çocuğu, dışarıdan gelen baskının da etkisiyle ölüm endişesini içinde yaşar. Yerde yatan askerin kıpırdamayan eli, hayatının bambaşka bir sahnesindeki yatağında yatan ve biraz önce cinsel ilişkiye giren, fakat yaşayan adamın eliyle aynı konumdadır. Elle'e ait ben ve es çatışması tam da bu anda başlar. Kahkahalar son bulur, es hâkimiyetini ele geçirir, denge bozulur. Benzer bir durum Lui için de geçerlidir; onun "ben" kavramı görünürde olan evliliğini ve iş hayatını temsil eder. Fakat o da hazın peşindedir ve bu uğurda tek arzusunun, yani Elle'i bırakmak istemez. Başka bir erkekle konuşurken bile gördüğünde sessizce onu izler ve göz göze, kadınıyla cinsel birlikteliğe izin verir. Ben'in hiçbir kıymeti kalmaz, her şey tamamen es üzerinden ilerler. Bu yüzdendir ki kafede Elle'in geçmişine yapılan yolculukta bir tokat atar; kendi iktidarını hatırlatmak ve burada olduğunu göstermek, kendi es'ini doyurmak için atılan bir çentiktir.

Söz konusu tokat, Oedipus kompleksiyle de açıklanabilir. Elle, hayatı boyunca penisin, hatta kolektif bilince ait penisin, *daha büyük olan babanın*, yani otoritenin hâkimiyetinde kalmıştır. Kendi otoritesini kurmaya fırsat verilmemiştir çünkü kendisine ait bir penisi yoktur. O, her şeyden mahrum edilmelidir, yaşadığı aşk yüzünden mahzene atılmalıdır ve cezalandırılmalıdır. Elle burada bir süre için nevrotik bir ruh haline bürünse de, içten içe hasedini korur. Baba otoritesinin etkisiz kaldığı yaşlarda ise, kendi ayaklarının üzerinde durmak için uzun bir yolculuğa çıkar. Kendi penisi yaratır, evlense bile o penisin kural ve kanunlarına göre hareket eder. Hiçbir şeyden mahrum edilmeyeceğine dair kendini inandırır; fakat ne yaparsa yapsın, geçmişindeki izlerin ve oradaki kayıpların önüne geçemez. Histerik bir görünümde, erken yaşta kadın gibi kız olma, eksikliğe tahammülü olmayan bir bireye dönüşür. Her şeyi gördüğünü iddia ederken kendi için bir daha açmamak üzere kapatır. Ta ki Lui ile karşılaşana dek.

Lui ise iktidarını koruma çabasıdadır ve dürtülerinin doyurulabileceğine inandığı kadını hiçbir durakta kaybetmek istemez. Filmin son sahnesine kadar hayatını dolduracak o insanı kaybetmek istemez; öyle ki filmin sonuna doğru başka bir erkeğin Elle ile olan teşebbüsünde hem onu izler hem de olası bir yakınlaşmada iç çatışmasını yaşar. Elle aslında orada Lui'nin iktidarını sorgulamaktadır, gerçek olan dünyada yeni bir iktidarın varlığını değerlendirir. Araya bazen yaşlılık, iki bardak içki, ölü asker bedeni, asla sahip olunamayacak bir yuva, savaştan yara alan bedenler veya almadığı halde kurguyla varlığını sürdüren figüranlar girse de, Lui'nin iktidarı hep hissedilir. Kaybetme korkusu her an vardır. Herkes onun olsa da, Elle kendi savaşından ötürü asla onun yanında, "tam olarak" olmayacaktır.

Bu yüzden kastrasyon endişesi her an mimiklerinde görülür. Her iki karakterin de içinde bulunduğu savaş film bitse de hala devam etmektedir.

“Kalmak, gitmekten daha imkânsız.”

SONUÇ

II. Dünya Savaşı ve onun hem toplumsal hem de bireysel etkileri, sanatın her dalında kendini gösterir. Sinema da bu etkiler, eğlenceden daha politik bir duruşa doğru evrilmeyle kendisini gösterir. Artık sanatçılar seyircilerin karşısına çıkarken bir güldürüden öteye gider; çünkü ortada hafife alınmayacak bir yıkım yaşanmaktadır. İnsanlığın sınıfta kaldığı bu dönemde sinema da daha gerçekçi bir forma girer. Özellikle Avrupa'da farklı akımlar baş göstermiştir; böylece gerçekliğin ne olduğu tekrar sorgulanmıştır. Yönetmenler tek düze film akışı yerine çeşitli kırılmalar, sahne atlamaları, zaman algısında değişimler veya kareleri üst üste bindirmek gibi teknikleri kullanmayı öğrenmiştir; burada savaşla beraber yoklukla gelen dezavantajlı durum, avantaja dönüşmüştür.

Savaşın bireysel etkileri, psikolojinin en kıymetli ekollerinden birisi olan psikanalizin de besleyiciliğini artırmıştır. Freud ve sonrasında onu takip eden analistler, hem vakaları hem de sanat eserleri üzerinden sanatçıların aktarımları hakkında değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Travma, travmayla beraber gelen yıkım ve acı hissi uzmanlar tarafından yeniden yorumlanmıştır. Sevilen bir olgunun kaybı ve bunun tarifsiz acısı, bireyin belleğinde birtakım kopuklukların da oluşmasına sebep olmuştur. Freud, seanslarında kendine has geliştirdiği tekniği farklı bir boyuta da taşıyarak sanatçıların eserlerini değerlendirmek için de kullanmıştır. Her eser, O'na göre sanatçının buzdağının görünmeyen kısmında yer alan izleri temsil etmiştir. Bu yüzden kendi kuramı çerçevesinde sanatçı eserlerini de sıklıkla incelemiş; rüya ve bellek üzerinden gerçekliğin sorgulanış biçimlerine farklı yorumlar getirmiştir.

Dolayısıyla bu araştırmada sinemanın ve psikanalizin bir arada ilerlediği bu çalkantılı döneme ait bir eserin, Hiroşima Sevgilim filminin psikanalitik bakış açısıyla eleştirisi değerlendirilmiştir. Ayrıca filmin var olduğu dönem üzerinden sanatçının yaşantısı ve yaratma edinin hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Filmin merkezinde yer alan ilişkide yer alan kilit olaylar üzerinden şimdiki zaman ve geçmiş iç içe geçmiştir. Resnais, Hiroşima'daki toplu katliam ile kadın karakterin belleğindeki kendine ait dramı üst üste işler. Sonuç olarak karakter, zihninde sürekli canlandırdığı anları değiştiremeyeceğini, öte yandan bir şekilde hayata devam etmesi gerektiğini bilir. Ancak bunun için de geçmişini unutmaması elzemdir; bir paradoksun içinde kendi yaşam savaşını verir.

Hiroşima Sevgilim iki önemli noktaya parmak basmıştır. Birincisi savaşın toplumsal boyutu ve insanlar üzerindeki etkisinin yıllar sonra da olsa devam etmesidir. Bu etkinin negatifiği, seyirciyi filmin ikinci önemli noktasına getirmektedir: Savaş, insanları toplum açısından mahvettiği gibi, bireysel anlamda da büyük sıkıntılar ve acılar çektirecek duruma sokmaktadır. Öyle ki karakterimiz Elle, öncesi ailesi sonra da toplum tarafından dışlanan ve parçalanmış anılarıyla yaşamaya çalışan bir bireydir ve kendisinin bu hale gelmesinin çıkış noktası ise savaş olmuştur. Psikolojik açıdan ağır çöküntüye uğradığı gençlik yılları ve içindeki bastırma duygusu, onun ileriki yaşlarda bağlanma sorununu açığa çıkaran etken olmuştur. Hayatına giren Lui ise, ona yardımcı olmaya çalışan biri gibi dursa da aslında onun parçalanmışlığına bir halka daha olmaktan öteye gidememiştir.

Hiroşima Sevgilim, karmaşık yapıdaki fikirlere sahip olmasıyla birlikte klasik yapıdan uzaklaşan, döneminde parlayan bir film olma özelliğini bu temalarla sağlamıştır. Çizgisel sürecin antitezi bir yapılandırma içinde olan, bunu yaparken de edebî üslubuyla seyirciyi bağlamayı hedefleyen bir film olan Hiroşima Sevgilim, bir yandan da geleneksel sinema tarihinden uzaklaşır. Bu sayede seyirci de bağlanırken yabancılaşmayı hisseder. Psikanalitik açıdan bakıldığında, yönetmenin nevrozunu tecrübesiyle etkili bir şekilde perdeye aktardığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı yokluğu içerisinde yaratıcılığın oldukça yalın sahnelerle gösterilmesi, travmatik gerçeğin seyirciye duyurulması, seyircinin de filme dâhil olacak şekilde sinematografik öğelerin kullanımı ve açık uçlu bırakılan ve yazarlar tarafından kaleme alınan senaryo, Resnais'yi dönemdaşlarından farklı kılan özellikler arasında yer almıştır. Yönetmen adeta kendi örtük Hiroşima'sını ve içindeki savaşı anlatmayı seçmiştir; kendisini gerçek olarak hissetmek için var olmanın ötesine geçmiş ve rüyalarında yarattığı dünyasıyla seyirciye gerçekliğini göstermeyi ilke edinmiştir.

Sonuç olarak her bir saniyenin kıymetle işlendiği bu filmde Resnais, kendi dünyasında savaşın izlerini yeniden ele alır. Ölüm kaçınılmazdır, aynı şekilde kayıplar da o dönemde sıradan birer hikayedir. Ancak karakterlerin kendisi için sıradanlık yeniden sorgulanır, dünyalar yeniden yaratılır. Geçmişte çekilen acıların içinden geçmek, yas sürecini tamamlamak şanslı insanların yapabileceği bir şeydir. Ancak yönetmenin belleğinin bir yerinde herkesin o kadar da şanslı olmadığına dair bir ideası bulunmaktadır. Bu durumda da yönetmen, görüntülerin akıp gittiği ve sadece tarihi bir çizgisel akışta ilerlemek yerine kendi çizgisini yaratmış, alandaki en önemli filmlerden birine imza atmıştır.

KAYNAKÇA

Alemdar, Ö. (2019). Ergenlikte Anne Baba Otoritesi Üzerine Düşünmek. F. Akkapulu (Ed.) *Hangi Otorite*. (ss. 157 – 170). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bakır, B. (2002). Filmin Psikanalitik Çözümlemesinde Temel Kavramlar, *Sinema*, 7: 50-71.

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Dufour, J. (2014). Baba Cinayeti: Tüm gücünün Ölümünden Doğan Gerçeklik. Ertüzün I (der). *Baba İşlevi*, (ss. 49 – 66) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Erdem, N. (2014). Freud'un Kuramında Baba İşlevi. *Der. Ertüzün I. Baba İşlevi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 15 – 22.

Freud, S. (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde*. (Babaoğlu, A. Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.

Freud, S.(1994). *Kendi Kendine Psikanaliz*. (Büyükören, T. Çev.), İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu I*. (Kapkın, E. Çev.), İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Barışcan, H. Çev.), İstanbul: Metis Yayınevi.

Habip, B. (2014). Psikanaliz Kuramlarında Babanın Yeri Paneli Açılış Konuşması, Ertüzün I (der). *Baba İşlevi*, (ss. 3 – 5) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Herman, J. (2020). *Travma ve İyileşme*. Çev. Tamer Tosun. İstanbul: Literatür.

Horney, K. (2006). *Kendi Kendine Psikanaliz*. (Budak, S. Çev.), İstanbul: Öteki Yayınevi.

İnci, N. (2020). Travmanın Psikolojik Değerlendirme Sürecine Yansımaları. Aktan, Z.D. (Ed.). *Çocukluk Çağı Travmasının Yansımaları* (ss. 45 – 80). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kağıtçıbaşı, Ç., Cemalcılar, Z. (2019). *Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Kiraz, S. (2016). Türk Sinemasında Rüyalar: Semih Kaplanoğlu'nun Bal-Süt-Yumurta Üçlemesi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi.

