

KÜLTÜR VE İLETİŞİM

culture&communication

Yıl: 24 • Sayı: 47
Mart 2021 / Eylül 2021

Year: 24 • Issue: 47
March 2021 / September 2021



kültür ve iletişim

culture&communication

Mart 2021 / Eylül 2021

Yıl: 24 • Sayı: 47

March 2021 / September 2021

Year: 24 • Issue: 47

Sürelî Online Yayın

E-ISSN 2149-9098

© 2021 kültür ve iletişim.

Dergide yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
Yazılardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Sahibi/Owner: Refik Tabakçı

Editör/Editor: Tuğba Taş

Yayın Kurulu/Editorial Board:

Ayşe İnal, Ankara • Barış Bora Kılıçbay, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi • Bülent Çaplı, Bilkent Üniversitesi • Funda Başaran Özdemir, Ankara • Halil Nalçaoğlu, İstanbul Bilgi Üniversitesi • Hatice Çoban Keneş, Munzur Üniversitesi • İnan Özdemir Taştan, Ankara • Meral Özbek, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi • Mutlu Binark, Hacettepe Üniversitesi • Nejat Ulusay, Ankara Üniversitesi • Nur Betül Çelik, Ankara • Sevilay Çelenk, Ankara • Tuğba Taş, Ankara Üniversitesi • Ülkü Doğanay, Ankara

Editör Yardımcıları/ Assistant Editors: Selin Öztürk • Murat Can Kabagöz

Uluslararası Danışma Kurulu/International Advisory Board:

Ackar Abbas, University of California • Armand Mattelart (Emeritus) • Briankle G. Chang, University of Massachusetts • Kuan-Hsing Chen, Chiao Tung University • Lawrence Grossberg, University of North Carolina • Michael Morgan, University of Massachusetts • Mehmet Sobacı, Ankara Üniversitesi Rajagopalan Radhakrishnan, University of California

Yayın Tarihi/Date of Publication: 8 Mart 2021

Yönetim Yeri/Executive Office:

Konur Sokak No: 17/5 Kızılay • Ankara • Turkey
e-posta: kidergisi@imgekitabevi.com



ki, iletişim, kültür eleştirisi ve toplumsal düşünce alanlarında üretilen en iyi eleştirel yazıları yayımlamaya adanmış disiplinlerarası akademik bir dergidir. **ki**, eleştireliliği, aklın sınır ve imkânlarının araştırılması yolunda her türlü dogma karşıtlığı olarak tanımlar. **ki**'nin kapıları iletişim çalışmalarına olduğu kadar insan varoluşunun ve kültürünün temel bileşeni olan iletişimin içerildiği tüm düşünce boyutlarına -tüm sosyal bilim disiplinlerine, insan bilimlerine, tüm yöntemlere ve bunların keşim noktalarından doğacak arayışlara açıktır. **ki**, "hakemli" bir dergidir; dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, yazarın kimliğini bilmeyen uzman hakemler tarafından değerlendirmeye alınır. **ki** yılda iki kez, Mart ve Eylül aylarında yayımlanır. **ki** e-dergi formatında yayınlanmaktadır. **ki**'nin yayın dilleri Türkçe ve İngilizce'dir. **ki** EBSCOhost ve ULAKBİM veri tabanlarında taranmaktadır.

c&c is a leading interdisciplinary journal devoted to publishing the best critical work in the fields of communication, cultural criticism and social thought. The doors of **c&c** are open to the works in communication studies as much as other social science disciplines and humanities to the extent that they consist of communication as a major component of human existence. **c&c** is a peer-reviewed journal with high ethical standards relating to submittal, review, and publication of manuscripts.

c&c is published twice a year in March and September. **c&c** is published online. Publication languages are Turkish and English. **c&c** is covered by EBSCOhost and ULAKBİM.

İçindekiler

7

Derleme Makale

Beyond the Female Love-Male Sex Binary:
A Non-representational Approach to Online Dating

Gözde Cöbek

36

Araştırma Makalesi

Görsellik ve Hakikat: Türkiye'deki Suriyelilere Dair Sosyal Medya Görsel Paylaşımlarında
Hakikat Üretim Pratikleri

Balca Arda

66

Araştırma Makalesi

360-Degree Video and Social Change: A Comparative Analysis of The Documentary Films
Exiled (2019) and Behind The Fence (2016)

Önder M. Özdem

93

Araştırma Makalesi

Televizyon Programlarının Uluslararası Dolaşımı Bağlamında Türkiye'de Yabancı Programlar
ve Ulusal Kültür Tartışmaları

Burcu Sümer ve Süleyman İlaslan

125

Araştırma Makalesi

Çapraz Evliliklerde Aile Fotoğrafları Aracılığıyla Kimlik, Toplumsal Cinsiyet ve Göçü Anlamak

Gülbin Özdamar Akarçay

159

Araştırma Makalesi

1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve
Festivalizm

Aslı Daldal

190

Araştırma Makalesi

Psikanalitik Kuramın Sinemadaki Yansımaları: Aynadaki Ötekimiz ve Biz (Us, 2019)

S. Serhat Serter

227

Araştırma Makalesi

Hollywood Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin İzini Sürmek: *Kramer vs. Kramer*'den Kırk Yıl

Sonra *Marriage Story*

Yasemin Özkent

260

Araştırma Makalesi

“Hepsi Bir Işık Oluyor Ama Karanlıktaki Ay Gibi, Güneş Gibi Değil”: Annelerin Dijital Ortamdaki Annelik Tavsiyesine İlişkin Değerlendirmeleri

Derya Gül Ünlü

286

Araştırma Makalesi

Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Üniversite Öğrencilerinin Tutumları

Aynur Örnek

324

Kitap Eleştirisi

Medya ve İletişim

Emine Ay

330

Kitap Eleştirisi

Walter Benjamin'in Yangın Alarmı ya da “Tarih Kavramı Üzerine” Bir Okuma

Beyza Huriye Turgut

Contents

7

Review Article

Beyond the Female Love-Male Sex Binary:
A Non-representational Approach to Online Dating

Gözde Cöbek

36

Research Article

Visuality and the Truth: Practices of Knowledge Production through the Visuals of Syrians in
Turkey on the Social Media

Balca Arda

66

Research Article

360-Degree Video and Social Change: A Comparative Analysis of the Documentary Films
Exiled (2019) and Behind the Fence (2016)

Önder M. Özdem

93

Research Article

Debates on Foreign Programmes and National Culture in Turkey in the Context of
International Flow of Television

Burcu Sümer & Süleyman İlaslan

125

Research Article

Understanding Identity, Gender and Migration Through Family Photos in Cross-cultural
Marriages

Gülbin Özdamar Akarçay

159

Research Article

The Disappearance of the Working Class Subject in the 1990s New Turkish Independent
Cinema: Globalisation and Festivalism

Aslı Daldal

190

Research Article

The Reflections of Psychoanalytical Theory in Cinema: Our Other in the Mirror and *Us*
(2019)

S. Serhat Serter

227

Research Article

Tracing Gender in Hollywood Cinema:
Marriage Story Forty Years After *Kramer vs. Kramer*

Yasemin Özkent

260

Research Article

“All is Being Light Like the Moon in the Dark, Not Like the Sun”: Mothers’ Evaluations
Regarding Motherhood Advices in Digital Environment

Derya Gül Ünlü

286

Research Article

Gender Equality and the Attitudes of the University Students

Aynur Örnek

324

Book Review

Media *and* Communication

Emine Ay

330

Book Review

A Reading on Walter Benjamin's *Fire Alarm* or "The Concept of History"

Beyza Huriye Turgut



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 7-35

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.811624

****Review Article****

Beyond the Female Love-Male Sex Binary: A Non-representational Approach to Online Dating*

Gözde Cöbek**

Abstract

Based on a critical literature review, this paper reveals that online dating studies on heterosexual users' motivations and mate preferences reproduce two gendered as well as heteronormative arguments. First, women use dating technologies for seeking love whereas men prefer them for arranging casual sex activities. Second, men are inclined to prioritize physical appearance while women tend to value status during mate selection or swiping in e-dating language. The article calls these beauty-status and love-sex dichotomies as the female love-male sex binary which has become a persistent myth through a continuous reproduction. This critical literature review problematizes the binary logic embedded in the literature on heterosexual online dating. To move beyond such duality, it suggests an affective turn which attracts the attention to the mostly neglected things in e-dating studies which focus on heterosexual individuals, namely the body, its capacity, and the affectivity of non-human things like atmospheres as well as images. Among various inspiring techniques in non-representational methodologies, it proposes video reenactment, cyberflaneur or technical walkthrough, and sensory writing techniques to study the online dating phenomenon and to understand motivations as well as swiping strategies of heterosexual online daters.

Keywords: Non-representational methodology, affect, online dating, emotion, mate selection.

* Received: 16/10/2020 . Accepted: 21/02/2021

** PhD candidate, Koç University Graduate School of Social Sciences and Humanities Sociology Department.

Orcid no: 0000-0003-4732-2077, gcobek16@ku.edu.tr.

****Derleme Makale******Aşk Kadını-Seks Erkeği İkililiğinin Ötesinde:
Çevrimiçi Flörte Temsili Olmayan Bir Yaklaşım*****Gözde Cöbek******Özet**

Eleştirel literatür taramasına dayanan bu çalışma, heteroseksüel bireylerin motivasyonlarına ve eş seçim tercihlerine odaklanan çevrimiçi flört çalışmalarının, iki cinsiyetçi ve heteronormatif argüman ürettiğini ortaya koymaktadır. Söz konusu çalışmaların birinci argümanı, kadın kullanıcıların flört teknolojilerini aşk amaçlı, erkeklerinse seks amaçlı kullandığıdır. İkinci argüman; eş seçimi -e-flört dilinde “kaydırma”- esnasında erkeklerin fiziksel görüntüye önem verme eğilimi gösterirken kadınların statüye dikkat ettiğini öne sürmektedir. Bu makale, güzellik-statü ve aşk-seks ikiliklerine, mütemadiyen tekrar edilerek günümüzde kalıcı bir mite dönüşmüş, aşk kadını-seks erkeği ikiliği adını vermektedir. Bu eleştirel literatür okuması, heteroseksüel çevrimiçi flört literatüründeki gömülü ikili mantığı sorunsallaştırmaktadır. Böylesi bir ikiliği aşmak adına, duygulanımsal bir dönüş önererek heteroseksüel bireylere odaklanan e-flört çalışmalarında genellikle göz ardı edilen şeylere dikkat çekmektedir; bedene, beden kapasitesine ve atmosferler, imajlar gibi beşerî olmayan şeylerin duygulanımsal etkilerine. Temsili olmayan metodolojilerdeki tekniklerden ilham alan bu çalışma; çevrimiçi flört olgusunu çalışmak, heteroseksüel bireylerin motivasyonları ve eş seçim stratejilerini anlamak için video canlandırma, siber flanör ya da teknik yürüyüş ve duygusal yazım tekniklerini önermektedir.

Anahtar Sözcükler: Temsili olmayan metodoloji, duygulanım, çevrimiçi flört, duygu, eş seçimi.

* Geliş tarihi: 16/10/2020 . Kabul tarihi: 21/02/2021

** Doktora adayı, Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü.
Orcid no: 0000-0003-4732-2077, gcobek16@ku.edu.tr.

Beyond the Female Love-Male Sex Binary: A Non-representational Approach to Online Dating^{1 2}

Introduction

The online dating business has globally experienced a boom with newcomers and the transformation of the existing dating websites (*Match.com*, *OkCupid*, and *eHarmony.com*) into suitable apps since the inception of *Tinder*, the first dating application designed for heterosexual individuals. Digital dating has become such a lucrative and attractive business that it paved the way for advice blogs, self-help books, dating coaches, matchmakers as well as self-help specialists who teach how to use these technologies in an efficient way – from decorating one’s profile to beating algorithms to find the ideal mate (Bryans, 2018; Ettin, 2014; Webb, 2013). Today many heterosexual individuals use dating technologies to meet new people. Why do they prefer dating technologies? And how do they select their potential dates?

The boom in the digital dating business gave way to another, a surge evident in e-dating studies. Many disciplines and interdisciplinary areas began to concentrate on this popular phenomenon. The literature can be grouped under five themes, mate selection, self-presentation, motivation, digital dating platforms, and negative aspects of online dating which influence users on a more personal level, namely deception, sexual harassment, dating scams, and cyberbullying. In this paper, I am interested in heterosexual users’ motivations and their swiping strategies, and review the literature regarding heterosexual digital dating from various fields. This critical literature review finds

¹ This paper’s previous versions were presented in various online events, respectively British Sociological Association Emotions Study Group 2020 Twitter Symposium: Emotions Across Time & Space, April 27, 2020, Edinburgh; the 16th EASA Biennial Conference EASA2020: New Anthropological Horizons in and beyond Europe, July 21-24, 2020, Lisbon; and the 9th Midterm Conference of the ESA Sociology of Emotions Research Network (RN11), November 23-27, 2020, Barcelona.

² I would like to thank the conference organizers for giving me the opportunity to present my paper, the participants, the reviewers, my advisor Murat Ergin, and my dear friend Selay Sarı for their valuable comments and feedbacks which helped me improve the article.

a binary logic that I call “the female love-male sex binary” within these studies. It demonstrates how such a duality produces a stereotypical, gendered, and heteronormative argument such that women look for a romantic partner with a high socioeconomic status whereas men seek for a casual sex partner who must be physically attractive. Revealing the problems produced by this duality, this paper suggests an affective turn to transcend the binary in heterosexual e-dating studies. It discusses the significance of such a turn, and proposes various non-representational techniques that may generate different perspectives, namely sensory writing, technical walkthrough or cyberflaneur, and video reenactment.

The Female Love-Male Sex Duality

Following Olga Abramova et al. (2016), I conducted a literature review using the scientific databases ScienceDirect, Springer, Wiley Online Library, JSTOR, ACM Digital Library, and IEEE in combination with the keywords online dating, digital dating, internet dating, dating website, dating app, *Tinder*, e-dating, cyber dating, online courtship, online matchmaking, motivation, mate selection, mate preference, and mating. Interested in English language sources that concentrate on heterosexual e-daters, their motivations, and mate preferences, I found and reviewed 63 studies. These are predominantly articles published in various journals (N=50)³, followed by book chapters (N=5); master theses or PhD dissertations (N=4), and books (N=4). 37 studies concentrate on users’ mate preferences. 34 of them use quantitative methods while only 2 of them use qualitative

³ Computers in Human Behavior (3), Information, Communication & Society (2), Psychology and Aging (2), Sociological Science (2), International Journal of Engineering and Technology (1), Computers and Composition (1), American Communication Journal (1), American Sociological Review (1), Social Media + Society (1), Journals of Gerontology: Psychological Sciences (1), Journal of Social Structure (1), Psychological Science in the Public Interest (1), Australian Feminist Studies (1), Cogent Psychology (1), Journal of Women & Aging (1), American Economic Review (1), Quantitative Marketing and Economics (1), Marriage and Family Review (1), Journal of Marriage and Family (1), Frontiers in Communication (1), American Journal of Sociology (1), New Media & Society (1), Ethnic and Racial Studies (1), Journal of Family Issues (1), Journal of Sociology (1), Applied Economics (1), Journal of Economic Behavior & Organization (1), Journal of Psychological Research (1), Sexuality & Culture (1), European Sociological Review (1), Mobile Media & Communication (1), Human Nature (1), Journal of Family Research (1), EPJ Data Science (1), Telematics and Informatics (1), Social Forces (1), Personality and Individual Differences (1), Journal of Social and Personal Relationships (1), The Journal of Politics (1), PLoS ONE (1), Revista Teknokultura (1), Analize – Journal of Gender and Feminist Studies (1), Družboslovne Razprave (1)

techniques, and one study use mixed methods.⁴ There are 12 studies on users' motivations. 10 of them are quantitative studies whereas only 2 studies use qualitative and mixed methods.⁵ 14 studies focus on heterosexual e-daters' self-presentations along with mate preferences. 10 of which use qualitative research techniques while 4 studies are quantitative.⁶ The majority of these studies (52 among 63 studies) focus on the U.S., Canada, European, or Australian contexts while 11 studies focus on other contexts, namely China, India, Malaysia, Singapore, and Turkey. Finally, 9 studies are interested in *Tinder* and its users while 53 studies concentrate on dating sites or other dating apps, and only one study examines several dating apps. Overall, heterosexual online dating literature regarding motivations as well as mate preferences predominantly consist of quantitative and Anglo-American studies.

These studies mainly follow a female love vs. male sex binary logic. In other words, the research regarding heterosexual online daters seem to move between two associated dichotomies: love-sex and beauty-status. The studies on motivations (9 of 12 studies) highlight that even though dating apps are first and foremost for casual sex or hooking up, men are more likely to use dating technologies for short-term relationships like one-night stands than their counterparts who prefer online dating for long-term, romantic relationships. Among the few studies which challenge the man-sex and woman-love associations, Giulia Ranzini and Christoph Lutz (2017) find that in the U.S., women use *Tinder* not to form a romantic relationship but for friendship while male Tinders seek not

⁴ Not to interrupt the paper with lines of references in parentheses, the studies are shared in footnotes. Studies on mate preferences: Alterowitz and Mendelsohn, 2009; Anderson et al., 2014; Başar, 2010; Birger, 2015; Brand et al., 2012; Bruch and Newman, 2019; Chappetta and Barth, 2016; Curington et al., 2015; Dwivedi, 2015; Felmler and Kreager, 2017; He et al., 2013; Hitsch et al., 2010a and 2010b; Huber and Malhotra, 2017; Jakobsson and Lindholm, 2014; Johnson, 2017; Kreager et al., 2014; Lange et al., 2019; Lin and Lundquist, 2013; McGloin and Denes, 2018; McGrath et al., 2016; Menkin et al., 2015; Ong, 2016; Ong and Wang, 2015; Oyer, 2014; Peters and Salzsieder, 2018; Phua and Moody, 2019; Potarca and Mills, 2015; Rudder, 2014; Schwarz and Hassebruck, 2012; Skopek et al., 2011; Sritharan et al., 2010; Su and Hu, 2019; Thomas, 2019; Tommasi, 2004; Tsunokai et al., 2014; Zakej et al., 2015.

⁵ Alam et al., 2018; Bryant and Sheldon, 2017; Clemens et al., 2015; Gatter and Hodkinson, 2016; Lange et al., 2015; Ranzini and Lutz, 2017; Newett et al., 2017; Pozsar et al., 2018; Seta and Zhang, 2015; Snitko, 2016; Sumter et al., 2017; Timmermans and Caluwé, 2017.

⁶ Almjeld, 2014; Casimiro, 2014 and 2015; David and Cambre, 2016; Davis and Fingerman, 2016; Duguay, 2017; Fu, 2015; Finkel et al., 2012; Frohlick and Migliardi, 2011; Gewirtz-Meydan and Ayalon, 2018; Lindsay, 2015; Illouz, 2007; McWilliams and Barrett, 2014; Ward, 2016.

only hookup but also long-term partners. Gabriele de Seta and Ge Zhang's study (2017) on the users of *Momo*, known as *Chinese Tinder*, draws the attention to boredom. It argues that because *Momo* is primarily used to alleviate boredom, it is a pastime flirting app rather than a dating one. Similarly, Elisabeth Timmermans and Elien de Caluwé (2017) find that in Belgium, emerging adults who are more extraverted and open to new experiences use *Tinder* to pass the time. Other 51 studies on online dating (the research on mate preferences and self-presentation) regard dating sites and/or apps only as platforms for seeking romantic partners, hence they tend to neglect other motivations such as friendship and entertainment.

In terms of the gendered beauty-status dichotomy, 22 of 37 studies on mate preferences make a similar argument. That is, although physical attractiveness is the most important criterion for both parties, men value physical attraction over anything else whereas women tend to prioritize status (potential partners' education level, job as well as income) in their quest for a romantic partner.⁷ These predominantly quantitative studies generally explain such gendered difference through evolutionary or social stratification theories. According to the evolutionary theory (Buss, 1989; Buss and Schmitt, 1993), women seek love more than men because they biologically have a more limited period of fertility than men, hence they tend to value socioeconomic status of a man, his potential as a husband and a father of the future child. In contrast, men may have evolved to prioritize physical appearance, sexually attractive and young women because men's fertility decreases relatively slowly than their counterparts. Basically, men can and do enjoy this "privilege" by engaging in short-term relationships which require "less time to elapse before seeking sexual intercourse and desiring a large number of sexual partners" (Buss and Schmitt, 1993: 226). The social structure or stratification theory, in contrast, (Arum et al., 2008; Blossfeld, 2009) underlines the unequal distribution of social roles and positions among genders. It argues that women are forced to think of their future

⁷ Alterowitz and Mendelsohn, 2009; Başar, 2006; Birger, 2015; Brand et al., 2012; Chappetta and Barth, 2016; Dwivedi, 2015; Hitsch et al., 2010a and 2010b; Johnson, 2017; Kreager et al., 2014; McGloin and Denes, 2018; Menkin et al., 2015; Ong, 2016; Ong and Wang, 2015; Oyer, 2014; Peters and Salzsieder, 2018; Schwarz and Hassebrauck, 2012; Sritharan et al., 2010; Skopek et al., 2011; Su and Hu, 2019; Tommasi, 2004; Zakelj et al., 2015.

husband's earning potential because they are made economically dependent on their partners. Despite differences, both theories view women as economically more dependent on their partners, thus, as forced to think of their future and status.

This binary is also evident in self-presentation. Women generally upload selfies taken in front of a mirror to show their bodies and physical attractiveness. Men, on the other hand, write their cultural capitals (university name and occupation) and upload pictures of themselves with their luxury items like cars and watches. Qualitative studies on self-presentation have more diverse explanations than the above-mentioned quantitative studies. The female love-male sex binary logic is stable because these socially constructed heteronormative gender codes are very much internalized by individuals (Casimiro 2014 and 2015; Davis and Fingerman, 2016; Gewirtz-Meydan and Ayalon, 2018; McWilliams and Barrett, 2014). Or because dating platforms with their design templates reinforce these codes (Almjeld, 2014; David and Cambre, 2016; Duguay, 2017; Frohlick and Migliardi, 2011; Illouz, 2007; Lindsay, 2015). In terms of the love-woman association, studying online daters in China, Rense Lange et al. (2015) find that Chinese women are more likely to seek romantic partners because they feel more social pressure toward marriage than men.

On the other hand, 10 studies draw the attention to race as well as homophily. They find that white individuals, especially white men, are the most preferred group in mate selection, and e-daters mostly seek partners who share similar socioeconomic and ideological backgrounds. Only five studies challenge the beauty-status duality in this literature. Qiao Qiao He et al. (2013), for instance, argue that in China, not merely men but also women use their income to attract potential partners. Benjamin P. Lange et al. (2019) who look at the German context and Tao Fu (2015) who analyze the profiles of *shengny*, meaning leftover women, in China find similar results. According to these studies from different cultural settings, women prefer sensitive, emotional, kind as well as intelligent men. The findings from Singapore (Phua and Moody, 2019) demonstrate how women's increasing access to education and job market have changed their mate preferences. A data set collected in 2009 and 2017 in the U.S. (Thomas, 2019) show that

couples are becoming more heterogeneous, that is, more individuals today prefer mates who do not simply share similar backgrounds but come from diverse backgrounds in terms of ethnicity, race, taste, etc. Despite those challenges, love and beauty overwhelmingly, in Sara Ahmed's terms (2014), "stick" to women while sex and status to men. This socially constructed heteronormative binary logic which seems transcultural continue to be reproduced as a persistent myth because it is also profitable. Many dating coaches or experts, for which the dating industry paved the way, advise women to look beautiful and men to look rich (Bryans, 2018; Ettin, 2014). Interestingly, this reproduction of the female love-male sex binary comes not only from the online dating industry, but also from the literature regarding heterosexual dating, matching, and relationships.

What lies beneath these studies which reduce the online dating phenomenon to such binary logic is the problem of oversimplification. Why heterosexual individuals prefer dating technologies and why they are moved by certain profiles but not others are mostly reduced to love-sex and beauty-status dichotomies. The above-mentioned studies generally regard digital dating in terms of intimacy and love. This results in less scholarly attention to other factors that influences individuals' preferences for dating technologies. Boredom, for instance, is a dominant factor,⁸ though, the most neglected one. In other words, studies show how individuals significantly use dating technologies to alleviate boredom but do not pay attention to why boredom is a dominant factor. Only Seta and Zhang's study on *Momo* users finds that the dating app is "hardly 'a dating app'" because users are not interested in seeking a partner but an enjoyable talk (2015: 178). *Momo* users are fighting "the boring spells of everyday life" (179) while avoiding the pressures of a more demanding relationship. Therefore, they suggest viewing *Momo* as no more than "a pastime flirting platform" (178). Their ethnographic study demonstrates how boredom is a crucial phenomenon that might help us understand today's dating landscape, its culture as well as practices within it.

⁸ Alam, et al., 2018; Bryant and Sheldon, 2017; Frohlich and Migliardi, 2011; Pozsar et al., 2018; Seta and Zhang, 2015; Timmermans and Caluwé, 2017; Ward, 2016.

In predominantly quantitative research, mate preferences are also explained through beauty and status categories which function as an “element of social reproduction” (Highmore, 2016a: 160). Swiping becomes here determined, pre-established, a static disposition, “a preference as *already* positioned within a hierarchy” (Highmore, 2016b: 557, emphasis original). But what is dismissed here is that swiping is a bodily activity. Recognizing it as such does not refute that it sometimes becomes mechanic, but draws the attention to how it is also about “letting oneself carried away, overflowing with the surprises that arise through contact with” (Hennion, 2007: 109) persons or their profiles. To put it another way, there are “different orienting forces” (Highmore, 2016b: 553) which influence individuals’ preferences, thus it cannot be simply claimed that women value status while men prioritize beauty. But attention should be paid to how these categories and their affectivities change in different contexts. Research design, in this regard, is crucial. The studies on mate selection discussed above use predominantly quantitative methods which causes the reproduction of the female love-male sex binary. Swiping as a bodily activity is neglected because the researchers interested in heterosexual individuals in digital environments are mostly inclined to forget the existence of bodies. Being body blind, they consider online worlds as first and foremost as a disembodied space as if the body would magically disappear when it comes to digital. The scholars who study heterosexual individuals’ e-dating practices recognize the bodily movements when using dating apps, i.e., how users choose their potential partners “with a quick thumb movement” (David and Cambre, 2016: 4). Yet, the same scholars criticize that with the emergence of dating technologies, being attracted to someone, a possible date, has become disembodied (Badiou with Truong, 2012; Bauman, 2003; Finkel et al., 2012; Hardey, 2002; Illouz, 2007; Roscoe and Chillias, 2014; Sprecher et al., 2008). To put it differently, on the one hand, when it comes to using dating technologies, the body is recognized since people use their hands, fingers, eyes, etc. during swiping. On the other hand, when it comes to choosing a partner, which requires a bodily attraction, the body is surprisingly neglected, as if the people who use dating technologies make decisions without feeling an attraction. It is important to keep in mind that swiping can become a very mechanic practice. “Swiping storm” can lead individuals to like or dislike profiles

without even looking at them. Yet, this does not mean that it is a disembodied practice. It is also crucial to note that queer studies as well as critical media studies which focus on non-heterosexual digital dating environments have already challenged the body blindness (e.g., Atuk, 2020 and forthcoming). Thus, the fact that the female love-male sex binary logic continues to be reproduced demonstrates another blindness, a blindness to those challenges as well.

Reducing the online dating phenomenon to the female love-male sex binary also ignores that “platforms intervene” (Gillespie, 2015), the significant role of algorithms, templates along with interfaces in e-daters’ actions and decisions. In other words, the architecture of an app has a specific “style of allure” (Thrift, 2010) which move individuals toward as well as away from the app. Bumble, for instance, presents itself as a “feminist” dating app by allowing only women to start the conversation after a match is made (Bivens and Hoque, 2018). Through its technological design which aims to ensure security, control, and safety, the app allures heterosexual cisgender women. Differently than Bumble, *OkCupid* uses the answers that e-daters give to questions regarding interests, religion, political view, sexual desires, etc., and gives its users percentages of agree (same answers) as well as disagree (different answers) to demonstrate how perfect they are for each other. By drawing the attention to the answers rather than users’ images, *OkCupid* promotes itself as a contrast to *Tinder*: “On *OkCupid*, you are more than just a photo. You have stories to tell, passions to share...” (okcupid.com, 2019). As such, *OkCupid* is seen as more than a hookup app, a place for people interested in more serious intimacies (Ekşi Sözlük, 2020).

There is nothing new under the sun. We have already heard of the story of women seeking love while men looking for sex, from Buss & Schmitt (1993) to bell hooks (2004). These arguments reproduce socially constructed sticky relationships between love, beauty, and woman, between sex, status, and man as if love is a female act while sex is a “right of men.” This repetition that has become a persistent myth mainly derives from methodology. Below, I suggest turning to affect to transcend this female love-male sex binary.

The Affective Turn

Many scholars (Ahmed, 2014; Hemmings, 2005; Leys, 2011; Martin, 2013) use the terms emotion and affect interchangeably and insist on such use. On the other hand, affect scholars (Berlant, 2011a; Massumi, 1995; Stewart, 2017; Thrift, 2008) underline that the two have different meanings and that the difference matters. Following affect theories, I argue that the difference is crucial because it might help transcend the binary logic.

Emotions, first of all, are not simply a psychological state, natural, and precultural, but they are in fact cultural as well as social practices of feelings (Myers, 1988; Rosaldo, 1983). In her classical work *The Managed Heart*, Hochschild (1983) draws the attention to cultural “feeling rules” or emotional vocabularies that indicate which feelings are and are not “feel-able” where, when, and how one should display, practice, perform a feeling, and who are (not) allowed to display. This attempt to unnaturalize emotions is a structural intervention to the Western understanding of them as “beneath” the faculties of thought as well as reason (Ahmed, 2014; Lutz, 1988). They are in fact embodied in narratives. Being a part of power relations, they “bound up with the securing of social hierarchy” since we do not have the same relationship to emotions (Ahmed, 2014: 4).

Emotions are “sticky” (Ahmed, 2014). Shame, for instance, arises “out of the monitoring of one’s own actions by viewing one’s self from the standpoint of others” (Scheff, 1988: 398). It sticks to those who act outside the norms, rules, and laws. In this regard, women or LGBTQ+ individuals are first and foremost those who “brings shame on the family,” or the society (Ahmed, 2014: 107). However, shaming which had remained a masculine act for a very long time is used today as a political activism by feminist groups to expose toxic masculine performances (Hess and Flores, 2016; Shaw, 2016). Love also sticks to women. As we have been repeatedly told and taught, women, but not men, love. As if women are born to love, and not to be loved. As if love sticks to the female body “by nature.” Love and care continue to be socially constructed as a female act, as a “duty” of women, i.e., the future wives as well as mothers (Duncombe and Marsden, 1998; Green,

2018; Uiolean, 2018).⁹ And the female love-male sex binary reproduces this sticky relationship.

Affect is rather different. Inspired by Spinoza (1994) but mostly Deleuze and Guattari (1983 and 1987), the affective turn is a poststructural intervention. It begins with critiquing the Cartesian mind-body duality in which there is always a primacy of the mind over the body. Following Spinoza (1994), affect scholars claim that the body's power of movement influences as well as is influenced by the mind. They agree that emotions are social and cultural practices, but the concept of affect is more than emotions. It refers to the body's capacity to affect, move, and act upon as well as to be affected, moved, and acted upon. The first fundamental view in affect theory is that "cognition follows the affects" (Berlant, 2011b: 145; Damasio, 2003[1999]).¹⁰ Nonetheless, this does not mean that affect is entirely bodily and "mindless," but underlines the body's influence. Because sensation occurs before cognition, affect is viewed as resistant to narrative and cognitive capture (White, 2011: 15). Therefore, it is non-representational, and this is the second fundamental view. However, non-representation can by no means be understood as anti-representation. Affect theories apprehend what pass for representations as "performative presentations, not reflections of some a priori order waiting to be unveiled, decoded, or revealed" (Anderson and Harrison, 2010: 19). In other words, non-representational means that representations are not planned codes and symbols closed upon themselves, but they are open to making, unmaking, and remaking. They can be de-presented and re-presented (Thrift and Dewsbury, 2000). Affect scholars, in this regard, are interested in atmospheres (Anderson, 2009; Stewart, 2011) because, and this is the third fundamental principal of affect theory, "bodies are continuously busy judging their environments and responding to [affective] atmospheres in which they find themselves" (Berlant, 2011b: 15).

⁹ In *The Will to Change*, bell hooks (2004) argues that to end patriarchy, to change the patriarchal relations, men must be taught love, to love. Men do not know the art of love. They can change only if they learn how to love. The masculinity crisis can only end when men know how to love.

¹⁰ As some critics (Leys, 2011; Martin, 2013) have done, the view that cognition follows affect can be, very easily, oversimplified by associating the notion of affect with a research area in neuroscience. This would be unfair to affect studies since they endeavor to draw our attention to bodies, subjects, or modes of being, movements, and atmospheres.

Unlike emotion, the concept of affect draws the attention to escape (Biehl, 2005). It does not reject emotions as social and cultural practices, feeling rules, power dynamics, and unequal relations to emotions. In Berlant's terms, affect theory "encourage more than a focus on orthodoxies of institutions and practices" since life is a porous zone that consists of lots of incoherence and contradiction, lots of ways that people make through it: "Laws, norms, and events shape imaginaries, but ... people make up modes of being and responding to the world that altogether constitute what gets called 'visceral response' and intuitive intelligence" (2011b: 53). The focus on modes of being and responses to the world is what makes the affect-emotion distinction valuable.

Encouraging a different focus, an affective turn to digital dating may help to transcend the female love-male sex binary in several ways. First, the conceptual difference between emotion and affect might help concentrate on what is/are neglected. The concept of affect might extend the scope of the literature on heterosexual e-dating which is very much limited to love, sex, and intimacy. Boredom might gain attention, for instance. Why is boredom a dominant affect that moves individuals toward dating apps? It might also help not to jump into conclusion that sex is first and foremost a male practice whereas love is predominantly a female one, but question why heterosexual women attach to love while men to sex as Berlant (2011a, 2011b) puts an emphasis on attachments. Second, emphasizing affective environments or atmospheres (Anderson, 2009; Stewart, 2011), affect, or non-representational, theories might encourage to look at the dating platforms, their algorithmic designs, and their aesthetics as affective atmospheres (e.g., Ash, 2010b). What kind of environments that influence individuals' actions as well as preferences exist within these platforms? Along with affective atmospheres, the emphasis on thought-in-action and movement in non-representational theories might help understand the affectivity of profiles, that is, how, although it can become mechanic, swiping is not already constituted, but a bodily activity because what one sees on the screen mostly does something to the body (Ash, 2009). However, the aim is not to refute the female love-male sex binary, but to move beyond the sticky

representations based on this binary logic. How can non-representational methodologies pave the way for transcending the binary?

Non-representational Methodologies

Affect theories do not introduce “a set of regulated steps to be taken towards the realization of some predetermined end” (Ingold, 2015: vii), but encourage researchers to be experimental. Hence, there is no *a* non-representational methodology, but non-representational methodologies (Anderson and Harrison, 2010; Vannini, 2015). However, they share some similar techniques that I find crucial for moving beyond the female love-male sex binary. What is primarily common in non-representational methodologies is the living language (Ash, 2010a; Stewart, 2007), a writing technique which moves as well as focuses on senses, tactile or haptic knowledges, a way of writing that describes the affective atmospheres (e.g., Paterson, 2009; Stewart, 2007). It is a “sensuous scholarship” (Stoller, 2004) or “sensory ethnography” (Pink, 2009), in that sense, which aims to turn the cold, passive language of academia into a living one. Non-representational methodologies encourage sensuous descriptions, detailed descriptions of the atmosphere, the things, the event, the environment, the smells, the noise, etc. Such descriptions are important to understand how bodies are not only influenced by, but also judge and respond to their affective environments.

Other than writing, non-representational methodologies suggest both offline and online walking as a technique to capture everyday flows, to understand affective environments. Technical walkthrough or cyberflaneur technique (Condie et al., 2018; Light et al., 2018) is crucial to observe and understand the affective atmospheres of online worlds, of dating technologies in this case, their aesthetics and styles of allure which have an impact on e-daters’ actions, preferences, and decisions. Such technique involves basically “the researcher engaging with the app’s interface, working through screens, tapping buttons, and exploring menus”; it requires an analytical eye to user interface management, functions and features, textual content and tone, and the look as well as feel of the app (Light et al., 2018: 891-892). Reenactment is a common technique used in non-representational methodologies as well. It aims to understand how a practice is

actually practiced. In terms of online dating, not simply reenactment but video reenactment is an important method for understanding how swiping is a bodily, affective activity. The method combines video recording and participant reflection. In other words, during video recording, the research participant shows the researcher how the practice is performed. Video is crucial because it offers the opportunity to study the movement, the non-representational dimensions of a practice, the bodily interactions between humans and non-humans, and it provides multiple layers of data about practices, their sensory registers, and affective atmospheres (Ash, 2010a; Bates, 2014; Harris, 2016; Laurier and Philo, 2006). Video reenactment allows the researcher “to understand more closely the sensory and affective dimensions” (Pink, 2012: 43) of the practice of swiping. It offers routes to knowing about e-dating platforms as affective atmospheres, swiping behaviors, and the affectivity of profiles.

Conclusion

This review article reveals the female love-male sex binary logic embedded in the literature regarding heterosexual digital dating. Studies predominantly argue that women look for a romantic partner with a high socioeconomic status whereas men seek for a casual sex partner who must be physically attractive. Such a gendered and heteronormative argument is not new. For a very long time, it has been reproduced by the literature on mate selection in general as well as by various products of the culture industry like television series, movies, books, and by specialists of the e-dating business such as dating coaches and matchmakers. Although this binary logic has been equally challenged by the studies on non-heterosexual digital dating for a long time, it continues to be reproduced. This paper claims that the reproduction derives from three things. First, individuals mostly internalize this socially constructed relationship between love, beauty, and women, between sex, status, and men. Internalizing the gender roles assigned by this social and cultural construction, many heterosexual women search for love while their counterparts seem to practice their “right to hookup.” Second, the binary continues to exist in the literature despite various challenges because the literature regarding heterosexual digital dating seems blind to the studies that transcend the female love-male sex binary.

Third and related with the former, the continuous reproduction of the duality stems from methodology. The studies which cause reproduction predominantly use quantitative techniques and measure mate preferences through physical attractiveness and status categories, and motivations through love and sex. As such, they disregard other motivations like boredom, the role of the body on mate selection, and the impact of technological design on motivations as well as swiping decisions.

To move beyond the female love vs. male sex binary, this paper suggests an affective turn to heterosexual digital dating. Without refusing laws, institutions, events that shape imaginaries and actions, affect theories draw the attention to the body and underline its capacity to judge their environments and respond to affective atmospheres. Hence, they encourage a focus on performances, practices, atmospheres, different ways that people make through, and modes of being that people make up. Such a focus might pave the way for questioning the sticky relationships, for considering other relations beyond the female love-male sex association as well as the role of non-human things on those relationships. Technical walkthrough, for instance, as a method of engaging with the interface, features, content, tone, look, and feel of an app, is crucial to observe and understand how the aesthetics of a dating app affects e-daters' motivations, preferences, and strategies. Video reenactment which combines video recording and participant reflection is also important for understanding how swiping is practiced by online daters and how the body plays a role in swiping. Last but not least, sensory writing might help the researcher to understand the affective atmospheres created by and within dating technologies, the affectivity of profiles. These non-representational techniques might lead the researcher to question, to move beyond, and to understand the female love-male sex dualism rather than jumping into conclusion that women seek love and demand status while men seek sex and demand beauty. They also might help the researcher question the blindness produced by this binary as well as the researcher's own blindness to what is beyond the binary. However, this paper does not claim that non-representational methodologies will eventually demolish the binary logic. Therefore, the researcher should

always keep in mind that these methodologies might produce a different binary logic along with a different blindness.

References

- Abramova, Olga, et al. (2016). "Gender Differences in Online Dating: What Do We Know So Far? A Systematic Literature Review." *49th Hawaii International Conference on System Sciences (HICSS)*, Koloa, HI. New York: The Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE). 3858-3867
- Ahmed, Sara (2014). *The Cultural Politics of Emotion* (2nd edition), Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alam, Syed Shah, et al. (2018). "Factors Affecting Intention to Use Online Dating Sites in Malaysia." *International Journal of Engineering and Technology*, 7(4.28): 192-198.
- Almjeld, Jen (2014). "A Rhetorician's Guide to Love: Online Dating Profiles as Remediated Commonplace Books." *Computers and Composition*, 32: 71-83.
- Alterowitz, Sheyna Sears-Roberts and Gerald A. Mendelsohn (2009). "Partner Preferences Across the Life Span: Online Dating by Older Adults." *Psychology and Aging*, 24(2): 513-517.
- Anderson, Ashton et al. (2014). "Political Ideology and Racial Preferences in Online Dating." *Sociological Science*, 1: 28-40.
- Anderson, Ben (2009). "Affective Atmospheres." *Emotion, Space and Society*, 2: 77-81.
- Anderson, Ben, and Paul Harrison (2010). "The Promise of Non-representational Theories." In *Taking-place: Non-representational Theories and Geography*. Ben Anderson and Paul Harrison (eds.). Farnham and Burlington: Ashgate. 1-34.
- Arum, Richard, et al. (2008). "The Romance of College Attendance: Higher Education Stratification and Mate Selection." *Research in Social Stratification and Mobility*, 26: 107-121.

- Ash, James (2009). "Emerging Spatialities of the Screen: Video Games and the Reconfiguration of Spatial Awareness." *Environment and Planning A*, 41: 2105-2124.
- Ash, James (2010a). "Teleplastic Technologies: Charting Practices of Orientation and Navigation in Videogaming." *Transactions of the Institute of British Geographers*, 35: 414–430.
- Ash, James (2010b). "Architectures of Affect: Anticipating and Manipulating the Event in Processes of Videogame Design and Testing." *Environment and Planning D: Society and Space*, 28: 653-671.
- Atuk, Tankut (2020). "Cruising in the Research Field: Queer, Feminist, and Cyber Autoethnography." *International Review of Qualitative Research*, 13(3): 351-364.
- Atuk, Tankut (forthcoming). "Cruising in-between Immunity and Community: A Virtual Ethnography of Cruising in Istanbul." *Sexualities*: 1-23.
<https://doi.org/10.1177/1363460720973893>
- Badiou, Alain, and Nicolas Truong (2012). *In Praise of Love*. London: Serpent's Tail.
- Başar, Ömer (2010). *Asymmetries of Men and Women in Selecting Partner*, MA Thesis, Boğaziçi University.
- Bates, Charlotte (2014). "Intimate Encounters: Making Video Diaries About Embodied Everyday Life." In *Video Methods: Social science research in motion*. Charlotte Bates (ed.). New York and London: Routledge. 10-26.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Berlant, Lauren (2011a). "A Properly Political Concept of Love: Three Approaches in Ten Pages." *Cultural Anthropology*, 26 (4): 683-691.
- Berlant, Lauren (2011b). *Cruel Optimism*. Durham and London: Duke University Press.

- Biehl, Joao (2005). *Vita: Life in a Zone of Social Abandonment*. Berkeley: University of California Press.
- Birger, Jon (2015). *Date-onomics: How Dating Became a Lopsided Numbers Game*. New York: Workman Publishing.
- Bivens, Rena, and Anna Shah Hoque (2018). "Programming Sex, Gender, and Sexuality: Infrastructural Failures in the "Feminist" Dating App Bumble." *Canadian Journal of Communication*, 43: 441-459.
- Blossfeld, Hans-Peter (2009). "Educational Assortative Marriage in Comparative Perspective." *Annual Review of Sociology*, 35: 513-530.
- Brand, Rebecca J., et al. (2012). "What Is Beautiful Is Good, Even Online: Correlations Between Photo Attractiveness and Text Attractiveness in Men's Online Dating Profiles." *Computers in Human Behavior*, 28: 166-170.
- Bruch, Elizabeth E., and M. E. J. Newman (2019). "Structure of Online Dating Markets in U. S. Cities." *Sociological Science*, 6: 219-234.
- Bryans, Bruce (2018). *Texts So Good He Can't Ignore: Sassy Texting Secrets for Attracting High-quality Men (and Keeping the One You Want)*. South Carolina: Createspace Independent Publishing Platform.
- Bryant, Katherine, and Pavica Sheldon (2017). "Cyber Dating in the Age of Mobile Apps: Understanding Motives, Attitudes, and Characteristics of Users." *American Communication Journal*, 19(2): 1-15.
- Buss, David M. (1989). "Sex Differences in Human Mate Preferences: Evolutionary Hypotheses Tested in 37 Cultures." *Behavioral and Brain Sciences*, 12(1): 1-49.
- Buss, David M., and David P. Schmitt (1993). "Sexual Strategies Theory: An Evolutionary Perspective on Human Mating." *Psychological Review*, 100(2): 204-232.
- Casimiro, Cláudia (2014). "Portuguese Online Dating: Exploring Gender Differences in Self-presentations." *Revista Teknokultura*, 11(1): 117-141.

- Casimiro, Cláudia (2015). "Self-presentation in the Portuguese Online Dating Scene: Does Gender Matter?" In *Online Courtship: Interpersonal Interactions Across Borders*. I. Alev Degim et al. (eds.). Amsterdam: Institute of Network Cultures. 71-95.
- Chappetta, Kelsey C., and Joan M. Barth (2016). "How Gender Role Stereotypes Affect Attraction in an Online Dating Scenario." *Computers in Human Behavior*, 63: 738-746.
- Clemens, Chris, et al. (2015). "The Influence of Biological and Personality Traits on Gratifications Obtained through Online Dating Websites." *Computers in Human Behavior*, 49: 120-129.
- Condie, Jenna, et al. (2018). "Tinder Matters: Swiping Right to Unlock Research Fields." In *Doing Research in and on the Digital: Research Methods Across Fields of Inquiry*. Cristina Costa and Jenna Condie (eds.). London: Routledge. 102-115.
- Curington, Celeste Vaughan, et al. (2015). "Positioning Multiraciality in Cyberspace: Treatment of Multiracial Daters in an Online Dating Website." *American Sociological Review*, 80(4): 764-788.
- Damasio, Antonio (2003 [1999]). "From the Feeling of What Happens." In *What is an Emotion?* Robert Solomon (ed.). New York: Oxford University Press. 152-157.
- David, Gaby, and Carolina Cambre (2016). "Screened Intimacies: Tinder and the Swipe Logic." *Social Media + Society*, April-June 2016: 1-11.
- Davis, Eden M., and Karen L. Fingerman (2016). "Digital Dating: Online Profile Content of Older and Younger Adults." *Journals of Gerontology: Psychological Sciences*, 71(6): 959-967.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

- Duguay, Stefanie (2017). "Dressing Up Cinderella: Interrogating Authenticity Claims on the Mobile Dating App Tinder." *Information, Communication & Society*, 20(3): 351-367.
- Duncombe, Jean, and Dennis Marsden (1998). "'Stepford Wives' and 'Hollow Men'? Doing Emotion Work, Doing Gender and 'Authenticity' in Intimate Heterosexual Relationships." In *Emotions in Social Life*. Gillian Bendelow and Simon J. Williams (eds.). London and New York: Routledge. 209-224.
- Dwivedi, Amitabh Vikram (2015). "From Arranged to Online: A Study of Courtship Culture in India. In *Online Courtship: Interpersonal interactions across borders*. I. Alev Degim, et al. (eds.). Amsterdam: Institute of Network Cultures. 133-147.
- Ekşi Sözlük. "OkCupid." Accessed September 15, 2020. <https://eksisozluk.com/okcupid--841343?p=1>
- Ettin, Erika (2014). *Love at First Site: Tips and Tales for Online Dating Success from a Modern-day Matchmaker*. Texas: River Grove Books.
- Felmlee, Diane H., and Derek A. Kreager (2017). "The Invisible Contours of Online Dating Communities: A Social Network Perspective." *Journal of Social Structure*, 18(1): 1-27.
- Finkel, Eli J., et al. (2012). "Online Dating: A Critical Analysis from the Perspective of Psychological Science." *Psychological Science in the Public Interest*, 13(1): 3-66.
- Frohlick, Susan, and Paula Migliardi (2011). "Heterosexual Profiling." *Australian Feminist Studies*, 26(67): 73-88.
- Fu, Tao (2015). "What Are the *Shengnv* Looking for in Online Heterosexual Dating and Courtship? A Content Analysis of Shanghainese Women's Personal Profiles on jiyuan.com." In *Online Courtship: Interpersonal Interactions Across Borders*. I. Alev Degim, et al. (eds.). Amsterdam: Institute of Network Cultures. 186-207.

- Gatter, Karoline, and Kathleen Hodkinson (2016). "On the Differences between Tinder versus Online Dating Agencies: Questioning a Myth. An Exploratory Study." *Cogent Psychology*, 3: 1-12.
- Gewirtz-Meydan, Ateret, and Liat Ayalon (2018). "Forever Young: Visual Representations of Gender and Age in Online Dating Sites for Older Adults." *Journal of Women & Aging*, 30(6): 484-502.
- Gillespie, Tarleton (2015). "Platforms Intervene." *Social Media + Society*, April-June: 1-2.
- Green, Deidre Nicole. (2018). "The Freedom to Love: On the Unclaimability of (Maternal) Love." *Analyze – Journal of Gender and Feminist Studies*, 11: 125-149.
- Hardey, Michael (2002). "Life Beyond the Screen: Embodiment and Identity Through the Internet." *The Sociological Review*, 50(4): 570-585.
- Harris, Anne M. (2016). *Video as Method: Understanding Qualitative Research*. Oxford: Oxford University Press.
- He, Qiao Qiao, et al. (2013). "Potentials-attract or Likes-attract in Human Mate Choice in China." *PLoS ONE*, 8(4): e59457.
- Hemmings, Clare (2005). "Invoking Affect." *Cultural Studies*, 19(5): 548-567.
- Hennion, Antoine (2007). "Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology." *Cultural Sociology*, 1(1): 97-114.
- Hess, Aaron, and Carlos Flores (2016). "Simply More Than Swiping Left: A Critical Analysis of Toxic Masculine Performances on *Tinder Nightmares*." *New Media & Society*, 1-18.
- Highmore, Ben (2016a). "Taste After Bourdieu." *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics*, 87: 159-163.
- Highmore, Ben (2016b). "Taste as Feeling." *New Literary History*, 47(4): 547-566.
- Hitsch, Günter J., et al. (2010a). "Matching and Sorting in Online Dating." *American Economic Review*, 100(1): 130-163.

- Hitsch, Günter J., et al. (2010b). "What Makes You Click? – Mate Preferences in Online Dating." *Quantitative Marketing and Economics*, 8: 393-427.
- Hochschild, Arlie R. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- hooks, bell (2004). *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. New York, London, Toronto, Sydney: Atria Books.
- Huber, Gregory A., and Neil Malhotra. (2017). "Political Homophily in Social Relationships: Evidence from Online Dating Behavior." *The Journal of Politics*, 79(1): 269-283.
- Illouz, Eva (2007). *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Ingold, Tim (2015). "Foreword." In *Non-representational Methodologies: Re-envisioning Research*. Phillip Vannini (ed.). New York and London: Routledge. vii-x.
- Jakobsson, Niklas, and Henrik Lindholm (2014). "Ethnic Preferences in Internet Dating: A Field Experiment." *Marriage and Family Review*, 50(4): 307-317.
- Johnson, James H. (2017) *Dating_missrepresentation.com: Black women's lived love-hate relationship with online dating*, PhD Dissertation, Southern Illinois University Carbondale.
- Kreager, Derek A., et al. (2014). "Where Have All the Good Men Gone? Gendered Interactions in Online Dating." *Journal of Marriage and Family*, 76(2): 387-410.
- Lange, Benjamin P., et al. (2019). "The Name Is the Game: Nicknames as Predictors of Personality and Mating Strategy in Online Dating." *Frontiers in Communication*, 4(3): 1-11.
- Lange, Rense, et al. (2015). "Drive to Marry and Social Prescription in Chinese Online Daters." *Interpersona*, 9(2): 135-147.

- Laurier, Eric, and Chris Philo (2006). "Possible Geographies: A Passing Encounter in a Café." *Area*, 38: 353–364.
- Leys, Ruth (2011). "The Turn to Affect: A Critique." *Critical Inquiry*, 37(3): 434-472.
- Light, Ben, et al. (2018). "The Walkthrough Method: An Approach to the Study of Apps." *New Media & Society*, 20(3): 881-900.
- Lin, Ken-Hou, and Jennifer Lundquist (2013). "Mate Selection in Cyberspace: The Intersection of Race, Gender, and Education." *American Journal of Sociology*, 119: 183-215.
- Lindsay, Megan (2015). "Performative Acts of Gender in Online Dating: An Auto-ethnography Comparing Sites. In *Online Courtship: Interpersonal Interactions Across Borders*. I. Alev Degim, et al. (eds.). Amsterdam: Institute of Network Cultures. 242-261.
- Lutz, Catherine A. (1988). *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Martin, Emily (2013). "The Potentiality of Ethnography and the Limits of Affect Theory." *Current Anthropology*, 54(7): 149-158.
- Massumi, Brian (1995). "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique*, 31: 83-109.
- McGloin, Rory, and Amanda Denes (2018). "Too Hot to Trust: Examining the Relationship between Attractiveness, Trustworthiness, and Desire to Date in Online Dating." *New Media & Society*, 20(3): 919-936.
- McGrath, Allison R., et al. (2016). "Differing Shades of Color: Online Dating Preferences of Biracial Individuals." *Ethnic and Racial Studies*, 39(11): 1920-1942.
- McWilliams, Summer, and Anne E. Barrett (2014). "Online Dating in Middle and Later Life: Gendered Expectations and Experiences." *Journal of Family Issues*, 35(3): 411-436.

- Menkin, Josephine A., et al. (2015). "Online Dating Across the Life Span: Users' Relationship Goals." *Psychology and Aging*, 30(4): 987-993.
- Myers, Fred R. (1988). "The Logic and Meaning of Anger Among Pintupi Aborigines." *Man*, 23(4): 589-610.
- Newett, Lindsay, et al. (2017). "Forming Connections in the Digital Era: Tinder, a New Tool in Young Australian Intimate Life." *Journal of Sociology*, 1-16.
- OkCupid. <https://www.okcupid.com/> Accessed September 17, 2019.
- Ong, David (2016). "Education and Income Attraction: An Online Dating Field Experiment." *Applied Economics*, 48(19): 1816-1830.
- Ong, David, and Jue Wang (2015). "Income Attraction: An Online Dating Field Experiment." *Journal of Economic Behavior & Organization*, 111: 13-22.
- Oyer, Paul (2014). *Everything I Ever Needed to Know About Economics I Learned from Online Dating*. Boston: Harvard Business Review Press.
- Paterson, Mark (2009). "Haptic Geographies: Ethnography, Haptic Knowledges and Sensuous Dispositions." *Progress in Human Geography*, 33: 766-788.
- Peters, Sierra, and Hannah Salzsieder (2018). "What Makes You Swipe Right?: Gender Similarity in Interpersonal Attraction in a Simulated Online Dating Context." *Journal of Psychological Research*, 23(4): 320-329.
- Phua, Voon Chin, and Keyana P. Moody (2019). "Online Dating in Singapore: The Desire to Have Children." *Sexuality & Culture*, 23: 494-506.
- Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE.
- Pink, Sarah (2012). *Situating Everyday Life: Practices and Places*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Potarca, Gina, and Melinda Mills (2015). "Racial Preferences in Online Dating Across European Countries." *European Sociological Review*, 31(3): 326-341.

- Pozsar, Maria Henriete, et al. (2018). "Dating Apps in the Lives of Young Romanian Women. A Preliminary Study." *Analyze – Journal of Gender and Feminist Studies*, 11: 216-238.
- Ranzini, Giulia, and Christoph Lutz (2017). "Love at First Swipe? Explaining Tinder Self-presentation and Motives." *Mobile Media & Communication*, 5(1): 80-101.
- Rosaldo, Michelle Z. (1983). "The Shame of Headhunters and the Autonomy of Self." *Ethos*, 11(3): 135-151.
- Roscoe, Philip, and Shiona Chillas (2014). "The State of Affairs: Critical Performativity and the Online Dating Industry." *Organization*, 21(6): 797-820.
- Rudder, Christian (2014). *Dataclysm: Who We Are (When We Think No One's Looking)*. New York: Crown Publishers.
- Scheff, Thomas J. (1988). "Shame and Conformity: The Deference-Emotion System." *American Sociological Review*, 53(3): 395-406.
- Schwarz, Sascha, and Manfred Hassebruck (2012). "Sex and Age Differences in Mate-selection Preferences." *Human Nature*, 23: 447-466.
- Seta, Gabriele de, and Ge Zhang (2015). "Stranger Stranger or Lonely Lonely? Young Chinese and Dating Apps Between the Locational, the Mobile and the Social." In *Online Courtship: Interpersonal Interactions Across Borders*. I. Alev Degim, et al. (eds.). Amsterdam: Institute of Network Cultures. 167-185.
- Shaw, Frances (2016). "'Bitch I Said Hi': The *Bye Felipe* Campaign and Discursive Activism in Mobile Dating Apps." *Social Media + Society*, October-December: 1-10.
- Skopek, Jan, et al. (2011). "The Gendered Dynamics of Age Preferences: Empirical Evidence from Online Dating." *Journal of Family Research*, 23(3): 267-290.
- Snitko, Jessica R. (2016). *Millennial Matchmaker or Just a Game? The Uses and Gratifications of Tinder*, MA thesis, Purdue University.

- Spinoza, Baruch (1994). *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*. New Jersey and West Sussex: Princeton University Press.
- Sprecher, Susan, et al. (2008). "TheBusinessofLove.com: Relationship Initiation at Internet Matchmaking Services." In *Handbook of Relationship Initiation*. Susan Sprecher, et al. (eds.). New York and Hove: Psychology Press. 249-265.
- Sritharan, Rajees, et al. (2010). "I Think I Like You: Spontaneous and Deliberate Evaluations of Potential Romantic Partners in an Online Dating Context." *European Journal of Social Psychology*, 40: 1062-1077.
- Stewart, Kathleen (2007). *Ordinary Affects*. Durham and London: Duke University Press.
- Stewart, Kathleen (2011). "Atmospheric Attunements." *Environment and Planning D: Society and Space*, 29: 445-453.
- Stewart, Kathleen (2017). "In the World That Affect Proposed." *Cultural Anthropology*, 32(2): 192-198.
- Stoller, Paul (2004). "Sensuous Ethnography, African Persuasions, and Social Knowledge." *Qualitative Inquiry*, 10(6): 817-35.
- Su, Xixian, and Haibo Hu (2019). "Gender-specific Preference in Online Dating." *EPJ Data Science*, 8: 12.
- Sumter, Sindy R., et al. (2017). "Love Me Tinder: Untangling Emerging Adults' Motivations for Using the Dating Application Tinder." *Telematics and Informatics*, 34: 67-78.
- Thomas, Reuben J. (2019). "Online Exogamy Reconsidered: Estimating the Internet's Effects on Racial, Educational, Religious, Political and Age Assortative Mating." *Social Forces*, 98(3): 1257-1286.
- Thrift, Nigel (2008). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Thrift, Nigel (2010). "Understanding the Material Practices of Glamour." In *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg and G. J. Seigworth (eds.). Durham and London: Duke University Press. 289-308.

- Thrift, Nigel, and John-David Dewsbury (2000). "Dead Geographies – and How to Make Them Live." *Environment and Planning D: Society and Space*, 18: 411-432.
- Timmermans, Elisabeth, and Elien de Caluwé (2017). "To Tinder or Not to Tinder, That's the Question: An Individual Differences Perspective to Tinder Use and Motives." *Personality and Individual Differences*, 110: 74-79.
- Tommasi, Natalia. (2004). *Differences Between Heterosexual Males and Females in Presentation of Self and Qualities Desired in a Partner in Online Dating Services*, PhD Dissertation, The University of Texas.
- Tsunokai, Glenn T., et al. (2014). "Online Dating Preferences of Asian Americans." *Journal of Social and Personal Relationships*, 31(6): 796-814.
- Uiorean, Oana (2018). "Love as an Instrument of Oppression: Plato's Symposium and Contemporary Gender Relations." *Analyze – Journal of Gender and Feminist Studies*, 11: 85-101.
- Vannini, Phillip (ed.) (2015). *Non-representational Methodologies: Re-envisioning Research*. New York and London: Routledge.
- Ward, Janelle. (2016). "What Are You Doing on Tinder? Impression Management on a Matchmaking Mobile App." *Information, Communication & Society*, DOI: 10.1080/1369118X.2016.1252412
- Webb, Amy. (2013). *Data, a Love Story: How I Cracked the Online Dating Code and Met My Match*. New York: Penguin.
- White, Daniel (2011). *The Affect-emotion Gap: Soft-power, Nation Branding, and Cultural Administration in Japan*, PhD Dissertation, Rice University.
- Zakelj, Tjasa, et al. (2015). "Internet Dating as a Project: The Commodification and Rationalization of Online Dating." *Družboslovne Razprave*, 31(78): 7-24.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098

2021, 24(1): 36-65

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.770227

****Araştırma Makalesi****

Görsellik ve Hakikat: Türkiye'deki Suriyelilere Dair Sosyal Medya Görsel Paylaşımlarında Hakikat Üretim Pratikleri*

Balca Arda**

Öz

Sosyal medyada paylaşılan görseller, bugün katılımcı pratiklerin hakikat üretimindeki etkisinin artmasıyla kamuoyu oluşturmada önemli bir yere sahiptir. Bilgi kaynaklarının geleneksel kitlesel medya kurumlarının tekelinden çıkarak sade vatandaşın çevrimiçi haber oluşturma ve bilgi yayma imkânı elde etmesi, görselin dikkat çekme ve gündem oluşturma amacıyla kullanımını daha da belirginleştirmiştir. Bu makale, Türkiye'deki Suriyeli algısını çevrimiçi kamusal alanda görsel kullanım pratikleri üzerinden incelemektedir. Bu araştırmanın amacı; sosyal medyadaki görüntü tabanlı haberler, görsel-işitsel mesajlar, söylem destekleyici veya oluşturucu argümanlar olan klipler, çok fazla paylaşılan ve hızlı yayılan imaj veya videolarda Suriyelilerin nasıl temsil edildiğini analiz etmektir. Bunun için, Suriyeliler hakkında paylaşılan görseller incelenmiştir. Türkiye'deki Suriyeli imgesinin *Twitter* sosyal medya platformunda paylaşımını incelemek için #ülkemdesuriyeliistemiyorum ve #suriyelilerkardeşimizdir hashtag'leri (#) altındaki görseller nitel yaklaşımla kategorize edilmiştir. Araştırma sonucunda ortaya çıkarılan veri setleri çok düzlemli söylem çözümlemesi yapılarak analiz edilmiştir. Makale, hakikat üretiminde çevrimiçi katılımcıların yatay bilgi yayma pratiklerini sorgulayarak günümüzdeki bilgi kirliliği sorunsalı tartışmasına görsel iletişim yönünden katkı sunmayı amaçlamaktadır. Sosyal medya platformlarında meydana gelen Türkiye'deki Suriyelilere ilişkin tartışmalarda, görüntüleri paylaşan kullanıcıların objektiflik ve tarafsızlık kaygısı taşıdıkları anlaşılmaktadır. Bu analiz, Suriyelilerin Türkiye'deki koruma statüsünün meşruiyetinin çeşitli parametrelere bağlı olduğunun ve Suriyelilere ilişkin söylemin sosyal medyada görsel kanıtlara başvurularak üretildiğini göstermiştir.

Anahtar sözcükler: Sosyal medya, Suriyeli, göç, görsel iletişim, hakikat üretimi, Türkiye.

* Geliş tarihi: 30/07/2020 • Kabul tarihi: 16/12/2020

** Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü.
Orcid no: 0000-0002-3793-2472, balca.arda@khas.edu.tr

****Research Article****

Visuality and the Truth: Practices of Knowledge Production through the Visuals of Syrians in Turkey on the Social Media*

Balca Arda**

Abstract

The images become the vehicle for online mass participation of ordinary users to influence media and set the agenda on specific topics among the public. The monopoly of traditional mass media institutions of information sources has been shattered through the horizontal social media practices of knowledge production and dissemination. In this age of truth skepticism, the article examines visual communication methods that activate knowledge production by taking a case study of the host communities' social media interaction on the Syrian immigrant population living under temporary protection in Turkey. The goal of this article is to identify the role of the information mediators such as clips, memes, GIFs, and videos as image-based news, audiovisual message, to construct arguments in social media. To study contrasting approaches to Syrian refugees in Turkey, I further collect images shared under two antagonistic online groupings under the hashtags #ülkemesuriyeliistemiyorum (I don't want Syrians in my country) and #suriyelilerkardeşimizdir (Syrians are our siblings). I conducted the multimodal discourse analysis on this visual inventory. By this, this research-based article contributes to the studies on online participatory practices of knowledge production through visual communication. As such users who share images of Syrians in Turkey have concerns about the objectivity and impartiality of their claims. This analysis demonstrates that the legitimacy of Syrians' status in Turkey depends on various parameters that users in social media refer to through the display of visual evidence.

Keywords: Social media, Syrians, migration, visual communication, knowledge production, Turkey.

* Received: 30/072020 • Accepted: 16/12/2020

** Kadir Has University Faculty of Communication, Visual Communication Design Department
Orcid no: 0000-0002-3793-2472, balca.arda@khas.edu.tr

Görsellik ve Hakikat: Türkiye'deki Suriyelilere Dair Sosyal Medya Görsel Paylaşımlarında Hakikat Üretim Pratikleri

Giriş

Günümüzde etkisini artıran içe kapanma siyasetinin ötekisi mültecilerdir. Türkiye'de geçici koruma statüsündeki kayıtlı Suriyeli sayısı 3,7 milyona dayanmıştır (UN Refugee Agency, 2020), bu da Türkiye nüfusunun yüzde 4,5'ine denk gelmektedir. Bu veriler resmî rakamları yansıtmakta olup kayıt altında olmayan Suriyeliler ile beraber bu sayının çok daha yüksek olduğu tahmin edilmektedir. Çoğu mülteci, "Türkiye'nin transit (geçiş) durağı olması nedeniyle sosyal statüsü bulunmayan kişiler olarak Türkiye'nin toplum sistemine yabancılaşmakta ve 'öteki' olarak adlandırılmaktadır" (Özdemir ve Öner-Özkan, 2016: 229).

18 Mart 2016 tarihli Türkiye-Avrupa Birliği (AB) zirvesinde düzensiz göçü önlemeye yönelik anlaşmaya varılmasının ardından, AB'nin yükümlülükleri ve Suriyeli sığınmacıların Türkiye'deki statüsü konusundaki tartışmalar hız kazanmış ve bu mesele sosyal medyada gündem haline gelmiştir. Türkiye'nin demografik yapısı Suriye'den gelen göçle birlikte çarpıcı bir şekilde değişmiş, toplumsal entegrasyon ve adaptasyon sürecinde sorunlar baş göstermeye başlamıştır. Suriyeliler hakkındaki bilgisizlik ve özellikle yardım programları hakkındaki bilgi kirliliği Türkiye'de sürekli büyüyen Suriyeli karşıtı söylemi beslemektedir. Bu nedenle Türkiye'de entegrasyon çalışmaları kapsamında sivil toplum kuruluşlarınca Suriyeliler hakkında bilgiler paylaşılmaktadır. Ancak hem çevrimiçi hem de çevrimdışı ortamda ilgili kuruluşların sunduğu bilgilere karşıt olan ve Suriyeli karşıtı bir söylem kurulmasına neden olan bilgiler dolaşıma sokulmaktadır. Çevrimiçi katılımcılar tarafından üretilen ve paylaşılan multimedya mesajlarında Türkiye'deki Suriyelilerin statüleri konusunda tartışmalar ön plandadır.

Göç alan toplumun sosyal, politik ve ekonomik refahının sağlanmasında bu toplumdaki taraf ve bireylerin temsili ve iletişimi, dolayısıyla bu temsil ve iletişimde kullanılan görseller büyük öneme sahiptir. Çevrimiçi katılımcıların akıllı telefonlarında

oluşturdukları mesajlar; çeşitli kitlesel medya otoriteleri tarafından tasdik edilmeden, doğrudan dolaşıma girmektedir. Böylelikle, “uzmanlık gerektiren bilgi yerine bir görüş havuzu sunan Twitter” (Lewandowsky vd., 2017: 354), kamuoyunun gündemini belirleyebilmektedir. Post-hakikat çağı olarak adlandırılan günümüzde amatör ve profesyonel bilgi üreticisi arasındaki ayrımın belirsizleşmesi, profesyonellerin ideolojik olarak daha büyük bir yapıya bağlı kişiler oldukları ve taraflı bilgi ürettikleri görüşüyle de ivme kazanmıştır.

Görsel içerik, post-hakikat çağında sosyal medyanın en önemli bileşenlerinden biridir. Bu makalede; bilgi kirliliği ve kutuplaşması olarak tanımlanan, yatay haber alma-verme sistemiyle bağdaştırılan post-hakikat çağında, Suriyelilere dair görsellerin ne tür bir söylem oluşturduğu araştırılmaktadır. Görsel paylaşımlar; popüler kültür ve sanatsal referanslar aracılığıyla grafik, illüstrasyon, video ve film gibi başka öğeleri de içermektedir. İletişim sistemlerinin ve karşılıklı katılım kültürünün birbirine bağımlılığının artmasına paralel olarak; eski ve yeni medyaların yakınsaması, çağdaş görsel kültür koşulunun bir parçasıdır (Jenkins, 2006: 12). Dolayısıyla, çevrimiçi bilgi üretiminde kullanılan görseller, yakınsama kültürünün bir örneği olarak multimedya ürünüdür. “Görseller ikna edici ve duyguları harekete geçiren (*affective*) ürünler” (Lackovic, 2020: 443) oldukları için, kullanıcıların içerik üretirken başvurdukları temel araç haline gelmiştir. Görsel temelli multimedya paylaşımlar, özellikle sosyal ve doğal krizler, “ihtilafli medya olayları” (Mortensen, 2015) olarak da bilinen felaketler veya savaş gibi durumlarda daha da önem kazanır. Tanıdığımız ve hatırladığımız olaylar, öncelikle görüntüler yoluyla aktarıldığından, görüntülerin önemi sosyal medyada duyguları harekete geçiren zamanlarda belirginleşmektedir (Bruns ve Hanusch, 2017: 1124). Görsellik, katılımcı medyanın özellikle ihtilafli medya olaylarında tanıklık eylemini gerçekleştirmesinde rol oynamaktadır (Scott, 2019: 374).

Görselliğin özellikle ihtilafli durumlarda bu kadar önemli olduğu bir çağda, Türkiye’deki Suriyelilere dair görsel paylaşımlar yoluyla oluşturulan söylem, önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda, çalışmada Suriyeliler hakkındaki görsellerin dayanışma

ve ötekileştirme mekanizması olarak nasıl kullanıldığını sorgulamaktadır. Görsellerin niteliklerinin nasıl bir formasyon izlediği ve bu görsel formasyonun post-hakikat çağı olarak adlandırılan günümüzde hakikat üretimindeki rolü incelenecektir. Twitter’da Türkiye’deki Suriyelilerle ilgili paylaşım yapılırken görsellerin ne şekillerde kullanıldığı incelenirken görsellerin estetik, üslup ve kompozisyonları temel alınmıştır. Burada, görsellerin estetik öğeleri çok düzlemlili söylem analizi aracılığıyla analiz edilecektir. Söylem analizinin amacı; paylaşılan görsellerin, Suriyeliler hakkındaki destekleyici ve eleştirel, kültürel, ekonomik, siyasî, idarî ana argümanlar ile ilişkilendirilmesidir. Araştırma soruları şunlardır:

- Suriyeli karşıtı veya Suriyeli yanlısı sosyal medya paylaşımlarındaki görüntüler; konu, biçim ve içerik açısından hangi yönlerden farklıdır?
- Suriyeliler bu görüntülerde –olumlu ya da olumsuz olarak– nasıl temsil edilmektedir?
- Paylaşılan bu görüntülerin genel estetik özellikleri nelerdir? Paylaşılan bu görüntülerde hangi popüler kültür öğelerini ve referanslarını tespit edebiliriz?

Söylem analizi, bir popülasyondan istatistiksel olarak temsilî bir örnek elde etmek yerine popülasyondan yeterli kanıt toplamayı amaçlar. Söylem analizi, görüntüler ve beraberindeki metinlerin izleyiciler için nasıl belirli bir gerçeklik versiyonu oluşturduğunu araştırır (Kenney, 2010). Görüntüler her zaman diğer ilgili görseller ve ilgili yazılı metinlerle birlikte bir anlam zinciri kurar (Aiello & Thurlow, 2006). Dolayısıyla izleyicinin görüntüden anlamı belirleyen, yalnızca görüntünün ne gösterdiği değil; aynı zamanda bağlamsal olarak ilişkide bulunduğu tarihsel, sosyo-politik ve kültürel koşullardır. Gunther Kress ve Theo van Leeuwen’in (2001: 26) ifade ettiği gibi, "dil bağlamında çalışan göstergebilimsel çok düzlemlili modeller ve üsluplar, temsil ve iletişim için kullanım kapasitesine sahiptir". Bu anlamda, iletişimde görünen dilin dışında, arka planda çalışan çok düzlemlili bağlamsal kodlar devreye girmektedir.