McMartin, J. (2020). *Kişilik Psikolojisi*. (Gençtanırım, K. & Demirtaş Z., S. Çev.), İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, 5: 281 – 288.

Oduncu, P. (2018). Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış. *SDÜ İfade*, 1(2): 92 – 120.

Ormanlı, O. (2011). Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler ve Rüya Olgusu. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, 6: 55 – 62.

Sabbadini, A. (2016). Yeni Bir Profesyonellik Alanı: Psikanaliz Üzerine Filmler. (Yüksel, Ö Çev.), Özden *Terbaş (Ed.)*, *Hareketli İmgeler Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar*, (ss. 9 – 34), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Teksoy, R. (2014). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Terbaş, Ö. (2013). Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri. Terbaş, Ö. (Ed.). *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı* (ss. 1 – 12). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Terbaş, Ö. (2015). *Giriş: Kayıplarımızın ve Zamanın İzinde*. Ed. Özden Terbaş *Sinema ve Psikanaliz II: Kayıp ve Zaman*. (ss. 1 – 11), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tunaboşlu- İkiz, T. (2005). Düşlemler. *Psikanaliz Konuşmaları* (ss. 73 – 92). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Turan, M. O. (2013). Kuyu Filmindeki Arzu Kavramının Lacancı Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Çözümlemesi. *Selçuk İletişim*, 7(4): 170 – 185.

Ulusoy Önbayrak, N. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 13 (13): 187 – 203.

Vaughan, H. (2013). *Alain Resnais and the Code of Subjectivity. Where Film Meets Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Yengin, D. (2017). *İletişim Çalışmalarında Araştırma Yöntemleri ve Uygulamaları*. İstanbul: Der Yayınları.

Yetimova, S. (2018). Fransa'da Sinema Dergiciliğinin Tarihsel Gelişimi ve Positif Dergisi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6: 1648 – 1675.

Yıldırım, E., Can, A. (2019). Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu. *Selçuk İletişim*, 12 (1): 164 – 185.

Zabcı, N. (2020). Travmanın Psikanaliz Odasına Yansıması. Aktan, Z.D. (Ed.). *Çocukluk Çağı Travmasının Yansımaları* (ss. 81 – 96). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <http://www.perasinema.com/yonetmen-koltugu-alain-resnais/6/> (Erişim Tarihi: 20.09.2020).

URL-2 <https://www.britannica.com/biography/Alain-Resnais> (Erişim Tarihi: 22.09.2020).

URL-3 <http://www.sanatatak.com/view/nehriin-sol-yakasindan-bir-yonetmen-alain-resnais> (Erişim Tarihi: 20.09.2020).

URL-4 <http://www.frenchfilms.org/biography/alain-resnais.html> (Erişim Tarihi: 22.09.2020).

MEDYA ETKİLERİ ÜZERİNE DENEYSEL BİR ÇALIŞMA: SURIYELİ SĞINMACILAR

Prof. Dr. Seçil Deren van het HOF¹
Zeynep Nihan BAKIR²
Murat BİROL³

Geliş tarihi / Received:
Kabul tarihi / Accepted:
DOI:

ÖZ

2011’den bu yana iki milyondan fazla Suriyeli sığınmacı Türkiye’ye gelmiş ve bu sığınmacıların önemli bir kesimi büyük şehirlerin kenar mahallelerine yerleşmiştir. Bu gelişmeyle sığınmacıların ulusal ve yerel medyada nasıl temsil edildiğinin, Türk vatandaşlarının yeni komşularına ilişkin algılarında belirleyici olduğu varsayımı ile Türkiye’de akademisyenler sığınmacıların ulusal ve yerel medyada nasıl temsil edildiklerine özel bir önem atfetmişlerdir. Sığınmacıların medyada temsilini konu alan ve genellikle içerik ve söylem analizi yöntemleriyle gerçekleştirilen bu akademik çalışmalar ırkçı olmasa da, ayrımcı ve dışlayıcı tutumların çok yaygın olduğunu ortaya koymuştur. Ne var ki, bu medya içeriğinin Suriyeli sığınmacılara ilişkin kişisel algılara nasıl yansıdığına ilişkin bir bulgu ortaya konmamıştır. Bütünleşik çerçeve analizine dayanan bu çalışma, Suriyeli sığınmacılar konusunu bir örnek vaka kabul ederek medya mesajlarının değerleri, algıları, değerlendirmeleri ve tutumları belirgin biçimde etkileyip etkilemeyeceği sorgulanmaktadır. Bu amaçla Likert ölçeği ile yanıtlanması istenen anket formu deney ve kontrol gruplarındaki tutumların karşılaştırılması için uygulanmıştır. Deney grubu, Save the Children UK için Don’t Panic London tarafından hazırlanan 90 saniyelik “Most Shocking A Day” videosunu izledikten sonra anket sorularını cevaplamıştır. Video üçüncü yıldönümünde Suriye iç savaşı hakkında farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Sözcüklerden çok görüntüler üstüne kuruludur. Deney grubunda yer alan üniversite öğrencilerinin tutumlarının kontrol grubunda-

“Medya Etkileri Üzerine Deneysel Bir Çalışma: Suriyeli Sığınmacılar” başlıklı makale İletişim Çalışmaları Dergisi Yıl: 2018 Cilt: 4 Sayı: 4 Ekim/2018 sayısında yayımlanmış olup; ilgili makale daha önce başka bir dergide yayımlandığından sayıdan kaldırılmıştır.

¹Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, sdvhof@gmail.com

²Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

³Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

kilere göre çok daha hoşgörülü ve empatik olduğu tespit edilmiştir. Bu araştırma medya mesajlarının etkisini ortaya koyarak mevcut ayrımcı söylemi zayıflatmak amacıyla sosyal reklama başvurulması gerekliliğine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Medya etkileri, Suriyeli sığınmacılar, bütünlük çerçeveleme analizi, deneysel araştırma.

AN EMPIRICLA RESEARCH ON MEDIA EFFECTS: SYRIAN REFUGEES ABSTRACT

ABSTRACT

Since 2011, more than 2 million refugees have settled in Turkey, and most of them settled in the suburbs of major metropolitan areas. Since then, Turkish academics paid significant attention to the ways refugees are represented in the national and local media, assuming that the media representations will have a determining effect on the Turkish citizens reception of their new neighbors. These studies which were mainly content and discourse analysis, have found out that the Turkish media permeates attitudes that are discriminatory and excluding, if not racist. However, there was no evidence how this media content is reflected in individual perceptions on Syrian refugees. Based on integrated framework analysis, this study aims to find out whether media messages can remarkably effect values, perceptions, evaluations and attitudes by taking the Syrian refugee issue as an exemplary case. We applied a Likert scale based questionnaire to compare the attitudes of test and control groups. Test group took the questionnaire after watching a 90 seconds long “Most Shocking Second a Day” video created by Don’t Panic London for Save The Children UK. The video aims to raise awareness on the effects of the Syrian civil war on its third year anniversary. The video was based on images rather than words. The attitudes of the university students who watched the video for the first time, were significantly more tolerant and sympathetic towards the problems of refugees than those who did the questionnaire without watching it. Our research showed that media messages can be more solidly demonstrated by empirical research. Our research draws attention to the effects of the media messages and points out the need of more social advertising endeavors in order to slacken the existing discourse of discrimination.

Keywords: Media effects, Syrian refugees, integrated frame analysis, experimental research

GİRİŞ

Denis McQuail, 1994'te "Kitle iletişim çalışmalarının tamamı medyanın önemli etkileri olduğu öncülüne dayanır" diyordu (327). Gerçekten de kitle iletişim araçları üzerinden yayılan mesajların bireyler üstündeki etkisi Harold Lasswell'in 20. yy.ın başındaki propaganda çalışmalarından beri iletişim alanının başat konularından biri olmuştur. Medya içeriklerinin ve mesajlarının bireylerin siyasal tercihleri, tüketim alışkanlıkları, şiddet eğilimleri, toplumsal değişim üstünde etkisi gibi çeşitli araştırmalara ilham vermiştir. Medya etkilerini belirlemeye yönelik araştırmalar sosyal- psikolojik deneylerden alımlama çalışmalarına çok farklı kuramsal yaklaşımlar ve araştırma teknikleriyle incelenmektedir. Bu çalışma, bütünlük çerçeveleme yaklaşımından yola çıkarak deneysel bir yöntemle medya etkisini ölçmeyi amaçlamaktadır. Bu etkiyi gözlemek için konu olarak 2011'den bu yana çeşitli şekillerde Türkiye'nin gündeminde olan Suriyeli sığınmacılar konusu örnek olay olarak seçilmiştir. Bu çalışmada öncelikle çerçeveleme yaklaşımının bütünlük süreç modeli kısaca ele alınmış, ardından Suriyeli sığınmacılara ilişkin mevcut çalışmalar değerlendirilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde araştırma tasarımı açıklanmış ve bulgular önceki çalışmalarla karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Araştırma temel bir soruya yanıt vermeyi amaçlamaktadır: Medya mesajları insanların tutumlarının yönünü ve gücünü belirlemede ne kadar etkilidir?

GEREKÇE VE YÖNTEM

1. Çerçeveleme Yaklaşımı ve Bütünlük Süreç Modeli

Çerçeveleme kavramı bilişsel psikoloji kökenlidir, ancak çerçeveleme yaklaşımı hem çok sayıda farklı disiplinden beslenir hem sosyoloji ve iletişim alanında çok sayıda araştırma bu kavramdan hareket eder. Kuramsal öncülleri, çerçeveleme yaklaşımının etki araştırmaları başlığı altında değerlendirilmesini gerektirir (Scheufele, 1999: 104). Medyanın belli bir olayı ya da konuyu nasıl sunduğunu inceleyen araştırmalar, zaman zaman hiçbir çerçeve belirlemeseler de, genellikle çerçeveleme analizi olarak adlandırılmaktadır (van Gorp 2007: 61). Robert Entman da çerçevelemenin "olayların ve konuların bazı cephelerini seçmek ve vurgulamak; belli bir yorum, değerlendirme ve çözüm için aralarında ilişkiler kurmak" (2004:5) şeklindeki tanımına dayanan araştırmaların yaygınlığına işaret eder. Bu uygulamalarıyla söylem ve geleneksel içerik analizinden ayrıştırılması güç olan çerçeveleme yaklaşımının araştırma tasarımının çok esnek bir hal alması, çeşitli eleştirileri gündeme getirmiştir.

Kültürel fenomenleri kapsayan çerçeveleme paketinin içinde akıl yürütme araçları vardır. Bu araçlar açık ya da gizil gerekçelendirmelerden, zamansal, sırasıyla nedenler ve sonuçlardan oluşur (Gamson ve Modigliani, 1989). Entman (2004) bu akıl yürütme araçlarını dört işlevde; belli bir sorun tanımı, nedensel yorumlama, ahlaki değerlendirme ve çözüm önerisi olarak tanımlamıştır. Okur/izler kitle bir çerçeveyi yorumlamaya çalıştığında, akıl yürütme araçları devreye girer ve sorunun ne olduğu, bu sorundan kimin sorumlu olduğu vb. mantıksal çıkarımlar yapar. Başka bir ifadeyle metnin içeriğindeki mesajdan ayrı olarak, mesajın nasıl okunması gerektiğini belirleyen akıl yürütme araçları devrededir. Elbette aynı çerçeveye maruz bırakılan insanların bazıları akıl yürütme araçlarını güçlü bir biçimde dikkate alırken, diğerleri görmezden gelebilir, hatta karşıt mantık yürütebilir (Hall, 1980). Ancak her durumda çerçevede sunulan bilişsel şemaya karşı bilişsel, duygusal ve deneysel bir tepki, yani bir tutum geliştirecektir. Bütünleşik süreç modelinin ikinci adımında ölçülmesi amaçlanan da sunulan çerçeveye karşı okur/izler kitlede gelişen bu tutumdur.