Çok düzlemlili söylem analizi; çevrimiçi paylaşımlardaki vatandaş ve Suriyeli tasvirini, bilgi üretimi üzerinden iktidar kurulumunu çözümllemek için ideal bir yöntemdir. Sosyal medyadaki paylaşımlar; görsel ve işitsel öğelerle birlikte metinlerin de olduğu çok düzlemlili multimedya ürünleridir. Araştırma sorusuna yanıt aramak için bu makalede çoklu ortam verileri ele alınmaktadır. Türkiye'deki Suriyelilere dair görseller aracılığıyla yapılan değerlendirmeler ve bu değerlendirmeler ile yaratılan gruplaşmalarda görsellerin oynadığı rol, metinsel paylaşım öğeleri de dikkate alarak araştırılmaktadır. Buradaki amaç, görselin kavramsallaştırılmasını sosyo-kültürel olarak temellendirmektir (Mitchell, 1984). Michel Foucault; sosyal yapıların dilin kullanımı için çeşitli kurallar oluşturduğunu ve bu kuralların, bireylerin sosyal yapı ve anlam arasında bağ kurmasına etki ettiğini dile getirmiştir (aktaran Çelik ve Ekşi, 2008). Görsel iletişim pratikleri, izleyiciyi belirli tür değerler hakkında düşünmeye teşvik etmektedir. Burada Suriyelilere ilişkin söylemi kuranlar olumlu ve olumsuz temsillerle ve referanslarla delil sunmaktadır. Sözelimi, kullanıcıların belli biçim ve içerikleri; popüler kültür öğelerini ve üslupları veya gönderileri kullanarak belirli bir söylem üretmekte ve bu söylem, belirli kesim veya kişilerin topluma katılımı veya dışlanması için meşruiyet sağlamaktadır (Hyland ve Paltridge, 2013: 49). Bu inceleme, Alison Young'ın (2010) belirttiği gibi imgenin ve sosyal dünyanın birbirinden ayırt edilemeyeceği üzerine kurulmuştur. Şüphesiz, internette karşılaştığımız bir görseli yorumlarken deneyimlediğimiz gerçeklik ile karşılaştırıyoruz, yani deneyim önceden sosyo-kültürel, ekonomik ve politik dolaylımlarla algılanan görseller aracılığıyla filtreleniyor (Eco, 1995); dolayısıyla görüntüler halihazırda var olan önyargıların pekiştirilmesinde önemli bir rol oynuyor.

Türkiye'deki Suriyeli mülteciler aleyhindeki yaklaşımları incelemek için #ülkemdesuriyeliistemiyorum ve #suriyelilerkardeşimizdir hashtag'leri altında paylaşılan görseller, nitel yöntemle kategorize edilmiştir. Bu iki ayrı hashtag altında paylaşımda bulunan kullanıcılar, üyelik bazında bir topluluk olarak tanımlanamaz (Kozinets, 2010) iseler de Türkiye'deki Suriyeli mültecilerin sorunlarıyla ilgili kutuplaşmış sosyal müttefiklerdir. Araştırmanın ilk aşamasında, Ekim 2018–Ekim 2019 tarihleri arasında *Twitter*'dan meta verileriyle birlikte görüntüler toplanmış, tekrarlayan iletilerin ayrılması

sonucunda hareketsiz ve hareketli toplamda 50 adet görüntü analize dahil edilmek üzere veri setleri olarak dosyalanmıştır. Türkiye'deki Suriyeliler hakkında olumlu ya da olumsuz görüşleri aktarmak için paylaşılan bu görüntüler, tekrarlayan estetik özelliklerine ve temalarına göre kategorilere ayrılmıştır. Estetik özellikler; görsel kompozisyon özellikleri, yapım teknikleri, içerik özne ve objeleri ve bunların kültürel referansları çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmada, kullanıcıların öne sürdükleri iddiaları desteklemek için kullandıkları görüntülerde amatör çekim estetiği kullandıkları, karşıtlık kuran görselleri bir arada kullandıkları, Suriyelileri mazlum olarak tanımlamak için onları çeşitli yollarla estetize ettikleri, oryantalist referanslar kullandıkları ve kaotik bir topluluk olduklarına dair ürettikleri söylemi desteklemek için Suriyelileri kalabalık topluluklar halinde gösteren görüntüleri kullandıkları ortaya koyulmuştur.

Çalışmada taranan kullanıcı profilleri anonimleştirilerek analiz edilmiştir. Çevrimiçi alan paylaşımlarında bulunanlar, bu gönderilerin topluma açık olduğunun ve bu nedenle de toplanıp iletilip tekrar yorumlanabileceğinin bilgisine sahiptir (Walther, 2002). Öte yandan çevrimiçi alanda kullanılan takma adlar, gerçek adlar gibi çalışır ve gerçek adlar gibi ele alınmalıdır. Dolayısıyla kullanıcı adları, "Suriyeli karşıtı" veya "Suriyeli taraftarı" tanımlanması durumunda ötekileştirilebileceğinden risk altında kalmamaları için anonimleştirilmiştir.

Görsel ve Hakikat

Görsellik ve gerçek bilgi arasındaki ilişki Platon'dan beri tartışılmaktadır ve bu tartışma bugünkü post-hakikat ve iletişim tartışmasının ana temalarını da içermektedir. Çünkü Platon'un idealize ettiğinin tersine "yüksek teknoloji iletişimi ile duyuşal ve algısal dünyanın, anlayışımızdaki etkileri daha da artmıştır" (Papacharissi, 2014: 9). Akıllı telefonların görüntü, ses ve video barındırma özelliklerinin giderek artmasıyla; görsel-işitsel materyallerin, son dakika haberlerinin, söylentilerin ve yorumların sosyal medya platformlarında paylaşılabilmesi, krize neden olan olaylar sırasında özellikle önem kazanmıştır (Bruns ve Hanusch, 2017: 1123).

Bugün post-hakikat döneminde –Foucault’nun öne sürdüğü gibi iktidara bağlı kalmaya devam etse de (2001: 130)– hakikat rejimlerinin hâkimiyeti; Platonik objektiflik ve evrensellik tanımından öte, “kitlesel anlamda katılım ile sağlanabilecek görünürlüğe ihtiyaç duymaktadır” (Harsin, 2015: 329-330). Bu anlamda da iktidar, yeni katılımcı bilgi yayma teknolojilerinden yararlanmaktadır. Bilginin meşruiyeti; Senja Post’un (2014) tabiriyle, “gazetecilikte önyargısız sunuma, akademide sistematik kanıt ve yöntem gösterimine, yapısalcı yaklaşım tarafından da toplumsal mutabakata dayalı olmak” (aktaran Fahy, 2018: 5) ile koşullanırken her seferinde bu farklı disiplinlerin bilgi üretim geçerlilikleri, toplumun iletişim teknolojilerine ve kullanım araç ve şekillerine bağlıdır. Twitter ve Facebook gibi sosyal medya platformlarının ortaya çıkışı, sıradan kullanıcıları medyayı yönlendirme ve belirli konularda gündem yaratma (*agenda setting*) konusunda yetkilendirmiştir. Duyguları harekete geçiren (*affective*) görüntüler ise kitlesel katılımı sağlamak için araç olur; kişisel ve duygusal ifadeler, haber üretiminde görünürlük sağlanması için katılımcı desteği arar. Görüntülerin duygusal ve yaratıcı iletişimi, görsel olarak tanımlanan çağımızın tipik özelliğidir ve bilginin hızlı ve yoğun olarak gönderim ve alımında görselliğe odaklanmak medya okuryazarlığını kolaylaştırmaktadır. Metinlere göre daha yaygın bir şekilde izlenip paylaşılan imgeler, izleyicinin olayları yorumlama biçimini etkileme potansiyeline sahiptir (Bruns ve Hanusch, 2017: 1123). Televizyon, gazete, dergi ve geleneksel medyayı da yönlendirebilen kullanıcı temelli interaktif sosyal medya; görüntü tabanlı haber, görsel-işitsel mesaj, söylem destekleyici veya oluşturucu argümanlar olarak klipler, mem, GIF ve video gibi iletişimi etkileyen bilgi arabulucularını yoğun olarak kullanmaktadır. Günümüz iletişiminin görsel imgeye güvenmeye dayalı olması, metinsel iletişimdeki kayda değer azalmayla örtüşmektedir. Papakostas’a göre bunun nedeni; kişisel ve somut olanın, mesajı, yazılı metin ve soyut fikirlerden daha kolay iletmesidir (2016: 156).

Amatör ve profesyonel haberci ayrımının yok oluşu; gerçeğin doğru, objektif, önyargısız ve tarafsız iletimine olan güvenin kamuoyunda kaybedilmesi ve “uzmanlaşmış kişilerin, akademisyenler, uzmanlar, danışmanlar ve benzeri profesyonellerin hem maddî hem de ideolojik olarak daha geniş yapılarla bağlantılı algılanmasıyla” (de Guevara ve

Kostić, 2017: 4) ilişkilidir. Bu anlamda, sübjektiflik bağlamında; sosyal medya içerik üreticileri, izleyici oranlarını yükseltmeyi amaçlayan kurumsal medya yayıncılarından farklı varsayılmamaktadır. Sübjektif ve objektif ayrımının silikleşmesine paralel olarak sosyal medya, genel ve özel konu ve alanlar arasında net bir ayrım yapmayı imkânsızlaştırmıştır (Papacharissi, 2010). Sosyal medyada imge üretim ve manipülasyon teknolojilerinin “her daim” (Hand, 2012) gündelik kullanımıyla beraber, imge üretimi artık amatör kullanıcıların da erişimindedir. Sosyal medyanın görsel estetiği doğruluk, orijinallik veya haber kaynağı gibi bilgiye ilişkin değerleri değiştirir, geliştirir veya belirler (Highfield ve Leaver, 2016: 52). Çevrimiçi kamusal alanda bilgi görünürlüğünü sağlayan “toplanma” (*swarming*) ve yaygınlaştırma, kalıcı olmayan sosyal oluşumlardır. Gündelik “görüntü bombardımanına” (Baudrillard, 1994) maruz kaldığımız iletişim çağında, katılımcının fark edilmek ve bilgi üretmek için sosyal medyada diğer kullanıcıların katılımına ihtiyacı vardır. Kullanıcılar, kendi sosyal medya hesaplarını kullanarak doğrudan izleyicilere ulaşabilirler ve bu anlamda katılımcılar; haberi, mesajı, uygun kanalları ve içeriği edindiyse kamuoyunu daha kolay harekete geçirebilir (Jowett ve O’Donnell, 2011: 395). Post-hakikat kavramı ile tanımlanan günümüzde, sosyal medya katılımcısının görsel kullanımı ve görseli delil olarak sunması, post-hakikat sorunsalının ana birleşenlerindedir.

Suriyeli Algısı ve Temsili

Post-hakikat çağının önemli bir özelliği, her kullanıcının “gerçeği taşıma kapasitesi”ne sahip olması ve böylece uzman olmayan sıradan bir kullanıcının Facebook, Google veya Twitter üzerinden algoritmik olarak seçilmiş haber kaynaklarını, mevcut önyargıları pekiştirerek yayınlatabilmesidir (Peters, 2017: 564). Türkiye’deki Suriyeli imgesi üzerinden yapılan paylaşımlarda, halihazırda geçerli olan önyargıların bilgi üretiminde esas olduğuna dair sav, post-hakikat ile açıklanabilir. Post-hakikat çağında öne sürülen, gerçeklerden ziyade kişisel inançların ve duyguların hâkimiyetinin olduğudur. Yalnızca profesyonel gazeteci veya basın kuruluşlarınca paylaşılan görsellerde değil; amatör sosyal medya kullanıcısı olan, vatandaş gazeteciliği yapan kişilerin çevrimiçi alanda paylaştıkları görsellerde de Suriyelilerin nasıl temsil edildiğinin sorgulanması önem

taşımaktadır. Sosyal medya platformları sayesinde bireyler ve kuruluşlar, geleneksel kitle iletişim araçlarına başvurma gereği duymadan hedef kitleleriyle etkileşime girebilmektedir (Seo ve Ebrahim, 2016: 4).

Görseller, Türkiye’de misafir olarak algılanan Suriyeli sığınmacıların konumunun meşruluğunu yitirmesine veya meşruluk kazanmasına katkı sunabilmektedir. Türkiye toplumu, Suriyelileri öncelikle “zulümden/savaştan kaçan mağdur insanlar” olarak tanımlamayı tercih etmiş; ancak bunu takip eden tanımlamalar (“bize yük olan insanlar”, “bize ileride çok sorun açacak tehlikeli insanlar”, “dilenciler/sadece yardımlarla yaşayan insanlar”, “bizden oldukça farklı ve bize yabancı insanlar”), hem kaygıları hem de yaygın ötekileştirmeyi ortaya koymuştur (Erdoğan, 2017: 18). Sosyal medya kullanıcılarının Türkiye’de geçici koruma statüsündeki Suriyelilere ilişkin temsillerinin çoğunlukla olumsuz olduğu ve Suriyeli mültecilerin Türkiye’de geleceğe, huzura, ekonomiye ve sosyal yapıya karşı bir tehdit olarak algılandığı görülmektedir (Bozdağ ve Smets, 2017; Özdemir ve Öner-Özkan, 2016; Taş ve Taş, 2018). Yazılı basında, koruma altındaki Suriyelilerin temsil içinde inşa edilmiş konumlarının “kendisine yardım edilen”, “kendisi hakkında konuşulan” vb. olarak nesneleştirildiği saptanmıştır (Efe vd., 2017: 21-22). İbrahim Efe vd. (2017: 86); Türk yazılı basınındaki fotoğrafların yalnızca yüzde 6’sında Suriyelilerin sıradan insanlar olarak temsil edildiğini, dolayısıyla sığınmacıların belirli bir sosyal gruba ya da kimliğe indirgenmeden, izleyenle eşit şartlara sahip bireyler olarak temsil edilmediğini belirtmektedir. Zorunlu göç ile gelen Suriyeli sayısının az ve çok olduğu ülkelerin sosyal medya haberlerini karşılaştıran bir çalışmada, aralarında Türkiye’nin de olduğu çokça göç alan ülkelerin haberlerinde Suriyelilerin “sel”, “dolu”, “akış”, “kabarma”, “dökülme”, “damlama” gibi metaforlarla tasvir edildiği saptanmıştır (Abid vd., 2017: 138).

Bu noktadan sonra, Türkiye’deki Suriyelilerin statüsü hakkındaki görsellerinin ortak ve ayırıcı temaları; dayanışma, acıma, aleyhtarlık, antipati veya ilgisizlik gibi durumları tanımlayan görsel öge ve prensipler ile çevrimiçi görüşlerin, tepkilerin ve beyanların ilişkisi sorgulanacaktır.

Sosyal Medyada Suriyeli İmgesi

Amatör Çekim Estetiği

Sosyal medya katılımcıları arasındaki iletişimde objektiflik göstergesi olarak varlığı fark edilmeyen gözlemci (*fly-on-the wall*) çekim tekniği, amatör olarak kullanılmaktadır. Bu çekimlerde, habere kendi bilgisi olmadan, şans eseri tanık olarak cep telefonu kamerasıyla çekim yapmaya ve profesyonel foto-muhabirliğinde olanın aksine çözünürlüğü düşük video ve fotoğraflara rastlanmaktadır. Bu görüntülerin etkisiz ve kurgusuz oluşu, görüntünün objektif gerçeklik kaydı olduğu iddiası ile örtüşmektedir. Çekimler, olayın yaşandığı alanı yüksekten bakan bir açı ile gözlemlemektedir. Biri Suriyeli göçmenleri destekleyen (Görsel 2), diğeri Suriyeli göçmen karşıtı olan (Görsel 1) aşağıdaki iki çekim de video başlangıç ve bitiş jenerik öğeleri taşımayan ve gözlemcinin ses ve vücut hareketini çekime yansıtan görüntülerdir. Aşağıdaki video imajı (Görsel 1) paylaşımında çekimin Florya sahilinde yapıldığı ve kameraya yansıyan kişilerin “15–25 yaşlarındaki ‘mazlum’ Suriyeli gençler” olduğu ve “nargile önünde dans” ettikleri ve “karpuz yeme yarışması” yapıp “kabukları güzelim, tertemiz sahile attıkları” iddia edilmektedir. Söz konusu paylaşımında ayrıca Suriye’de görev yapan Türk askeriyle burada “Suriyeli” olarak tanımlanan gençler arasında, “bunlar böyle keyif çatarken bizim evlatlarımız, Suriye’de şehit düşüyor,” yorumuyla karşılaştırma yapılmaktadır. Video kaydında amatör odaklanma ve kamera hareketleri bulunmaktadır. Ancak video kurgulanmış; “karpuz yeme”, “nargile önünde dans” gibi anlatılan hareketler sraya sokulmuştur. Objektiflik iddiası olan bu çekim tekniği, Türkiye toplumunun Suriyeliler üzerindeki gözetim pratiğini göstermektedir. Amatör çekim, kayıt cihazının ve kullanıcı paylaşımının gerçekliğinin samimiyetini yansıtır. Ayrıca paylaşımındaki videolar, kayıt yapanın vücut hareketini ve yaşadığı deneyimi de yakalamaktadır. Bu çekimlerde, bir cep telefonu kamerasıyla çekim yapmak, gönderenin tarafsızlığını geri kazanan bir şahit olarak konumunu güçlendirir. Basit kurgu veya bulanık görüntü, kayıt yapanın profesyonel kurgu yapamadığı ve bu nedenle mesaj göndericinin tarafsız ve orijinal bir görüntüyü paylaştığı iddiasını destekler. Profesyonel olanlardan farklı olarak düşük çözünürlüklü

video veya fotoğraf kullanımı burada, Sara Ahmed'in deyimiyle "mahalle gözetimi" (*neighborhood watch*) (Ahmed, 2000) olarak adlandırılabilir. Mahalle gözetiminde suç unsurlarını gözlemleyen özne; mahallesinin mülkiyet ve sosyal imtiyazlar gibi değerlerini, saldırılara ve davetsiz misafirlere karşı koruyarak sınırları belirler ve yabancıyı belirleyen kategorileri üretir (Ahmed, 2000: 27). Söz konusu örnekte, Türkiye'deki Suriyelilerin, Türkiye vatandaşlarının maddî veya manevî değerlerine zarar verdiği iddia edilmektedir.



Görsel 1: Amatör kamera teknikleri kullanımı Twitter paylaşım örneği görselleri.
Son görüntülenme tarihi: 19.10.2019

Suriyelilere sempati ile yaklaşan diğer paylaşımda, videoda gözükken bir Türk'ün Mersin'de bir sitede, daha sonra Afgan olduğu belirtilen "Suriyeli bir çocuğa tokat attığı" ve annesini de darp ettiği gösterilmektedir. Daha sonra çıkarıldığı mahkemede ev hapsi cezası alan zanlının hareketi, bu paylaşımda "ırkçı" ve "insanlık dışı" olarak tanımlanmıştır. Video çekiminin cep telefonuyla bir balkondan yapıldığı ve amatör kamera çekimi olduğu anlaşılmaktadır. Video, çekenin balkondan uzaklaşmasıyla son bulmaktadır. Daha sonra konuyla ilgili diğer paylaşımlarda bu çekimin görüntülerine söz konusu tokat hareketini vurgulayan kırmızı çizgiler eklenmiştir. Prem Kumar Rajaram, kadın ve bebek görselinin mültecilere yardım amaçlı kullanımını Batılı kültürün, kadın ile güçsüzlüğü ve dolayısıyla zararsızlığı bağdaştırması olarak yorumlamıştır (Rajaram, 2002: 251). Mülteci tasvirinde görsel kullanım değişikliklerine dikkat çeken Johnson, II.

Dünya Savaşı sırasındaki Avrupalı mültecilerinin politik duruşlarının ön planda olduğunu; ama bugün devam eden mülteci tasvirinde drama unsurlarının kimliksizleştirme (*depersonalisation*) belirttiğini ve mülteciliğin “küresel güney küreden olmaya, fakirlik veya savaştan kaçmaya” indirgenmesine neden olduğunu ifade etmiştir (Johnson, 2011 : 1021–1022). Şiddete maruz kalan çocuğun annesinin darp edilmesi, burada yine Suriyelilerin mazlum olduğu iddiasını desteklemekte kullanılmaktadır; çünkü eşit şartlardaki taraflar arasında bir münakaşa gerçekleşmemiştir.



Görsel 2: Amatör kamera teknikleri kullanımı Twitter paylaşım örneği.
Son görüntülenme tarihi: 20.10.2019

Buradaki iki ayrı görüşün dayanağı da objektiflik iddiası olan video çekimleridir. Bu temsil biçimi; toplumu, talihsizler ile bu talihsizlerin sefaletini doğrudan ya da dolaylı olarak gözlemleyebildiği için şanslı olanlar olarak iki ayrı sınıfta kategorize eder. Suriye’den zorunlu göç ile gelenlerle kurulan misafir ilişkisinin tam da bu nedenle kaygan bir zeminde yer alması; Suriyelilerin, ev sahibinin yani yerleşik toplumun üyelerinin iyi niyetine bağımlı kişiler olarak temsil edilmesine yol açmaktadır. Dolayısıyla misafir–ev sahibi ilişkisi üzerinden kurulan Türkiye’deki Suriyeliler ve yerleşik halk ortaklığı; modern hak temelli, sözleşmeye dayalı ilişkilerden farklıdır (Atasü-Topçuoğlu, 2019: 5). Arendt’in “merhamet politikası” olarak betimlediği acı gösterisi (Arendt, 2006) ve bu gösterinin seyrine dayanan bu türden bir toplumsal paylaşım, eyleme dayalı politikadan ayrılır. Bu açıdan

bakıldığında insanlığın ortak değerlerine bağlı merhamet temelli bildirimler, göçmen ve yerleşik topluluk üyeleri arasında sosyal, politik ve ekonomik sıkıntılara dayanan mahrumiyette rekabet yaratabilmektedir. Acımaya dayalı göçmen kabulü, beraberinde mağduriyetin sürekli olarak ispatlanmasını gerektirdiğinden sosyal medyada görsel kullanımı, fikir beyanı ve kanıt gösterimi için kullanılmaktadır. Halbuki eyleme dayalı “adalet politikası”, vatandaşların haklarını tanımlayan ve değerlendiren ortak bir adalet anlayışı hesaba katarak ihtilafları adil sonuçlara vardıracak başarılı bir uyum öngörüsüdür (Boltanski, 1999: 3-4). Bu nedenle merhamet politikası yerine, yine Arendt’in (2006) tanımladığı adalet politikasına geçilmesi ve Türkiye’deki Suriyelilerin varlığının mazlumluklarına değil, hak temelli yargıya dayandırılması; tartışmanın gösteri politikasından ileriye götürülmesini mümkün kılacaktır.

Türkiye toplumu, Suriyelileri savaştan kaçan mağdur insanlar olarak tanımlamış; ancak sonrasında, “ileride çok sorun açacak tehlikeli insanlar; sadece yardımlarla yaşayan insanlar; bizden oldukça farklı insanlar” gibi ifadelerle ötekileştirmiştir (Erdoğan, 2017: 18-19). Bunun en önemli örneklerinden biri, yine Taksim’de yılbaşı kutlaması yapan Suriyeli grubuna ait görüntülerin sosyal medyada, “Suriyelileri istemiyoruz” başlığı altında kınanmasıdır. 31 Aralık 2018’de, İstanbul Taksim Meydanı’nda, yılbaşı gecesini Suriye bayraklarıyla kutlayan bir grup Suriyelinin fotoğrafları; Türkiye’deki Suriyelilerin sığınmacı statüsünü hak etmedikleri, çünkü acı çekmedikleri, yeni yıl kutlamasının keyfini çıkardıkları yorumuyla beraber sosyal medyada paylaşılmıştır (Deutsche Welle, 2019). Yine 2019’da Ramazan Bayramı’nı kutlamak için ülkelerine geri dönen Suriyelileri gösterilen videoda, bayram nedeniyle yapılan bu yolculuk, Suriyelilerin statülerini kötüye kullanması olarak yorumlanmıştır. Video; Suriyelilerin, tatilde aile ziyaretleri için, anavatanları olan Suriye’ye güvenli bir şekilde, hiç tehlike hissetmeden geri dönebileceğinin kanıtı olarak sosyal medyada kullanılmıştır. Suriye’deki talihsizliklerinin ve can güvenlikleri olmadığı için Türkiye’de koruma altında oldukları iddialarının geçersizliğinin kanıtı olarak öne sürülen video, Suriyelilerin Türk misafirperverliğini suiistimal ettikleri iddiasını desteklemek için kullanılmıştır. 1951 Mülteci Sözleşmesi uyarınca mülteci; “ırk, din, uyruk, belirli bir sosyal gruba üye olma ya da siyasî görüşü

nedeniyle zulüm görme gibi sağlam temelli olan korkuları nedeniyle ülkesine geri dönemeyen ya da geri dönmek istemeyen kişi” (Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği) olarak nitelendirilmiştir. Her ne kadar Türkiye’deki Suriyeliler mülteci olarak değil, geçici koruma altındakiler veya daha öncesinde “misafirler” olarak tanımlansa da bu görüntüler, Suriyelilerin “kurban” olmadıklarını kanıtlamakta ve bu nedenle de Türkiye vatandaşlarının merhamet göstermesine gerek kalmadığını belirtmekte kullanılmaktadır. Çünkü acımaya dayalı göçmen kabulü, mağduriyetin sürekli olarak ispatlanmasını şart koşmaktadır. Dolayısıyla mazlumluk gösterisi, Suriyelilerin Türkiye’deki konumlarının devamlılığı için sürekli gösterimde olmalıdır. Suriyelilerin Türkiye’de kalmalarına karşıt olan taraf da aynen Suriyelilere destek olan paylaşımlarda olduğu gibi görsellerde mazlumluk üzerinden karşıt görüş sunmakta ve Suriyelilerin, Türklerin merhametini hak eden bir mazlumluğa sahip olmadığını ileri sürmektedir.

Karşıtlık Kuran İki Görselin Bir Arada Kullanımı

Yukarıdaki görüntülerde “mazlum” olan ve bu nedenle de “yardım edilebilir” Suriyeliler ile Türkiye vatandaşları arasındaki karşıtlık yansıtılmaktadır. Farklı görüşler olarak tanımlanabilecek bu iki paylaşımda görüntü, “mazlum” olanı tespit edip bunu iletme gayesiyle kullanılmaktadır. Bu yaklaşıma dair en çok karşımıza çıkan, karşıtlık gösteren iki resmin yan yana yüklenmesiyle oluşan veya direkt olarak kolaj çalışması şeklinde hazırlanan görsellerdir. Bu tür görsel kullanımında, yukarıdaki örneklerdeki gibi “tarafsız gözlemci tanık” görseli yerine karşıtlık yaratımı ve bu karşıtlığın belirginliğini “gören ve gösteren” bir iddianın paylaşımı söz konusu olmaktadır. Bu tür mesajlar açık bir şekilde tercihini belirtmektedir. Bu formun ortak özelliği, takdir edilen bölümün veya parçanın daha yüksek kontrast değerli veya dramatik bir etki vermesi amacıyla filtre uygulamasıyla renginin düzenlenmesidir. Bu şekilde görsel; çıplak gözle bakıldığında açıkça anlaşılmayan ama aslen aldatici olduğu düşünülen görüntünün altında saklı olan anlamı, gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Bu görseller, fiziksel dünyada duyularla algılanamayan (*supersensible*) deneyimleri somutlaştırmaktadır. Dolayısıyla rötuş teknikleriyle (*photoshop vb.*) kurgulanmaktadır. Görsel vasıtasıyla “gerçekliği yakalama”,

başka bir deyişle “tıklama deneyimi” (*click experience*) sunma, amaçlanmaktadır. Bu formu tekrarlayan paylaşımlar, Türkiye’deki Suriyelilerin Türk devletinin ve Türk toplumunun merhametini hak etmediğine ilişkin “görünmez gerçeği” ortaya çıkarma iddiasındadır.



Görsel 3:“Click” deneyimi ve kıyaslama teknikleri kullanımı Twitter paylaşım örnekleri.
Son görüntülenme tarihi: 08.11.2019

Tıklama deneyimini, aniden ortaya çıkan ve olayın önemini ve duygusal derinliğini (*epiphany*) kavramaya yarayan küçük detay olarak tanımlayan Carol Brooks; bu deneyimi fiziksel duyuma bağlamaktadır (Renshaw, 2002: 63). Burada, paylaşımı yapan, “normalde görülemeyen” veya “olağandışı” (*deviant*) durumu görsellerle anlatma iddiasındadır. “Mazlum sığınmacı Suriyeli” ile ona yardım etmesi gereken “vatandaş Türk” ilişkisi bu yolla çürütülmektedir. Fotoğrafçının yakaladığı an, sözde merhameti suiistimal edip plajda gezinen Suriyelinin görselidir. Bu görsel sayesinde “kavrama ve çözme” (*epiphany*) deneyimini paylaşan kullanıcı, yaptığı karşılaştırmayı yaymaktadır. Söz konusu olan yukarıdaki fotoğraflarda (Görsel 3) çalışma, üretme veya vatanî görev addedilen askerlik yerine boş zaman geçiren veya “tembel” olma lüksüne sahip kişi, “mazlum” sayılmamaktadır. Bu görsellerde (Görsel 3), mazlum ve muhtaç olmadığı gösterilen Suriyeliyle mukayese edilen Türk, askerlik –vatandaşlık– görevini yapan veya

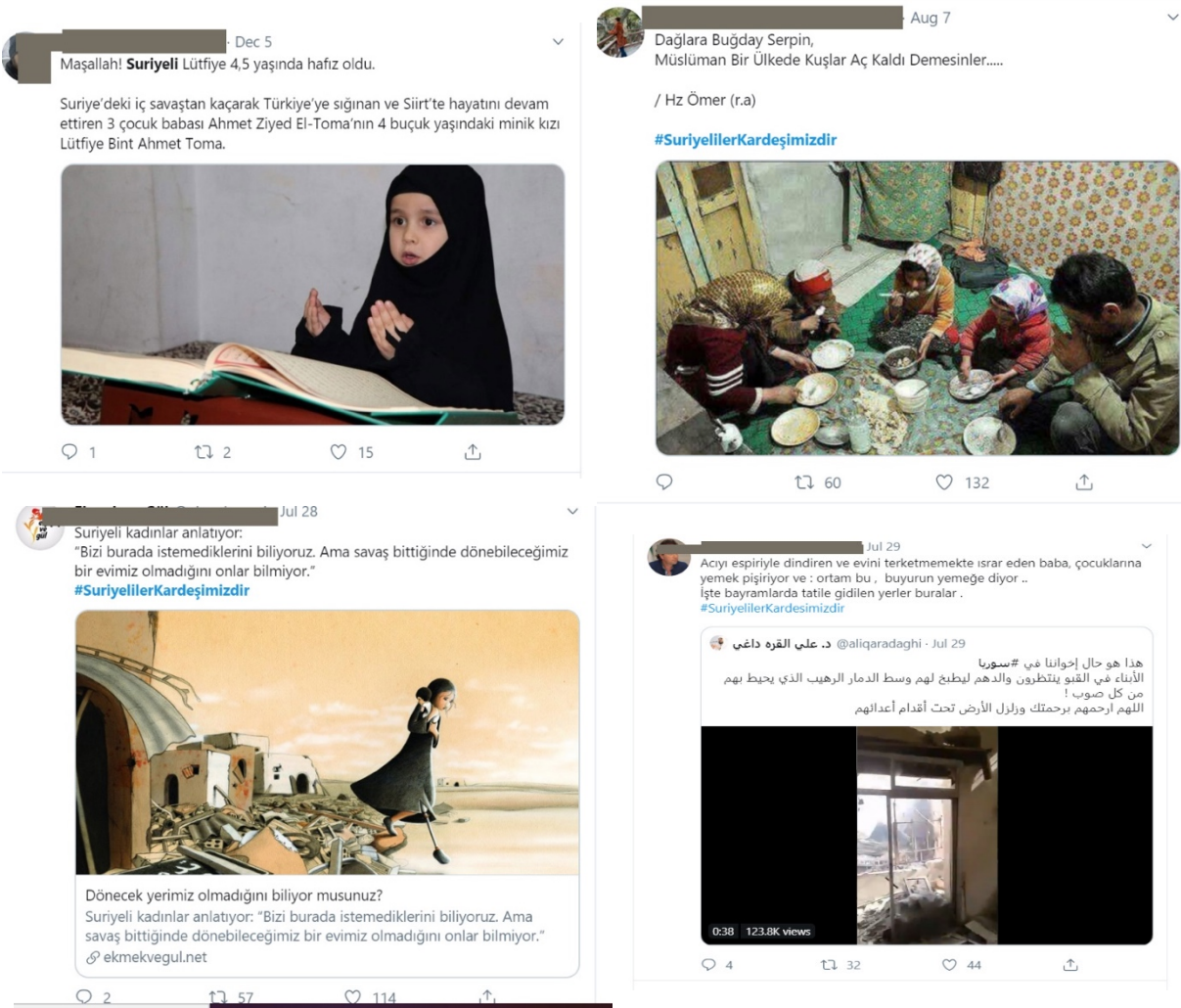
yaşlılık gibi kendisini muhtaç bırakacak bir nedene sahip olmasına rağmen devletten yardım almayandır.

Mazlumun Estetize Edilmesi

Türkiye'deki Suriyeli göçmen karşıtı ve destekçisi olarak betimlenecek görseller karşılaştırıldığında, Suriyelilerin iffet ve aile sahibi olup iyi Müslümanlık özellikleri taşıdıklarına dair kanıt olarak sunulan görseller ile Suriyelilerin adap ve ahlak gibi bilgilerden yoksun olduğuna dair görsellerin karşıt olarak kullanılması dikkat çekmektedir. Buradaki paylaşım görüntüleri, mazlumluk ve mazlumluk karşısında ailevî ve ahlakî değerleri sahipleneni estetize eden bir şekilde resmedilmektedir. Aşağıdaki görsellerde, başlarına gelen talihsiz savaş ve bunun getirdiği yokluğa rağmen Suriyeliler; şikâyet etme veya kaderlerine küsme lüksünden uzak, hayat mücadelesini aza kanaat ederek, aile ve inançla bezeli bir şekilde yaşıyor gösterilmektedir. Buradaki paylaşımlar da yine yoğun olarak kadın ve çocuk görüntüleri seçilmiş ve Suriyelilerin mazlum olduğu iddiasını desteklemek için kullanılmıştır. Suriyeli göçmenleri destekleyen paylaşımlarda toplumsal cinsiyete dayalı kasıtlı bir görsel seçimi ve dağılımı görülmektedir. Sefil, masum veya zararsız olarak kurgulanan ve bu nedenle de merhamet uyandırabilecek kadın ve çocuk görüntülerine, Suriyelilerin Türkiye'de kalmasını destekleyen paylaşımlarda sıkça rastlanmaktadır.

Bu yaklaşımı pekiştirmek için kullanılan, arkada bırakılan Suriye görüntüleri ise Melanie Joy McNaughton'ın "harabe pornosu" kavramı ile ifade ettiği, Detroit'in çürüyen yıkık binalarına dair estetik üslup ile benzeşmektedir. "Harabe pornosu" (*ruin porn*) (McNaughton, 2013) terimi, Detroit merkezli bir blog olan *Sweet Juniper*'ın yazarı ve fotoğrafçısı James Griffioen'e atfedilir. Griffioen; Detroit'in çökmekte olan altyapısının çekimlerini, bozulmaların çoğunun arkasındaki uzun tarih ve politikaları kabul etmeden, estetik bir arzuyu tatmin etmek için, ayrı ve sömürücü bir şekilde kullanan gazetecileri eleştirir. "Harabe pornosu" teriminden alıntı yapan McNaughton, "pornografinin sona ermek için bir araç olduğunu: ilişkiye girmenin değil, ego-merkezli zevk için bir fırsat" (McNaughton, 2013: 141) olarak işlevsizleştiğini ve sonuç olarak Detroit'in çürümesini

gösteren bu fotoğrafların, Detroit'in durumu hakkında çözüm aramadığını belirtmiştir. Bu nedenle, harabe pornografisi görüntüleri; ilerlemesi durdurulamaz yıkımın en son raddesinde, pasif ve doğal yıkım gücünün tasvirinde kullanılmaktadır.



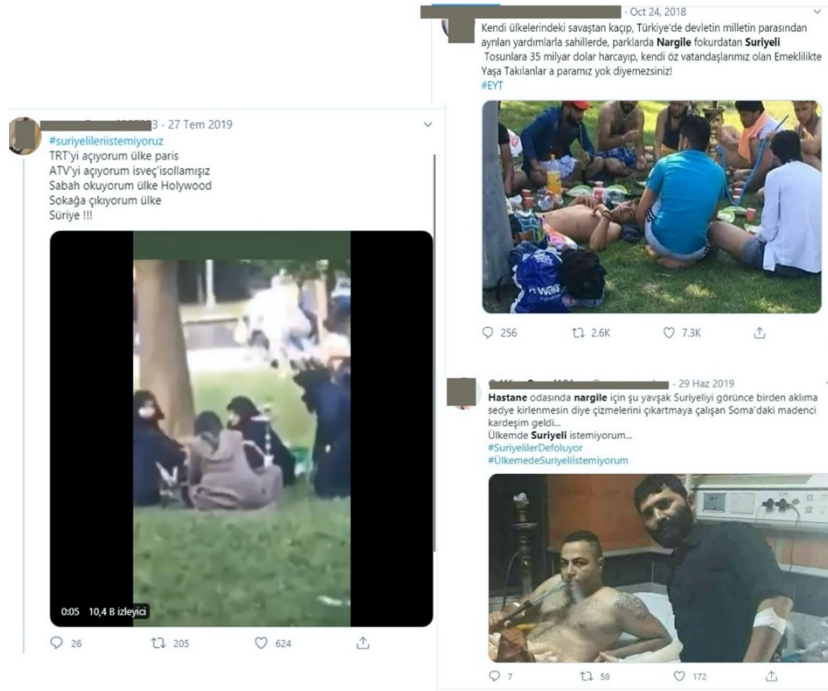
Görsel 4: Türkiye’de Suriyeli destekçisi görsel kullanımı Twitter paylaşım örnekleri. Son görüntülenme tarih aralığı: Eylül–Kasım 2019

Bu tasvirlerde, insanın istenci ve yaratıcı kabiliyeti, başarısızlığa mahkûm olarak tanımlanmaktadır. Yani estetize edilen şehir harabesi tasvirleri, insanlık adına çözümsüz bir durumu temsil eder. Dolayısıyla paylaşılan bu görsellerde, “mazlum” Suriyelinin, Suriye savaşı ile ilgili nedensel veya ülkelerinin savaştan sonraki durumu ile ilgili dolaylı bir sorumluluğu veya failliği bulunmamaktadır. Bu anlayışa göre Suriye’nin durumu, mazlum Suriyeliden bağımsız olarak onun içine düştüğü ve doğal olmasa da insanın

tabiatının sebebiyet verdiği bir hadisedir. Bu tasvirlerde “mazlum” Suriyeliler, savaş sonrası yine “kader” olarak betimlenen yurtlarından edilme durumlarını inanca sığınarak veya ailelerine tutunup paylaşarak geçirmektedir. Bu şekilde tasvir edilen Suriye yanlısı paylaşımlar, aynı zamanda izleyicinin bu görüntüleri gördükten sonra hâlâ Suriyelilerin Türkiye’deki statüsünü meşru bulmuyorsa iyi bir vicdanla donatılmadığını ve dolayısıyla iyi bir Müslüman olmadığını iddia etmektedir.

Oryantalist Referansların Kullanılması

Suriyeli göçmen karşıtı görsel paylaşımlarına ait söylemlerde Suriyelilerin mazlum olmadığı dile getirilir; çünkü bu bakış açısına göre Suriyeliler ahlaktan uzak, çalışma kültürü olmayan ve kamusal düzene aykırı hareketlerde bulunan kişiler olarak resmedilir. Bu tür görsel paylaşımlarında betimlenen Suriyeli erkekler, “yarı çıplak” veya fanila ve atlet gibi omuz ve göğsü açıkta bırakan giysiler giymiş olarak görülmektedir. Daha sonra bir Türk’e ait olduğu anlaşılan denizde nargile içen Suriyeli fotoğrafının (Şuşar, 2019) hızla yayılması, dünyadaki Oryantalist tasvir geleneğinin ve Türkiye’deki Arap stereotipleştirmesinin yarattığı kültürel çağrışımlarla ilişkilidir. Aşağıdaki örneklerde (Görsel 5), sahilde erkekler yarı çıplak olarak kalabalık bir şekilde bulunmakta ve emek gerektiren bir uğraş ile meşgul olmayıp sadece boş zaman geçirmektedir. Başka örneklerde (Görsel 5), kadınların genelde başı kapalı olarak ancak yine herhangi bir beceri, ustalık veya çalışma sayılmayan aktiviteler yaparken yer aldıkları görüntüler paylaşılmıştır. Bu paylaşımlar da, hem kapalı kadın hem de “yarı çıplak” erkek görüntüleri ve kamusal alandaki nizamları açısından, Arap/Doğu kültürü insanı prototipini Oryantalist bir üslupla çizmektedir. Dolayısıyla, bu görsellerdeki Oryantalist tasvir; Suriyelilerin ülkesiz kalmasının bir tesadüf veya şanssızlık değil, kendi kültürlerinin bir parçası olarak da nitelendirmektedir. Bu anlamda da bu görseller Suriyelilerin merhameti hak etmediğine işaret eder.



Görsel 5: Türkiye’de Suriyeli karşıtı görsel kullanımı Twitter paylaşım örnekleri.
Son görüntülenme tarih aralığı: Aralık 2019

Edward Said; Oryantalizmi Batı kökenli bir söylem olarak tanımlamış ve Doğu hakkında açıklamalar yaparak, görüşlerini yetkilendirerek, öğreterek, yerleştirerek, onun üzerinde bilgi otoritesi kurmak olarak nitelendirmiştir. Said’e göre bu Oryantalist betimlemelerde, Doğulu olan mantıksız, düşkün, çocuksu, farklı ve mahrumdur; buna karşın Avrupa ve Batı, erdemli, olgun, normal ve rasyoneldir (2003: 40). Said, Lord Cromer ve A. J. Balfour’un Mısır kolonisi hakkındaki tasvirlerinde Araplara, egemen Batılı ırkın onları, onlardan daha iyi tanıdığını ve modern dünyada sadece çağdaş medeniyetler sayesinde düşkünlüğün sefilliğinden sıyrılarak üretken koloni sakinleri olunabileceğini (2003: 35); aksi halde inisiyatiften uzak, düzensiz zihinleri nedeniyle bir kaldırımda veya yolda yürümekten aciz, istilacı ve yalancı, aynı zamanda uyuşuk ve şüpheli olarak niteleneceklerini belirtir (2003: 39). Ancak Said, çalışmalarında Osmanlı İmparatorluğu’nun kendi içindeki ve daha sonraki dönemde Türklerin Araplara yönelik görüşü içindeki Oryantalizm konusuna değinmemiştir. Buradaki kolonyal Avrupalı ve kolonize edilmiş Arap toplumu karşılaştırmasına benzeyen Türkiye’deki Suriyelilere ilişkin görüntülerde, Suriyeliler üretken olmayan, kamusal alanda düzensiz ve huzur

kaçırıcı olarak görüntülenmiştir. Buna paralel olarak Arap kadınların bir park alanında toplanarak nargile içtiğini gösteren sosyal medya videosuna (Görsel 5), “TRT’yi açıyorum, ülke Paris; ATV’yi açıyorum, İsveç’i sollamışız; *Sabah* okuyorum, ülke Hollywood; ama sokağa çıkıyorum, ülke Suriye,” diyen bir metin eşlik etmektedir. Anaakım medyanın söyleminin aksine Türkiye’nin, Suriyelilerin varlığı nedeniyle Batı dünyasının bir üyesi olmadığını ifade eden metinde, bunun nedeni, Suriyelilerin kamusal ile özel alan arasındaki ayrımı ihlal etmeleridir.



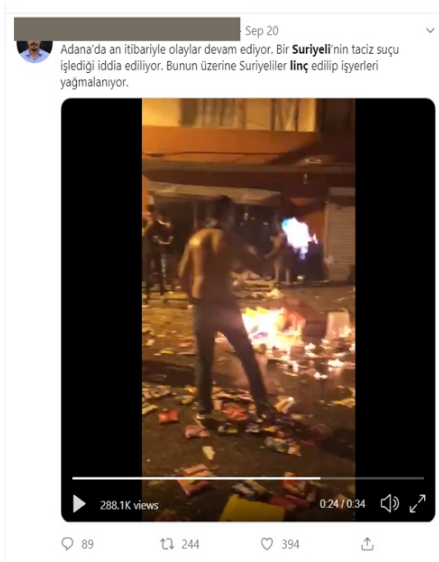
Görsel 5: Uyumsuzluğu belgeleyen Twitter paylaşım örnekleri. Son görüntülenme tarihi: 17.11.2019

Bu görsellerdeki düzensizlik; Görsel 6’da olduğu gibi kimi zaman farklı desenlerdeki örtü, çarşaf, giyim gibi öğelerin paylaşılan imajı kaplamasıyla da anlatılmaktadır. Bunun dışında mantıklı–mantıksız tezatlığı yine kamusal alan olan hastane gibi bir yerde nargile içmek veya sahilde çadır kurup pijamayla dolaşmak gibi yer ve o yere uygun hareketlerdeki uygunsuzluk betimlemeleriyle örneklendirilmiştir. Çıplaklığın Suriyeli erkeklerle özdeşleştirilmesi; Oryantalist tahayyül uyarınca Arap erkeğinin kamusal alanda

uygunsuz, ilkel ve geri kalmış bir yapıda gösterilmesi olarak değerlendirilebilir. Bu tahayyül, Türk erkek ile Suriyeli erkek arasındaki farkı ve dolayısıyla sınırı da belirlemektedir. Suriyeli erkek; vatanını terk ederek askerlik görevini icra etmeyen, eğlenen ama çalışmayan veya üretmeyen ve bunlara ek olarak “ev hali” diye tabir edilen görüntüsüyle ideal, ataerkil, millî, çalışkan ve üretken özelliklere sahip olmayan kişidir. Öyleyse bu görsellere göre yine Suriyeliler ve özellikle Suriyeli erkekler, kendi vatanlarındaki düzensizlikten sorumludur ve aynı düzensizliği Türkiye’deki yaşamlarında da tekrarlamakta ve kendi hayatlarında aktif rol üstlenememektedirler.

Kaotik Görsel Kullanımı

Suriyelilere dair görsel kullanımında öne çıkan diğer temayı kaos olarak adlandırabiliriz. Bu tema içinde analiz edilen fotoğraflarda Suriyeliler kalabalık biçimde; kaos, düzensizlik, dehşet gibi negatif his ve çağrışımlar uyandıracak şekilde gösterilmektedir. Bu görüntülerin hem Suriyelileri tehdit olarak görenler tarafından hem de onlara sempati duyanlar tarafından kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 7: Asayiş sorunlarını ve düzensizliği belgeleyen Twitter paylaşım örnekleri. Son görüntülenme tarih aralıkları: Ağustos- Kasım.2019

Suriyeli nüfusun yüksek olduğu mahallelerdeki linç girişimlerinin video kayıtları, bir asayiş eksikliğini vurgulamaktadır. Bu videolardaki kalabalık insan tasviri ve şiddet görüntüleri

karşısında polis veya ambulans gibi imgeler, devlet kurum ve kuruluşlarına ait varlığı ifade etse de bu videoları paylaşan bir kesime göre devlet bu görüntülerdeki olayların cereyan etmesine engel olamamış ve aciz kalmıştır. Suriyeliler konusunda hem pozitif hem de negatif görüşe sahip görsel paylaşımlarda toplumsal dayanışma ve iletişim eksikliği tasviri hâkimdir. Linç vakalarının görüntüleri (Görsel 7); devletin meşru şiddet kullanımının ötesine geçen, güçlerin veya tarafların birbirleriyle çatışmasının veya gerek özel mülke gerekse kamu mülküne zarar verilmesinin önüne geçilemediğinin kanıtı olarak sunulmuştur. Bu görüntüler, Suriyeli imgesiyle birleştirildiğinden bir nevi Suriye ve Suriyeli durumunun, yani yurtsuzluğun ve devletsizliğin Türkiye'ye taşındığının göstergesi olarak kullanılmaktadır. Suriyelilerin kendi ülkelerindeki iç savaşın görüntülerine dair çağrışım yapan bu paylaşımlar, Suriye'deki savaşı Türkiye'ye taşıma tehdidini içermektedir. Dolayısıyla, merhamet politikasında birbirlerinden ayrılması gereken yardım eden ve büyüklük gösterenler ile muhtaç ve mazlum olan taraflar, Türkiye'nin Suriyeliler tarafından veya onların aracılığıyla karıştırılması ihtimalinin gündeme getirilmesi ile tersine çevrilmektedir. Çünkü sözde şanslı ve üstün olması gereken Türk tarafı, bu görsellerde mazlum durumuna düşmektedir.

Sonuç ve Sonuca Dair Tartışma Fikirleri

Türkiye'deki Suriyelilere dair üretilen sosyal medya içeriklerine ilişkin analiz, Suriyelilerin Türkiye'deki korunma statüsünün meşruiyetinin çeşitli parametrelere bağlı olduğunun ve Suriyelilere ilişkin söylemin görsel kanıtlara başvurularak üretildiğini göstermiştir.

Sosyal medyada Suriyelilere ilişkin görsel paylaşımlarının duygusal bağlamlarla ifade edilmiş olmaları veya resmî bilgilere dayandırılmamaları, bu etkileşimlerin post-hakikat ekseninde konumlandırılmasının nedenlerinden biridir. Bununla birlikte post-hakikat anlayışının hâkim olduğu günümüzde, hakikate ilişkin iddialar, objektif olduğu düşünülen görüntülerden beslenmektedir. Sosyal medya platformlarında meydana gelen Türkiye'deki Suriyelilere ilişkin tartışmalarda, görüntüleri paylaşan kullanıcıların objektiflik ve tarafsızlık kaygısı taşıdıkları görülmektedir. Türkiye'deki Suriyelilere ilişkin görüntülerin çevrimiçi tartışmalarda gerçeklik kanıtı olarak kullanıldığı ve bu nedenle de objektiflik

esasına dayalı olduğu ileri sürülen tanıklığa bağlandığı anlaşılmaktadır. Bunun yanında, fikir beyanını ve iddiaları güçlendirmek için paylaşıma eklenen görsellerde kolaj ile karşılaştırma yapılmaktadır. Bu görsellerde çeşitli renk ve kontrast efektlerinin veya çoklu katmanların üst üste konulmasıyla estetize edilmiş veya kurgulanmış mazlum Türk ve mazlum veya suiistimalci Suriyeli veya Türk erkeği ile Suriyeli erkek görselleri, farklılıkları vurgulamak amacıyla paylaşımlarda yan yana durmaktadır. Burada amaç, görselde objektiflik göstergesi sunmak değil, görselin içinde savunulan iddianın temsiline yer vermektir. Ancak paylaşanın karşılaştırmasının sonucu olarak “mazlum” veya “çalışkan”, “vatanî görev bilinci” taşıyan, “ahlaklı” olan tarafta dramatize estetik öğeler ön plana çıkarken bu özelliklere sahip olmayan taraf daha ham ve bu nedenle de natürel görünüm taşımaktadır. Dolayısıyla, kullanıcı görüntü seçerken veya kurgularken metinsel argümanın görsel formda da işlenmiş kurgu olarak yenilenmesini ve pekiştirilmesini tercih etmektedir. Buna ek olarak, Suriyeli göçmenlere dair görsellerdeki Oryantalist üslup; kendini Suriyeli imgesi ile harabe, düzensizlik, kontrolsüzlük, çatışma ve şiddet referanslarının bağdaşık olarak kurulmasıyla göstermektedir. Burada modern Batı karşısında geleneksel Doğu’nun inşasına benzer şekilde, Türkler ile Türkiye’de yaşayan Suriyeliler arasında hiyerarşik bir karşıtlık kurulmaktadır. Bu nedenle, aslında Türkiye’deki Suriyeliler ile kültürel ve geleneksel farklılıkların çokluğu söylemi; ortak olabilecek din, etnisite, tarih ve coğrafyanın önüne geçmektedir. Ayrıca modern özel alan ve kamusal alan ayırımına dair tasvirlerde Suriyelilerin bu ayırma uymadığı durumların sosyal medyada yer bulmasıyla Türkler ve Suriyeliler arasındaki farklılık iddiası pekiştirilmektedir.

Bu bağlamda araştırma sonucuna dair tartışabilecek öncelikli konu, toplumun görsellik ve hakikat üretimi arasındaki ilişkiselliği tanımanın sosyal entegrasyon için nasıl kullanılabileceğidir. Toplumun da paydaş sayılabilmesi için bu içeriklerin tema ve sorunsallarının, göstergebilimsel iletişim modelleri ve üslupları dikkate alınarak sosyal entegrasyon çalışmalarında incelenmesi tavsiye edilebilir. *Cahil Hoca (Ignorant Schoolmaster*, 1991) adlı çalışmada Jacques Rancière, toplumun pedagojik tanımı alanında bazı kişi ve sınıfların jenerik olarak çocuklaştırılması sorununu ele almış ve bilgi

otoritelerinin eğitimi meşrulaştırmak için bu “çocuksu” kesimlerin bilgi üretimindeki beceriksizliklerini eşitsizlik olarak tanımlayıp ürettiğini belirtmiştir (1991:133). Bilgi üretimi ve dağılımındaki kutuplaşma, tartışma eksenindeki herkesin ve öncelikle tartışmaya getirdiklerinin eşit varsayılmasıyla ortak düzlemde paylaşılabilir. Böylelikle, hakikat sonrası alanda eski bilgi otoritelerinin elitist, yani bilgi üretimi düzleminde taraflı ve hiyerarşik olarak kurulduğu kamusal alan ortaklaştırılabilir. Buradaki çevrimiçi kamusal alan ile görsel dil ve bilgi üretim uygulamaları, kendi rasyonellikleri içerisinde ötekileştirilmeden anlaşılmalı ve buna dair çözümler tartışılmalıdır.

Kaynakça

- Abid, Raith Zeher, vd. (2017). "A flood of Syrians has slowed to a trickle': The use of metaphors in the representation of Syrian refugees in the online media news reports of host and non-host countries." *Discourse & Communication*, 11(2), 121–140. <https://doi.org/10.1177/1750481317691857>
- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Abingdon: Routledge.
- Aiello, Giorgia ve Crispin Thurlow (2006). "Symbolic Capitals: Visual Discourse and Intercultural Exchange in the European Capital of Culture Scheme." *Language and Intercultural Communication*, 6(2): 148–162. <https://doi.org/10.2167/laic234.0>
- Arendt, Hannah (2006). *On Revolution*. Londra: Penguin Classics.
- Atasü-Topçuoğlu, Reyhan (2019). "Media Discussion on the Naturalization Policy for Syrians in Turkey." *International Migration*, 57(2): 1-15. <https://doi.org/10.1111/imig.12463>
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Çev., Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği. *What is a refugee?* UNHCR. <https://www.unhcr.org/what-is-a-refugee.html>. Erişim tarihi: 11 Temmuz 2020.
- Boltanski, Luc (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. İngiltere: Cambridge University Press.
- Bozdağ, Çiğdem ve Kevin Smetz (2017). "Understanding the Images of Alan Kurdi With 'Small Data': A Qualitative, Comparative Analysis of Tweets About Refugees in Turkey and Flanders." *International Journal of Communication*, 24: 4046–4069.
- Bruns, Axel ve Folker Hanusch (2017). "Conflict imagery in a connective environment: Audiovisual content on Twitter following the 2015/2016 terror attacks in Paris and Brussels." *Media, Culture & Society*, 39(8): 1122–1141.

<https://doi.org/10.1177/0163443717725574>

Çelik, Hilal ve Halil Ekşi (2008). "Söylem Analizi." *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27: 99-117.

de Guevara, Berit B. ve Roland Kostić (2017). "Knowledge production in/about conflict and intervention: Finding 'facts', telling 'truth'." *Journal of Intervention and Statebuilding*, 11(1): 1–20. <https://doi.org/10.1080/17502977.2017.1287635>

Deutsche Welle (2019) "*Sosyal medyada 'Suriyelileri istemiyoruz' tartışması.*" 1 Ocak 2019. DW.COM. <https://www.dw.com/tr/sosyal-medya-suriyelileri-istemiyoruz-tart%C4%B1%C5%9Fmas%C4%B1/a-46917127>. Erişim tarihi: 15.12.2020

Eco, Umberto (1995). *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. Vintage UK.

Efe, İbrahim, vd. (2017) *Türk Basınında Suriyeli Sığınmacı Temsillerinin Eleştirel Söylem Analizi* (No. 115K268; Program Kodu 1001). Tübitak. İnternet sitesi: <https://trdizin.gov.tr/publication/project/detail/TVRjME9EVTE=>. Erişim tarihi: 05.08.2019

Erdoğan, Murat (2017). *Suriyeliler Barometresi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Fahy, Declan (2018). "Objectivity as Trained Judgment: How Environmental Reporters Pioneered Journalism for a "Post-truth" Era." *Environmental Communication*, 12(7): 1-8. <https://doi.org/10.1080/17524032.2018.1495093>

Foucault, Michel (2001). *Power*. Çev., J. D. Faubion. New York: The New Press.

Hand, Martin (2012). *Ubiquitous Photography*. Cambridge: Polity.

Harsin, Jayson (2015). "Regimes of Posttruth, Postpolitics, and Attention Economies." *Communication, Culture & Critique*, 8(2): 327–333. <https://doi.org/10.1111/cccr.12097>

Highfield, Tim ve Tama Leaver (2016). "Instagrammatics and digital methods: Studying visual social media, from selfies and GIFs to memes and emoji." *Communication Research and Practice*, 2(1): 47–62.

- <https://doi.org/10.1080/22041451.2016.1155332>
- Hyland, Ken ve Brian Paltridge (2013). *The Bloomsbury Companion to Discourse Analysis*. Londra: Bloomsbury Academic.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York ve Londra: NYU Press.
- Johnson, Heather L. (2011). "Click to Donate: Visual images, constructing victims and imagining the female refugee." *Third World Quarterly*, 32(6): 1015–1037. <https://doi.org/10.1080/01436597.2011.586235>
- Jowett, Garth S. ve Victoria J. O'Donnell (2011). *Propaganda & Persuasion*. New York: Sage Publications.
- Kenney, Keith (2010). *Visual Communication Research Designs*. İngiltere: Routledge.
- Kozinets, Robert V. (2010). *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. Londra: Sage Publications.
- Kress, Gunther R. ve Theo van Leeuwen (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londra: Bloomsbury Academic.
- Lackovic, Nataša (2020). "Thinking with digital images in the post-truth era: a method in critical media literacy." *Postdigital Science and Education*, 2: 442–462.
- Lewandowsky, Stephan, vd. (2017). "Beyond Misinformation: Understanding and Coping with the 'Post-Truth' Era." *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, 6(4): 353–369. <https://doi.org/10.1016/j.jarmac.2017.07.008>
- McNaughton, Melanie Joy (2013). "Reimagining What Images Can Achieve." *Journal of Mass Media Ethics*, 28(2): 140–142.
- Mitchell, William J. T. (1984). "What is an image?" *New Literary History*, 15(3): 503-537.
- Mortensen, Mette (2015). "Conflictual Media Events, Eyewitness Images, and the Boston Marathon Bombing." *Journalism Practice*, 9(4): 536–551. <https://doi.org/10.1080/17512786.2015.1030140>
- Özdemir, Fatih ve Bengi Öner-Özkan (2016). "Türkiye'de Sosyal Medya Kullanıcılarının

- Suriyeli Mültecilere İlişkin Sosyal Temsilleri." *Nesne Psikoloji Dergisi*, 4(8): 227–244. <https://doi.org/10.7816/nesne-04-08-04>
- Papacharissi, Zizi. (2014). *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press.
- Papacharissi, Zizi (2010). *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*. Cambridge: Polity.
- Papakostas, Apostolis (2016). *Civilizing the Public Sphere: Distrust, Trust and Corruption*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Peters, Michael A. (2017). "Education in a post-truth world". *Educational Philosophy and Theory*, 49(6): 563–566. <https://doi.org/10.1080/00131857.2016.1264114>
- Rajaram, Prem Kumar (2002). "Humanitarianism and Representations of the Refugee." *Journal of Refugee Studies*, 15(3): 247–264.
- Rancière, Jacques (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Renshaw, Scott W. (2002). "Postmodern Swing Dance and the Presentation of Unique Self." *Postmodern Existential Sociology*. J. A. Kotarba ve J. M. Johnson (der.) içinde. Walnut Creek, CA: AltaMira. 83-94.
- Said, Edward (2003). *Orientalism*. Londra: Penguin Books, Limited.
- Scott, Sasha (2019). "Mediatized Witnessing and the Ethical Imperative of Capture." *Media Controversy: Breakthroughs in Research and Practice: Breakthroughs in Research and Practice*. M. Khosrow-Pour (ed.) içinde. Pennsylvania: IGI Global. 373-386.
- Seo, Hyunjin ve Husain Ebrahim (2016). "Visual propaganda on Facebook: A comparative analysis of Syrian conflicts." *Media, War & Conflict*, 9(3): 227–251. <https://doi.org/10.1177/1750635216661648>
- Taş, Oğuzhan ve Tuğba Taş (2018). "Post-Hakikat Çağında Sosyal Medyada Yalan Haber ve Suriyeli Mülteciler Sorunu." *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*:

183-208. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.500943>

Şuşar, Sara Vildan (2019). "Fotoğrafın Denizde Nargile İçen Bir Suriyeliyi Gösterdiği İddiası." <https://teyit.org/fotografin-denizde-nargile-icen-bir-suriyeliyi-gosterdigi-iddiasi>. Erişim Tarihi: 01.01.2020

UN Refugee Agency. (2020). Situation Syria Regional Refugee Response. Operational Data Portal by UNHCR. <https://data2.unhcr.org/en/situations/syria/location/113>. Erişim tarihi: 26.12.2020

Walther, Joseph B. (2002). "Research Ethics in Internet-Enabled Research: Human Subjects Issues and Methodological Myopia." *Ethics and Information Technology*, 4: 205-216.

Young, Alison (2010). "The scene of the crime: Is there such a thing as 'just looking'?" *Framing Crime: Cultural Criminology and the Image*. K. Hayward (der.) içinde. Abingdon: Routledge. 83-97.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 66-92

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.830028

****Research Article****

360-Degree Video and Social Change: A Comparative Analysis of the Documentary Films *Exiled* (2019) and *Behind the Fence* (2016)*

Önder M. Özdem**

Abstract

Advances in image recording, processing and distribution technology bring in new opportunities for documentary filmmakers to encourage action for social causes. Interactive forms of representation in documentary films such as virtual reality practices have particularly drawn strong attention due to their claimed potential for social change through encouraging people to take action. It proves difficult to anticipate particular social effects unless a documentary reaches a huge number of viewers, engage and encourage them to take action. In this context, it is argued that the production, processing, and viewing of 360-degree videos are relatively more affordable and easier compared to more immersive and engaging interactive documentary practices. Thus, 360-degree videos can reach and encourage more viewers who are expected to actively interact with documentary content. In the light of all these arguments, this article analyses two documentary films, *Exiled* (2019) and *Behind the Fence* (2016), through a comparative perspective.

Exiled (2019) and *Behind the Fence* (2016) are documentaries both addressing the genocide of Rohingya people in Myanmar and the mass exodus of Rohingya to Bangladesh. While *Exiled* is a traditional one, *Behind the Fence* is a 360-degree documentary. By analyzing those two documentaries, this article asserts that besides the unique advantages of 360-degree camera technology for non-fiction films, it has also several disadvantages in terms of production and viewing of documentaries. 360-degree cameras might emerge as the proper option for the representation of particular social situations, social movements, conflicts, and actions due to their capacity to record and show from limitless points of view. However, a powerful social effect should not be expected merely due to the usage of 360 video in non-fiction films.

Keywords: Non-fiction film, documentary film, 360-degree cameras, interactive documentary, social change, virtual reality.

* Received: 23/11/2020 • Accepted: 18/02/2021

** Başkent University Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Program of Film Design and Directing
Orcid no: 0000-0001-6758-5486, ondermozdem@gmail.com

****Araştırma Makalesi******360 Derece Video ve Toplumsal Değişim: Exiled (2019) ve Behind the Fence (2016) Belgesel Filmlerin Karşılaştırmalı Analizi***

Önder M. Özdem**

Öz

İmge kayıt, işleme ve dağıtım teknolojisindeki gelişmeler, belgesel film yapımcılarına toplumsal amaçlar için eylemi teşvik edebilecekleri yeni olanaklar sunmaktadır. Özellikle, belgesel filmdeki sanal gerçeklik uygulamaları gibi etkileşimli temsil biçimleri, insanları harekete geçmeye teşvik ederek toplumsal değişim için bir potansiyel yarattıkları iddiası ile çok dikkat çekmiştir. Bir belgeselin, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmadıkça ve izleyicinin dikkatini çekip, onları harekete geçmeleri için teşvik etmedikçe toplumsal bir etki yaratması beklenmez. Bu bağlamda, 360 derece videoların daha kapsamlı ve cazip etkileşimli belgesel uygulamalarına kıyasla üretim, işleme ve izlenmesinin daha ulaşılabilir ve kolay olduğu belirtilmektedir. Dolayısıyla 360 derece videolar, belgeselin içeriği ile aktif olarak etkileşimde bulunabilecek daha fazla izleyiciye ulaşip onları bu konuda teşvik edebilir. Bütün bu tartışmaların ışığında bu makale *Exiled* (2019) ve *Behind the Fence* (2016) adlı iki belgeselin karşılaştırmalı analizine yer verecektir.

Exiled (2019) and *Behind the Fence* (2016) Myanmar'daki Rohingya halkının soykırımı ve Bangladeş'e toplu göçüyle ilgili belgesellerdir. *Exiled* geleneksel anlamda bir belgeselken, *Behind the Fence* 360 derece çekilmiş bir belgeseldir. Yapılan analiz sonucunda, 360 derece kamera teknolojisinin kurmaca olmayan filmlere sağladığı biricik avantajların yanı sıra hem yapım hem de izlenme süreçlerinde bazı dezavantajlarının da olduğu ortaya çıkmıştır. 360 derece kameralar bazı toplumsal durumların, toplumsal hareketlerin, çatışma ve eylemlerin temsili için sınırsız görüş açısıyla kaydetme ve gösterme kabiliyetleri sebebiyle uygun seçenek olarak düşünülebilir. Ancak kurmaca olmayan filmlerde 360 derece videonun kullanılmış olması bu filmlerin güçlü bir toplumsal etkiye sahip olacağı anlamına gelmemektedir.

Anahtar sözcükler: Kurmaca olmayan film, belgesel film, 360 derece kameralar, etkileşimli belgesel, toplumsal değişim, sanal gerçeklik.

* Geliş tarihi: 23/11/2020 • Kabul tarihi: 18/02/2021

** Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Programı
Orcid no: 0000-0001-6758-5486, ondermozdem@gmail.com

360-Degree Video and Social Change: A Comparative Analysis of the Documentary Films Exiled (2019) and Behind the Fence (2016)¹

Introduction

Documentary cinema has usually been assigned a role in encouraging action for social and political causes. As early as the 1920s, John Grierson, the founder of the British Documentary Movement, has considered documentary films as a means to inform people and societal change (Barsam, 1992: 79). Over the course of the 20th century, advances in image recording technologies have been used effectively by individuals, institutions and governments in various ways. While the introduction of new cameras such as 16 mm, 8mm and video camera fulfilled the specific needs of professional filmmakers, their usages have also led to the emergence of new film styles such as Cinema Verité, Direct Cinema and video art. As cameras have become more available and easier to use, not only professionals but also consumers and amateurs could use them depending on their particular needs, which has consequently appeared as an important factor to hear alternative and marginal voices.

An infographic showing the prevalence of film genre between 1910 and 2018 clearly indicates that popularity of documentary films has risen dramatically after 2000 (Aldredge, 2019). In this respect, it can be said that for the potential of non-fiction films in encouraging action for social and political causes, the accessibility of image recording technologies and the presence of effective distribution channels are crucial. Here the advent of digital technology deserves special consideration since, besides the introduction of digital cameras, digitality has also brought tremendous advantages especially in the field of image processing and distribution technology. Today not only the production but also the processing and more importantly distribution of any non-fiction film content is much easier and effective. Consequently, the advances in image recording, processing, and distribution technology, especially in the 21st century, bring

¹ This research was presented at the 2nd International CIDA (Communication in the Digital Age) Symposium on 26 October 2020, İzmir Turkey.

in new opportunities for documentary filmmakers to encourage action for social and or political causes.

It is possible to come across documentary films dealing with the same subject with entirely different, even conflicting arguments. In other words, different filmmakers may elaborate on the same film subject and make completely different documentaries on the basis of their different opinions and experiences. Just as the one who tells the story is critical, from which point of view we look at is also important in forming our opinions, causal attributions, and evaluations. In this regard, 360-degree cameras and 360-degree documentaries, providing not only the director's but also all possible points of view are definitely worth analyzing.

Especially interactive forms of representation in documentary films such as virtual reality practices have drawn strong attention due to their claimed potential for social change. These documentary forms are claimed to encourage people to take action by providing emotional engagement and especially by causing empathy (Archer & Finger, 2018: 3). In this respect, in the first place, this article analyzes the divergent arguments about potential of interactive formats to make audiences empathetic and engaging. After focusing on the particular advantages of using 360-degree cameras in non-fiction films, this article questions whether a strong socio-political impact due to the usage of 360-degree video can be anticipated. Concerning that interrogation, the article makes a comparative analysis of two documentary films dealing with the same socio-political conflict through employing distinct visual and narrative styles.

Exiled (2019) and *Behind the Fence* (2016) are two documentary films on the genocide of Rohingya people in Myanmar and the mass exodus of Rohingya to Bangladesh. Both try to represent the opposing sides of the conflict. However, while *Exiled* is a traditional one, *Behind the Fence* is a 360-degree documentary. The comparative analysis of these films reveals that in addition to the unique advantages of 360-degree camera technology for non-fiction films, there are also certain disadvantages for both the production and screening of documentaries. 360-degree cameras appear as the proper option for the representation of particular social situations, social movements, conflicts and actions. However, using 360-degree video does not necessarily mean it would be a strong social effect.

Interactivity and Non-fiction Film

One of the significant consequences of the advances in image recording and processing technology is the emergence of interactive formats. 360-degree documentaries can also be considered among the various types of interactive documentary formats. The traditional documentary watching experience is confronted by these relatively new interactive ways that surely attract interest. These formats require people to actively interact with the documentary content. That is why the term “user” is preferred instead of “viewer” concerning interactive documentaries.

Interactive formats are assumed to give a sense of presence to the viewers. For instance, immersive journalism practices such as 360-degree video journalism is claimed to provide a higher level of enjoyment and engagement with the news story (Van Damme, All, Marez & Thomson, 2019: 2054). In 2015, *The New York Times* distributed more than one million VR (virtual reality) headsets to its subscribers when it began to launch news through 360-degree videos. Other news organizations such as RYOT and ABC News (USA) also followed a similar strategy (Jones, 2017: 171,172). While these steps can be evaluated as a threat to traditional modes of reporting, they also underline confidence in the power of interactive formats.

The immersive forms of documentary film, aside from immersive journalism, demand viewers to be active participants in the same way as game players while the stories are told. According to Mandy Rose (2018: 3), the first signs of this trend can be traced in the documentaries such as *Prison Valley* (2010), *Offshore* (2013), and *Door into the Dark* (2015) which apply game mechanics to their documentary contents. At this point, Jones (2017: 172) underlines that the VR market has relied mainly on the gaming community and in 2015 it also became accessible to non-gaming communities. At this juncture, particular attention should be given to the relationship between digital games and immersive documentary forms while evaluating the potential of interactive non-fiction formats to take action on social and political causes since the digital game world indirectly refers to an entertainment industry.

The presence of many different interactive non-fiction formats, such as virtual reality documentaries, 360-degree video journalism, documentary games, web-documentaries, immersive journalism, transmedia documentaries, indicate that

interactivity is a broad concept for the documentary film. Each format involves a specific degree of interactivity and it is not easy to precisely identify the limits of these formats. In this regard, Aston and Gaudenzi's (2012: 125-126) definition is helpful: "Any project that starts with an intention to document the 'real' and that uses digital interactive technology to realize this intention can be considered an interactive documentary".

VR and 360-Degree Video

Both VR and 360-degree video non-fiction practices use digital interactive technology to represent the real world. They are obviously the diverse forms of digital interactive technology that can be effectively used to create immersive non-fiction formats. VR is described as "a computer-generated digital environment that can be experienced and interacted with as if that environment were real" (Jerald, 2015: 9). The *Sword of Damocles*, the "head-mounted three dimensional display" system created in 1968, is considered to be the first VR practice (cited in Rose, 2018: 4). However, it should be noted that an ambiguity prevails in the meaning of VR and there is also a tendency to refer to VR in singular. Uricchio (2016) underlines that there are forms of image capture in virtual reality. A digital environment can be created for 360-degree videos or real-world footage can be used in 360-degree videos. Using real-world footage in the 360-degree video is the first, the most common, and the most accessible one and it is not the same as computer-generated VR.

Many of these 360-degree videos are wrongly referred to as VR (Ward, 2017). Although 360-degree videos and VR can be viewed with the same headset technology (Head Mounted Display, HMD), there is a clear difference between them. In 360-degree videos, users can change their viewing angle inside the scene. If the viewer wears an HMD, she moves her head rather than clicking or moving her finger on the screen, but her actions have no effect (Archer & Finger, 2018: 13). In other words, in a 360-degree video, the viewer's level of interaction is set to looking in various directions.

While 360-degree and VR are not the same, these terms are often used interchangeably; therefore, we should be careful about referring and discussing both theoretical works and documentary films. Here, Mateer's (2017: 14) concept of

Cinematic Virtual Reality (CVR) is helpful when referring to 360-degree video where the level of control that the users have is less than VR. Even though the viewer does not interact with the simulated world, Ward (2017) points out that 360-degree has expanded the limits of conventional photography. To put it differently, filmmakers are now creatively adapting their stories into multiple angles, and as a result, viewers are absorbed in a story.

Filming the real world in 360-degree provides the viewers freedom to look where they want. This characteristic provides viewers a more realistic visual experience (Nunes & Lee, 2019: 311) and immediately reminds the Bazin's notion of "myth of total cinema" as a total and complete representation of the world free from interpretation. André Bazin (1971) surmises that all technological advancements have pursued this basic goal: creating a complete illusion of life and a faithful copy of nature. In this context, the introduction of 16 mm cameras with synchronized sound recording can be given as an example. In the 1950s, Direct Cinema pioneers in the US thought that they could capture the real world without interference by using 16mm cameras. They could film life as it really is. Therefore, new 16 mm camera technology was considered as a tool that enhanced the truth claim of documentary filmmaking (Winston, 1995). As in the case of the introduction of 16mm cameras, today's VR technology can be considered within the context of Bazin's "myth of total cinema" (Rose, 2018: 6).

In this context, Sasha Crawford-Holland (2018) criticizes the celebration of VR as a medium that realizes the myth of total cinema. He finds this interpretation "romantic" and points out that it "overlooks the medium's mediacy." In his analysis, "VR restores a sense of totality to the image" by showing the whole place and also it "affords a more realistic perceptual experience." For him, this does not mean that it "indexes a more complete historical reality." In Crawford-Holland's (2018: 22) words, "VR approaches total cinema not by capturing more reality, but by situating viewers in an experience that feels more real."