Gazetecilik pratikleri ve bireysel-bilişsel şemalara yönelik güvenilir araştırmalar gerçekleştirilmesi için her iki unsurun birlikte incelendiği çalışmalar, özellikle 2000’li yıllarda öne çıkmaya başlamıştır. Daha önceki yaygın araştırma geleneği olan medya metinleri üzerine söylem analizi ve geleneksel içerik analizi gibi nitel ve yorumsamacı yöntemler, bilimsel nesnellik açısından eleştirilmiştir. Diğer taraftan yalnızca çerçevelerin etkilerine odaklanan nicel çalışmalar büyük ölçüde kamuoyu araştırmaları ya da bilişsel deneyler şeklinde (kimi zaman medya metinlerinden kopuk bir biçimde) yürütülmüştür. Bu kopukluğu gidermek, çerçevelerin soyut doğasını ve köprü işlevini ele alabilmek için nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin birlikte kullanıldığı, bütünleşik süreç modelini benimseyen çalışmalar, son yıllarda ön plana geçmeye başlamıştır.

Bütünleşik süreç modelinde çerçeveleme sürecine ilişkin birbirinden farklı iki aşama tanımlanır: Çerçeve oluşturulması ve çerçeve belirlenmesi. Bu yaklaşıma göre haberin üretim sürecindeki güçlerin etkisiyle ortaya çıkan haber metinleri çerçeve oluşumunu, haber metinlerinin bireylerin tutum ve davranışlarını şekillendirmesi ise çerçeve belirlenimini ifade eder. Haber çerçeveleri bu bakımdan hem bağımlı hem bağımsız değişkendir (deVreese 2005: 52). Yalnızca medya metinlerindeki temsilleri ve anlam yapılarını araştıran çalışmaların bulguları yorumsamacı gelenek içinde kalmakta, ortaya koydukları tespitler ne bağımlı ne de bağımsız değişken olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra bireysel çerçevelerin (kişilerin sahip oldukları bilişsel şemaların) medya metinlerinin okunuşuna etkileri de çerçeveleme araştırmaları kapsamında gelişmiştir (Scheufele, 1999). Bu çalışmada, Scheufele’nin çerçeveleme tipolojisine göre medya çerçeveleri bağımsız değişken olarak alınmış ve hedef kitlenin algıları üstündeki etkileri, Suriyeli sı-

ğınmacılar konusu örneğinde araştırılmıştır. Bireysel çerçevelerin medya metinlerinin okunuşuna etkisi bu çalışma kapsamına girmemektedir. Çalışma, Suriyeli sığınmacıların medya metinlerindeki temsillerine ilişkin önceki çalışmaların bulgularını bağımlı değişken olarak kabul etmekte, bu değişken üstüne tasarlanmış bir deneyle medya etkilerini ölçmeyi amaçlamaktadır.

2. Türkiye’de Suriyeli Sığınmacılar

Suriye’nin geneline yayılan iç savaş nedeniyle 29 Nisan 2011 tarihinde 252 kişilik ilk kafileden bugüne Türkiye’ye milyonlarca sığınmacı göç etmek zorunda kalmıştır. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü’nün resmi internet sitesinde verilen bilgiye göre “Türkiye şu anda, yaklaşık altı yıldan bu yana 10 şehirde kurulan 26 geçici barınma merkezinde 256.971 Suriyeli yabancıya ev sahipliği yapmaktadır. Bundan başka, geçici barınma merkezleri dışındaki 2.521.907 Suriyeli yabancıya sağlık, eğitim ve gıda yardımı sağlanmaktadır.”¹ Türkiye’nin benimsediği “geçici koruma” rejimine rağmen, Suriyeli sığınmacıların eğitim, sağlık, güvenlik alanlarında; sosyal, çevresel ve ekonomik olarak yaşadıkları pek çok sorun bulunmaktadır. Karşılaştıkları tüm sorunlarla birlikte sığınmacılar, son altı yıldır Türkiye’de basın ve kamuoyunun değişmez gündem konuları arasında yerini almıştır.

Sığınmacıların, göç ettikleri ülkeye yerleşebilmelerindeki ve uyumlarındaki başarı ya da başarısızlıkları o ülkedeki hükümetin ve toplumun tutumuna, göç politikalarına, sığınmacılara yönelik yerleşme ve destek programlarına ve son olarak sığınmacıların fizik ve ruh sağlıklarına yönelik kolaylaştırıcılıklarına bağlı olmaktadır (Stanley, 1977: 620). Öte yandan, göç alan toplum için de bu süreç, bireylerin tutum ve davranışlarını etkilemektedir. Castles ve Miller’e göre hükümet politikaları ne olursa olsun, bir ülkenin dışardan göç alması toplumun belli kesimlerinin sert tepkisine neden olmaktadır. Göçün neden olduğu ekonomik yeniden yapılanma ve kapsamlı toplumsal değişim, yaşam koşulları zaten belirsiz bir yönde değişmekte olan insanların, göçmenleri güvensizliğin nedeni olarak görmelerine yol açabilmekte, dolayısıyla göçmenler yaşam standartlarına, yaşam tarzlarına ve toplumsal uyuma bir tehdit olarak algılanmaktadır (Castles ve Miller, 1998: 13).

Sığınmacıların beraberinde gelen ve cevaplanması güç olan “ne kadar sığınmacı kabul edilecek”, “ne büyüklükte bir (toplumsal ve ekonomik) yük yaratacaklar”, “sığınma talepleri ne derece meşru”, “ne kadar yardım yapılmalı” gibi sorular karşısında ortaya çıkan belirsizliğe, kimlik konusundaki belirsizlikler eklenir; ve

¹ http://www.goc.gov.tr/icerik3/gecici-korumamiz-altindaki-suriyeliler_409_558_560 (20.1.2017)

tüm bu belirsizliklere ilk tepki veren genellikle medya olur (Esses, Medianu ve Lawson 2013: 519). Medya ve siyasal elitler bu belirsizlikten yararlanarak ve sığınmacıları “kapımıza dayanan düşmanlar” şeklinde tanımlayarak bir tehdit ve kriz havası yaratabilirler. Bu tarz temsiller potansiyel fiziksel, ekonomik ve kültürel tehlike uyarılarıyla kamuoyunun dikkatini çeker. Böylece aslında sıradan olan olaylar dönüştürülerek, radikal siyasal kesimlere destek sağlayabilecek haberler olarak kamuoyuna servis edilir. Bu süreçte medyada statükoyu meşrulaştırmaya, içgrup-dışgrup sınırlarını güçlendirmeye ve içgrupun çıkarlarına yönelik tehditlere karşı savunma reflekslerini uyarmaya yönelik sığınmacı temsilleri, kamusal algı ve tutumları şekillendirir. Dolayısıyla, stereotiplerin ve önyargıların körüklendiği bu süreçte medya, çeşitli semboller, temsiller ve akıl yürütme biçimleri ile sığınmacıları mağdur konumuna düşürürken, bir yandan da ev sahibi ülke için bir tehdit unsuru haline dönüştürebilmektedir. Bununla ilgili davranış kalıplarını kurdukları çerçeveler aracılığıyla da bireylere aktarmaktadır. Bireylerde etkileşen bilişsel şemalar genel kanaatlerin oluşumuna ön ayak olmaktadır. Sürecin son aşamasında ise bu temsil ve davranış biçimleri güçlü grupların politikalarını tamamlamaktadır (Efe, 2015: 9).

Suriyeli sığınmacılara yönelik yaygın algı ve kanaatlerin ölçüldüğü *Türkiye’deki Suriyeliler: Toplumsal Kabul ve Uyum Araştırması* (2014), Türk toplumundaki tehdit algılarını ortaya koymuştur. Murat Erdoğan’ın Hacettepe Üniversitesi Göç ve Siyaset Araştırmaları Merkezi çatısında gerçekleştirdiği kamuoyu araştırması, toplumun insanî yardım anlayışını özümsemiş olmasına rağmen Suriyelilere yönelik kültürel yakınlık hissine sahip olmadığını tespit etmiştir. Araştırmanın bulgularına bakıldığında, “kültürel farklılığa vurgu yapan, ötekileştiren ve Suriyelilerin varlığını ‘sorun’ olarak niteleyen insanların sayısı”nın son derece yüksek olduğu görülmektedir (Erdoğan, 2014). “Suriyeli kardeşlerimiz” yaklaşımı toplumda çok yaygın gözlenmemiştir. Suriyeliler, “zulümden kaçan”, “zor durumda olan insanlar” olarak tanımlanmakta, ama “bizlerden birileri” olarak görmeme eğilimi dikkat çekmektedir (Erdoğan, 2014: 20). “Suriyeliler ile kültürel olarak aynı olduğumuzu düşünüyorum” önermesine destek sadece % 17’dir (Erdoğan, 2014: 7). Araştırmada, Suriyelilerin yerel halkın işlerini ellerinden aldıklarına dair ciddi bir kaygı olduğu tespit edilmiş ve toplumunun en büyük itirazının Suriyelilere vatandaşlık verilmesi konusunda ortaya çıktığı görülmüştür. Suriyelilerin Türkiye’ye ekonomik yük oldukları algısının yaygın olduğu ve Suriyelilerin huzuru ve düzeni bozacağına dair bir endişe gözlenmiştir. Suriyeli sığınmacıların yoğun olarak yerleştikleri bölgelerde kiralardan yükselmesi, işlerini kaybetme kaygısı, sağlık başta olmak üzere bazı kamu hizmetlerinden yararlanmada yaşanan aksaklıklar, Türk toplumu tarafından tehdit algısını güçlendirmektedir. “Suriyelilerin hırsızlık, fuhuş, gasp, kamu malına zarar verme vb. suçlarla ilişkilendirilme-

si oldukça yaygındır. Oysa yapılan bütün çalışmalarda Suriyelilerin suça karışma oranlarının yerel halkın suç oranlarından çok daha düşük olduğu tespit edilmiştir. Buna rağmen algı abartılı biçimde olumsuzdur.” (Erdoğan, 2014: 19).

Erdoğan (2014), Türkiye'nin Suriyeliler politikasının “geçicilik” üzerine kurulmasının artık mümkün olmadığı, Suriyelilerin çok önemli bir bölümünün Türkiye’de sürekli olarak kalacakları gerçeğinin kabul edilmesi ve bu durum karşısında politikalar geliştirilirken Türk toplumunun bu konuda desteğinin alınması gerektiğinin altını çizmektedir (8). Erdoğan, 2014’te Suriyeliler konusunda kaygı yaratacak toplumsal olaylar da gözlendiğini, “Suriyeliler gitsin” türü protesto gösterilerinden, sığınmacılara yönelik saldırılara kadar pek çok olay yaşandığını; bu olayların başlangıç noktasının genellikle Suriyelilerin karıştığı bir suçla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bazı yerlerde işletme ya da işçi düzeyinde haksız rekabet konusu da protestolarda önemli rol oynamıştır. Erdoğan, süreç iyi yönetilemezse, bugüne dek Suriyelilere destek olmaya çalışan Türk toplumu içinde bazı grupların hızla yabancı düşmanlığına yönelme, nefret üretme ve saldırganlaşma olasılığının yüksek olduğunu tespit etmiştir. Dolayısıyla Türk toplumunun Suriyeliler konusunda nasıl bir algıya sahip olduğu konusu, gelecek stratejilerin belirlenmesi bakımından son derece önemlidir. Bu algının oluşmasında medyanın etkisi de büyük bir önem kazanmaktadır.

Medyada Suriyeli sığınmacılara ilişkin yer alan haber ve yorumların içerikleri çok sayıda incelemeye konu olmuştur. 2014’den beri Türk basınında sığınmacıların temsiline odaklanan çalışmalar, büyük ölçüde benzer saptamalar yapmakta, medyanın sığınmacılarla ilgili ayrımcı, dışlayıcı, hatta ırkçılığa varan içeriklerle kamuoyundaki önyargıları tetiklediğini tespit etmektedir. Bu kapsamda sığınmacıların yoğun olarak yerleştikleri illerdeki yerel basının, doğal olarak sığınmacılarla ilgili daha çok haber yapmalarına rağmen, olay odaklı bir yaklaşımı tercih ettikleri tespit edilmiştir (Erdoğan, 2014; Ataman 2014, Yücebaş, 2015). Basın içerik analizine odaklanan bu çalışmaların ortak tespitlerinden bir diğeryse, haberlerdeki ötekileştirici dilin “biz” ve “ev sahibini tehdit eden misafir” karşıtlığında, güvenlik sorununa odaklı bir yaklaşım ortaya koymasındır (Ataman 2014, Yücebaş 2015).