Being able to watch a specific scene from all possible points of view via 360-degree camera brings several theoretical discussions to mind. First of all, in comparison to Bazin's myth of total cinema and his realist approach, Rudolf Arnheim's emphasis on the use of unexpected and unconventional camera angles can be

mentioned. According to Arnheim, showing things in different visual angles shall be functional and also it encourages the viewers to think more deeply about what they see (1957: 39). Many of the 360-videos are shot generally at the eye level and in large scales. They do not let the viewers see the things in close ups and/or from unusual angles. Therefore, it can be argued that while 360-degree video may provide a more realistic experience for the viewers, it lacks the thought-provoking camera scales and angles.

Referring to camera scales also reminds the theoretical discussions around framing and the out-of-field. Pascal Bonitzer explores the role of the frame (and framing) in both painting and cinema by referring to the concept of “deframing” (2006). In his well-known works on cinema, Deleuze reflects on framing and its related concept “out-of-field” which is described as everything not visually present in a given frame (1989: 16). Although 360-degree video may offer a visual experience as if there is no “out-of-field”, it should not be forgotten that while watching 360-degree videos, it is the viewers choose where to look. In other words, the viewers are given more space to gaze around. Deleuze underlines that “the more the image is spatially closed, even reduced to two dimensions, the greater its capacity to open itself on to a fourth dimension which is time, and on to a fifth which is Spirit” (1989: 17). In this regard, it may be claimed that while 360-degree videos offer viewers a larger visual space, the directors lose all the potentials of framing.

Second, the 360-degree camera seems to be free from ideological effects due to its ability to provide unrestricted and unlimited points of view. With respect to the ideological effects of the basic cinematographic apparatus, Baudry and Williams question if the camera generates particular ideological effects determined by the dominant ideology. They argue that a camera has a limited fixed position therefore it is ideological. Even if a movie camera can neutralize the above-mentioned fixed position by moving, it takes instants of time from the reality, and this reality is always elaborated and selected. Additionally, montage process also may play a significant role in generating particular ideological effects (Baudry & Williams, 1974: 41, 42). In respect to their claims, can it be claimed that 360-degree camera is free from ideological effects? Although 360-degree cameras provide viewers unlimited points of

view; the main decisions such as where to position the camera, what to shoot and when to record actions are made by the director and these decisions clearly cannot be free from ideological effects. In this respect, almost any step in the production of non-fiction cinema may indicate the strong connection between ideology and the produced documentary films.

Even the first institutional step in non-fiction films, the British Documentary Movement, was established for political and cultural reform. The founder of the movement John Grierson thought that documentary film could be characterized as reformist and progressive on social change (Aitken, 1990: 61). Nevertheless, World War I also shows the effective usages of non-fiction films as propaganda. Regarding the issue, Kracauer's work on the psychological history of German film offers valuable insights to the socio-political potentials of films. Focusing on Nazi propaganda films such as *Triumph of the Will* (1935) by Leni Riefenstahl, he highlights the particular uses of editing techniques, camera movements, and camera scales to manipulate people and influence the masses (Kracauer, 2004: 278, 279).

Although the socio-political consequences of these films are stated, Wilson (1948) argues that the efficacy of documentary broadcasts is negatively affected by the lack of indication of the stability of attitudinal changes and also by the lack of knowledge about how people's thoughts and behavior are affected. Many works cited regarding the social potential of VR cameras discuss the quantitative data taken from experimental research done with individual subjects. VR technology and its claimed empathy lead to variety of arguments about their assumed socio-political effects. This study mainly focuses on the possible socio-political effects of 360-degree cameras. While many of VR non-fiction film practices offer a visual experience that can be accomplished by a small number of viewers, it is more plausible to underline the individual effects rather than socio-political effects. In order to discuss the socio-political effects of this recording technology, however, it is important to concentrate first on its effects at individual level. Secondly, this study places a particular focus on 360-degree video in non-fiction filming. As mentioned above, 360-degree video provides less immersive experience compared to other VR practices. However, it is difficult to anticipate its particular social impact unless a documentary reaches large number of

viewers. Today 360-degree filming makes it much easier to reach a huge number of viewers without the need for HMD or any other devices.

Documentaries shot by 360-degree cameras may provide a more realistic experience. However, as Manovich (2014) notes, the introduction of every new modern media technology is claimed to represent reality in a new and better way. In this sense, I agree with Crawford-Holland (2018: 20), who claims that threatening VR in a technologically deterministic way misrepresents VR's political potential and even fetishizes its alleged empathy. The following section discusses the socio-political capacity of VR especially by referring to its claimed empathy in order to provide a comprehensive theoretical background on this topic.

VR's Socio-political Potential and Its Claimed Empathy

According to Schutte & Stilinović (2017: 708), virtual reality has the potential to influence interpersonal emotions such as empathy, and socio-political potential of VR is usually related to the claimed empathy that it may offer. It is assumed that the users will be powerfully immersed in while watching VR films and 'standing in the shoes of another' will encourage action to help achieve social change. In attributing empathy to VR, Chris Milk's film *Clouds over Sidra* (2015) possibly plays an important role. The film is about the daily life of a Syrian girl in a refugee camp in Jordan. It was shown at the World Economic Forum in Davos and it influenced the fund-raising effort for refugees (Rose, 2018: 10). In his TED talk given in 2015, Milk asserts that,

It is a machine, but inside of it, it feels like real life. It feels like truth and you feel present with the world you are inside, and you feel present with the people that you are inside of it with. ...VR is a machine, but through this machine, we become more compassionate, we become more empathetic, we become more connected, and ultimately we become more human.

In order to find out whether VR facilitates empathy, research has been conducted by showing documentaries and/or news media in 360-degree vs. in two-dimension format to the participants. Some results indicate that seeing the documentary in VR format results in greater engagement and a higher level of empathy (Schutte & Stilinović, 2017: 708). The users experiencing the VR treatment report higher levels of immersion and they are more likely to take political or social actions after viewing (Archer & Finger,

2018: 3). However according to Rose, by seeing VR as an agent for human advancement, betterment, and life enhancement; the techno-utopianist view falsely assigns VR a unique power, believing that it makes people more empathetic. Rose questions the research finding by asking whether these responses will be sustained once the novelty of VR wears off and mentions Jill Godmillow's (2018: 7,12) questioning of the function of affective documentary. Godmillow asserts the following:

We and they are not linked other than by feelings, like caring, concern, sometimes outrage. But the connections or links are momentary. We leave the theatre filled up with our best feelings about ourselves, and the next day go about the same business as the day before, in the same way. This produces not useful knowledge, but desire -- for a better and fairer world -- but not the useful self-knowledge to begin to change anything. It offers no structural analysis of the problems described, and rarely proposes solutions... (Godmillow 1999 as cited in Rose, 2018).

Robert Hassan echoes that critique of Godmillow. He (2019: 10) strongly opposes the claim that VR is capable of creating empathy through which social and political change is possible. First, he points out that today, the costs of VR are correspondingly lower; thus, news organizations such as The New York Times have started broadcasting 360-degree news reports and/or documentary videos to stanch declining print sales. By mentioning immersivity as the essential selling-point of VR, Hassan continues his analysis by questioning whether we are analogue or digital. According to him, digitality enables information to cross time and space but people are analogue beings and analogue processes constitute people's real world. In this regard "a VR camera cannot bridge that gap between near and far..." (Hassan, 2019: 15). Hassan concludes that immersion can only be a state of objective experience and people cannot experience their immersions. In other words, the analogue reality cannot be rendered into digital. In this regard, Hassan makes the following argument:

the subjective 'atmosphere' of a Street demonstration, for example, remains stubbornly localized for the VR user in his or her actual physical environment ... And the more objective features of the 'mass intimacy' of a protest, such as pushing, the pungency of tear gas, the eye-sting of the smoke from burning paper or tyres, are not amenable to digital replication through VR immersion...how to render the smells, the extremes of temperature, the dust and the puddles of Zaatari Camp; even more challengingly, perhaps, how to digitally replicate the fear and

paranoia and hopes and aspirations of people in an Ebola-traumatized region? (Hassan, 2019: 12).

Zhang, Perkis, and Arndt's (2017) study vindicates Hassan's claim. They define and measure two types of immersion: spatial and emotional. Spatial immersion is maintained by the spatial qualities of the virtual environment. By spatial immersion the users may feel "as if they can physically enter into the story." However, in order to emphasize and to be cognitively identified with the characters of the story, there should be emotional immersion for users. Their research proves that "emotional immersion is more immersive" and also in many VR applications, tremendous emphases are placed on enhancing spatial immersion, whereas narrative elements, which are surely effective for emotional immersion, are significantly missing (Zhang et. al., 2017).

Concerning spatial immersion and its impact on emotional immersion, today it is possible to come across many 360-degree video news showing various disasters and people suffering in distant places. When we talk about the possibility of creating a strong connection between viewers and distant others, it is relevant to refer to the concepts of "distance suffering" and "call for action." Distance suffering means "the feeling of suffering for someone that is far away from oneself" (Nunes & Lee, 2019: 310). Kristin Van Damme et. al. (2019: 2054) test their assumption that 360-degree videos may create a strong connection between audience and distant others; therefore, higher levels of immersion may result in increased engagement with distant suffering. In their research, they showed 360-degree video news about a Syrian oil worker to their subjects. They found that a higher level of immersion leads to a higher sense of presence, and this, in turn, increased the level of enjoyment while watching the video. However, this does not result in audience intentions to take action. "In other words, virtual reality cannot bridge the gap between the viewer and the distant suffering other in disaster news" (Van Damme et. al., 2019: 2069-2070).

Along the same line, Thatiany Andrade Nunes and Hyunseok Lee's (2019) work on humanitarian documentary unfolds the differences and similarities between the visual and narrative storytelling characteristics in VR and non-VR productions. Humanitarian documentary generally focuses on non-fictional stories of people who are in harsh living conditions and searches to generate an empathetic response on viewers. They conclude that although humanitarian documentaries attempt to be very

persuasive by relying on the use of powerful imagery; there are no data supporting the assertion that VR can create sympathy for distance suffering and/or call for action (Nunes & Lee, 2019: 309-312).

Archer and Finger's (2018) work on VR treatments and their effect on possible behavior change, underlines three types of empathetic responses. Cognitive empathy, called as perception, is the perception of another person's emotional state. Affective empathy, called as emotion, is sharing another person's emotional state. The last one, the empathetic responding, is named as motivation, where there is a motivation to act with a subject. Their study shows that none of the VR treatments could motivate audience to change their behavior. In other words, there is no statistically significant rise in participants' desire to volunteer or donate money to a cause (Archer & Finger, 2018: 16, 39).

VR entered the mainstream as a game platform, but it has attracted nonfiction producers due to its claimed empathy, and consequently its pro-social potential. Even though VR documentary of course benefits from the power of its technological novelty (Nunes & Lee, 2019: 313), the adaptation of VR by non-fiction film makers produces a mix of commercial excitement (hype) and techno-utopianism (hope) (Rose, 2018: 1). Regarding the issue, 360-degree cameras provide all possible images from a given visual space. At this point, Rose's emphasis on hype as commercial excitement reminds also Suzan Sontag's ideas about the consumption images. She argues that the consumption of a plurality of images equates with freedom.

A capitalist society requires a culture based on images... Social change is replaced by a change in images. The freedom to consume a plurality of images and goods is equated with freedom itself. The narrowing of free political choice to free economic consumption requires the unlimited production and consumption of images (Sontag, 1973: 140).

To sum up, VR technology may create a more immersive experience for the viewers. 360-degree films may take the viewers to different parts of the world and enable them to feel as if they are in the story. However, since the beginning of the cinema, by using camera angles, movements, shoots, and editing, a strong cinematic language has already been formed in order to create empathy and engagement. Therefore, it would be more appropriate to consider 360-degrees cameras and their potential among the

countless possibilities of recording and narration. To show the potential effects of using different visual and narrational styles, the following section makes a comparative analysis of two documentary films referring to the same socio-political conflict.

Analysis of the Documentary Films *Exiled* (2019) and *Behind the Fence* (2016)

Myanmar (Burma) is a country located in Southeastern Asia which has a predominantly Buddhist population; but there are more than one hundred ethnic minority groups, one of which is Rohingya people. Rakhine State (formerly known as Arakan) in Myanmar has witnessed the conflicts between Rohingya Muslim and radical Rakhine Buddhist communities. In 2017, due to the ongoing violence in the Rakhine state, more than 700,000 Rohingya people were forced to flee their homes and take refuge in neighboring Bangladesh (www.unhcr.org, 2020).

Exiled (2019) and *Behind the Fence* (2016) are films focusing on the genocide of Rohingya people and the mass exodus of those people to Bangladesh. *Exiled* (2019) is a 1 hour 15 minutes long traditional documentary directed by veteran war reporter Shahida Tulaganova. It tells the story of the Rohingya by providing a historical overview of the situation. In addition to using archival footages, the film comprehensively explores the roots of increasing violence in Rakhine State especially by giving the conflicting perspectives of Burmese officials, Rohingya refugees, radical Buddhists among others. Unlike *Exiled*, *Behind the Fence* (2016), directed by Lindsay Branham and Jonathan Olinger, is entirely shot with 360-degree camera. It is a 9-minute-long documentary that takes the viewers inside an open-air concentration camp where Rohingya Muslims were held. *Behind the Fence* profiles Abul, who tries to help his sick wife and a twelve-year-old Rohingya boy. The film also includes an interview with a Buddhist leader U Wiratu, who argues the Rohingya "cannot" be given the same human rights as indigenous peoples.

It is possible to find many reviews admiring *Behind the Fence* due to its usage of 360-degree camera and underlining its advantages over traditional documentaries. For instance, Charara (2018) claims that "it feels like it can help foster empathy far more effectively than traditional movies or TV. That is used to heartbreaking effect in docs like *Behind the Fence*... it makes it all more real than any news article could." At

this point, a comparative analysis of the cinematographic and narrational (editing) styles of these two documentary films is made to help us understand the potential of 360-degree cameras in engaging viewers and encouraging them to take action for socio-political causes.

Cinematographic Styles

360-degree cameras attract both viewers and producers of audio-visual materials due to their ability to create a sense of presence. Today, 360-degree cameras are relatively more accessible. Of course, there are high-end 360-degree cameras such as Nokia OZO, but today devices such as GoPro Max, Samsung Gear 360 and Insta 360 are preferred even for many professional settings. Additionally, the viewers are not restricted to VR headsets and/or Google cardboards. Due to YouTube and Facebook support, 360-degree formats can also be watched and shared through computer and mobile phone screens. Therefore, a continuously increasing number of viewers as well as producers can contribute to the changing relationship between the user and the camera. However, it should be noted that the visual language of the traditional screen media depends on a defined screen edge. As VR writer Stefan Grambart underlines, for 360-degree video productions, there should be a new grammar in order to write engaging stories but it is not defined yet (as cited in Dooley, 2017: 164). At this point, we may firstly focus on the possible effects of an undefined screen edge in 360-degree documentaries.

While watching *Behind the Fence*, one feels as if s/he is in the concentration camp. It is possible to view entire scene from many perspectives. In other words, one does not watch the actions, places, and people from the perspective of a single cameraman. We also do not see the cameraman or the crew because 360-degree cameras are wireless, tiny and very easy to store and carry around. However, in *Exiled*, we can assume the possible effects of the presence of the crew or at least the cameraman. Instead of a tiny 360-degree camera recording everything around by itself, surely there is a cameraman carrying and directing a gun-like camera toward people. In this regard, WeiB admires filming a guerrilla documentary in 360 as there is no need to point the camera in anyone's direction. He underlines: "The camera was discreet and filmed in all directions, so people acted naturally. I think it's the most

effective ways to film a documentary because people acted like themselves all the time without any fear of the cameras” (WeiB, 2018).

Undoubtedly, the camera is discreet; therefore, it may be claimed that *Behind the Fence* captures what is happening inside the camp with minimal intervention. This is the reason why Rousseau (2016) thinks that with the help of 360-degree cameras it is possible to capture reality in a fully immersive and interactive way. However, we should not only think about what the film shows us. Especially if we consider the recording phase of the film, we may analyze it in a more holistic manner. Directing a gun-like camera may understandably be disturbing for the people being recorded. That is why in the 1950s, the Direct Cinema movement and ‘fly on the wall’ approach of Cinema Verité saluted the introduction of relatively light and small 16mm cameras for filming real life without intervention (Winston, 1995: 147). However, it should not be forgotten that before recording the scenes in *Behind the Fence*, the crew were surely there and placed this tiny strange box-like camera carefully. Possibly people haven’t seen this electronic device before. Since it is not a candid record, people should have been informed about the shooting. Additionally, and more importantly, while the actions take place, the crew (at least the cameraman) tries to hide in order not to be seen within the scene. Regarding that difficulty, Dooley (2017: 164) argues that capturing all directions by a 360-degree camera, hiding technical equipment and crew create problems and limitations. Under these circumstances, it is impossible to claim that there is no fear of camera and therefore, people act more naturally. Just knowing the presence of any camera may be enough to affect people’s behavior. Thus, we cannot assume a smaller fly will capture the reality better than a bigger fly on the wall, while the crew tries to hide themselves during recording.

Apart from these difficulties, Nunes and Lee (2019: 313) underline that VR documentary has the power of looking. 360-degree environment helps viewers feel as if they are really there (Barisa, 2019) because it allows viewers to look in different directions. At this point, we may deduce that in 360-degree videos the viewers can look in directions which the camera operator has not looked at and considered. While this provides filmmakers new opportunities for telling stories, it may also create drawbacks. The viewers can look at unintended areas such as faulty areas or under

the camera (Nunes & Lee, 2019: 311). For instance, while *Behind the Fence* shows the viewers entering the military camp, a 360-degree camera is placed on the top of a moving car. It shows the environment, checkpoint of the camp, and also the refugees walking, but it is possible for a viewer to look at the top of the car, to the empty sky while trying to explore different perspectives by playing with the computer mouse.

A more important problem than looking at unintended or faulty areas is that the viewers' freedom to choose where to look also creates the fear of missing (Nunes & Lee, 2019: 313). In his study, Jones (2017) shows participants 360-degree videos. He finds out that the participants are immersed in the story, yet despite the presence of techniques to direct users where to look for instance by using sound, the participants report the fear of missing out some actions or something important (Jones, 2017: 182,183). It is obvious that while watching *Behind the Fence*, the viewers may miss something in many scenes. In order to avoid this, we observe that generally the duration of each shot is taken longer in the film and of course, this, in turn, increases the duration of the film.

Another method in dealing with this problem is the visual placement of the main actions within the scene. In *Behind the Fence*, the main and important actions that shouldn't be missed, have generally been placed in the middle of the visual area instead of left or right sides. For instance, U Wirathu, the Buddhist leader of the "696" Nationalist Movement, is shown while he is walking among the people and talking in the middle of the visual area. Nevertheless, if a viewer still prefers to look at the right or left side, it causes missing some visuals as well as difficulty in focusing what U Wirathu says. On the contrary, in *Exiled*, the viewers may concentrate much easily on what is being told in the interviews and what is shown in relation to the verbal claims of each side of the conflict. In this regard, it might be claimed that the absence of interactivity in *Exiled* is compensated by providing focus on the viewers to question and interpret the main arguments within the speeches and actions.

Instead of framing, *Behind the Fence* gives more time to the viewers by letting them try different perspectives and look at where they want. The viewers' freedom to move their gaze and see the whole surrounding may point a change in the relationship between the viewers and the camera. However, this freedom should not be

exaggerated. It should be noted that it is the directors of *Behind the Fence* who have already decided what to show in 360 degree, where to put the camera, how close to stay to the subjects, which actions to be recorded, which parts of the raw footage would be included in the film, and duration of each scene. As Crawford-Holland (2018: 21) mentions, VR presents an inevitably subtractive interpretation of reality due to the choice of the subject, camera placement, editing, or the use of non-diegetic sound. Since the viewers are only given very limited freedom to ‘play’ with the chosen visuals, I claim that for the sake of this limited freedom given to the viewers, the directors left out all the cinematic narrational potentials of camera movements (pan, tilt, zoom, etc.) and shooting scales. In contrast, by using close-up shots showing the faces, eyes, hands even fingers of people interviewed, *Exiled* effectively helps the viewers to realize the emotional intensities of people.

In *Exiled*, it is the director of the film who strictly decides where the viewers should look. In contrast, the directors of *Behind the Fence* give the viewers freedom to look where they want. However, this freedom is limited because its borders are drawn by the directors who decide what to show and how. At this point, I claim that the interactivity in *Behind the Fence* surely attracts the viewers by giving them a virtual camera to look around. However, this viewing experience is similar to giving a camera to a child and letting her play with it as a toy. She turns the camera in every possible direction in the name of freedom. Undoubtedly, experimentations, as in the case of the child, with the visuals should not be underestimated. They may cause the discovery of totally new and more effective ways of telling visual stories. VR filmmaking is still a maturing medium and filmmakers are still experimenting, and they’re what kind of narratives can be done. However, there should be a new “grammar” but it is not yet fully defined (Grambart as cited in Dooley, 2017: 164). Thus, while evaluating the cinematographic potential of 360-degree cameras in encouraging viewers to act for socio-political causes, it is better to consider 360-degree documentaries as Weidle (2018: 422-423) does, namely as another contribution toward the creative treatment of actuality.

Editing / Narrational Styles

Dooley (2017), in comparing the storytelling formats in VR and classic media, underlines that storytelling in 360-degree VR format involves a user-focused engagement. The viewers are not passive as the viewers of classical narrative media. Therefore, in case of narration, there are both challenges and opportunities for the VR creators (Dooley, 2017: 161). First of all, without using close-up and cut points, attracting the viewers' attention is among the most crucial challenges as far as 360-degree films are concerned (Dooley, 2017: 168). In other words, for the sake of viewers' freedom to look in a 360-degree video environment, the story may be ignored. The enhanced spatial immersion that 360 video provides may be used to create more engaging storytelling techniques. However, as Zhang et. al. (2017) mention, while focusing on the enhancement of spatial immersion, narrative elements are significantly missing. At this point, we may compare the usage of narrative elements in both documentaries.

Nunes and Lee (2019: 311) claim that VR documentaries rely more on the act of looking rather than complex editing, yet precise control in editing and shooting are equally important in storytelling. As Weidle (2018:414) rightly argues, the camera and its affordances create possibilities for the filmmakers, but the usage of montage is vital to construct aesthetically pleasing and narratively cohesive films. In this regard, *Behind the Fence* gives the users freedom to decide where to look, but this freedom creates problems in structuring the narration. The reason is that there should be more time given to the viewers to let them look through different directions. Therefore, it may be claimed that the durations of shots are generally longer than they should be. For instance, in the second shot of *Behind the Fence*, we watch a Buddhist walking alone among the temples. Later we watch a refugee carrying his children and walking around the muddy place within the camp. In both shots, we watch them approaching the camera and turning away. Of course, in order to slow the rhythm of the film or to provide spatial information to the viewers, the directors may choose not to cut the actions. However, in both shots, and generally in the whole film, the long duration of the shots surely is not a choice but a necessity to give users freedom at the expense of effective control of time and precise editing.

Just removing a few unnecessary frames in editing may seriously prevent the loss of the interest of the viewer. Additionally, and more importantly, directors can control the manipulation of viewers' emotions, reactions and also interest by editing. As Nunes and Lee (2019: 313) underline, in non-VR documentaries, viewers' look is directed and guided. This is an important factor that provides an advantage in storytelling. In this regard, *Exiled* lacks spatial immersion, but it creates engaging and interesting storytelling by controlling the look and by precise editing. Although the duration of *Exiled* is one and half hour, its precise editing prevents the viewers' loss of interest. In contrast, *Behind the Fence* is 9 minutes long and still, it struggles to keep the viewers' attention for its duration.

At this point, we should also refer to a trend toward producing VR films for short durations (generally shorter than 10 minutes and in the form of episodes if necessary) because they require high attention (Jerald, 2015: 217). Broeck, Kawsar & Schöning's (2017) comparative study shows that watching 360° videos with moving viewports elicit a more immersive experience and higher viewer engagement but these videos are cognitively demanding and require constant user attention. Additionally, using HMDs may cause motion sickness and physical discomfort (Broeck et. al., 2017). Of course, it is possible to watch *Behind the Fence* via Head Mounted Devices and immerse into its story world. However, because of the time limit, the film tries hard to fit the interviews, archival footage, and daily lives of the refugees as well as written information into 9 minutes. If we take the necessity of using longer durations for each shot, we may ask whether *Behind the Fence* provides the necessary information to engage the viewers fully into the issue and encourage them to take action or it is just an example of what Gunning names 'cinema of attractions' that show viewers other parts of the world.

All in all, a film should provide the viewers the necessary background information about the events to encourage viewers to take action. In this regard, *Behind the Fence* gives very limited information in written format. However, *Exiled* provides comprehensive background information by giving voice to the people representing the conflicting sides and also by using a narrator's voice. In this regard, *Exiled* can be classified as a traditional documentary using archival footage, providing necessary information by talking heads and by a narrator. Compared to *Behind the Fence*, it might

lack technological novelty, but surely it has emotionally engaging storytelling. *Behind the Fence*'s technological novelty provides the viewers spatial immersion but we may ask whether it is needed and necessary to encourage action. In this regard *Behind the Fence* is a case of "the cinema of attractions" using the power of technological novelty, but lacking storytelling complexity.

In terms of the development of storytelling, Dooley compares 360-degree VR productions and early filmmaking. She argues that the practitioners began to record actualities first and it took time to narrate the story. According to her, "VR filmmakers are now exploring a new screen grammar for the 360-degree" (Dooley, 2017: 165) as in the case of the practitioners of the cinema. At this point, Crawford-Holland (2018) asserts that VR circles us back to the early cinema as Andre Gaudreault and Tom Gunning have defined as the cinema of attractions, which refers to the time when the narration is not developed but viewers just want to experience the apparatus itself and the illusion of cinema. Holland thinks that the same is true for VR practices. The early practitioners of cinema used cinema mainly to present a series of views to fascinate the audience. Similarly, instead of telling stories, 360-degree VR practices take the viewers to the "other parts of the world" such as refugee camps and show the shocking images of injustices. They generally rely on individual shots. They do not provide a wide variety of shots and they do not use sophisticated editing to convey meaning; therefore, VR practices resemble early nonfiction and lack the formal sophistication of documentary film (Crawford-Holland, 2018: 23-28).

Discussion and Concluding Remarks

The above analysis of the documentary films clearly demonstrates that 360-degree documentaries may provide a more realistic perceptual viewing experience and they may attract and immerse viewers more through their interactive format. However, these characteristics of the 360-degree VR format do not guarantee that it helps viewers really understand and share the feelings of others. In order for a film to fulfill its potential to encourage socio-political action, viewing it should help viewers really understand the specific situations and elicit strong a emotional response. One should bear in mind that the VR market relied mainly on the gaming community and in 2015 it became accessible to non-gaming communities (Jones, 2017: 172). As O'Flynn (2012: 142)

underlined, interactive documentaries are often designed as databases that allow audiences to play with the documentary content. 360-degree and VR technology may highlight opportunities to tell stories in novel and better ways. Even though documentary makers and journalists increasingly adopt VR technology to achieve social impact (Weidle, 2018: 413), they should not solely rely on its technological novelty and its interactive nature, and the potential proper usages of 360-degree cameras should be explored more critically.

The media is claimed to be undergoing a paradigm shift and, in this shift, 360-degree content is argued to have a detrimental impact. At this juncture, the following question is asked: “if a photo is worth a thousand words, how many words is a 360-degree photo worth” (Metry, 2017). Regarding that question, Manovich’s (2014) claim should be remembered. Manovich argues:

The introduction of every new modern media technology... from photographyto Virtual Reality in the 1980s, has always been accompanied by the claims that the new technology allows to represent reality in a new way. Typically, it is argued that the new representations are radically different from the ones made possible by older technologies; that they are superior to the old ones....

Following these discussions, I am convinced that considering 360-degree filming in a techno-determinist manner is as wrong as underestimating the potential of 360-degree cameras and VR format. 360-degree filming can be so influential in encouraging socio-political action, but as Weidle (2018: 422, 423) says, 360-degree and VR technology should be evaluated as another contribution toward the creative treatment of actuality. This kind of approach will surely help filmmakers better understand the proper usages and real potentials of 360-degree and VR technology. Fowler (2016) claims that the biggest challenges of using a 360-degree camera are not technical; rather they are creative. In other words, shooting in 360-degree video is not technically difficult, but looking outside the frame of a traditional camera can also be boring unless the camera is placed in the middle of great landscapes or somewhere in the surrounding worth recording. At this point, one may ask which circumstances really require to be recorded in 360 degree. The answers may reveal the proper usages of 360-degree format.

All in all, 360-degree cameras might be the proper option for the representation of particular social situations, social movements, conflicts and actions due to their ability

to record and show in limitless point of views. 360 video cameras can surely be used influentially in recording specific circumstances such as protests in 360-degree and this may avoid missing or ignoring some crucial points of view. This may not eliminate, yet it can at least minimize the subjectivity of the cameraman. Today generally in the world and/or within numerous nation-states, the political climates are getting more and more polarized. In this regard, 360-degree camera and its technology prioritize an approach that covers all perspectives. In my opinion, considering this characteristic of 360-degree filming is crucial while trying to develop new storytelling formats that may effectively encourage viewers to take socio-political actions. Otherwise, a powerful social effect should not be expected merely due to the usage of 360-degree video in non-fiction films.

References

- Aitken, Ian (1990). *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. London and New York: Routledge.
- Aldredge, Jourdan (2019). "Infographic Breaks Down Film Genre Popularity of the Past 100 Years." <https://nofilmschool.com/Film-Genre-Popularity-Infographic> Retrived 16.02.2021.
- Archer, Dan & Katharine Finger (2018) "Walking in Another's Virtual Shoes: Do 360-Degree Video News Stories Generate Empath in Viewers?" <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8669W5C> Retrived 18.02.2020.
- Arnheim, Rudolf (1957). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Aston, Judith & Sandra Gaudenzi (2012). "Interactive Documentary: Setting the Field." *Studies in Documentary Film*, 6 (2): 125-139.
- Barisa, Brain (2019). "Using 360 Video to Create Immersive Documentaries." <http://newslab.org/using-360-video-to-create-immersive-documentaries/> Retrived 15.02.2020.
- Barsam, Richard M. (1992). *Nonfiction Film A Critical History Revised and Expanded*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Baudry, Jean-Louis & Alan Williams (1974). "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." *Film Quarterly*, 28 (2): 39–47.
- Bazin, André (1971). *What is Cinema? Volume 2*. Berkeley: University of California Press.
- Bonitzer, Pascal (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. Çev., İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Broeck, Marc Van den; Fahim Kawsar & Johannes Schöning (2017). "It's All Around You: Exploring 360° Video Viewing Experiences on Mobile Devices." In *Proceedings of the 25th ACM International Conference on Multimedia*. New York: 762–768.

- Charara, Sophie (2018). "The VR and 360 Degree Documentaries You Need to Watch." <https://www.wareable.com/vr/best-vr-360-documentaries-to-watch-6279> Retrived 15.02.2020.
- Crawford-Holland, Sasha (2018). "Humanitarian VR Documentary and Its Cinematic Myths." *Synoptique*, 7(1): 19-31.
- Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 1: The Movement Image*. Çev., Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. London & New York: The Athlone Press.
- Dooley, Kath (2017). "Storytelling with Virtual Reality in 360-Degrees: A New Screen Grammar." *Studies in Australasian Cinema*, 11(3): 161-171.
- Fowler, A. Geoffrey (2016). "These 360-Degree Cameras Capture Everything Around You" <https://www.wsj.com/articles/these-360-degree-cameras-capture-everything-around-you-1464113657> Retrived 14.02.2020.
- Franziska, Weidle (2018). "How to Reconcile That Flinch: Towards A Critical Analysis of Documentary Situations in 360 ° and VR Environments." *Participations Journal of Audience & Reception Studies*, 15(1): 412-426.
- Hassan, Robert (2019). "Digitality, Virtual Reality and the 'Empathy Machine'." *Digital Journalism*, 8(2): 195-212.
- Jerald, Jason (2015). *The VR Book: Human-Centered Design for Virtual Reality*. CA: ACM Books & Morgan & Claypool Publishers.
- Jones, Sarah (2017). "Disrupting the Narrative: Immersive Journalism in Virtual Reality." *Journal of Media Practice*, 18(2-3): 171-185.
- Kracauer, Siegfried (2004). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Van Damme, Kristin; Anissa All; Lieven De Marez & Sarah Van Leuven (2019). "360° Video Journalism: Experimental Study on the Effect of Immersion on News Experience and Distant Suffering." *Journalism Studies*, 20(14): 2053-2076.
- Manovich, Lev (2014). "From DV Realism to a Universal Recording Machine." http://manovich.net/content/04-projects/031-reality-media/28_article_2001.pdf Retrived 17.03.2019.

- Mateer, John (2017). "Directing for Cinematic Virtual Reality: How the Traditional Film Director's Craft Applies to Immersive Environments and Notions of Presence." *Journal of Media Practice*, 18(1): 14-25.
- Metry, Mark (2017). "5 Benefits of 360-Degree Photos & Videos (Personal & Business)." <https://veer.tv/blog/5-benefits-vr-360-degree-photos-videos-personal-business/> Retrived 15.02.2020.
- Milk, Chris (2015). "How Virtual Reality Can Create the Ultimate Empathy Machine." https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine
- Nunes, Thatiany Andrade & Hyunseok Lee (2019). "Humanitarian Documentary: A Comparison Study between VR and Non-VR Productions." *Journal of Multimed Information System*, 6 (4): 309-316.
- O'Flynn, Siobhan (2012). "Documentary's Metamorphic Form: Webdoc, Interactive, Transmedia, Participatory and Beyond." *Studies in Documentary Film* 6 (2): 141-157.
- Rose, Mandy (2018). "The immersive turn: hype and hope in the emergence of virtual reality as a nonfiction platform." *Studies in Documentary Film*, 12(2): 132-149.
- Rousseau, Cella L. (2016). "5 Reasons You Should Buy a 360-Degree Camera." <https://www.androidcentral.com/5-reasons-you-should-buy-360-degree-camera> Retrived 15.02.2020.
- Schutte, Nicola S. & Emma. J. Stilinović (2017). "Facilitating Empathy Through Virtual Reality." *Motivation and Emotion*, 41(6): 708–712.
- Sontag, Suzan (1973). *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- UNHCR The UN Refugee Agency. <https://www.unhcr.org/rohingya-emergency.html> Retrived 17.02.2020.
- Uricchio, William (2016). "VR is Not Film. So What is it?" <https://immerse.news/vr-is-not-film-so-what-is-it-36d58e59c030>. Retrived 17.02.2020.
- Ward, Caleb (2017). "Demystifying 360 vs. VR." <https://vimeo.com/blog/post/virtual-reality-vs-360-degree-video/> Retrived 19.02.2020.
- WeiB, Pola (2018). "Documentary Series in 360 Degree: Chasing the World." <https://vrgeschichten.de/en/chasing-the-world-en> Retrived 15.02.2020.

Wilson, Elmo C. (1948). "The Effectiveness of Documentary Broadcasts." *Public Opinion Quarterly*, 12 (1): 19-29.

Winston, Brian (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI Publishing.

Zhang, Chenyan; Andrew Perkis & Sebastian Arndt (2017). "Spatial Immersion versus Emotional Immersion, Which is More Immersive?" Presented at the Ninth International Conference on Quality of Multimedia Experience. Germany.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 93-124

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.818044

****Araştırma Makalesi****

Televizyon Programlarının Uluslararası Dolaşımı Bağlamında Türkiye’de Yabancı Programlar ve Ulusal Kültür Tartışmaları

Burcu Sümer ve Süleyman İlaslan**

Öz

Başta dramatik yapımlar olmak üzere uluslararası çapta dolaşımda olan televizyon programlarının izleyiciyle bulunduğu farklı ülkelerin ulusal kültürleri üzerindeki etkisi 1960’lardan bu yana önemli bir tartışma konusudur. 1990’ların sonuna gelindiğinde uluslararası iletişim alanında da bu konuya odaklanan hatırı sayılır bir literatür oluşmuştur. En genel hatlarıyla değerlendirildiğinde bu çalışmalarda, başta ABD olmak üzere, program endüstrisi gelişmiş Batılı ülkelere doğru tek yönde gerçekleşen yoğun program akışının etkileri, “modernleşme” ve “bağımlılık” (1960’lar), “kültürel emperyalizm” (1970’ler), “küreselleşmeci karşılıklık” (1980’ler) ve küreselleşme sürecinin bir eleştirisi olarak anlaşılacak şekilde “kültürel homojenleşme ve “Amerikanlaşma” (1990’lar) kavramlarıyla ilişkilendirilerek ele alınmıştır.

Bu çalışmada, televizyon programlarının uluslararası dolaşımına odaklanan bu literatürden hareketle, Türkiye’de televizyonun yaygınlaşmaya başladığı ancak program arzının sınırlı olduğu 1970’lerin kültürel tartışmalarından başlayarak, özel yayıncılığın yerleşiklik kazandığı 90’ların ikinci yarısına kadar devam eden süreçte yabancı programların ulusal kültür üzerindeki etkisine ilişkin dile getirilen görüşlerin zaman içerisindeki değişimine odaklanan bir mikro tarih okuması sunulmaktadır. Bu tarihsel izleği kurarken, televizyon yayıncılığına odaklanan kamusal kültürel tartışmalara ilişkin verilere, ele alınan zaman dilimi boyunca en yüksek tiraja sahip gazeteler arasında yer alan *Milliyet* gazetesinin elektronik arşivi ve özellikle kültürel konuların daha yoğun olarak işlendiği *Milliyet Sanat* dergisinin arşivi taranarak ulaşılmıştır.

Ulaşılan haber ve köşe yazıları üzerinden yapılan incelemede televizyondaki yabancı içerikler bağlamında dile getirilen kamusal kültürel kaygıların 1980 sonrası süreçte geri plana düşmeye

* Geliş tarihi: 29/10/2020. Kabul tarihi: 05/02/2021

** Burcu Sümer: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

Orcid no: 0000-0002-7340-9750, sumer@media.ankara.edu.tr

Süleyman İlaslan: Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

Orcid no: 0000-0003-4030-5100, suleyman.ilaslan@gmail.com

başladığı ve özellikle de 1990'lı yılların özel kanallarıyla birlikte neredeyse ortadan kalktığı gözlemlenmiştir. Bunda televizyon yayıncılığının 1980 sonrasında hâkim olan küreselleşmeci neoliberal politikalar temelinde kültürel bir alandan ziyade ekonomik bir alan olarak görülmeye başlanmasının temel bir rolü olduğu söylenebilir. Bu dönemde televizyon programlarının rekabet ilişkileri ve izlenme oranları üzerinden değerlendirilmeye başlaması, yabancı programların da kültürel kaygılardan ziyade rekabet ilişkileri ve izlenme yarışı temelinde ele alınmasını beraberinde getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Televizyon, uluslararası program akışı, kültürel emperyalizm, ulusal kültür, küreselleşme.

Debates on Foreign Programmes and National Culture in Turkey in the Context of International Flow of Television

Burcu Sümer & Süleyman İlaslan**

Abstract

The impact of internationally circulated television programs, especially television dramas, on national culture became an important topic in the field of international communication starting from the 1960s onwards. There was a substantial literature in the field of international communication by the end of the 1990s focusing on this subject. In very general terms, the dominance of the one way-flow of television programs from the USA in particular and also from other Western countries to the so-called "developing" or "underdeveloped" countries has been researched under various approaches and concepts, mainly "modernization" and "dependency" (1960s), "cultural imperialism" (1970s), "global reciprocity" and "counter-flows" (1980s) and finally in relation to "Americanization (1990s), which was widely articulated voiced as critique of globalization.

In this study, following a thorough review of this literature on the international flow of television programs, we present a historical reading of the changes in the perception of the impact of foreign programs on the national content in Turkey. To contextualize this debate historically, we first look into the cultural debates of the 1970s, when the imported content was central to broadcasting during the early years of television and extend the analysis to the second half of the 90s, when private channels proliferated rapidly in Turkey.

Where the data collection is concerned, we used the electronic archives of *Milliyet*, which was one of the most popular and widely circulated newspapers of the time period covered in this study as well as the archives of the magazine *Milliyet Sanat*, which was well-known for decades for covering controversial debates on culture and arts.

The review of the news and the editorial content collected from these archives reveal that the cultural anxieties expressed over foreign content on television began to diminish in the 1980s and almost disappeared in the 1990s soon after the mushrooming of private channels. We argue that this shift is in fact a result of the changes in view of the role of broadcasting in Turkey from the 1980s onwards. To put differently, broadcasting was no longer associated with culture but was rather seen primarily as an economic activity in the 1990s, which was very much in line with the neoliberal order prevailed in the second half of the 1980s. The fact that television programs were increasingly discussed in regard to competitive relations and ratings become important for the validation of this shift.

Keywords: Television, international television flow, cultural imperialism, national culture, globalization.

* Received: 29/10/2020. Accepted: 05/02/2021

** Burcu Sümer: Ankara University Faculty of Communication, Radio, Television and Film Department.

Orcid no: 0000-0002-7340-9750, sumer@media.ankara.edu.tr

Süleyman İlaslan: Firat University Faculty of Communication, Radio, Television and Film Department.

Orcid no: 0000-0003-4030-5100, suleyman.ilaslan@gmail.com

Televizyon Programlarının Uluslararası Dolaşımı Bağlamında Türkiye’de Yabancı Programlar ve Ulusal Kültür Tartışmaları

Giriş

1940’lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyon yayıncılığının yeni bir kitle iletişim teknolojisi ve Raymond Williams’ın (2003) iletişim çalışmaları alanına kazandırdığı anlamıyla bir “kültürel form” olarak özellikle gelişmiş Batılı ülkelerde yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte, bu aracın tartışmaların odağına yerleşmesi uzun sürmemiştir. Özellikle televizyon yayıncılığının kültürel değişim ve gelişim açısından temel bir rol oynayacağı düşüncesi bu aracın içeriklerinin üretimi, dağıtımı ve tüketimine dair yoğun kültürel endişe ve tartışmaları beraberinde getirmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrası dönemde “bolluk” ekonomisine geçiş ile tüketim ve eğlence kültürünün yükselişi (Scannell 2007: 26) ve bu süreçte televizyonun eğlence odaklı tüketim kültürüne eklemlenmesi, yayıncılığa atfedilen toplumsal-kültürel roller ile bu alana yönelik giderek belirginleşen ticari ilgi arasında gerilimli bir ilişkinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu gerilimin önemli bir boyutu teknolojinin ve yayın içeriklerinin uluslararası dolaşımıyla bağlantılı olarak şekillenirken, bu durum ulusal kültürler açısından da temel bir tartışma unsuru olarak belirlemiştir.

Televizyonun kurumsallaşma sürecinde Kuzey Amerika’ya özgü ticari modelden farklı olarak, Batı Avrupa’da özellikle İngiltere öncülüğünde kamu hizmeti yayıncılığı modeli ön plana çıkmıştır. Ancak, gerek televizyon cihazı pazarının büyümesiyle ortaya çıkan rekabet, gerekse televizyonun 2. Dünya Savaşı sonrasında hızla eğlence odaklı tüketim kültürüne eklemlenmesi, başından itibaren yayıncılığa atfedilen toplumsal-kültürel roller ile bu alana yönelik ticari ilgi arasında gerilimli bir ilişkinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu gerilimin önemli bir boyutu da teknolojinin ve yayın içeriklerinin uluslararası dolaşımıyla ilgilidir. Televizyon teknolojisini ithal eden ve içerik üretim endüstrisine sahip olmayan gelişmekte olan ülkelerde bu tartışma daha da belirgin bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Batı modernleşmesinin tarihsel sürecini evrensel bir model olarak sunan “modernleşme kuramı”nın dönemin özellikle siyaset bilimi alanının kurucu

tartışmalarından biri olduğu hatırlandığında, yayıncılık ile toplumsallık arasındaki ilişkinin bu dönemden başlayarak neden hiçbir zaman sadece ulusal ya da yerel bir mesele olarak anlaşılmadığını kavramak daha kolay olacaktır. 1960'lardan itibaren televizyonun dünyanın farklı coğrafyalarında yaygınlaşması ve bu coğrafyalarda televizyon yayıncılığının ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine ilişkin soruların dillendirilmesi, modernleşme kuramının hararetle tartışıldığı bir dönemle kesişmiştir. Bu süreç medya teknolojilerinin transferine ve içeriklerinin serbest dolaşımına izin verilmesinin ülkelerin toplumsal ve kültürel değişimleri, gelişmeleri ve kalkınmaları açısından önemine vurgu yapan modernleşmeci savlarla desteklenmiş ve hız kazanmıştır (Straubhaar, 1991: 40). Bu dönemde televizyonun ülkelerin hem ekonomik hem de kültürel olarak kalkınmasında, ulusal bütünlüğün sağlanmasında, halkın eğitiminde ve demokratik bir toplumsal hayatın gelişiminde temel bir rol oynayacağı savunulmuştur. Televizyon teknolojisi ve içeriklerinin uluslararası dolaşımına dair bu olumlu bakış ve modernleşmeci vurgu 1970'li yıllara kadar hâkim bir konumda yer almıştır (Servaes, 1986: 203-204; Sparks, 2007: 2, 24, 39). Ancak, Batı modernleşmesinin evrenselliğine yönelik itirazların yükselmesi uzun sürmemiş, televizyonun aynı zamanda hâkim ülkeler ve kültürlerle bağımlılığı arttıran bir araç olduğu dillendirilmeye başlanmıştır. Bununla ilişkili olarak da televizyon programlarının üretimi, uluslararası dolaşımı, kültürlerin bu programlarla etkileşimi gibi konular önemli birer sorun olarak belirmiş ve televizyon programcılığı uluslararası iletişimin gelişimi temelinde uzun tartışmaların konusu olmuştur.

1970'lere gelindiğinde uluslararası iletişim alanı "kültürel emperyalizm" tartışması etrafında şekillenmektedir. 1980'lere kadar etkisini sürdüren bu tartışma Jean K. Chalaby'nin da (2006: 33-34) ifade ettiği gibi, gelişmekte olan çevre ülkelerin özellikle ticaret ve teknoloji alanlarında merkezde yer alan endüstrileşmiş ülkelere bağımlı kılındığını savunan "bağımlılık kuramı" ile ilişkilendirilmiştir. Bunun iletişim alanına yansması ise haber ve eğlence içeriklerinin uluslararası dolaşımının tartışmaya dahil edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Önce "Bağlantısızlar Hareketi" daha sonra Birleşmiş Milletler UNESCO çatısı altında yapılan "Yeni Dünya Enformasyon ve İletişim Düzeni"nin kurulmasına yönelik yapılan çağrı, kültürel ticarete Kuzey'den Güney'e doğru tek yönde yoğunlaşan Batı hegemonyasını engellemeyi ve bu sayede gelişmekte olan ülkelerin ulusal kimliklerinin korunmasına yönelik kaygılarının

tanınmasını amaçlamıştır. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de etraflıca ele alınacak olan bu tartışmanın tarihsel bağlam açısından etkisine ve gerek ideolojik gerekse akademik sınırlılıklarına ilişkin oldukça kapsamlı bir literatür bulunmaktadır (Salwen, 1991).

1980'lerin ikinci yarısından itibaren, özellikle uydu yayıncılığının yaygınlaşması ile birlikte televizyon sektöründe yaşanan dönüşüm ve bu sürece eşlik eden küreselleşme tartışmaları televizyonun uluslararası dolaşımına ilişkin tartışmaları dönüştürmüş, televizyon ve kültür arasındaki ilişkileri yeniden biçimlendirmiştir. 1990'lara gelindiğinde artan kanal sayısı ile birlikte yayın sürelerini doldurmaya yönelik program ihtiyacı birçok ülkede en üst düzeye ulaşmış bulunmaktadır. ABD dışında 100 ülkenin 1987-1991 yılları arasındaki televizyon endüstrisi verilerine göre, bu dönemde ulusal kanal sayısı yüzde 46, ortalama haftalık televizyon yayın süresi ise yüzde 42 oranında artmıştır (Tracey ve Redal, 1995). Televizyon içeriklerinin uluslararası ticari dolaşımın önemli bir parçası olduğunu gören ticari televizyon endüstrisi, ticari riskleri en aza indirmek adına olası kültürel farklılıkları göz ardı etmiştir. Farklı kesimlerin ilgisini çekebilecek ve eğlence unsurunu ön plana çıkaran programların giderek hâkim olması bir kez daha farklı ülkelerde ulusal düzeyde farklı kültürel kaygıların su yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Öyle ki, yerli yapımlarda bile giderek artan bir biçimde bu eğlence mantığının ve hâkim anlatı kalıplarının karşılık bulması (De Bens ve De Smaele, 2001: 72; Hoskins ve Mirus, 1988: 500-501) yeni bir tartışma başlığı açmıştır. Türkiye de bu ülkelerden biridir.

Türkiye gibi televizyon yayıncılığının başlaması sürecinde dışa bağımlı olan ve program arzını karşılayacak bir endüstri oluşturmak konusunda geri kalan ülkelerde, ithal program içerikleri yayıncılığın kültürel niteliği ve rolü ile geleceği açısından yoğun bir biçimde tartışılmıştır. Yayıncılığın 1970'li yıllarda belirginleşen bu dışa bağımlı yapısı televizyon özelinde kültürel bağımlılık ve yerel kültürün yabancı içerikler karşısında bozulması kaygılarının sıklıkla dile getirildiği bir süreci başlatmıştır. Ancak, 1970'lerin sonlarından itibaren televizyon program içeriklerinin çeşitlenmesine yönelik artan talebin bir yansıması olarak televizyon yayıncılığında uluslararası dolaşımının gerekliliğine ve kaçınılmazlığına vurgu yapılmaya başlanmıştır. 1980'lere gelindiğinde ise uluslararası iletişim alanında gittikçe derinleşen karşılıklılık, bölgeselliğe yapılan vurgu ve küreselleşmecî eğilimler Türkiye'de de yavaş yavaş karşılık bulmaya

başlamıştır. Televizyon programlarının uluslararası dolaşımı bağlamında gerçekleştirilen bu tartışmalarda yaşanan dönüşüm, toplumsal-kültürel hayatta yaşanan köklü dönüşümlerle iç içe geçmiştir. Dolayısıyla, bu tartışmaların izini sürmek ve yaşanan değişimleri anlamlandırmak Türkiye’de televizyon yayıncılığı temelinde bir kültürel tarih okuması yapmaya imkân vermesi açısından da önem taşımaktadır.

Bununla birlikte, televizyon programlarının uluslararası niteliğine odaklanan tartışmalardaki asıl dönüşümün Türkiye’de özel yayıncılığın başladığı 1990’lı yıllarda etkisini göstermeye başlaması çalışmanın kapsamını 90’lı yılların ikinci yarısına kadar genişletmeyi gerekli kılmaktadır. Bu yıllara odaklanmak yeni bir yayıncılık tarzı iddiasıyla ortaya çıkan ticari yayıncılık ile aslında hiçbir zaman nasıl olması gerektiği kapsamlıca tartışılmamış kamu hizmeti yayıncılığı arasında belirginleşen gerilim üzerinden bir okuma yapmaya imkân vermesi açısından da anlamlıdır. Çalışmanın kapsamını oluşturan yıllar hem toplumsal açıdan hem de televizyon yayıncılığı açısından bir geçiş dönemi niteliğindedir ve ancak bir bütün olarak değerlendirildiğinde Türkiye’de 1980 sonrası dönemde yerleşiklik kazanan yeni kültürel ortamı anlamaya katkı yapacaktır.

Bu çerçevede bu çalışmada, Türkiye’nin 1970’lerden 90’lara uzanan süreçte, değişen kültürel iklim içerisinden özellikle televizyon yayıncılığı üzerine yürütülen tartışmalara odaklanan nitel bir analiz sunulması amaçlanmaktadır. Kültüre dair yaklaşım ve tartışmaların içinde bulunulan dönemin daha genel toplumsal koşullarıyla ilişkili olduğu düşüncesinden hareketle, uluslararası program akışına dair tartışmalar bu daha genel toplumsal koşullarla ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir. Televizyon yayıncılığı etrafında şekillenen kamusal tartışmalara dair verilere ele alınan dönemin en yüksek tiraja sahip gazetelerinden biri olan *Milliyet* gazetesinin elektronik arşivi “televizyon programları”, “yabancı televizyon programları”, “yabancı diziler”, “özel kanallar” gibi anahtar kelimelerle taranarak ve yine bu dönemde kültürel tartışmaların daha yoğun yer aldığı *Milliyet Sanat* dergisinin arşivi taranarak ulaşılmıştır. Türkiye’de televizyon yayıncılığı etrafında sürdürülen kültürel tartışmaların dönüşümünü analiz etmek için, arşiv taramasından elde edilen yaklaşık yüze adet farklı haber ve yazı içeriği değerlendirilmiş ancak bu yazıda yer sınırlılığından dolayı bu içeriklerin sadece bir kısmına yer verilmiştir.

Televizyon Programlarının Uluslararası Dolaşımına Dair Öncü Tartışmalar

Televizyon içeriklerinin uluslararası dolaşımına ilişkin veriler ilk kez 1971 yılında UNESCO desteğiyle Tampere Üniversitesi ve Finlandiya Yayın Kurumu'nun birlikte yürüttükleri bir proje çerçevesinde derlenmeye başlandı. Başlangıçta 50 ülkede yayın yapan televizyon kanallarının yayın akışlarının, bu akışta yer alan içeriklerin menşeinin analiz edildiği bu projenin ilk sonuçlarının 1974 yılında yayınlanmasıyla birlikte televizyon içeriklerinin dolaşımı uluslararası iletişimin o dönemdeki en önemli tartışma konusu niteliğini aldı. 1972-73 yıllarına ait yayın içeriklerinin analiz edildiği çalışma temelde iki tespitte bulunuyordu; yayın içerikleri Kuzey Amerika'dan tek yönde dünyanın geri kalan noktalarına doğru hareket ediyordu ve eğlence odaklı içerikler bu akışın merkezinde yer alıyordu (Nordenstreng ve Varis, 1974). Araştırmanın yazarlarından biri olan Tapio Varis (1974), araştırmanın temel bulgularını ayrı bir çalışmada değerlendirmiştir. Buna göre TV programlarının uluslararası dağıtımında öncü ülkeler arasında ABD'yi, İngiltere, Fransa ve Batı Almanya izlemektedir; İspanyolca konuşulan ülkelerde Meksika, Ortadoğu ülkelerinde ise Lübnan ve Birleşik Arap Cumhuriyeti yapımları dolaşımdadır; sosyalist blokta yer alan ülkelerde program dolaşımı kendi aralarında gerçekleşmektedir. Bu kısa yazıda vurgulanan ancak kısa bir süre sonra hararetlenecek "kültürel emperyalizm" odaklı tartışmalarda geri planda kalacak iki önemli saptama daha yer alıyordu. Bu saptamalardan ilki televizyon içeriklerinin uluslararası dolaşımındaki Amerikan hakimiyetinin özellikle hükümet destekleri ve etkin bir dağıtım sisteminin varlığıyla ilişkilendirilmesiydi (Varis, 1974: 103). Bu aslında doğrudan ifade edilmese de uluslararası iletişimde ekonomi politik kavrayışın önemine dikkat çekiyordu. Diğeri ise, izleyicilerin bu programlara maruz kalmasının olası etkilerine yönelik bir değerlendirmeydi. Varis, topladıkları verinin uluslararası televizyonun bütününe anlamak için yeterli olmadığını, farklı ülkelere derlenen verilerin yabancı programların geniş kitlelerce izlendiğini göstermekle birlikte, bu verilerin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmediğini dile getiriyordu (Varis, 1974: 109). Diğeri bir deyişle, uluslararası iletişim alanında kültürel emperyalizm tartışmasına zemin oluşturan araştırmanın yazarları bile, öncelikle ABD ve ardından Batı Avrupa hakimiyetini onaylamakla birlikte, bu hakimiyetin olası etkileri konusunda temkinli bir tutum sergiliyordu.

Televizyon endüstrisinin gelişimi, programların üretimi ve dağıtımında başta ABD olmak üzere Batılı gelişmiş ülkelerin hâkimiyeti, 1970'lerin ikinci yarısından neredeyse 1980'lerin sonuna kadar "kültürel emperyalizm", "medya emperyalizmi" "bağımlılık", "kültürel homojenleşme" kavramları etrafında, az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin gelişmiş ülkeler karşısındaki dezavantajlı konumlarını ve dolayısıyla farklı bağlamlarda dillendirilen kültürel kaygıları odağa alacak şekilde tartışıldı. Televizyon yayıncılığı etrafında sürdürülen bu tartışmalar 1980'lerden 90'lara geçerken etkisini arttıracak olan küreselleşme tartışmalarının ilk kurucu evresine eklemlendi. Bu bağlamda, 1970'lerden günümüze kadar gelen süreçte küresel etkileşime yönelik tartışmanın merkezi sorunlarından biri, Arjun Appadurai'den (2006: 588) esinle söylendiğinde, "kültürel homojenizasyon ve kültürel heterojenleşme arasındaki gerilim"den ortaya çıkmış, televizyon da daha makro düzeyde kültürler arasındaki ilişkilerin en somut düzeyde izlenebileceği bir odak sağlamıştır. Öyle ki, 1970'li ve 1980'li yıllarda televizyon programcılığında ABD hâkimiyetinin giderek belirginleşmesi İngiltere gibi güçlü televizyon endüstrisine sahip Batılı ülkelerde bile benzer kültürel endişelerin yükselmesine yol açmıştır (Schlesinger, 1986).

Uluslararası iletişimde kültürel emperyalizm tartışması politik bir tartışma olduğu kadar, iletişim alanında neyin çalışılmaya değer olduğuna ilişkin bir disiplinler sorgulamayı hareketlendirmesi açısından da önemlidir. Joseph D. Straubhaar (2006: 681), "televizyonun kültürlerarası akışının ve etkisinin nasıl kuramsallaştırılacağı ve açıklanacağı uluslararası iletişimdeki en kalıcı sorunlardan biri" olduğunu dile getirmiştir. Bu tartışmayla ilişkili olarak, uluslararası dolaşımı olumlayan "iletişim ve gelişme/kalkınma" ve "kültürel çoğulculuk" yaklaşımları ile, bunların karşısında yer alan ve televizyonun uluslararası niteliğinin mevcut haliyle Batı'nın, özellikle de ABD'nin, egemenliğini ve kültürünü dünyanın gelişmekte olan ya da az gelişmiş ülkelere taşıyarak onları kendisine daha fazla bağımlı kıldığını, bu kültürleri "Amerikanlaştırdığını" dile getiren "kültürel emperyalizm" ya da "medya emperyalizmi" olmak üzere üç temel paradigma ortaya çıkmıştır (Sreberny, 2006: 605; Straubhaar, 2006: 682). Bunlar arasında kültürel, politik ve akademik açıdan en çok etki uyandıran şüphesiz "kültürel emperyalizm" yaklaşımı olmuştur. Kültürel emperyalizm tartışması, sadece savunanların değil, bir o kadar da bu yaklaşıma karşı çıkanların öne sürdükleri

iddiaların etkisiyle uzun bir süre uluslararası iletişim alanının en yankı uyandıran akademik tartışmalarından biri olma niteliğini korumuştur.

Metodolojik anlamda eleştirel ekonomi politik bakış açısını benimseyen kültürel emperyalizm kuramcıları, sadece uluslararası televizyon endüstrisindeki ABD hâkimiyetinin değil, televizyon içeriklerinin dolaşımını yöneten diğer büyük medya şirketlerinin de benzer ticari mantık ve üretim modellerini benimsemesinin homojenleşmeye yol açtığını ve kültürel çeşitliliği yok ettiğini dile getirmişlerdir (Boyd-Barrett, 1977; Schiller, 1970 ve 1976; Hamelink, 1983; Mattelart, 1983). Bu iddiaların özellikle 1974 UNESCO Genel Konferansı'ndan itibaren gittikçe artan bir şekilde uluslararası politik gündemi etkilediği ortadadır. Ancak, bu tartışmanın başından itibaren öne sürülen argümanların kaynağı olarak gösterilen ampirik verilerin kuramcılar tarafından fazla özgürce yorumlandığına, izleyici araştırmaları verilerinin bu iddiaları bütünüyle desteklemediğine yönelik itirazlar da başından beri bu tartışmaya eşlik etmiştir (Tunstall, 1977; Tracey, 1985). Buradaki temel çatışma uluslararası kültürel akışın gelişmiş ülkelerden diğerlerine doğru tek yönde gerçekleştiğine yönelik saptamanın kültürel emperyalizm tezinin doğruluğunun gerekli bir önkoşulu olmakla birlikte tek başına yeterli olup olmadığı konusudur (Salwen, 1991). Nitekim, 1980'lere gelindiğinde iletişim alanındaki yeni hâkim bakış izleyicinin deneyimlerini, tercihlerini ve iletişim sürecindeki aktif yönünü ön plana çıkararak düşünceler üzerine inşa edilmiştir. Farklı ülkelerde gerçekleştirilen izleyici araştırmaları sonucunda elde edilen verilerin bu içeriklerin alımlanma koşullarıyla ilgili olarak kültürel emperyalizm ve homojenleşme iddialarını desteklemezken, "yerel" olanın önemine vurgu yapılmıştır.

Bu değişim televizyon program akışının ele alınma biçimlerinde de yansımaları bulmuştur. UNESCO'nun 1983 uluslararası televizyon verilerini on yıl öncesinde yayınlanan ilk verilerle karşılaştıran Michael Tracey (1985: 23), artık bir uluslararası iletişim sistemi olarak televizyonu ele alırken akışların içinde başka akışlar da olduğunu; uluslararası televizyonun bütünüyle ABD hakimiyeti altında olduğunu dile getiren "tanıdık ve basit model"e uymayan dağıtım kalıplarının olduğunu; en basit anlamda hangi programların nereye gittiğini tespit etsek bile bu eski kavrayışın artık geçerli olmadığını dile getirmiştir.

Televizyon Programlarının Küresel Akışı ve Artan Karşılıklık

1980'leri geride bırakırken Straubhaar (1991: 43), dünya ekonomisi genişlemeyi sürdürüp bir dünya kapitalist sistemine dönüştükçe medya sistemlerinin ticarileşmesine yönelik sürekli bir baskı oluşturduğunu dile getirmiştir. Brezilya örneğinden hareketle bu süreci tartışan Straubhaar, kültürel emperyalizm ve bağımlılık kuramlarının uluslararası ve ekonomik ilişkiler ile sınıf çatışmaları gibi konulara dikkat çekerek önemli bir tartışma açmakla birlikte, farklı ulusların medya alanlarının gelişimini ve medyanın uluslararası akışını kavrayabilmek için daha esnek ve daha karmaşık paradigmalara ihtiyaç olduğunu belirtmiştir (Straubhaar, 1991). Gerçekten de 1980'lerin ikinci yarısından itibaren Güney Amerika menşeli "telenovella" yapımlarının uluslararası program ticaretinde gösterdiği başarı tartışmaya yeni bir açılım kazandırmış ve "karşit-akış" kavramsallaştırması gündeme gelmiştir (Biltreyst ve Meers, 2000). Daha sonra sıklıkla neoliberalizasyon ve deregeülasyon süreçleriyle ilişkilendirilerek tartışılacak olan Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da medya sistemlerinin ticarileşmesi süreci, başta Asya olmak üzere az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerin medya sistemlerini de etkileyen önemli bir olgudur. İlişkilerin hala eşitsiz bir yapıda devam ettiğini kabul etmekle birlikte Straubhaar (1991: 43), yerel düzeyde uluslara özgü ya da uluslararası bağlamda iletişimle ilgili farklı endüstrilere ilişkin tarihsel gelişim dinamiklerinin sadece bağımlılık ilişkisi içerisinde kavranamayacağına, uluslararası medya düzeninin artık en iyi ihtimalle "asimetrik bağımlılık" şeklinde tarif edilebilecek bir olgu çerçevesinde tartışılması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bu yeni dönemde gerek ulusal aktörler arasında gerekse uluslararası ilişkilerde çelişki ve rekabet bir arada yer alırken, daha öncesinde kültürel bir değer olarak tartışılan yerelliğin kendisi de artık ekonomik bir değer olarak tarif edilmektedir. Teknolojik gelişmelerin hızlanması, üretim maliyetlerindeki düşüşler, rahat ve düşük maliyetlerle üretilebilecek yeni program formatlarının geliştirilmesi ve alandaki eğitimli personel sayısının artması gibi unsurlar bu ülkelerin uluslararası alanda rekabet etme imkânına kavuşmasında en önemli etkenler olarak görülmektedir (Straubhaar, 1991: 45, 47; Straubhaar, 2006: 682-685, 694-695; Sreberny, 2006: 607-608; Waisboard, 2004: 362). Televizyon endüstrisindeki bu gelişmelerin küresel çoğulculuğun, kültürel akış döngülerinin ve medya alanında çeşitliliğin artışına vurgu yapan olumlu bir bakışla birleşmesi (Sreberny, 2006: 608), programların küresel

dolaşımına dair olumlayıcı yaklaşımı güçlendirmiştir. Bu bakışın yükselişinde ulusal ve uluslararası bağlamda endüstriyel, ekonomik ve politik yapılanma biçimlerinden kaynaklı yeni gerekliliklerin yanı sıra, izleyicinin seçme ve istediğini tüketebilme kapasitesine sahip olmasının kabulünün de etkili olduğu söylenebilir (Straubhaar, 2006: 699).

Bu gelişmelerin eşlik ettiği 1990'lı yılların birbirinden ayrılmaz bir bütünlüğe bürünen küresel dünya vurgusu, uluslararası medya ortamının “kültürel emperyalizm” modelinin önerdiğinden çok daha karmaşık bir yapıda olduğuna işaret eden yaklaşımlara daha sağlam bir zemin kazandırmıştır (Appadurai, 2006; Sreberny, 2006). Paranın, malların ve insanların artan dolaşımı ile işgücü, finans ve teknoloji alanında artan ayrışma ve hareketlilik yeni dönemin temel unsurları olurken, bunlar televizyon program akışı alanındaki uluslararası etkileşimleri de yeniden biçimlendiren dinamikler olmuştur (Appadurai, 2006: 595). Küreselleşmeci bakış bağlamında televizyon yayıncılığının uluslararası akışı da artık “farklılık”, “çeşitlilik”, “parçalılık” ve “karşılıklılık” gibi kavramlar etrafında değerlendirilmeye başlanmıştır (Chalaby, 2006: 35).

Küresel Televizyon Program Üretim Endüstrisi Temelinde Homojenleşme Tartışmasına Dönüş

1990'lar bir yandan uluslararası iletişimin küreselleşmesini olumlayan yaklaşımların yükselmesine tanıklık ederken, diğer yandan da ABD hâkimiyetinin sürdüğüne işaret eden yeni çalışmaları ve kültürel homojenleşme endişelerini beraberinde getirmiştir. James Curran'a (1999) göre, bu “yeni revizyonist” yaklaşımlar eşitsiz televizyon program akışının karşısına izleyici odaklı bir yaklaşım sunarak küreselleşmeci bakışın yerleşmesine destek olmakta ve aslında eşitsizliğin sürdüğü bu yönelişi olumlayan bir tutum sergilemektedirler. Benzer bir şekilde, Chalaby de (2006: 36), küreselleşme tartışmalarının mevcut uluslararası medya yapısını anlamak açısından önemli bir katkı sunmakla beraber, bu bakışın medya sektöründe ve kültürel alanda kalıcı nitelikte olan ABD hâkimiyetini gözlerden sakladığını dile getirmiştir. Chalaby, uluslararası televizyon sektöründe faaliyet gösteren ABD medyasının “uluslararası bir strateji olarak içeriklerin ve programcılığın yerel uyarlanmasına, izleyicilere hitap eden melez televizyon markaları ve medya ürünleri yaratılmasına adapte olma” becerilerinin bu

hakimiyeti desteklediğini belirtmiştir (Chalaby, 2006: 36). Benzer biçimde Annabelle Sreberny de (2006: 608), küresel çoğulculuk modelinin medya sektöründeki hâkim yapıları görmezden gelerek “birçok bağımsız ve mutlu üretici varsayması” noktasında sorunlu olduğuna işaret etmektedir.

1980’li yıllardan sonra da birçok ülkenin ABD’nin televizyon alanındaki hâkimiyeti altında kalmaya devam etmesi bu tespitleri destekler niteliktedir. “Bazı üçüncü dünya üreticilerinin başarısına rağmen program satışları ve sektörün yapısı açısından küresel televizyon pazarında Batı’nın hâkimiyeti tartışmasızdır” diyen Silvio Waisboard (2004: 362), 1980’lerin sonlarında televizyon program trafiğinin yüzde 71’inin ABD’nin elinde olduğunu belirtmektedir. Teknolojik gelişmeler ve artık etkisini hızla arttıran neoliberal yayıncılık politikaları temelinde televizyon programlarına olan talep o kadar çok artış göstermiştir ki, birçok gelişmiş ülkenin bile bu talebi kendi yerli endüstrileriyle karşılaması mümkün olmamıştır. Avrupa’da bile 1980’lerde üreticiler artan talebi karşılayacak miktarda program üretememektedir. Artan televizyon program ihtiyacı uluslararası talebi ve dolaşımı yoğunlaştırmış; bu durum ticarileşme, özel mülkiyet ve kâr hedefleri temelinde televizyon sistemlerinin homojenleşmesi eğilimini belirginleştirmiştir (Waisbord, 2004: 360-361). TV program üretimi konusunda güçlü bir yapıya sahip olan İngiltere bile bu dönemde ABD programlarının önemli bir ithalatçısı olmayı sürdürmektedir (Schlesinger, 1986).

Appadurai (2006: 588), medya çalışmaları içerisinde yükselen homojenleşme tartışmasının sıklıkla “Amerikanlaşma” ya da “metalaştırma” tartışmasına eklendiğini dile getirmiştir. Nitekim 1990’ların başına kadar uluslararası kültür ticaretinde ABD hâkimiyeti “televizyon içeriklerinin Dallaslaşması” (De Bens vd., 1992), “toplumun McDonaldlaşması” (Ritzer, 1993) gibi oldukça yankı uyandıran kavramlarla ilişkilendirilerek tartışılmıştır. Kültürel emperyalizm ya da medya emperyalizmi gibi kavramların artık açıklayıcı gücünün olmadığını savunan Chalaby de (2006: 36-46) iletişimin uluslararası akışının temel niteliği olan Amerikan hâkimiyetinin “kültürel üstünlük” (*cultural primacy*) olarak kavramsallaştırılmasını önermektedir. Bu üstünlük ABD şirketlerinin uluslararası medya sektöründe her geçen gün artan hâkimiyetiyle ve bu şirketlerin yerel sektörlere uyumlanma kabiliyetleriyle yakından bağlantılıdır. Televizyon yayıncılığı alanındaki yeni medya teknolojileri ve yeni çok kanallı televizyon ortamı bu şirketlerin faaliyet alanlarını genişleterek hâkimiyetlerini sürdürmelerini, yerel

alana melez içerikler ve faaliyet biçimleriyle daha fazla nüfuz etmelerini kolaylaştırmaktadır. 1990'ların sonlarından itibaren televizyon için format üretiminin küresel bir endüstriye dönüşmesi bu eğilimi güçlendirmiştir (Chalaby, 2011: 294). Waisboard'un (2004: 361) her ne kadar program akışında bir karşılıklılık söz konusu olsa da yerel endüstrilerin ancak hâkim üretim modellerini takip etmeleri ve standartlaşmaları koşuluyla ürettikleri içerikleri ihraç edebilir bir konuma kavuşabileceklerine işaret etmesi, programcılık mantığının kendisinin nasıl bir benzeşme sürecinden geçtiğine dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Els de Bens ve Hedwig de Smaele (2001: 52), Avrupa'da belirginleşen bu hâkimiyetin temel nedenini televizyon sektörünün ticarileşmesine bağlamaktadırlar. Yeni kurulan ticari televizyon kanallarının kurulum ve başlangıç maliyetlerinin yüksek olması yayın sürelerini doldurmak için daha fazla sayıda ucuz ve yüksek reytingi garanti eden yabancı programa başvurmalarına neden olmaktadır. Bu durum alandaki ABD hâkimiyetini arttıran önemli etmenlerden biridir. Televizyon program ticaretinin ağırlıklı olarak eğlence programları ve özellikle de dramalar üzerinden gerçekleştiğini tartışan Colin Hoskins ve Rolf Mirus (1988: 499-501, 511-512), ABD yapımlarının hemen her kültürden izleyicinin özdeşlik kurabileceği standart niteliklerde üretilmesinin bu programların tüm dünyada ilgi çekici ve izlenir olmasını sağladığını, bu sayede de ABD hâkimiyetinin arttığını dile getirmektedir. Bilgilendirici programlar daha fazla kültür bağımlı bir yapıya sahiptir. Bu da onların izlenirliğini azaltmaktadır. Bir programın içinden çıktığı kültüre yoğun bir biçimde bağlı olması o kültürdeki çekiciliğini arttırırken bir başka kültürde izleyicilerin bu programla kuracağı özdeşliği zorlaştırmaktadır (Hoskins ve Mirus, 1988).

Bu hâkimiyet, yabancı içeriklerin ve programcılık mantığının ulusal kültüre hizmet edecek bir programcılığa ulaşmanın önünde engel teşkil ettiği yönündeki düşünce ve endişelerin sürmesinde temel bir rol oynamaktadır. Waisboard'a göre (2004: 367), standartlaşmış ve yerel olmaktan uzaklaştırılmış formatları hâkim kılan uluslararası televizyon program akışları arasında izleyiciler yerel ve ulusal bilince sarılmaktadır; ancak, ticari mantığın hâkimiyetindeki televizyon endüstrilerinde izleyicilerin ulusal beklentilerinin karşılık bulması zorlaşmakta, giderek artan biçimde standartlaşmış ve eğlence ağırlıklı programlar arasında kültürel ve ulusal kaygılar dillendirilmeye devam etmektedir.

Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Gelişimi ve Yabancı Programlar

Televizyon endüstrisinin yapısal anlamda uluslararası dönüşümüyle bağlantılı olarak dünyada şekillenen tartışmaların izi Türkiye’de de televizyon yayıncılığının gelişim süreci üzerinden rahatlıkla sürülebilir. Televizyon içeriklerinin yabancı kaynaklardan beslenmesinin sakıncalarına ilişkin endişelerin daha televizyon yayınlarının başladığı ilk yıllardan itibaren dile getirilmekte oluşu ve kurumsallaşma aşamasında olan TRT’ye bu temelde kültürel korumacı bir rol yüklenmesi, televizyon ve ulusal kültür arasında kurulan ilişkinin önemli bir unsur olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Aslında bu ilişkinin daha genelde radyo yayıncılığı temelinde yayıncılık, ulusal kültür ve kalkınma arasında kurulan çok daha eski bir ilgiyle bağlantılı olduğu da söylenebilir. Radyo temelinde yayıncılığa yüklenen ulusal kültürel roller, televizyonun toplumsal hayatta oynayacağı rolün büyüklüğüne duyulan inançla bu yeni araca daha belirgin bir vurguyla aktarılmıştır. Televizyonun henüz kuruluş döneminde iyi bir içerik yapılanmasına kavuşturulmasının önemine işaret eden ve bu nedenle de yabancı programlara - özellikle de ABD programlarına- yayın akışında fazla yer verilmemesi gerektiğine, bunun yerine yerli program üretiminin geliştirilmesinin önemine vurgu yapan bir yaklaşımın belirginleşmesi de bu korumacı ve kalkınmacı tutumla bağlantılı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu özellikle Aysel Aziz (1974) ve Mahmut Tali Öngören’in (1978) değerlendirmelerinde belirgindir. Bununla ilişkili olarak, Türkiye’de televizyon yayıncılığının henüz yeni yeni şekillendiği 1970’li yıllarda özellikle ABD yapımlarının eğlence, basitlik ve yozlaştırıcı niteliklerle eşleştirilmekte olduğu; buna karşın TRT Televizyonu’nun ulusal kültürü geliştirecek ve kalkındıracak bir içerik yapılaşmasına kavuşturulmasının önemine işaret eden bir yaklaşımın da hâkim olduğu görülmektedir. Bu tartışma çizgisini de yine Aysel Aziz (1974) ve ayrıca Semih Tuğrul (1975) üzerinden izlemek mümkündür.

ABD televizyon programlarının toplumsal ve kültürel sorunlara yol açacak nitelikte olduğuna dair düşüncelerin bu yıllarda birçok ülkede yaygın kabul görmesi (Hoskins ve Mirus, 1988), televizyon odaklı tartışmanın çerçevesinin de uluslararası bir nitelik kazandığını düşündürmesi açısından dikkate değerdir. Bu dönemde farklı ülkelerde benzer konular tartışılmaktadır. Yayın sürelerinin arttığı ve çizgi filmlerden (*Pinokyo*, *Arı Maya*, *Sinbat’ın Serüvenleri*) belgesellere (*Geleceğe Miras*, *Kral Yolu* gibi) ve dizilere kadar geniş bir yelpazede yabancı içeriklerin -özellikle de *Acemiler*,

Cehennem Sıcağında, Kaptan Onedin, Lassie, Laverne ve Shirley, Küçük Ev, Zengin ve Yoksul, Çarli'nin Melekleri, Aşk Gemisi gibi popüler dizilerin¹- TRT ekranlarında daha fazla yer bulmaya başladığı 1970'lerde ulusal kültüre ilişkin endişelerin ve TRT'nin benimseyeceği yayın ve içerik politikasına dair tartışmaların artması tesadüf değildir. 1977 yılında TRT Televizyonu'nun toplam yayın süresi içerisinde yüzde 12.9'luk bir orana sahip olan dizi yayınlarının yüzde 12.7'sinin yabancı dizilerden, buna karşın yalnızca yüzde 0.2'sinin yerli dizilerden oluştuğu görülmektedir. Aynı yıla ait film yayınlarında da toplam yüzde 9.6'lık yayın oranının yüzde 5.6'sını yabancı kaynaklı filmlerin oluşturması bu tartışmaların yükseliş nedenlerini açıklar niteliktedir. Benzer bir tablo 1978 yılında da varlığını sürdürmekte, yıllık toplam yayın süresi içerisinde yerli filmler 50 saat yer alırken yabancı filmler 138 saatlik bir zaman dilimini kapsamaktadır (TRT 1977 Yılı Faaliyet Raporu, t.y.: 50; TRT 1978 Faaliyet Raporu, t.y.: 43). Bu bağlamda, tüm teknik gelişmelere karşın programcılık anlamında TRT televizyonunun "yabancı programların aktarıldığı bir kanal"a dönüştüğüne işaret eden Aysel Aziz (1974: 2), bunun Türk izleyicisini "başka ülkelerin yapımları, dolayısıyla yaşantıları, kültürleri, entrikaları vb."nin etkilemesi anlamına geldiğini söylemekte, "oyun TRT'nin kültür ve eğitime yardım edici, eğlendirici yayınlarında, kendi öz olanakları ile ulusal kalkınma ile bağdaşır nitelikte, ilgi ile izlenecek yayınlar yapması gerekir" uyarısında bulunmaktadır. 1970'lerin sonuna gelindiğinde de Aziz'in benzer düşünceleri dile getirmeye devam ettiği görülmektedir (1979: 2). TRT'nin 1980 Yılı Genel Yayın Planı'nda tüm yayın türleri içerisinde yüzde 17.51'lik bir pay ayrılan drama yayınlarının yüzde 14.13'lük oranının yabancı yapımlara, yüzde 3.38'lik bir oranın da yerli yapımlara ayrılması; toplam yüzde 8.9 oranındaki film yayın süresinin yüzde 6.18 oranında yabancı kaynaklı filmlerden oluşması ve toplam yüzde 8.92'lik çocuk yayınlarında da yüzde 4.52 oranda yabancı yapımların yer alması (TRT 1980 Yılı Genel Yayın Planı, t.y.: 39) yabancı içeriklerin ekranlarda ağırlıklı olarak yer tuttuğuna ve bunun ulusal kültürün gelişimi açısından sorunlu bir durum olduğuna dair eleştirin artarak sürmesini açıklar niteliktedir.

TRT'nin yabancı televizyon endüstrilerine hemen her açıdan bağımlı bir yapıda kaldığına dair eleştirilerin yoğun bir biçimde dillendirildiği bu yıllarda yerli televizyon

¹ TRT Televizyonunda yayınlanan programlara dair ayrıntılı bilgi için *TRT Program Dergisi*'nin 1970'li yıllardaki sayılarına bakılabilir.

programcılığının gelişmeme nedenleri de sorgulanmaktadır. Yabancı programlara bağımlı yapının genellikle yerli içerik üretiminin ekonomik ve teknik açıdan daha masraflı ve zahmetli olmasıyla açıklanması, başta ABD olmak üzere diğer gelişmiş ülkelerin hâkim olduğu uluslararası televizyon endüstrisinin daha bu yıllarda dünya pazarlarına yayılma biçimini anlamlandırmak açısından da önemlidir. TRT 8. Danışma Kurulunda TRT Genel Müdürü Cengiz Taşer'in büyük TV yapımlarının "büyük ekiplerin uzun çalışmasını gerektirmesine" ve bu nedenle de gerektiği kadar yerli yapımın üretilmemiş olmasına yaptığı vurgu bu durumu örnekler niteliktedir (TRT 8. Danışma Kurulu Tutanağı, 1979: 27). Gelişmiş ülkelerin TV endüstrileri açısından sahip olduğu güçlü teknik olanaklar, profesyonel ekipler ve dağıtım ağları daha kolay, maliyeti düşük ve hızla yaygınlaştırılabilen program üretim imkânını beraberinde getirmektedir. Bu durum özellikle daha yüksek maliyetler gerektiren yerli yapımlara yönelmeyi kaçınılmaz olarak zorlaştırmaktadır. 1970'lerin sonlarında *Milliyet*'te yer alan bir yazıda TRT'nin yerli dizi üretimi için yapılan değerlendirmenin de bu temelde şekillendiği görülmektedir. Bu dönemde TRT için üretilen *Aşk-ı Memnu* ve *Hanende Melek* gibi yerli yapımların kuruma birer milyona mal olurken, buna karşılık o güne kadar alınan en pahalı yabancı diziye bile TRT'nin yalnızca 7.200 dolar ödediğine (*Tefeciler* dizisinin 4 bölümü için) vurgu yapılmaktadır. Bu değerlendirmeler, yabancı yapımların TRT'ye daha az bir maliyete geldiğini ve bu durumun onların tercih edilirlüklerini arttırdığını ima etmesi açısından dikkate değerdir (Milliyet, 1978a: 10). Bununla birlikte, TRT'nin yayınladığı programları giderek artan biçimde kurum dışından temin etmesi bunun için gerçekleştirdiği harcamaların her yıl artmasında yansımaları bulmaktadır. Örneğin 1977 yılında kurum dışından temin edilen belgesel, drama ve film türünde içerikler (yerli ve yabancı yapımların hepsi) için 14 milyon 978 bin lira harcanırken, 1978 yılında bu rakam 18 milyon 557 bin liraya, 1979 yılında 42 milyon 478 bin lira ve 1980 yılında 69 milyon 808 bin liraya ulaşmıştır (TRT 1977 Yılı Faaliyet Raporu, t.y.: 234; TRT 1980 Yılı Faaliyet Raporu, t.y.: 260). Yukarıda değinildiği üzere, bu dönemde TRT Televizyonu'nda yayınlanan bu tür programlarda yabancı yapımların oranının yüksekliği göz önüne alındığında giderlerin önemli bir kısmının bu yapımlara ayrıldığı da söylenebilir.

1970'lerin sonlarında TRT'nin yabancı program harcamalarına vurgu yapan yazıların çıkması (Milliyet, 1978b: 10; Şener, 1978) bir yönüyle de kıyaslama

yapılabilecek bir yerli program üretiminin başlamasıyla ilişkilidir. 1970'lerin ortalarında İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü döneminde başlatılan yerli program ve özellikle de dizi üretimi televizyon yayınlarındaki yabancı program akışının yeni bir çerçeveden tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Televizyon için kaliteli yerli yapımların üretilmesinin ulusal kültür açısından önemine vurgu yapılan bu tartışmalarda TRT'nin yabancı dizilere yönelmesinin yine kültür açısından sakıncalarına sık sık işaret edildiği görülmektedir. Halit Refiğ (1978: 10), TRT'nin ürettiği yerli yapımların değerinin televizyonun benimseyeceği kültür politikasıyla bağlantılı olduğuna değinirken, tam da bu noktaya vurgu yapmaktadır. Ona göre, TRT İsmail Cem dönemi sonrasında içine sürüklendiği yönetim sıkıntısı nedeniyle yerli yapım konusunda da bir belirsizlik dönemi yaşamış ve bu ortamda yerli film yapımlarında bir kalite standardı ya da değer ölçütü şekillendirilememiştir. Buna rağmen, yerli üretim bilinci bir kez ortaya çıkmıştır ve TRT'nin yeni yönetimleri de bu bilinci geliştirecek bir tutum takınmalıdır:

Yabancı filmlerin ve dizilerin çekiciliği ne olursa olsun, yerli üretim bilinci artık sökülemez bir biçimde kökleşmiştir. Yeni yönetimin üreteceği filmlerin değeri, televizyonun benimseyeceği ulusal kültür politikasına ve konuların denetlenmesi kadar yapımda da belli standartların aranmasına bağlıdır (Refiğ, 1978: 10).

1970'li yıllar Türkiye'de yerli program üretiminin kısıtlılığının sürekli olarak eleştirildiği, bunun ekranın yabancı yapımlarla dolu olmasının en temel nedenlerden biri olarak görüldüğü yıllardır. Bu noktada TRT'nin yerli yapım oranını artırma çabası içinde olduğuna dair vurgular da yapılmaktadır. Ekim 1979'da gerçekleştirilen TRT 8. Genel Danışma Kurulu Toplantısının açılış konuşmasında TRT Genel Müdürü Cengiz Taşer yerli yapımları geliştirme çabası içinde olduklarını belirtmektedir:

Büyük yapımlara uzun yıllar ara verilmiş olması, içinde bulunduğumuz yılların, yayında kullanılacak büyük yerli yapım olmaksızın aşılması zorunluluğunu getirmiştir. 1979 yılında yapımı gerçekleştirilebilen, Kıralık Konak, Seyahatname, İki Öküz, Zeytinler Altında, 72. Koşuş, Fadik Kız, Çırpınış gibi yapımlar yayınlanmış bulunmaktadır. ...

1980 yılında yerli yapım dramaların %2'den, %4'e çıkarılması hedef alınmıştır. Yönetim Kurulumuzca da onaylanırsa özellikle dramalarda yerli yapım oranı bu suretle çarpıcı bir biçimde artırılmış olacaktır (TRT 8. Genel Danışma Kurulu Tutanağı, 1979: 27-28).

Yerli yapımların azlığı ve ekranların ilgi çeken yabancı içeriklerle dolması televizyonun toplum üzerindeki etkisinin gücüne duyulan inançla birleşince, kaçınılmaz olarak

kültürel kaygılar ve tartışmalar da bu çerçevede yoğunlaşmaktadır. Ulusal kültür açısından televizyonun bu kadar merkezi önemde görülmesi onun artan popülerliğiyle ve 1970'lerin sonuna gelindiğinde toplumun büyük kesimi için en temel vakit geçirme ve eğlence aracına dönüşmesiyle yakından ilişkilidir.

1980'li Yıllar: Kültürel Çoğulculuşma ve Karşılıklılık Yaklaşımları Temelinde Türkiye'de Yabancı Televizyon Programları

Televizyon endüstrisinde yaşanan hızlı dönüşümlerin belirginleştiği 1980'li yıllar uluslararası program akışı konusundaki tartışmaların bir yandan arttığı, diğer yandan da yön değiştirdiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyon yayıncılığının geleceğine dair tartışmaların renkli televizyona geçiş ve ikinci kanalın kuruluşu üzerinden yoğun bir biçimde gündeme geldiği ve PTT ile TRT özelinde diğer yapısal değişimlere dair hazırlıkların yapıldığı bu dönemde (Kejanlıoğlu, 2004) yayıncılık teknolojileri, içerikler ve ulusal kültür arasındaki ilişkilere dair tartışmalar varlığını sürdürmüştür. Özellikle küreselleşmeci neoliberal politikalar temelinde toplumsal hayatta yaşanan daha köklü dönüşümler televizyona dair yeni bir tartışma çerçevesinin şekillenmesinde de temel bir rol oynamıştır. Bu değişimlerin belirginleştiği en temel noktalardan biri, Nurdan Gürbilek'in vurguladığı gibi, 1980'li yıllarda kültürün, "üzerinde o zamana değin olmadığı kadar çok kamusal tartışmanın yapıldığı bir bölgeye hem de piyasanın basınçlarına fazlasıyla açık bir alana" dönüşmesi olmuştur (2007: 9-10). Tüketim kültürünün ve özellikle de Amerikan yaşam tarzının kültürel ortamın hâkim yönlendirici dinamiklerine dönüşmesi de (Bali, 2013) bu temelde gerçekleşmiştir.

Bunlara ek olarak, 1980'li yıllar özellikle iletişim teknolojileri alanında yaşanan hızlı gelişmelerle ve yeni iletişim teknolojilerine yönelik artan ilgiyle uluslararası etkileşimin belirginleşmeye başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Küresel yeni ekonomik yapılanma biçimleri ile bunlara eklenen gelişen teknolojilerin uluslararası program akışını giderek arttırması ulusal kültür açısından tartışmaları yoğunlaştıran bir unsur olmuştur. Bu kapsamda, Türkiye'de 1980'lerin başlarından itibaren yeni iletişim teknolojileriyle ve bu teknolojilerin iletildiği içeriklerle karşılaşma biçimleri üzerine genel bir tartışmanın başladığı görülmektedir. İletişim alanının çok derin sorunlarla karşı karşıya olduğunu belirten Mahmut Tali Öngören'in (1984), televizyon yayıncılığı alanındaki yeni teknolojilerin topluma kontrolsüz bir biçimde

yayımlanmasından ve bunlar aracılığıyla aktarılacak içeriklerin ortaya çıkaracağı kültürel “yozlaşmadan” duyduğu endişeleri dile getirdiği yazısı bu tartışmalara bir örnek oluşturmaktadır:

.... tüm dünyada az gelişmiş ülkeler uydularla yapılacak TV yayınlarının etkisi altına girmeye hazırlanmaktadır. Bugün Batı dünyasındaki büyük ülkeler az gelişmiş ülkelere her gün kendi düzenledikleri haberleri ve kendi ürettikleri filmleri ve izlenceleri akıtarak hem büyük tekeller kurmuşlar, hem de onlar üzerinde büyük etkiler yaratmayı başarmışlardır. Uydu yayınları başlayınca bu gibi sorunların derinleşeceğine kesin bir gözle bakılabilir. ... uydu yayını ile ülkemize yozlaştırıcı, beğenisiz, niteliksiz ve insanlarımızı uyuşturucu ürünlerin gönderilmeyeceğini de kimse yadsıyamaz.

1980’lerde iletişim alanında yaşanan hızlı teknolojik dönüşüm ve bunun televizyon yayıncılığına yansımalarının da bu dönemde bir endişeye neden olduğu görülmektedir. Televizyona dair kültürel kaygıların yalnızca içeriklerle değil bu içerikleri yayan teknik araçlarla da bağlantılı bir biçimde değerlendirilmesi, daha önce tartışılan ve uluslararası bağımlılıkla ilişkilendirilen tartışmaların 1980’li yıllarda farklı coğrafyalarda karşılık bulan yeniden yükselişle ilişkilidir. Bu izleğe Türkiye’de tanıklık etmiş olmamız bir tesadüf değildir. Özellikle renkli televizyona ve yeni yayıncılık teknolojilerine geçiş süreci üzerinden sürdürülen bu dönemdeki tartışmalar bir anlamda iletişim araçlarına yönelik yeni gelişmelere ayak uydurmayı gerekli gören modernleşmeci bakışla, bu yönelişe mesafeli duran bağımlılık ve kültürel emperyalizm ya da homojenleşme yaklaşımı arasındaki tutum farklılıklarının televizyonun kurulduğu andan itibaren varlığını sürdürdüğünün bir göstergesidir.

Bununla birlikte, bu yıllarda televizyon programlarının uluslararası akışına dair dünyadaki tartışmaların seyrinin küreselleşme dinamikleri temelinde ve program üretiminde yeni aktörlerin ortaya çıkmasıyla değişimi Türkiye’de de karşılık bulmaya başlamıştır. Dışa açılma ve dünya pazarlarına eklemlenme yöneliminin belirginleştiği 1980’li yıllarda (Boratav, 2005: 145-158) televizyon endüstrisinde de benzer bir yönelişe zemin hazırlanması (Kejanlıoğlu, 2004) içeriklere dair tartışmaları bu temelde şekillendirmektedir. Bu dönüşüm, küresel dönüşümün karşılıklılığı arttırma ve birçok ülkeyi bağımlılıktan kurtararak birer aktöre dönüştürme anlamında yeni umutlar getirdiği, bölgesel aktörlerin gelişmiş ülkelerin hâkimiyeti karşısında rol sahibi olmaya başladığını belirten değerlendirmelerde karşılık bulmaktadır. Hıfzı Topuz’un (1984)

televizyon endüstrisinde yaşanan gelişmelere dair değerlendirmeleri bu yeni durumun anlamlandırılmaya çalışıldığıнын bir göstergesi niteliğindedir:

Son birkaç yıldan beri ise TV programı trafiğinde önemli değişikliklerin olduğu görülüyor. Bu değişikliği yaratan ülkeler Brezilya ve Meksika olmuştur.

Brezilya'da özel TV kurumları vardır. Bunların en önemlisi Rede Globo'dur. ... Rede Globo'nun ürettiği programlar bugün 92 ülkede gösterilmektedir. ... Rede Globo'nun dışarıya sattığı programların tutarı 7 milyon doları bulduğuna göre dışarıya 7 bin saatlik program satılıyor demektir. Bu durumda Brezilya dışarıya Fransa'dan çok program satan bir ülke olmuştur.

(...)

Rede Globo'nun başarısı "Novela" denen bir dizi türünden gelmektedir. Brezilyalılar bunları dışarıya da satıyorlar. Bunların en ünlüleri Baila Comigo, Dancin'days, Escrava Isaura ve Ben Amado adlı dizilerdir.

(...)

Meksika'nın 1972'de dışarıya sattığı TV programı süresi yılda 1.300 saat iken bu süre 1980'de 24 bin saate yükselmiştir. Böylece Meksika, İngiltere, Fransa ve Federal Almanya'dan daha üst bir düzeye ulaşmıştır.

Globo da Televisa da dış piyasalarda Amerikan programlarıyla rekabete girerek gittikçe egemen olmaktadır. Buna yeni çeşit bir kültür emperyalizmi de diyemeyiz. Bunlardan alınacak çok dersler vardır. İlginç şeyler oluyor iletişim alanında (1984: 19-20).

Bu dönemde Brezilya ve Meksika gibi ülkelerin televizyon program üretimi konusunda giderek adından daha fazla söz ettirir olması TRT özelindeki tartışmalara da yansımış, TRT'nin yalnızca program ithal eden bir konumda kalması eleştirileri daha belirgin bir biçimde dillendirilmeye başlanmıştır. *Milliyet Sanat* dergisinde Ahmet Günlük'ün (1985) bu konuda yazdıkları yeni dönemde fırsatlarının değerlendirilememesine yönelik endişelerin görünürlük kazanması açısından dikkat çekicidir:

Bir önemli konu da TRT'nin dünya TV yayıncılığında yalnız "izleyici" konumunda olmasıdır. Amerikalılar, zaman zaman da İngilizler yapıp TRT'ye satar, TRT'de alır gösterir. Dünya ulusları kültürlerarası alışverişte bir denge peşinde koşarken TV kurumları hem daha çok, daha kaliteli programlar yapabilmek, hem kendi ülkesinin kültürünü yayıp tanıtılabilmek, hem de satın aldığı yabancı programların maliyet yükünü karşılayabilmek için öbür ülkelere kültür ve eğlence programları, dizi filmler, TV filmleri ve belgeseller satmaktadır. Örneğin Cezayir, Yunanistan, Irak TV'leri, film satın almak için yabancı kurumlara kendi yapımlarını alma önkoşulu koymakta, takas önermektedir.

Oysa TRT hala büyük ölçüde ABD'li TV yapımcılarına –üstelik sanki isteyerek- bağımlıdır. Oysa öbür ülke kültürlerinin de izleyicilerce görülüp tanınması gerekli, hatta dünya ve bölge barışı için zorunludur. Üstelik ABD dışı ülkelerle kurulacak bağlantılar kolayca çift yönlü olabilir, yurt dışı tanıtım çalışmaları böylece güçlendirilirken TRT'nin “yayın maliyetleri” düşebilir, yayın ve program kalitesi yükselebilir. (1985: 8)

Günlük'ün karşılıklılık ve çeşitlilik üzerine vurguları televizyon yayıncılığı alanındaki küreselleşme gelişmelerin olumlu bir bakışla okunmakta olduğunu ve yeni gelişmelerin yerli program üretiminin geliştirilmesi açısından fırsatlar doğuracağına inanıldığını göstermektedir. Ayrıca TRT'ye yönelik bu tür eleştirilerin temelde kuruma biçilen kültürel rollerden kaynaklandığı da düşünülebilir. Günlük'ün aynı yazıda TRT'nin yayın politikasıyla kültürel yaşama destek olması gerektiğine vurgu yapması tam da TRT'ye atfedilen bu role işaret etmektedir.

Bu dönem eleştirilerde dikkat çeken bir başka unsur ise yerli içeriklerin ABD tarzı bir anlatı mantığı çerçevesinde şekillendirildiğine, anlatı benzerliğine yapılan vurgudur. Bu düşünceler program akışı konusundaki teknik ve ekonomik tartışmaların yanı sıra anlatı noktasında da benzeşmeler yaşandığına işaret etmesi açısından dikkate değerdir. Atilla Sav (1984), yayınlanan yerli dizi *Kartallar Yüksek Uçar*'da kullanılan dili eleştirirken bu noktaya dikkat çekmektedir. Dizinin “kişilendirme, ilişkiler ve olaylardaki” yapılanışını *Dallas* ve *Flamingo Yolu* gibi Amerikan dizilerine özentile yapılandırıldığına değinmektedir (19). Böyle bir vurgu yerli dizilerin anlatı yapılarının yabancı dizilerden etkilenmeye başladığına dair düşüncenin daha bu erken dönemde ortaya çıkmış olduğunu göstermesi açısından önem taşımaktadır. Şüphesiz, bu anlatı biçimlerine yönelim daha temelde yabancı içeriklerin gördüğü ilgiyle bağlantılıdır. Öngören'in bu konudaki tespitleri durumu açıklar niteliktedir:

Örneğin TRT Televizyonu'nun yerli yapım sayısı ve oranı, yabancı yapımlara kıyasla daha yüksek olabilir. Ne var ki, en çok ilgi çeken, en etkileyici olan ve izleyicinin en kalabalık olduğu saatlerde yayımlanan yapım türünün başında yabancı diziler vardır. Böylece sayıların değil, “içerik” konusunun TRT Televizyonu'nda ön plana çıktığı anlaşılıyor (1985a: 2).

Bu tartışmaları ilginç kılan bir diğer unsur da sinema filmleri ile TV dizileri arasında ilk kez bir ayrımın çizilmeye çalışılması, dolayısıyla TV program üretim mantığının farklılığının bu dönemde yeni yeni anlaşılmaya başlanmasıdır. Buradaki asıl nokta, televizyon program üretim mantığının tıpkı içerikler gibi kaçınılmaz olarak gelişmiş

televizyon endüstrisine sahip olan ülkelerden dünyaya yayılmaya başlamasıdır. Bu durum, daha önce de belirtildiği gibi, küreselleşme sürecinde yeni program üretim merkezlerinin ortaya çıkmasıyla bağlantılıdır. Türkiye’de televizyon endüstrisi bu yıllarda henüz yeni yeni şekillenmekte ise de yerli üretimin başlamış olması benzer bir değerlendirmenin ortaya çıkmasında rol oynamış ve yabancı içeriklerin yerli yapımların anlatı biçimlerini şekillendirdiğine dair bir tartışma başlamıştır. Bu bağlamda, ABD yapımı dizilerin estetik ve sanatsal anlamda niteliksiz ve kalitesiz içerikler olarak görülmesi bu yapımlara öykünen yerli içeriklerin de eleştirilmesine neden olmuştur. Bu nedenle de yeni yeni üretilen dizi filmler sinema sanatıyla karşılaştırılmakta, sinemadan kopuş olumsuz bir durum olarak algılanmaktadır. TRT’nin öncü dizileri arasında yer alan *Kartallar Yüksek Uçar* dizisinin etrafında yürütülen tartışma bu anlamda son derece dikkat çekicidir. Öngören’in (1985b: 41) *Kartallar Yüksek Uçar*’ın dizi mantığıyla üretildiğini ve bunun televizyon için hazırlanan programlarda kaçınılmaz olduğunu teknik olarak vurgulaması bu tartışmayı derinleştirmiştir. Ancak, 80’li yıllara hâkim olan bu tartışma çerçevesinin köklü bir biçimde değişmesi uzun sürmemiş ve 90’lı yıllar rekabet ilişkileri temelinde yeni bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir.

1990’lı Yıllar: Rekabet İlişkileri Temelinde Normalleşen Yabancı Programlar

1990’lı yıllarda uluslararası televizyon program akışının artarak sürmesine karşın kültürel kaygılar geri planda kalmış, küreselleşme süreciyle ilişkilendirilen yeni ekonomik ve toplumsal yapılanmanın olumlandığı bir dönem başlamıştır. 1990 yılında TRT tekelinin kırılmasını izleyen süreçte özel kanalların sayılarının hızla artmasıyla birlikte ortaya çıkan program ihtiyacının bir sonucu olarak yabancı içeriklere yönelik talep de artmıştır. Bu dönemde her ne kadar bağımsız program yapım şirketleri temelinde yerli üretim açısından bir gelişme yaşansa da (Çelenk, 1998), bu gelişme hızla artan içerik ihtiyacı açısından sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla, özellikle yeni kurulan kanalların ağırlıklı olarak yabancı programlara yayın akışlarında yoğun bir biçimde yer vermeleri hem yetersiz yerli üretim hem de bu programların daha ucuz ve kolay erişilebilir olmaları nedeniyle belirginleşmiştir.

Yeni bir medya yapılanmasının yaşandığı bu ortamda özellikle basında kamu tekelinin kırılmasının olumlu bir gelişme olarak ön plana çıkarılması ve özel kanalların

yayıncılık alanının gelişimine ve zenginleşmesine katkı sunacağıının hemen her fırsatta dillendirilmesinin (Çaplı, 2008) bir sonucu olarak da kültürel tartışmanın geri planda kaldığı düşünülebilir. Bu durumun yansıması ise “dizi furyası”, “dizi yağmuru” gibi vurgularla mevcut durumu normalleştiren başlıkların ön plana çıkması olmuştur (Koloğlu, 1992a; Milliyet, 1992a). Özel kanalların yabancı dizilere, *reality show*’lara ve eğlence ağırlıklı içeriklere yönelmesinin rekabet ortamında ayakta kalmanın koşulu olarak ve aynı zamanda “özel TV”lerin çocukluk hastalığı” olarak görülmesi de bu hâkim yaklaşımın bir yansıması niteliğindedir (Barlas, 1995: 23).

Gürbilek (2007: 55, 66, 120) 1980’li yıllarda özgürleşme vaatlerinde temel bulan ve insanların yeni bir haz olarak deneyimleyerek hızla benimsedikleri “dikizleme” ihtiyaçlarını tatmin eden bir tür “özel hayat endüstrisi”nin ortaya çıktığını dile getirmektedir. Özel hayata duyulan ilginin artışı ve özel hayatın piyasa endüstrisinin temel bir bileşenine dönüştürülmesi 1980’lerin uygun ikliminde belirginlik kazanırken, televizyon yayıncılığındaki asıl karşılığını özel kanalların yayın hayatına başladığı 1990’larda bulmuştur. Ekranlarda yoğun bir biçimde yer bulmaya başlayan “sabun köpüğü” diziler, yarışmalar ve *reality show*’lar özel hayatı merkeze alan bu yeni yönelişin bir yansıması olmuş, bu programlar televizyon programlarının uluslararası dolaşımı temelinde şekillenen tartışmaların önemli bir parçasına dönüşmüştür. Tüm bu içerikler dönemin tüketim kültürü kalıplarını hâkim kılan yeni yaşam tarzıyla da uyumlu bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır. 1980’lerin ikinci yarısında serbestleşmenin ve özellikle de serbestleşen ithalatın bir yansıması olarak gündelik hayatın hemen her alanında Batı yaşam tarzını ve tüketim kültürünü simgeleyen unsurlar hızla yaygınlaşırken, 1990’lara gelindiğinde artık “tüketim toplumu olma yönündeki sarsılmaz irade”nin belirginleştiği ve özellikle basın, diziler ve reklamlar gibi farklı medya mecraları yoluyla yeni yaşam tarzının topluma sunulduğu ve normalleştirildiği bir dönem olmuştur (Bali, 2013). Bu ortamda ekranların yabancı yapımlarla dolması da doğal bir süreç olarak karşılanmaya başlanmıştır.

Sıradan insanın hayatını ekranlara taşıyan *reality show*’ların, yarışmaların ve pembe dizilerin 1990’larda hızla özel kanallara yayılması, bu dönemde özel alanın kamusallaşmasının (Gürbilek, 2007) örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. *Sıcağı Sıcağına*, *Söz Fato’da*, *Altın Kalpler*, *Prizma* gibi yabancı formatlar temelinde üretilen programlar dönemin hâkim kültürel iklimine uygun olarak sıradan insanın yaşamını

kamusallaştırmada temel bir rol oynamıştır. Gürbilek'in (2007) 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren şekillenen yeni yayıncılık mantığına dair tespitleri bu gelişmeyi özetler niteliktedir:

Kısa sayılabilecek bir süre içinde bu ülkede insanlar ekranda konuşmayı öğrenmekle kalmadılar, bir kurum ya da bir düşünce adına değil, doğrudan kendileri adına konuşmayı da öğrendiler. Yalnızca aşkı ya da cinselliği değil, aynı zamanda ölümü, ayrılık acısını ya da kızgınlığı da başkalarının önünde samimi bir dille konuşmayı öğrendiler. Kameranın ve mikrofonun artık kendilerini kurumsal değil şahsi, resmi değil teklifsiz bir dille çağırıldığını, o halde kendilerinin de bu çağrıya aynı teklifsiz dille cevap vermeleri gerektiğini fark ettiler (2007: 110).

Televizyonda özellikle yabancı yapımlardan duyulan kültürel kaygıların özel kanalların yayına başlamasından kısa bir süre önce son kez belirgin bir biçimde ortaya çıkması ve yine TRT üzerinden dile getirilmesi televizyon yayınlarının kültürel açıdan ele alınma biçiminde yaşanan köklü dönüşümü göstermesi açısından dikkate değerdir:

Televizyonumuzun kapıları, yabancı diziler ve “tele-romanlar” a ardına kadar açıldı. Yerli yapımlar ise hak getire!.. Son bir aylık dönem içinde, dört ayrı kanalda yerli yapımlar toplam 17.75 saat ekrana çıkabilirken, yabancı yapımlar 289.31 saat boyunca bizlerle oldu. ...

Televizyonumuz yabancı yapımlara belki de tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar yoğun bir ilgi gösteriyor. “Pehlivan tefrikası” gibi uzadıkça uzayan, “isterseniz 136. bölümünden izlemeye başlayın” hemen konusunu anlayabileceğiniz “tele-roman”ların birisi bitiyor, diğeri başlıyor. Uzunlu kısalı Amerikan dizileriyle de TRT'mizin arası çok iyi, onlar da ekrandan hiç eksik olmuyor (Milliyet, 1990: 17).

Ekranların yabancı yapımlarla dolması konusunda TRT'ye yönelik eleştirilerin Meclis gündemine bile taşındığı bir dönemde (Dedeoğlu, 1990: 17) tartışmaların seyrinin birden değişerek kültürel olandan uzaklaşması ancak dönemin yayıncılık alanını değiştiren yeniden yapılanma süreciyle ilişkili değerlendirildiğinde anlaşılır olmaktadır. Bu bağlamda, kültürel kaygıların yerini rekabet ilişkileri temelinde değerlendirilen bir yayıncılık ortamı almıştır. Yabancı diziler de bu rekabet ilişkileri temelinde ele alınmaya başlanmıştır:

Yapılan izleyici araştırmaları Star'ın izleyici sayısının gün geçtikçe çoğaldığını ortaya koyuyor. Yabancı dizileri, yerli güldürülerle, yerli filmlerle destekleyen Star, artık TRT için büyük bir rakip haline geldi. Yapılan araştırmalar özel televizyondaki yabancı dizilerin hayli ilgi topladığını gösteriyor. Özellikle bazı günlerde tam bir dizi yağmuru

gözleniyor ve bu tür yapımlardan hoşlananlar tercihlerini Star için kullanıyorlar (Milliyet, 1991).

Rekabet ortamında TRT'nin izleyici kaybetmemek adına yeni adımlar atması ve özel kanalların popüler içeriklerine benzer içerikleri ekranlarına taşıma yarışına girmesi ise yeni dönemin bu gelişmeleriyle bağlantılı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ortamda TRT'nin kültürel roller açısından değil, yayıncılık ortamındaki rekabette geri kalması bağlamında değerlendirilmesi de bu açıdan dikkate değerdir. Daha 1992 gibi erken bir tarihte bile TRT'nin rekabet adına özel kanalların pratiklerini benimsemesi ve ünlülere program yaptırma yarışına girmesi dikkat çekmektedir (Milliyet, 1992b: 19; Koloğlu, 1992b: 21). Ayrıca dizileri yayınlamak için de rekabete girdiği görülmektedir (Koloğlu, 1993: 5). Burada dikkat çekici olan nokta rekabeti temel alan yeni yayıncılık ortamında TRT'nin bu tutumunun doğal karşılanmaya başlanmasıdır:

Milyonların seyrettiği 'Yalan Rüzgarı' yılbaşında görücüye çıkacak. Dizinin yeni bölümleri 2 milyon dolara satılıyor. TRT, İnterstar ve ATV diziyi alabilmek için pazarlık yapıyor (Koloğlu, 1993: 5).

Bu çerçevede, 90'lı yıllar televizyon yayınlarına kültür konusunda özel bir rol atfedilmekten uzaklaşıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özel kanalların eğlence ağırlıklı ve yabancı içeriklerle dolu yayın akışı mantığı adeta doğal karşılanmakta, TRT'nin bu rekabette yer alması teşvik edilmektedir. Daha önceki yıllarda içerikler üzerinden TRT'ye yöneltilen yoğun eleştiriler özel kanallara yöneltilmemekte ya da çok nadir bir biçimde özel kanalların eğlence ağırlıklı yönüne eleştirel bir vurgu yapıldığı görülmektedir. Aksine kanallar yayınladıkları yabancı dizilerin kırdığı izlenme rekorlarıyla övülmekte, yeni yayıncılık mantığının izleyici beklentilerini karşıladığına işaret edilmektedir. Bu durum daha temelde gazetelerle televizyon kanallarının aynı holdinglerin çatısı altında toplanmasıyla bağlantılı bir gelişme olarak da okunabilir. Gazeteler bağlı bulunduğu holdingin çatısı altındaki kanalın yayınladığı diziler ve eğlence programlarının kırdığı rekorlardan bahsetmektedir. Öyle ki özel kanalların yayın mantığını engelleyecek adımların atılması eleştiri konusu olmakta, bu adımlar "yayınların TRT'leşmesine" yol açacağı endişeleriyle karşılanmaktadır (Milliyet, 1994: 9). Bu anlamda 90'lar televizyon ve ulusal kültür arasındaki ilişkiden ziyade, yayınların izlenme oranlarının önemsendiği bir yaklaşımın hâkim olduğu dönemi teşkil etmektedir.

Sonuç

Televizyon ve ulusal kültür arasındaki ilişki uluslararası boyutu olan uzun bir tartışma sürecini beraberinde getirmekte, bunun yansımaları Türkiye’deki gelişmeler üzerinden de izlenebilmektedir. Bu çerçevede, çalışmanın odaklandığı dönem incelendiğinde özellikle 1980 sonrası süreçte televizyonun kültürel rolüne dair yaklaşımlarda beliren korumacı tutumda bir değişim yaşanmaya başlandığı ve bu değişimin yabancı programlara dair tartışmalarda karşılık bulduğu görülmektedir. Bununla birlikte, 1980’li yıllarda ortaya çıkan neoliberal küreselleşmeci dönüşümleri olumlayan hâkim toplumsal-kültürel iklim, 1990’lı yıllarda özel kanalların kuruluşuna kadar televizyon ekranlarındaki yabancı programların hâkimiyetinden ve popülerliğinden duyulan ulusal kültürel endişeleri ortadan kaldırmamıştır. Bu durum o yıllara kadar yayıncılığın kamu hizmeti yayıncılığı ve dolayısıyla TRT özelinde değerlendirilmesiyle yakından bağlantılıdır. Bu anlamda, TRT’ye yüklenen ulusal kültüre hitap eden bilgilendirici, eğitici ve eğlendirici içerik üretme misyonuna karşın kurumun yayınlarında yabancı içeriklere ağırlık vermesinin temel bir kültürel çelişki yarattığı sık sık vurgulanmıştır. Yine de, bu dönemde, “karşılıklık” ya da “karşı akış” vurguları temelinde şekillenen ve özellikle uluslararası program dolaşımını ekonomik bir temelde ele almaya başlayan yeni tartışma çerçevesi de belirmeye başlamıştır.

Kültürel kaygıları geri plana iten ve yayıncılığın ekonomik öncelikler ve rekabet ilişkileri temelinde ele alındığı asıl tartışma çerçevesinin ise 90’ların piyasa ilişkilerini ve tüketim kültürünü yaygınlaştıran uygun ikliminde ortaya çıktığı görülmektedir. Özel kanalların kuruluşuyla birlikte televizyon yayıncılığındaki kültürel kaygıların yerini rekabet temelinde şekillenen en çok izlenen diziyi –özellikle de yabancı dizi ve filmleri- yayınlama yarışı almıştır. Mevcut rekabet ortamında yabancı diziler izleyiciye kaliteli ve iyi vakit geçirmelerini sağlayacak içerikler sunma çabası çerçevesinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Artık yeni yayıncılık dönemini temsil eden anahtar kavram “kültür”den ziyade “reyting” olurken, bu gelişmeler dönemin tüketim kültürü kalıplarını hâkim kılan yeni koşullarıyla da uyumlu bir gelişme olmuştur.

Kaynakça

- Appadurai, Arjun (2006). "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Media and Cultural Studies: Keywords*. Meenaskhi Gigi Durham ve Douglas M. Kellner (ed.) içinde. Oxford: Blackwell Publishing. 584-603.
- Aziz, Aysel (1974). "Türk Televizyonu 7 Yaşında." *Milliyet*, 31 Ocak 1974, 2.
- Aziz, Aysel (1979). "12. Yılında TRT Televizyonu Ne Durumda?" *Milliyet*, 31 Ocak 1979, 2.
- Bali, Rifat N. (2013). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barlas, Canan (1995). "Sahnedeki Haber Programlara." *Milliyet*, 26 Nisan 1995, 23.
- Biltereyst, Daniël ve Philippe Meers (2000). "The International Telenovela Debate and the Contra-flow Argument: A Reappraisal." *Media, Culture and Society*, 22(4): 393-413.
- Boratav, Korkut (2005). *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002*. Ankara: İmge.
- Boyd-Barrett, Oliver (1977). "Media Imperialism; Towards an International Framework for the Analysis of Media Systems." *Mass Communication and Society*. J. Curran, M. Gurevitchve J. Woollacott (ed.) içinde. Londra: Edward Arnold. 116-135.
- Chalaby, Jean K. (2006). "American Cultural Primacy in a New Media Order: A European Perspective." *The International Communication Gazette*, 68(1): 33-51.
- Chalaby, Jean K. (2011). "The Making of an Entertainment Revolution: How the TV Format Trade Became a Global Industry." *European Journal of Communication*, 26(4): 293-309.
- Curran, James (1999). "Kitle İletişimi Araştırmasında Yeni Revizyonizm: Bir Yeniden Değerlendirme Çabası." *Medya, İktidar, İdeoloji*. Mehmet Küçük (der.) içinde. Ankara: Bilim ve Sanat. 377-412.
- Çaplı, Bülent (2008). *Fili Tarif Etmek: Özel Televizyona Beş Kala*. Ankara: İmge.

- Çelenk, Sevilay (1998). *Türkiye’de Televizyon Program Endüstrisi: Bağımsız Prodüksiyon Şirketleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- De Bens, Els; Mary Kelly ve Marit Bakke (1992). “Television Content: Dallasification of Culture?” *Dynamics of Media Politics*. Karen Siune ve Wolfgang Truetzschler (ed.) içinde. Londra: Sage. 75–150.
- De Bens, Els ve Hedwig de Smaele (2001). “The Inflow of American Television Fiction on European Broadcasting Channels Revisited.” *European Journal of Communication*, 16(1): 51-76.
- Dedeoğlu, Taner (1990). “TRT Dergisindeki ile Bakanın verdiği rakamlar birbirini tutmuyor.” *Milliyet*, 1 Kasım 1990, 17.
- Günlük, Ahmet (1985). “Haberden Eğlenceye, Sağlıksız Bir Yönetimin Başarısız Ürünleri.” *Milliyet Sanat*, 130: 6-9.
- Gürbilek, Nurdan (2007). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Hamelink, Cees J. (1983). *Cultural Autonomy in Global Communications*. New York: Longman.
- Hoskins, Colin ve Rolf Mirus (1998). “Reasons for the US dominance of the international trade in television programmes.” *Media, Culture and Society*, 10: 499-515.
- Kejanlıoğlu, D. Beybin (2004). *Türkiye’de Medyanın Dönüşümü*. Ankara: İmge.
- Koloğlu, Sina (1992a). “Dizi Fırtınası.” *Milliyet*, 26 Haziran 1992, 21.
- Koloğlu, Sina (1992b). “Starları Paylaşma Savaşı.” *Milliyet*, 27 Kasım 1992, 21.
- Koloğlu, Sina (1993). “Üç Kanal, Yalan Rüzgarı’na Kapıldı.” *Milliyet*, 29 Ekim 1993, 5.
- Mattelart, Armand (1983). *Transnationals and Third World: The Struggle for Culture*. South Hadley, MA: Bergin and Garvey.
- Milliyet (1978a). “Yabancı Diziler TRT’ye Yılda 5 Milyon Liraya Mal Oluyor.” 23 Temmuz 1978, 10.

- Milliyet (1978b). "TRT Bu Yıl Alınan Yabancı Dizilere 2.5 Milyon Lira Ödedi." 4 Ağustos 1978, 10.
- Milliyet (1990). "TRT'nin Akıl Almaz Uygulaması. Yabancı Yapımlar Kuşatması." 20 Ağustos 1990, 17.
- Milliyet (1991). "Telegörüş: Diziler." 30 Ekim 1991, 17.
- Milliyet (1992a). "Dizi Yağmuru." 01 Şubat 1992, 21.
- Milliyet (1992b). "TRT'den "Star"lara Çengel." 12 Temmuz 1992, 19.
- Milliyet (1994). "Özel TV'leri Bir Korku Aldı: Ya TRT'leşirsek." 22 Kasım 1994, 9.
- Nordenstreng, Kaarle ve Tapio Varis (1974). *TelevisionTraffic – A One-way Street*. Paris: UNESCO.
- Öngören, Mahmut T. (1978). "Halkımızı Ulusal Kültürden Koparmak Amacıyla TV Uzun Süredir Yabancı Dizilerle Dolduruldu." *Milliyet Sanat*, 264: 9-11.
- Öngören, Mahmut T. (1984). "Kısır Döngü." *Milliyet Sanat*, 99/459.
- Öngören, Mahmut T. (1985a). "Televizyonda Yeni Dönemin Anlamı." *Milliyet Sanat*, 130: 2-5.
- Öngören, Mahmut T. (1985b). "Bugünün Saraylısı." *Milliyet Sanat*, 132/482: 41.
- Refiğ, Halit (1978). "TRT'nin Ürettiği Filmler." *Milliyet*, 8 Haziran 1978, 10.
- Ritzer, George (1993). *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- Salwen, Michael B. (1991). "Cultural Imperialism: A Media Effects Approach." *Critical Studies in MassCommunication*, 8(1): 29-38.
- Sav, Atilla (1984). "Bir TV Dizisinin Dili Üzerine". *Milliyet Sanat*, 108/458: 19.
- Scannell, Paddy (2007). *Media and Communication*. Londra: Sage.
- Schiller, Herbert I. (1970). *Mass Communication and American Empire*. New York: Augustus M. Kelley.
- Schlesinger, Philip. (1986). "Trading in Fictions: What Do We Know About British Television Imports and Exports?" *European Journal of Communication*, 1: 263-287.

Servaes, Jan (1986). "Development Theory and Communication Policy: Power to the People." *European Journal of Communication*, 1: 203-229.

Sparks, Colin (2007). *Development, Globalization and the Mass Media*. Londra: Sage.

Sreberny, Annabelle (2006). "The Global and the Local in International Communications." *Media and Cultural Studies: Keywords*. Meenaskhi Gigi Durham ve Douglas M. Kellner (ed.) içinde. Oxford: Blackwell Publishing. 604-625.

Straubhaar, Joseph D. (1991). "Beyond Media Imperialism: Assymetrical Interdependence and Cultural Proximity." *Critical Studies in Mass Communication*, 8: 39-59.

Straubhaar, Joseph D. (2006). "(Re)Asserting National Television and National Identity Against the Global, Regional, and Local Levels of World Television." *Media and Cultural Studies: Keywords*. Meenaskhi Gigi Durham ve Douglas M. Kellner (ed.) içinde. Oxford: Blackwell Publishing. 681-702.

Şener, Erman (1978). "Kokulu TV başlasa Bizim Televizyon Naftalin Kokardı." *Milliyet*, 16 Ağustos 1978, 10.

Topuz, Hıfzı (1984). "Televizyon Programı Trafiğinde Patlamalar." *Milliyet Sanat*, 104/464: 19-20.

Tracey Michael ve Redal, Wendy W. (1995). "The New Parochialism: The Triumph of the Populist in the Flow of International Television." *Canadian Journal of Communication*, 20(3): 343-365.

Tracey, Michael (1985). "The Poisoned Chalice? International Television and the Idea of Dominance." *Daedalus*, 114(4): 17-56.

TRT (t.y.). *TRT 1977 Yılı Faaliyet ve Mali Bünye Raporu*. TRT Genel Sekreterlik Basılı Yayınlar ve Kitaplık Müdürlüğü Yayınları.

TRT (t.y.). *TRT 1978 Yılı Faaliyet ve Mali Bünye Raporu*. TRT Genel Sekreterlik Basılı Yayınlar ve Kitaplık Müdürlüğü Yayınları.

TRT (t.y.). *TRT 1980 Yılı Faaliyet ve Mali Bünye Raporu*. TRT Genel Sekreterlik Basılı Yayınlar ve Kitaplık Müdürlüğü Yayınları.

TRT (t.y.). *TRT 1980 Yılı Genel Yayın Planı*. TRT Genel Sekreterlik Basılı Yayınlar ve Kitaplık Müdürlüğü Yayınları.

TRT (1979). *TRT 8. Genel Danışma Kurulu Tutanağı*. 4-5 Ekim 1979.

Tunstall, Jeremy (1977). *The Media are American*. Londra: Constable.

Tuğrul, Semih (1975). *Türkiye’de Televizyon ve Radyo Olayları*. İstanbul: Koza Yayınları.

Varis, Tapio (1974). “Global Traffic in Television.” *Journal of Communication*, 24(1): 102–109.

Waisboard, Silvio (2004). “McTV: Understanding the Global Popularity of Television Formats.” *Television New Media*, 5(4): 359-383.

Williams, Raymond (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*. Çev., Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara: Dost.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 125-158

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.829071

****Araştırma Makalesi****

Çapraz Evliliklerde Aile Fotoğrafları Aracılığıyla Kimlik, Toplumsal Cinsiyet ve Göçü Anlamak

Gülbin Özdamar Akarçay**

Özet

Makalede, Toronto'da yaşayan çapraz evlilik yapmış Türkiyeli göçmenlerin aileyi nasıl kurduklarına; ait oldukları kimliklerin ve cemaatlerin aile ve ilişki üzerine etkilerine ve toplumsal cinsiyet rollerine odaklanılmıştır. Kültürlerarası iletişimi tesis eden en temel ilişkilerinden biri olan çapraz evlilikler farklı dil, din, ırk ve ulustan bir araya gelmiş iki kişinin evliliğini anlatan bir kavramdır. Çapraz evliliklerinin en önemli belirleyicilerinden biri ise evlenenlerin kimliklerinden doğan karşıtlıklardır. Makalede kategoriler oluşturulurken Türkiye'de kimlik bağlamında yerleşmiş ötekilik temel alınmış, öte yandan Kanada deneyimi bağlamında göçmen olarak farklılıkları da unutulmamıştır. Toronto'da yapılan araştırmanın bir bölümünü oluşturan bu çalışmada, katılımcı aileler Alevi-Sünni ve Türk-Kürt evlilikleri yapmış 3 aileden seçilmiştir. Araştırmada fotografik uyarıma dayalı görüşme tekniği kullanılırken, aile fotoğraf albümleri görüşmelerde veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Geçmişe, şimdiden fotoğraflar aracılığıyla bakmak, geçmişini yeniden üretmek olduğu kadar, var olan geçmişin şimdide nasıl anlamlandırıldığını ve geçmişe dair unutulmaların belleğe hangi gerçeklerle geri çağrıldığını gösterir. Bu nedenle araştırmada ailelerle birlikte fotoğraf albümlerine bakılmış, onların fotoğraflara verdikleri tepki ya da ilgi sorularla gözlemlenmeye çalışılmıştır. Çalışmada, Alevi-Sünni ve Türk-Kürt çapraz evliliklerinde cemaatçiliğin, gelenek ve inançların, siyasi savunuculuğun kimlik ve toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında önemli bir role sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Katılımcı aileler çok kültürlü toplum olarak bilinen bir ülkeye yerleşmiş olsalar da ailelerin kendi memleketlerinden getirdikleri önyargıları, inançları ve baskıları yeniden ürettikleri görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Çapraz evlilikler, kimlik, göç, cemaatçilik, toplumsal cinsiyet, aile fotoğrafları.

* Geliş tarihi: 20/11/2020 • Kabul tarihi: 20/02/2021

** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü.
Orcid no: 0000-0003-4266-4561, gulbinakarçay@gmail.com

****Research Article****

Understanding Identity, Gender and Migration Through Family Photos in Cross-cultural Marriages

Gülbin Özdamar Akarçay**

Abstract

This paper focuses on immigrant families with cross-cultural marriages living in the multicultural sphere of Toronto, how they build their families, and how the identities and communities they belong effect their relationships and gender roles. Cross-cultural marriage is one of the basic intercultural communication means, and it is defined as the marriage of two persons with different languages, religions, races or nationalities. The most important factors that determine cross-cultural marriages are the controversies caused by the different identities of the parties. The categories this paper presents are based on established otherness in terms of identities in Turkey, however, the variations in immigrant experiences are also implicated. This study is part of a research conducted in Toronto. Three families who have mixed marriages of Alevi-Sunni and Turkish-Kurdish, are selected from participant families in the context of identity, immigration, gender and communitarianism. Photo-elicitation interview is used as a research technique and, family photo-albums are used as data gathering means. It is interesting to trace what these photographs tell us today in terms of cross-culturality. Seeing the past through photographs at the present is a way of reproducing the past, and it also demonstrates how the past is interpreted and recalled in the present, as well. Throughout the research, the researcher observed the families, their reactions and recollections while going through the pages of their family albums. In Alevi-Sunni and Turkish-Kurdish mixed marriages, it is revealed that communitarianism, traditions and beliefs, political advocacy has an important role in the construction identity and gender roles. Even though participant families settled in a country that has been well known as a multicultural society, it is observed that families reproduce prejudices, beliefs and oppressions what they brought along from home country.

Keywords: Cross marriages, identity, migration, communitarianism, gender, family photographs.

* Received: 20/11/2020 • Accepted: 20/02/2021

** Eskişehir Osmangazi University Faculty of Art and Design, Visual Communication Design Department
Orcid no: 0000-0003-4266-4561, gulbinakarçay@gmail.com

Göç, Kimlik ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çapraz Evliliklerde Aile Fotoğraflarının Gösterdikleri¹

Bütün aileler ana babalarını, çocuklarını icat ederler; her birine bir hikâye, bir kişilik, bir yaradılış, bir kader, hatta bir dil biçerler.

Edward Said, Yersiz Yurtsuz.²

Giriş

Kimlikler toplum içinde “bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğuna ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunudur” (Weeks, 1998: 85). İnsanın toplumsal ilişkileri diğerleri ile olan bağlarıyla şekillenir. İnsan yansız değildir ve sürekli bir arayış içindedir. İnsan, kim olduğunu söylerken aynı zamanda ne olduğunu, neye inandığını ve ne istediğini de tanımlayarak hem kendini anlamaya hem de anlatmaya çabalamaktadır (Weeks, 1998: 85-86). Weeks’in de (1998: 86) belirttiği gibi inançlar, düşünceler, gereksinimler ve istekler, yalnızca farklı topluluklar arasında değil bireylerin kendi içlerinde de çelişki içindedir. Zamanla şekillenir, farklı kültürlerle karşılaştığında ise tamamen değişebilir. Bu nedenle kimlikler sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir.

Tanınma ve çokkültürlülük siyasetinin doğrudan bağlantılı olduğu kimlik

¹ Bu araştırma 2016-2017 yılları arasında TÜBİTAK 1059B191501555 nolu Doktora Sonrası Araştırma Bursu desteği ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma sırasında alanda ilk bağlantılarımı kurmada öncülük eden Prof. Dr. Mustafa Koç’a, doktora sonrası araştırma süpervizörlüğünü gerçekleştiren Prof. Dr. Michael Lambek ve Asist. Prof. Dr. Donna Young’a, University of Toronto-Scarborough Center for Ethnography’ye ve elbette TÜBİTAK’a destekleri için teşekkür ederim. Araştırma, Kanada’nın Toronto şehrinde yaşayan ve Türkiye’den göç eden göçmenler (Türk-Kürt, Alevi-Sünni, Kanadalı-Türkiyeli Göçmen, Göçmen-Türkiyeli Göçmen vs.) arasında çapraz evlilik (cross-marriage) yapan (her bir kategoriye temsil eden 3 aile olacak şekilde) 12 aileye odaklanmakta ve bu çiftlerin aileyi nasıl kurdukları, aralarındaki kimlik farklılıklarının etkileri, yaşadıkları kültürle ilişkileri, çiftlerin evlilik öncesi ve sonrası birey olarak kendilerini, geçmişlerini ve bugün içinde buldukları ilişkiler ağını anlatan aile fotoğraflarındaki temsiller, nostalji ruhunun nasıl kurulduğu, varsa bu konuda gözlemlenen değişimleri ortaya koymaktadır. Bu makalede ise Türk-Kürt, Alevi- Sünni evliliklerini temsil eden 3 aile üzerine odaklanılmıştır.

² Said, 2014: 21.

kavramı, Charles Taylor'un (2018) "tanınma politikası" tanımlamasında da dikkatle tartışılan kavramlardandır. Ona göre, her türlü kimlik (ulusal, bireysel, kültürel, siyasal, toplumsal ya da etnik), "öteki"ni tanıma, tanımama ya da yanlış tanıma eylemlerimizle biçimlenmektedir. Böylelikle insan, kimliğini ancak diğerlerinin ona olan tavır ve davranışlarını deneyimleyebildiğinde oluşturur. Dolayısıyla "öteki" ile iletişime geçmeden, onunla yüz yüze gelmeden kimlik oluşturmak olanaksızdır ya da çok zordur (Kaya ve Kentel, 2005: 21). Rutherford da (1998), deneyimin önemine değinmekte ancak yaşanan deneyimlerin kimliğin bir parçası olabilmeleri için insana eklenmeleri gerektiğinden bahsetmektedir. Rutherford ayrıca farklı kimliklerin kesişiminden de söz eder: "Örneğin, sınıfsal öznelliklerimiz yalnızca cinsiyetimizle yan yana birlikte var olmazlar. Daha çok sınıfımız cinsiyetleşmiş, cinsiyetimiz sınıflaşmıştır. Bu ögelerin bir 'üçüncü terim' içinde bir araya gelmesi sürecine eklenme denir" (Rutherford, 1998: 19).

Kimlik bize, yaşanmış deneyimin fenomenolojik alanını ve kalıcı kültürel inanç sistemleri, değerler ve anlam oluşturma pratiklerinin semiyotik alanını birbirine bağlamamız için bir yol da sağlar (Lemke, 2008: 21). Kendimizi tanımlamak için ait olmadığımız ötekiler yaratır, onları tanımlayarak da bir kimlik sahibi oluruz. Kimliğimiz ait olduğumuz genetik kodlarla oluşacağı gibi, dinsel inanışlarımız ve politik duruşlarımız da belirgin bir biçimde bizi şekillendirmektedir. Bu haliyle kimlik toplumsaldır. Yaşanılan topluma, toplumun çoğunluğuna göre de değişmektedir. Hele bir de doğduğunuz ve ait olduğunuz toplumdaki, başka coğrafyalara göç ettiğinizde bir göçmen olarak inşa edeceğiniz kimliğin ilk sırasına göçmenlik yerleşmektedir. Göç olgusu kimliklerin sorgulandığı ya da sahip çıktığı, terk edildiği ya da körü körüne bağlanıldığı bir karşıtlıklar zemini oluşturmaktadır. Göçmenler, etnik, dinsel ya da mezhepsel olarak birbirine tutunan gruplar kurarak kimlik temelli cemaatleşmektedirler. Göçmenler yaşamları boyunca kendilerinden farklı kültürlere sahip diğer insanlarla karşılaşır, iletişime geçerler, kimi zaman da evlilik gerçekleştirirler. Bu tür etkileşim ve kültürlerarasındaki geçirgenlik, kültürlerarasılık kavramı ile tanımlanmaktadır. Kavrama verilecek en güncel örnek olan çapraz evlilikler; farklı dil, din, ırk ve ulustan bir araya gelmiş iki kişinin evliliğini anlatan bir tanımlamadır. Farklı kimliklere sahip iki insanın doğdukları coğrafyalardan uzakta kurdukları kültürlerarası kurumsal bir

birliktelik olarak evlilik, kimi zaman karşıtıklardan doğan çatışmalara kimi zaman da kültürlerin birbirleri ile etkileşimi ile armonilere sebep olur.

Bu araştırmada kimlik, göç, toplumsal cinsiyet ve cemaatleşme bağlamında Türkiye'den Kanada'ya göçen ve çapraz evlilik yapmış (Alevi-Sünni, Türk-Kürt) göçmenlerin aileyi nasıl kurdukları; nasıl ait oldukları; kimliklerin ve cemaatlerin aile ve ilişki üzerine etkileri ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine odaklanılmıştır. Etnografik bir yöntemle dayalı olan çalışmada veri toplama aracı olarak fotografik uyarım tekniği ile birlikte derinlemesine görüşme ve katılımcı gözlem kullanılmıştır. Çalışmada katılımcı aileler Alevi-Sünni ve Türk-Kürt evlilikleri yapmış 3 aileden seçilmiş; her bir katılımcıya rıza formu imzalatılmış ve katılımcılara takma adlar verilmiştir.

Etnografi ve Aile Fotoğrafları Üzerine

Bu araştırmada temel olarak etnografik yöntem kullanılmış; araştırmanın verileri fotografik uyarım tekniği ile aile fotoğrafları üzerinden yapılan derinlemesine görüşmeler ve katılımcı gözlem yoluyla elde edilmiştir. Aileleri belirlemek amacıyla kartopu örneklemin kullanıldığı araştırmada derinlemesine görüşmeler yarı yapılandırılmış sorular ile gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler katılımcı ailelerin evlerinde yapılmıştır. Aileler ile birlikte yemekler yenmiş, çay kahve içilmiş, kimi zaman televizyon izlenmiş, kimi zaman evin çocukları ile odalarında informal görüşmeler yapılmıştır. Zaman zaman da komşular ve aile bireylerin diyaloglarına tanık olunmuştur. Bazı ailelerde ise akrabalar ve kayınvalidelere rastlanmış ve ilişkiler gözlenmiştir. Etnografik yöntem için gözlem hayati öneme sahiptir; “orada var olan kültürü, gündelik yaşamı anlamaya çalışmanın bir önkoşuludur” (Özdamar Akarçay, 2013: 160). Hakan Ergül'ün de belirttiği gibi “[...] etnografya beklenen, saha çalışması süresince içerden (emic) bir yaklaşım geliştirerek, belirli bir mesele çerçevesinde gündelik örüntüleri gözlemlemesi ve yorumlamasıdır” (Ergül, 2013: 5).

Çalışmada araştırmacı günlüğü ve gözlem notları da araştırmada veri olarak kullanılmaktadır. Etnografik araştırmalarda temel olan aile yaşamına katılmak, özel anlarını dışardan gelen bir göz olarak paylaşmaktır. Bu süreç, araştırmacı günlüğünde ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Çünkü etnografik araştırmaların veri toplama, veri analiz etme süreçleri özdeşünümsel (self-reflexive) süreçlerdir. Araştırmacının içinde

olduğu alanda aileler, ilişkiler, topluluklardan etkilenmemesi kaçınılmazdır. Ancak Bourdieu'nun da belirttiği gibi düşünümsellik sürecinin temel argümanı, “bireysel olandaki toplumsalı, mahremi altında gizlenen gayri şahsiyi, özeli en derinine gömülmüş evrenseli keşfettirerek, araştırmacıları kendi habitusuna esir olmuş entelektüellerin yanılsamalarından kurtarmaktır” (Bourdieu ve Wacquant, 2007: 40). Bu çalışmadaki özdüşünümsellik, araştırmacının “kendilik sürecini” ve “kısmen olayların betimlemelerle inşa edildiğini”, kısmen de betimlemelerin sürecin bir parçası olduğunu (Potter, 1996: 47) kabul etmektedir.

Bu çalışmada aileler ile etnografik fotoğraf olarak tanımlanan aile fotoğrafları üzerinden görüşmeler yapılmıştır. Etnografik fotoğraf, kültürü ve özneyi kaydetmek ve anlamak amacıyla çekilmiş fotoğraf olarak tanımlanabilir. Bir fotoğrafın etnografik olması için sadece bu amaçla çekilmiş olması değil, etnografik bilgilendirme amacıyla kullanılışı da önem taşımaktadır. Bu çalışmada etnografik fotoğrafın etnografaların alanda çalışırken, sistematik olarak ürettikleri fotoğraflar olduğu kadar (Pink, 2007: 69), daha önce üretilmiş ve bir döneme ışık tutan, etnografik bilgi veren fotoğrafları da içerdiği savunulmaktadır. Etnografik fotoğrafın sosyal bilimlerde veri toplama aracı olarak kullanılmasına yönelik farklı yöntemler geliştirilmiştir. Böylelikle fotoğraf, etkili bir veri toplama aracı olarak amaca yönelik veriler elde edilmesinde araştırmacıya yardımcı olmaktadır (Özdamar Akarçay, 2012: 64).

Araştırma sırasında fotoğraflarını vermek istemeyen katılımcıların fotoğrafları alınmamıştır. Aile fotoğrafları, ev içi alanı, aile ilişkilerini, aile üyelerinin gelişim ve değişimini, başarılarını, mutluluklarını, çocuk sahibi olma, doğum günleri gibi özel anların kayıt altına alındığı çoğu zaman şipşak (snapshot) fotoğraflardır (Ulu, 2013: 28). Aile albümleri üzerinde çalışan birçok akademisyenin ve öncü çalışmanın da vurguladığı gibi (Chalfen, 1987; Hirsch, 1981; Slater, 1995; Spence, 1986; Spence ve Holland, 1991; Rose, 2010) çoğunlukla fotoğraflar mutlu aile bireylerini gösterir ve boş zamanlarda çekilmiş anları temsil ederler. Richard Chalfen'in (1987: 42) aile albümlerinde ezici benzerlik ve fazlalık duygusu olduğu vurgusu, karakterler değişse de tüm aile albümlerinin birbirine benzediğini anlatmaktadır. Geoffrey Batchen (2008: 123) aile fotoğraflarının bir fotoğraf olarak yaratıcı olmamalarına rağmen aşırı

derecede duygusal olduğunu belirtirken, Don Slater (1995: 134), aile fotoğraflarını genellikle basmakalıp ve sıradan bir kendini temsil etme alanı olarak görmektedir.

Sontag (1999: 25) ise, her ailenin fotoğraflar yoluyla aile bütünlüğüne tanıklık eden taşınabilir bir görüntü takımı ile tarihsel bir kayıt oluşturduğunu vurgulayarak fotoğraf albümlerinin önemini şöyle açıklamıştır:

Çekirdek aile denen o klostrofobik birim çok daha geniş olan aile topluluğundan kesilip çıkarılırken, fotoğraf gelip aile yaşamının tehlikeye düşen sürekliliğini ve yok olmaya yüz tutmuş olan genişliğini anılaştırmış, simgesel olarak yeniden oluşturmuştur. Dağılmış akrabalarını simgesel varlığı o hayalet gibi izlerde, yani fotoğraflarda yaşar. Bir ailenin fotoğraf albümü genellikle büyük aileyle ilgilidir-çoğu kez de ondan artakalan tek şeydir.

Aile fotoğrafları, kültürel hafızayı oluştururken; yaşam tarzları, giyim kuşam, zevkler, estetik kaygılar gibi ait olduğu dönemin kültürel özelliklerinin çeşitli sınıflarda nasıl farklılaştığını, zaman içinde nelerin değiştiğini, dönüştüğünü, nelerin aynı kaldığını ve aileye nasıl yansıdığını da gösterir (Ulu, 2013: 28). Böylelikle yerelin kendi kültürel, coğrafi ve toplumsal özellikleri aile özelinde fotoğraflara yansımış olur. Yerele ait bilgiyi içeren aile fotoğraflarında, endişe ve entropi koşulları altında yerelliği nasıl yeniden ürettikleri de görülmektedir (Wolbert, 2001: 21). Çünkü Prosser ve Schwartz'ın da (2006: 101) belirttiği gibi "fotoğrafik görüntüye bakmak, toplumsal bağlam, kültürel ön kabuller ve grup normaler tarafından belirlenmiş bir toplumsal faaliyettir."

Göç sürecinde, göçmenin geldiği kültüre, kimliğe ve coğrafyaya dair kendiliğinden oluşan yerel unsurlar, aile albümlerinde kendini göstermektedir. Özenle saklanan fotoğraflar, bu göçmenlerin yanlarına aldıkları en kıymetli eşyaya dönüşmektedir. Aile albümlerinde, düğün gibi ailenin bir arada olduğu ve yeni bir ailenin inşa edildiği anlardan başlayarak, çocukların doğumları ve başarıları etrafında şekillenen mutlu anlar ile birlikte, özlenen geniş aile bireylerinin de fotoğrafları yer almaktadır. Aile albümlerindeki fotoğraflar, geçmişe, şimdiye ve geleceğe dair çok şey söyledikleri ve etnografik bilgi taşıdıkları için (Özdamar Akarçay, 2015: 91) araştırmacı tarafından çalışmanın merkezine yerleştirilmiştir. Ailelerle birlikte fotoğraf albümlerine bakarak gerçekleştirilen görüşmelerde, etnografik fotoğrafın bir tekniği olarak kabul gören fotoğrafik uyarım (*photo-elicitation*) kullanılmıştır.

Fotografik uyarım, araştırmacı tarafından araştırma amacına uygun bir şekilde seçilerek düzenlenmiş fotoğrafların kişilere, gruplara gösterilmesi ve onlardan geri bildirimlerin alınması amacıyla uygulanan bir veri toplama tekniğidir. Bu teknik, katılımcıların değer yargılarını, inanç, davranış ve anlam dünyalarını keşfetmek, anıları harekete geçirmek, grup dinamiklerini keşfetmek gibi amaçlarla uygulanır. Bu çalışmada, fotografik uyarım tekniği kullanılma amacı ise, “bir görüntünün muğlak doğası üzerine gitmektense, amaçlı bir biçimde provokatif ve yıkıcı” (Prosser ve Schwartz, 2006: 108) olmasıdır. Bu yaklaşım ile aile fotoğrafları üzerinden, bastırılmış görüşler uyarılarak ortaya çıkarılmaya çalışılmış, fotoğrafın içeriği üzerine konuşmak yerine, katılımcıların fotoğraf tarafından tetiklenen mahremiyetleri hakkında yorum yapmaları sağlanmıştır (Prosser ve Schwartz, 2006: 108-109).

Alevi-Sünni, Türk-Kürt evliliği yapmış katılımcı ailelerin fotoğraf albümlerinde kimliklerini ve aile içi kimlik çatışmalarını gösteren düğün fotoğrafları ile birlikte, geniş aile fotoğraflarında ortaya çıkan cemaatleşmenin ve cemaatin içine sıkışmış kadın göçmenlerin deneyimleri de fotoğraflar ile belirginleşmiştir. Özellikle Türkiye’den getirdikleri alışkanlıklar ve yerleşmiş gelenekler ile göçtükleri ülkelerde de benzer teamülleri sürdüren aileler ile onların fotoğraf albümlerine bakmak, mahremlerine dokunmak demektir. Fotoğraf albümlerine verdikleri değer, fotoğraflar ile kurdukları duygusal bağ ve fotoğraflara bakarken kimi zaman kendiliğinden ortaya çıkıveren aile içi gerginlikleri gözlemlemek özellikle kimlik, ötekilik ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından oldukça değerli veriler sunmuştur.

Kanada’da Din ve Etnisite Temelli Çapraz Evlikler

Bireyler, yaşamlarının her aşamasında kendilerinden farklı kültürlere sahip bireylerle karşılaşır. Claire Kramsch (1998: 82) “çeşitli söylem topluluklarına³ mensup olan ve bu nedenle birçok farklı kültür ve dili kullanmanın yollarını bilen ve bunlarla özdeşleşmek için dil kaynaklarına ve sosyal stratejilere sahip olan kişileri” çokkültürlü

³ Söylem toplulukları "hedefleri veya amaçları olan ve bu hedeflere ulaşmak için iletişimi kullanan gruplar"dır (Swales, 1996: 25).

olarak tanımlamaktadır. Ancak bütün boyutlarıyla kültürlerarası bir karşılaşma göç sürecinde yaşanır. Kültürlerin geçirgenliğini, etkileşimini vurgulamak için de kültürlerarasılık kavramı kullanılmaktadır. Yani herkesin kendi kültürü dışında başka kültürlerle iletişime geçmesi, ortaklıklar kurması, evlilik gibi kurumsal yapılarla karşı kültürü tanıma, karşılıklı etkileşim kurma, farklılıkların bir arada oluşunu vurgulamaktadır (Somersan, 2004: 115-116).

Lary A. Samovar ve Richard E. Porter (2004), bir kişinin çevresindeki dünya algısının, kendi kültürünün dünyayı anlamlandırmak için kullandığı semboller sistemine derinden yerleştiğini vurgulamaktadır. Bu sebeple onlara göre kültürlerarası iletişim, "kültürel algıları ve sembol sistemleri iletişim olayını değiştirecek kadar farklı olan insanlar arasındaki etkileşimdir" (Samovar ve Porter, 2004: 15). Kültürlerarası iletişimin en temel ilişkilerinden biri olan çapraz evlilikler de farklı dil, din, ırk ve ulustan bir araya gelmiş iki kişinin evliliğini anlatan bir kavramdır. Deborah Tannen (1986), çapraz evliliğin aynı toplumdaki farklı sınıflar ve hatta bölgeler için geçerli olabilen bir tanımlama olduğundan bahsederek, tüm evliliklerin bir şekilde kültürler arası olabileceğini vurgulamıştır. (Breger ve Hill, 1998: 7).