ARAŞTIRMA TASARIMI VE BULGULAR

Araştırma Tasarımı

Bu araştırmada medya çerçeveleri bağımsız değişken olarak alınmış (Scheufele, 1999: 108) ve belli bir konudaki çerçevelerin okur/izler kitlenin algı ve tutumları üstündeki etkisi araştırılmıştır. Bu etkiyi tespit etmek amacıyla son dönemde Türkiye kamuoyunun gündemine sıklıkla gelen Suriyeli sığınmacılar konu olarak seçilmiştir. Suriyeli sığınmacılara ilişkin algı, değerlendirme ve tutumların büyük ölçüde medya tarafından şekillendirildiği öncülüne dayanarak bir deney tasarlanmıştır. Buna göre deney grubu ve kontrol grubu oluşturulmuştur. Deney grubuna Suriyeli sığınmacı çocuklara yönelik toplumsal farkındalık ve duyarlılık oluşturmak amacıyla İngiliz sivil toplum kuruluşu “Save the Children”ın hazırladığı “Second A Day” videosu izletilmiştir.² Kontrol grubuna ise aynı anket formu video izletilmeden uygulanmıştır. Deney, iki grup arasında algı ve tutumlardaki farklılığın incelenmesi üstüne kurulmuştur.

Videoda İngiliz bir kız çocuğunun Londra sokaklarında yaşanan farazi bir iç savaşın etkilerini nasıl deneyimlediği anlatılmaktadır. Videoda gösterilen olaylar Suriye’deki çocukların gerçekte yaşadıkları üstüne kurulmuştur. Videonun amacı savaş ortamıyla çocukların sıradan mutluluklarla süren yaşamlarının nasıl çarpıcı bir biçimde travmatize olduğunu empati oluşturacak şekilde göstermektir. Video, 8’inci doğum gününde pastanın mumlarını üflemeyle hazırlanan sarışın, renkli gözlü bir kız çocuğu ile açılmakta ve bir çocuğun sıradan gündelik yaşantısına dair sahnelerle devam etmektedir. Videonun ortalarında aniden elektrik kesintileriyle başlayan sahnede kızın ürktüğü görülmekte ve bunun ardından televizyon ekranlarından yansıyan şiddet görüntüleriyle beraber ailede panik ve korku yaşandığı resmedilmektedir. İlerleyen sahnelerde ise aile ve kız evlerinden kaçarak çatışma altında bir savaş ortamının içine düşmektedir. Video, bir sığınmacı kampının revirinde annenin kızına teneke bir tabağın üstündeki tek bir mumu üfleterek onu mutlu etmeye çalıştığı, çocuğun ise ifadesiz bir yüzle mumu görmediği bir sahneyle son bulmaktadır. Videonun, beyaz fon üzerine siyah büyük karakterlerle “Just because it isn’t happening here / Doesn’t mean it isn’t happening (Burada olmuyor olması, olmadığı anlamına gelmiyor)” yazısı ile sonlanır. Aynı fon, yazı

² Deney grubundaki katılımcılara izletilen “Second A Day” videosu, aslında Save The Children UK için Don’t Panic London tarafından hazırlanan “If London Were Syria” sosyal reklamıdır. Youtube’da “Most Shocking Second a Day” başlığıyla izlenebilen video, Suriye iç savaşının üçüncü yılında savaştan etkilenen çocuklara dikkati çekmek amacıyla yapılmıştır. 4 Mart 2014 yayın tarihli videonun senaryosu ve yönetmenliği Martin Stirling’e aittir. Videonun öyküsünü Richard Beer yazmış, yapımcılığını Geoffrey Morgan üstlenmiştir. Videonun toplam süresi 1.33 dakikadır ve drama kategorisinde değerlendirilmektedir. Başrolünü Lily-Rose Aslangođu’nun oynadığı video aynı zamanda Clio Film Tekniği Ödüllü bir kısa filmidir.

silinerek hashtag ile -sosyal medyadan da duyurumu düşünülerek- “Save the Syria’s Children” ifadesi ve logosuyla birlikte kullanılmıştır. Videoda seslendirme ya da yazı bulunmamakta, yalnızca ortam sesleri duyulmaktadır. Videoda öykünün yalnızca görüntüyle anlatılmış olması, medya etkisine yönelik bu araştırma için uygun bulunmasında etken olmuştur.

Örneklem

Deneysel bir çalışma olduğu için belirli bir evrene yönelik temsil yeterliliği aranmamıştır. Bu nedenle medya etkisini test etmek için seçilen “Second A Day” videosunu izlettiğimiz üniversite öğrencilerine anket formu uygulanmıştır. Araştırmaya katılan öğrenciler Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi ve İktisadi İdari Bilimler Fakültesi öğrencileridir. Bu iki fakültenin seçilme nedeni, kitle iletişim araçlarını, medyayı ve güncel siyaseti daha yakından takip ettikleri ve medya etkisinin ortalama bir bireye göre daha fazla farkında oldukları varsayımımızdır. Araştırmaya katılan öğrenciler tamamen gönüllü olarak anket formunu doldurmuşlardır.

Anket Sorularının Oluşturulması

Araştırmada katılımcılara uygulanan anket formu üç bölüm ve 39 sorudan oluşmaktadır. Birinci bölümde katılımcıların demografik özelliklerine yönelik 5 soru yer almaktadır. Bu bölümde öğrencilerin yaş, cinsiyet, okudukları bölüm ve sınıf ve aylık harcamalarına ilişkin sorular yer almaktadır. Formun ikinci bölümünde, medya gündemini takip etme alışkanlıkları ve medya gündeminden nasıl etkilendikleri sorulmuştur. Katılımcıların basılı gazete, elektronik gazete, televizyon ve sosyal medyadan siyaset gündemini ne sıklıkta takip ettikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Formun üçüncü bölümünde ise Suriyeli sığınmacılara yönelik tutum ifadelerinin 5’li likert ölçeğinde değerlendirilmesi istenmiştir.

Suriyeli sığınmacılara yönelik tutum ifadelerinin oluşturulmasında iki kaynaktan yararlanılmıştır. Bu kaynaklardan birincisi, orijinali Emory S. Bogardus’un sosyal mesafe ölçeğidir (Bogardus, 1926; Hoşgörür 1997; Karakayalı, 2009). Bogardus sosyal mesafe ölçeği insanların farklı toplumsal grupların üyeleriyle toplumsal ilişkilere girme isteklerini ampirik olarak ölçmek için geliştirilmiş bir psikolojik testtir. Orijinali kümülatif bir ölçek olan Guttman ölçeği ile uygulanan bu ölçeğin ifadeleri mevcut araştırma kapsamında likert ölçeğinde uygulanmıştır. Buna göre toplumsal bakımdan benimsenme ya da toplumsal ilişkiden kaçınma eğilimini belirlemek amacıyla; evlilik ile kazanılan yakın akrabalağa; şahsi dostluk olarak topluma, komşular olarak sokağıma, mesleğimdeki istihdama, ülkemdeki vatandaşlığa (Hoşgörür, 1997: 346) yönelik değerlendirme yapılmasını gerekti-

ren tutum ifadeleri araştırma soruları arasına dağıtılmıştır. Suriyeli sığınmacıların %85'inin kamp dışında yaşıyor olması (ORSAM Raporu, 2015) ve büyük şehirlerin meydanlarında yetersiz hayat koşulları altındaki görünürlüğüne medyadaki ayrımcı söylemi meşrulaştırdığı ve kamuoyundaki tehdit algısını güçlendirmesi, sosyal mesafe ölçeğinin araştırmaya dahil edilmesini gerektirmiştir.

Suriyeli sığınmacılara yönelik tutum ifadelerinin oluşturulmasında yararlanılan ikinci kaynak ise İbrahim Efe'nin "Türk Basınında Suriyeli Sığınmacılar" raporudur. SETA bünyesinde hazırlanan rapor Türkiye'de farklı toplumsal-ideolojik pozisyonlara karşılık gelen gazetelerde mülteci temsiline nasıl ulaşıldığını ortayakoyan kapsamlı çalışmadır. Bununla birlikte, bu rapor bütünlüklü çerçeveleme analizinin birinci aşaması olarak kabul edilmiş ve bu çalışmada doğrudan ikinci aşamanın gerçekleştirilmesine imkân sağlamıştır. Raporunda, Suriyeli sığınmacıların karşılaştıkları sorunlar arasında Suriyelilere yönelik olumsuz ve dışlayıcı algılar olduğu, bu algıların üretilmesine ve yayılmasına medya temsillerinin büyük oranda katkıda bulunduğu belirtilmektedir. Efe, medyadaki temsiller ve onlar aracılığı ile şekillenen kamuoyundaki yaygın tutumların sığınmacılar hakkındaki hükümet politikalarını ve çıkarılan yasaları etkileme gücüne sahip olduğunu vurgulamaktadır. Efe'nin haber metinleri analizinde belirlediği temalar tutum ifadelerine dönüştürülmüş ve katılımcılardan, bu ifadeleri 5'li likert ölçeğinde değerlendirmeleri istenmiştir. Efe'nin tespit ettiği temalar ve tutum ifadeleri Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1: İbrahim Efe'nin Metin Analizi Temaları ve Tutum İfadeleri

Basın içerik analizi başlıkları		Araştırma soruları
Başlıca Tema	Alt konu başlığı	Tutum ifadesi
Siyaset	Hükümet eleştirisi	12. Türkiye Suriyeli sığınmacılardan çok kendi vatandaşına öncelik tanınmalıdır 33. Sığınmacılara Türk vatandaşlarından daha geniş eğitim olanakları tanınıyor
	Sığınmacı politikası	11. Çok sayıda Suriyeli sığınmacıyı Türkiye misafir edemez 13. Suriyeli sığınmacılar için hükümetimiz çok daha fazla şey yapabilir 34. Sığınmacılara Türk vatandaşı kimliği verilmemesi gerektiği kanaatindeyim
Sığınmacı sorunları	Çalışma şartları/ işsizlik	24. Sığınmacıların ülkeye girmesiyle işsizlik sorununun daha çok arttığını düşünüyorum
	Çocuk/eğitim	30. Sığınmacıların çocuklarının yaşadığı sorunlardan kendi anne-babaları sorumludur
	Entegrasyon	10. Suriyeli sığınmacılar toplumumuza önemli katkılar sağlar 14. Suriyeli sığınmacılar kültürümüz için zenginleştiricidir 21. Sığınmacıların gündelik yaşamda kültüre ve topluma aykırı davranışlar sergilediklerini düşünüyorum 22. Sığınmacıların topluma entegre olmalarında sorun yaşadıklarını düşünüyorum 27. Sığınmacılar toplumdaki görgü ve adab kurallarından bihaberler

Basın içerik analizi başlıkları		Araştırma soruları
Başlıca Tema	Alt konu başlığı	Tutum ifadesi
Sığınmacı sorunları	Güvenlik	15. Suriyeli sığınmacılar ülkeyi daha az yaşanır kılmaktadır 17. Yaşadığım belediye/ilçe sınırları içinde sığınmacı kampı kurulmasından rahatsız olmam 23. Son dönemdeki adli suçlarda sığınmacıların çoğunluğu oluşturduğu kanısındayım
	Sağlık	35. Sığınmacıların getirebileceği hastalıkların toplum sağlığını tehdit edeceğini düşünüyorum
	İstismar	29. Sığınmacılara toplumda acımasız davranıldığını düşünüyorum 31. Çoğu insan sığınmacılara karşı çok önyargılı ve hoşgörüsüz
Yerel sorunlar	Ekonomik külfet	25. Sığınmacıların ülkeye girmesi konut fiyatlarının artmasına neden oluyor 32. Sığınmacılar toplumdaki genel “elir dağılımını olumsuz etkiliyor
	Şehirdeki sığınmacılar	16. Suriyeli sığınmacıların yerleştirildiğini bildiğim bir bölgede gece yürümekten dolayı endişe duymam 28. Sığınmacılarla dışarıda aynı mekânları (toplu taşıma araçları, pazarlar, marketler vb.) paylaşmaktan rahatsızım 36. Çevremdeki insanlar çoğunlukla sığınmacıların hallerine çok üzülüyor ve yardım etkinliklerine destek veriyorlar 38. Sığınmacıların çocuklarıyla cadde ve sokaklarda yaşamaya çalışması beni çok üzüyor 39. Sığınmacıların çoğu eğitimsiz oldukları için dileniyor ya da niteliksiz işler yapıyor.

Araştırmanın Varsayımları

Araştırma temelde medya mesajlarının insanların toplumsal sorunlara yönelik algılarını etkilediği varsayımından hareket etmektedir. Suriyeli sığınmacılarla ilgili yapılan çalışmalar, ağırlıklı olarak sığınmacıların medya temsillerinin incelenmesine odaklanmıştır. Göker ve Keskin'e göre "medyanın temsil işlevi, Suriyeli mültecilerin toplum tarafından algılanma biçimleri üzerinde etkili olmakta, ya da en hafif ifadesiyle bu algının yeniden üretiminde işlevsel bir role sahip olmakta"dır (2015: 230). Efe'ye göre ise medyada yer alan temsiller, ev sahibi toplumda mültecilerle ilgili davranış şekillerini etkilemesi bakımından önem taşımakta, söylem pratikleri eylem pratiklerine dönüşmektedir (2015: 9). Basında çıkan haberleri inceleyen çalışmalar medyadaki olumsuz temsillerin toplumun sığınmacılarla kurabileceği toplumsal ilişkilerin önünde engel olduğu, sağladığı enformasyon ile ötekileştirici etkiler yaratma gücü olduğu (Bayram, 2016: 1417), ideolojik kalıpların bireylerin bilişsel haritalarına işlendiği (Bayram, 2015: 3), medyanın sunduğu bilginin kamuoyunu yönlendirici bir etkisinin olduğu (Akbaş Demirel, 2013) varsayımlarına dayanmaktadır. Pandır, Efe ve Paksoy ise hem yetiştirme kuramından hareketle "medyaya sürekli maruz kalmanın bireylerin davranışlarını ya da dünya görüşlerini şekillendireceği," hem toplumsal inşa yaklaşımından hareketle, söylemsel temsillerin anlamı ve kimlikleri inşa edeceği varsayımlarıyla haberlere içerik analizi uygulamışlardır (2015: 2, 14).

Bu çalışmaya da temel oluşturan İbrahim Efe'nin *Türk Basınında Suriyeli Sığınmacılar* (2015) raporunda, özellikle azınlık grupların medya temsilleri üzerine yapılan eleştirel çalışmaların ortak kaygısının bu temsillerin gerçek hayatta gözlenebilir sonuçlar doğurduğu iddiasına dayandığı belirtilir. Bu nedensel ilişkiyi Norman Fairclough'a referansla açıklayan Efe, medya söyleminin etkisinin belirli şekillerinin tekrarı aracılığıyla birikerek oluştuğunu, dolayısıyla medyada yer alan sığınmacı temsillerinin incelenmesinin nedensel ilişkilerin anlaşılmasında, sorunlarının giderilmesinde merkezi bir rolü olduğunu ortaya koyar (Efe, 2015: 9).

Görüldüğü gibi Lasswell'in propaganda yaklaşımı, Gerbner'in yetiştirme kuramı, toplumsal inşa kuramı ve söylem analizi gibi çok farklı tekniklerle atıfla yapılan çalışmaların hepsinde, aslında haber çerçevelerinin bireylerin tutumlarını ve kamuoyundaki yaygın görüşleri etkilediği varsayılmaktadır. Ancak medya içeriklerinin doğrudan etkisine yönelik bir araştırma bulunmamaktadır. Bu çalışma, medya içeriklerinin bireylerin tutumları ve dolayısıyla kamuoyu eğilimleri üstünde güçlü bir etkisi olduğu varsayımlarının doğruluğunu deneysel bir çalışma ile incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın varsayımları:

Varsayım 1: İnsanların Suriyeli sığınmacılara yönelik tutum ve kanaatleri, basın-da sığınmacılarla ilgi haber içerikleri ile güçlü bir benzerlik göstermektedir. Bu varsayımımızı test etmek için anket sorularının ikinci bölümünde sorduğumuz sorular faktör analizi ile değerlendirilmiş, oluşan boyutların, Efe'nin içerik analizindeki kategorilere denk düşüp düşmediği araştırılmıştır.

Varsayım 2: Medya etkisinin bir sonucu olarak, *Second A Day* videosunu izleyen katılımcılar, izlemeyen katılımcılara göre Suriyeli sığınmacılara yönelik tutumlarında daha olumludur. Bu varsayımı test etmek için de deney ve kontrol gruplarının tutumları karşılaştırılmıştır.

Araştırmada bu varsayımların değerlendirilmesi için veri işleme ve değerlendirme aracı olarak SPSS 23.00 kullanılmıştır. Bulguların değerlendirilmesinde, katılımcı gruplarını karşılaştırmak üzere faktör analizi ve frekans analizlerinden yararlanılmıştır.

BULGULAR

Katılımcıların Profili

Araştırmaya toplam 203 lisans öğrencisi katılmıştır. Araştırmaya katılan öğrencilerin yaşları 18-51 arasındadır ve yaş ortalaması 21'dir. Katılanların

%47'si kadın, %53'ü erkektir. İletişim Fakültesi'nden 106 ve İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'nden 97 öğrenci araştırmaya dahil olmuştur. Araştırmaya katılanlar ağırlıklı olarak üçüncü sınıf öğrencileridir (%68). Öğrencilerin geldikleri şehirler olarak bakıldığında en yüksek oranla ailesi Antalya'da yaşayan öğrenciler olduğu (%25) görülmüştür. Bunu,

%10 ile İstanbul ve %6 ile İzmir izlemektedir. Katılımcıların %45'i aylık harcamalarının 501-1.000.-TL arasında olduğunu belirtmiştir.

Katılımcıların medya gündeminden ne kadar etkilendiklerine yönelik kişisel algılarını ölçmek amacıyla sorduğumuz "Gündemle ilgili haber ve yorumların içeriği sizin görüşlerinizi ne ölçüde etkiler?" sorusuna katılımcıların % 62.1'i olumlu yanıt vermiştir (Tablo 2). Bu da seçtiğimiz örneklemin medya etkisine yönelik daha yüksek farkındalığa sahip olduğu varsayımımızın doğruluğuna işaret etmektedir. Öyleyse medyadan etkilendiğinin farkında olan bu katılımcılar, izleteceğimiz "Second a Day" videosundan etkilenecekler midir?

Tablo 2: Medya Gündeminden Etkilenme Algısı

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Kesinlikle etkilemez	12	5,9	5,9	5,9
	Etkilemez	35	17,2	17,2	23,2
	Kararsızım	30	14,8	14,8	37,9
	Etkiler	113	55,7	55,7	93,6
	Tamamen etkiler	13	6,4	6,4	100,0
	Total	203	100,0	100,0	

Katılımcıların medyada siyaset gündemini izleme alışkanlıklarına baktığımızda, fırsatı olduğunda basılı gazete okuyanlar % 90, her gün 1 saatten az e-gazete okuyanlar %41, her gün 1 saatten az TV haberleri izleyenler %48, ve günde 1 saatten fazla sosyal medyadan haber takip edenlerin ise %77 olduğu görülmüştür. Buna göre gençlerin siyasi gündemi takip ettikleri asıl mecranın sosyal medya olduğu ortaya çıkmaktadır (Tablo 3).

Tablo 3: Gündemi İzleme Alışkanlıkları

	Bazı günler	Her gün günde 1 saatten az	Günde 1 saatten fazla
Basılı gazete	90.1	6.4	3.4
e-gazete	37.9	41.4	20.7
TV haberleri	34.0	48.3	17.7
Sosyal medya	6.4	16.3	77.3

Medya İçeriğinin Katılımcıların Tutumlarıyla Karşılaştırılması: Faktör Analizi Bulguları

Toplamda 203 kişinin katılımıyla gerçekleşen bu çalışmada, $p=0.8$, $q=0.2$ güven aralığında 0,05 örnekleme hatasıyla veriler elde edilmiştir. Bu çerçevede 240 kişiye yapılması gereken ankette 203 kişiye ulaşılmıştır.

Ancak bu çalışmanın sonuçları bir ön/pilot çalışma niteliğinde değerlendirilecek; çıkan sonuçların tutarlılığı doğrultusunda çalışma örnekleme hatası $p=0.5$, $q=0.5$ güven aralığında örnekleme sayısı artırılarak tekrar yapılacaktır.

Anket formundaki demografi ve kontrol soruları dışarıda tutularak KMO Bartlett Testi verilerin faktör analizi ile modellenip modellenemeyeceğine ilişkin bir ölçüt aranmıştır. Buna göre Kaiser-Meyer-Olkin Ölçeği'nin yüksek olması, ölçekteki değişkenlerin diğer değişkenler tarafından ne ölçüde tahmin edilebileceğini ortaya koymaktadır. Buna göre KMO değeri 1,00 ve 0,90 arasında ise örnekleme büyüklüğü faktör analizi için “mükemmel” seviyedir. KMO değeri faktör analizi öncesi aşağıdaki gibi bulunmuştur:

KMO and Bartlett's Test

Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy.		,9 19
Bartlett's Test of	Approx. Chi-Square	30
Sphericity		01
		,2
		30
	Df	43
		5
	Sig.	,0
		00

Bartlett Küresellik Testi sonuçları ise ki-kare ($X^2 = 3001,230$; $p < .000$) değerinin anlamlı olduğunu göstermektedir. Buna göre verilerin normal dağılımlı olduğu ve faktör analizi için uygun olduğu tespit edilmiştir. Analizin ikinci aşamasında ortak varyans tablosuna bakılmış; değerleri 0.30'dan küçük olan tutum ifadeleri analizden çıkarılmıştır (16, 30, 36, 37, 39 no'lu tutum ifadeleri). Ardından yapılan faktör analizinde binişik değerlere sahip sorular sorular faktör analizinden çıkarılıp, faktör analizi tekrarlanmıştır. Çıkarılan tutum ifadeleri sonucunda elde edilen 25 ifadeye yapılan güvenilirlik analizine göre Cronbach Alpha değeri ,939 olduğu için iç tutarlılığın yüksek olduğu bulunmuştur.