Çapraz evlilik kavramı sadece farklı milletlerden insanların gerçekleştirdiği bir evlilik olarak değil aynı zamanda farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip olanların gerçekleştirdiği evlilikler olarak da tanımlanmaktadır. Bu makalede de aynı ulusal kimliğe sahip olmakla birlikte etnik ve dinsel farklılıklara sahip olan çiftler, çapraz evlilik yapmış kişiler olarak tanımlanmıştır. Bu çalışmanın katılımcı ailelerinden birisi Türkiye'den göçmeden evlenmiş, diğer ikisi ise Kanada'da tanışıp evlenerek farklı etnik, dini ve kültürel bir çevreyle tanışarak ev sahibi ülkenin kendi kültürü ile de etkileşerek yeni bir aile kurmuşlardır. Çalışmanın katılımcıları şunlardır:

Ali-Ayşe (Türk Alevi-Türk Sünni): Ali (55) Alevi, Ayşe (45) Sünni. Üniversitede okuyan 2 tane kızları var. 1. kuşak göçmenler. Ali iltica ediyor ve yıllar sonra da ailesi geliyor. Toronto Alevi Derneği'nin kurulmasına öncülük eden kişilerden biri olan Ali, eşinin de artık bir Alevi olduğunu vurguluyor.

Lale-Bülent (Kürt Alevi- Türk Sünni): Lale (32) Kürt Alevi ve Bülent (40) (Türk Sünni). Lale'nin babası iltica etmiş ve 9 yıl sonra Kanada'ya gelebilmişler. Bülent ise

İngilizce öğrenmek için gelmiş ve orada yaşamaya karar vermiş. Toronto’da tanışıp evlenmişler.

Aze- Ferhad (Kürt Sünni- Kürt Alevi): Aze (40) Kürt Sünni ve Ferhad (40) Kürt Alevi. Aze iltica etmiş, Ferhad ise “work and travel” programı ile önce Amerika’da çalışmış ve sonra Kanada’ya gelip iltica etmiş, Toronto’da yaşamaya karar vermiş. Toronto’da tanışıp evlenmişler.

Göçmen olarak geldikleri Kanada’da bir aile kurmanın zorluklarından biri yabancı olunan o ülkenin koşulları içinde bir iş bularak hayata tutunmaktır. Evlenmek ve bir aile kurmak bekar göçmenin düşüneceği en son şeydir. Katılımcı ailelerden Lale ve Bülent’in, görüşmelerimizde sıklıkla vurguladığı “yaşamak ve alışmak için iyi bir iş ihtiyacı” onların evliliklerine giden yolu döşemiştir. Lale ve Bülent’in evlilikleri, iş bulmak ve hayatta kalmak için çabalayan iki göçmenin karşılaşması ile oluşmuştur. Lale için iş yaşamı, cemaatinden (Kürt Alevi) koptuğu, Toronto’nun kendi gündelik yaşamı içine girdiği ve kendi tercihleri ile hareket ettiği bir alan yaratmaktadır. Bu vesileyle de Bülent ile tanışmıştır. O dönemde bir pideci işleten Bülent’in yanında garson olarak çalışmıştır.

Lale gibi dil problemi olan, uzmanlık alanına göre iş bulamayan göçmenler, işgücü piyasasına entegrasyon ile ilgili önemli zorluklar yaşamakta ve genellikle düşük ücretli ve sosyal güvenlik yardımlarından yoksun olan yarı zamanlı veya sözleşmeli işlerde çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Lale de onlardan biridir. Richard Sennett’in (2008) belirttiği gibi, “yeni ekonomi, zaman içinde oradan oraya, bir işten diğerine sürüklenen yaşantılardan” beslenmekte, “uzun vade yok”, “bırak git”, “kendini adama”, “fedakârlıkta bulunma” sloganlarıyla, uzun vadede kişilerin davranışlarını değiştirmektedir. Esnek kapitalizmin kişiler üzerinde kariyer oluşturma baskısı, kişinin yaşamı boyunca becerilerini değiştirmeden ilerlemesini, bir kurumun bir bölümünden başlayarak ilerlediği geleneksel kariyerleri yok etmektedir (Sennet, 2008: 21).

Bülent belirli bir sermayeye sahip bir göçmen olarak bir işletme sahibidir ve işveren konumundadır. Lale ve Bülent’in Toronto’da tanışıp evlenme süreçlerini, evlilik fotoğraflarına bakarken Lale şöyle anlatmaktadır:

Bülent'in restoranına yemeğe gittiğim zamanda aramızda bir şey oldu. Onun restoranında part-time çalışmaya başladım. Ondan sonra arkadaşlar aracılığıyla birbirimize açıldık. Arkadaşım "aslında çok yakışıyorsunuz" dedi. Ben de arkadaşıma dert yanıyordum. Annem beni evlendirmek istiyordu. Anneler kızlarını evlendirme çabası içerisinde oluyorlar. Ben de hiç sevmiyorum o tarz şeyleri. Arkadaşım "neden Bülent ile olmasın" dedi. O şekilde güzel başladı. Sonra da evlendik (26.04.2017, Lale, 30).

Türkiye'de kapalı bir cemaatin içinde yaşadıkdan sonra Kanada gibi bir ülkeye geldiklerinde, diasporalar içinde yetişmiş ve Kanada kültürü ve eğimi ile de tanışmış ikinci kuşak göçmen çocuklarında belirli yaşa kadar uyum süreçleri yavaş olmaktadır. Aileler geleneksel kodlarla yetiştirdikleri çocuklarının bir Kanadalı gibi refah içinde ama Türkiyeli gibi geleneklerine bağlı yaşamalarını istemektedir. Onlar ancak okul ya da iş yaşamına atıldıklarında baskıdan uzaklaşmakta ve kendilerini ifade etme olanağı bulmaktadır. Lale'nin ailesinin onu evlendirmek istemesi, ancak onun reddetmesi bu anlayışın bir örneğidir. Özellikle kamusal alan ve iş yaşamı, kadın göçmenler için ailenin ve cemaatin onlara dikte ettiği geleneksel yaşama biçimlerinden uzaklaştıkları bir özgürleşme mekânıdır.

Yeni bir ülkeye entegrasyon sürecinde "siz"den olanlarla sosyalleşmek ve o cemaatin bir üyesi olmak göçmeni güvende hissettirmektedir. Bu tür cemaatler, gündelik yaşamın stresini, yuva özlemini gideren, evindeymiş gibi hissettiren bir habitus sağlamaktadırlar. Tönnies cemaati, "herkesin birbirini bildiği, statünün atfedildiği, toplumsal ve coğrafi hareketliliğin sınırlı olduğu ve tüm hayat tarzının homojen bir kültüre, örgütlü dine dayandığı" (Slattery, 2010: 59) bir topluluk olarak tanımlanmaktadır. Göçmenler arasında oluşan grup ya da cemaatler uzamsal yakınlıktan kaynaklanan kendiliğinden örgütlenmeler değil kamusal alanda tanınma amacına dönük kurulmuş kimlik bağlarına dayalı dayanışmalar olarak belirginleşmektedir (Kastoryano, 2000: 53). Ev sahibi ülkenin göçmen derneklerine ilişkin politikası da dernekleşmeyi biçimlendirmektedir. (Kastoryano, 2000: 175). Kimliklerin oluşmasında, kültürün korunması ve geliştirilmesinde, gelecek nesillere aktarılmasında cemaatleşme çok önemlidir. Dernekler cemaatleşmenin kurumsallaşmış örneğidir ve sosyalleşme, eş seçme, yeni gelen göçmenlere yardım etme, dil öğrenme ve öğretme, sosyal haklar ile ilgili bilgi alma gibi yerler olarak önem

kazanmaktadır.

Toronto’da kurulan Kürt Derneği bu bağlamda ele almamız mümkün. Politik bir duruşu da olan dernekte, Kürt göçmenlere dil kursları, matematik gibi dersler ile ilgili takviyeler, folklor ve saz kursları düzenlenmektedir. Aze, kendi ailesinin de üyesi olduğu bu dernekte aktif bir rol oynamaktadır. Toronto’ya yeni gelmiş Ferhad ile bu sayede tanışmış ve kısa süreli bir arkadaşlıktan sonra evlenmiştir. Aze, Ferhad ile tanışmalarını şöyle aktarmaktadır:

Kürt Derneği’nde aktif olarak folklor oynuyordum. Derneğe destek oluyordum. Ferhad beni görmüş bir arkadaşına söylemiş, “ona bir söyler misin çok sert bakıyor korkuyorum. Sen benim yerime söyler misin” falan demiş. Sonra geldi arkadaş bana söyledi. Çok saçma geliyor bir insan beğendiye gelsin kendi söylesin. Ben o zaman istemedim ama sonra ben bu zamana kadar buraya gelmişim hep kapılar var kendimi korumuşum böyle kendimce birisiyle konuşmamam gerekiyor. Konuşuyorum ama sevgili olarak çok böyle rahatsız oluyorum falan. Ferhad öyle küçük küçük konuşuyoruz ama huzursuzum biri enişteme söylerse falan, eniştem de kapalı değil ama gene de biri bir şey söylemesin diyorum burada bazı insanlar biraz daha dar kafalılar. Sonra ben kendim enişteme söyledim. Evlendik (13.06.2017, Aze, 36).

İltica ederek göçen katılımcılardan biri olan Ali, Ayşe ile evlendikten bir süre sonra Kanada’ya iltica etmiştir. 3 yıl ayrı kaldıktan sonra aile Kanada’ya gidebilmiştir. Düğün fotoğraflarına bakarken Ayşe, abilerinin liseyi okurken sosyalist düşünceyi benimsediklerini ve Ali’nin de abilerinin arkadaşı olduğunu anlatmaktadır. Üniversiteye gitme hayalleri kurarken, birden kendini düğün hazırlıkları yaparken bulmuştur.

Abilerim Ali’nin geçmişten siyasi arkadaşlarıydı. Bağlantı oradan. Üniversite sınavının ikincisini kazanamadım, kursa göndermediler. O zaman okuyordum sınavlara girmek için gelmişim Mersin’e, akrabamız da bir yandan. Halam dayısıyla evli, o söylemiş, ilk aklına düşüren o. Sonra istediler beni, annem önce öfkeleni sonra kabul ettiler. Annemler uzaklara gitmemi istemiyordu. Yanında kalmamızı istiyorlardı. 1990’da nişanlandık. Sonra evlendik (27.05.2017, Ayşe, 50).

Ayşe’nin abilerinin sosyalist olması ve Ali’nin de ideoloji üzerinden onlarla kurduğu arkadaşlık, Alevi-Sünni ayrışmasının unutulduğu bir ilişkiye dönüşmüş, Ayşe ile Ali’nin evlenmesinin yolunu açmıştır. Ayşe’nin abileri de sosyalist olmalarından dolayı gördükleri baskı sebebiyle iltica etmişlerdir.

Ali iltica ettikten sonra zor zamanlar yaşayan Ayşe anne evine geri dönmüş ve bu sürede Ali'den yardım gelmemiştir. Aile yardımı ile çocuklarını okutmuş, bir yandan da Ali'nin onları yanına alıracığı günü beklemiştir. Abadan Unat'a göre (2002: 158), Türkiye'de yaşanan bu durumun, kadınlar için bir kabullenmeye dönüşmesinin nedenlerinden biri, daha önce var olan geleneksel kural ve uygulamanın bir uzantısı olmasıdır. Bu geleneksel kurallara verilecek örneklerin başında bir erkeğin karısı ile çocuklarını askerlik boyunca, mevsimlik göç süresince ya da iç göçün başlangıç aşamasında akrabalara emanet etmesidir. Dolayısıyla, eşler ve çocuklar bu sürede birbirlerinden ayrı kalmışlar ve akrabalar ile birlikte ya da onlara yakın bir yerde oturmayı tercih etmişlerdir (Abadan Unat, 2002: 158).

Kimlikler: “Ben kimim?”

Kimlik asla durağan bir konum değildir, geçmişinin ve ne olacağının izlerini de taşımaktadır. Kimlik, gelecekteki “ben” ile ilgili bir anlatı oluştururken, değişimi kabullenmektedir. Ancak nereye ne kadar gideceğini ve değişeceğini, kısıtlayıcı bir rol oynayan, sermaye ve sınıfsal aidiyet belirlemektedir (Rutherford, 1998: 25). Aze'nin hikayesi, Kürt kimliği sebebiyle baskı gördüğünü söylemesiyle başlamaktadır. Ailesini geçindirmek için bu baskıya katlandığını ancak akabinde göç etmeye karar verdiğini ifade etmektedir. Diyarbakır'da bir kuaför salonu çalıştıran Aze, kardeşlerini okutmak için ailesinin ekonomik olarak belkemiği görevini gördüğünü vurgulamaktadır.

Kanada'ya göç ettikten sonra da ekonomik zorluklar Aze'nin yakasını bırakmamış, uzunca bir süre mesleğini yapabilmek için beklemiş, evlendikten sonra kendi kuaför salonunun sahibi olabirmiştir. Hem kültürel sermaye hem de ekonomik sermaye, etnik, dinsel ya da cinsiyete dair aidiyetleriniz, göç ile değişen yer ve yurt bağlılıkları kişinin kimlik deneyimlerini etkilemekte, değiştirmekte, değişime zorlamaktadır. Bu deneyimlerle birlikte “ben kimim” sorusuna verdiğiniz cevap siyasallaşabilmekte yani kimlik sorgulandığı anda politikleşmektedir.

Chambers (2005: 40) miras olarak devraldığımız kültür, tarih, dil, gelenek, kimlik duygusu gibi şeylerin imha edilemez olsa da parçalanabileceğini, sorgulanabileceğini vurgulamaktadır. Ona göre (Chambers, 2005: 40), “dilimizin ve kimliklerimizin unsurları ve ilişkileri, ne yeni ve daha eleştirel bir uyumlu bütünde yeniden bir araya getirilebilir

ne de terk edilip reddedilebilir.” Göç olgusu kimliklerin sorgulandığı ya da sahip çıkıldığı, terkedildiği ya da körü körüne bağlanıldığı bir karşıtlıklar zemini oluşturmaktadır. Örneğin Toronto’da araştırma kapsamı dışında Türkiye’den göç etmiş farklı kişilerle değişik vesilelerle gündelik hayatta etkileşim kurduğunuzda adını beyaz Kanadalı adıyla değiştiren bir Türk’e de rastlanabilmekte, aynı zamanda kızlarına Kürtçe isimler koyan Kürt milliyetçisi bir aile de karşınıza çıkabilmektedir.

Ali ve Ayşe için Alevi kimliği diğer kimliklerinden daha önemlidir. Kendilerini Türk Alevi olarak tanımlamaktadırlar. İslam’ın çoğunluk olarak benimsenen Sünni mezhebinden gelmesine rağmen Ayşe, Alevi cemaatinin ileri gelen bir üyesi olan Ali’nin karısı olarak Aleviliği benimsemiş ve Alevi olmuştur. Kadının kocasının sahip olduğu inancı benimsemesi, ataerkil yapının bir göstergesidir. Sosyalist düşüncüyü benimseyen bir aileden gelen Ayşe, Aleviliği bildiğini ve kendini yakın hissettiğini vurgulasa da Ali’nin cemaatin önde gelenlerinden biri oluşu, Ayşe’ye başka bir seçim şansı bırakmamış görünmektedir. Toronto Alevi Derneği’nde her ikisi de aktif rol almaktadır. Türkiye’de hem Alevi hem de sosyalist olarak ülkenin doğusunda yaşamının zorluğundan bahseden aile, Kahramanmaraş’tan daha iyi bir hayat hayali ile Kanada’ya iltica etmişlerdir. Kendilerini Kanadalı yerine Türk Alevi olarak tanımlamaktadırlar. Kızları için büyük ümitler besleyen, iyi okullarda eğitim alsınlar diye zengin mahallelerde oturan⁴ Ali ve Ayşe’nin desteğiyle büyük kızı üniversitede araştırma görevlisi olmuştur. Buna rağmen, cemaatten bir eş seçmeleri yönünde telkinlerde bulunmaktadırlar.

Aile kültürlenmelerine bakıldığında Alevilik kültürünün baskın olduğu görülmektedir. Aile fotoğraf albümlerinde Alevi derneğinde gerçekleştirilmiş etkinliklerin yanı sıra çocukların semah ya da tiyatro gösterilerine ve ailenin cemaat içindeki fotoğraflarına sıklıkla rastlanmaktadır. Ailenin Alevi kültürü ve cemaati ile bu kadar içli dışlı olması, aile üyelerini göçmen olarak yaşadıkları Kanada kültürüne

⁴ Ontario eyaletindeki devlet okullarının eğitim seviyesi oldukça yüksektir. Ancak üst sınıf, üst orta sınıf ve orta sınıf mahallelerdeki devlet okullarının başarısı yoksul bölgelerinkinden daha yüksektir. Bu nedenle eğer çocuklarına kariyer planlıyorsalr, bu tür mahallelere taşınmak zorundadırlar. Çünkü çocuklar ancak oturdukları mahalledeki devlet okuluna kaydolabilmektedirler. Ontario eyaletindeki devlet okullarının eğitim seviyesini kıyaslamak amacı ile her yıl 3, 6 ve 9’uncu sınıf öğrencileri için EQAO denilen sistematik bir sınav yapılır. Bu sınav sonuçlarına göre okul sıralaması yapılır.

yabancılaştırabilmektedir. Bunun en ilginç örneklerinden biri Ali'nin, bir kanoda eşi, kızı ve yabancı bir kadının olduğu fotoğrafa bakarken ortaya çıkmıştır. Yabancı kadın, kızları Sevgi'nin öğretmenidir ve aile Sevgi'nin okulunda düzenlenen bir etkinliğe katılarak geldikleri günden beri ilk defa bir beyaz Kanadalı ile iletişim kurmuştur.

Bize dünyanın çeşitli ülkelerinden insanları entegre etmek istediklerini söylediler. Akşam bir araya geldik ve kültürümüzü temsil eden bir şey yapmamızı istediler. Sevgi bir Türkçe şarkı söyledi, Azeriler geldi ve bir Afrikalı gelip şarkı söylemeye başladı. Hepsi şarkı söylüyor ve kültürlerini yaşıyorlardı. Çok güzeldi (12.07.2017, Ali, 55).

Somersan'ın (2004: 154) belirttiği gibi “göçler her ne kadar çeşitli nüfusların birbirine karışması potansiyeli taşısa da etnik melezleşme” kolay olmamaktadır. Göç eden nüfus yerli halktan uzak durmaktadır. Gelir düzeylerinin, kültürel sermayelerinin, dil becerilerinin ortalamasının altında olması orta sınıfın yaşam alanlarına girememelerine neden olmaktadır (Somersan, 2004: 154). Bu nedenle Ali ve Ayşe, çocuklarının eğitimi için orta sınıf bir mahallede yaşasalar da beyaz Kanadalılarla iletişime geçememektedirler. Kimlik Young Yun Kim'e göre (2001:24), “kültürlenme, öznel kimlik yönelimi ile ilgili iki temel soru üzerine kuruludur.” Bunlar, “Kültürel kimlik ve değer gelenekleri korunmalı mı?” ve “Daha geniş değer toplumu ile olumlu ilişkiler mi aranmalı?” sorularıdır. Kim, yanıt türlerini (evet/hayır) bu iki soruyla birleştirerek, dört kültürleşme modu üretir: “entegrasyon”, “asimilasyon”, “ayırma” ve “marjinallik.” Bu teoriler, kültürel kimliğin ayrı bir kategori olmasına rağmen, bireylerin kendi kültürel kimliklerini oluşturmada bazı seçeneklere sahip olduğu önermesi üzerine inşa edilmiştir (Kim, 200: 25). Bu aile için, Kim'in soruları (evet/hayır) olarak cevaplanabilir, yani “ayırma” onların toplumdaki rolünü tanımlamaktadır.

Lale ve Bülent için, Alevi ve Sünni, Türk ve Kürt olmanın pek önemi bulunmamaktadır. Onlar, insan olmanın tüm kimliklerin üstünde olduğunu belirtse de Lale, ailesinin Bülent ile evlenmesine karşı çıktığını, Bülent Alevi değil diye itiraz ettiğini vurgulamaktadır. Özellikle dedesi, Lale'ye “seni 'boş adama' vermeyeceğim” diye dirense de Bülent'i tanıdıktan sonra sevmiş ve evliliğe onay vermiştir. Kültürel coğrafyalarından uzaklaşsalar da Alevi-Sünni sorununun göçtükleri ülkede de devam ettiği görülmektedir. Sorunun yüzyıllara dayanan hikayesinin mezhepler arasına yerleşmiş önyargıları sebebiyle, Kanada'daki çokkültürlü politikalara, etnik, dinsel grup

örgütlenmelerinin desteklenmesine (hem Alevi hem de Kürt topluluklar için) rağmen cemaat içindeki yerleşmiş önyargılar, bu sorunu pekiştirmeye devam etmektedir. Yerel kültüre entegre olmaya çalışırken, ülkesinden getirdiği kalıp yargılarından kurtulamamış ve kendi ötekisini yaratan göçmenlerin doğurduğu bu tür riskler, çokkültürlülük eleştirilerinin temel argümanını oluşturmaktadır.

Alevi-Sünni ve Kürt-Türk evliliklerinin bazılarında, ailelerinin evliliğe karşı çıkmalarından dolayı yaşanan gerginliklerin, yıllar geçse de çiftlerin evliliklerine yansıdığı görülmektedir. Özellikle fotoğrafik uyarım tekniği ile fotoğraflara bakarak yapılan görüşmelerde, Aze ve Ferhad'ın evliliğinde bu gerginliğin belirtileri görülmektedir. Aile albümlerindeki fotoğraflar (belleğin görsel kayıtları olduklarından, hatırlamak istemediklerimizi dahi önümüze serer), üzerinden konuştuklarında düğün, öncesi ve sonrası ile ilgili olayları net bir şekilde hatırladıkları gözlenmiştir.

Aze kayınvalidesinin ona karşı tutumunun evlendiklerinden beri hiç değişmediğini söylemektedir. Ferhad ise Aze'nin ailesinin sürekli etraflarında olmasından yakınmakta, yalnız kalamadıklarından bahsetmektedir. Aze, Ferhad'ın ailesinin de Kürt olduğunu ancak onların asimile edilerek Türkleştiklerini ve bir Türk gibi yaşadıklarını vurgulamaktadır. Bu yüzden de kayınvalidesinin onu hiçbir zaman kabul etmediğini, her fırsatta dile getirmektedir. Düğün fotoğraflarından birinde düğün salonundaki bayraklar, flamalar, Kürt milliyetçiliğinin temsillerini oluşturmaktadır. Aze'ye o fotoğrafla ilgili hatırladıkları sorulduğunda, düğünün Diyarbakır'da yapıldığını ve kayınvalidesinin o bayrakları gördüğünde bir Kürt olmasına rağmen "tutuklanacağız" endişesi yaşadığını, tedirgin olduğunu anlatmıştır. Kayseri'den hiç fotoğraf olmadığı sorulduğunda Ferhad, Aze'nin istekleri yüzünden düğünün Kayseri'de yapılamadığından bahsetmektedir. Kayseri'de içinde buldukları sosyo-kültürel ortamı ve yaşadıkları baskıyı şöyle anlatmaktadır: "Bizim ailenin Kürt olduğunun anlaşılması çok zor. Annemle şu an konuşacak olsanız Kayseri'nin şivesi vardır. Bende bile Kayseri şivesi var. Alevi olduğunu söyleyebilmen Kayseri'de çok büyük tehlike. Ailen sana öğretmez çünkü bir tehlikeyi öğretiyor."

Benim annem hala ısınmıyor Aze'ye Sünni olduğu için. Tam ters bir şey var, aslında o da şeyden kaynaklıyor herhalde. HDP'li bir aile Aze'ler.

CHP’li benim annem. Hep isterdi onun istediği biri ile evleneyim. Alevi bir geline herhalde biraz daha böyle kanı kaynıyor (11.07.2017, Ferhad, 38).

Ferhad’ın annesi, Aze ve ailesi ile Kürt kimliği üzerinden bir aidiyet bağı kuramamaktadır. Siyasi olarak CHP çizgisinde yol aldığından, Alevilik, Kürtlüğünün önüne geçmiş, asimile oldukları için de Kürt siyaseti onu korkutmuştur. Alevilik hem toplumsal hem de dinsel bir grup olma özelliği taşımasına rağmen, etnik bir azınlık olarak da nitelendirilmektedir. Farklılıkları olmakla birlikte bir inanç özünü paylaşmaktadırlar. Aleviler, tarihsel süreç içinde bölgelere göre birtakım özellikler kazanmış ve farklılaşmışlardır. Anadolu Aleviliği ile Kürt Aleviliğinin inançlarını uygulama açısından ve felsefi açıdan farklılıkları bulunmaktadır (Subaşı, 2008; Özdamar Akarçay, 2015). Etnik kimlik ile dinsel kimliğin birbirine baskın geldiği durumlar söz konusudur. Doğduğu yer, ait olduğu habitus, cemaatin siyasal düşüncesi, sınıfsal konumu, kültürel ve ekonomik sermayesi ve en önemlisi bu tür kimlikler ile ilgili deneyimler kimliklerin kendi içindeki baskınlıklarını belirlemektedir. Ferhad’ın ailesinin Alevi kimliği öne çıkarken, Aze’nin ailesinin Kürt kimliği belirgin bir şekilde mezheplerinden önde gelmektedir.

Lale-Bülent ve Aze-Ferhad evliliklerinin gösterdiği gibi çiftlerin etnik ve dinsel farklılıkları aile içinde bir çatışmaya sebep olabilmektedir. Türkiye’de yaşanan bu derin ayrımın göçmenler arasında da hala devam etmesinin sebeplerinden biri, etnik, dinsel ya da mezhepsel olarak birbirine tutunan grupların bu tür aidiyetlere sahip çıkarak, kendilerini bu yabancı kültürde var etmeye çalışmalarıdır. Ailelerin çocuklarının Alevi-Sünni evliliklerine izin vermeleri demek, o topluluktan dışlanmaları anlamına gelmektedir. Gerek araştırma için ailelerle yapılan görüşmelerde, gerekse Türkiye’den göçen diğer göçmenlerle olan yapılandırılmamış görüşmelerde toplulukların kendileri hakkındaki görüşlerinin davranışlarında ne kadar belirleyici olduğu gözlenmiştir.

İki çocuklu çekirdek bir aileye sahip olan Ferhad ve Aze, farklı kültür, siyasi, etnik ve dinsel kimlikleri sebebiyle ailelerinden gördükleri direnci, üçüncü bir kültür olarak yaşadıkları Kanada’da kendi çocuklarına gösterip göstermeyecekleri konusunda ise “aynı bir Kanadalı gibi özgürce karar versinler” yorumunu yapmışlardır. Çocuklar Türkçe ve Kürtçeyi akıcı bir biçimde konuşamamakta, İngilizce ile

sosyalleştikleri için konuşmanın ortasında Türkçe'den İngilizce'ye geçiş yapmaktadırlar.

Kanadalı olmak ile ilgili düşünceleri ve aile kültürlenmelerinde bu ögenin rolü üzerine gerçekleştirilen görüşmede Aze, kendilerini başkalarına anlatırken kimin sorduğunun çok önemli olduğunu şöyle anlatmaktadır:

Ben bazen bir Kanadalıya diyorum Türkiyeliyim. Ama bir Türk sorunca zaten Türkçe konuşuyoruz. Kanadalılarda dışlanma hiçbir şekilde hissetmedim. İnsanlar bana soruyor nerelisin? Diyarbakırlıyım deyince 'neyse siz de insansınız' dediklerinde beni çok incitiyor. Ne olacak ki siz de bir insansınız gibisinden (03.08.2017, Aze, 36).

Türkiye'den gelen göçmenlerle kurduğu diyaloglarında bir ötekileşmeyle karşılaşmaları, Türkiye'deki kimlik sorununun göçmenler arasında yeniden üretildiğini göstermektedir. Aze, bir Kanadalı için sadece bir Türkiyeli göçmenken, diğer Türkiyeli göçmenler için hep bir öteki olarak kalmaktadır.

Türkiye'den Kanada'ya gelen göçmenler, Beyaz Türkler⁵ (farklı dernekler ile kendi içlerinde de bir ayrılma yaşıyorlar), Sünni muhafazakâr topluluklar, Aleviler ve Kürtler olmak üzere etnik ve dinsel kategorilere ayrılmaktadır. Katılımcılar, toplulukların ortak bir mecrada bir araya gelmelerinin zor olduğunu söylemektedirler. Türkiye'den getirilen ve kimliklerine eklenen önyargılar ve bu önyargıların kendi cemaatleri aracılığıyla sürdürülmesi ya da yeniden üretilmesi, bir ötekinin de ötekisi olma durumu yaratmaktadır.

⁵ Türkiye'den Kanada'ya göçenler arasında yukarıda yaptığım kategorileştirme, alandan aldığım veriler doğrultusunda gerçekleşmiştir. *Beyaz Türk* kavramı da onlardan biridir. Beyaz Türk, 1990'lı yıllarda, Türkiye'deki kentli seküler sınıfın kendilerini kırsal kesime sahip sosyal gruplardan ayırmak için oluşturdukları terimdir. Bu görüşe göre şehir merkezli "beyaz Türkler" "modern", "eğitilmiş" ve "kültürlü" olarak tanımlanmaktadırlar (Ramm, 2016: 1356).

Ötekinin Ötekisi

Çokkültürlü ideoloji, azınlık kültürlerini olduğu gibi kabul ederek, ilgi çekici ve egzotik olarak ötekileştirip, onlara kendine özgü yapısıyla hoşgörülü bir biçimde davranılması gerektiğini vurgulamaktadır. Russon'a göre (1995: 524) "burada yatan anlayış aslında bireyin ötekini egzotikleştirerek dışlama düşüncesinin dışavurumudur. Bu anlayış ötekini ilgiye, korunmaya ve desteğe muhtaç acizane bir varlık olarak gösterir." Bu anlayış, ötekinin çoğunlukla bir iktidar ilişkisi kurmasına ve çoğunluğu azınlığın karşısında ayrıcalıklı ve üstün bir konuma yerleşmesine sebep olmaktadır. Ona göre demokratik ve çoğulcu olarak adlandırılan ideal çokkültürlülük aslında ötekinin sahip olduğu etnisite kadar etnik bir anlatıdır (Russon 1995: 524).

Bir başka öteki yaratma ve tanımlama eylemi göçmenlerin kendi içinde gerçekleşmektedir. Kültürel çeşitlilik içinde her bir ötekinin kendi ötekisini yaratıyor olması, önyargıların, tarihsel kinlerin, çekişmelerin vatandan uzakta "yuva" olarak gördüğü yabancı kültüre kendini ve cemaatini entegre etmesini sağlamaktadır. Her bir birey ya da topluluk, geçmişten getirdiği kültürel, sosyal ve tarihsel önyargıları yaşadığı ana ya da geleceğe taşımaktadır. Bir topluluk olabilmek bu tür duygulara sarılabilmeyi, sahip çıkmayı gerektirir. Yani doğu batının ötekisi ise, her doğulunun da bir ötekisi olması, Batının karşısında onun hükümdarlığının içselleştirildiği en belirgin açıklamayı, self-oryantalizm kavramını akla getirmektedir. "Kendi kendini Doğululaştırmak" olarak tanımlayabileceğimiz bu içselleştirilmiş oryantalizm, Batılının kendi doğusuna yaptığından daha tehlikelidir (Özdamar Akarçay, 2019). Stuart Hall (1998: 177) "Said'in 'oryantalist' anlayışında Batılı bilgi kategorileri içinde farklı ve başka olarak yapılandırılmış değiliz. Onlar, sahip oldukları güçle, bize kendi kendimizi 'öteki' olarak algılattılar ve yaşattılar" derken aslında ötekiliği nasıl iliklerimize kadar işlediklerini dokunaklı bir şekilde anlatmıştır. Ona göre her temsil biçimi, Foucault'nun kavramsallaştırdığı, "iktidar/bilgi" ikilisi tarafından biçimlenmiş bir rejim olarak bir söylem yaratmakta ve bu baskın söylem içindeki ötekini bu temsil biçimine göre konumlandırmaktadır (Hall, 1998: 178).

Katılımcı ailelerde kendilerini göçmenlikten kaynaklı bir öteki olarak görme eğilimi olmasına rağmen, kendi ötekilerini de yarattıkları görülmektedir. Bir aile için bu

ötekiler Bulgaristan ve Ukrayna'dan gelen göçmenlerken, bir diğer aile için Araplardır. Çocuklarını yabancılarla evlendirmek istememektedirler. Ali ve Ayşe çocuklarına kendi cemaatlerinden (Alevi cemaati) biri ile evlenmesini öğütlemektedirler. Lale ve Bülent ise muhafazakâr biri ya da Arap bir Müslüman ile kızının evlenmesini istememektedir. Onlar kızlarını özgür bırakarak kendi dinini seçebileceğini düşünmektedirler. Aze ise önce Kürt olduklarını, bu kimliğin evde hep baskın bir kimlik olarak yaşadığını ancak eş seçiminde çocuklarının özgür olduğunu vurgulamaktadır. Kendi cemaatlerinden biri ile evlenirse de mutlu olacağını belirtmektedir.

Cemaatleşme

Kürt ve Alevi toplulukların Türkiye'den Kanada'ya gelecek yakınlarına sponsor olmalarıyla (aile sponsorluğu)⁶ birlikte aile bireylerinin sayısının artması ya da iltica edenlerin diğer mültecilerle yakınlık ilişkileri cemaatleşmeyi doğurmaktadır. Kendi kültürlerini, yaşadıkları yabancı kültüre adapte etme ya da yabancı kültürleri kendi kültürlerine uydurma ile de melez bir kültürleşme ortaya çıkmaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri Lale'nin akrabaları tarafından düğünden sonra "Neden nedimelerin yoktu? Neden Limuzin kiralamadın?" sorularıyla eleştirilmesidir. Bir yandan da düğün salonu kültürü yerleşmiştir. Özellikle dernekleşmiş olan Kürt ve Alevi toplulukların düğünlerinin en az 500 ile 1000 kişi katılımlı olması beklenmektedir. Dernekleşmek, cemaatin oluşumu, devamı açısından önemli bir itici güç oluşturmaktadır. "Mesken tuttıkları dünyanın istikrarsızlığı ve olumsuzluğu karşısında hayrete düşmüş, kafası karışmış ve korkmuş olan insanları güvenceye alma konusunda 'cemaat' çok cazip bir seçenek gibi görünüyor" derken Bauman (2017: 77), cemaatin göçmeni hiç bilmediği bir yerde sahip çıkarak koruyan ve huzur veren yapılar olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda cemaatin baskıların, buyrukların ve yasaklamaların merkezi de olabileceğini, şaşmaz bir sadakat isteyip özgürlükleri yok eden ve içeriye giriş ve çıkışları sıkıca kontrol eden bir kabusa dönüşebileceğini de söylemektedir. Bu nedenle ona göre "cemaat, sevilen veya nefret edilen, çekici ya da itici, açıkçası Janus yüzlü (iki yüzlü)

⁶ "Eğer Kanada'da daimi oturma izniniz var ise ya da Kanada vatandaşı iseniz, yakın bir akrabanızın Kanada'ya gelmesi için sponsor olabilmeniz için geçerli seçenektir" (Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı, 2013).

ve müphem bir olgudur” (Bauman, 2017: 77). Hall (1993: 355) ise cemaatlerdeki en büyük tehlikenin kültür ve cemaatin kapalı biçimlerini benimseyerek, farklılıkları denemeyi reddetmeleri olduğunu belirtir.

Günümüzde geleneksel cemaat; ortak değer ve çıkarlar etrafında toplanan insanların birbirine özen gösterdiği, iş birliği, iletişim, süreklilik, istikrar, bağlılık, sorumluluk duyguları altında birleştikleri bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Kolektif bir benlik duygusunun yaratıldığı cemaatlerde ortak bir cemaat duygusu gelişmektedir (Bozkurt, 1999: 26). Bu araştırmanın katılımcıları Kürt ve Alevi cemaatine tabi olduklarından, o cemaatlerin gereklerini yerine getirmek için çaba sarf etmekte, üzerlerinde baskı hissetseler de cemaatlerini yaşatmak ve insanlarını bir arada tutabilmek için var güçleri ile çalışmaktadırlar.

Lale ve Bülent, Aze ve Ferhad evliliklerinde, birinci derecede akrabalarının yakınlarında olması aile içi anlaşmazlıklara sebep olabilmıştır. Ferhad, Aze'nin sürekli ailesi ile birlikte olmak istemesine sitem ederken, Bülent Lale'nin ailesi ile zaman zaman tartıştıklarını belirtmiştir. Aile albümlerine bakıldığında, Bülent ve Ferhad'ın ailesi ile ilgili çok az fotoğraf varken, Lale ve Aze'nin geniş ailesinin daha fazla yer aldığı gözlenmiştir. Bu fotografik temsiller ya da yokluklar, ailede kadınların ait oldukları cemaat yapılanmalarının baskın olduğunu, ailenin de bu yönde etkilendiğini göstermektedir. Bu, sadece eşler arasında tartışmaya sebep olan etkinin daha ötesindedir. Çocukların annenin çevresi ile kültürlenmesi, -her ne kadar çocuklar kendi seçimlerini kendileri yapacaklar dense de- Alevilik ya da Kürtlük bilinci, sahip oldukları aile dinamikleri, kadınlık ve erkeklik rolleri, sınıfsal konum, ekonomik ve sosyal çevre ile yetiştirilmesi ile sağlanmaktadır.

Ali ve Ayşe'nin kızı Figen cemaat baskısını hissettiklerini anlatmıştır. Alevi cemaatinin birbirini tanıdığını ve kulaktan kulağa iletişim sebebiyle de erkek arkadaşlarını ailelerinden saklayarak gizli gizli buluştuklarından söz etmektedir. Zeynep, o yaştaki bir Kanadalı gençten yapması beklenen -ailesinden ayrılıp- kendi evinde yaşama ve özgürleşme eylemini, ataerkil yapıdaki otoriter baba figürünün koruyucu tahakkümü ve cemaat baskısı sebebiyle bir türlü gerçekleştirilememiştir. Bunu düşünmek bile onda suçluluk duygusu yaratmaktadır. Genellikle Ortadoğu kültüründen

gelen insanlarla daha fazla yakınlık kurduklarını, en yakın yabancı arkadaşının Iraklı olduğunu, kültür yapısı, davranışları, aile yapısı ve düşünce yapısının kendisine çok benzediğini belirtmektedir. Bir İspanyol ve Portekizli ile gün boyu “takılsa” da onların okuldan sonra dans kulübüne gitmek istediklerini ama kendisinin kulübe giden biri olmadığını vurgulamaktadır. İlginç olanın ise İspanyol ve Portekizli arkadaşlarını, kulübe giden, içki içen, onu yoldan çıkarabilecek bir risk olarak görmesidir. Aile tarafından öğretilmiş korku, özellikle kadınların kendi yaşamları üzerindeki etkilerini zayıflatmakta, ailenin istekleri kendi isteklerinin önüne geçebilmektedir.

Aile albümlerine bakarken, Figen ve Zeynep’in babaları ile olan diyalogu kuşaklararası farklılaşmanın temsilleri gibidir. Figen’in, “annem diyor toplumsuz yaşayamayız. Babam diyor kopamayız. Ben de diyorum ki toplumdan koparız başka topluma gireriz” sözlerindeki “toplum”, içinde buldukları Alevi cemaatidir. Anne ve babası için onları var eden Alevi cemaati, Figen için zaruri değildir, aksine onların ailecek esir olduğu bir topluluk görünümündedir. Zeynep ise babasının geldiği dönemle onların içinde yaşadığı dönem ve koşullarının farklı olduğunu savunarak şöyle demektedir:

Türkiye’den gelen babamın yaşındakiler sadece Türk görmüşler, Müslümanlığı görmüşler. Biz okulda farklı dil, kültür gördük. Görüyorum onlar için yaşamıyorlar, biz yaşıyoruz. Mesela babam ne diyordu yalnızsın. Evet ben yalnızım. Ben Türklerin yanında olmayınca yalnız mı oluyorum? 100 tane farklı kültür biliyorum. Ben yanımda Türk olmazsa da başka insanla entegre olurum (07.07.2017, Zeynep, 20).

Yeni yetişen göçmen kuşakların hepsinde toplumsallaşma sürecinde ciddi çelişkiler göze çarpmaktadır. Aile çevresinin geleneksel topluma özgü cinsiyet rolleri ve cinsiyet farklılığından ileri gelen davranış kalıpları ile itaat, ahlaki kurallar, kendine güven konusunda aktarmaya çalıştığı değerler, okulda telkin edilen değerlerle açık bir çelişki oluşturmaktadır. Bu durum, özellikle gencin kişiliğini oluşturmaya çalıştığı ergenlik çağında, ciddi bunalımlara yol açabilmektedir (Abadan Unat, 2002: 193). Göçmen çocuklarının Kanada kültürüne entegre olduklarının bir başka örneği ise Zeynep’in akademik olarak kendini ifade ederken İngilizce ve Fransızca’yı, Türkçeden daha iyi kullandığını ifade etmesidir. Dili iyi kullanmak, çokkültürlülük ideolojisinde o topluma entegrasyon için en önemli faktörlerden biridir. Anne ve babasının içine dahil

olamadıkları Kanada'nın beyaz tarafına geçebilenler ise onların (ilk kuşak göçmelerin) çocuklarıdır.

Katılımcıların en dikkat çekici söylemlerinden biri de beyaz Kanadalı ile gündelik yaşamda ender zamanlarda karşılaşmalarıdır. Ali ve Ayşe konuştukları tek beyaz Kanadalının çocuklarının okulundaki öğretmenleri olduğunu söylemektedirler. Bülent, son dönemlerde Toronto'nun merkezinde bir dönerci işletse de müşterilerinin yüzde 95'inin göçmenlerden oluştuğunu vurgulamaktadır. Ferhad ve Aze ise çoğunlukla göçmenlerin yaşadıkları bölgede iş yaptıklarını ve onlarla benzer durumda olduklarını söylemektedirler. Ancak hayalleri Kanadalı gibi yaşamaktır. Aze ve Ferhad ile Bülent ve Lale bahçeli bir eve kavuşmuşlardır. Kanada'da özellikle bahçeli müstakil bir evde oturmak, semte göre değişse de epeyce parayı gözden çıkarmak demektir.⁷ Uzun süreli kredilerle ev sahibi olabilmektedirler. Ferhad yapı işlerinde çalışmakta, Aze'nin ise bir kuaför salonu vardır. Hem çocuklarının hem de kendi hayallerini gerçekleştirmek için uzun saatler çalışmak zorundadırlar. Aile içi tartışmaların sebeplerinden biri de para kazanmak için uzun saatler çalışmak zorunda kalmaktır. Jean Paul Sartre'ın "burjuva olmak için burjuva doğmak yetmez; kişi hayatı boyunca bir burjuva gibi yaşamalıdır!" sözü, "sınıf üyeliği söz konusu olduğunda, kişi ait olduğunu iddia ettiği sınıfa olan üyeliğini davranışlarıyla ve 'tüm hayatıyla' -sadece nüfus cüzdanını göstererek değil- ispatlamalıdır" anlamına gelmektedir (Bauman, 2017: 63-64). Üçüncü dünyalı bir göçmenin, Kanada'da doğmuş beyaz Kanadalı ile benzer sınıflarda yer alabilmesi için çok çalışması gerektiği anlamına gelmektedir. Sınıfsal ve ekonomik olarak bu benzerliği kurmayı başarabilen kesim, zaten Türkiye'de varlıklı olan ve/veya çocuklarının eğitimi için yurtdışını tercih eden göçmenler ile eğitim görerek sınıf atlamış üst orta sınıf beyaz yakalı göçmenlerdir. Beyazların mesleklerini yaparak, onların imkânlarına kavuşabilseler ve değer görseler de "başka yerlerden gelmek, 'buralı' değil de 'oralı' olmak ve dolayısıyla da aynı anda hem 'içeride' hem de 'dışarıda' olmak, tarihlerin ve hafızaların kesiştiği yerlerde yaşamaktır" (Chambers, 2005: 16).

⁷ Kiracı konut maliyeti ortalama (apartman dairesi) 2.349,07 dolar; toplu taşıma maliyeti ortalama 258,55 ABD doları; sürücü maliyeti ortalama 557,54 ABD doları; yemek maliyeti ortalama 533,95 dolar; cep telefonu ve internet ücreti ortalama 155,96 dolar; eğlence maliyeti ortalama 178,96 ABD doları; sağlık ve zindelik maliyeti ortalama 64,75 dolardır. Toplamda bir ailenin bir aylık gideri: 4,223,56 dolardır. Bu maliyet geçinebilmek için asgari geçim standardını göstermektedir. Merkezden orta ve üst orta sınıfın yaşadığı müstakil evlere doğru gidildiğinde kiralar daha da artmakta, yoksul mahallelerde kiralar ucuzlamaktadır (Businessinsider, 2020).

Aile içi toplumsal cinsiyet rolleri: “Adam her şeyi istiyor, full paket istiyor”

Kanada vatandaşlık rehberinde, kadınlar ve erkeklerin yasalar önünde eşit olduğunu vurgularken, evlilik içi suiistimalleri, namus cinayetleri gibi cinsiyet temelli şiddet biçimlerinin cezalandırılacağını açıkça belirtilmiştir (Citizenship and Immigration Canada 2011). Böylelikle Kanada devleti, bunları sadece belirli kültürlere özgü bir cinsiyetçi pratik olarak görerek, cinsiyete dayalı şiddetin göçmenler aracılığıyla ülkeye taşındığını da alt metinde aktarmış olmaktadır. Küresel Kuzey’in çokkültürlü toplumlarında, kendilerinin iyicil ve hatta doğalmış gibi diasporal toplulukların üyesi olan göçmen kadınlarına, azınlık kültürü ve inancına dayanan gayrimeşru bir toplumsal cinsiyet disiplininin kurbanları olarak yaklaşılmaktadır (Macklin’den akt. Arat-Koç, 2013: 102). Kültürelci kamusal ve politik dilin söylemleştirdiği şey de toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sadece sınıf temelli, ırksallaştırılmış aileler ve topluluklarda yer alan ataerkil ilişkilere odaklanması ve “ötekiler”in Kanada’ya getirdiği bir “kültürel malzeme”, kültürel bir sorun olarak kabul etmesidir (Arat-Koç, 2013: 103). Will Kymlicka, kadınları kontrol eden ve ikincilleştiren kültürel pratiklerin varlığına ve görünürlüğüne rağmen, çokkültürlü grup haklarının önde gelen savunucularının hiçbirinin, cinsiyet ve kültür arasındaki rahatsız edici bağlantılara dikkat çekmediğini vurgulamaktadır (Okın, 1999: 20). Çünkü özellikle göç edilen yerdeki geleneksel cemaatlerin içindeki kültürel pratiklerde kadın, hep kendi namusunu koruyan, yabancı kişiler ve kültürlerle ilişki kurmayan, iş yaşamında kendisine uyan meslekler yapan ya da çalışmayan, evde ev işleri ile ilgilenen, çocuk doğurduktan sonra da fedakârlıkta bulunması gereken kişiler olarak eve kapanma ile karşı karşıya kalmaktadır. Özellikle bu cemaatlerin içinde kadınlık rolleri ile yetişmiş Kanadalı kadın göçmenler için kültürlerini yaşamak ve yaşatmak önemlidir. John Rawls “kendi dili ve tarihi olan ‘zengin ve güvenli bir kültürel yapıya’ üyeliğin hem özsaygının gelişmesinde hem de insanlara hayatlarını nasıl sürdürecekları konusunda seçim yapma şansı tanıdığı için gerekli olduğunu vurgulamaktadır” (akt. Okın, 1999: 20). Kymlicka’ya göre (1999) çokkültürlülüğe liberal eşitlikçi (ve feminist) yaklaşımın, azınlık grup haklarının meşruiyetini incelerken, grup içi eşitsizliklere ve özellikle cinsiyet eşitsizliklerine dikkatle bakması gerekmektedir. Liberalizmin özgürlüğü sınırlayan ve kadınların ve etnokültürel azınlıkların öz

saygılarını zedeleyen ağır adaletsizliklere karşı kör olduğunu savunan Kymlicka (1995), insanları miras aldıkları sosyal rolleri sorgulamaktan alıkoymanın onları tatmin edici olmayan, hatta baskıcı yaşamlara mahkûm edebileceğini de vurgulamaktadır.

Araştırmada yer alan katılımcıların yukarıda bahsedilen cinsiyet temelli bir fiziksel şiddete maruz kalmadıkları gözlenmiştir. Ancak ailelerin (eşlerinin ya da kendilerinin) kimliklerinden ötürü evlenmelerine izin vermemeleri, ailenin de onaylayacağı erkekle evlenme zorunluluğu gibi baskılar yaşanmaktadır. Kadının üzerindeki “namusu koruma” baskısı, kadının kendine sosyal bir çevre edinmesini ve özgürce davranmasını engellemekte, ailesinin ya da kendisinin cemaatten dışlanma endişesi yaşatmaktadır. “Kültürel pratikler”, kadınların ve kızların hayatları üzerinde erkekler ve erkek çocuklara göre çok daha fazla etkiye sahiptir. Çünkü kadınların zamanının ve enerjisinin çok daha fazlasını kişisel olanı korumaya ve sürdürmeye harcamaları gerekmektedir. Ev, kültürün çoğunun uygulandığı, korunduğu ve gençlere aktarıldığı yerdir. Ev içi alanda bir kültür kadınlardan ne kadar çok şey ister veya beklerse, her iki alanda da erkeklerle eşitliğe ulaşma fırsatları o kadar az olmaktadır (Okın, 1999: 13).

Ferhad ile Aze evliliğine odaklanacak olursak, kadın bedeninin erkeğin istediği bir arzu nesnesine dönüşmesi örneği ile karşılaşırız. Ferhad, Aze'nin bakımlı bir iş kadını, vefakâr bir anne ve güçlü bir eş olmasını istediğini söylemektedir. Aze ile evlenmeden önceki fotoğrafını gösterip, kilo vermesinin gerekliliklerinden bahsetmiştir. “İlk tanıştığım Aze'yi istiyorum” demiştir. Kültürel temelli birçok gelenek, kadınları kontrol etmeyi ve onları, özellikle cinsellik ve üreme açısından erkeklerin arzularına ve çıkarlarına hizmetkar kılmayı amaçlamaktadır. Dahası bazen, “kültür” veya “gelenek” kadınların kontrolüyle o kadar yakından bağlantılıdır ki neredeyse eşittirler. Çoğu kültür, cinsiyetle ilgili pratikler ve ideolojilerle doludur (Okın, 1999: 12-16).

Aze ise şimdiye kadar herkes için çok şey yaptığını ve artık yorulduğunu, bedeni için ayrıca bir zaman ayıramayacağını hararetle ve incinmiş bir şekilde anlatmıştır. Erkek ve kadın göçmenler olarak her ikisi de çalışmaları gerektiğinden fazla çalışarak şu anda oldukları noktaya gelmişler, üstelik Aze iki çocuk doğurmuştur. Arat-Koç bu

durumu devlet politikalarının bakım hizmetlerinden çekilmesiyle kadının erkek gibi davranmaya zorunlu kıldığını vurgulayarak, şöyle devam etmiştir:

Devletin bakım hizmetlerinden çekilmesi özel bakıma giderek artan bağımlılık koşulları yaratırken; neoliberal ekonomi, çalışma saatleri ve ücretli iş yükümlülükleri bakımından (ki her ikisi de emeğin toplumsal yeniden üretimini görünmez kılar) geleneksel olarak ‘erkek gibi’ davranmak (yani ev işi veya bakım sorumlulukları yokmuş gibi davranabilen) zorunda olan işçiler talep eder (Arat-Koç, 2013: 98).

Aze, Toronto’ya geldiğinden beri “bir erkek gibi” çalışmakta ancak Ferhad’a “yaranamamakta”dır. Çünkü Ferhad, onun “iyi bir kadın” olmasını istemektedir. Aze buna isyan etmekte “kimse mükemmel değildir. Hepsini birden nasıl olayım?” diyerek erkeklik ve kadınlık rollerinin kültürel, sınıfsal ve toplumsal olarak evliliklerde nasıl belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tür evlilikler, Alevi-Sünni ayrılıklarının değil, kadınlık-erkeklik rollerinin belirleyici olduğu bir örneği temsil etmektedir.

Ayşe ise, Toronto’ya ilk geldiğinde adapte olmakta zorlansa da Ali malulen emekli olunca çalışmak zorunda kalmıştır. Ali bütün gün evde kalmakta, Ayşe ise bütün gün bir din merkezinin mutfağında çalışmaktadır. Ancak cinsiyet rolleri geleneksel olarak devam etmektedir. Evde yemekleri Ayşe yapmakta, sofrayı o kurmakta, bulaşıkları yıkamakta ve Ali’nin çayını servis etmektedir. Aile, toplumsal cinsiyet rollerinin, kadınlık ve erkeğin, geleneksel kültüre ve Türkiye’deki toplumsal yapısına uygun bir biçimde, koşullar, mekân, ülke ya da kimlik ne olursa olsun yeniden ve yeniden ürettiği bir alanı temsil etmektedir.

Lale ise kendini yetersiz hissetmektedir. Onca yıla rağmen dili gelişmemiştir, anaokulu öğretmeni olabilir ancak sınıf öğretmenliğini beceremeyeceğini düşünmektedir. İçinde bir korku yaşadığını söylemektedir. Bunun sebebini babasız oldukları için annesinin korumacı davranmasına ve Alevi ve Kürt kimliklerini saklamak zorunda kalmaya ve bir kız çocuğu olarak evden dışarı çıkamamasına bağlamaktadır. Kanada onun için özgürlük demektir. Türkiye’yi sevmediğini ve dönmek istemediğini belirtmektedir.

Erkekler genelde çocuklarla, ev ile ilgilenmemekte, ev içi sorumluluk kadına yüklenmektedir. Kadının çalışıp çalışmadığı, ekonomik sermayeye sahip olup

olmadığına bakılmaksızın erkeğin tahakkümü sürmektedir. Sınıfsal farklılıklar olsa da Kanadalı ya da farklı ülkeden gelen göçmenlerle evli olan eğitimli kadın göçmenlerde de benzer bir durum söz konusudur. Türkiye’de yaşadıkları dönemde üst orta sınıfa ait işlerde çalışırken, Kanada’ya geldikten sonra düşük ücretli işlerde çalışmak zorunda kalmaları ve devletin 5 yaş altı çocuklarda bakım desteğini çekmesi gibi faktörler kadınları eve kapatmış, iş yaşamından giderek uzaklaşmalarına neden olmuştur. Bu durumda, göçmen ve evli bir kadın olarak karşınıza iki seçenek sunmaktadır: Ya evinizde oturup sosyalleşmeden, eşinize mahkûm kalarak çocuk büyütme ya da çocuk doğurmayı erteleyip eşinizle birlikte çalışmak. Bu iki şart da kadını baskı altında tutan, eve kapatan özellikle göçmen ailelerde kadını ötekileştiren bir hale sokmaktadır. Aile bağlamındaki toplumsal cinsiyet ilişkileri ve hiyerarşiler, kadınların göçünü etkilemektedir. Çünkü genellikle kadının erkek otoritesine tabi kılınması aile içinde ortaya çıkmaktadır. Aile, kadının topluma entegrasyonunu, göreceli motivasyonunu ve sosyal ve ekonomik hayata katılma teşvikini belirleyen rollerini hem kararlaştırmakta hem de belirlemektedir (Boyd ve Grieco, 2003).

Sonuç

Göç ile birlikte geçmişten getirdikleri aidiyetlikler etrafında cemaatleşerek birbirine tutunan göçmenlerin kurdukları çapraz evlilikleri, kimliklerin şekillendirdiği aileler oluşturmaktadır. Özellikle Alevi ve Kürt kimliğe sahip eşlerin, cemaatleri aracılığıyla kimliklerine sıkı sıkıya bağlı olmaları, evliliklerinde zaman zaman çatışmalara sebep olabilmektedir. Toronto’nun çok kültürlü yapısı sebebiyle göçmenlerin kendi derneklerini kolaylıkla kurup örgütlenebilmeleri; etnik, dinsel aidiyetler ile yaşama bağlanmalarını sağlamıştır. Bu dernekler aracılığıyla Türkiye’deki örgütlülüklerini sürdürebilmekte, gelenek, görenek ve yerleşmiş önyargılar ve ahlaki yapıları cemaat içinde yeniden ve yeniden üretebilmektedirler. İkinci ya da üçüncü nesil göçmenler olarak çocuklarına da kültürlerini aşılıyarak, onlardan da kendileri gibi olmalarını beklemektedirler.

Alevi-Sünni ve Türk-Kürt karşıtlıkları ve çatışmalarının evlilik öncesinde ailelerde ve çiftler arasında sorunlara yol açması, cemaatleşmenin en önemli göstergelerinden birdir. Toronto gibi çok kültürlülüğü temsil eden bir şehirde yaşasalar

da kapalı cemaat yapıları ile bırakın Kanadalı başka bir göçmen ile evlenmeyi, bu çatışmalardan dolayı, “kızın sevdiği oğlana kaçması”, “Sünni oğlanla evlenmenin yasak olması”, “Alevi kızın Sünni oğlanla evlenmesi sonucu ailenin cemaatten dışlanması” gibi önyargılar sebebiyle ailelerde sorunların devam ettiği gözlenmiştir. Çünkü her bir birey ya da topluluk, geçmişten getirdikleri kültürel, sosyal ve tarihsel önyargıları yaşadığı ana ya da geleceğe taşımaktadır. Bir topluluk olabilmek bu tür duygulara sarılabilmeyi, sahip çıkmayı gerektirmektedir.

Göç sürecindeki kimlik ediniminde de iletişimin rolü yadsınamaz. Gündelik yaşamda yaşadığı toplum ile kurduğu iletişimin bir göçmen için entegrasyon sürecini hızlandırdığı bilinmektedir. Ancak çalışmada katılımcıların beyaz Kanadalılarla iletişim kuramadıkları gerek sosyalleşmek için gerekse iş amaçlı kendileri gibi olan göçmenlerle iletişim kurdukları ortaya çıkmıştır. Bunun sebeplerinden biri dil problemi diğerleri ise ekonomik ve kültürel sermaye ile ilişkilendirilebilir. Alevi ve Kürt kimlikli göçmenlerin büyük bir kısmı iltica ederek Kanada'ya geldikleri için yaşam kurmakta ve iş koşullarına adapte olmakta zorluk çekmiş göçmenlerdir. Cemaate bağlanmak da tam burada devreye girmektedir. Dernekler cemaatleşmenin kurumsallaşmış sivil toplum örgütleridir ve sosyalleşme, eş seçme, yeni gelen göçmenlere yardım etme, dil öğrenme ve öğretme, sosyal haklar ile ilgili bilgi alma gibi yerler olarak önem kazanmaktadırlar.

Çalışmadaki vurgulanması gereken sonuçlardan biri de aile içindeki toplumsal cinsiyet rolleridir. “Kültürel pratikler”, kadınların ve kız çocukların hayatları üzerinde erkekler ve erkek çocuklara göre çok daha fazla etkiye sahiptir. Çünkü kadınların zamanının ve enerjisinin çok daha fazlasını kişisel olanı korumaya ve sürdürmeye harcamaları gerekmektedir. Ev, kültürün çoğunun uygulandığı, korunduğu ve gençlere aktarıldığı yerdir. Ev içi alanda bir kültür, kadınlardan ne kadar çok şey ister veya beklerse, her iki alanda da erkeklerle eşitliğe ulaşma fırsatları o kadar az olmaktadır (Okın, 1999: 13). Ailelerin çocukları, annelerinin kadınlık rollerinin dışına çıkmayı başarsalar da bir cemaatin içinde kadın olmanın getirdiği sorumlulukların altında ezilmektedirler. Karşı cinsle mesafe koymak zorunda bırakılmakta, yaşlıları gibi sosyalleşememekte, “ya biri görürse korkusu”nu hep içinde yaşamaktadırlar. Coğrafi olarak memleketten uzakta da olsalar cemaat baskısı omuzlarında bir yük olarak

durmaktadır. Her ne kadar bu baskıyı açıkça söylemeseler de kurdukları arkadaşlık ilişkilerinden bahsederken, babaları ile diyalog ve ilişkilerden, cemaatleşme ile ilgili sohbetlerden cemaate karşı eleştirel yaklaşımlarından anlaşılmaktadır. Bu halleriyle çemberin ne içinde ne de dışında yer alan ikinci nesil göçmen kadınlar, rollerini belirlemek için mücadele vermektedirler.

Kadının ayakta kalmaya çalıştığı bu göç sürecinde, iş yaşamına entegre olmak erkeklere göre çok daha zordur. Evlendikten sonra ise direniş devam etmekte, kadınlık erkeklik rolleri kadın için daha acımasız bir şekilde işlemektedir. Kanada'daki 5 yaş altı çocuk kreşlerinin devlet tarafından desteklenmemesi ve paralı olması özellikle göçmen kadınların işlerine ara verip, eve kapanmalarına sebep olmuştur. Öte yandan kadından iyi kazandıran bir işinin olması, çocuk doğurması, "erkeği memnun edecek" bir görünüşe sahip olması beklenmektedir. Okin'in de (1999: 12) belirttiği gibi kültürel temelli birçok gelenek, kadınları kontrol etmeyi ve onları, özellikle cinsellik ve üreme açısından erkeklerin arzularına ve çıkarlarına hizmetkar kılmayı amaçlamaktadır. Böylelikle kadın ev, iş, göçmenlik, eş, çocuk ve aile arasındaki kıssaçta kendini var etmenin yollarını aramaktadır.

Kaynakça

- Abadan Unat, Nermin (2002). *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arat-Koç, Sedef (2013). "Görünmezlik ve Aşırı Görünürlük Paradoksu: Neoliberal Kanada'nın Kamu Politikaları ve Siyasal Söylemlerinde Kültürelleştirme ve Toplumsal Cinsiyet." *21. Yüzyıl Feminizmine Doğru: Neoliberalizmin Ötesinde Bir Kadın Hareketi İçin Tartışmalar*. Aynur Özügürlü (der.) içinde. Ankara: Hermes Yayınları. 95-122.
- Batchen, Geoffrey (2008). "Snapshots: art history and the ethnographic turn." *Photographies*, 1 :121–142.
- Bauman, Zygmunt (2017). *Kimlik*. Çev., Mesut Hazır. Ankara: Heretik.
- Bourdieu, Pierre ve Loic Wacquant (2007). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. Çev., Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boyd, Monica ve Elizabeth Grieco (2003). "Women and Migration: Incorporating Gender into International Migration Theory." *Migration Information Source*. <http://www.migrationpolicy.org/article/women-and-migration-incorporating-gender-international-migration-theory>. Erişim Tarihi: 30 Ağustos 2020.
- Bozkurt, Veysel (1999). "Sanal Cemaatler." *Birikim*, 127: 65-72.
- Breger, Rosemary Anne ve Rosanna Hill (1998). *Cross Cultural Marriage, Identity and Choice*. New York: Berg.
- Businessinsider (2020). "Cost of Living Index shows how expensive is it to live in Toronto in 2020." <https://markets.businessinsider.com/news/stocks/cost-of-living-index-shows-how-expensive-is-it-to-live-in-toronto-in-2020-1028870959#> Erişim Tarihi: 01.09.2020.
- Chalfen, Ricgard (1987). *Snapshot Versions of Life*. Ohio: Bowling Green State University Press.
- Chambers, Iain (2005). *Göç, Kültür, Kimlik*. Çev., İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Ergül, Hakan (der.) (2013). *Sahanın Sesleri: İletişim Araştırmalarında Etnografik Yöntem*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hall, Stuart (1993). "Culture, Community, Nation." *Cultural Studies*, 7(3): 349-363. doi: 10.1080/09502389300490251
- Hall, Stuart (1998). "Kültürel kimlik ve Diaspora." *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık*. Jonathan Rutherford (der.) içinde. Çev., İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal Yayınevi. 173-191.
- Hirsch, Julia (1981). *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*. Oxford: Oxford University Press,.
- Kastoryano, Riva (2000). *Kimlik Pazarlığı; Fransa ve Almanya'da Devlet ve Göçmen İlişkileri*. Çev., Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaya, Ayhan ve Ferhat Kentel (2005). *Euro-Türkler: Türkiye ile Avrupa Birliği arasında Köprü mü Engel mi? Almanya-Türkleri ve Fransa-Türkleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Göç Araştırmaları Merkezi.
- Kim, Young Yun (2001). *Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-cultural Adaptation*. California: Sage.
- Kramsch, Claire (1998). *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Kymlicka, Will (1995). *Çokkültürlü Yurttaşlık*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lemke, Jay L. (2008). "Identity, Development, and Desire: Critical Questions." *Identity Trouble: Critical Discourse and Contested Identities*. Carmen Rosa Caldas-Coulthard ve Rick Iedema (der.) içinde. New York: Palgrave MacMillan. 17- 42.
- Okin, Susan Moller (1999). "Is Multiculturalism Bad for Women?" *Is Multiculturalism Bad for Women? Susan Moller Okin, With Respondents*. Joshua Cohen vd. (Ed.) içinde. New Jersey: Princeton University Press. 7-27.

- Özdamar Akarçay, Gülbin (2012). *Etnograflar ve Fotoğrafçılara Yönelik Bir Etnografi Çalışması, Hacı Bektaş Veli Etkinliklerinin Foto-Etnografisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Özdamar Akarçay, Gülbin (2013). “Kutsalın Foto-etnografisi: Alevilerde İbadet ve Siyaset.” *Sahanın Sesleri: İletişim Araştırmalarında Etnografik Yöntem*. Hakan Ergül (der.) içinde. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. 159-185.
- Özdamar Akarçay, Gülbin (2015). “Fotoğraf Sahaya İniyor Özdeşünümsellik Yükseliyor.” *Kültür ve İletişim Dergisi*, 34: 76-99.
- Özdamar Akarçay, Gülbin (2019). “Ötekinin Gölgesi.” *Birikim Güncel*. <https://www.birikimdergisi.com/guncel/9745/otekinin-golgesi>. Erişim Tarihi: 1 Eylül 2020.
- Potter, Jonathan (1996). *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*. Londra: Sage.
- Prosser, Jon ve Dona Schwartz (2006). “Sosyolojik Araştırma Sürecinde Fotoğrafın Yeri.” *Toplumbilim Dergisi*, 14: 101-112.
- Ramm, Christoph (2016). “Beyond ‘Black Turks’ and ‘White Turks’ – The Turkish Elites’ Ongoing Mission to Civilize a Colourful Society.” *ASIA*, 70(4), 1355–1385. Doi:10.1515/asia-2016-0035
- Rose, Gillian (2010). *Doing Family Photography*. Surrey: Ashgate
- Russon, John (1995). “Heidegger, Hegel, and Ethnicity: The Ritual Basis of Self-Identity.” *The Southern Journal of Philosophy*, 23: 509-532.
- Rutherford, Jonathan (1998). “Yuva Denilen Yer: Kimlik ve Farklılığın Kültürel Politikalar.” *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık*. Jonathan Rutherford (der.) içinde. Çev., İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal Yayınevi. 7-30.
- Said, Edward (2014). *Yersiz Yurtsuz, Anılar*. Çev., Aylin Ülçer. İstanbul: Metis.
- Samovar, Larry A. ve Richard E. Porter (2004). *Communication Between Cultures*. Belmont: Wadsworth/ Thomson Learning.

- Sennett, Richard. (2008). *Karakter Aşınması*. Çev., Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Slater, Don (1995). "Domestic Photography and Digital Culture." *The Photographic Image in Digital Culture*. Martin Lister (der.) içinde. Londra: Routledge. 129-46.
- Slattery, Martin (2010). *Sosyolojide Temel Fikirler*. Çev., Şebnem Özkan vd. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Somersan, Semra (2004). *Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sontag, Susan (1999). *Fotoğraf Üzerine*. Çev., Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Spence, Jo (1986). *Beyond the Family Album*. Londra: Virago.
- Spence, Jo ve Patricia Holland (der.) (1991). *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. Londra: Virago.
- Subaşı, Necdet (2008). *Sırrı Faş Eylemek: Alevi Modernleşmesi*. İstanbul: Ufuk Çizgisi.
- Swales, John (1990). "The Concept of Discourse Community." *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Boston: Cambridge UP. 21-32.
- Taylor, Charles (2018). "Tanınma Politikası." *Çokkültürcülük: Tanınma Politikası*. Amy Gutmann (der.) içinde. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul: YKY. 46-93.
- Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı (2013). "Kanada Devleti'nin Göçmenlik Uygulamalarına Genel Bakış." <http://ottawa.emb.mfa.gov.tr/Mission/ShowInfoNote/183468>. Erişim Tarihi: 21.02.2021.
- Ulu, Meltem. (2013). *Değişen İstanbul'un Tanıkları, Düğün ve Aile Fotoğrafları*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Weeks, Jeffrey (1998). "Farklılığın Değeri." *Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık*. Jonathan Rutherford (der.) içinde. Çev., İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal Yayınevi. 85-100.

Wolbert, Barbara (2001). "The Visual Production of Locality: Turkish Family Pictures, Migration and The Creation of Virtual Neighborhoods." *Visual Anthropology Review*, 17(1): 21-35.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 159-189

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.800820

****Araştırma Makalesi****

1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm*

Aslı Daldal**

Öz

Bu çalışmanın amacı 1990'larda ortaya çıkan Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda emekçi öznenin ve yeniden bölüşüm politikalarının neden yer bulamadığını incelemektir. 1990'ların ortalarında Yeşilçam dönemindeki film yapma pratiklerinden çok farklı bir sinema yeşermeye başlar. Dil bilen, dünya sinemalarını takip eden entelektüel, kozmopolit ve bireyci bir kuşak doğmaktadır. Hâlbuki bölüşüm politikalarından kaynaklı sorunlar ve emekçi sınıfın taleplerinde herhangi bir değişme yoktur. Darbe döneminin baskıcı politikaları ve siyasi yasaklar 1990'lara doğru yumuşar. 1990'lardan itibaren sendikal hayatın tekrar canlanmasına ve siyasi yasakların hafiflemesine rağmen dönemin Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz gibi entelektüel yönetmenleri, sadece varoluşsal, mikro siyasal, ya da kimliği merkeze alan meseleler üzerine odaklanmışlardır. Emekçi Özne, gündelik yaşamda faal olmasına rağmen, bağımsız sinemamızda kendine neredeyse hiç yer bulamaz. Bu bağlamda, Özal döneminden itibaren uygulanmaya başlanan neoliberal politikalar ile bireyci vurguların öne çıkması yanında, küreselleşme ve kültürel sermaye ile ilişkilendirebileceğimiz festivalizm olgusu da mercek altına alınmalıdır. Akademik camiada yeterince eleştirilemeyen festivaller fazla da radikal olmayan ancak eğitim ve toplumsal hassasiyeti belirli bir seviyenin üstünde olan şehirli tüketicilere odaklanırken, bağımsız olma çabasındaki filmler için yeni bağımlılık kanalları yaratmakta ve konu seçimlerini kısıtlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yeni Türk sineması, toplumcu sinema, bağımsız sinema, küreselleşme, festivalizm.

* Geliş tarihi: 27/09/2020 • Kabul tarihi: 17/12/2020

** Yıldız Teknik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü.

Orcid no: 0000 0002 3554 6383, aslidaldal@yahoo.com

****Research Article****

The Disappearance of the Working Class Subject in the 1990s New Turkish Independent Cinema: Globalisation and Festivalism*

Aslı Daldal**

Abstract

This essay aims at analyzing the disappearance of the working class subject and the politics of redistribution in the new independent Turkish cinema emerged in the mid 1990s. In those years a new cinema, very different from Yeşilçam filmmaking practices, was born. A new generation of filmmakers who were cosmopolitan, spoke several languages and knew about the world cinema became visible. They were also very individualistic although the economic problems and the agonies of the working class were still very persistent. The political pressure caused by the 1980 Coup d'Etat was much lighter towards the 1990s. Although the labour unions were active in the 1990s and the political restrictions were much lighter than the previous decades the new intellectual filmmakers such as Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu and Zeki Demirkubuz refrained from focusing on the agonies of the working class. They instead preferred to concentrate on micro political issues, identity problems and existential stories. This essay argues that apart from the individualism propagated by the prime minister of the post-Coup d'Etat period Turgut Özal's neoliberal policies, globalisation and its cultural extensions such as festivalism are crucial structural agents in shaping the filmmakers' cinematographic choices. Festivals that target the well-educated but less radical urban elites are rarely critically analysed by the academia and the new dependencies they create are not throughoutly discussed. However, they highly restrict the thematic choices of the young filmmakers as this essay aims at arguing.

Keywords: The new Turkish cinema, independent cinema, social cinema, globalisation, festivalism.

* Received: 27/09/2020 • Accepted: 17/12/2020

** Yıldız Technical University Faculty of Economic and Administrative Sciences, Department of Political Science and International Relations
Orcid no: 0000 0002 3554 6383, aslidaldal@yahoo.com

1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm¹

Giriş

1990'ların ortalarından itibaren bugün “Yeni Bağımsız Türk Sineması”, “Yeni Türk Sineması” ya da “Bağımsız Türkiye Sineması” olarak adlandırılan², yeni bir sinemacı kuşağın farklı üretim, gösterim ve dağıtım ağlarıyla şekillendirdiği, Avrupa Sineması kalıplarına yakın bir sinema ortaya çıkmaya başladı. 1980 Darbesi'nin ardından Türkiye'de yükselen neoliberalizm ve onun toplumsal-kültürel alandaki yansımaları (sendikaların, işçi hareketlerinin bastırılması, küreselleşme ile yatırım alanlarının genişletilmesi, piyasa mantığı ve özelleştirmenin kolektif bilinci tahrip etmesi, tüketim alışkanlıkları ve tüketim ağlarının çeşitlenmesi) 1980 sonrasındaki sinema yapma pratiklerini derinden etkilemişti. Sansür ve baskı politikaları da buna eklenince, 80 öncesinde karşımıza çıkan, toplumsal sorunlara eğilen, sınıfsal bakış açısına sahip, emekçi-ezilen kesimleri merkeze alan filmler (örneğin Yılmaz Güney sineması ya da 1960'ların toplumsal gerçekçiliği) 1980 sonrasında karşımıza çıkmaz oldu. Yine de 1980'lerde film yapan bazı yönetmenler (örneğin Engin Ayça, Bilge Olgaç, Zeki Ökten) sınıfsal sorunlara değinmeye çalıştılar (Scognamillo, 2003). Aslında, aynı yıllarda Türkiye'deki emek hareketi de yoğun bir mücadele içindedir. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun (DİSK) kapatılmasının ardından daha radikalleşen Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (TÜRK-İŞ) Avrupa Birliğine girmek için Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) sözleşmelerine uymak zorunda olan Özal Hükümeti'ni zorlar. Bu durum bütün özelleştirme, devleti küçültme furçasına rağmen 90'ların başında da sürer (Önder, 2016). Kısacası aslında bütün siyasi-toplumsal

¹ Bu çalışma 14-15 Aralık 2019 tarihinde Tarih Vakfı ve DİSK işbirliğinde düzenlenen Emek Tarih Konferansları dizisinin “ Türkiye'nin Yakın tarihinde Emek, Toplum ve Siyaset, 1980-2002” başlığını taşıyan dördüncüsünde tebliğ olarak sunulmuştur.