Reliability Statistics

Cronbach's Alpha	N of Items
,939	25

Yapılan açımlayıcı faktör analizinde, araştırmanın hipotezleridoğrultusunda belirlenen üç boyut bulunmaktadır. Faktör analizi özdeğer yerinde faktör sayısı üç alınarak hesaplama yapılmış, her bir maddenin faktörleşmesini daha net görebilme amaçlı “Varimax Rotasyonu” seçilmiştir. Buna göre faktörleşme beklenen boyutlar ve belirlenen tutum ifadeleri altında olmuştur. Her bir faktör için de ayrı ayrı güvenilirlik analizi yapılmıştır:

Tablo 4: Faktör Analizi Dağılım Tablosu

	Component		
	1	2	3
Sığınmacı bir aileyle yakın komşuluk ilişkileri kurmaktan rahatsız olmam	,736		
Sığınmacılarla dışarıda aynı mekânları paylaşmaktan rahatsızım	,734		
Sığınmacılarla aynı yerde çalışmaktan rahatsız olmam	,718		
Bir Suriyeli sığınmacı ile Türk vatandaşını evlenmesinden rahatsızlık duymuyorum	,709		
Yakın bir akrabamın sığınmacı ile evlenmesi beni rahatsız etmez	,693		
Sığınmacılara toplumda acımasız davranıldığını düşünüyorum	,651		
Sığınmacıların çocuklarıyla cadde ve sokaklarda yaşamaya çalışması beni çok üzüyor*	,589		
Çoğu insan sığınmacılara karşı önyargılı ve hoşgörüsüz*	,587		
Yaşadığım belediye sınırları içinde sığınmacı kampı kurulmasından rahatsız olmam	,540		
Sığınmacılar ülkeyi daha az yaşanır kılmaktadır	,508		

Sığınmacılar toplumdaki genel gelir dağılımını olumsuz etkiliyor		,805	
Sığınmacıların ülkeye girmesiyle işsizlik sorununun daha çok arttığını düşünüyorum		,744	
Sığınmacıların ülkeye girmesi konut fiyatlarının artmasına neden oluyor		,735	
Son dönemdeki adli suçlarda sığınmacıların çoğunluğu oluşturduğu kanısındayım		,640	
Sığınmacıların getirebileceği hastalıkların toplum sağlığını tehdit edeceğini düşünüyorum		,634	
Sığınmacılara Türk vatandaşlarından daha geniş eğitim olanakları tanınıyor		,586	
Sığınmacıların gündelik yaşamda kültüre ve topluma aykırı davranışlar sergilediklerini düşünüyorum		,495	
Sığınmacılar toplumdaki görgü ve adap kurallarından bihaberler		,475	
Suriyeli sığınmacılar önemli katkılar sağlar*			,643
Sığınmacılar kültürümüz için zenginleştiricidir*			,642
Hükümetimiz sığınmacılara çok daha fazla şey yapabilir*			,631
Sığınmacılara Türk vatandaşı kimliği verilmemesi gerektiği kanaatindeyim			,567
Sığınmacıların topluma entegre olmalarında sorun yaşadıklarını düşünüyorum			,559
Çok sayıda sığınmacıyı Türkiye misafir edemez			,500
Türkiye sığınmacılardan çok kendi vatandaşına öncelik tanınmalıdır			,436
Cronbach Alpha Değeri (* işaretli ifadeler ters kodlanmıştır)	,907	,881	,778

Tablo 4'teki ilk faktör yapısına bakıldığında, evlilik (Türk vatandaşıyla evlilik ve yakın akrabasının Suriyeli sığınmacıyla evlenmesine ilişkin iki ifade), ya-

kın komşuluk ilişkisi, aynı yerde çalışmak, aynı mekânları paylaşmak, sığınmacı kampının yakınında yaşamak (komşuluk) ve buldukları yeri daha az yaşanır kılması gibi ifadelerin aynı kategoride toplandığı görülmektedir. Buna ayrıca, toplumda sığınmacılara acımasız davranıldığı, onlara karşı hoşgörüsüz ve önyargılı olduğu, cadde ve sokaklarda çocuklarıyla yaşamaya çalışmasının toplumu etkileyip etkilemediğini araştıran ifadelerde eşliktedir. Anket formunda dağınık biçimde serpiştirilmiş olan bu soruların faktör yapılaşmasında bir araya gelmesi ve tek bir faktör çatısı altında toplanması, sığınmacılarla ilişkiler kurma yolunda Bogardus'un Sosyal Mesafe Ölçeği çalışmasındaki benzer soru yapısını içermektedir (Bogardus, 1926: 40-46). Araştırmadaki birinci faktör yapısı da bu ölçeği destekleyici bir biçimde sunulmuştur. Bu nedenle, bu faktörün “sosyal mesafe” boyutu olarak adlandırılması uygun görülmüştür.

İkinci faktör yapısı, sığınmacıların genel gelir dağılımına ve konut fiyatlarına etkileri, işsizlikteki ve işlenen adli suçlardaki artış, eğitim olanaklarından yararlanmaları, sığınmacıların gündelik yaşama, görgü ve adap kurallarına uyumları, toplum sağlığına etkileri hakkında ifadeleri içerdiğinden dolayı, birbirine paralel bu ifadeler “tehdit algısı” boyutu olarak adlandırılabilir. Basın içerik analizi gerçekleştiren çeşitli çalışmalarda da Suriyeli sığınmacıların bölgesel istikrara, küresel barış ve güvenliğe (Göker 2015: 252), yerleştikleri mahallelerde huzur ve güvenliğe (Akbaş Demirel 2013: 471; Bayram 2015: 18), çocuklarının bu ülkenin geleceğine (Ardıç Çobaner 2015: 42), dolaylı olarak Türk ekonomisine (Bayram 2015: 18) tehdit olarak sunuldukları tespit edilmiştir.

Üçüncü faktör yapısında ise, Türkiye'nin vatandaşına öncelik tanıması gerektiği, sığınmacıları misafir edemeyeceği, sığınmacıların önemli katkılar sağladığı gibi kültür için zenginleştirici oldukları (ters kodlama), hükümetin daha çok şey yapabileceği ve sığınmacıların topluma entegre olmakta zorlandıkları, buna paralel olarak Türk vatandaşlığı verilmemesi gerektiği ile ilgili soruları içeren ifadelerin bir arada toplandığı görülmüştür. Tüm bu ifadeler birbirine benzer, yakın ifadeleri oluşturduğu için anlamlı bir faktör yapılaşması içerisinde çalışmanın “entegrasyon ve kimlik” boyutu olarak adlandırılabilir. Sığınmacı ve Göçmenlerle Dayanışma Derneği'nin 2011 tarihli Askıdaki Yaşamlar ve Algıdaki Yaşamlar Projesi'nin raporunda da araştırma sonucunda sığınmacıların uyumlu insanlar oldukları, suça eğilimli ve hastalık taşıyan insanlar olmaları konusundaki sorularda vatandaşların büyük ölçüde kararsız oldukları bulgusuna yer verilmiştir. Bu araştırmanın üstünden geçen beş yıllık bir sürede entegrasyon ve kimliğin başlı başına bir boyut olarak toplumsal tutumlarda şekillenmiş olması dikkat çekicidir.

Çerçeveleme analizinin bütünlük süreci modelinde esas aldığımız Efe'nin çalışmasında medya içerik analizinde ortaya çıkan temaların faktör analizinde bo-

yutlara yansımadağı görülmüştür. Bu anlamda medya içerik analizi ile okur/izler kitlenin algı boyutları arasındaki bu benzeşmeme durumu, medyanın değerler, değerlendirmeler, algılar ve tutumlar üstünde biricik etken olmayıp, mevcut etkenlerin bir bileşkesi olarak bireysel tepkileri şekillendirdiğini düşündürmektedir. Medya harici etkenlerden en önemlilerinden birini, bireylerin Suriyeli sığınmacılara ilişkin birincil gözlem ve deneyimleri oluşturmaktadır.

Most Shocking Second A Day videosunun izleyici tutumlarına etkisi 50'si İletişim Fakültesi'nden ve 50'si İİBF'den olmak üzere toplam 100 katılımcıya "Second a Day" sosyal reklam videosu izletildikten sonra anket yapılmıştır. 54'ü İletişim ve 46'sı İİBF'den olmak üzere 100 katılımcıya ise video izletilmeksizin anket uygulanmıştır. Video izleyen ve izlemeyen grupların Suriyeli sığınmacılara yönelik tutumlarındaki farklılıklar incelendiğinde Tablo 5'te görülen sonuçlara ulaşılmıştır.

Tablo 5: "Second a Day" Videosu İzleyen ve İzlemeyen Katılımcıların Olumlu ve Olumsuz İfadeleri Toplamının Yüzdeleri

		İzleyenler		İzlemeyenler	
		Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı	Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı
10	Suriyeli sığınmacılar toplumumuza önemli katkılar sağlar *	9,0	66,0	2,0	74,8
11	Çok sayıda Suriyeli sığınmacıyı Türkiye misafir edemez	66,0	18,0	75,8	18,4
12	Türkiye, Suriyeli sığınmacılardan çok kendi vatandaşına öncelik tanımalıdır	74,0	15,0	77,7	17,4
13	Suriyeli sığınmacılar için hükümetimiz çok daha fazla şey yapabilir*	27,0	42,0	26,2	42,7

		İzleyenler		İzlemeyenler	
		Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı	Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı
14	Suriyeli sığınmacılar kültürümüz için zenginleştiricidir*	18,0	59,0	14,6	64,1
15	Suriyeli sığınmacılar ülkeyi daha az yaşanır kılmaktadır	41,0	30,0	62,1	22,3
17	Yaşadığım belediye/ilçe sınırları içinde sığınmacı kampı kurulmasından rahatsız olmam*	31,0	41,0	25,2	56,3
18	Suriyeli sığınmacılarla aynı yerde çalışmaktan rahatsız olmam*	61,0	24,0	44,7	29,1
19	Sığınmacı bir aileyle yakın komşuluk ilişkileri kurmaktan rahatsız olmam*	59,0	18,0	38,9	27,2
20	Yakın bir akrabamın bir Suriyeli sığınmacı ile evlenmesi beni rahatsız etmez*	48,0	27,0	38,9	33,0
21	Sığınmacıların gündelik yaşamda kültüre ve topluma aykırı davranışlar sergilediklerini düşünüyorum*	49,0	24,0	55,3	10,7

		İzleyenler		İzlemeyenler	
		Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı	Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı
22	Sığınmacıların topluma entegre olmalarında sorun yaşadıklarını düşünüyorum	83,0	8,0	78,6	8,7
23	Son dönemdeki adli suçlarda sığınmacıların çoğunluğu oluşturduğu kanısındayım	28,0	32,0	35,0	24,3
24	Sığınmacıların ülkeye girmesiyle işsizlik sorununun daha çok arttığını düşünüyorum	79,0	9,0	80,6	11,7
25	Sığınmacıların ülkeye girmesi konut fiyatlarının artmasına neden oluyor	44,0	27,0	63,1	12,6
26	Bir Suriyeli sığınmacının Türk vatandaşıyla evlenmesinden rahatsızlık duymuyorum*	74,0	14,0	47,6	32,0
27	Sığınmacılar toplumdaki görgü ve adap kurallarından bihaberler	46,0	32,0	50,5	20,4

		İzleyenler		İzlemeyenler	
		Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı	Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı
28	Sığınmacılarla dışarıda aynı mekânları (toplu taşıma araçları, pazarlar, marketler vb.) paylaşmaktan rahatsızım	15,0	71,0	23,3	53,6
29	Sığınmacılara toplumda acımasız davranıldığını düşünüyorum*	46,0	30,0	39,8	31,1
31	Çoğu insan sığınmacılara karşı çok önyargılı ve hoşgörüsüz*	64,0	17,0	60,2	24,3
32	Sığınmacılar toplumdaki genel gelir dağılımını olumsuz etkiliyor	56,0	18,0	60,2	14,6
33	Sığınmacılara, Türk vatandaşlarından daha geniş eğitim olanakları tanınıyor	59,0	23,0	60,2	14,6
34	Sığınmacılara Türk vatandaşı kimliği verilmemesi gerektiği kanaatindeyim	63,0	19,0	61,2	22,3

		İzleyenler		İzlemeyenler	
		Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı	Olumlu ifadelerin toplamı	Olumsuz ifadelerin toplamı
35	Sığınmacıların getirebileceği hastalıkların toplum sağlığını tehdit edeceğini düşünüyorum	41,0	24,0	47,6	22,3
38	Sığınmacıların çocuklarıyla cadde ve sokaklarda yaşamaya çalışması beni çok üzüyor*	87,0	16,0	75,7	12,6

Ankette sorulan tutum ifadelerinden 10, 11, 14, 15, 18, 19, 21, 23 ve 26 numaralı ifadelerde deney ve kontrol grupları arasında dikkate değer farklılaşmalar olduğu görülür. Anketin 10. sorusuna ilişkin olarak, Suriyeli sığınmacılar toplumumuza önemli katkılar sağlar ifadesine sosyal reklamı izlemeyenlerin %75'inin, reklamı izleyenlerin ise %66'sının olumsuz yanıt verdikleri görülmüştür. Reklamı izleyenler izlemeyenlere göre daha az olumsuz bir yaklaşım içerisindedir. Ayrıca izleyenlerin %9'unun, izlemeyenlerin ise yalnızca %2'sinin olumlu tutum belirtmeleri de sosyal reklamın izleyiciler üzerindeki etkisine işaret etmektedir. Anketteki "çok sayıda Suriyeli sığınmacıyı Türkiye'nin misafir edemeyeceği" ifadesine yönelik 11. soruya verilen yanıtlardaysa sosyal reklamı izlemeyenlerin

% 76'sı bu ifadeye katılırken, reklamı izleyenlerde bu oran % 66'ya düşmüştür. Bu soruya ilişkin sosyal reklamı izlemeyenlerin olumsuz ifade oranı % 18.4 iken, reklamı izleyenlerde bu oran % 18'dir. Bir başka ifadeyle bu, Türkiye'nin misafirperverliği üstlenmesine yönelik olumlu yaklaşımı "Second A Day" videosu güçlendirmiştir.