² Bağımsız sinemacılarımız içinde etnik vurguları olan ya da kimlik sorunlarına vurgu yapan pek çok isim de vardır. Bu yüzden “Yeni Bağımsız Türk Sineması yerine” (*The New Turkish Independent Cinema*), “Türkiye'de Bağımsız Sinema” ya da “Bağımsız Türkiye Sineması” (*The New Independent Cinema in Turkey*) tanımlaması da tercih edilebilmektedir. Bu tercihi yazar ya da sinemacının estetik tercihleri kadar siyasal-ideolojik perspektifi de şekillendirmektedir. Bu konudaki tartışmalar için bkz. (Suner, 2006; Arslan, 2011; Dönmez, 2016).

olumsuzluklara rağmen emekçi özne faaldir. Yalnız 1990'lara geldiğimizde, özellikle Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi yeni kuşak genç ve bağımsız sinemacılar, emek ve bölüşüm politikalarına, sınıfsal çatışmalara, neoliberal yozlaşmaya ilgisiz ve duyarsız görünen bir sinema yaparlar. Aslında bu filmler, sinema dilleri açısından Yeşilçam dönemindeki kalıpların dışında ve o dönemin çok ilerisindedir. Yeşilçam'ın çökmesinin ardından tek başına kalan genç kuşak, bireysel çabalarıyla yapımcı bulmaya çalışır. Yabancı dil bilen, seyahat etme şansına sahip yönetmenler, 1990'da Eurimages ile yapılan anlaşmanın da verdiği güvenle zamanla Avrupa'dan ortak yapımcılar da bulmaya başlar. Evrensel sinema diline sahip olan eski toplumcu sinemacıların (Yılmaz Güney, Lütfi Akad, ya da bir dönem Metin Erksan) toplumsal mücadele, kahramanlık, ilerçilik, toplumsal misyonerlik fikirleri, genç kuşakta yerlerini "bireycilik, içe bakış, minimalizm ve kimlik meselelerine bırakır" (Dönmez-Colin, 2008). Toplumdaki bütün can yakıcı neoliberal politikalara rağmen, emekçi özneler bu genç sinemacıların dünyalarında yer bulamaz. Bu durum 2010'lara doğru daha da acımasız bir hale dönüşür. Bağımsız filmler siyasal konjonktürün iyice bunaltıcı bir hale gelmesi, toplumsal dayanışma ve direniş mekanizmalarının çözülmesi ile gittikçe daha distopik ve nihilist bir dünya görüşüne sürüklenir. Hâlbuki 1990'ların sonunda Türkiye'deki siyasi atmosfer, sansür ve caydırıcı siyasi mekanizmalar günümüzdeki kadar bunaltıcı değildir. Emek politikalarını odağına almak isteyen sinemacıları çok büyük siyasi yaptırımlar beklememektedir. İktidardaki Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) referandum sonrası kaydığı yoğun otoriter eğilimler henüz kendini göstermemiştir.

Bu çalışma, emekçi öznenin ve sınıf çatışmalarının yeni bağımsız sinemacılarımızın eserlerinde 1990'ların ortalarından itibaren neden yer bulamamaya başladığını anlamaya uğraşiyor. Günümüze kadar getirilebilecek bu inceleme, bu yazı bağlamında 1995-2003 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. 2003'te Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmiyle Cannes'da büyük ödülü alması, bağımsız sinemacı kuşağın küresel sanat ağıyla ilişkisini daha farklı noktalara çeker. 1990'ların bireyci ama özgün yaklaşımları, 2003 sonrasında yerlerini pastiş³ ve yeni bağımlılık

³ Fredric Jameson'un (1984) ifadesiyle pastiş eski tarzların, stillerin özgünlükten yoksun bir taklididir. Burada da kastedilen filmlerin birbirini tekrar eden, kişisellikten yoksun bir noktaya gelmeye başlamasıdır. Özellikle Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü almasının ardından Nuri Bilge Ceylan'ın tarzını ve başat anlatı kalıplarını tekrar eden pek çok film yapılmıştır. Festival ağlarının beklentileri ve

ilişkilerine bırakır. Bu bağlamda Bağımsız sinemamızın ilk özgün örneklerini odağına alan bu çalışma o yıllarda yeni yeni yükselmeye başlayan iki temel gelişmeye odaklanıyor: Küreselleşme ve Festivalizm. İlerde daha detaylı inceleneceği gibi küreselleşme, Korkut Boratav ve Zygmunt Bauman'ın tabiriyle, sermaye için elzem olan neoliberal altın çağ hayalini global ölçekte kurgularken, işsizlik ve belirsizlik silahını toplumsal disiplin için kullanıyor (Boratav, 2015; Bauman, 2013). Thatcherizm'in "yok toplum" anlayışı kolektif dayanışmayı yıkarken yerine muğlâk bir kimlik politikasını kuruyor. Yine ilerleyen paragraflarda mercek altına alınacak "Festivalizm" ise, Sibel Yardımcı'nın da ifade ettiği gibi, yakıcı siyasi meselelerden arındırılmış "gerektiği kadar" radikal bir eğlence sunarken (Yardımcı, 2005: 14) sponsorluk ilişkileri ile de global sermayeyi sembolik iktisada ve kültür üretimine sokuyor. 1990 sonrası sinemacılarımızın çoğunlukla festivaller sayesinde ayakta kaldıkları göz önünde bulundurulduğunda, Thomas Elsaesser'in (2005) altını çizdiği gibi global dağıtım ve gösterim pazarlıklarının odağındaki festival ağlarına eklemlenmelerinin, sermaye karşıtı emek politikalarından uzak kalmalarına nasıl zemin sağladığı tartışılıyor.

Yeni Bağımsız Türk Sineması

1990'ların başlarından itibaren eski Yeşilçam pratiklerinden farklı filmler yapan bir kuşak doğmaya başladı. Bu kuşak ve yaptıkları filmler, değişik çevrelerde ve akademik camiada "bağımsız" olarak tanımlandı.⁴ Yeşilçam'dan ve Hollywood tipi büyük dağıtım ağlarından bağımsız olmaya çalışan, seyirci beklentilerini fazla umursamayan, özgün bir sinemadır bu. Farklı dil, üslup arayışları, içe bakış ve uluslararası yapım ağlarına entegre olma biçiminde tezahür eden bu yeni oluşum, Yeşilçam'ın bütün hatalarına rağmen usta-çırak-tanıdık ilişkisi içinde serpilip popüler sinemasının belirli ve tanımlı konforlarından uzaktır. Küreselleşmenin ve bireyselleşmenin yerel olanı silmesine paralel olarak, bu sinemacı kuşağı da büyük

küresel film pazarının yükselen tercihleri de bu durumun ortaya çıkmasında rol oynar. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Daldal, 2014).

⁴ Bağımsız Türk Sineması tanımının ilk kez ne zaman ve kimler tarafından kullanıldığı tartışmalı bir konudur. Asuman Suner (2006) bu tanımları çok usta bir şekilde ayrıntılandırır. Ancak Suner'den önce Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü yayınlarında da (örneğin *Görüntü, Yeni Film, Yeni Sinema*) "bağımsız" sinema tanımları Zahit Atam ve Bülent Görücü gibi yazarlar tarafından kullanılmıştır.

fırsatlar ve Batılı ortak yapımcılar arasında aslında yapayalnızdır. 1950’lerden itibaren popüler sinemanın Türkiye’deki ana merkezi Yeşilçam, solcu aydınların, gerçeklikten kopuk, melodramatik, klişe konulara, star sistemine getirdiği haklı eleştirilere rağmen, yapımcıların büyük sermayedarlar olmamaları ve üretim altyapısının naifliği ile bugün nostalji ile seyrettiğimiz birçok filmin korunaklı dünyasının yaratıcısıydı (Özön, 1995). Örneğin yeni bağımsız sinemamızın önde gelen yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, Yeşilçam’ın duayenlerinden Ferdi Tayfur’un ticari filmlerinde asistanlık yaptığı dönemlerde pek çok şey öğrendiğini, bu naif ve dostane ilişkiler ağını günümüzün soğuk ve entelektüel yapım ortamına tercih ettiğini vurgular (Gazete Bilkent, 2012).

Hollywood’a özgü film yapma pratiklerinden, Yeşilçam’ın nepotizm eksenli yapım geleneklerinden ve popülist sinemasından uzak durmak isteyen bu yeni kuşak ticari olmayan ve bu bağlamda eski kapitalizmin mantığına aykırı özgün filmler yapmaya girişti. Ticari sinemaya alternatif bir sanat sineması peşinde koşan bu yaratıcı yönetmenler (“auteur” sinemacılar) arasında en dikkat çekici olanlar Reha Erdem (*A Ay*,1988; *Kaç Para Kaç*,1999), Yeşim Ustaoglu (*İz*, 1994; *Güneşe Yolculuk*, 1998), Derviş Zaim (*Tabutta Rövaşata*,1996; *Filler ve Çimen*, 2001), Zeki Demirkubuz (*C Blok*,1994; *Masumiyet*,1997; *3. Sayfa*, 1999) ve Nuri Bilge Ceylan (*Kasaba*,1998; *Mayıs Sıkıntısı*, 2000; *Uzak*, 2002) idi. Önceki kuşaktan Ömer Kavur, Fehmi Yaşar, Erden Kıral, Handan İpekçi gibi isimlerin de sanat sineması eksenli filmler ürettikleri bu yıllarda büyüyen yeni bağımsız sinemacı kuşağını Ömer Kavur şöyle yorumlar: “1980’li yılların Türkiye’sinde ‘bireysellik’ yayılarak yeni kuşağı etkiledi. Ben de bunu iyi bulmuyorum ama onları eleştirecek değilim. İstedikleri şeyleri yapıyorlar, ancak aralarında bir bağ göremiyorum” (Kavur’dan aktaran Scognamillo, 2003: 414). 1960’larda toplumsal gerçekçilik akımını savunan, Adalet Partisi’nin (AP) iktidara gelmesinin ardından,1965’ten sonra Yeşilçam ve halk sinemasına yönelen Halit Refiğ’in eleştirisi ise çok daha serttir:

90’lı yılların başında Türk Sineması çöktükten sonra da Türkiye’de bazı filmler yapılmaktadır. Ama artık bu filmler sinemayı besleyen ortak bir sistemin ürünleri değildir. Bu filmler onları meydana getirenlerin kişisel çabaları ve sağlayabildikleri özel imkânlarla yapılabilmektedirler. Bu filmleri çoğu zaman yönetmenlerin adıyla bir “falan filmi” ya da bir “feşmekân filmi” diye anmak son derece yerindedir. Ama bu filmleri bir ülke sinemasının

temsilcileri olarak saymak, genelde bu filmleri benimsediğine dair hiçbir belirti göstermeyen ülke halkına karşı yapılan bir saygısızlık olur (Refiğ, 1996: 185).

1995 sonrasında üretilen bağımsız filmler bir önceki kuşağın aksine makro siyasal sorunlarla, emek mücadelesi ve bölüşüm politikaları ile ilgilenmez. Filmlerin ciddi bir çoğunluğu taşrada, sıradan insanların hayatları etrafında şekillenir, amatör (çoğunlukla çocuklar) ya da tanınmamış oyuncular bu filmlerde sıkça yer alır⁵. Çoğu film açık bir siyasal tutum takılmaktan çok arayış, kimlik bunalımı ya da bozguna uğramış olmanın acısını yol ya da yolculuk filmlerinde sade bir öyküyle ortaya koyar⁶. Sınıf çatışmasının ve emek-yoğun trajedilerin çok daha yaygın olduğu şehirlerde geçen filmler de genelde minimalist bir tavrı ya da doğrudan politik bir söylem benimsemeksizin kimlik meselesi üzerinden, ulusal söylemleri sorgulayan, itilmişlerin ve dışlanmışların mikro anlatılarına yoğunlaşan bir bakışı yeğler.⁷

Geleneksel siyasal konularla ilgilenmeyen bireyci yeni bağımsız sinema ilk zamanlarda seyirciden beklediği ilgiyi göremez. Örneğin 1996 yılında gösterime giren Derviş Zaim'in ilk filmi *Tabutta Rövaşata*, aynı yıl ticari sinemalarda görücüye çıkan Yavuz Turgul'un, "post-Yeşilçam" filmi *Eşkîya* (1996) karşısında ciddi bir gişe hüsrânına uğrar⁸. Medya desteğini arkasına alan *Eşkîya* büyük bir hasılat rekoruna ulaşırken Atilla Dorsay gibi bazı sinema yazarlarının "kırk fırın ekmek yemesi lazım" dedikleri Zaim'in filmi kayda değer bir gişe hasılatı elde edemez. Oysa Savaş Arslan (2011), Asuman Suner (2006) gibi pek çok araştırmacının da altını çizdiği üzere *Eşkîya* artık var olmayan bir Yeşilçam sistemine bir tür ağıt iken, *Tabutta Rövaşata* geleceğin yeni bağımsız sinemasının önemli örneklerinden biri olacaktır.

Aslında kısıtlı imkânlarla çalışan, geleneksel prodüksiyon döngülerini kırmak isteyen bu yeni jenerasyon, yukarıda da altı çizildiği gibi, özgün ve kişisel olmaya çalışarak, piyasanın alışıldık kurallarına meydan da okumaktadırlar. Bu yüzden bütün

⁵ *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Ceylan, 2000).

⁶ *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1998).

⁷ *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1995), *3. Sayfa* (Demirkubuz, 1999), *Uzak* (Ceylan, 2002), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001).

⁸ Yeşilçam sineması ve *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996) gibi Yeşilçam sonrası ticari filmlerin analizi için bkz. (Arslan, 2011).

bireyciliklerine ve ortak bir dil benimsemekten kaçınmalarına rağmen 1990'ların başlarında ilerici bir tavır da oluşturmuşlardır. Derviş Zaim'in "alüvyonik sinema" ya da çok kısıtlı imkânlarla film çekildiği için uygun gördüğü "gerilla tipi film yapma" pratikleri, o yıllarda emek politikalarına duyarlı, toplumcu kaygıları olan çoğunlukla üniversiteli genç bir izleyici kuşağını da etkilemiştir. Filmlerdeki toplumsallıktan kopukluğa, öznenin zayıflayan toplumsal gücüne rağmen pek çok üniversite sinema kulübü ve yeni dergi oluşumları yeni bağımsız sinemacılara umutlu yaklaşır. Ne var ki bu umutlar 2010'lu yıllara doğru bireyciliğin, bugün özne sonrası olarak da ifade edilen sıkıntılı bir formuna kaymasıyla ve toplumsallıktan kopuk sinemacıların var olan otoriter siyasal konjonktürü sorgulayamamaları ile yerini artan bir nihilizme bırakır. Giovanni Scognamillo, 2000'lerin başında gözlemlerini şöyle ifade eder:

Endüstrimizin yeni soluklardan yararlanması ve eskinin bir hayli kalıplaşmış sinemasına karşı çok daha kişisel bir film anlayışının oluşması hiç kuşku yok ki umut verici, gerekli ve kaçınılmazdı. Ne var ki, sonradan da görüldüğü gibi beslenen umutlar gerçekleşmemiştir...Artık takım elbise, kravat devri çoktan kapanmıştı, artık yönetmen, yaratıcı/sanatçı kimliğini ve özelliğini her şekilde sergileyip imajını afişe etmeliydi. Aile ve meslek (piyasa) sorunları bir yana kimlik sorunu –ama hangi kimlik ve neden kimlik?- giderek büyük önem kazanıyordu. Emektar Yeşilçam yönetmeni "moda" lokallerde, "moda" giysiler ve "moda" konuşmalarla şaşkına dönüyor, doğal olarak o da bunlara özeniyordu ama sonuç hüsrandı (Scognamillo, 2003: 414, 439).

Yönetmen Ümit Ünal'a göre de o dönemde yapılmaya başlanan filmlerin asıl problemi "meselesiz" olmalarıdır. Ünal, 1990'larda kaleme aldığı bir yazıda şöyle demektedir:

Bu arayış sırasında yapılan filmlerin ortak noktası, "meselesizlikti". Yönetmenlerin çoğu kendine ait olmayan, bir senaryocudan ya da edebiyattan ya da gördükleri ve hayran oldukları başka filmlerden ödünç alınmış bir meseleyi; hiç anlamadıkları ama iş yapacağına ya da "batıda tutacağına" inandıkları bir meseleyi anlatmaya çalışıyordu (Ünal, 1996: 298).

1990'larda geleneksel yerli dağıtım ve gösterim kanallarında zorlanan bu filmler, çoğunlukla festivaller sayesinde ayakta kalmayı başarır. Yurt içinde özellikle İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) düzenlediği İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ödüller kazanan bu yapımlar yeni bir küresel tüketici grubuna eklemlenecek olan yerli sinemaseverler tarafından izlenir. Avrupa ve dünyanın çeşitli bölgelerinde sayıları günden güne artan film festivallerinde gösterilen

bu filmler, bu sayede yapımcı ortaklar da bulur. Filmlerin anlatıları genelde postmodern olarak ifade edebileceğimiz bazı temalar etrafında şekillenir. Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema"⁹ olarak adlandırdığı (Naficy, 2001) türe yakın arada kalmış, merkezi sorgulayan meseleler filmlerin odağına oturur: Alışıldık ev-iş-aile üçgenini reddeden ama herhangi bir kurtarıma beklentisi olmayan, özne kategorisini sorgulayan yapımlar (*Tabutta Rövaşata*); kimlik meselesini ele alan ve etnik ayrımcılık üzerinden fazla da sert olmayan şiirsel yaklaşımlar sergileyenler (*Güneşe Yolculuk*); taşra-merkez çekişmesine taraf tutmadan değinen otobiyografik-minimalist çalışmalar (*Mayıs Sıkıntısı-Uzak*); kişisel üslup denemeleri ile daha soyut, biçimci "auteur" çalışmalar (*A Ay, Gizli Yüz*) bu yaklaşımlara örnek verilebilir. Bütün bu melez ve küresel yaklaşımların içinde 1980 öncesinin toplumcu bakışı, sınıf çelişkilerine duyarlı misyonerliği kendine yer bulamaz. Nuri Bilge Ceylan üzerine yaptığı bir çalışmada Zahit Atam, yönetmenin toplumsal sorunlara karşı takındığı giderek artan kayıtsızlığı, festival ve başarı eksenindeki kendine odaklı yaklaşımı, babasının bir idealist olarak çektiği sıkıntılara bağlar. Ceylan'ın filmlerinde de sıkça karşımıza çıkan babası (Mehmet Emin Ceylan) ziraat mühendisi olarak gittiği Amerika'dan Çanakkale Yenice kasabasına dönmüş ve orada hayal kırıklığına uğramış tipik bir 1980-öncesi-idealisttir. Atam, Nuri Bilge Ceylan sinemasının(ve hatta bütün 90 sonrası sinemanın) aslında 1980 öncesi kuşağın darbeyle yaşadığı hayal kırıklığı, ideallerini kaybetme ve kenarda kalma psikozunu yansıttığını savunur (Atam, 2014). Bu yaklaşımda doğruluk payı olmakla beraber, daha da belirleyici olan şudur ki, misyoner ruhunu kaybetmiş bir aydın (ya da o dönemlerin popüler deyişle "entel" kesim) evrensel değerlerden küresel değerlere geçiş sürecinde artık kolayca fark edilemeyen yeni iktidar biçimleriyle şekillenmektedir.

Neoliberalizm, Küreselleşme ve İnsan

1980 Darbesi'nin önemli amaçlarından biri ulusal-kalkıncı ekonomik modeli ve sosyal devlet anlayışını sona erdirerek Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası politikalarına paralel biçimde özel sektörü genişletmek ve dünya ticaret ağına katmaktı. Korkut Boratav'ın yorumuyla, Fordist dönem iktisat politikaları ve

⁹ Aksanlı sinema terimini Hamid Naficy özellikle sürgünde ya da diasporada yaşayan ya da yaşadığı toplumdaki egemen kimlikten farklı bir etnik kimliği öne çıkartan yönetmenlerin filmleri için kullanır.

Keynesçiliğin artık Batı'lı sermayenin ihtiyaçlarını karşılamaması, Thatcher ve Reagan'ın sembolize ettiği "vahşi kapitalizm" ve neoliberal altın çağ günlerine geri dönmek anlamını taşıyordu. Boratav, bu durumun aslında bir küreselleşme değil bildiğimiz emperyalizm olduğunu savunurken, günümüz çağdaş neoliberalizminin aslında iki yüz yıl önceki vahşi neoliberalizmin geri dönmesi olduğunu söyler (Boratav, 2015). Engels'in iki yüz yıl önce kaleme aldığı *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* kitabında vahşi kapitalizmin en acı veçhelerinin okunabildiğini vurgulayan Boratav, aradan geçen mücadelelerle dolu yıllar içerisindeki kazanımların neoliberal politikadaki temel varsayımları fazla değiştirmedini savlar:

Neoliberal politikaların hedefleri piyasa serbestisinin, sınırsız mülkiyet haklarının (yeniden) hayata geçirilmesi, piyasaların olmadığı, mülkiyet haklarının kısıtlandığı hallerde bu mekanizmayı (veya onun benzerini) her yere (toprağa, suya, diğer doğal kaynaklara, işgücüne, kamu hizmetlerinin sunumuna, uluslararası ekonomik ilişkilere) gerekirse devlet yoluyla yerleştirilmesi olarak özetlenebilir (Boratav, 2015: 172).

Boratav'a göre 2. Dünya Savaşı'nı izleyen 25 yıl, bir tür refah dönemi, adeta bir Altın Çağ idi. Ancak işsizliğin ortadan kalkması ve tam çalışma, sermayedarların işgücü üzerindeki disiplinini olumsuz etkilemeye başladı. Bauman'ın da vurguladığı gibi, liberalizm adı altında serpilmiş bütün rejimlerin temeli, işsizlik ya da bulunabilen işlerin istikrarsızlığı ve bunların getirdiği işini kaybetme tehdidiyle uygulanan yapısal şiddet idi (Bauman, 2014: 39). Buna karşılık İsveç, Fransa, Latin Amerika ve Kuzey Afrika'da gittikçe güçlenen toplumcu-sosyal demokrat hareketler sermayenin hegemonik konumunu aşındırmaya başlamıştı. Küreselleşme dediğimiz emperyalist olgu aslında sermayenin bu radikalleşmeye verdiği kuvvetli bir neoliberal tepki idi (Boratav, 2015).

Boratav'ın klasik iktisat temelli yaklaşımıyla çelişmemekle beraber son çeyrek asırda neoliberal küreselleşmenin asıl can yakıcı odaklarının "maddi olmayan emek", "enformasyon ve ağ sistemleri", "sembolik iktisat", "kültürel sermaye" gibi yeni kavramları da içerdiği üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Örneğin John Urry ve Scott Lash'ın altını çizdiği "örgütsüz kapitalizm" ve "gündelik hayatın estetikleşmesi", tüketimin çeşitlenip yaygınlaşmasına ve öznenin bütün gizli saklı özel alanlarının bu tüketim döngüsü içine çekilmeye zorlanmasına yol açmıştır (Lash ve Urry, 1985). 2000'lere doğru sinema ortamının küresel prodüksiyon ve festival ağı (ve bu ağın

içerdiği kültürel sermaye gruplarıyla) entegre olduğu ölçüde emek ve bölüşüm politikalarına yabancı mikro söylemlere kayması da, bu kapitalizmin hayatın her alanına sızmasıyla ilgilidir. Küreselleşme için kolayca kategorize edebileceği, tüketim kalıplarına dökülebileceği kimlik meseleleri, varlığını çeşitli şekillerde tehdit eden emek-bölüşüm politikalarından daha tercih edilesidir. “Neoliberalizm bir hakikat oyunudur”, der Douglas Spencer. “İnsan bilgisine, toplumsal karmaşıklığa ve piyasaya dair anlatıları sayesinde bireyleri yönetmesine meşruluk kazandırır” (Spencer, 2017: 17). Jean Baudrillard da tüketim toplumu ve simülasyon eleştirisinde postmodern toplumun asıl patolojisinin hakikatin kaybı olduğunu, anlam yitirildikçe yerine gerçeğin tıpkı modellemesi olan simülasyonların geçtiğini belirtir. Bu simülasyon evreninde de toplumsal davaların ve hatta bizatihi tarihin anlamı kalmamıştır (Baudrillard, 2011). Siyasi olarak ya da kültürel sermaye açısından risk oluşturmayan ve bu hakikat oyununu oynayan meseleler yeni bağımsız sinemamızın da odağına oturur. Kolektif ve toplumcu politikaların yerini hızla yaşam politikası olarak adlandırabileceğimiz muğlak bir vizyon alır. Rosenau’nun ifadesiyle “yaşam politikası, daha çok samimiyet, küreselleşme, kendini gerçekleştirme ve kimlik gibi belirsiz terimlerle” tanımlanmaktadır (Rosenau, 2004: 212). Bu vizyon, işçi sorunlarına, yeniden bölüşüm politikalarına, hiyerarşik-bürokratik organizasyonlara, liderliğe ve amaç odaklı ilerlemeci tarih anlayışına karşı çıkar (2004). Yaşam politikası esasında tüm yaşamsal faaliyetleri kuşatan belirsizlik-güvensizliğin imalatının da bir sonucudur. Bu mekanizmalar küreseldir ve Manuel Castells’in altını çizdiği gibi bugün dünya bir örtüşen ağlar (borsalar, televizyon kanalları, bilgisayarlar, devletler) kümesi olarak bir arada tutulmaktadır (Castells’den aktaran Bauman, 2014). Kısacası artık hipermekâna yayılmış sermaye hareketlerine, insanın özerk hiçbir yaşamsal alanını bırakmayan tüketim kültürüne direnç gösterebilmek zorlaşmıştır. Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla iyice taraftar bulan “Başka alternatif yok” söylemine karşı olası direnç kanallarını inceleyen Negri ve Hardt gibi bazı yazarlar, bu sınırlanamaz “canavara” karşı “emekçi” sınıf kavramını revize etmek gerektiğini söylemiş ve “ortak müştereklerde birleşen ‘çokluk’ siyasetini” önermişlerdir (Hardt ve Negri, 2000).

Özellikle sanat gibi, Walter Benjamin’in ifadesi ile, bir hale (aura) taşıyan, insanın aşkın boyutlarına hitap edebilen bir alanın sembolik iktisada ve düzensiz kapitalizme eklemlenmesi ve bu bağlamda dünyayı değiştirebilme kapasitesine sahip

(emekçi veya değil) faileri (özneleri) odağından silmesi ancak belli bir insan ve toplum anlayışının empoze edilmesiyle mümkün olabilir. Küreselleşmenin bir başka sacayağı da “yok toplum” ve onun “insan sevmelik (mizantropi)” merkezli felsefesidir. Thatcher’in meşhur “toplum yoktur, kadın ve erkek bireyler vardır” sözü gerçekten de üç asırdan fazla süre önceki İngiliz pazar toplumunun filozofu Thomas Hobbes’u hatırlatır. İnsan doğasına son derece karamsar bakan Hobbes için “insan insanın kurdudur” ve ancak planlanmış bir ortak yaşam içerisinde ve bir canavarın (Leviathan) gözetiminde bir arada yaşayabilir. Kısacası toplum, Aristotelesçi manada “zoon politikon” anlayışının, yani toplumda (*polis*) sosyalleşmek, siyasallaşmak ihtiyacını doğal olarak hisseden insanların kurduğu bir birliktelik değil; birbirini boğazlamaktan yorgun düşmüş insanın bulabildiği yegâne rasyonel çaredir (Tannenbaum ve Schultz, 2010). Yani Hobbesçu anlayışa göre toplum bir sözleşmeden ibarettir. Aristoteles’in, hocası Platon’dan devraldığı etik vurgular, şehir-devletin (*polis*) insanın doğal gelişiminin bir sonucu olması gibi nosyonlar Hobbes’da yer almaz. Artık devlet (ve toplum) bir topluluk (kolektivite) değil tekil çıkarları olan yalnız bireylerin güvenlik gereksinimlerini karşılayabilmek için kurdukları yapay bir oluşumdur. Ancak Hobbes içinde bulunduğu toplumsal sistemin fikirlerini ne kadar etkilediğinin farkında değildir¹⁰. İnsanın anti-sosyal doğasının, kötü, bencil, yapısının tüm toplum teorisini şekillendirmesi gerektiğini düşünen Hobbes için tek amaç bireysel çıkarları korumaktır. Kolektif amaç, ortak ruh ya da ütöplast bakış açıları zihinsel karmaşanın ürünüdür (Sabine ve Thorson, 1973). Küreselleşmenin hipermekân, belirsizlik ve kinizm üreten yeni düzeninin bir başka seçkin filozofu da Nietzsche’dir. Modernist aydınlanmacı, ilerlemeci düşünce karşı çıktığı gibi Hristiyan ahlakına da alaycılıkla yaklaşan Nietzsche bütün toplumsal davalara, kolektif birlikteliklere aynı şüpheli kinizmle bakar. Aslında herkesin ve her şeyin iki yüzlü olduğu, büyük fikir insanların ve davalarının “aşılması gereken insana ait olduğu”, iyilik ve kötülük arasında aslında pek de fark bulunmadığı gibi belirsiz ifadeler Nietzsche’de sık sık karşımıza çıkar (Strauss ve Cropsey, 1987). Zaten genelde aforizmalarla konuşan yazar için bu fazla da büyük bir sıkıntı yaratmamaktadır. Bu

¹⁰ Hobbes’tan Locke’a kadar İngiliz siyaset felsefesi’nin önde gelen kuramcıları ve dönemin “İngiliz pazar toplumunun mantığı” arasındaki ilişkiyi en iyi ortaya koyan yazarlardan biri C.B. Macpherson’dı. Bkz. (Macpherson, 1962).

yüzden *Zerdüşt Böyle Buyurdu* kitabının pek öne çıkmayan alt başlığında “herkesin ve hiç kimsenin kitabı” gibi muğlak bir ifade yer alır (Nietzsche, 2012). Bağımsız Türk sinemasının iki önemli yönetmeni Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan’ın hem filmlerinde hem de söyleşilerinde Nietzsche’ye ve Dostoyevski’nin karamsar dünyasına bol bol göndermede bulunmaları bu bağlamda şaşırtıcı değildir.

Aslında 1990’lardaki Yeni Türk sinemasına ve Demirkubuz, Ceylan gibi yönetmenlerin ilk filmlerine baktığımızda bu kinizm ve mizantropi henüz açık seçik ifade edilmemektedir. Ama her iki yönetmenin filmlerinde de insanın egoist ve iletişimsiz olduğu (*Mayıs Sıkıntısı*), fırsatını bulursa karşısındakini ezmekten kaçınmayacağı (*Uzak*), masumiyetin, iyi niyetin hiçbir zaman cezasız kalmayacağı (*Masumiyet, 3. Sayfa*) sürekli vurgulanır. Bu vurgu 2000 sonrasında Nuri Bilge Ceylan’ın Cannes’da aldığı ödüller ve uluslararası yapımcı ortaklar bulmasıyla iyice kuvvetlenir. İnsan doğasına alaycı bir perspektiften bakmayan ve şaşırtıcı biçimde kazandığı (nispeten daha mütevazı) ödüllere rağmen ilerleyen dönemlerde nihilizme kaymayan (ve hatta her fırsatta eleştiren) Derviş Zaim’in 1996’da yaptığı ilk filmi *Tabutta Rövaşata* için de hayatın temeli saçma (absürt) ve amaçsızdır. Küreselleşme ve onun ilk felsefi işaretlerinin izini taşıyan *Tabutta Rövaşata*’nın kahramanı Mahsun (Ahmet Uğurlu), Derviş Zaim’in örnek aldığı söylediği Yılmaz Güney’in kahramanlarından (mesela *Umut’un Cabbar’ı*) çok farklıdır. Belki bu farkları biraz açmak 1980 sonrasındaki dönüşümü daha iyi ifade edebilmek açısından faydalı olabilir.

Umut’un Cabbar’ı, Tabutta Rövaşata’nın Mahsun’u

Yılmaz Güney’in 1970’te yönettiği *Umut*, yönetmenin popüler melodramlardan kalburüstü bir sinema diline evrilişinin ilk açık örneğidir. İtalyan Yeni-Gerçekçi Sineması’nın toplumsal çelişkilerin odağındaki mütevazı bireyi, kurmaca ve belgeselci öğeleri birleştirerek aktaran diline yakın duran *Umut*, atını yitiren faytoncu Cabbar’ın (Yılmaz Güney) hazine arama sevdasını ve sonucunda yaşadığı dramı anlatır. Adana’da faytonculuk yapan Cabbar kalabalık ailesini güçlükle geçindirmektedir. Her şeye rağmen birbirlerini seven aile bireyleri Cabbar’ın piyango kazanmak umutları ve kolay para kazanma sevdasındaki arkadaşı Hasan’ın (Tuncel Kurtiz) sürekli tekrarladığı “Paran varsa her iş iyi olur” sözleri arasında yaşamlarını

sürdürmeye çalışır. Bir gün Cabbar'ın atına bir zengin arabası çarpar, polis olayı kapatır ve Cabbar borçları ile çaresiz ortada kalır. Eski patronlarından, ağalardan da ona fazla yardım eden olmaz. Diğer emekçilerle dayanışma duygusu çok da gelişkin olmayan Cabbar, Hasan'ın da etkisiyle, evliya kapılarında hazine arama hülyalarına yenik düşer. Filmlerinde, Kürt kimliğinden öte sınıfsal çelişkileri ve sosyalist bir vurguyu öne çıkaran Güney, film yaptığı zorluklarla dolu 15 yıl boyunca “adaletsizliğe isyan, direnişe çağrı, örgütlenme zorunluluğu ve bireysel kurtuluş çabalarının umarsızlığı” üzerinde durduğunu söyler (Armes, 1987: 280). İtalyan Yeni-Gerçekçi ustalar Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) ve Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (1948) filmlerindeki estetik ve toplumcu bakışa yakın duran *Umut*, aslında başkahramanı Cabbar'ın kişisel kurtuluşuna odaklanan hazine arama sevdasının acı sonuçlarına odaklanır. 1980 öncesinin toplumcu duyarlılığını emekçi öznesi Cabbar'ın trajedisinden aktaran *Umut*, örgütlenme ve ortak direniş çabalarının tek çıkar yol olduğunu vurgular. Örgütlü kalabalığın grev nidaları arasında elinde Türk bayrağı ile yürüyüşe katılmakla yetinen Cabbar filmde kurtuluş umudu olan, ama bu umudu emekçi sınıfların ortak mücadelesinde aramayarak hata yapan bir özne olarak temsil edilir.

Umut'tan 26 yıl sonra 1996'da gösterime giren Derviş Zaim'in yine Tuncel Kurtiz'li ve İtalyan yeni-gerçekçi sinemasına göz kırpan *Tabutta Rövaşata* filmi ise kimsesiz ve perişan haldeki başkahramanı Mahsun'u (Ahmet Uğurlu), çağın başat eğilimlerine paralel biçimde, Cabbar'dan çok daha farklı bir perspektifte ele alır. Boğaziçi Üniversitesi mezunu Derviş Zaim, alaylı Yılmaz Güney'den farklı olarak dil bilen, küreselleşen dünyadaki sinemasal yaklaşımları takip etmiş biridir. Yeşilçam kalıpları dışındaki bir eğilimin ilk temsilcilerinden olan Zaim, ilk filmi olan *Tabutta Rövaşata*'yı 24 günde, çok düşük bir bütçeyle çeker. Bu filmi çekerken yaşadığı zorluklar ve büyük maddi imkânsızlıklar Zaim'i, kendi deyişiyle, “gerilla tarzı” film çekmeyle tanıştırır (Zaim, 1996). Büyük maddi imkânsızlıklar içinde dağınık, spontane ve büyük kurumlardan bağımsız bir sinema yapma pratiğini ifade eden gerilla sineması, Yeşilçam geleneklerinden ve aynı yıl piyasa çıkarak büyük hasılat rekorları kıran *Eşkya* filminden çok farklıdır. Aynı yıl Altın Portakal Film Festivali'nde ödül aldığı Zaim bu ödülü Yılmaz Güney'e adayacaktır. Hâlbuki film Yılmaz

Güney geleneğinden çok farklı bir tutunamayanlar hikâyesine dayanır (Daldal, 2018: 286).

Filmde Ahmet Uğurlu'nun canlandığı Mahsun evsiz barksız, kimsesiz, Rumelihisarı'nda yatıp kalkan bir meczuptur. En büyük tutkusu araba çalmak ve gezdikten sonra bu arabaları temizleyip yerine bırakmak olan Mahsun, bildik anlamda bir hırsız değildir. Yalnızlığını ve yuva arayışını bu masum kaçamaklarla tatmin etmeye çalışır. Kendisini sürekli yakalayan, döven, salıverip sonra tekrar yakalayan polislerin tabiriyle “herkes ondan bıkmıştır”. Rumelihisarı'nda balıkçılık yapan iyi kalpli Reis (Tuncel Kurtiz) kendisine sahip çıkar. Ona yatacak yer bulur, Ali Baba kahvesinde tuvalet temizleme işi ayarlar. Ama Ali Baba kahvehanesinin müdavimi eroinman bir genç kıza âşık olan Mahsun başını beladan kurtaramaz. *Tabutta Rövaşata*, en başta, Türk sinemasında görmeye alışık olmadığımız bir toplum dışı karakterin hikâyesine odaklanır. Mahsun'u kategorize etmek kolay değildir. Mahsun yoksuldur ama bu yoksulluk açık ve seçik olarak adaletsiz toplum düzenine dayanmamaktadır. Mahsun kimsesizdir; ama aslında onu seven, koruyan, ona sahip çıkma potansiyeli olan insanlar vardır etrafında. Mahsun'un ruhsal dengesi pek yerinde gözükmemektedir; ama arabaları birkaç saniyede çalıp, sonra gezip yerine bırakabilecek kadar beceriklidir. Mahsun yuva ve düzen arayışındadır; ama Reis'in kendisine bulduğu işi ve vadedilen düzenli yaşantıyı, eroinman kızı Reis'in teknesinde okşama fantezilerine kapılınca kolayca terk eder. Kısacası Mahsun kategorize edilmesi, toplumsal ve siyasal olan içerisinde konumlandırılması ve bu bağlamda da özgürleştirilip, kurtarılması mümkün olmayan bir karakterdir (Daldal, 2018: 286-287). Zaim bu durumu şöyle ifade eder: “Film, insana dair imkânlar ve imkânsızlıkların gergin birliğini vurgulamayı kendisine amaç edinmiştir. Çünkü insan, en elverişsiz koşullarda dahi hayatın dengesini kurabilme ama aynı zamanda kurduğu her dengelyi reddedebilme, kendisi için rasyonel ve uygun olanı kabul etmeme yetisi ile de donatılmıştır.”(Zaim, 1996). Mahsun istediği şeylere sahip olma imkânına yakın olmasına rağmen onları açık ve net biçimde tekmeleyen muğlak bir postmodern tiplemedir. Asuman Suner de *Hayalet Ev* isimli kitabında Mahsun'un belirli bir toplumsal grubu temsil etmediğini, Kemal Sunal ya da İlyas Salman filmlerinde karşılaştığımız “halk adamı” prototiplerine uymadığını ve bu bağlamda

üzerinden herhangi bir toplumsal eleştiri yapılabilecek bir “özne” olmadığını vurgular (Suner, 2006: 242).

Mahsun’un tuhaf yaşamı bir tür anarşizmi de çağırır. Sonuçta para, statü, aşk, ev hepsi aynı yoz düzenin yani (filmde adı hiç konmasa da) kapitalizmin kazananlarının hedefleridir. Bu hedefleri radikal biçimde reddeden Mahsun’un kaybedenlerden olması aslında bir tür onurlu direniştir. Zaten Zaim’in de vurgu yaptığı gibi Mahsun (üzgün anlamına gelen “mahzun” kelimesinden farklı olarak) “güçlü” anlamına gelmektedir. Yalnız filmde Mahsun’un materyalist dünyanın baskılarına direnişinde adı net olarak konulabilecek herhangi bir (geleneksel) bilinçli tercihe dikkat çekilmez. Sadece filmin fon müziğini oluşturan Baba Zula ve Yansımalar gruplarının sufi temaları taşıyan müzikleri, seyirciye, Mahsun’un bütün bu çocuksu tuhafıklarının ardında, Mahsun’un da farkında olmadığı metafizik bir derinlik olabileceği hissiyatını verir. Kısacası *Umut* filminde ve Cabbar’ın yaşamöyküsünde karşımıza çıkan makro toplumsal çelişkiler, umut ilkesi, çalışma hayatına yapılan vurgu, örgütlenme geleneği, *Tabutta Rövaşata*’da kapitalizmi reddeden ama alternatif arayışı olmayan, çocuksu, nihilist, kurtarma ya da kurtarıma arzusu olmayan emek ve bölüşüm merkezli söylemlerle hiç ilgilenmeyen yeni bir muğlak anti-kahraman kurgusuna evrilir. 1990 sonrasında Yeni Bağımsız Türk Sineması olarak adlandırılacak bir sinema anlayışının ilk örneklerinden olan *Tabutta Rövaşata*, başarılı bir film olmasının yanında, 1990 sonrasında küreselleşme ve yaşam politikası eksenli kimlik siyaseti içerisinde emekçi öznenin, (hatta giderek tümünden öznenin) kaybolduğu bir toplumsal dizgenin ilk işaretidir. Özellikle festivallerde kazandıkları ödüllerle ayakta kalabilen bu bağımsız filmler, o dönemlerde henüz bugünkü kadar neoliberal küreselleşme ağlarına entegre olmasalar da, artık festivalizm olarak adlandırılacak yeni bir tür bağımlılık ilişkisinin miladında serpilirler.

Yeni Bağımsız Türk Sineması ve Festivaller

Son yıllarda adeta bir kent düşü gibi sunulmaya başlanan festivaller, Sibel Yardımcı’ya göre örgütsüz kapitalizmin küreselleşen dünyadaki yeni yayılma biçimlerine paralel gelişmektedir. Gündelik hayatın estetikleşmesi ve tüketimin her alana yayılıp çeşitlenmesi ile beraber kültürel sermaye iktisadi sermayeye değişik kollardan eklenmektedir. Yardımcı’nın özellikle bienaller üzerinden yaptığı

incelemenin de vurguladığı gibi bu festival etkinliklerinden beklenen küresel sermayeyi çekmesi ve turizmi canlandırmasıdır (Yardımcı, 2005). Bu festivallerin, tabii ki çok radikal şeyler söylemeleri beklenemez. *New-York Times*'da 1999'da yazdığı bir yazıda Peter Schjeldahl bu tür etkinliklerin hızla yaygınlaşmasını “festivalizm” kavramı ile açıklar. Özetle festivalizm, “radikal bir tavır almaktan kaçınan siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel karışımı” olarak ifade edilebilir (Schjeldahl'dan aktaran Yardımcı, 2005: 14). Bu etkinlikler toplumsal bir duruş sergiliyor gözükseler de fazla kafa yormayı gerektirmeyen gösterileri tüketmeye davet eder. Çoğunlukla iktisadi sermayeyi kültürel sermayeyle birleştirerek prestij kazanmak isteyen sponsorların desteğiyle var olan bu festivaller ve kurumlar (örneğin İKSV) çeşitli iktidar odaklarının baskıları ve küreselleşme dinamiklerinin yarattığı kültürel hegemonya içerisinde faaliyet gösterebilirler. Bu bağlamda festivallere katılan eserlerden -doğrudan ifade edilmese de- bu kültürel hegemonya ile uyuşabilecek özellikte olmaları beklenir. Julian Stallabrass'ın ifadesiyle, “bu tür sanatın büyük bölümü, politik sorunların yansımalarıyla beslense de, herhangi bir tavır almaz ve ironik ya da suskun politikayla karakterize edilir” (Stallabrass, 2016: 66). Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, farklı kimlikler kozmopolit izleyiciyi eğlendirmek için geçit töreni yapar. Batı, Zizek'in de ortaya koyduğu gibi, ancak gerçek anlamda öteki olmadığı sürece ötekilikten rahatsızlık duymaz. Şöyle der Zizek:

Ve bu küresel kapitalizmin ideal ideolojik formu çokkültürcülüktür; bir tür boş küresel konumdan her yerel kültüre sömürgecinin sömürge halkına baktığı gibi bakar...Başka bir deyişle, çokkültürcülük tekzip edilmiş, tersine çevrilmiş, göndermesi kendinde bir ırkçılık biçimidir, “mesafeli bir ırkçılıktır”... Ötekinin karşısına kendi kültürünün tikel değerlerini çıkarmaz ama yine de diğer kültürleri gerektiği şekilde takdir (ya da tekdir) edebileceği ayrıcalıklı evrensellik noktasını oluşturan bu konumu elinde tutar... (Zizek, 2018: 282).

Merkezi hâlâ elinde tutabildiği ölçüde ötekine saygı duyan küreselleşme, sanat dünyasını ırksal ve kültürel farklılıkların yönetimine paralel olarak şirket enternasyonalizmi modelini benimseyecek şekilde dönüştürmüştür. Festivaller de işte bu “küresel ve uysal mültikültüralizm” söyleminin en soylu taşıyıcıları konumundadır. Bir başka deyişle festivaller küresel kodlarına sıkı sıkıya sahip çıkarak, belli bir denge ve kontrol altında tutabildikleri çokkültürlü öğeleri sermaye ve prestij ağlarına entegre etme görevi üstlenir. Bu yüzden marka haline gelmiş festivallerde Schjeldahl'ın

sözünü ettiği radikal ama çok da fazla radikal olmayan, yeterince dikkat çekici (ama fazla da değil) kültürel ürünler sergilenir. Sanat sosyolojisi alanında bu bağlamda özellikle bienaller ve müzeler (sergileme alanları) mercek altına alınmıştır. Örneğin Feyyaz Yaman'a göre, "piyasanın işleyişine boyun eğen sanat çevresindeki sanatçının konumunda onu konformizme iten dolayimli bir iktidar uzlaşısı vardır" (Yaman'dan aktaran Yardımcı, 2005: 130). Mehmet Aksoy'a göre de Türkiye'deki sanatçılar Amerika'da performans, video işi ya da yerleştirme yapanlarla sanki aynı mahallede komşu olarak büyümüş gibi aynı tepkileri verip aynı zevkleri paylaşır hale gelmişlerdir. "Sanatçının kişiliğini belirleyen sosyal, coğrafi, etnik olgular silinirken birbirine benzeyen can sıkıcı, küreselleşmiş işler ortaya çıkar" (Aksoy, 2003).

Plastik sanatlar ve sergi ağları için getirilebilecek bu yorumların pek çoğu film festivalleri için de geçerlidir. Uluslararası literatürde Dina Iordanova (2009) "film çemberi" (*film circuit*) kavramıyla, Iordanova'dan biraz daha radikal bir bağlamda Thomas Elsaesser (2005), "yeni bağımlılık" kuramlarıyla film festivallerini benzer açılardan eleştirmektedirler. Ali Artun'un bienaller için yaptığı şu yorum film festivallerine de kolaylıkla uyarlanabilir:

Tüketici ve yurttaş (veya tüketici-yurttaş) terbiyesinin durmadan farklılık yaratmayı amaçlayan kültürel kodlarla kodlanması, çokkültürlülük politikalarında kendini gösterir. Çokkültürlülük ise kültürün popülerleşmesi ve endüstrileşmesinde, özelleştirilmesinde ve kitle kültüründe cisimleşir. Çokkültürlülüğün aynı anda hem sergilenip, hem imal edildiği en yetkin ve en aşırı (müfrit) sahneler herhalde bienallerdir. Ancak bugün bienallerin kültürel bir heterodoksi yerine, bir ortodoksi merkezi halini aldığı artık ortadadır (Artun, 2018: 36).

Film festivalleri de tabii bu yapının bir başka ayağını oluşturur. Özellikle 1970 sonrasındaki gelişmelere baktığımızda, festivallerin, dünya sinemasının, gerektiği kadar radikal olan kozmopolit örneklerini, Elsaesser'in de belirttiği gibi, dünya mutfağı ya da füzyon mutfağı kıvamında tüketime soktuğunu görürüz (Elsaesser, 2005). 1990 sonrasında, Yeşilçam'dan kopan bağımsız sinemacılar, film festivallerinde başarılı olmak, ödül kazanmak konusunda çok daha büyük bir baskı altında kaldılar. Ulusal-popüler ve alışıldık ticari bir sinema dili benimsemeyen bağımsız sinemacılar ayakta kalabilmek için sinemaseverlerin ve festivallerin desteğine muhtaçtı.

Burada Pierre Bourdieu'nün altını çizdiği sermaye kavramını da kısaca hatırlatmak yerinde olabilir. Sermaye, toplumsal aktörlerin habitusunu yani “yaşam yolunu” belirleyen, düşünce ve davranışlarını, kurdukları sosyal bağları şekillendiren toplumsal ve kültürel kodlarla şekillenen birikimlerdir. Sermayenin farklı biçimleri olduğunu vurgulayan Bourdieu, iktisadi sermayenin yanına kültürel ve sosyal sermayeyi de ekler. Böylelikle sadece maddi değil, aile, eğitim, çevresel ağlar ve prestij gibi unsurların da toplumsal ayrımın (*distinction*) araçları olduğunu altını çizer. Toplumsal hiyerarşide, bir başka deyişle acımasız neoliberal küresel rekabette, ilerleyebilmek için sadece iktisadi sermaye artık yeterli değildir. Farklı sermaye türleri arasında yakın bir ilişki ve iş birliği vardır (Bourdieu, 1994). Yeni küresel dünya düzeninde farklı sermaye biçimleri artık birbirlerine dönüşebilmektedir. Örneğin önemli bir kültürel sermayeye sahip olmak, sosyal sermaye ile birleştiğinde iktisadi sermayenin de kapısını aralamaktadır. Ancak bunun için sadece kültürel sermayeye sahip olmak artık yeterli değildir; bu kültürel sermayeyi görünür kılmak ve prestij değeri olan bir marka ile birleştirmek gerekmektedir. Festivaller bu markalaşma sürecinin ve görünür olma çabasının odağı durumuna gelmiştir. Yeni bağımsız sinemacılar, geleneksel ticari sermaye ile (örneğin Yeşilçam'ı ayakta tutan popüler gişe başarısı) doğrudan ilişki kuramaları da festivaller ve buradan alacakları ödüller aracılığıyla kültürel sermaye, yani prestij ve şöhret gibi sembolik sermaye öğeleriyle özdeşleşmeyi umarlar. Küreselleşme ile beraber sembolik sermaye, tarihte hiç olmadığı kadar, iktisadi-ticari sermaye ile de yakınlaşmıştır. Artık ödüllü saygın sinemacı da festivaller ve ticari uzantıları aracılığıyla belirli bir kültür müşterisinin tüketimine sunulmaktadır. Bu döngü yönetmenlerin festival ağı içerisinde kalmalarını zorunlu kılmakta ve belli bir tür kültürel hegemonya içerisinde eserler vermeleri sonucunu doğurmaktadır.

Film festivalleri özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkar. Başlarda daha çok ulusal özelliklere sahip olan festivaller Hollywood sineması ve onun dünya üzerindeki egemenliğine karşı da bir mücadele alanı olarak gelişir. Hollywood'un ticari pratiklerini, dünyaya yayılan ideolojik popüler sinemasını reddeden sanatçı ve aydınların, zaman zaman ulusalcı motivasyonlarla da kotardıkları bu festivaller uzun zaman “auteur” adını verdiğimiz piyasa dinamiklerini reddeden “yaratıcı yönetmenlerin” yaşam alanlarını oluşturur (Thompson ve Bordwell, 2003: 716).

Festivaller sayesinde bugün hem emek mücadelesinde hem de toplumsal kültür mücadelesinde adlarını sıkça duyduğumuz Eisenstein'dan Yılmaz Güney'e, Jean Renoir'dan Ken Loach'a pek çok isim seslerini duyurur. Özellikle 1970 sonrasında bugün küreselleşme ve kimlik politikaları çerçevesine oturabileceğimiz yeni toplumsal hareketlerin işaretleri de festivallerde görülmeye başlanır. Azınlıklar, LGBT ve modernist dönemde çevrede kalmış pek çok hareketi işleyen konular gittikçe festivallerin odağına yerleşir.

1980 sonrası dönem, özellikle Bordwell-Thomson (2003), Thomas Elsaesser (2005) ve Dina Iordanova'nın (2009) belirttiği gibi, festivallerin hızla küresel dağıtım ağlarına entegre olmaya başladığı bir dönem oldu. Festival sayıları çoğaldı. Eskiden Cannes, Berlin, Venedik gibi birkaç ana merkezde odaklanan festival ağları Toronto, İstanbul, Selanik, Saraybosna, Londra, Göteborg, Hong Kong ve daha pek çok şehre yayıldı. Dina Iordanova, film festivallerinin artık "festival araştırmaları" adı altında incelenebilecek kadar çeşitlendiklerini ve belirleyici olduklarını vurgular. Iordanova'ya göre festivalleri kategorize etmek mümkündür. Bazı festivaller "iş festivalleridir". Cannes gibi festivaller mesela sadece endüstriyel altyapıya odaklanır ve seyirciyi dışlar. Çevrelerinde yoğun bir pazar ve endüstriyel altyapı oluşturan bu festivaller arasında Berlin, Toronto, Venedik ve Busan da sayılabilir. Ama bu gibi iş festivali kategorisine girmeyen küçük festivallerin bile ilk görevi dağıtım süreçlerini organize etmektir. Çoğu festivalde bu dağıtım işlerini kolaylaştıran Iordanova'nın "festival pitch" olarak ifade ettiği toplantılar düzenlenir. Hatta bazı ünlü sinema yazarları (Martin Blaney, Peter Broderick) bu dağıtım kanalları ile sinemacıları buluşturan çöpçatanlık görevini üstlenir. Ancak bu çöpçatanlık faaliyetine katılmak için sinemacılardan fazladan 300 ila 500 euro ücret istenmektedir (Iordanova, 2009). Hatta bazı küçük festivaller doğrudan bazı sinemacıların filmlerini finanse eder. Viyana'daki New Crowned Hope Festivali Tayland asıllı yönetmen Apitchatpong Weerasethakul ve Endonezyalı Garin Nugroho'nun filmlerinin yapımcısı olur (Iordanova, 2015). Bazen mentorluk ya da sanatsal koçluk yöntemini kullanarak fonladıkları filmin kendi kültürel standartlarına uygunluğunu garantileyen bu festivaller, sinemacıların konu ve biçim tercihleri üzerinde de mutlaka etki sahibidir. Küresel düzenin sürekliliğinde önemli bir görevi olan "festivalizm" mantığıyla uyuşur biçimde konu tercihleri genelde, Mehmet

Aksoy'un plastik sanatlar bağlamında yakındığı, "sıkıcı, kendini tekrarlayan işler" olabilir (Aksoy, 2003). Lale Han Öcal bu durumu şöyle ifade eder:

Anlatının biçimsel ve içerik farklılığıyla beslenen, ülke sinemaları bağlamında kültürel farklılığın öne çıktığı, uluslararası film festivallerinde gösterilmek üzere seçilen ve ödül alan filmlerin tedirgin edici anlatı özellikleri, genel olarak iki farklı şekilde tanımlanabilir. İlki, genel olarak steril bir içeriğe sahip olan, tehlikeli sulara girmeyen apolitik anlatılar, diğeri, öteki konumunu kuran ve koruyan, turistik bakışı yansıtan, egzotik, Oryantalist kültür ve kültürel kimliklerle dünya sineması anlatıları. Film festivalleri ağında gösterim imkânı bulan ve festivallere giriş izni almaya nişan alınarak biçilen anlatılar bu iki eleştirel yanı da içinde barındırabilir. Yani kısaca sterilliği ve Oryantalizmi. Bu filmlere yapılan temel eleştiri filmlerin yapım aşamasında bizzat yapımcıları tarafından festivallere uygun kuruldukları saptamasıdır. Özellikle uluslararası film festivallerinin fonlarından yararlanarak gerçekleştirilen filmler, senaryo, yapım ve yapım ertesi aşamalarda, fon sağlayan kurum tarafından belirlenen "mentor"larla filmi geliştirebilmektedirler (Öcal, 2013: 85-86).

Bu eleştiriler, tüm Batı dışı ülkeler için geçerli olmakla birlikte özellikle son yıllarda İran sineması için de belirleyici olmaya başlamıştır. Azadeh Farahmand, İran'ın en bilindik ve ödüllü yönetmeni Abbas Kiarostami'nin tarzının sürgünde yapayalnız ölen Sohrab Shahid-Sales'i çok andırıldığını vurgular. Aralarındaki temel fark ise siyasi ya da toplumsal hiçbir eleştiriye girmeyen, can yakıcı sorunları görmezden gelen Kiarostami'nin festivaller sayesinde şan ve şöhreti yakalamasıdır. Kiarostami filmlerindeki siyasi umursamazlık ona festivallerde başarı yolunu açmıştır. Ayrıca İran içerisinde neredeyse hiç ilgi görmeyen Kiarostami filmlerine öykünen ve taklit eden genç bir yönetmen kuşağının da doğmasına sebep olmuştur (Farahmand, 2002: 98-114). Nuri Bilge Ceylan da, aynı Kiarostami gibi, Cannes Film Festivalinde ödül aldıktan sonra yeni kuşak tarafından fazlasıyla taklit edilmeye başlanmış, yurt içinde neredeyse hiç seyredilmeyen filmleri festivaller sayesinde uluslararası bir pazara açılmıştır. Ancak, aynı İran'da olduğu gibi, uluslararası fonlardan yararlanarak yapılan bağımsız Türk filmleri de emekçi özneyi ve toplumsal sorunları odağına almadan steril ve birbirini tekrar eden konuları yinelemişlerdir. Bu durum aslında bağımsız sinemacılarımızı da rahatsız eder. Nuri Bilge Ceylan'dan, genç kuşaktan Kaan

Müjdecî'ye kadar pek çok yönetmen "festivallerde hep aynı tip filmleri seyretmekten sıkıldıklarını" beyan eder.¹¹

Film festivalleri marka değeri kazanmaya ve filmlerin yapım sürecini yoğun olarak belirlemeye başladıkça, festival direktörleri de, aynı bienal küratörleri gibi isim yapmaya, sinema trendlerini belirleme başlamıştır. Hatta burada Julian Stallabrass'ın, son dönemlerde adlarını sıkça duyduğumuz bienal küratörleriyle ilgili yaptığı ironik yorumu da hatırlatmak faydalı olabilir: "Yeni pazar arayışıyla dünyanın dört bir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler nesli de aynı yolu izlemeye başladı. Bir bienalden ya da ulus aşırı etkinlikten diğerine..." (Stallabrass, 2016: 40). Bir zamanlar Hollywood'un ticari sinemasına alternatif sunan sanat filmlerinin yoğunlukta olduğu festivaller de Hollywood sinemasından farklı beğenileri olan izleyicilere hitap ederken, yavaş yavaş aynı pazar mantığıyla işleyen ve kendi karizmatik temsilcileriyle belli bir izleyici-tüketici kitlesini oluşturan ağlara dönüşmüştür. Günümüzde kendi ülkesi içerisinde tanınmayan ve bu bağlamda geleneksel ticari ilişkiler yoluyla ürününü satamayan pek çok sinemacı bunu festivaller aracılığıyla yapmaktadır. "Arthouse" kavramıyla kategorize edilen bu filmler, festivaller aracılığıyla sanat filmlerini tüketmek isteyen bir kitleye ulaşmakta, ve bunu da aslında Hollywood'dan çok da farklı olmayan benzer satış ve dağıtım kanalları üzerinden gerçekleştirmektedir. Kablolu televizyon, dijital yayın platformları, arthouse ve bağımsız sinemalarda gösterime girecek olan filmler, festivaller aracılığıyla seçilmekte, tanıtılmakta ve dağıtılmaktadır. Bu da yeni bir küresel sanat sineması pazarı oluşturur.

1990 sonrasında Yeşilçam'dan kopan ve kendi bağımsız filmlerini üretmeye başlayan (Zaim, Ceylan, Ustaoglu ve sonrasında Kaplanoğlu...) yeni kuşak sinemacılar için de festivaller hayati önem taşımıştır. Daha önce de vurgulandığı gibi bu genç sinemacılar çoğunlukla geleneksel ticari dağıtım ağlarında filmlerine yer bulamadıkları için festivaller sayesinde ayakta kalabildiler. İstanbul Film Festivali, Antalya Altın Portakal Film Festivali ve sonrasında Cannes'dan Berlin'e uzanan bir festival ve ödül koşuşturmacası içinde kariyerlerini sürdürebildiler. İlk başlarda ticari

¹¹ Türkiye Sineması'nın Değişen Yüzü Paneli, İstanbul, 2 Ekim 2018.

sinema pratiklerinden bağımsız bir alan açabildiği için olumlu görünen festival sinemacılığı yavaş yavaş küresel eğilimler ve daha önce üzerinde durduğumuz festivalizm olgusuyla farklı bir postmodern bağımlılığa doğru kayd (Çelik, 2014: 223). Festivaller sadece para ödülü verdikleri için değil, uluslararası fonlarla bağlantılı oldukları ve referans usulüne göre çalıştıkları için de çok belirleyici idiler. 1990'ların ortalarından itibaren yeni sinemacılar da Eurimages ve uluslararası festival-fon yapımcılığından destek aldılar. Örneğin, Yeşim Ustaoglu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminden bu yana bütün filmlerinde uluslararası yapımcılar ve fonlarla ortak çalışır. Çelik'in aktardığına göre, yapımcıları İran asıllı Fransız Behrooz Hashemian ve Ezel Akay olan *Güneşe Yolculuk* 167.694 euro Eurimages desteği ve Montpellier Film Festivali'nden senaryo geliştirme desteği almıştır. Yaratıcı ve teknik ekibin büyük kısmı yabancılardan oluşmaktadır. Filmin ana yapımcı şirketi, İFR olarak gözükrken ortakları, Almanya, Medias Res Berlin Film und Fernseh Productions, Hollanda, Filmcompany Amsterdam, dünya satış haklarının sahibi ise Celluloid Dreams adlı satış şirketindedir (Çelik, 2009: 212). Semih Kaplanoğlu da pek çok projesini Hubert Bals'ın fon desteği ile gerçekleştirir. "Parlak Gelecek" sloganıyla kendini tanıtan Hubert Bals fonu doğrudan Rotterdam Film Festivaliyle bağlantılı olduğu için bu fondan yararlanan filmler festivalin de yarışmacısı olabilmektedir (Çelik, 2009). Bu örnekleri çoğaltmak ve Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi isimlerin yanı sıra, Pelin Esmer ve Özcan Alper gibi daha genç kuşak yönetmenleri de katmak mümkündür.

Bağımsız sinemamızın pek çok genç yönetmeni fon bulabilmek, adlarını duyurabilmek, dağıtımçı-satıcı bulabilmek ve "arthouse" sinemalarda gösterim şansı yakalamak için bu festival kuyruklarına girmek zorunda kaldılar. Elsaesser'in belirttiği gibi film festivalleri de zamanla değişime uğramaktaydı ve eskiden daha kolektif bir süreçte gerçekleşen film seçme işlemi çoğunlukla festival direktörleri ve onların yapımcı ve dağıtımçıları da kapsayan ticari ağlarına dayanmaya başladı. Bu durum muhakkak ki hem sanatçıların kendilerini kısıtlaması ve festivallerde satabilecek küresel trendlere yönelmesi (ve bu bağlamda emek, sınıf mücadelesi eksenli temalardan uzaklaşması), hem de fazlaca dillendirilmese de festival direktörleri ve yapımcıların sanatçılara nazik müdahaleleri anlamına geliyordu. Örneğin *Radikal 2* gazetesinde, Erman Film'in sahibi ve Galatasaray Üniversitesi öğretim üyesi yapımcı-

akademisyen Fuat Erman *Le Monde* gazetesinin 17 Mayıs 2006 tarihli haberinde şöyle yazdığını anlatır:

Filmler kaba montajları ile, yani film tam bitmemiş olarak Cannes seçici jürisine yollanıyor ve jüri filmin son halinin nasıl olması gerektiğine karar veriyor. Yani filmi jürinin istediği gibi bitirmek zorundasınız. Örneğin, “müziği şurada düşür” ya da “kemanları az kullan” gibi müdahalelerle film tamamlanıyor. Seçici kurul başkanı Gilles Jacob o yazıda aynen şöyle söylüyor: “Bir filme eğer biz fikir vermişsek ve bizim istediğimiz gibi tamamlanmışsa, bu filmi festivale seçmemek doğru olmaz! (Erman’dan aktaran Daldal, 2006).

Le Monde’un Isabelle Regnier ve Thomas Sotinel imzalı bu haberi başka kaynaklarda da kendine yer bulur. Hatta Gilles Jacob’un bu müdahaleyi ortak yapımcılarla beraber filmin daha iyi “satılabilecek” bir hale getirilmesi için yaptığı da vurgulanır (aktaran Çelik, 2014, s.217). Haberin Fransızca orijinaline baktığımızda, yukarıdakilere ek olarak Cannes festival yöneticileri Gilles Jacob ve Thierry Fremaux’nun bazen yapımcıların kendilerine teşekkür ettiğini, çünkü onların yönetmenleri ikna edemedikleri bazı değişiklikleri Cannes sayesinde yönetmenlere yaptırabildikleri de vurgulanır (Jacob ve Fremaux, 2006)¹². Festivallerde alınan ödüller, hatta filmin sadece o festivalde gösterilmesi bile filmin “satması” için büyük önem taşıdığı için sinemacılar da bu “nazik” müdahalelere boyun eğer. Gerçi tüm sinemacılar benzer şikâyetleri dile getirmez. Örneğin Semih Kaplanoğlu “böyle bir müdahalenin söz konusu olmadığını” yoksa o mecrada yer almasının imkânsız olduğunu söyler (2009). Hâlbuki Kaplanoğlu, Altın Ayı ödülünü aldığı Berlin Film Festivali’ne katılma hikâyesini anlatırken festival başlamadan çok önce filmin kaba montajını yolladığı festival yönetimiyle kurduğu (kendisinin fazla sorunlu görmediği) kişisel iletişimi şöyle anlatır:

...Hemen bir kopya yapıp Berlin’e gönderdik. İki gün sonra Berlin’in festival yönetmeni Dieter Kosslick aradı, dedi ki: “Semih, hiçbir bahane duymak istemiyorum. Bu filmi Berlin’e yetiştiriyorsunuz”. “Daha ses tasarımı işi var falan” dedim. “Ben anlamam! Ne yapacaksınız yapın. Zaten ses tasarımına falan ihtiyacı yok, bitmiş bu film dedi. Ortak yapımcılarım Bettina ve Johannes de cevabın bu kadar çabuk gelmesine çok şaşırdılar. Match Factory, Cannes’dan bekliyordardı filmi, dedi. “Suçu benim üstüme atma” dedim. Berlin’den kabul geldikten sonra birtakım

¹² “...Il arrive que les producteurs nous remercient de notre intervention. Car ce qui a motivé notre refus, c’est ce sur quoi il se battait avec le réalisateur depuis des mois...” (Jacob ve Fremaux, 2006).

kurnazlıklara itibar etmedim. İyi ki de öyle yapmışım (Kaplanoğlu, 2010: 256).

Derviş Zaim, festivallerin, Kaplanoğlu örneğinde olduğu gibi bazen sinemacıları öne çıkararak, bazen önlerini tıkayan, nesnellikten uzak müdahale sürecini daha net anlatır. Zaim'e göre filmlerin hangi kriterlere göre festivallere seçildikleri berrak değildir. Yönetmenin referansları ve kişisel ilişkiler dışında Zaim'e göre şunlar belirleyici olmaktadır: "Filmin uluslararası güç dengeleri içerisindeki yeri, filmin ticari potansiyeli, film dağıtımıcısının gücü, yapımcıların festival elitini ikna becerisi, filmin estetik ve ticari değeri, filmin festivalin kendi prestijine katkı sağlayıp sağlamayacağı, eleştirmenlerin yönetmenin kariyeri karşısında takındıkları tutum, filmin reklam ve promosyon bütçesi..." (Zaim, 2008: 43). Daha genç, yeni kuşaktan sayılabilecek sinemacılar arasında da bu konu farklı şekillerde dile getirilmektedir. Örneğin Kaan Müjdeci, festival başvuruları sırasında fazla bir müdahaleyle karşılaşmadığını söylerken, Sivas Katliamı'nı konu edinen *Kaygı* (2017) filminin yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik başvurduğu festivallerde filmin kimi bölümlerini değiştirmesi için telkinlerle karşılaştığını, kabul etmeyince bazı festivallere kabul edilmediğini ve "auteurizm" mantığıyla uyuşmayan bu müdahaleci süreçten çok rahatsız olduğunu açıkça dile getirmiştir¹³. Dağıtım, gösterim ve yapım süreçleri ile bağlantılı pek çok pazar ağının kesiştiği festivaller ve yurtdışı fonlar ile çevrelenen bağımsız sinemacılar yeterince özgür olamamakta ve bu da sanatsal üretim süreçlerini doğrudan etkilemektedir.

Sonuç

Yeni sinemacıların kendilerini "bağımsız" olarak tanımlamalarına rağmen (Yeni Bağımsız Türk Sineması tanımı 1990'lardan beri sinema gündemimizdedir) Yeşilçam veya Hollywood'a özgü (geleneksel Yeşilçam mantığından farklı, uluslararası ticari sermayeye entegre) ticari yapım süreçlerinden kopmaları onları tam anlamıyla özgür kılamamıştır. 1990'ların ortalarında yeni bir umut ışığı olarak görülen festival sinemacılığı zamanla filmlerin festivallere bağımlı bir üretim sürecine girmesiyle, konu seçimlerinden sinema salonu ve gösterim ağları ile kurdukları ilişkilere kadar pek çok değişkeni belirlemiştir. Gerçekten özgür bir üretim süreci içinde kurgulanamayan

¹³ Türkiye Sineması'nın Değişen Yüzü Paneli, İstanbul, 2 Ekim 2018.

filmler küresel film pazarını elinde tutan ve yukarıda vurgulanmaya çalışıldığı gibi festivallerle de entegre olmuş bir sistemin konu tercihlerini yansıtır.

1990'larda sinemamız bu bağlamda daha çok postmodern kimlik sorgulamaları ekseninde gelişir ve daha çok etnik, cinsel ve varoluşsal mevzulara odaklanır. Emek-bölüşüm sorunları olanca ağırlıkları ile toplumda var olmalarına rağmen bağımsız filmler içerisinde hem genel festival eğilimlerine ters düştükleri, hem de küreselleşmenin yeni birey anlayışı ile uyumsuz olmaları sebebiyle kendilerine yer bulamazlar. 2000'ler sonrasında siyasal arka planın da etkisiyle bireyci bir karamsarlığa doğru sürüklenen filmler, 2010 sonrasında iç politikadaki gelişmelerin yarattığı yoğun umutsuzluk havasını ve küresel festival trendlerini de yansıtarak nihilizme, distopik hikâyelere, küreselleşme karşısında kitlelerin çaresiz oldukları söylemine ve mizantropiye kayar. Çalışma boyunca da vurgulandığı gibi siyasi atmosferin henüz günümüzdeki kadar baskıcı ve boğucu olmadığı 1990'larda ve 2000'lerin başında emekçi öznenin ve geniş toplumsal meselelerin yeni sinemamızda yer bulamayışının önde gelen yapısal sebepleri küreselleşme ve küreselleşmenin getirdiği kültürel sermaye ağlarına eklenilen festivalizm olgusudur. Festival ağları için, küreselleşen kapitalist sermayenin mantığıyla uyumlu konu tercihleri, kolayca kategorize edilip değişik kitlelerin tüketimine sunulabilecek hakikat oyunları ve kimlik meseleleri daha tercih edilesidir. Bu yönden, yukarıda vurgulanmaya çalışıldığı gibi bienaller, sergi alanları gibi kültür endüstrisinin yoğun olarak incelenmiş ve eleştiri almış alanlarına film festivalleri de dâhil edilebilir. Bu çalışma da, ülkemizde özellikle sinema gibi toplumsal hareketler literatüründe kendine yer edinmiş bir sanat alanındaki toplumsal davalara mesafeli tutum ve emekçi öznenin hatta tümünden öznenin silikleşmesi sürecini bu bağlamda incelemeyi amaçlamıştır.

Kaynakça

- Aksoy, Mehmet (2003). "Sanat Kırımına Artık Bir Son Verilmeli." *Cumhuriyet*. 23 Kasım 2003.
- Artun, Ali (2018). "Çok Kültürlülük Çıkmazı." *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. Ali Artun (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atam, Zahit (2014). "In the Beginning Was the Father: Why Papa." *New Cinema, New Media, Reinventing Turkish Cinema*. Deniz Bayraktar, Murat Akser (der.) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Baudrillard, Jean (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev., Oğuz Adanır. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2014). *Siyaset Arayışı*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Boratav, Korkut (2015). *Dünyadan Türkiye'ye İktisattan Siyasete*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson (2003). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Bourdieu, Pierre (2007). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Çev., Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1997). *Kasaba* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.
- Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1999). *Mayıs Sıkıntısı* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.
- Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (2002). *Uzak* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.
- Çelik, Tülay (2009). *1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı. İstanbul.
- Çelik, Tülay (2014). "International Film Festivals: A Cinema Struggling to Exist between New Resources and New Dependencies." *New Cinema, New Media, Reinventing Turkish Cinema*. Deniz Bayraktar, Murat Akser (der.) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

- Daldal, Aslı (Haziran, 2006). "Bir Yapımcının Gözünden Cannes. Fuat Erman'la Söyleşi." *Radikal 2*.
- Daldal, Aslı (2014). "The Concept of National Cinema and The New Turkish Cinema." *New Cinema, New Media, Reinventing Turkish Cinema*. Deniz Bayraktar, Murat Akser (der.) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Daldal, Aslı (2018). "1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda Yeni Siyasallaşma Biçimleri: Masumiyet, Doğa, Kimlik." *Doğu-Batı*. 83: 275-298.
- De Sica, Vittorio. (Yön.) (1948). *Bisiklet Hırsızları* (Sinema Filmi). İtalya: Produzioni De Sica.
- Demirkubuz, Zeki. (Yön.) (1994). *C Blok* (Sinema Filmi). Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Zeki. (Yön.) (1997). *Masumiyet* (Sinema Filmi). Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Zeki. (Yön.) (1999). *Üçüncü Sayfa* (Sinema Filmi). Türkiye: Mavi Film.
- Dönmez-Colin, Gönül (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. Londra: Reaktion Books.
- Elsaesser, Thomas (2005). "Film Festival Networks." *European Cinema, Face to Face with Hollywood*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erdem, Reha. (Yön.) (1988). *A Ay* (Sinema Filmi). Fransa-Türkiye: Jacques Pomonti-İbrahim Yavuzaygen.
- Erdem, Reha. (Yön.) (1999). *Kaç Para Kaç* (Sinema Filmi). Türkiye: Atlantik Film.
- Farahmand, Azadeh (2002). "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema." *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Richard Tapper (der.) içinde. NY: I.B.Tauris.
- Gören, Şerif ve Güney, Yılmaz (Yön.) (1970). *Umut* (Sinema Filmi). Türkiye: Güney Film.