Anketin 14. sorusundaki "Suriyeli sığınmacılar kültürünüzü zenginleştiricidir" değerlendirmesine ilişkin sosyal reklamı izlemeyenlerin olumsuz ifade oranı %64 iken, izleyenlerde bu oran %59'a düşmüş; bunun yanı sıra sosyal reklamı izlemeyenlerin olumlu ifade oranı %14,6, reklamı izleyen kitlenin olumlu ifade oranı %18'dir.

15. sorudaki "Suriyeli sığınmacılar ülkeyi daha az yaşanır kılmaktadır" ifadesine

ilişkin sosyal reklam videosunu izlemeyen kontrol grubundaki katılımcıların% 62'si tamamen katılıyorum ve katılıyorum yanıtı vermişken, videoyu izleyen deney grubunda bu oran %41'e düşmüştür. Ayrıca aynı ifadeye kesinlikle katılmıyorum ve katılmıyorum diyenlerin oranı kontrol grubunda %22 iken, videoyu izleyen deney grubunda %30'a yükselmiştir. Videoyu izlemeyen grupta kararsızlar %15, videoyu izleyen grupta %29 olmuştur. Bu soruya verilen yanıtlardaki değişim değerlendirildiğinde, Suriyeli sığınmacıların ülkeyi daha az yaşanır kıldığına yönelik tutumların video izleyen grupta izlemeyen gruba göre daha olumlu tezahür ettiği gözlenmiştir. Anketin 25. sorusunda da katılımcıların video izleyen- izlemeyen, olumlu-olumsuz tutum oranları yukarıdaki sonuca yönelik bir benzerlik taşımaktadır.

18. sorudaki “Suriyeli sığınmacılarla aynı yerde çalışmaktan rahatsız olmam” ifadesine ilişkin video izlemeyenlerin olumsuz ifade oranı % 29, video izledikten sonra anketi cevaplayan grupta olumsuz ifade oranı

%24'tür. Buna ek olarak video izlemeyenlerin olumlu ifade oranı %45 olurken, video izlendikten sonra bu oran %61'e çıkmıştır.

19. sorudaki “sığınmacı bir aile ile yakın komşuluk ilişkileri kurmaktan rahatsız olmam” ifadesine bakıldığında, video izlemeyenler grupta olumsuz ifade oranı % 27, izleyenlerde olumsuz ifade oranı % 18'dir. Buna karşın, video izlemeyenlerin olumlu ifade oranı %39 iken, video izleyenlerde ise oranın %59'a yükseldiği görülmektedir.

21. soruda “sığınmacıların gündelik yaşamda kültüre ve topluma aykırı davranışlar sergilendiklerini düşünüyorum” ifadesine yönelik değerlendirmelerde, video izlemeyen katılımcıların %55'i olumsuz ifadeyle yanıt verirken, izleyen katılımcıların ise %24'ü olumsuz ifadeyle yanıt vermiştir. Buna karşılık olarak, video izlemeyenlerin olumlu ifadelerinin oranına bakıldığında %11'de olduğu görülürken, video izleyen grupta olumlu ifadelerin toplamı % 49'a yükselmiştir.

23. sorudaki “son dönemdeki adli suçlarda sığınmacıların çoğunluğu oluşturduğu kanısında yım” ifadesine ilişkin video izlemeyenlerin %35'i olumsuz ifadeler belirtmişken, video izleyenlerde bu oran %32'ye düşmüştür. Buna karşın, video izlemeyenlerin olumlu ifadelerinin oranı

%24 iken, diğer grupta %28'e çıktığı saptanmıştır.

26. sorudaki “bir Suriyeli sığınmacının Türk vatandaşıyla evlenmesinden rahatsızlık duymuyorum” ifadesinin video izlemeyen katılımcılar için olumsuz ifade oranı %32, video izleyenlerde ise bu oran %14'e düşmektedir. Buna karşılık, video

izlemeyenlerin olumsuz ifade oranı %48 iken, video izleyenlerin olumsuz ifadelerinin toplamı %74'e kadar çıkmıştır.

“Second A Day” videosunun izlenmesiyle dikkate değer bir değişikliğe uğramayan ifadeler de olduğu görülmüştür. Bu ifadeler 13. ve 22. Sorularda yer almaktadır. 22. sorudaki “sığınmacıların topluma entegre olmalarında sorun yaşadıklarını düşünüyorum” ifadesinde de videoyu izlemeyen katılımcılarda olumlu görüşlerin toplamı %78,6, izleyenlerde ise %83'tür. Aynı ifadeye videoyu izlemeyen katılımcıların olumsuz görüşlerin %8,7'dir. Özellikle şehir merkezlerinde kötü yaşam koşullarıyla göz önünde olan sığınmacılar için algı ve tutumlar birinci elden deneyimle şekillendiğinden, medya mesajlarının etkili olmadığını söylemek mümkündür.

Öte yandan, 13. soruda “Suriyeli sığınmacılar için hükümetimiz çok daha fazla şey yapabilir” ifadesinde videoyu izleyen deney grubu ve izlemeyen kontrol gruplarının olumsuz ifadeleri kadar olumlu ifadeleri de birbirine eşit denecek kadar yakındır. Deney grubunun olumsuz ifadelerinin toplamı

%42 iken, kontrol grubunun bu ifadeye ters yaklaşımı %42,7'dir. Aynı şekilde deney grubunda bu ifadeye olumlu görüş bildirerek hükümetin çok daha fazla şey yapabileceğini düşünen katılımcıların %27, diğer grupta da %26,2 olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Çerçeve analizinin bütünlük süreç modelinin ikinci aşamasını gerçekleştirmeye çalıştığımız bu deneysel çalışma, medya içeriklerinin bireysel tutumlar üstündeki etkisini ortaya koymuştur. Varsaydığımız gibi medyadan etkilendiklerinin farkında olan katılımcılar, bu farkındalıklarına rağmen, izledikleri sosyal reklam videosundan etkilenmişler ve deney grubundaki katılımcılar kontrol grubundakilere göre Suriyeli sığınmacılara yönelik daha olumlu tutumlar belirtmişlerdir. Faktör analizinin sonucunda ortaya çıkan boyutların medya içerik analizindeki başlıklarla birebir örtüşmüyor olması, Suriyeli sığınmacılara ilişkin algı ve tutumların oluşumunda tek belirleyicinin medya olmadığının bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir.

Hem Murat Erdoğan hem İbrahim Efe yaptıkları araştırmaların raporunda, sığınmacıların Türkiye'ye ve Türk toplumuna entegrasyon süreci iyi yönetilemezse, yabancı düşmanlığının hızla yayılma eğilimi göstereceğine işaret etmişlerdir. Yabancı düşmanlığının yayılmasının engellenmesinde medyada yer alan temsillerin ve söylemin etkisini ortaya koyan bu çalışma, medyanın etkisini tespit ederek gelecek stratejilerin belirlenmesine katkıda bulunmuştur. Yaptığımız araştırma

Efe'nin ve Erdoğan'ın bulgularının aksine empati, kadın ve çocuklara acıma yaklaşımının güçlü olmadığını gözler önüne sermektedir. Deney grubuna izlettiğimiz sosyal reklam videosu bu anlamda tam da izleyicilerin empati duygularına çocuklar üstünden seslenmektedir. Çekim tekniğinin de etkisiyle kız çocuğunu maruz kaldığı olayların hiç birinden sorumlu olmayan, tamamen masum, ama olayların sonuçlarına katlanmak zorunda kalan bir karakter olarak çizmiş ve ahlaki yargı olarak da bu durumun adil olmadığını izleyiciye iletmiştir. Videonun mesajının da izleyici üstündeki çarpıcı etkisi araştırma sonucunda ortaya konmuştur.

Ayrıca bu çalışma Bogardus'un Sosyal Mesafe Ölçeği'nin güncellenerek Türk toplumuna uygulanabileceğini göstermiştir. Suriyeli sığınmacılar olgusu ile gün yüzüne çıkan ayrımcı söylemler, sosyo-kültürel yapıya içkin "öteki" ve "yabancı" algısının araştırılması gereğini işaret etmektedir. Bu bulgular çerçevesinde Suriyeli sığınmacıların entegrasyonu sürecinde medya içeriğine gösterilecek özenin yanı sıra, kamu kuruluşları ya da sivil toplum örgütleri tarafından yapılacak sosyal reklam çalışmaları sığınmacılara duyulan empatiyi artıracak, sığınmacılarla Türk toplumu arasındaki kültürel ortaklık duygusunu güçlendirecek sosyal reklam kampanyaları çok etkili olacaktır.

KAYNAKÇA

1. Akbaş Demirel, C. (2013), *Türkiye'ye Göç Eden Suriyelilere İlişkin Haberler ve Kamuoyuna Olası Etkileri*, II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı – II. 6-8 Mayıs 2013,; 461-478, Bursa.
2. Ataman, H. (2014), *Yazılı Basında Ayrımcı Söylem: Yerel ve Ulusal Basında Suriyeli Mültecilere Yönelik Ayrımcı Söylem, Medyada Nefret Söylemi ve Ayrımcı Dil*, Eylül-Aralık 2014 Raporu içinde: 61-105, Hrant Dink Vakfı.
3. Bayram, Y. (2015), *Gazetelerin Üçüncü Sayfa Haberlerinde Suriyeli Sığınmacıların 'Öteki' Temsili*, Güvenlik Çalışmaları Dergisi 17(3): 1-36.
4. Bayram, Y. (2016), *Yerelde Öteki Olmak: Suriyeli Sığınmacıların Trabzon Yerel Gazetelerinde Söylemsel Temsili*, The Journal of International Social Research 9(42): 1416-1430.
5. Bogardus, E. S. (1926), *Social Distance in the City. Proceedings and Publications of the American Sociological Society* (20): 40-46.
6. Castles, S. ve Miller, M. J. (1998), *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, MacMillan, London. deVreese, C.H. (2005), *News Framing: Theory and Typology*, Information Design jour-

nal 13(1): 51-62.

7. Efe, İ. (2015), *Türk Basınında Suriyeli Sığınmacılar*, SETA Yayınları, İstanbul.
8. Entman, R. M. (2004), *Projections of Power: Framing News, Public Opinion, and U.S. Foreign Policy*, The University of Chicago Press, Chicago.
9. Entman, R. M. (1993), *Framing: Towards Clarification of a Fractured Paradigm*, Journal of Communication 43(4): 51-58.
10. Erdoğan, M.M. (2014), *Türkiye'deki Suriyeliler: Toplumsal Kabul ve Uyum Araştırması*, Hacettepe Üniversitesi Göç ve Siyaset Araştırmaları Merkezi, Ankara.
11. Esses, V.M., Medianu, S., Lawson A. S. (2013), *Uncertainty, Threat and the Role of the Media in Promoting the Dehumanization of Immigrants and Refugees*, Journal of Social Issues 69 (3): 518-536.
12. Gamson, W.A., Modigliani, A. (1989), "Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach", American Journal of Sociology 95(1): 1-37.
13. Göker, G. ve Keskin, S. (2015), *Haber Medyası ve Mülteciler: Suriyeli Mültecilerin Türk Yazılı Basınındaki Temsili*, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi 41 (Güz): 229-256.
14. Gülnar, B., Balci, Ş. (2011), *Yeni Medya ve Kültürleşen Toplum*, Sebat Ofset Matbaacılık, Konya.
15. Hall, S. (1997), *The Work of Representation. içinde S. Hall (Ed.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (ss. 13-64), Sage, London
16. Hoşgörür, V. (1997), *Bogardus, Guttman ve Likert Ölçekleri*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (10): 346-357.
17. Karakayalı, N. (2009), *Social Distance and Affective Orientations*, Sociological Forum 23 (3): 538-562.
18. Kavlak, İ. V. (2011), *Askıdaki Yaşamlar ve Algıdaki Yaşamlar Projesi Araş-*

turma Raporu, SGDD, Ankara.

19. McQuail, D. (1994), *Mass Communication Theory: an Introduction*, Sage, Thousand Oaks, CA.
20. Pandır, M., Efe, İ., Paksoy, A. F. (2015), *Türk Basınında Suriyeli Sığınmacı Temsili Üzerine Bir İçerik Analizi*, Marmara İletişim Dergisi (24): 1-26.
21. Scheufele, D. A. (1999), *Framing as a Theory of Media Effects*, Journal of Communication, 49(1): 103-122.
22. Stanley, S. (1977), "Community Mental Health Services To Minority groups: Some Optimism, Some Pessimism, American Psychologist 32(8): 616-624.
23. VanGorp, B. (2007), *The Constructionist Approach to Framing: Bringing the Culture Back In*, Journal of Communication (57): 60-78.

Kamu Spotu: *Most Shocking Second a Day - Save The Children (Save Syrias Children)*, <https://www.youtube.com/watch?v=RBQ-IoHfimQ>., Erişim Tarihi: 01.11.2016

GERİ ÇEKİLDİ

Yazar Kılavuzu

Aşağıda belirtilen yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgün metinlerin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

Yayın İlkeleri

1. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, bilimsel niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak iletişim bilimlerinin bilgi birikimine katkıda bulunmak amacıyla yılda iki sayı basılı olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.
2. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi’ne gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir ‘araştırma makale’ veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir ‘derleme makale’ olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir.
3. Bunun dışında deneyimli araştırmacıların; uluslararası bilimsel toplantılarda yabancı dilde sundukları bildirilerinin yurtiçinde daha geniş araştırmacı kitlesi tarafından erişilebilmesi amacıyla Türkçe olarak yayımlamayı da ilke edinmiştir.
4. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi’nin ana amacı iletişim çalışmalarında çerçevesinde ortaya çıkan verileri, bilimin temel işlev ve gerçeklerini bozmadan, abartmadan, objektif bir biçimde kamuoyuna iletmeğidir.
5. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, düşünce, vicdan ve ifade özgürlüğünü sınırlayıcı; demokrasi ve insan haklarına aykırı, şiddet, kini ve düşmanlığı kışkırtıcı; dinî duyguları rencide edici yayın yapmaz.

6. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, araştırmalar sonucunda ortaya çıkan makalelerde kişi ve kuruluşları, eleştiri sınırlarının ötesinde küçük düşüren, aşağılayan lakap ve yakıştırmalar yayımlamaz.
7. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir.
8. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nde yayımlanan makaleler için yazara telif ücreti ödenmez. Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise *eğik* harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

II. Öz

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "öz" (abstract) bulunmalıdır. Öz içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özün (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

III. Ana Metin

A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, Times New Roman yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar öz, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

IV. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (yatık) 12 punto ile

sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

V. Tablolar ve Şekiller

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak **bold** ve dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

- Örnek: **Tablo 1**: Farklı Yaklaşımların Karşılaştırmalı Analizi

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

VI. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde, eğik yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

- Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (AnnaCarola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

VII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

VIII. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve *eğik* yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

- Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).
- Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).
- İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).
- İki'den fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalın vd., 1994: 11).
- Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.
- Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.
- Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)
- Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)
- İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

IX.Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış

yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

- Öztürkmen, A. (1994). Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

- Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.
- Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18

Kitap içi bölümler

- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.
- Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

- Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça’da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

- <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).
- Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alanozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmeler

- Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

İletişim Bilgileri:

İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ
Yayın Koordinatörlüğü
İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428 / 25303

Web: <http://icd.aydin.edu.tr>

E-posta: icd@aydin.edu.tr

Author's Guide

Author's may send their articles which are prepared in accordance with the below stated publishing and editorial principles, together with the "article presentation form" via e-mail to the provided addresses.

Providing the permissions of the authors (the main author or the rightful publishing house) is obligatory for the translated texts and articles as well.

The articles which are sent to their authors for further improvement and/or proofreading following the preliminary reviews and referee evaluations, must be edited accordingly and delivered back to the journal in one month at the latest.

On the other hand, the articles which are found to be conflicting with this guideline, will be returned to their authors for further proofreading and will not be issued.

Publishing Principles

1 - The Journal of Communication Studies is a national, peer-reviewed journal which is printed twice a year by Istanbul Aydin University, Communication Faculty, for the purpose of contributing in the accumulation of knowledge in the field of communications sciences through publishing scientific articles.

2 - It is of first priority for the manuscripts to be an original 'research article' contributing to its field or a 'collection article' evaluating previous works in its field and expressing new and noteworthy views in this respect. In addition, evaluation articles from scientific books that are published in the related fields and book reviews are also within the scope of the journal's publication.

3 - On the other hand, the journal has adopted the principle of publishing Turkish translations of papers that are presented in different languages in international scientific gatherings in order to provide more accessibility to local researchers.

4 - The main aim of the journal is to release the data obtained within the scope of communications sciences to the public objectively and as is, without contradicting the fundamental facts of science.

5 - The journal does not publish materials limiting the freedom of thought, conscience and expression, contradicting human rights, provoking violence, hatred and hostility and offending religious values.

6 - The journal does not publish articles which use a humiliating and/or degrading language, epithets and/or ascriptions beyond the limits of criticism regarding the

person(s) or institution(s) in result of the scientific work.

7 - The scientific, ethic and legal responsibilities of the views and translations in the manuscripts which are published in the journal belong to their respective authors.

8 - No royalty fee is paid to the authors of the articles that are published in the journal.

Editorial Principles

I. Main Title

Written in **bold** letters, the main title must be congruent with the text content expressing the treated subject in the best way. The main title must not exceed 10-12 words of which initials must be capitalized.

II. Author's Name(s) and Address(es)

The name(s) and surname(s) of the authors must be typed in **bold** whereas the addresses must be typed in *italic* letters. If there are any, the title(s) and the workplace(s) of the authors as well as their contact information must be indicated on the first page with a footnote.

III. Abstract

The article must include an abstract in both English and Turkish (özet) languages, which briefly and clearly summarizes the subject of the text and consists of at least 100 and at most 150 words. The abstract must not refer to the cited sources, figures and graphic numbers used in the text or contain footnotes. Authors must provide *keywords* consisting of at least 3 and at most 5 words leaving an empty line under the English and Turkish abstracts. The Turkish abstract must also have its title in Turkish.

IV. Main Text

The text must be written with Times New Roman font-type, 12-point font size leaving 1,5 space between lines and 3 cm margins on top, bottom and both sides of an A4-sized (29.7x21 cm) MS Word page. The pages must be numbered. The text must not exceed 6000 (six thousand) words including its Turkish and English abstracts, figures and table contents. The parts of the text which are to be emphasized must be written either in *italics* (not in **bold**) or shown in single quotation marks (‘’). The text must never contain double emphases using quotation marks and italics at the same time.

V. Sub-titles

The section and sub-titles may be preferred for delivering the information in an orderly way. All the section (regular) and sub (*italics*) titles must be written in 12- point size, **bold** characters, capitalizing only the initial letters of each word in the title. Sub-titles must not be followed by a colon (:) and the text must begin after an empty line.

VI. Tables and Figures

Tables must be prepared according to black and white printing with a title and number. Tables and figures must be numbered separately. Tables must not be drawn with vertical lines; horizontal lines, on the other hand, must only be used for categorizing the sub-titles within the table. The number of the table must be indicated above the table, on left side, in regular fonts; the title of the table must be written in *italics* capitalizing the initials of each word. Tables must be located in their proper places within the text.

• **Example: Table 1:** *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

The numbers and the titles of the figures must be centered just below the figure. The number of the figure must be in *italics* followed by a full stop (.). Right after comes the title of the figure in regular fonts with only the initial letter capitalized.

VII. Visuals

The images, photographs or special drawings included within the text must be scanned in 300 ppi (300 pixels per inch) with a 10 cm short edge in JPEG format. In addition to the article and the “article presentation form”, all the visual materials used in the text must be e-mailed to the provided addresses in JPEG format. The online sourced images must also comply with 10 cm/300 ppi rule. Visuals must be titled according to the criteria specified for tables and figures (item VI) above. Technically problematic or low-quality images may be requested from the contributor again or may be completely removed from the article by the editorial board. Author(s) are responsible for the quality of the visual materials to be used in their articles.

The images and photographs must be prepared according to black and white printing. The titles and the numbers of the visuals must be centered and typed in *italics*. The type of the visual and its number must be typed in *italics* followed by a full stop (.) and the name of the image typed in regular fonts with capital initials:

• **Example:** *Resim 10.* Wassily Kandinsky, ‘Kompozisyon’ (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The pages containing figures, charts and images must not exceed 10, with only occupying one third of the text. If possible, authors may place the figures, charts and images where they are supposed to be providing that it will be prepared as ready to be published, if not they can write the numbers of the figures, charts and images leaving empty space in the text in the same size.

VIII. Footnotes

Footnotes must only be used for additional explanatory information with automatic numbering. Footnotes must not be used for citation or giving references.

Citation and References

Authors must give references for all their direct or indirect quotes according to the examples given below. In case not specified here, authors must consult APA 6th edition referencing and citation style. Direct quotes must be given in italics using quotation marks (“”). Footnotes must never be used for giving references. All references must be written in parentheses and as indicated below.

- Works by a single author: (Carter, 2004).
- Specific passages in works by a single author: (Bendix, 1997: 17).
- Works by two authors: (Hacıbekiroğlu and Sürmeli, 1994: 101).
- Works by more than two authors: (Akalın et. al, 1994: 11). The other contributing authors must only be indicated in the bibliography section.
- If the name of the author is mentioned within the text, only the publishing date of the source are provided: Gazimihal (1991: 6) states that “.....”.
- Works with no publication dates, can be cited with the name of the author: (Hobsbawn)

- Works with no author name, such as encyclopedias, can be cited with the name of the source and if available the volume and page numbers:

(Meydan Larousse 6, 1994: 18)

- The quotes that are taken from a secondary source are indicated as follows and must also be given in bibliography: As Lepecki also expresses “.....” (Korkmaz, 2004: 176).

IX. Bibliography

The bibliography must be given at the end of the text in an alphabetical order as shown in the following examples. The sources must be sorted according to their publication dates in case an author has more than one publication. On the other hand, the publications that belong to the same year must be shown as (2004a, 2004b...).

Books

- Öztürkmen, A. (1994). Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Articles

- Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.
- Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Sections of a Book

- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

- Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden,

W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Thesis

- Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

Online Sources

Online sources must be cited for the data obtained from internet as well. The full web address of the accessed web-page (not the home page) and the accessed date must be indicated in the bibliography for the online sources:

- <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).
- Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alanozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Interviews

- Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Contact Information:

THE JOURNAL OF COMMUNICATION STUDIES

Editorial Coordination

Istanbul Aydın University, Coordination Faculty

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428 / 25303

Web : <http://icd.aydin.edu.tr>

E-mail: icd@aydin.edu.tr