- Iordanova, Dina (2009). "The Film Festival Circuit." *Film Festival Yearbook I: The Festival Circuit*. Iordanova ve Rhyne (der) içinde. St Andrews: College Gate Press.
- Iordanova, Dina (2015). "The Film Festival as an Industry Node." *Media Industries Journal*. 1(3): 7-11.
- Jacob, Gilles ve Fremaux, Thierry (2006). "Il ne faut pas que ce soit le marché qui fasse la sélection." *Le Monde*, 17 Mayıs. https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/17/gilles-jacob-et-thierry-fremaux-il-ne-faut-pas-que-ce-soit-le-marche-qui-fasse-la-selection_772918_766360.html. Erişim Tarihi: 2.11.2020.
- Jameson, Fredrick (1984). "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review*. 146.
- Kaplanoğlu, Semih (2010). *Yusuf'un Rüyası*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Lale Han Öcal. (2013). *Film Festivalleri ve Anlatı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı. İstanbul.
- Lash, Scott ve John Urry (1985) *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Negri, Antonio ve Michael Hardt (2000). *Empire*. Boston: Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich (2012). *Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkesin ve Hiç kimsenin Kitabı*. Çev., Gülperi Sert. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Önder, Nilgün (2016). *The Economic Transformation of Turkey*. Londra: I.B.Tauris.
- Özçelik, Ceylan Ö. (Yön.) (2017). *Kaygı* (Sinema Filmi). Türkiye: EHY Film.
- Özön, Nijat (1995). *Karagöz'den Sinemaya*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Refiğ, Halit (1996). "Türk Sineması'nın Yükselişi ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler." *Türk Sineması üzerine Düşünceler*. Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Rosenau, Pauline, M. (2004). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. Çev., Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Spencer, Douglas (2017). *Neoliberalizmin Mimarlığı*. Çev., Akın Terzi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stallabrass, Julian (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. Çev., Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Strauss, Leo ve Joseph Cropsey (1987). *History of Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tannenbaum, Donald ve David Schultz (2010). *Siyasi Düşünce Tarihi*. Çev., Fatih Demirci. Ankara: Adres Yayınları.
- Turgul, Yavuz. (Yön.) (1996). *Eşkiya* (Sinema Filmi). Türkiye-Fransa-Bulgaristan: Artcam International, Geopoly, Filma-Cass.
- Ustaoğlu, Yeşim. (Yön.) (1999). *Güneşe Yolculuk* (Sinema Filmi). Türkiye: İFR.
- Ünal, Ümit (1996). "Bir 13. Cuma Günü, Türk Sineması Üzerine Düşünceler." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyman Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayınları.
- Visconti, Luchino. (Yön.) (1948). *Yer Sarsılıyor* (Sinema Filmi). İtalya: Universalia Film.
- Yardımcı, Sibel (2005). *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zaim, Derviş (2008). "Your Focus is Your Truth: Turkish Cinema, 'Alluvionic' Filmmakers and International Acceptance." *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Miyase Christensen ve Nezih Erdoğan (der) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Zaim, Derviş. (Yön.) (1996). *Tabutta Rövaşata* (Sinema Filmi). Türkiye: İFR. www.derviszaim.com/1996-tabutta-rovasata. Erişim Tarihi: 11.11.2019.
- Zaim, Derviş. (Yön.) (2000). *Filler ve Çimen* (Sinema Filmi). Türkiye: Panfilm.

Gazete Bilkent (2012) “Zeki Demirkubuz’la Bir Sohbet.”

<https://www.gazetebilkent.com/2012/03/18/zeki-demirkubuzla-bir-sohbet-bolum-1/> Erişim Tarihi: 11.11.2019.

Zizek, Slavoj (2018). *Kırılgan Temas*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 190-226

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.785934

****Araştırma Makalesi****

Psikanalitik Kuramın Sinemadaki Yansımaları: Aynadaki Ötekimiz ve Biz (Us, 2019)*

S. Serhat Serter**

Öz

Sigmund Freud, ruhsal arayış ve bozuklukların tedavisinde kullanılmaya başlanmış bir psikoterapi tekniği ve yöntemler bütünü olan psikanalizi tanımlayıp, tüm hayatı boyunca psikanalitik kuramı geliştirmeye yönelik çalışmalarını sürdürmüştür. Elbette psikanalitik kuram Freud'un yapılandığı şekli ile kalmamış; önemli isimler, kurama Freud'un görüşlerinden ayrışık, başkaca katkılar verecek alternatif varsayımlar üretmişlerdir. Psikanalitik kuramın salt ruhsal çözümleme ve iyileştirmeye yönelik kullanım sahası da zamanla daha kapsamlı hale gelmeye başlamıştır. Sanat eserleri de psikanalizin kullanım sahası içinde yer almış ve psikanalistler tarafından çözümlenmesi heyecan verici öğeler haline gelmişlerdir. Psikanalitik yöntemle sanat eserlerinin çözümlenmesi, başlangıçta eserin yaratıcısının psikanalizi çerçevesinde değerlendiriliyor iken, zamanla sanat eserini üreticinden ayrı olarak kimliklendirecek şekilde evrilmiştir. Birçok psikanalitik unsur barındırmasından dolayı sinema sanatı da psikanalistler için zamanla diğer sanat dallarından ayrılarak daha cazip hale gelmiştir.

Bu çalışmada Jordan Peele'in yönetmenliğini yaptığı *Biz (Us, 2019)* filminin içerdiği psikanalitik unsurlar; Jung'un psikanalitik bakış açısı çerçevesinde ve bilinçdışı, ego, gölge, persona, kolektif bilinçdışı, arketip gibi kavramlar dahilinde incelenmiştir. Film çözümlemesinde tutarlılık gözetilerek öncelikle Sigmund Freud olmak üzere psikanalist Jacques Lacan, Otto Rank, Alfred Adler ve Karl Abraham'ın da görüşlerine yer verilmiştir. Çalışmada *Biz (Us, 2019)* filminin açık içeriğinin altında yatan örtük anlam çıkarılmaya ve sinemasal bir özne olarak izleyicinin yeri ve bu izleyicinin kim olduğu soruları da yanıtlamaya çalışılmıştır. Sinema ve psikoloji alanlarını kapsayan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Jung, bilinçdışı, psikanalitik kuram, sinema, *Biz (Us, 2019)*.

* Geliş tarihi: 26/08/2020 . Kabul tarihi: 01/01/2021

** Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema-Televizyon Bölümü.

Orcid No: 0000-0002-1656-5351, ssserter@anadolu.edu.tr

****Research Article*******The Reflections of Psychoanalytical Theory in Cinema: Our Other in the Mirror and Us (2019)******S. Serhat Serter******Abstract**

Psychoanalysis defined by Sigmund Freud is a set of psychotherapy techniques and methods that have been used in the treatment of spiritual pursuits and disorders, and Freud continued his studies to develop psychoanalytic theory throughout his life. Psychoanalytic theory, of course, is not only Freud's structured form, but—other than Freud's views—important names have produced alternative assumptions that will make further contributions to the theory. The field of psychoanalytic theory's use for purely spiritual analysis and healing also started to become more comprehensive over time. Works of art have also been included in the use of psychoanalysis and have become exciting elements for analysis by psychoanalysts. At the time when analyzing works of art with the psychoanalytic method was initially evaluated within the framework of the psychoanalysis of the creator of the work, it has evolved over time to identify the work of art separately from the producer. Since the art of cinema contains many psychoanalytic elements, it has become more attractive for psychoanalysts by separating from other branches of art over time.

In this study, the psychoanalytic elements of *Us* (2019) directed by Jordan Peele, were examined within the framework of Jung's psychoanalytic perspective and concepts such as unconsciousness, ego, shadow, persona, collective unconsciousness, and archetype. Considering consistency in film analysis, the views of—in particular—Sigmund Freud, psychoanalyst Jacques Lacan, Otto Rank, Alfred Adler and Karl Abraham were also included. The implicit meaning underlying the explicit content of the film *Us* (2019) was aimed to be inferred and answered the questions of the place of the audiences as a cinematic subject and who this audience is. The qualitative research method was used in this study which covers the fields of cinema and psychology.

Key Words: Jung, unconsciousness, psychoanalytic theory, cinema, *Us* (2019).

* Received: 26/08/2020 . Accepted: 01/01/2021

** Anadolu University Faculty of Communication Sciences, Department of Cinema and Television.

Orcid No: 0000-0002-1656-5351, ssserter@anadolu.edu.tr

Psikanalitik Kuramın Sinemadaki Yansımaları: Aynadaki Ötekimiz ve Biz (Us, 2019)

Giriş

Sigmund Freud, öncelikli olarak ruhsal arayış ve bozuklukların tedavisinde kullanılmaya başlanmış bir psikoterapi tekniği ve yöntemler bütünü olan psikanalizi tanımlayıp, tüm hayatı boyunca psikanalitik kuramı geliştirmeye yönelik çalışmalarını sürdürmüştür. Elbette psikanalitik kuram Freud'un yapılandığı şekli ile kalmamış, önemli psikanalistler de kuramın temel varsayımlarına getirdikleri eleştirel yaklaşımlar ile kurama katkı sağlayan çalışmalar yapmışlardır. Bu isimlerden biri olan Carl Gustav Jung, tıp ve psikiyatri kökenli bir ruh çözümlemecisidir. Saydam'ın ifadesi ile Jung, hep zannedildiği gibi "Freud'un öğrencisi olarak tanımlanmaz ve Jung oluşunu Freud'a borçlu değildir, ancak onunla ilişkisinden çok şey öğrendiği inkâr edilemez" (2015: 8).

Jung; Freud'un psikanaliz kuramını temellendirmiş olduğu, kişinin davranışlarındaki en önemli belirleyici unsur yahut güdüleyici gücün cinsellik olduğu görüşünü abartılı bulmuş ve cinselliğin yalnızca psişik enerji kadar anlam bulması gerektiğini ifade etmiştir. Bu bakış açısı ile Jung tarafından kurama kazandırılan bilinçdışı kavramı da kolektif bir değerlendirmeye daha kolay uyumlandırılabilir hale gelmiştir. Jung'un bu alana verdiği katkılarını, onun *Dört Arketip* isimli kitabının giriş bölümünü yazan Saydam ise şu şekilde belirtmektedir:

Jung'u bir okul yapan bütün insan-bilimlerine yansıyan türevleriyle sembol-bilim alanındaki çalışmaları ve (kişisel/ortak) bilinçdışının dinamik ve görüngülerini irdeleyen yaşam eseridir. Bu katkı antropolojiden teolojiye, psikolojiden felsefeye, etnolojiden sosyolojiye çok geniş bir alanda değişim ve dönüşümlere yol açmış ve hatta kuantum fiziği gibi uç doğa bilimlerinde yeni açılımları (örn. Eşzamanlılık) öngörmüştür ve önermiştir (2015: 8).

Jung'un psikolojiye yaptığı katkıları daha iyi anlayabilmek için, onun *İnsan ve Sembolleri* isimli eserinin önsözünü yazan John Freeman doğru bir referans olacaktır. Freeman'a göre;

Jung'un düşünceleri modern psikolojiyi bu konuda yüzeysel bilgiye sahip olanların sandıklarından çok daha fazla etkilenmiştir. Örneğin, "içedönük", "dışadönük" ve "arketip" gibi tanıdık terimler, diğerleri tarafından ödünç alınan ve bazen yanlış kullanılan bir dizi Jungiyen kavramlardır. Ancak, Jung'un psikolojik anlayışa en önemli katkısı onun bilinçdışı kavramıdır. Bu

kavram, –Freud’un bilinçaltı kavramı gibi– yalnızca bastırılmış arzuların bir tür dikizleme deliği değil, bireyin yaşamının, egonun bilinçli ve düşünen dünyası kadar gerçek ve önemli bir parçası olan, çok daha geniş kapsamlı ve daha zengin bir kavramdır. Çünkü bilinçdışının “dili” ve “kişileri” semboller; “iletişim yolu” ise rüyalardır (2016: 8).

Yukarıdaki alıntılarının da desteklediği üzere Jung, Freud’dan ayrışık olarak rüyalara sadece cinsel içerik temelli ve sahibine ait bireysel okumalar ile yaklaşmamış, kolektif ve hatta evrensel içerikleri ile değerlendirmiştir. Jung, rüyaların söz konusu içeriklerinin temsil araçlarını ise arketipler olarak işaret etmektedir.

Jung’un bilinçdışına ait okumalarında cinsellik, Freud’dan tamamen başkaca bir bakış açısı ile ifade bulmuştur. Ender Gürol’un açıklamasıyla; “Freud, dinsel ve duygusal anlam taşıyan tüm yaşantıların ya cinsellikten türediğini ya da onun yerine geçtiğini düşünürken Jung, cinselliğin kendisini bile simgesel anlam taşır görüyordu. İki karşıt varlık, akıldışı bir biçimde birleşerek, tamlık simgesi durumuna geliyordu” (2006: 23).

Yine Saydam’ın aktarımıyla Jung, insanın kendi merkezine doğru çıktığı yolculuğu tanımlarken referans olarak arketipsel sembolleri kullanmaktadır. Çünkü ona göre “uzun, zorlu ve zorunlu geçiş ve dönüşümleri telkin eden birleşme süreci kapsamında, bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge kendi gölgesidir” (2015: 13). Jung’un *Analitik Psikoloji* isimli kitabının giriş bölümünde ise Gürol, Jung ve arketip ilişkisini şu şekilde açıklar:

Arketipler, Platon’un “idea”larına benzer. Ancak Platon’un idea’sı, yüce tamlık örneğidir; Jung’un arketipi ise, iki kutupludur; hem aydınlık hem de karanlık yanı vardır. Jung’a göre arketipin esas anlamı tanımlanamaz. Bu konuda bütün söyleyeceğimiz, bilinç alanına ait birtakım canlandırmalar ya da somutlaştırmalar olacaktır (2006: 48).

Psikanalitik kurama ilişkin varsayımların çeşitlenmesinin görece etkisiyle, sanat eserleri psikanalistler için çözümlenmesi heyecan verici konular haline gelmiştir. Başlangıçta eserlerin okumaları yaratıcıları üzerinden yapılırken zamanla ayrışık olarak kimliklendirilmiştir. Sinema sanatı, içerdiği psikanalitik unsurlar ile kendine, diğer sanat dallarından başkaca özelliği olan bir alan yaratmayı başarmış, sinema ve psikanaliz ilişkisi psikanalistler için olduğu kadar film üreticileri için de ayrıca bir kıymet kazanmıştır. Jung’un psikanalize kazandırdığı varsayımlar ve kavramlar sinema ve psikanaliz ilişkisinde de alternatif bir yol gösterici olmuş, film çözümlerinde

Jung'un bakış açısı kullanılarak farklı okumalar yapılabilmektedir. Luke Hockley bu farklı okumalarla ilgili "Jung'un yeniden biçimlendirebileceği bir tanım ancak şu olabilirdi: Düşler bilinçaltından gelen bir yoldur; ya da geleceğe giden bir yoldur. Bu da filmlere bambaşka bir ışık altından bakmamıza yol açar" demektedir (2020: 15).

Sinemanın psikanalistler için diğer sanat dallarından ayrışarak başkaca bir anlam kazanmasının en önemli sebeplerinden bir tanesi de izleyici ile kurduğu karşılıklı etkileşim sürecidir. Konuya ilişkin yine Hockley, sinema perdesinin izleyicinin hareketsizliği ve karanlıkta oluşu nedeniyle, yoğun bir ses etkinliğiyle ve sinemanın sıcak ortamıyla görüntüye odaklanmamızı sağladığını, böylece de bu koşulların izdüşümlerinin ruhbilimsel bir süreç oluşturmasına yol açtığını söyler. Ona göre fotoğraf ya da video, bize yalnızca kendimizi temsil eden görüntüler verir; oysa sinemada gördüklerimiz, bizim ruhsal portremizdir (2020: 11). Phyllis Berdt Kenevan'ın bu konudaki görüşleri de Hockley'i destekler niteliktedir: "Kendimizi bu karakterler ve durumlar içinde gördüğümüz ve tanımladığımız zaman, başka durumlarda kendimiz gibi göremediğimiz şeylere duyarlılık taşırız ve bunları o zaman algılarız" (1999: 7).

Yukarıdaki açıklama ve görüşlerin de desteklediği üzere, izleyicinin dış etkenlerden arındırılmış izole bir ortam olan sinema salonunda izlediği film ile kurduğu ilişki, diğer sanat yapıtlarını (edebiyat, resim, heykel vb.) tüketirken kurduğu ilişkiden farklıdır. Sinema salonunun bu fiziki koşulları ile özellikleri, izleyicide bambaşka ruhbilimsel süreçlere ve duyarlılıklara yol açmaktadır.

Günümüze gelindiğinde eserin sadece üreticisi üzerinden kimliklendirilmemesi yaygın bir yöntem haline gelmiş olup, psikanaliz ile sanat arasındaki ilişkide artık eserin kendisinin ön planda olduğu varsayılmaktadır. Burak Bakır'ın da ifade ettiği gibi, psikanalistler düşünme ile sanatsal yaratım arasında bir benzeşim olduğunu varsaymaktadırlar. Bu nedenle sanat eserlerinin çözümlenmesi de bir rüyanın çözümlenmesi gibi değerlendirilebilmektedir. Ancak unutmamak gerekir ki, rüyaların ya da filmlerin anlamlarını bulmaya yönelik çözümlenmelerde mutlak bir aynılık değil, sadece benzerlikler vardır ve bunlar öncelikli olarak anlamlandırma ile ilişkilidir (2008: 36-37). Psikanalitik yöntem; filmleri bir rüya gibi değerlendirerek, onların açık içeriğinin altında yatan örtük anlamı ortaya çıkarmaya çabalar. Bu eleştiride sadece filmin

yönetmeni değil, bununla beraber filmin konusu ve oyuncularını da (karakterleri de) birer psikanalitik unsur olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında psikanalitik film eleştirisi, üretilmiş (çekilmiş) filmleri bilinçli olarak yaratılmış bir ürün olarak görmez; aynı zamanda yönetmenin bilinçdışının da bir ürünü olarak değerlendirir.

Bu yaklaşım ile psikanalitik kuram kullanılarak filmlerdeki bilinçdışı düşüncelerin okumalarını gerçekleştiren eleştirmenlerin, kişilerin rüyalarında kendini gösteren bilinçdışı düşüncelerinin okumalarını yapan psikanalistler gibi iş gördüğü fikri doğruluk kazanmaktadır. Arslan'ın aktardığına göre "psikanalikle 1904'te Freud'u (*Düşlerin Yorumu*) okuyarak tanıyan Sachs, yaratıcı süreçlerin ve sanat eserlerinin alımlanmasına dair psikanalitik yorumlardan ve sanatın 'kolektif gündüzdüşü' (Freud) olarak ele alınmasından etkilenmiş, filmlerin kolektif toplumsal gündüz düşleri de olabileceğini" ifade etmiştir (2009: 10). Bu gerekçe ile *Biz (Us)* filminin psikanalitik çözümlemesi yapılırken, yaratılan imgelemsel yapının tüketicisi olan seyircinin konumu da bu çözümleme sürecin bir parçası olacaktır. Arslan'ın aktarımı ile, "film hem ilksel ayna gibidir hem de değildir" yaklaşımı sayesinde psikanalitik kuramın temel inceleme alanlarından birisi de sinema izleyicisi olmuştur. Ona göre "aynayla kurulan ilişki düzeneği, çocuğun kendini öteki olarak görmesi ve bedeniyle bir nesne olarak özdeşleşmesi anlamında film ve seyirci ilişkisi gibidir; ancak bir farkla: Seyircinin kendi bedeninin yansıması perdede yoktur" (2009: 20). Sinema koltuğunda filmini izleyen seyirci, o filmin bir kurmaca olduğunun farkındadır, ancak filmsel yanılsamaya kendini kaptırmak için bu farkında olma/bilme durumunu inkâr etmektedir. Seyircinin söz konusu inkârının en önemli sebeplerinden biri özdeşleşmedir. Yönetmen, sinemasal araçlar ve anlatı gelenekleri ile perdedeki imgeyi bir ayna gibi tasarlar. Bu sayede izleyici, perdede gördüğü imgenin kendi yansıması olduğunu düşünerek bir özdeşleşme yaşar (Metz, 1999: 803).

Hockley'in belirttiğine göre Jung, insanın ruh durumunun kendi kendini iyileştirme yeteneği ile donanmış olduğuna inanırken, fazla derin bir araştırmaya gerek duyulmaksızın yalnızca masal ve imge öğeleri ile bir ilişki içinde olarak sadece dinleme ve bakmayla bile sağladığı yararın çok açık olduğunu söylemektedir (2020: 16). Verena Kast ise, "masal anlatmanın insanoğlunun iç imge koridorundan duygusal değişim kimyası üzerinde olağanüstü bir etki yaratabildiğini, dolayısıyla bir masal dinlemenin kesinlikle sağaltım özelliği" bulunduğunu vurgular (1998: 119). Bu

“sağaltım”dan yola çıkılırsa Hockley’e tekrar kulak vermek yerinde olacaktır, zira Jung’un sanatla sağaltımın ilk öncülerinden olduğunu belirten Hockley, onun “aynı zamanda etkin imgelem gücünün çözümlene tekniğiyle sağaltım yöntemini” bulduğunu belirtmektedir (2020: 11). Bu aşamada, “Sinemanın insana yararı vardır” gibi bir iddiada bulunabilir, çünkü belki sadece bir filmi izlemek bile başlı başına bir sağaltım olarak tanımlanabilir.

Zafer Özden, sinemasal bir özne olarak izleyicinin yerini belirlemeye ve bu izleyicinin kim olduğu sorusunu yanıtlamaya çalışan psikanalitik yaklaşımın, sinema izleyicisini, “filmsel süreçleri kendi arzu mekanizmalarıyla yaratan birisi” olarak görmeyi tercih ettiğini, bu nedenle de bir filmin, yalnızca onu çeken yönetmenin bilinçdışını değil; aynı zamanda onu perdede izleyen izleyicinin de kolektif bilinçdışını temsil eden bir süreç olarak ele alındığından bahsetmektedir. Dolayısıyla Özden’e göre “film yalnızca yönetmenin düşü değil, aynı zamanda sinema izleyicisinin” de düşü olarak değerlendirilmektedir (2014: 187). Filmlerin kolektif düşü olarak tanımlanabiliyor olması, psikanalitik çözümlenmede seyircinin de bir unsur olarak değerlendirilebilmesini daha anlamlı ve anlaşılır kılmaktadır.

Film üreticilerinin, izleyicinin de filmin bir parçası olduğunu fark etmiş olmaları, içerik üretiminde psikanalitik öğelere yer verilmesini daha da anlamlı kılmaktadır. Hatta günümüzde birçok filmin –özellikle de korku alanında– başarısını da psikanalitik kuramın unsurlarına dikkat edilerek bilinçli üretimlerine borçlu olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bazı kesimler için filmlerin özellikle psikanalitik olarak desenlenmesi endişe ile karşılanmış ve yanlış bir doktora giden hasta durumu ile özdeşleştirilmiştir. Ünsal Oskay, Hollywood filmlerinin sosyal ve ideolojik işlevlerini şu şekilde açıklar:

Hollywood, mekanik işçinin gündüz gördüğü düşlerin endüstrileşmiş biçimini üretmektedir. Bu tür filmlerle, sinema, toplumdaki nevrozları ve psikopatik hastalıkları hem yansıtıyor hem de pekiştiriyor. Sinemadaki öykülerin eğilimi, psikanalizin ortaya koyduğu ve açıkladığı nevroz ile psikopatileri vurgulamak ve pekiştirmek olunca, bunların çağdaş toplumlar için yeni yeni sorunlar da yaratması gerektiğini varsayabiliriz (2014: 69).

Her ne kadar filmlerin psikanaliz kuram ile temellenmesi, film ve seyirci arasındaki etkileşimi değerlendiren bazı kesimler tarafından –yukarıda Ünsal’ın da açıkladığı

gibi– bir tedirginlik yaratmış olsa da filmlerin psikanalitik kuram temelli çözümlenmeleri, bu kaygıların dışında tutulmaktadır.

Noel Carroll; eleştirel bir araç olarak psikanalizi kullanmadan, filmlerdeki (özellikle korku) figürleştirmenin izleyici için taşıdığı sembolik anlamları açıklamanın mümkün olmadığını söylemektedir (1981: 17). Seyircinin simgesel düzeyde kendini algılamasının en fazla korku filmlerinde belirgin hale geldiğini söyleyen Özden, bu filmlerin çözümlenmesinde en elverişli eleştirel aracın psikanalitik kuram olduğunu ifade eder. Ona göre “yönetmen, filmsel anlatıyı düş sürecinde olduğu gibi bilinçdışı bir biçimde inşa eder ve anlamı güdülemek üzere filmin anlatısını bilinçli bir biçimde kurar” (2014: 188).

Bu çalışmada Jordan Peele'nin yönetmenliğini yaptığı *Biz (Us, 2019)* isimli film, Jung'un psikanalitik bakış açısı çerçevesinde; bilinçdışı, ego, gölge, persona, kolektif bilinçdışı, arketip gibi kavramlar dâhilinde bir rüyanın psikanalizi şeklinde düşünülerek incelenmiştir. Anlam bütünlüğüne yapacakları katkı gözetilerek, Sigmund Freud başta olmak üzere psikanalist Jacques Lacan, Alfred Adler, Karl Abraham, Otto Rank, psikolog Rollo May, sosyolog Michel Foucault ve yazar Ursula K. Le Guin'in görüşlerine de yer verilmiştir. Freud'un “Psikanalize belki doğrudan bağlanamaz ama bunlarda psikanaliz gibi aydınlatıcı özellikler taşımaktadır” (1999: 21) ifadesinden de yola çıkarak ve Jung'un din ve mistisizm temelli varsayımları dikkate alınarak filmde kullanılan dinî referanslar da tutarlılık dâhilinde çözümlenmelere eklenmiştir. Bu çalışma psikanalizin kavramlarından faydalanarak *Biz (Us, 2019)* filminin açık içeriğinin altında yatan örtük anlamı ortaya çıkarmayı ve bu film bağlamında sinemasal bir özne olarak izleyicinin yeri ve bu izleyicinin kim olduğu sorularına yanıt aramayı amaçlamaktadır. Sinema ve psikoloji alanlarını kapsayan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Glen O. Gabbard ve Krin Gabbard'ın da ifade ettiği gibi psikanalitik kuram ile yapılan film çözümlenmesi, göstergibilimsel çalışmalarda olduğu gibi “kesin ve en doğru” yorumu yaptığı iddiasında değildir (2014: 321). Bu çalışmanın amacı da psikanalitik olarak geçerli ve kendi içinde tutarlı bir çözümlenme sunabilmektir.

Biz (Us, 2019) Filminin Psikanalitik Çözümlemesi

Filmin çözümlemesine geçmeden önce, kısaca filmin konusundan bahsetmek yararlı olacaktır. Adelaide ve Gabe Wilson çifti, iki çocukları ile mutlu bir Amerikan ailesi prototipidir. Wilson ailesi tatil için Kuzey Kaliforniya'nın bir sahil kasabası olan Santa Cruz'daki evlerine gider. Ancak bu kasaba, Adelaide'a çocukluk travmalarını hatırlatmakta ve bu durum onun kocası ile gerginlik yaşamasına neden olmaktadır. Deniz kenarında arkadaşları ve aynı zamanda komşuları olan Tyler çifti ile geçirdikleri günün ardından akşam evlerine dönerler. Gece ilerlerken evlerine gelen davetsiz dört misafir, Wilson ailesinin huzurlu zamanlarını bir kabusu çevirmeye başlayacaktır; çünkü gelen bu dört kişi, Wilson ailesinin üyelerinin birer kopyasıdır.

Amerika için Elele

Film; televizyon ekranlarında gösterişin amaçtan daha çok önemsendiği Amerikan yardım dilinin belirgin şekilde kullanıldığı, *Hands Across America* [Amerika için Elele] etkinliğinin tanıtımı ile başlar. Tanıtımı yapılan etkinlik, 25 Mayıs 1986 tarihinde ABD'nin doğu ucundan batı ucuna kadar uzanacak bir insan zinciri oluşturmak için el ele tutuşularak gerçekleştirilecek bir yardım kampanyasıdır. Christopher Klein'in aktarımı ile, ABD'de yaşayan aç ve evsiz insanlar yararına yapılan bu kampanyaya katılan herkesin, 10–35 dolar arası bağış yapması veya etkinlik için satılan tişörtlerden satın alarak destek olması planlanmıştır. Ona göre organizasyon komitesinin hedefi, etkinliğe altı milyon insanın katılması ve 50 ila 100 milyon dolar tutarında para toplanması olsa da bu hedefe asla ulaşılammıştır. Çünkü Klein'in da belirttiği üzere, hedeflenen amaca rağmen, aylarca süren ön planlama, tedarik, nakliye ve koordinasyon giderlerinden sonra ancak 15 milyon dolar kalmış ve bu tutar; açlık ve evsizlikle savaşıyor, yoksullara yardım etmek için çalışan hayır kuruluşlarına aktarılmıştır. Ancak Klein, tüm bunlara rağmen etkinliğin büyük bir başarı olarak ilan edildiğini vurgular (2018).

Etkinlik tanıtım filminde kullanılan, gülümseyen ve kendini gerçekleştirmiş oldukları duygusuna kapıldığımız bireylerin bize verdiği his, Rollo May'in ahlaki gelişimin temel eleştirisi ile de örtüşmekte; sistem tarafından yüklenen görevleri yerine getirmenin yanılsamalı mutluluğunun altı belirgin şekilde çizilmektedir. May, kendi "ahlaki" başarılarımızı çerçevelerken, yalnızca kendi servetimizden başkalarına –vergi

olarak– verip yardım etmekle ilgilenen, yapayalnız yaratıklar olduğumuzu vurgulamaktadır. Bu yöndeki “kişilik gelişimi”, kapitalist sisteme ve para kazanma alışkanlıklarına uyduğu için, sosyal olarak yükselen kişi, parasını “daha az şanslı olanlarla” paylaşma görevini asla unutmaz. Buna rağmen, ancak daha az şanslı olanların nadiren buna kandıklarını ve bizleri asla kendi bireyci kabuğumuzdan çıkaramadıklarını belirtir (2019: 285).

Kampanya filmi; “12 milyon göz ve 192 milyon diş” söylemi ve el ele tutuşan insanlardan oluşmuş görsel desteklerle, Freud’un da işaret ettiği gibi (1996: 18), işi alabildiğine güçlü imajlara dökerek ve sürekli aynı şeyi yineleyerek, insanları coşturup heyecanlandırarak oluşturulacak bir kitle kavramını çağrıştırmaktadır. Yine bu tanıtım filminde kullanılan insanların farklı ten renklerinden eşleşmeleri de bize, bireylerin yaşayışları, meslekleri, karakterleri ve zekâları ile birbirlerinden ne denli ayrılırlarsa ayrılınsınlar, kitleleşme sonucu –yalnız ve yalnız bu nedenden ötürü– ortak (kolektif) bir ruh kazandıkları düşüncesini hatırlatmaktadır. Dolayısıyla kampanya filmi ile – Freud’un da vurguladığı gibi– her bir bireyin kendini tek başınayken hissedeceği, düşüneceği ve davranacağından başka türlü hissedeceği, düşüneceği ve davranacağı kazanımının altı çizilmektedir (1996: 11). Burada, Ursula K. Le Guin’in kolektif bilinç hakkında söylediklerini hatırlamak yerinde olacaktır:

Kolektif bilinç, Jung’un bir araya getirilmiş tüm küçük egoların en alt ortak paydası için kültler, itikatler, hevesler, modalar, statü peşinde koşmalar, alışkanlıklar, reklamlar, popüler kültür, tüm izm’ler, tüm ideolojiler, gerçek paylaşma ve gerçek birlik içermeyen tüm iletişim ve “birliktelik” biçimlerinden oluşan kitlesel zihin için kullandığı bir terimdir. Bu boş biçimleri kabullenen ego da “yalnız kalabalık”ın bir üyesi olur (2015: 38).

Yönetmen; *Hands Across America* tanıtım filmini kullanarak, filmin açılış sahnesinden itibaren, görmezden geldiğimiz basit oyunları görünür kılmakta ve bireysel zayıflıklara dikkat çekmektedir. Bununla beraber, farkında olarak ya da olmayarak yaptığımız hemen her şeyin salt kendimizi iyi etme duygumuza hizmet ettiğini; siyaset, din ve politika gibi hayatımıza yön vermesine izin verdiğimiz onlarca kural koyucuyu da bu yüzden eleştirmeden kabul ettiğimizi ifade etmektedir.

Korku Tüneli

Bu açılış sahnesinden sonra film; bizi 1986 yılında, Santa Cruz plajında bir lunaparka götürür. İzleyiciye, 6–7 yaşlarında küçük bir kız çocuğunun (Adelaide), sıkça tartışan anne ve babası ile bozulan ilişkileri gösterilmektedir. Otto Rank, kahramanın doğuşunun mitlerden başlayarak günümüz modern temsillerinde de bozulan ebeveyn ilişkileri motifinin üzerinde desenlendiğini ifade eder (2016b: 75). Bu çağrışımla, sahne aslında filmin kahramanın kim olduğunu anlamamıza hizmet etmektedir ve çocuğun, yanında gerçekleşen olumsuz davranışlara (tartışmalar vb.) maruz kaldığına tanıklık etmemiz de filmin devamında izleyeceğimiz kahramanın doğasında oluşmuş olan bozuklukları daha kolay anlamlandırmamıza yardımcı olacaktır.

Erken dönem haz oluşumlarında etken olan en önemli çocukluk üslerinden birisi olmanın yanı sıra lunaparklar; özellikle korku filmlerindeki temel görevi, iyi ile kötü arasındaki muğlak çizgiyi göstermek olduğu için, grotesk atmosferler de yaratır (Demirci, 2006: 155). Bu filmde de benzer bir amaçla kullanıldığı söylenebilir. Annesi ve babası ile lunaparkta dolaşan Adelaide, babasının oynamak istediği ödüllü bir oyun standının önünde durmaktadır. Oyunu kazanan babası, ödül sayısını seçmesi için kızına sorar ve bunun üzerinde Adelaide 11 sayısını seçer. Filmin bu sahnesi, 11 sayısının dinî kodlardaki uğursuzluğu çerçevesinde değerlendirilerek Adelaide'in başına gelecek kötü olayların başlangıcına da işaret etmektedir. Adelaide tarafından seçilen 11 sayısı, "On Emri" ihlal ettiği için günahkârların ve kefaretin sayısı olarak düşünülmektedir. Annemarie Schimmel (2020: 23); kültürel küremizde –yani Yahudi, Hıristiyan ve İslami kürede– bir sayı gizemliliği doğduğunu ve bu sayıların da Tanrı'yla yaratılmış dünya arasında aracı olduğu düşüncesinin kabul gördüğünü söyler. Aynı eserinde Schimmel, 11 sayısı ile ilgili olarak da şunları vurgulamaktadır:

11 genellikle olumsuz şeylerle bağlantılı olarak düşünülür. 10'dan büyük, 12'den küçüktür, çok önemli iki yuvarlak sayının arasında yer alır ve bu nedenle de başka her sayının en az bir olumlu özelliği varken 11, Ortaçağ yorumcularınca sürekli olarak *ad malam partem*, katıksız olumsuz anlamında yorumlanmıştır. Ortaçağ teoloji yapıtlarında çok sık olarak "11 büyük hata"dan söz edilir. Bu tür yorumların temelinde, 11 devasa yaratığın desteklediği Tiamat'ın, kaosun, düzen getiren tanrılara karşı verdiği mücadeleyi betimleyen "Enuma Eliş"te anlatıldığı üzere kadim Babil yaradılış miti olabilir (2020: 187-188).

Freud'a göre "dinsel tasarım ve algılamalar, bir uygarlığın servetinin belki de en önemli parçalarıdır" (1999: 16). İnsan uygarlığını; "insanların doğanın güçlerine egemen olabilmek için ve onun ürünlerine insanların gereksinmelerini doyurabilmek amacıyla el koyabilmek, öte yandan gereken bütün düzenekleri insanların birbiriyle olan ilişkileri ve özellikle de ulaşılabilen ürünlerin paylaşımı için düzenleyebilmek üzere kazanmış oldukları bütün bilgi ve beceriler" olarak tanımlayan Freud, "dinsel tasarımların değerinin yalnızca işlevlerinden değil, aynı zamanda içerdikleri gerçeklikten" de kaynaklandığını söylemektedir (1999: 18). Bu yaklaşımla, yönetmenin dinî referanslarda lanetler ile temsil bulan 11 sayısını kullanmasının, filmin devamında yaşanacak uğursuzlukların izleyici nezdinde daha inandırıcı olmasına katkı sağlamak amacıyla yapıldığını öngörmek yanlış olmayacaktır.

Bu sahneden sonra Adelaide, babasının onunla ilgilenmiyor oluşundan faydalanarak oyun alanından ayrılır. Sahnede sadece baba ve kızın görünmesi, Adelaide'in elinde elma şekeri bulunması, tanrının sözünü dinlenmemesi ve yasak meyveye gönderme yapılması olarak okunabilir. Babaya karşı içten içe beslenen düşmanlıktan ötürü suçluluk bilinci, Tanrı'ya karşı bir suç işlenmiş ve hâlâ işleniyormuş gibi bir duygu yaratmakta (Bakır, 2008: 220) ve bu bağlamda bir önceki sahnede verilen kötü şeylerin olacağı hissi pekiştirilmektedir; zira Havva da Âdem'i bir elmayla baştan çıkarmıştır (Abraham, 2017: 30).

Adelaide tek başına lunapark içinde dolaşırken karton tutan genç bir adam görür. Kız ile göz göze gelen bu adamın elindeki kartonda "Jeremiah 11:11" yazmaktadır. Jeremiah (Yeremya); Yahudi tarihinde önemli bir yer tutan, çok duyarlı bir peygamberdir. Halkının başına gelecek olan yıkımları bildirmekten hoşlanmadığı ve çoğu kez Tanrı'nın onu peygamber olarak atadığı için acı çektiği ifade edilmektedir (Hyatt, 2002). Bununla beraber, *Tevrat*'ta geçen "Yeremya 11:11" başlıklı ayette şöyle yazmaktadır:

Bundan ötürü RAB şöyle diyor:
İşte, onlara bir kötülük getireceğim ki,
İçinden çıkamayacaklar ve bana feryat edecekler,
Ve onları dinlemeyeceğim (2019: 660).

Yönetmen, filmin devamında da bir durum ya da duygu anlatımı için sıklıkla dinî referanslara başvurmaktadır. Otto Rank'in ifadesi ile, filmlerin anlaşılması için gerekli

olan, motifin yazınsal modellerde ve benzerlerinde bulunan ilgili biçimlerinin izini sürerek ve bu biçimlerinin eşdeğer folklorik, etnografik ve mitsel geleneklerle karşılaştırarak kavranması gerektiğidir. Ona göre böyle yapıldığı zaman, ilkel insandan ve onun mefhumlarından doğan tüm motiflerin, bunları kabul etmeye istekli yazarlar aracılığı nasıl edebi biçimler kazandı; kökensel ve sonrasında muğlak anlamıyla örtüştüğü net biçimde görülebilir (2016a: 26-27).

Bu noktada bu sahnelerin okumalarını salt yönetmenin kendi bireyselliğinde değerlendirmek oldukça yetersiz bir yaklaşım olacaktır. Filmde bu imge yapısı ve kökeni, bireysel değil kolektif (diğerlerinin yanında en önemli) semboller olarak karşımıza çıkmaktadır. Jung; inançlı izleyicilerin bunların insana açıklanmış semavi kökenlerinin olduğunu, kuşkucuların ise bunların uydurulmuş olduğunu düşüneceklerini belirtir. Çünkü ona göre bu imgeler, ilkel çağlara özgü rüyalara ve yaratıcı fantezilere dayanan “kolektif temsiller”dir. Böyle olduğu için Jung, bu imgelerin iradi olmayan spontane tezahürler olduğunu ve hiçbir surette kasti uydurmalar olmadıklarını vurgular (2016: 51). Bu nedenle filmde gördüğümüz sembollerin okumalarını, yönetmenin parçası olduğu kolektif bilinçdışını da dahil ederek yapmak, filmin genelini anlaşılmadaki bütünlüğe katkı sağlayacaktır.

Adelaide, lunaparkta gezerken merdivenlerden inerek sahile ve denize doğru gider. Yönetmen bu sahnenin mevcut duygusunun daha derin aktarımı için psikanalitik öğeler kullanmayı tercih etmiştir; çünkü Adelaide’ın gideceği yere ulaşması için kullanılan merdiven teması, Jung’un sözlerini kullanırsak (2018: 152), “bütün iniş ve çıkışlarıyla psişik bir dönüşüme işaret” etmektedir. Deniz ise yine Jung’un tanımlamasıyla, kolektif bilinçdışının sembolüdür; “çünkü ayna gibi yansıtan yüzeyinin altında kavranamayan derinlikler” yatmaktadır (2018: 139). Bu sahne, izleyiciye Adelaide’ın rastgele bir yürüyüş yolu içerisinde olmadığını ve bu yolun rastgele bir yerde bitmeyeceğini söylemektedir. Kumsalda yürüyerek deniz kenarına gelen Adelaide arkasını döndüğü zaman karşısında bir korku tüneli görülmektedir. Tünelin girişinde bir Kızılderili resmi, altında da “Şamanın Görsel Macerası-Kendini Bul” [*Shaman’s Vision Quest-Find Yourself*] yazmaktadır. Jung, Şamanizm konusunda şunları söylemektedir:

Evrensel yaygınlık bakımından spiritüalist fenomenolojinin, tamamını içerdiği bilinen Şamanizme benzediği söylenebilir. Şaman ve büyücü

hekimin de hilebaz bir tarafı vardır, çünkü o da insanlara önce kötü oyunlar oynar, sonra da zarar verdiği kişilerin öcüne kurban gider. Buna karşılık, onun neredeyse “kurtarıcıyla bir tutulması”, yaralanmış olanın yaralananları iyileştirdiği, acı çekenin acılara son verdiği yönündeki mitik gerçeği doğrular (2015: 122).

Adelaide’ın da kendini bulma yolculuğunda Şaman işaretli olan tünel; yukarıda Jung’un da vurguladığı gibi, genç kadının yaralarını iyileştirdiği, çektiği acılarına son vereceği yönündeki mitik gerçeğin yerini doldurmaktadır.

Adelaide tek başına korku tüneline doğru ilerler, karanlık ve ayna dolu tünelde tek başına dolaşmaya başlamıştır. Tünelde dolaşırken birden elektrikler kesilir ve Adelaide korku içinde aynalı tünelden çıkış yolunu bulmaya çalışacaktır. Bu sahnede yön bulmak için kullanılan aynaları Jung’dan hareketle yorumlayabiliriz. Jung’a göre ayna, “Schopenhauer’in akıl için kullandığı en meşhur benzetmelerden birisi olup, bir yön bulma aracıdır, çünkü ayna düşünebilen ve bizi sürekli iç görüleriyle (yansıtımlarıyla) özdeşleştirmeye ikna etmeye çalışan aklı” ifade etmektedir (2018: 201). Adelaide’ın korku tüneline kendi görüntüsü ile karşılaşması; izleyiciyi, filmin ana yapılanmasında önemli bir üst başlık olan “gölge” kavramı ile tanıştırmakta ve Jung’un ifadesi ile “gölgenin farkına varılması” sürecine işaret etmektedir. Jung’a göre:

Gölge, bilinçdışı kişiliğin bütünü değildir. O, egonun bilinmeyen ya da az bilinen özelliklerini ya da niteliklerini – çoğunlukla kişisel alana ait olan ve bilinçli de olabilen özelliklerini temsil eder. Gölge bazı yönlerden bireyin kişisel yaşamının dışındaki bir kaynaktan gelen kolektif faktörleri de içerebilir. Bireyin gölgesini görme teşebbüsünde bulunduğu, kendisinde bulunduğunu inkar ettiği ama başkalarında açıkça görebildiği dürtü ve özelliklerin, bencillik, zihinsel tembellik, dağınıklık, gerçekdışı fanteziler, planlar, komplolar, dikkatsizlik ve korkaklık, para hırsı ve ihtiraslar, kısaca kendi kendine “hiç önemi yok, kimse fark etmez, ayrıca onu herkes yapıyor,” dediği küçük günahların, farkına varır (ve çoğu kez de bunlardan utanır) (2016: 164).

Bu noktada hata yapmamak için analitik psikolojide de hayati bir önem taşıyan “gölge” kavramının; bireyin sadece kötü, karanlık ve uygunsuz yönleriyle eşleşmediğini belirtmek faydalı olacaktır. Jung da bu söylemi destekler bir ifade ile şunları söylemektedir:

Ego nasıl uygunsuz ve yıkıcı tutumlara sahipse, gölge de iyi özelliklere – normal içgüdülere ve yaratıcı dürtülere– sahiptir. Ego ve gölge gerçekte ayrı olsalar da tıpkı düşünce ve duyguların birbirine bağlı olması gibi

çözülemez bir şekilde birbirlerine bağlıdır. Ne var ki ego, gölge ile “tahliye savaşı” denilebilecek bir çatışma içindedir (2016: 114).

Adelaide, karanlık tünelde çıkış yolunu bulmak ve korkusunu yenmek için ıslık çalarak yürümektedir. ıslık arkaik bir kalıntı olarak okunursa, çocuğun tanrılara seslendiği bir yol olarak değerlendirilmesi mümkündür (Haykırmak da benzer anlama gelmektedir.) (Jung, 2019: 130). Sahnenin devamında ıslık sesinin geri dönüşü ve filmin devamında ortaya çıkacak olan kendi görüntüsü ile yüzleşme kısmı eşleştirildiğinde, ıslığın, yönetmenin dikkatli izleyici için bıraktığı güzel bir ipucu olduğunun farkına varılacaktır. Yıllar sonra aynadaki yansıma (gölge) ile gerçekleşecek yüz yüze karşılaşmada ıslık ile çalınacak olan bu melodi, bu sahnenin çözümlemesi için önemli bir referans olacaktır.

Santa Cruz

Korku tünelindeki bu sahnenin bitişi ile beraber, onlarca kafesin içinde tutulan tavşanların gösterildiği filmin jenerik sahnesine geçilir. Tavşan, arketipsel figür olarak değerlendirildiği zaman İsa'yı işaret etmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, tavşanların olduğu sahnelerin bu arketipsel temsil ile örtüştüğü söylenebilir. Çünkü tavşanlar İsa ile temsil edilen ve yeniden doğuşun sembolize edildiği mekânlarda (doktor odası, tünel vb.) kullanılmaktadır. Jung, tavşan figürünü şöyle açıklamaktadır:

Tavşan figürü henüz olgun insan yapısı kazanmamıştır, buna rağmen insan kültürünün kurucusu –Dönüştürücü– olarak görülmektedir. Winnebagolılar onun kendilerine ünlü “İyileştirme Ritüellerini” (*Medicine Rite*) veren bu figürün kendilerinin kültür kahramanı ve kurtarıcısı olduğuna inanırlar. Dr. Radin'e göre bu mit öylesine önemlidir ki, Hristiyanlık kabileye nüfuz etmeye başladığında, Peyote Ayini'ne katılanlar Tavşan'dan vazgeçmeyi istememişlerdi. O, İsa figürüyle karışmıştı, hatta bazıları tavşanları varken İsa'ya ihtiyaçları olmadığını düşünüyorlardı. Bu arketipsel figür döngüsünde bulunan güdusel ve çocuksu dürtüleri ıslah ederek bir toplumsal varlığa dönüştüğü görülebilir (2016: 108-109).

Jenerik bittikten sonra film günümüze (2019 yılına) taşınmıştır. Adelaide kendi orta sınıf ailesini kurmuştur. Kızı Zora, oğlu Jason ve kocası Gabe ile yazlık evlerine gelmişlerdir. Arabadan eşyaları indirip eve yerleşen aile, yemek masasında birlikte görülmektedir ve Adelaide, oldukça belirgin bir şekilde oğluna düşkün anne tavırları sergilemektedir. Yönetmen; izleyicinin, çocukluk travmalarına tanıklık ettiği Adelaide'ın kadın kimliği hakkında bir fikir sahibi olmasını istemiştir. Oğluna düşkün

tavırlar, Adelaide'ın kendini değerli hissetme duygusu ile ilgili eksikliğini anlatmaya yardımcı olmaktadır; çünkü değerli hissetme olanağı kalmayan diğer kadınlar gibi Adelaide da kendisine değer katacağına inandığı bir kayıp nesnenin arayışına girmiştir. Erkek çocukların kayıp nesnenin yerini tutması, bu tür toplumların ezilmiş kadınları için şaşılacak bir durum olmamaktadır; çünkü ataerkil tüketim toplumu kadına, kendisini değerli hissedebilmesi için başka bir yol bırakmamaktadır (İzmir, 2015: 74).

Filmin ilerleyen sahnelerinden birinde göreceğimiz ve kocası ile tartışırken sarf ettiği "Artık kararları sen vermiyorsun" söylemi de, Adelaide'ın yitirdiğini düşündüğü kendine ait kıymeti geri alma çabası olarak anlam kazanacaktır. Bu sahnede Jason, elinde çalışmayan bir çakmak ile ateş yakmaya çalışan; Zora ise araba kullanmaya hevesli bir çocuk olarak karakterize edilmişlerdir. Basit bir aile sohbeti detayı gibi işlenen bu sahne, filmin devamında her bir bireyin kendi gölgeleri ile hesaplaşmalarındaki önemli bir ipucu niteliğindedir. Zira Zora kendi gölgesini kullandığı arabayla, Jason ise kendi gölgesini bir yangında öldürecektir.

Yemek masasında Gabe; çocuklarına, denize girip eğlenmek için plaja gideceklerinden bahsetmektedir. Adelaide da hangi plaj olduğunu sorunca, Santa Cruz yanıtını alır ve bu yanıt ile bilinç dışına itmeye çalıştığı 1986 yılına ait anılar canlanır. Santa Cruz sözü, Adelaide'ın korku tünelineki anılarını işaret etmektedir. Kadının geçmişi ile ilgili unutmuş olduğunu varsaydığı düşünceler, varlıklarını tekrar göstermeye başlamıştır. Freud'a göre, kişilerin canlı bir acı duygusu hissetmeden asla hatırlayamayacağı olaylar ve deneyimler bulunmaktadır. İnsanlar bu hatıraları bilinç dışına itmeye çalışırlar; fakat bunları hafızalarından tamamen kaldırma yetileri yoktur (Abraham, 2017: 12). Santa Cruz'u duyan Adelaide da geçmiş anılarına dönmüş ve ailesiyle birlikte bir doktorun muayenehanesinde olduğu ânı hatırlamıştır. Anne ve babası; doktora, kızlarının tünelde kaybolduktan sonra konuşma becerisini yitirdiğini anlatırken Adelaide ise onları kapının dışından dinlemektedir.

Film günümüze geri döndüğünde, Adelaide bu kez mutfak masasındaki oyuncak örümcek ile onun altından yürüyerek ilerleyen gerçek bir örümceği izlemektedir. Oyuncak örümcek, Adelaide'ın bilinç dışına itmiş olduğu ve hapsettiği, artık zarar veremeyeceğini düşündüğü kötü anıları temsil ederken; canlı örümcek, bu korkuların

tekrar su yüzüne çıkışını simgelemektedir. Yaratılış'ta Tanrı'nın tüm varlıkları iyi yarattığı ancak daha sonra örümceklerin, insanlarla hayvanlara zehirlerini akıtan doğalarından dolayı şeytanî karakterler olarak tanımlandığı şeklinde bir inanış bulunmaktadır (Akın, 2005: 146). Bu açıdan değerlendirildiği zaman, bu sahnede örümceğin kullanılması, Adelaide'in bilinç dışına çıkmasından korktuğu şeylerin sadece basit çocukluk travmaları ile sınırlı olmadığını da düşündürmektedir.

Wilson ailesi, Gabe'in kararlı tavırları sonucu hep birlikte Santa Cruz plajına gitmek için arabaları ile yola çıkmıştır. Jason yolculuk sırasında ablası ile argo konuştuğu için (eat my pussy/vajinamı öp) babası tarafından azarlanmaktadır. Kısa bir sessizlikten sonra ortamın yumuşaması, ilgi ve dikkatin dağılması amacıyla Gabe'in arabanın radyosunu açtığı ve o anda radyoda tesadüfen çalan şarkıya ("I Got 5 On It") Adelaide ve Gabe'in elleriyle tempo tutarak eşlik ettikleri gösterilir. Adelaide, eşlik etmesi için çocuklarını da teşvik etmektedir. Bu şarkının sözleri argo içermektedir (uyuşturucu, küfür vb.) ama işin ilginç tarafı, Jason aynı grubun "Narcotics" isimli şarkısındaki argo sözleri (eat my pussy) az önce ablasına söylediği için babasından azar işitmiştir. Yönetmen, bu sahne ile Amerikan aile yapısının ikiyüzlülüğünü de deşifre etmektedir. Kötülük yahut kötü davranış; başkaları tarafından dillendirildiği, uygulandığı ve kutsal aile yapısına dokunmadığı sürece görmezden gelinebilen, meşru kılınabilen ve hatta eğlenceli olabilen bir olgudur. Ancak bu tür davranışlar kutsal aile çemberine yansıdığı zaman, gerçek bir tehdit ve önlem alınması gereken bir şey haline gelmektedir. Arabanın arka camında gördüğümüz baba, anne, kız ve erkek çocuktan oluşan güler yüzlü aile sembolü çıkartma da oluşturulmaya çalışılan aile yapısının basit bir modellemesi olup bu algıyı destekler niteliktedir.

Jeremiah

Aile; plaja yaklaşırken, arabaları ile bir ambulansın yanından geçtikleri zaman, yaşlı bir adamın sedye ile ambulansa taşındığını görmektedir. Bu adam, yıllar önce (filmin başında) Adelaide'in tek başına plaja giderken gördüğü adamdır. Bu eşleşme, adamın hâlâ elinde olan ve üzerinde "Jeremiah 11:11" yazan kartondan da anlaşılabilir. Artık Tanrı'nın uyarılarını insanlara ileten peygamber Yeremya'nın metaforik ölümü ile, izleyiciye 11:11 ayetinde bahsi geçen felaketlerin başlayacağı hissettirilmektedir. Hikâye, salt Adelaide'in hikâyesi olmaktan çıkmıştır ve bir topluluğun içinde

gerçekleşecektir. İzleyici gözünde, anne-baba kavgaları ve olumsuz davranışlar ile zarar gören kişilik üzerine temellenmiş ilk algılarıyla kız çocuğunun, artık ailesinin de tehdit altında oluşu, geriliminin eşliğini de artırmaktadır. Bu sahne, Rollo May okumaları ile daha da anlam kazanmaktadır:

Daniel Berrigan, Yeremya'dan (Jeremiah) söz ederken söylemek istediğini güzelce ifade ediyor: "Gücünü toplamak ve yıkılmak, yıkmak ve devirmek, inşa etmek ve dikmek." Böylesi sözcükler, modern kulaklara tuhaf bir biçimde "yıkıcı" gelir. Ancak Yeremya'ya söylenen sözler, bağdaşırılığın tümüne, iyiliğin artmasına dayalı bütün tarih kuramlarına düşmandır (2019: 283).

Santa Cruz-Sancta Crux

Ailenin vakit geçirmek için gittiği Santa Cruz rastgele seçilmiş bir yer midir, yoksa yönetmenin kolektif bilinç dışından yansıyan başka bir sürprizi midir? Santa Cruz ismine bakıldığı zaman benzeşimin, başka hiçbir yoruma gerek duyulmayacak kadar açık olduğu görülebilir. Sancta Crux, "Kutsal Haç" demektir ve Jung, İngilizcedeki eski bir Meryem yakınmasında, Meryem ve Çarmıh arasındaki tartışmanın şu şekilde anlatıldığını belirtir:

Meryem şöyle yakınır:

"Haç, sen oğlumun kötü üvey anasisin, onu ayaklarını bile öpemeyeceğim kadar yükseğe astın! Haç, sen benim ölümcül düşmanımsın; mavi, minik kuşumu öldürdün!"

Sancta Crux (Kutsal Haç) yanıtlar:

"Kadın, onurumu sana borçluyum; şimdi taşıdığım muhteşem meyven, kızıl kan içinde parlıyor. Sadece senin için değil, hayır, bu muhteşem çiçek tüm dünyayı kurtarmak için yeşerdi."

İki ananın birbiriyle olan ilişkisi üzerine Sancta Crux şöyle der:

"Sen, doğurduğun çocuğun hürmetine, cennetin kraliçesi oldun. Ama ben, gelecekteki mahşer gününde parlak bir hatıra olarak tüm dünyada görüneceğim; o zaman ben de acı çeken kutsal, masum oğlun için sesimi yükselteceğim."

Ölümün anası ve yaşamın anası böylece ölen tanrıyla ilgili yakınmalarında uzlaşırlar, bu birleşimin dış göstergesi olarak Meryem haçı öper ve onunla barışır (2019: 361).

Sancta Crux ile Meryem arasında geçen ve İsa'nın mavi kuş ile sembolize edildiği bu diyaloglarda, bir yüzleşme ve hesap sormaya tanıklık edilmektedir. Mavi kuş imgesi Charles Bukowski'nin "Bir mavi kuş var yüreğimde/çıkmaya can atan" (2002: 112)

dizeleri dâhil birçok şair ve yazarın eserlerinde özne olmuş, insanların iki kişiliğinden ortaya çıkamayanları temsille anlam kazanmıştır. Santa Cruz'un kazandığı diğer anlam ise, filmdeki hesaplaşmaların da ön göstergesi olmasıdır.

Plaj

Plaja varan aile, baba-anne-kız-oğlan şeklinde yaş sırasına göre dizilmiş olarak ve üst açıdan görüntülenerek kumlar üzerinde yürür. Bu sırada her birinin gölgesi kumun üzerinde yansımaktadır. Yönetmen, filmin başında izleyici ile tanıştırdığı gölge kavramının altını daha belirgin çizmektedir. Jung aynı zamanda, kolektif bilinçdışına açılan kendi özel kapımızı bulmak ile ilgili ilk adımın dönüp kendi gölgemizi izlemek olduğunu vurgulamaktadır. Jacobi'nin aktarımı ile gölge, "ruhumuzun ikizini taşıyan bir hayalet, bilinçli benliğimize kabul etmek istemediğimiz ve edemediğimiz her şey ile içimizde bastırılmış, inkâr edilmiş ya da kullanılmayan tüm özellikler ve eğilimlerdir" (1962: 107). Bu sahne ile izleyiciye, bir yandan bilince kabul edilmeyen gölgenin dışarı ve ötekilere yansıtıldığı düşündürülürken, öte yandan da bundan sonra filme hâkim olacak gölge ile savaşım için de zemin oluşturulmaktadır.

Adelaide ve Gabe plajda, onları bekleyen arkadaşları Kitty ve Josh ile buluşmuştur. Kitty ve Josh da iki kızı olan, daha üst sınıf bir Amerikan ailesidir. Çocuklar deniz kenarında vakit geçirirken, ebeveynler de şezlonglarında oturup sohbet etmektedirler. Burada gösterilen olaylardan anlaşılmalıdır ki, Kitty ile Josh'un evlilikleri iyi gitmemektedir. Zira Kitty, kocasına oldukça kaba davranmaktadır ve çokça içki içiyor olması ile de kendi mutsuzluğunun altını çizmektedir. Günümüz toplumlarının aile yapısı; evlilikle sınırlı bir çerçeveye oturtmakta, özdeşim süreçleri için gerekli olan kişi sayısını azaltıp tek bir kişi üzerinde toplamaktadır. Mutluhan İzmir'in de aktardığı gibi (2015: 91) "baba aşağılanmış, bölünmüş ve gereksiz hale gelmiştir ya da ortada yoktur". Bu yapı, Kitty'de gözlemlendiğimiz beklenmedik davranışların nedeni olarak bir anlam kazanabilmektedir. Ailenin ikiz çocukları ise, birbirleri ile iletişimde sürekli benzer şeyleri tekrar ederek popüler kültürün var ettiği tek tip kimlikli bireyleri temsil etmektedirler. Filmin başlarında tekne aldığını gördüğümüz Gabe'in Josh ile sohbetinde ise teknelere olan merakının altı tekrar çizilmektedir. Yönetmenin bu vurgusu, Gabe ve gölgesi Abraham'ın hesaplaşmalarının tekne üzerinde gerçekleşiyor olması ile anlam kazanacaktır.

Kitty ve Adelaide arasında geçen diyalogda, Kitty yine popüler kültür dayatmalarına örnek olacak şekilde estetik ameliyatlarından bahsederken, Adelaide'in başarılı bale geçmişinden de söz edilmektedir. Adelaide'in hâlâ yeterince iyi konuşamıyor (kendini ifade edemiyor) oluşunu belirtmesiyle, filmin ilk sahnelerinde gördüğümüz, çocukluğunda gittiği doktor sahnesinin devamlılığı sağlanmıştır. Görünen odur ki Adelaide'in konuşma yetisini kaybettiğini gördüğümüz çocukluk anından itibaren bilinçdışına yönelik vermiş olduğu iyileşme çabaları bugün dahi devam etmektedir.

Mandala

Kitty ve Adelaide sohbet ederken plajda eğlenen bir grup gencin oynadığı frizbi, Adelaide'in önünden geçerek plaj havlusunun halka deseninin tam üzerine düşecektir. Yönetmen, nadir olasılıkların gerçekleştiğini göstererek izleyici üzerindeki gerilimi artırmayı başarmıştır. Bu sahne, yönetmenin başka bir becerisini ortaya koyması açısından da oldukça kıymetlidir; zira frizbi kırmızı renklidir ve üzerinde altın renkli üç çizgi ile bir yıldız vardır. Eşleştiği plaj havlusu mavi renktedir. Yönetmen, yaptığı bu görsel düzenleme ile Adelaide'in "mandala"sını* tasvir ederek, ruhunun doğasını yansıtmayı hedeflemiştir. Bu sahnedeki frizbinin dairesel imgesini Jung'dan hareketle yorumlayabiliriz. Daire, Jung'un da vurguladığı gibi (2016: 236), "insan ve doğa bütünlüğü arasındaki ilişki dâhil, tüm yönleriyle psişenin bütünlüğünü" ifade ederken, her zaman hayatın tek ve en can alıcı yönüne, onun nihai bütünlüğüne işaret etmektedir. Jung, *Rüyalar* isimli eserinde ise şöyle bir yorum yapmaktadır:

Aklımızdan geçen şey, mavi plaka üzerinde hareket eden ve tıpkı takvim-dairesinin altın göğe girdiği gibi sisteme açıklanamaz bir şekilde giren ibrenin sebep olduğu üç vuruştur.

* Mandala (Sanskrit dilinden): Büyüsel Daire. Sihirli Çember. Jung'da, merkez amacın, ya da ruhsal tamlık olan özbenin simgesi; ruhsal odaklama sürecinin kendi kendini betimlemesi; kişiliğin yeni bir merkezinin oluşturulması. Bu, simgesel olarak, daire, kare ve dörtlü (Bak) ile gösterilir. Dört sayısı ve çarpanlarının simetrik düzenlemesiyle oluşur. Lama'larda, ya da Tantra Yogası'nda, Mandala, bir temaşa aracıdır (Yantra); tanrıların makamı ve doğum yeridir. "Mandala bir dairedir, özellikle de büyüsel bir daire, bu simge biçimi, bütün doğuda olduğu gibi bizde de vardır; Orta Çağ'da sık sık yapıldı; özellikle Hıristiyan Mandalaları Orta Çağ'ın başlangıcından gelmedir. Çoğunun ortasında İsa vardır, dört uçta da, İncil yazarlarının dördü, ya da simgeleri bulunmaktadır. Bu kavram, çok eski bir kavram olsa gerek, çünkü Eski Mısır'da, Horus, dört oğlu ile birlikte aynı biçimde çizilir. Mandala biçimi, çoğunluk, çiçek, haç, ya da tekerlek biçiminde olup, yapının temelinde dörtlüye eğilim vardır" (Jung, 2006: 406).

Melek şöyle cevaplıyor: “Peki, başlıca üç renk vardır; yeşil, kırmızı ve altın rengi. Bu renkler dalgıçların ipekli harelerinde ve tavus kuşu gibi bazı kuşların tüylerinde bir arada görülür. Üç rengi bir yapan yüce Kral, bir maddeyi de üç yapamaz mı?” Asil renk, yani altın rengi Baba olan Tanrı’ya atfedilir, kırmızı da oğula. Çünkü Oğul kanını dökmüştür; Kutsal Ruha da yeşil. Bunun üzerine melek Guillaume’u daha fazla soru sormaması konusunda uyarır ve yok olur. Şair uyanır ve kendini yatağında güvende bulur.

Sorulacak bir soru daha vardır: “Üç var; ama dördüncü nerede?” Mavi neden yok? Bu renk, rüya sahibinin “orantısız” mandalasında da yoktu. İlginçtir ki altın daireyle kesişen calendrier mavidir; üç boyutlu mandaladaki dikey plak da öyle. O halde dikey, bilinçdışı tekabül edecektir. Mavi, Meryem’in kutsal pelerinin rengidir (2018: 297-299).

Buradan hareketle denilebilir ki, yönetmen; Adelaide’in mandalasını kırmızı bir frizbi, altın renkli üç çizgi ve yine altın rengi bir yıldız kullanarak olağanüstü bir beceri ile tasvir etmiş, yine aynı beceri ile mavi ile sembolize edilen bilinç dışı ile buluşturmuştur.

Şaman-Merlin

Semboller ile anlatım, ilerleyen sahnelerde de devam etmektedir. Adelaide’a haber vermeden sahilden uzaklaşan Jason korku tünelinin yanındaki tuvalete gitmiştir. Tahmin edileceği gibi bu korku tüneli, filmin başında Adelaide’in kaybolduğu tüneldir. Lunapark kapalı olduğu için tünel de kapalıdır ve daha önce “Şaman’ın Görsel Macerası” yazan tünelin giriş kapısında bu sefer, “Merlin’in Görsel Macerası-Kendini Bul” [*Merlin’s Vision Quest-Find Yourself*] yazmaktadır. Burada Merlin, Kral Arthur efsanelerindeki büyücü karaktere işaret etmektedir. Tim Clarkson’un da vurguladığı gibi (2016), Kral Arthur efsaneleri ile özdeşleşen Merlin’in “Hıristiyanlığa karşı direnen ve ormanlarda yaşayan bir pagan şaman olduğuna dair” iddialar bulunmaktadır. Yönetmen ise bu küçük detayı dikkatli izleyiciye göstermektedir.

“Şaman-Merlin” eşleştirilmesi gibi imgeleri de Jung’dan yola çıkarak yorumlamak mümkün görünmektedir. Jung’un da vurguladığı gibi, bu imgeler mitolojilerde her dönemde ve tüm halklarda ortaya çıkan, unutulmaya yüz tutmuş ilkel ruhla birlikte onun kendine özgü görüntülerine sahiptir. Jung; bu görüntülerin bütünlüğünün, potansiyel olarak her bireyde kalıtım yoluyla edinilmiş kolektif bilinçdışını da biçimlendirdiğini söyler; çünkü bu, insan beyninin farklılaşmasındaki ruhsal ilişkidir. Ona göre, mitolojik görüntülerin kendiliğinden ve kendi aralarında uyumlu bir şekilde, sadece dünyanın dört bir köşesinde değil, yine tüm zamanlarda yeniden ortaya

çıkmasındaki temel neden budur; çünkü bu görüntüler her zaman ve her yerdedir (2019: 17-18). Bu yaklaşımdan hareketle, yönetmen; aynı mekâna (korku tüneli) farklı mitolojik isimler vererek hem filmdeki zamansal farklılığı sağlamakta ve hem de insan ruhunu belirleyen yaratıcı temellerin, öznelere bağımsız küçük değişimler ile aynı kaldığını ifade etmektedir.

11:11

Jason tuvaletten çıktığında, tarladaki bir korkuluk gibi ellerini iki yana kaldırmış zayıf ve yaşlı bir adam görecektir. Yönetmen, adamın giydiği –hapishanede mahkûmların giydiği türden– kırmızı tulumu bir palto ile izleyiciden gizlemiş ve sadece bir detay olarak göstermiştir. Jason’ın önünde dikilen bu adam, “Jeremiah 11:11” yazısı ile ölmüş olduğunu ve ambulansa taşındığını gördüğümüz kişidir ve filmin kan akıtmalı ve gölge ile savaşılan sahneleri başlamaktadır.

Aile eve döndükten sonra Gabe televizyon izlemekte ve çocuklar uyku için hazırlanmaktadır. Televizyondaki maç skorunun “11-11” ve Jason’ın odasındaki saatin “11.11” olması detayları ile yönetmen, filmin gerilim eşiğini hiç duraksatmadan, kötü şeylerin başlangıcı olarak işaretlenmiş olan “11-11” ilişkisinin etkisini izleyici üzerinde pekiştirmiştir.

Gölgelerle Tanışma

Artan bu gerilim, bahçe kapısının önünde dört kişilik bir ailenin belirmesi ile daha da çoğalacaktır. Kapıdaki aile, Wilson ailesinin aynadaki yansıması gibidir. Gizemli ailenin annesi, ıslık ile bir melodi çalmaya başlar. Bu ıslık en çok Adelaide’ı etkiler ve korkutur; çünkü ıslıkla çalınan bu melodi, yıllar öce korku tüneline duyulan melodidir. Aslında yönetmen, filmin bu sahnesinde de filmin sonuna ilişkin bir iz bırakmıştır; melodi ayındır fakat ıslık çalan kişi izleyicinin beklediği üzere Adelaide değildir.

Gabe her ne kadar karşı çıkmaya ve engel olmaya çalışsa da gölgesi Abraham onu kendi beyzbol sopası ile alt eder ve kendi ailesinin eve girmesini sağlar. Gölge; ailede yıllarca süregelen gerçekliğe karşı tahammülsüzlük, kendiliğe ve Wilson ailesine yönelik nefrete dönüşmüştür. Bunun yanı sıra, nefretin egemenliğindeki öfkelerini göstermekteki tavırları oldukça ilkel ve saldırgandır.

Adelaide'ın gölgesi Red, elinde bir makas ile yavaşça ve konuşmadan salona girerek korkmuş gözler ile ona bakan Wilson ailesine oturmalarını işaret eder. Makas sembolü; yaygın olarak yaşamın, ölümün ve ikiliğin anlatımı için kullanılmaktadır. Oğuz Cebeci, benlik imgelerinin bütünlüğünün uygun bir biçimde başarılabilmesi durumunda, iyi-kötü karşıtlığı temeline dayanan bir parçalanmışlık halinin kişiliğe egemen olduğunu söylemektedir (2015: 429). Bu ifadeden de hareketle makas sembolünü film özelinde değerlendirdiğimiz zaman, makasın açık halinin iyi ve kötü benlik imgelerini simgelediği, kapalı halinin ise benlik imgesinin oluşturduğu bütünlüğü temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Senaryo bizi bu esrarengiz olayların amacı ve anlamı konusunda uzun süre tereddütte bırakmaz. Rank'ın, kişinin geçmişinin önlenemez biçimde kendisine tutunduğu ve bundan kurtulmaya çalıştığı anda bunun kaderine dönüştüğüne ilişkin düşünceleri bu filmin "temel fikri" olarak çıkar karşımıza (2016a: 25).

Film, Adelaide'ın altı-yedi yaşlarındaki hali ile başlamış ve Red ile hesaplaşmalarını gördüğümüz 40 yaşlarındaki hali ile devam etmiştir. Adelaide-Red hesaplaşmalarının temsil edildiği yaşın, Jung'un işaret ettiği erken olgunluktan orta yaşa (35 ve 40 yaş arası) geçiş evresine denk gelmesi, filmin psikanalitik bağlamda ne kadar özenli temellendirildiğinin başka bir göstergesidir. Jung, egonun buyrukları ve benliğin buyrukları çatışmasının bu yaşlarda diğer zamanlara oranla daha güçlü olduğunu söylemektedir. Ona göre kahraman, hayatın ölümle sona erişiminin yaklaşması karşısında ego bilincini savunmak için son çağrışı almaktadır (2016: 126).

Persona

Eve en son giren, Jason'ın gölgesi Pluto olacaktır. Pluto'nun yüzünde sadece gözleri ile ağızını açıkta bırakan bir maske bulunmaktadır. Bu sahne ile Jason'ın yüzünde zaman zaman gördüğümüz ve basit bir çocukluk oyunu olarak değerlendirebileceğimiz maskenin, gölgesi Pluto'nun yüzünde basit anlamlı bir oyun olmadığı ve yönetmenin bilinç ile bilinç dışı arasındaki değişimi ifade eden persona (maske) kavramına işaret ettiğini anlamlandırmaktadır. Tan Tolga Demirci, Jung'un "persona" kavramını analitik psikolojinin sınırları içinde tanımladığını ve bu kavramı kişinin günlük yaşam gereksinimlerine karşılık veren işlevsel bir örtü ve bir ruhsal davranış biçimi olarak gördüğünü söylemektedir. Demirci'ye göre persona, dış dünyayla ego arasında yer

olarak egonun dış dünyayla olan uyumunu sağlamaktadır (2006: 64). Filmde persona (maske) kavramı, Jason karakteri ile izleyiciye açık edilmiştir. Jason'ın elinde gördüğümüz çakmak, gölgesi Pluto'da ilkel formu olan kibrite dönüşmüştür ve yönetmenin maskeli gölge için Pluto ismini seçmesi rastgele bir tesadüf değildir. Zira, Yunan mitolojisinde, cehennemden çıkmış kadar tehlikeli olduğu anlatılan yer altı kötülük tanrısı Hades'in Roma mitolojisindeki ismi Pluto'dur (Kılınç, 2016: 207).

Ateş

Film, Red'in Pluto'dan şömineyi yakmasını istemesi ile devam eder. Bu sahnede konunun izleyiciye aktarımının ateş kullanımı ile resmediliyor oluşu, filmin gerilimini artırmaya katkı sağlayacaktır. Demirci'ye göre ateş şunları ifade etmektedir:

Korku sinemasında çoğu zaman bilinçdışı bir aksesuar olarak kabul edilen "ateş", kutsal kitaptaki şeytanın ateşten "olması" gibi, ateşin yakıcı, daha doğrusu yıkıcı imgesiyle bütünleşerek, imgesel olan tehdidini giderek somutlaştırmıştır. Aynı zamanda dirimsel olanın karşısında ölüm gizilini imleyen ateş, adeta cisimleşmemiş varlığıyla, olacakların haberciliğini yapmaktadır (2006: 190-192).

İnsan; kökenini kendi yarattığı tanrılara, kendi kutsallaştırdığı ateşe dayandırmaktadır (Abraham, 2017: 55) ve gölge aile; ateşle sembol bulan yaratılma (var edilme) eylemleriyle, sıranın onlara geldiğini anlatmaktadır. Pluto tarafından yakılan ateş, imgesel kimliğinden nesnel işlevine doğru kaydırılmış ve intikam nedeniyle "bastırılanın geri dönüşü" klişesinden yola çıkarak ve alevlenerek, kâtil karakterini yeniden üretmiştir. Ateş imgesi, bilinçdışının biçimsel yapısını en doğru anlamıyla vurgulayan bir imge-nesne olması ile oldukça önemlidir. Demirci, "yıkıcı-üretken, kötü-iyi gibi değerleri bir araya getirmeyi başarmış bu 'tek imge'nin, bilinçdışının olduğu kadar korku sinemasının devingenliğini de sağlayan bir yaratılış doğasına" sahip olduğunu belirtir (2006: 193-195).

Kırmızı Tulum

Gölge ailenin her bir ferdi aynı tip kırmızı bir tulum giymektedir. Bu kırmızı tulumlar, ABD hapisanelerindeki (özellikle Guantanamo'daki) suçluların giydiği tulumlara çok benzemektedir. Mahkûm ve kırmızı renk ilişkisi Bexon'un imparatorluk törenleri için düşlediği ölüm mahkûmlarına kırmızı gömlek giydirilmesi hayallerini anımsatmaktadır (Foucault, 1992: 138). Foucault, modern cezaevlerinde tek tip giydirmek suretiyle

mahkûmların bedenlerini disipline ederek ruhlarını biçimlendirmeye ve bu şekilde sürdürülebilir bir boyun eğdirme sağlamayı amaçlamaktan bahsetmektedir. Aynı zamanda ona göre cezaevlerinde çalışan birtakım yöneticilere de benzer giysiler giydirilerek mahkûmların algılarında aynılık hissi yaratılmakta, bu da sürekli bir gözlem ve denetimi mümkün kılabilmektedir (1992: 377-378). Bu sahnede gölge ailenin giymiş olduğu kırmızı tulumlar, yönetmenin izleyici gözünde bu kişilerin suçlu oldukları yönündeki algıyı yaratması açısından önemli bir detaydır.

Şiddet

Gabe, ailesini rahat bırakmaları karşılığında, Red'e maddî olarak elinde bulunan tüm imkânları (evini, arabasını vb.) vermeyi teklif ederek onları ikna etmeye çalışacaktır. Bu sıralanan teklifler gölge ailenin daha çok öfkelenmesine yol açar, çünkü artık gölge ailenin öfkesini kıskırtan, konunun içerdiği değer (ailenin sahip olduğu maddi olanaklar vb.) değil; onların açgözlülüğünü harekete geçiren, zincirlerinden boşanmak için bahaneler bulan şiddetin nesneye verdiği değer olmuştur (Girard, 2018: 207). Süreci, gölge ailenin şiddet duygusu yönetmektedir ve herhangi bir öneri bunu değiştiremeyecektir. Red, Adelaide ile olan diyalogunda iki aile üzerinden değerlendirme yapmakta ve gerçekte olması gereken yerin Adelaide tarafından alındığını söylemektedir. Red'in idealize ettiği varlığa ait konumu geri alabilmesi için o konuma sahip olan Adelaide ile vahşice yarışacaktır. Sahneden "öteki benim yerimi kapmış ise, ben sonunda kendim olabilmek için, onu yerinden etmek amacıyla çabamı hiç bırakmayacağım" anlamı ortaya çıkmaktadır. Red bu anlamı kendisinin yaşam amacı haline getirmiştir (Borch-Jacobsen, 1991: 24).

Arketip

Red, Adelaide'a onların rahat ve konforlu yaşamlarının aksine kendileri dâhil tüm gölgelerin aşağıda çektiği sıkıntılardan bahsetmektedir. Red'in ailesini tanıttığı sahne, dikkatli izleyici için başka ipuçları da içermektedir. Red'in kocasının adı Abraham ve Adelaide'in kocasının adı ise Gabe'dir (Gabriel). Abraham (İbrahim), peygamber; Gabriel (Cebrail) ise Tanrı tarafından ona gönderilen başmelektir. "Peki kimdir bu aile?" sorusunun cevabı, Red'in kızının adının anlamında gizlidir, zira "Umbræ", Latince gölge demektir (Fitzgerald, 2013: 150). Yönetmen; bu sahne ile hem filmin

desenlenmesinde kullandığı dinî referanslar ile mitolojik dayanakları belirgin kılmış hem de kapıdaki ailenin gölge kimliği ile izleyiciyi tanıştırmıştır.

Kahraman figürleri ve temsil ettikleri ile ilgili olarak Jung; Dr. Paul Radin'in 1948'de *Winnebago'nun Kahraman Döngüleri* adı ile yayınladığı hikâyelere dikkat çekerek, bu hikâyelerde görülen kahraman kavramının en ilkelden en karmaşığa ilerleyişinin diğer kahraman döngülerinde benzer olduğunu belirtmiştir. Bu ilerleme, diğer kahraman döngülerinde de bulunmaktadır. Jung, bu döngülerde bulunan simgesel figürlerin doğal olarak farklı isimler alsalar da rollerinin aynı olduğunu, bu örneğin işaret ettiği noktanın kavranıldığı zaman bu döngülerin de daha iyi anlaşılacağını belirtmektedir (2016: 108).

Red büyük bir öfke ile, Adelaide ve ailesi her türlü güzel yiyeceğe sahipken, gölgelerin sadece çiğ tavşan yemek zorunda olduğunu anlatmaktadır. Tavşanın arketipsel figür olarak işaret ettiği İsa çerçevesinde düşünüldüğü zaman, Red kendi özelinde diğer gölgeleri günahkâr hissetmekte ve bunun için Adelaide'ı suçlamaktadır.

Biz Amerikalıyız

Adelaide gölgesi ile yüzleşirken “Siz kimsiniz?” diye sorar. Red ise “Biz Amerikalıyız,” diye cevap verir. Yönetmen; bu sahnede izleyiciye Amerikalı olmak ile orta sınıf Amerikan ailesinin ilkel, vahşi ve şiddet dolu olduğuna ilişkin fikrini de açığa vurmaktadır. Bunu destekler bir ifade ile Rollo May, D.H. Lawrence'ın Amerika'ya seyahat ettiğinde, “Amerikan ruhunun özü; sert, izole, metin ve kâtildir” diye yazdığını belirtmektedir. John Lukacs ise bu meseleyi, “Amerika'nın hastalığı şiddet değil, vahşettir,” şeklinde tanımlamaktadır. Ona göre bu şiddet tuhaftır çünkü Amerikan karakterindeki müthiş bir hassasiyet ve sıcaklık ile yan yana var olmaktadır. May'in aktarımına göre, şiddet ile hassasiyetin aynı anda var oluşunu açıklayabilmek için, Amerikalıların bilincinde bazı özel çelişkilerin bulunduğunu iddia etmek gerekir (2019: 55).

Red, Pluto ve Jason'ı beraber oynamaları için salondan yollar ve Adelaide ile baş başa kalır. Jason ve Pluto kilere girip birbirlerinin maskelerine bakarlar. Jason ve Pluto'nun maskelerinin görünümü farklıdır. Pluto maskesini kaldırıncaya Jason onun yüzünün yarısının yanmış olduğunu görür. Şekil olarak birbirinden farklı olan bu maskeler, temelde zıtlıkları ayıran birer duvar görevi görmektedirler.

Gölgelerle Yüzleşme

Abraham, Gabe’i onun teknesine bindirip göle açılır ve Gabe, sonunda gölgesini öldürmeyi başarır. Yönetmen, Gabe’in lükse olan düşkünlüğünü teknelere ilgisi ile referanslandırmış ve bu bilgiyi filmin başlarında dikkatli izleyici ile paylaşmıştır. Gabe ve Abraham’ın ile teknede hesaplaşıyor olması bu okuma ile anlam kazanmaktadır.

Adelaide ve ailesi kendi gölgeleri ile mücadele ederken, Kitty ve Josh da daha lüks görünen evlerinde kendilerini bekleyen tehlikeden habersizlerdir. Josh’un lüks evinde sesli komut sistemi ile çalışan “Ophelia” isimli bir asistan sistemi vardır. Ophelia ismi bize Freud için de oldukça ilham verici olan Shakespeare’i ve Hamlet karakterini çağrıştırmaktadır. Josh’un tembel tavırları Freud’un, “Hamlet bize harekete geçme yeteneğinden yoksun bir kişi olarak sunulmak isteniyor kesinlikle,” (2006: 355) ifadesi ile örtüşmektedir. Ophelia karakteri Freud kadar Lacan’ın da ilgisini çekmiş ve 1959 yılında Lacan tarafından Paris’te sunulan Hamlet üzerine psikanalitik seminerde Ophelia, Hamlet’in eril arzusunun nesnesi olarak gösterilmiştir. Lacan’a göre Ophelia’nın etimolojisi “ophallus”tur (Showalter, 2014).

Josh ve Kitty evlerinin dışında biri olduğunu fark edemedi, gölgeleri evlerine girmiş ve Josh öldürülmüştür. Kitty ise aldığı öldürücü darbenin etkisi ile, son bir can havli ile yerde sürünürken, müzik sistemi Ophelia’dan polisi aramasını (“*Ophelia, call the police*”) ister. Ophelia da bunu onaylayarak N.W.A isimli gruptan “Fuck the Police” şarkısını çalmaya başlamıştır. Bu sırada Kitty’nin gölgesi gelip onu çoktan öldürmüştür. Yönetmen, sahnedeki anlamı kuvvetlendirmek için geçişler arasında “fuck” (cinsel ilişki) sözcüğünü köprü olarak kullanmış ve oldukça başarılı olmuştur. Birçok kelimenin aksine “fuck” sözcüğü duygusal gücünü ve saflığını hâlâ sürdürmektedir. Rollo May, “fuck” sözcüğünün anlamını şu şekilde açıklamaya çalışır: “Gerçekten de ‘fuck’ sözcüğü, sözcüklerin karşıt anlamlarını ifade edecek şekilde değiştiği yönündeki savımı tam olarak ispat ediyor. Bir sözcük yozlaşırken bir aşamada saldırganlaşır: özgün anlamını kaybeder, müstehcenlik içeren saldırgan bir şekle bürünür” (2019: 80).

Josh, Kitty ve kızları; evlerine giren gölgelerine karşı fazla direnemeyerek kolaylıkla öldürülmüşlerdir. Filmde Tyler ailesinin gösterişi ve sahip olduğu maddî olanaklarla övünmeyi seven kişiler olarak resmedilen karakterlerinin kolay ölümü,

Mutluhan İzmir'in "mülkiyetle kazanılmış sahte ve kolay kimliklerin kolayca kaybedilir olduğu" (2015: 134) ifadesi ekseninde okunduğu zaman daha anlamlı olmaktadır.

Wilson ailesi yardım istemek için Tyler ailesinin evlerine gelmiştir. Adelaide, yardım istediği kişinin Josh'un gölgesi olduğunu anladığı zaman mücadele edecek ama onu öldürmeyi başaramayacaktır. Jason ve Zora, annelerini kurtarmak için eve girmiştir. Zora kapının yanında duran bir golf sopasını alırken, Jason da yakında bir büfenin üzerinde duran ağır, kıymetli ve pahalı olduğu belli olan bir süs taşı (biblo) almıştır. Jason'ın eline aldığı bu ağır biblo, doğal ve işlenmemiş bir "ametist" taşıdır. Yönetmen, Jason'ın eline aldığı bibloyu yakın çekimde görüntüleyerek izleyicinin işlenmemiş ametist taşı daha yakından görmesini sağlamıştır. Ametistin buradaki sembolik işlevini anlamak için Haydar Akın'ın bu taşın kullanımıyla ilgili açıklamalarına başvurabiliriz. Akın, Hildegard'a göre değerli ametist taşının en önemli özelliğinin, doğaüstü güçlerin insanlar üzerindeki kötücül niyetlerini engelleyebilmesi olduğunu söyler. Çünkü muska olarak taşınan kıymetli bir taş, insanları zararlı büyünün olumsuz etkilerinden koruduğu gibi, çevresinde yarattığı aura ile şeytanın insanlara yaklaşmasına da engel olmaktadır. Aynı zamanda bu taşlar, şeytanı korkutmak gibi önemli bir özelliğe de sahiptir (2005: 133).

Adelaide ve ailesi Kitty, Josh ve kızlarının gölgelerini öldürmüş, salondaki televizyondan olup biteni veren haberleri izlemektedir. Bir görgü tanığı; spikere kırmızı tulumlu ve eli makaslı insanların, durup dururken insanlara saldırdıklarını anlatmaktadır. Spikerin "People in Red" tanımlaması ile Adelaide'in gölgesi Red birlikte düşünüldüğü zaman, bu isyandaki liderin kim olduğu daha kolay anlaşılabilir. Amatör bir kameranın çektiği bu görüntülerde kırmızı tulum giymiş insanlar el ele tutuşarak bir insan zinciri oluşturmuştur ki, bu görüntüler, filmin başında izleyiciye tanıtılan "Hands Across America" etkinliğini çağırıştırılmaktadır.

Aile evden çıkmış, Josh'un arabasına doğru giderken, arabanın anahtarını almayı unuttuklarını fark eden Adelaide geri dönünce, ikiz gölgelerden birinin cesedinin salonda olmadığını fark edecektir. Adelaide arabanın anahtarlarını alarak evden çıkacak iken gölge kız ile kavga edecek ve onu bir makas kullanarak vahşice öldürecektir. Bu esnada annesine bakmaya eve gelen Jason, onun işlediği bu vahşi cinayeti görmüş ve tıpkı gölgeler gibi inleyerek çıkarttığı seslere tanıklık etmiştir.

Adelaide'ın çocukluk yıllarında yitirdiği konuşma becerisi ve Kitty'e bahsettiği kendini hala ifade edemiyor oluşu, şimdi daha da anlam kazanmaktadır. Zira, kızı öldürdükten sonra çıkardığı bu hırıltılı sesler de gölge ailenin çıkardıkları hırıltılı seslere çok benzemektedir. Adelaide'ın bu davranışları, en az ıslık kadar önemli bir başka detay olarak sunulmaktadır.

Adelaide ve ailesi Josh'un arabası ile evden ayrılırken Gabe'in bacağının yaralı ve Adelaide'ın elleri kelepçeli olduğu için direksiyona hep araba kullanmak isteyen Zora oturmuştur. Bu esnada Zora'nın gölgesi Umbrae tam karşılardadır ve arabanın üzerine çıkacaktır. Direksiyondaki Zora arabayı hızlandırır ve ani bir fren yaparak gölgesinin ağaçların içine fırlamasına neden olur. Zora'nın araba kullanmaya olan merakını daha ilk sahnelerde gören izleyici için gölgesi ile hesaplaşmasının araba kullanırken olması, izleyicide tamamlanmışlık duygusu yaratmaktadır. Adelaide ormanın içine girdiğinde, vücuduna ağaç dalları saplanan Umbrae'nin ölümüne tanıklık ederken bu esnada onu sakinleştirmeye çalışması dikkat çekicidir. Yönetmen nazarında belki de Red haklıdır ve Adelaide'ın doğurması gereken çocuk Umbrae'dir.

Umbrae'nin ölümünden sonra Adelaide direksiyona geçmiştir ve aile sabahın erken saatlerinde Santa Cruz'dadır. Etrafta boş sokaklar ve cesetlerden başka hiçbir şey yoktur. Sahile yakın bir yerde önlerinde yanan bir araba görünce dururlar. Birden karşılarna çıkan Pluto'yu gören Adelaide onu öldürmek için yanına gider ama yapamaz, çünkü bu sahne Jason ve Pluto'nun hesaplaşması olacaktır. Pluto elindeki kibrit ile Jason ve ailesinin bulunduğu arabayı yakmadan önce, Jason onun niyetini anlamış ve ellerini açarak geri geri yürümeye başlamıştır. Bunu gören Pluto da onun hareketlerini aynen taklit edince, arkasında yanan arabanın alevleri içinde kalarak ölecektir. Jason bu hesaplaşmadan defalarca kez yakamadığı çakmağı ile değil, zekasını kullanarak gerçekleştirdiği bir oyun ile galip çıkmıştır.

Pluto'nun yanarak ölümünü izleyen Adelaide, Umbrae'nin ölümünü izlerken gösterdiği üzgün tavırları yinelemektedir. Adelaide ve Gabe, arkalarında saklanmış olan Red'i fark etmedikleri için, Red Jason'ı kaçırmayı başarmıştır. Adelaide onları takip ettiği sırada lunaparka gelmiştir. Sahilde ucu denizin içine kadar giden ve sonu gözükmeyen bir insan zinciri durmaktadır. Kırmızı tulum giymiş ve ellerinde makas olan yüzlerce insan, hiç konuşmadan öylece ayakta durmaktadırlar. Adelaide onlara

bakar ve elindeki bir demir çubuk ile lunaparktaki korku tüneline girer. Tünelin karanlık koridorlarında –tıpkı 1986 yılında kaybolduğu zaman yaptığı gibi– tek başına dolaşarak oğlu Jason’ı aramaya başlamıştır.

Adelaide ve Red: Son Hesaplaşma

Adelaide tünelin içindeki –çocukken kendi gölgesi ile karşılaştığı– aynanın arkasında gizli bir kapı bulup oradan aşağı inmiştir. Yönetmen burada da merdiven kullanarak psişik bir dönüşüme ve tünelleri kullanarak bilinçdışına yapılan yolculuğu işaret etmektedir. Adelaide’in bu tünellere rahatlıkla giriyor olması da Jung’un da belirttiği gibi (2016: 165), “insanın bilinçdışının diğer etkilere ‘açık’ olduğunu, tekinsiz ve yabancı unsurların nasıl izinsiz içeri girebileceklerini” göstermektedir.

Adelaide-Red karşılaşması bir boş sınıfta gerçekleşmektedir. Red, sınıfın tahtasına tebeşirle uzun bir insan zinciri çizmektedir. Adelaide’in arkasından yaklaştığını fark edince aynen şöyle söyler:

Biz de insanız, tıpkı sizin gibi. Burayı inşa edenler de insandı. Bence bedeni kopyalamanın bir yolunu buldular, ama ruhu yapamadılar. Ruh tek kaldı ve onu iki kişi paylaştı. Yukarıda olanları kontrol edebilmek için de gölgelerini yarattılar.

Bu ifadeyi, Foucault’un aşağıdaki sözleriyle birlikte düşünebiliriz:

Eğer iktidar erki kralın cephesinde, bedenin çift hale gelmesine yol açıyorsa, mahkûmun tabi kılınmış bedeni üzerinde icra edilen ek iktidar, başka bir tipten çift hale gelmeye yol açmamış mıdır? Bir beden-olmayan, Mably’nin dediği gibi bir "ruh" ile çift hale gelme. Cezalandırma iktidarının bir "mikrofiziği"nin tarihi bu durumda “modern ruh”un bir soy ağacı veya soy ağacının bir parçası olacaktır. Bu ruhta bir ideolojinin toplumsal kalıntılarının yerine, beden üzerindeki belli bir iktidar teknolojisinin güncel bağlantısı görülecektir. Bu ruhun tarihsel gerçekliği, Hristiyan ilahiyatı tarafından temsil edilen ruhun tersine, suçlu ve cezalandırılabilir olarak değil de daha çok ceza verme, gözetim altında tutma, cezalandırma ve zorlama usullerinden ötürü doğmaktadır (1992: 35-36).

Red’in başka bir bedenin kopyası olduğu vurgusu ve insan eliyle üretilmesine yönelik ifadesi de Foucault’un yukarıdaki görüşlerini destekler niteliktedir. Red’in tünellerde yaşayışlarına ilişkin anlattığı hikâyedeki muğlak, ama kaçınılmaz bir duygu seyirciyi etkisi altına almaktadır. Sanki burada derin insani sorunlarla uğraşıldığı hissiyatı ele verilmektedir.

Red'in Adelaide ile sınıfta konuştuğu sahnede ıslık ile çaldığı melodi, Adeliade'ın küçükken konuşma yetisini yitirmiş olması, Kitty ile yaptığı sohbette hâlâ kendini çok iyi ifade edemiyor oluşunu söylemesi; aslında filmin çeşitli yerlerinde, dikkatli izleyiciye, bu iki ana karakterin aslında yer değiştirmiş olduğu bilgisini vermektedir. 1986 yılında lunaparktaki korku tüneline Red, Adelaide'ı kaçırıp aşağı götürmüş ve oraya hapsedmiştir. Kendisi de yukarı çıkıp Adelaide'ın yerine geçip günümüze kadar o kimlikle yaşamıştır.

Kitty ile Adelaide Santa Cruz plajında sohbet ederlerken, Adelaide'ın yetenekli olduğu baleyi neden erken bıraktığı hakkında konuştukları sahne hatırlandığında, aslında dansa yetenekli olanın Adelaide değil, yer altında onun kimliği ile yaşamak zorunda olan Red olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmen, Adelaide'ın bu yeteneği sayesinde izleyicinin algısındaki kaba ve ilkel gölge olgusunu sağlam bir psikanalitik dayanak ile sarsmıştır. Jung'a göre de gölge, düşünüldüğü gibi kötü değildir; aynı zamanda aşağılık, ilkel, hayvansı, güçlü, sakil, çocuksu ve spontanedir. Jung, sık olmasa da zaman zaman insanın kendi doğasının iyi yanını bastırarak kötü yanını yaşamaya zorlandığını hissettiğini ifade eder. Buna ek olarak, "bilinçdışı kişiliğin bir yönünü gölge olarak adlandırırken nispeten iyi tanımlanmış, sınırları belli bir özelliğe işaret" etmektedir. Çünkü ona göre "bazen egonun bilmediği her şey, hatta en değerli ve en yükseklerdeki güçler bile gölge ile" karışmaktadır (2016: 169).

Adelaide, filmin finalindeki kavga sırasında gölgesi Red'i büyük bir nefret ile öldürmüştür. Red, Adelaide için hem gereksinim duyulan hem de arzulanandır. Öteki, yok edilmesi de eşit derecede gerekli ve arzulanandır (Kernberg, 2010: 44). Bu yüzden Red'i öldürdükten sonra tıpkı diğer gölgeler gibi ilkel ve vahşi sesler çıkartarak bağırır. Bu davranışı ile de onun gerçek kimliği –Adelaide'ın yerine geçmiş olan Red– izleyiciye son bir kez hatırlatılmıştır. Ayrıca, Red'in ölmeden hemen önce ilk kez çocukken tünelde çaldığı melodiyi ıslıkla tekrar çalmasıyla, izleyicide Red'e karşı bir merhamet duygusu uyandırılmış ve yönetmen korku filmlerinde alışageldiğimiz kahramanın kazandığı ve izleyicinin alkışladığı sahnelerden farklı bir akış yaratmıştır. İzleyici artık kendi içindeki iyi-kötü sorgulamasına girişmiş ve Rollo May'in ifadesiyle insanlar, iyi ve kötünün herkesin içinde var olduğunu fark ederek ahlaki üstünlük konusunda ısrarcı olmayı bırakmış ve bu kısıtlamadan dolayı affetme olasılığına sahip olmuşlardır (2019: 264).

Her Şey Eskisi Gibi Olacak

Filmin finalinde Adelaide ve Jason, kendilerini dışarıda bekleyen Gabe ve Zora ile buluşur. Aile hep beraber orada buldukları bir ambulansa binerek Santa Cruz'dan uzaklaşır. Ambulansı Adelaide kullanırken, Jason yanında oturmaktadır. Adelaide'ın geçmişte olanları hatırlamaya başlaması ile izleyici de 1986 yılında tünelde onun küçük kızı yer altında yaşadığı yere götürerek kendi yatağına kelepçeleyip ve onun *Thriller* tişörtünü giyerek gerçek Adelaide'ın kimliğine nasıl büründüğünü görmektedir. Şu anda kadar Adelaide diye bilinen kişinin gerçekte Red olduğu böylece açığa çıkmış olur. Adeliade oğlunu Red'den kurtardıktan hemen sonra onu "Hepsi geçti artık, her şey eskisi gibi olacak," diyerek teselli etmektedir.

Tüm bu anıları hatırlayan Adelaide (aslında Red), oğlu Jason ile göz göze gelir. Bu sahnede Jason annesine olanların farkındalığına ilişkin bir ifade ile bakarak maskesini tekrar yüzüne takmıştır. Adelaide ise oğluna gülümseyerek tekrar yola doğru yönelir. Ambulans ağaçlı yolda ilerlerken yukarı yükselen kamera dağlar ve tepeler boyunca elele tutuşarak bir zincir oluşturmuş kırmızı tulumlu binlerce insan görüntülenmektedir. Adeliade ve Jason arasında her şeyin eski haline dönmeye başladığını düşündüren sahne, izleyiciye rahatsız edici bir ikiyüzlülük duygusu verecek şekilde işlenmiştir. Alfred Adler, durumların öncelikle kendi korunaklı alanımıza hizmet ediyor olması ile kazandığı değerleri eleştirmektedir. Adler değerlendirmelerinde, "her doğal duygu ya da ifade, son tahlilde içinde çevreyi boyun eğdirmeyi hedefleyen bir amaca yönelik ikiyüzlü hesapları barındırmaktadır" (2017: 86) demektedir. Adelaide, bütün savaşımaları sonunda, ne pahasına olursa olsun kendi kutsal ailesinin bütünlüğünü korumayı becermiştir. Bu amaç doğrultusunda kimin veya neyin ne ölçüde zarar gördüğü onun için ebetteki önemli olmayacaktır.

Sonuç

Psikanalitik kuramda düşlerin kendine özgü bir yapılanma gösterdiği kabul edilmektedir. Bu yaklaşım, her özgün sinema eserinin kendine ait bir aktarım dili ve olay örgüsü ile aktarılmasıyla da örtüşmektedir. Bu benzerlik psikanalitik kuramda film çözümlerinin psikanalizdeki rüya çözümlerine denk düşmekte, filmler yaratıcısı ve izleyicisinin kolektif düşleri olarak ele alınabilmektedir. Bununla beraber filmler, tıpkı rüyalarda olduğu gibi bilinçdışı düşüncelerin örtülü olarak ortaya

konmasına olanak sağlamaktadır. İzleyici rahat ve konforlu sinema salonunda filmi izlerken hem filmin yaratıcısının hem de kendisinin dahil olduğu kolektif bilinçdışının izdüşümlerini seyretmektedir.

Biz filmi Jungcu psikanalitik kuram ile çözümlenirken, filmin bir rüya gibi değerlendirilmesinde Jung'un tanıladığı rüya evreleri ile örtüşüyor olması da dikkate alınmıştır. Jung, rüyanın psikanalizinde dört "evre" (faz) olduğunu söyler. Birinci evre; "yer bildirimi" ile başlayan, "başkahramanı"nın görüldüğü, nadiren zaman olgusunun da bulunduğu "açıklama" evresidir. İkinci evrede konunun "gelişimi" yer almaktadır. Rüyanın üçüncü evresinde "sonuçlanma" ya da "dönüm noktası" gelmektedir. Dördüncü ve son evre ise "kırılma", yani "çözüm" ya da "sonuç"tur (2018: 98). *Biz* filmini bir rüyanın psikanalizi şeklinde okuyacak olur isek, filmin; karakterin lunaparkta olduğunu gördüğümüz bir "yer bildirimiyle" başladığını kavrarız. Daha sonra ise, ana karakterle ilgili "babası ve annesi ile birlikte yürüdüğü", "onlardan ayrılarak tek başına korku tüneline doğru yol aldığı", "elinde 'Jeremiah 11:11' yazılı pankartı bulunan kişi ile karşılaştığı" gibi ifadeler gelmektedir. Filmde, rüyalarda nadiren olan "zaman bildirimleri" bulunmaktadır. Filmin bu evresine, rüyaların birinci fazına denk düşer şekilde "açıklama" demek yanlış olmayacaktır. Filmin "açıklama" evresiyle olay mahalli, olayın içindeki kişiler ve kahramanın o anki durumu belirtilmiştir.

Filmin ikinci evresi, tıpkı rüyaların ikinci fazında olduğu gibi "konunun gelişimi" ile devam etmektedir. "Kadının başlangıç noktasını referanslandıran eve geri dönüşü", "birtakım kehanetlerin gerçekleşmeye başlaması" ve "gölge aile ile karşılaşmaları", izleyicinin bundan sonra ne olacağını bilemiyor olma duygusunu tetikleyip, filmin gerilim düzeyini arttırmaktadır. Filmin üçüncü evresinde ise "sonuçlanma" ya da "dönüm noktası" gelmektedir. Bu evrede rüyaların üçüncü fazı ile benzerlik göstererek ailenin gölge aile ile savaşmaları ve yüzleşmeleri konu edilmektedir. Filmin dördüncü ve son evresi de rüyalarda işleyen sürecin benzerliği ile "kırılma", yani filmin ürettiği "çözüm" ya da "sonuç" olarak işlenmiştir. Ana karakterin "aradığı" çözüm kendisidir ve ailesinin hayatta kalması da son durumu göstermiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda, filmin psikanalitik kuram ile çözümlemesinin yapılabilmesine olanak kılan birçok unsur ile desenlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Filmin geneline bakıldığı zaman, yönetmenin bilinçdışının izinin sürülebildiği sahnelerle birlikte izleyici de filmin bir parçası haline getirilmiş olup, kurulan bu ortaklıkla da filmin kolektif bilinçdışını yansıladığı söylenebilir. Bu nedenden ötürü *Biz* filmi; Jung'cu psikanalitik kuram çerçevesinde çözümlenmiş olup, ilgili yerlerde alan ve dışından tutarlı görüşlerden destek alınarak, tüm kültürel ve mekânsal unsurlar birbirleri ile anlamlanır şekilde kullanılarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın son kısmında yapılan film ve rüya eşleştirilmesi ve çözümleme karşılaştırmaları için herhangi bir yanlış bilgilendirme vermemek adına belirtmek gerekir ki; çalışmada mutlak bir aynılıktan bahsedilmemekte, sadece benzeşen yönlerin altı çizilmektedir.

Kaynakça

- Abraham, Karl (2017). *Rüyalar ve Mitler*. Çev., Emine Nur Gökçe. İstanbul: Pinhan.
- Adler, Alfred (2017). *İnsan Doğasını Anlamak*. Çev., Deniz Başkaya. İzmir: Lilith.
- Akın, Haydar (2005). *Ortaçağ'dan Bilge Bir Kadın: Bingenli Azize Hildegard*. İstanbul: Dharma.
- Arslan, Umut Tümay (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı." *Kültür ve İletişim*, 12 (1): 9-38.
- Bakır, Burak (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet.
- Borch-Jacobsen, Mikkel (1991). *Lacan: The Absolute Master*. Çev., Douglas Brick. California: Stanford University.
- Bukowski, Charles (2002). *Kapalı Bir Kapıdır Cehennem*. Çev., Avi Pardo. İstanbul: Parentez.
- Carroll, Noel (1981). "Nightmare and Horror: The Symbolic Biology of the Fantastic Beings." *Film Quarterly*, 19 (3): 16-25.
- Cebeci, Oğuz (2015). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki.
- Clarkson, Tim (2016). "Was The Legendary Wizard Merlin Actually Scottish?" www.historyscotland.com. Erişim tarihi: 25 04. 2020.
- Demirci, Tan Tolga (2006). *Korku Sinemasının Psikanalizi*. İstanbul: Es.
- Fitzgerald, William (2013). *How To Read A Latin Poem: If You Can't Read Latin Yet*. Oxford: Oxford University.
- Foucault, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Çev., Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge.
- Freeman, John (2016). "Giriş." *İnsan ve Sembolleri*. Carl Gustav Jung içinde. Çev., Hatice Mukaddes İlgün. İstanbul: Kabalıcı. 6-11.
- Freud, Sigmund (1996). *Kitle Psikolojisi*. Çev., Kamuran Şipal. İstanbul: Cem.
- Freud, Sigmund (1999). *Uygurluğun Huzursuzluğu*. Çev., Haluk Barışcan. İstanbul: Metis.

- Freud, Sigmund (2006). *Rüya Yorumları*. Çev., Akın Kanat. İzmir: Lilit.
- Gabbard, Glen. O. ve Krin Gabbard (2014). *Psikiyatri ve Sinema*. Çev., Yusuf Eradam ve Hasan Satılmışoğlu. İstanbul: Okuyan.
- Girard, René (2018). *Şiddet ve Kutsal*. Çev., Necmiye Alpay. İstanbul: Alfa.
- Gürol, Ender (2006). "Giriş." *Analitik Psikoloji*. Carl Gustav Jung içinde. Çev., Ender Gürol. İstanbul: Payel. 9-92.
- Hockley, Luke (2020). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. Çev., Simten Gündeş. İstanbul: Es.
- Hyatt, J.Philip (2002). "Jeremiah: Hebrew Prophet." www.britannica.com. Erişim tarihi: 05.05.2020.
- İzmir, Mutluhan (2015). *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme*. Ankara: İmge.
- Jacobi, Jolande (1962). *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven: Yale University.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. Çev., Ender Gürol. İstanbul: Payel.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Dört Arketip*. Çev., Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis.
- Jung, Carl Gustav (2016). *İnsan ve Sembolleri*. Çev., Hatice Mukaddes İlgün. İstanbul: Kabalcı.
- Jung, Carl Gustav (2018). *Rüyalar*. Çev., Aylin Kayapalı. İstanbul: Pinhan.
- Jung, Carl Gustav (2019). *Dönüşüm Sembolleri*. Çev., Firüzan Gürbüz Gerhold. İstanbul: Alfa.
- Kast, Verena (1998). "Can you change your fate? The clinical use of specific fairy tale as the turning point in analysis." *Post-Jungians Today: Key Papers in Contemporary Analytical Psychology*. Ann Casement (der.) içinde. Londra: Routledge. 119-134.
- Kenevan, Phyllis Berdt (1999). *Paths of Individuation in Literature and Film: A Jungian Approach*. New York: Lexington.
- Kernberg, Otto (2010). *Sapıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık*. Çev., Banu Büyükkal. İstanbul: Metis.
- Kılınç, Ceyda (2016). *Mitoloji Sözlüğü 2. Cilt*. İzmir: İlya.

- Klein, Christopher (2018). "Remembering Hands Across America." www.history.com. Erişim tarihi: 25.04.2020.
- Le Guin, Ursula K. (2015). *Kadınlar Rüyalara Ejderhalar*. Çev., Bülent Somay. İstanbul: Metis.
- May, Rollo (2019). *Güç ve Masumiyet: Şiddetin Kökenlerine Dair Bir Arayış*. Çev., Cihan Dansuk. İstanbul: Okuyanıs.
- Metz, Christian (1999). "Identification, Mirror." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) içinde. Oxford: Oxford University. 800-817.
- Oskay, Ünsal (2014). *Çağdaş Fantazy: Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*. İstanbul: İnkılap.
- Özden, Zafer (2014). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge.
- Rank, Otto (2016a). *Eş Benlik: Bir Psikanaliz Çalışması*. Çev., Gökçe Metin. İstanbul: Pinhan.
- Rank, Otto (2016b). *Kahramanın Doğuş Miti: Mitolojinin Psikolojik Yorumu*. Çev., Gökçe Yavaş. İstanbul: Pinhan.
- Saydam, Bilgin (2015). "Carl Jung: Nesnel Ruhun Şamanı." *Dört Arketip*. Carl Gustav Jung içinde. Çev., Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis. 7-15.
- Schimmel, Annemarie (2020). *Sayıların Gizemi*. Çev., Mustafa Kıpüşoğlu. İstanbul: Alfa.
- Showalter, Elaine (2014). "Representing Ophelia: Women, Madness and The Responsibilities of Feminist Criticism." www.projektofelia.blogspot.com. Erişim tarihi: 02.05. 2020.
- Tevrat (Eski Ahit)*. (2019). Ankara: Dorlion.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 227-259

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.815412

****Araştırma Makalesi****

Hollywood Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin İzini Sürmek: Kramer vs. Kramer'den Kırk Yıl Sonra Marriage Story*

Yasemin Özkent**

Öz

Bu çalışmada sinemada modern aile filmlerinin öncüsü olarak kabul edilen *Kramer vs. Kramer* (*Kramer Kramer'e Karşı*, Robert Benton, 1979) ve kırk yıl sonra benzeri bir hikâyeyi yeniden üreten *Marriage Story* (*Evlilik Hikayesi*, Noah Baumbach, 2019) filmleri, feminist perspektif çerçevesinde analiz edilmiştir. Geçen zamana bağlı olarak pek çok alanda büyük toplumsal dönüşümler yaşanmasına rağmen sinemasal anlatı formlarında toplumsal cinsiyet temsillerinin değişmemiş olması, filmlerin seçilmesinde etkili olmuştur. Her iki film de, modern birer aile hikâyesidir ve cinsiyet hiyerarşisini evlilik kurumu odağında ortaya koymaktadır. Feminist eleştirinin kullandığı pek çok kavramın üzerinde duran filmler, toplumsal cinsiyet olgusunun iki zıt kutbunun izlerini sürmeye olanak tanımaktadır. Seçilen filmlerde kadının özne olma mücadelesinden doğan hikâyeleri, anti-feminist bir bakışla inşa edilmiştir. Ayrıca, bekar babaların ebeveynlik rolü "mağdur erkek figürü"yle tasvir edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmada, *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story*, annelik-kariyer çatışması, kadınların özne olma ve bireysellik talebi ve son olarak kahraman ve mağdur erkek temsili gibi farklı kategoriler aracılığıyla tartışılmıştır. Filmlerin anlatısının merkezinde erkek karakterlerin olduğu, kadının mükemmel olma gerekliliğiyle erkeğin hoş görülen kusurlarıyla karakterize edildiği, cinsiyet hiyerarşisini eleştiren bir hikâyeden doğmasına rağmen altının doldurulmayarak, patriarkayı pekiştiren bir söylemi olduğu bulgulanmıştır. Çalışmada, yerleşik değerlerin sinemada köklenmiş bir cinsiyet yaklaşımını devam ettirdiği savunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, feminizm, temsil, *Kramer vs. Kramer*, *Marriage Story*.

* Geliş tarihi: 23/10/2020 . Kabul tarihi: 18/01/2021

** Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü.

Orcid No: 0000-0002-8617-8429, yaseminozkentt@gmail.com

****Research Article****

Tracing Gender in Hollywood Cinema: Marriage Story Forty Years After Kramer vs. Kramer*

Yasemin Özkent**

Abstract

This study analyses *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979), regarded as the pioneer of modern family in the cinema, and *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019), re-establishing a similar story forty years later, from a feminist perspective. Unchanged gender representations have driven the film selection in cinematic narration despite the critical social transformations experienced in many fields over the course of time. Both films are modern family stories and reveal the gender hierarchy within the framework of the institution of marriage. The films emphasizing many concepts used by feminist criticism provide the chance to trace two opposite poles of the phenomenon of gender. The storylines of the films originating from the female struggle to become an individual were framed with an anti-feminist perspective. Also, the parental role of single fathers was depicted with “victimized male figure.” In this way, *Kramer vs. Kramer* and *Marriage Story* were examined based on various categories such as female demand for becoming a subject and an individual, the unconscious conflict between motherhood and career, and the hero and victimized male representation. It was found that the narration of the films centered on male characters; women were characterized by their need to be perfect, and; males were characterized by their tolerable faults. Also, although they were based on a story criticizing gender hierarchy, they were not grounded well and turned out to offer a narration reinforcing patriarchy. The study asserts that the established values sustain a rooted gender approach in the cinema.

Keywords: Gender, feminism, representation, *Kramer vs. Kramer*, *Marriage Story*.

* Received: 23/10/2020 . Accepted: 18/01/2021

** Selçuk University Faculty of Communication, Radio-Television and Film Department.
Orcid No: 0000-0002-8617-8429, yaseminozkentt@gmail.com

Hollywood Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin İzini Sürmek: Kramer vs. Kramer'den Kırk Yıl Sonra Marriage Story

Giriş

Tarihsel, kültürel, siyasal, ekonomik ve teknolojik alanda gerçekleşen dönüşümler, toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının yönünü belirlemektedir. Feminist teori ve hareket, 1960'lı yılların sonundan itibaren Hollywood sinemasında katı ataerkil söylemi aşındırmış, kadına “birey” olarak yaklaşan filmlerin önünü açmıştır. Fakat günümüzde cinsiyet konumlandırması, toplumsal düzende ve sinemasal anlatıda dönüşüme uğramasına rağmen elli yıl öncesine benzer şekilde görülebilmektedir. Bu çalışmanın çıkış noktasını bahsedilen benzerlik oluşturmaktadır.

Çalışmada ele alınacak olan *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979) ve Netflix orijinal içeriği *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019) filmleri kırk yıl arayla üretilmesine rağmen evlilik kriziyle ilgili benzer sorgulamalar üzerinde durmaktadır. Evliliğin dayattığı sınırlardan kurtulmak isteyen, kocası ve çocuğu yerine kariyerini seçen kadınlar anlatının merkezinde konumlandırılmıştır. *Kramer vs. Kramer*'in hikâyesi cinsiyet hiyerarşisinin yol açtığı krizden yola çıkmış fakat kadını ve erkeği hiyerarşik bir temsil biçimiyle sunmuştur. Böylelikle anlatı içinde iki farklı söylem dilinin yol açtığı çatışmalar belirlemiştir. Benzer şekilde *Marriage Story*, hakim toplumsal ilişkileri neredeyse aynı perspektiften sorgulamaktadır. Her iki anlatı kendini gerçekleştirmek isteyen kadını itham ederek, ebeveynlik rolünü tek başına yürütmek zorunda kalan babaya daha fazla empati duyulmasının önünü açmaktadır. Filmlerde, kadının kendini gerçekleştirmesi, patriarkaya başkaldırı odağında sorunsallaştırılmıştır. *Kramer vs. Kramer* bunu baba-oğul ilişkisine ait olumlu bir tabloyla yaparken, *Marriage Story* boşanma sürecinde erkeğin yaşadığı zorluklara odaklanarak ve kadını aile yuvasını yıkmakla suçlayarak sunmuştur. Bu doğrultuda çalışma evlilikte kadın-erkek hiyerarşisinin, kırk yıl arayla çekilse de her iki filmde benzer şekilde inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bahsedilen filmlerdeki cinsiyet hiyerarşisi, feminist bir perspektifle çözümlenmiştir. Feminist eleştiri, kadın ve erkeğin toplumda eşit zeminlerde bulunmadıkları görüşü üzerine temellenmiştir (Harding, 1996: 43). Judith Mayne'e göre (1985: 82) sinema kadın merkezli ya da erkek merkezli bakış açısına sahiptir. Anneke Smelik (2008: xiv-4), feminist analizin kadının sinemada dişil öznelliğinin temsilini incelemek olduğunu ileri sürer. Bu doğrultuda yapılan analizler cinsiyete özgü temsiller, anlatılar ve imgeler üzerinde durmaktadır. Kültürel bir pratik olarak sinemanın kadınlık ve dişilik hakkında anlam üretmesi ve kadın imgelerini güçlendirmesi feminist analizin güçlü bir yaklaşım olmasına katkı sunmuştur. Göstergibilim ve psikanaliz, feminist film eleştirisinin gelişmesini sağlayan önemli açılımlar sunmuştur.

Çalışma, Christine Gledhill'in feminist film eleştirisinin en önemli noktası olarak belirlediği "kadın olarak kadın"ın sinemada temsil edilemediği görüşleri üzerine temellenmiştir. Gledhill'e göre kültürel üretimde kadın "öteki" ya da "ebedi dişil" statüsünde erkeğin tamamlayıcısı olarak var olmuştur. Sinemada ise kadın imajı "eş, anne, kariyer sahibi soğuk kadın vb." rollerle tek boyutlu olarak tasvir edilmiştir. Bu eşitsiz bakış açısının kabul edilmesi, sinemaya yönelik tüm feminist eleştiri girişimlerini tek çatı altında toplamaktadır (1978: 458-459; 466). Gledhill'in dikkat çektiği kadınlara yönelik cinsiyetçi kodların, seçilen filmlerde de kullanıldığı görülmüştür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta bu çalışmanın feminist film eleştirisinin sınırlı sayıda kavramına dayanmasıdır. Bu bağlamda çalışmada toplumsal cinsiyetin nasıl temsil edildiği, feminist film eleştirisinin kavramlarına yaslanılarak belirlenen temalar çerçevesinde analiz edilmiştir. Temaların oluşturulmasında seçilen filmlerin cinsiyet kalıplarına yönelik sunduğu ortak kodlar etkili olmuştur. Bu temalar annelik-kariyer çatışması, kadınların özne olma ve bireysellik talebi ve kahraman ve mağdur erkek temsilidir. Ayrıca, feminist eleştirinin tartışmaya açtığı bir çok kavrama, oluşturulan üç kategori içinde değinilmiştir. Bu başlıklar altında *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmlerinde kadının temsil edilme biçimi, anlatının merkezi karakterinin kadın mı erkek mi olduğu, ideal kadının -annenin- ve erkeğin -babanın- nasıl kalıplaştırıldığı, kadının kamusal ve özel alanda nasıl konumlandırıldığı ve cinsiyet hiyerarşisinin ebeveynlikteki rolü üzerinden ele alınmıştır. Gledhill'in belirttiği üzere karakterler, anlatı, aydınlatma, sahne vb. işlemler filmlerdeki kadın imgelerini ve anlamın nasıl inşa

edildiğini anlamaya yaramaktadır (1978: 460). Bu çerçevede, makaleye konu olan iki filmdeki toplumsal cinsiyet temsilleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Hollywood Sineması, Feminizm ve Kadın

İkinci Dalga Feminizm’le birlikte feminist film kuramı oluşmaya başlamış, 1970’lerde feminist kuram ve pratiğinin birbirine yakınlaşmasıyla sinemada kadının konumu sorgulanarak, sorunlarına çözüm aranmıştır (Smelik, 2008: 2). Annette Kuhn feminist film kuramını şekillendiren şeyin tek bir kuram değil, bir “görüşler dizisi” olduğunu belirtir (1982: 72). Kadının özgürleşmesi düşüncesi etrafında *London Women’s Group* adlı ilk kadın film grubunun 1972’de kurulmasıyla, kadınlara film yapım süreciyle ilgili eğitim verilmiştir (Nelmes, 1998: 76). Bu yıllardaki kadın hareketlerinin etkisinin sinemadaki yansımaları, bir bakıma feminizmin tarih yazımı olarak görülebilir (Smelik, 2008: 2).

Feminist sinema kuramcıları, sinemasal temsillerde kadının evde konumlandırılmasını ve erkeğe bağımlı olarak tasvir edilmesini eleştirmiştir (Ryan ve Kellner, 2010: 218-219). Bununla birlikte kuramcılar daha ilk aşamada anaakım sinemada kadınığın inşasını farklı perspektiflerden değerlendirmeye başlamıştır. 1970’lerin başında ABD’de Molly Haskell (1974), Marjore Rosen (1973) ve Joan Mellen (1974) sosyolojik ve ampirik yaklaşımlarla ataerkil toplum yapısında sinemada kadının sunumunu incelemiştir (Hayward, 2012: 138). Bu sırada Avrupa’lı feminist film kuramcıları Fransız yapısalcılığı, psikanaliz -fetişleştirme, röntgencilik, iğdiş edilme, ayna evresi vb. kavramlar aracılığıyla- ve göstergebilim kullanarak ABD’deki eğiliminden uzaklaşmıştır. Louis Althusser, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Claude Levi-Strauss ve Christian Metz, Julia Kristeva ve Roland Barthes gibi kuramcıların yaklaşımları etkili olmuştur (Chaudhuri, 2006: 8). Bunlardan biri Claire Johnston’dır. “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (1973) adlı makalesiyle Hollywood’un tipleştirdiği kadın karakterlere karşı feminist film pratiği geliştirmeye çalışmıştır. Sinemada kadının mitleştirilmesini, kültürel sistemlerle ilişkili olarak açıklamıştır. Bu alanda temel alınan diğer çalışmayı Laure Mulvey 1975 yılında yayımlamıştır. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” adlı makale, Hollywood geleneğinin kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlandırmasına ve erkeğin bakışının kaynağı olarak

nitelendirmesine eleştiri getirmesiyle, feminist film çalışmaları açısından ufuk açıcı olmuştur. Annette Kuhn, *Womens Pictures: Feminism and Cinema* (1982) adlı çalışmasında feminist film pratiği ve kadın filmleri arasındaki ilişkileri araştırmış, egemen sinemanın nasıl çalıştığını ortaya koymuştur. Amerikalı kuramcı Kaja Silverman ise *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988) isimli çalışmasında Smelik'in belirttiği üzere annenin muhafazasının kültürel fantazisine yer açmak üzere görsel imgelerden çok sese dikkat çekmiştir (2007: 493).¹

1970'li yıllarda kadınların film endüstrisine adım atması, kadınları yalnızca hazcı bakışın nesnelere olmaktan kurturarak daha gerçekçi hikâyeler içinde yer almasının yolunu açmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 232). Feminist film teorisi dönemi, kadınların film üretim sürecine katılmaları bakımından altın çağını yaşamıştır (Stam, 2014: 187). 1970'li yılların erkek egemen ticari filmleri, yeni kadın imgeleriyle feminizmin büyümesini desteklemiştir. Fakat 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında feminizmin kendi içinde oluşan güven kriziyle birlikte feminizm dalgasına karşı bir direniş oluşmuştur. Liberalizmin çöküşü, neo-muhafazakarlığın yükselişi ve postfeminizmin ortaya çıkışının ardından feminist hareket kadını bencillığe ve narsisizme teşvik ettiği gerekçesiyle eleştirilmiştir (McMullen, 1996: 30). Bu anti-feminist üslup özellikle 1980'lerin ilk yarısında kendisini ailesine adanmış, evcimen baba tiplemesinde görülür. Benmerkezci anneliğe karşı kahramanlaştırılan baba figürü, 1980'lerin başında Amerika'da üretilen *Kramer vs. Kramer* (1989) ve *Ordinary People* (Robert Redford, 1980) filmleriyle örneklenebilir (Segal, 2007: 25). Ayrıca 1970'li yıllarda ABD'de erkek hareketi tarafından çıkarılan "erkekler de eşit ölçüde ezilmektedir" söyleminin yansımaları olarak da görülebilir (Connell, 1998: 12).

1980'li yıllarda ebeveyle ve bebeklerle ilgili filmler daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde çoğalmıştır. 1980'lerin sonuna doğru Hollywood'un ebeveynlik, iş, cinsel yaşam ve aile ile ilgili bir çok konuda film çektiği görülür (Kaplan, 1994: 121-122). Kadın

¹ Bu gelişmeleri temel alan Susan Hayward feminist film kuramının günümüze kadarki evrimini üç döneme ayırarak değerlendirmiştir: 1970'lerin başı, 1970'lerin ortasından 1980'lerin başına kadar ve 1980'lerin başından bugüne kadar (2012: 137). 1980'lerde en parlak dönemini yaşayan film teorisi televizyon, görsel kültür, yeni medya ve moda çalışmaları gibi alanlarla bir araya gelerek daha az tutarlı bir düşünce sistemi haline gelmiştir. Postmodern üsluplar ve estetik biçimleri oedipal temsilin anlam yapılarını kırarak yeni odaklara yönelmiştir. Bu odaklar performans çalışmaları, yeni medya teorisi, fenomenoloji ve Deleuzyen yaklaşımlar olabilir (Smelik, 2007: 503).

kahramanların görünürlüğünün artması, cinsiyet hiyerarşisine yönelik sorgulamaları belirginleştirmeye başlamıştır. 1990'lara gelindiğinde ise kadının "birey" olarak ele alındığı filmlerde dikkate değer bir artış olmuştur (Tasker, 2002: 132). 1980'ler ile 1990'ların ilk yarısındaki feminist yaklaşımlar, liberal hümanist teori ve kültürel feminist teori üzerinde yükselmiştir. 1990'ların ikinci yarısı ve 2000'lerin başındaki tartışmalar, kadın merkezilik ve postmodern teorinin Üçüncü Dalga Feminizm yaklaşımları arasında gidip gelmiştir. Bu süreçteki en önemli gelişme postyapısalcı ve postmodernist teorilerin feminist perspektife etkisidir (Donovan, 2014: 350).

Öte yandan 1970'lerin anaakım ticari filmlerinde -1980'ler ve 1990'larda da dönüşerek devam etti- kadın imgeleri çoğu zaman feminenlikten uzaklaşmıştır. Bu yıllarda birçok kadın ve erkek feminizmin getirdiği bir takım değişikliklerden hoşnut değildir. Sosyo-politik gelişmelerin de etkisiyle feminizme yönelik güven krizi ortaya çıkmıştır. Sinemasal anlatıda feminizme yönelik değişen tutumlar kadının bir kenara itilmesi, ebeveynliğe uygun olmadığına altının çizilmesi ya da besleyici rolün erkeğe verilmesi gibi biçimlerde kendine yer edinmiştir. Filmlerde kadınların varlığının giderek azalması kültürel alandaki sosyal ve ekonomik değişimlerle değerlendirildiğinde dikkate değerdir (McMullen, 1996: 30).

Caroline Bainbridge ve Candida Yates'in "erkeklik krizi"nin altını çizdikleri "Cinematic Symptoms of Masculinity in Transition: Memory, History and Mythology in Contemporary Film" adlı çalışmalarında, 1990'lı yıllardan bu yana erkeklik travmalarının sinemada daha fazla temsil edildiğini ileri sürmüşlerdir. Bu filmler, sosyo-kültürel iklimin cinsiyetçi öznelliklerine dair etkileri temalaştırarak, kriz içindeki erkeklik algısına yönelik yeni anlayışlar inşa etmeyi hedeflemektedir. Günümüzde 1980'li yılların filmlerinde sık karşılaşılan maço erkek imgesinin aksine, erkeğin duygusal karmaşalarına odaklanılmaktadır (2005: 300-305). Şüphesiz bu durumun önemli nedenlerinden biri en azından popüler filmlerde erkek yönetmenlerin erkek hikâyeleri anlatmayı, kadın yönetmenlerin kadın hikâyeleri anlatmayı seçmesidir (Kunsey, 2019: 34). Martha M. Lauzen'in 2019 yılının en çok hasılat yapan 100 ABD filmi analiz ettiği çalışmasının sonuçları, sinemada toplumsal cinsiyet temsilini anlamaya katkı sağlamaktadır: 2019 yılında kadınlar ana karakterlerin yüzde 37'sini; ayrıca tüm

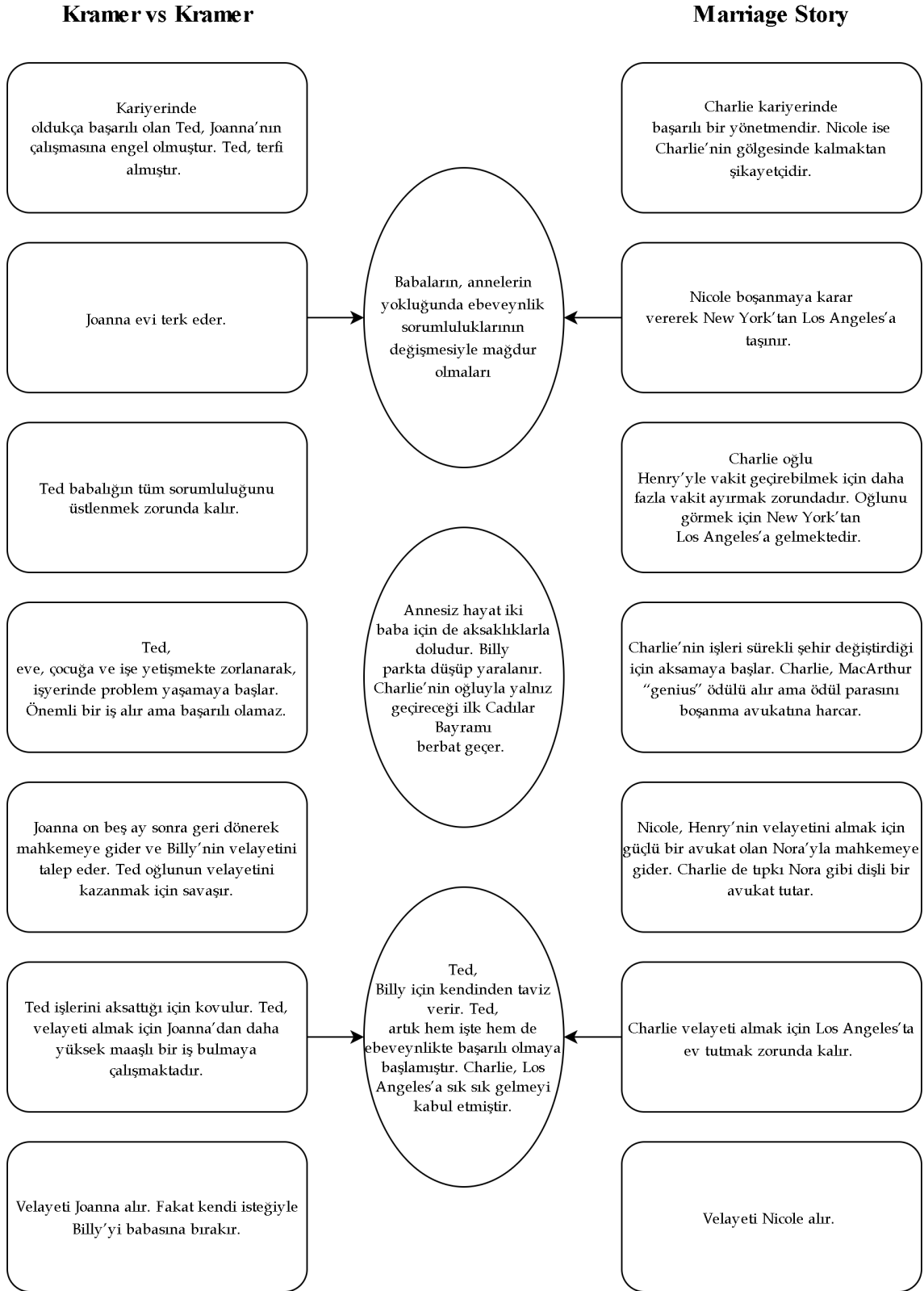
konuşan karakterlerin yüzde 34'ünü oluşturmaktadır. Erkek karakterlerin yüzde 73'ünün, kadın karakterlerin yüzde 61'inin bir mesleği vardır (2019).

Kadının sinemadaki temsili, teorik ve pratik alandaki feminist yaklaşımlar ve toplumsal değişime bağlı olarak dönüşüme uğramıştır. Bu süreçte hukuksal anlamda eşitlik sağlanmış gözükse de feminist kuramcıların toplumsal düzenin her alanında ulaşmayı amaçladığı eşitlik gerçekleşmemiştir. Sinemanın yaklaşık son elli yılına baktığımızda kadın-erkek eşitliğini idealize eden, kadınların toplumsal alanda yaşadığı bir çok sorunu hikâyeleştiren filmlerin azımsanmayacak sayıda olduğu görülür. Fakat, ataerkil ideoloji sinema endüstrisinde her zaman egemen bakış olarak varlığını hissettirmiştir. Anaakım Hollywood sinemasının en önemli konusunun aile olması (Hayward, 2012: 133) ve ailenin ataerkil değerlerin üretildiği başlıca kurumlardan biri olması bu durumun başlıca müsebbibidir. Bu alanda büyük bir yol kat edilmiş olsa da, sinemada kadının hala gelenekçi bakışla konumlandırıldığı görülmektedir. Micael Ryan ve Douglas Kellner'ın belirttiği üzere filmler, toplumsal yaşamın söylem biçimlerini, toplumda bulunan içkin değerleri sinemasal anlatılar olarak inşa etmektedir. Dolayısıyla feminizmin geniş bir kesim üzerinde tesir oluşturması ve egemen film anlatılarını biçimlendirmesi zorlu bir süreçtir (2010: 35-60).

Annelik-Kariyer Çatışması

Modern anlamda boşanma filmlerinin öncüsü sayılan *Kramer vs. Kramer*, sinemada kadın temsiline sorunsallaştıran köklü akademik çalışmaların yapıldığı yıllarda gösterime girmiştir. 1977'de yayımlanan Avery Corman'ın romanından uyarlanan filmin, feminizme yaklaşımı romanla kıyaslandığında önemli farklılıklar içermektedir. Corman'ın özellikle velayet davasında ortaya çıkan anti-feminist bakış açısı, filme çevrilirken yumuşatılmıştır. *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* benzer öykülere sahip modern aile hikâyeleridir.² Filmlerin olay örgüsündeki benzerliklerin daha iyi anlaşılması adına aşağıdaki tablo oluşturulmuştur:

² Filmlerin analizine geçmeden önce kısaca olay örgüsüne değinmek yerinde olacaktır. *Kramer vs. Kramer*, beş yaşında çocuğu olan bir annenin yaşadığı buhrana dayanamayarak aniden evi terk etmesini ve babanın hem anne hem baba oluşunu anlatmaktadır. On beş ay sonra anne Joanna'nın dönüşüyle eşler arasında velayet mücadelesi başlar. Velayeti, Joanna kazanır ama sonrasında kendi rızasıyla oğlunun babasında kalmasını kabul eder. *Marriage Story* ise birbirini seven bir çiftin boşanma sürecini anlatmaktadır. Benzer şekilde velayet davası görülmüş ve çocuğun velayeti annede kalmıştır.



Tablo 1: *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmlerinin olay örgüsü.

1970'lerin sonunda çekilen *Kramer vs. Kramer*'in üzerinde durduğu annelik, kariyer ve çocuk gibi temalar 1980'li yıllarda da görülmüştür. Kaplan 1980'li yılların sonundaki annelik, çocuk ve ebeveynlikle ilgili filmleri üç temaya ayırır. Bunlardan ilki kadının cinselliğinin anneliği tehdit ettiği *Yok Eden İhtiras (The Good Mother)*, Leonard Nimoy, 1988) ve *Öldüren Cazibe (Fatal Attraction)*, Adrian Lyne, 1988) gibi filmlerdir. Bu filmler çoğunlukla kariyer ve cinselliği bir araya getirerek olumsuz kadın imajı oluşturur. İkinci tema annelikten duyulan mutluluk ve annelikle kariyeri birleştirememenin olumsuzluklarına yoğunlaşan *Süper Anne (Baby Boom)*, Charles Shyer, 1987) ve *Stella* (John Erman, 1990) gibi filmlerdir. Buradaki söylem anneliğin kadınlar için tek tatmin edici rol olduğudur. Üçüncü tema ise kadınların bebeklerini terk etmeleri nedeniyle babaların yeni roller üstlendiği *Üç Adam ve Bir Bebek (Three Men and Baby)*, Leonard Nimoy, 1987), *Parents* (Bob Balaban, 1989) ve *Bebeğimiz Olacak (She's Having a Baby)*, John Hughes, 1988) gibi filmlerdir. Ve son olarak Kaplan fetusun sesine kulak veren, yeni üreme teknolojilerine odaklanan filmlerden de bahsetmiştir (1994: 122). Kaplan'ın üzerinde durduğu üçüncü tema *Kramer vs. Kramer*'in öncülük ettiği kariyer sahibi olmak isteyen annelerin sinemadaki temsiliyle ilişkilidir. *Kramer vs. Kramer*'de olduğu gibi bu filmler de Kaplan'ın deyişiyle (1994: 122) çoğunlukla anneliğin talep ettikleri ya da ne anlama geldiğiyle tam olarak ilgilenmemektedir.

Janice Fiamengo'nun belirttiği üzere *Kramer vs. Kramer*, 1970'lerin feminizme verdiği tepkinin önsezisini içeren, toplumsal cinsiyet rollerinin ön planda olduğu, erkek ve kadının kendiliğini dışarda bulmaya teşvik eden on yıllık devrimci feminizmle bezenmiştir. Fakat film, feminist ideolojinin henüz Hollywood doktrini olarak görülmediğini de göstermiştir. Filmdeki feminist eğilim Joanna'nın evlilik ve annelikten duygusal olarak boğulması, Ted'in, Joanna gittikten sonra oğluna daha fazla sevgi ve özen göstererek iyi bir baba olmasıdır. Fiamengo'ya göre Ted bu süreçte karısının neden bu duruma katlanamadığına dair Joanna'ya empati geliştirmiştir. Bu çerçevede film, Ted'in dönüşümünü olumlayarak, Joanna'nın kadınlık sorunlarının yalnızca bir kısmını feminist bakışla okumaya imkan tanımıştır. Ayrıca Joanna'nın Kaliforniya'da terapi görürken sevgili bulmuş olması, Joanna'ya daha az sempati duyulmasına yol açmıştır (2019). Linda Williams'ın *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) filmi ele aldığı

çalışmasında belirttiği üzere anaakım sinemada annelik temsili temel olarak “annelik kurumunu kutsallaştırmak” üzere özverili ve fedakar olmalıdır (1984: 2). Joanna’nın yaşadığı buhranla evden gitmesinin ve çocuğu anne eksikliği yaşarken sevgili bulmasının anneliğini değersizleştirme işlevi yüklendiği söylenebilir. Özellikle daha filmin başında evi terk ettiği sahnedeki diyaloglar Joanna’yı suçlar niteliktedir:

Ted: Nereye gidiyorsun? Bu kadar korkunç ne yaptığımı söyle!

Joanna: Sen değilsin. Sebep benim. Benim hatam. Yanlış insanla evlendin.Yapamıyorum [...]

Bu sözlerle Joanna’nın mutsuzluğa yönelik başkaldırısı olumsuzlanmıştır. Halbuki Ted eve geldiğinde, Joanna’yı dinlemekten çok uzaktır. Ted’e göre Joanna, hayatının en iyi beş gününden birini mahvetmiştir.

Kramer vs. Kramer’de cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren bir başka söylem Ted’in ebeveynliğin tam zamanlı bir iş olduğunu öğrenerek babalık görevini başarıyla yerine yetirmesine rağmen, annenin çocuğa daha iyi bakabileceği yönündeki algıyı değiştirememesidir. Mahkemede, Joanna’nın gidişine kadar babalık rolünü geleneksel yasa çerçevesinde gerçekleştiren Ted’in değişimi dikkate alınmamıştır. Ted, bu duruma dikkat çekmek için mahkeme heyetine Joanna’nın evliyken söylediği sözleri hatırlatır:

Ted: Karım bana derdi ki neden bir kadınla bir erkek aynı hırsla sahip olmasın? Bence haklısın. Aynı nedenle soruyorum: Hangi kanun, cinsiyeti nedeniyle kadını daha iyi bir ebeveyn yapar? Tutarlılıkla ilgisi var, sabırla onu dinlemekle veya dinleyemiyorsan dinler gibi yapmakla. Sevgiyle ilgisi var. Onun dediği gibi. Bunun yalnızca kadına özgü olduğu ve erkekte bu duyguların az olduğu nerede yazıyor? [...]

Mahkeme sahnesinde geçen bu diyalog cinsiyetçi yaklaşımın erkek tarafında yol açtığı krizi açığa çıkarmaktadır. Mahkeme sahnelerinde Joanna ve Ted’in sözleri, cinsiyet hiyerarşisine ilişkin hakim bakışı hem yeniden kurmaya hem de bozuma uğratmaya yöneliktir. Mahkeme, çocuğun annede kalması yönünde karar verir. Filmde mahkemenin velayeti anneye vermesi, izleyicinin kadın karakterin mağdur ettiği erkeğe “empati” duymasını sağlamış, erkek karaktere haksızlık yapıldığı yönünde kanısını pekiştirmiştir. Ted’in mağdur özneye dönüştürülmesi filme yapılmış bir anti-feminist müdahale olarak da okunabilir.

Görüldüğü üzere filmde, cinsiyetçi yaklaşım Ted üzerinden de sorgulanmıştır. Fakat kadın-erkek eşitsizliği Joanna üzerinden daha fazla gösterilmiştir. Joanna mahkemede annelik ve ilişki konusunda istikrarsız olduğu yönünde itham edilir. Ted'in avukatı Joanna'nın ilişkilerini gündeme getirerek sahip olduğu en uzun ilişkideki başarısızlığı üzerinden annelik için uygun olmadığını ima etmiştir. Avukatın Joanna'ya olan yaklaşımından Ted bile rahatsız olmuştur. Bu sırada Ted, ilişkilerindeki sorunların kaynağının kendisi olduğunun farkındadır ve Joanna'ya bakışıyla bu duygusunu pekiştirir. Bu sahnelerde Joanna, ataerkil toplumun ona attığı değerler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu noktada filmin mahkeme sahnesine kadar daha dengeli bir cinsiyet yaklaşımına sahipken, mahkeme sahnesinde cinsiyet ikiliğini ön plana çıkardığı söylenebilir.

Andrea Thain'e göre birçok kadın ev işlerinin tutsağı gibidir. Bir de bunlar yetmiyormuş gibi en önemli görevlerinden biri akşam eve gelecek "ilahi eş" için akşam yemeği hazırlamaktadır (1990: 93). Cinsiyet olgusuna bu çerçevede yaklaşan *Kramer vs. Kramer*, erkeği kamusal alanda, kadını özel alanda konumlandırmış ve bu iki alanı birbirinden belirgin şekilde ayırmıştır. Kamusal alan erkekten "rekabetçi" olmasını beklerken, özel alan "uyumluluk" beklemektedir. Joanna'nın özel alanı terk ettiğinde çocuğunu da terk etmiş olmasıyla, kamusal alan, kadının anneliğini tehlikeye attığı güvensiz bir yer olarak işaretlenmiş olur. Fimde Joanna'nın kamusal alandaki macerası hiç gösterilmezken, Ted'in evde konumlanışının zorlukları çeşitli sahnelerle açığa çıkarılır. Oğluyla baş başa kaldığı ilk kahvaltıda hazırlamaya çalıştığı Fransız tostunu ve ev için yaptığı alışverişler başarısızlıkla sonuçlanır. Joanna yuvayı dağıtmakla suçlanırken, Ted karısının yokluğunu bertaraf etmeye çalışan, çocuğun tüm sorumluluğunu üstlendiği için sorunlarla tek başına mücadele eden taraf olarak gösterilir.

Bu noktada Ted ve Joanna'nın kariyerlerinde açığa çıkarılan sorunlarla ilgili Wayne J. McMullen'in *Kramer vs. Kramer*'i feminizm ve Amerikan rüyası bağlamında incelediği çalışmasına değinmek faydalı olacaktır. McMullen'a göre Ted, Amerikan rüyasına inanan öznenin tipik bir temsilcisidir. Filmin temel teması materyalist değerlerin eril, ahlaki değerlerin dişil olarak sunulmasıyla ikisi arasında bir birliktelik sağlamasıdır. Cinsiyet sınırları çizgisinde gidip gelen bu değerler feminenle ilişki

kurduğunda duygusallık, katılım ve şefkat öğeleriyle açığa çıkmıştır. Kadın, Amerikan rüyasına yaklaştıkça anne rolü ortadan kalkarak oğlunu terk etmek zorunda kalır. Dolayısıyla erkekler için farklı mitler başarı entegrasyonunu öngörürken, kadınlar için Amerikan rüyasına erişmek zordur (1996: 31-32).

Filmdeki annelik temsili analiz ederken Linda Williams'ın yaklaşımından faydalanabiliriz. Williams sinemada kadın ve çocukların gücü ancak erdemli acılardan elde ettiklerini ifade eder. Ona göre erkekler daha doğrusal, kendi hayatlarında “usta” ve aksiyonun merkezinde temsil edilirken; kadınlar pasif, acı çeken ve popüleritenin bir parçası olmaktan uzak temsil edilir. Williams, filmlerde anneliğin çoğu zaman “melodramın yanlış kullanılmış yatırımı” ya da “erdemli acının kaynağı” olarak sunulduğunu söyler. Anlatının belirli noktalarına mutlaka kadından özveri beklentisi yerleştirilir (1984: 4; 23). *Kramer vs. Kramer* ve bu anlayışla çerçevelenen filmler anneliğin baskılandığı ve geri plana atıldığı bir temsil biçiminden sıyrılamamıştır. Filmlerde kadın, ataerki altında kısmen de olsa kaderine razı olmak durumunda kalır. Bu doğrultuda Joanna'nın kariyer yapmaktan ve çocuğunun velayetinden vazgeçiş, bir bakıma kaçınılmaz “acı” ile uzlaşması daha iyi anlaşılabilir.

Filmde güçlü, kariyer sahibi, para kazanan erkek imgesi cinsiyetçi işbölümünü desteklemektedir. Ted'in patronuyla sohbete dalarak yine eve geç geldiği bir gün, evi terk ettiğini söyleyen Joanna'ya “Özür dilerim geç geldim ama para kazanmakla meşguldüm tamam mı” diye yanıt vermesi, filmde para kazanma ile cinsiyet hiyerarşisi arasında kurulan ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Fakat bu yaklaşım, mahkeme sahnesinde eleştirilir. Evi terk edip çalışmaya başlayan Joanna'nın yıllık kazancı Ted'den yüksektir. Bu yolla kadının çocuk bakmadığında bir erkekle eşit hatta daha fazla para kazanabileceğinin altını çizilmiştir. Ama film kadının erkekle eşit ya da daha iyi kariyer sahibi olabileceğini şaşılacak bir durum gibi kurgulamıştır. Bu noktada bell hooks'un toplumsal cinsiyetle ilgili görüşlerine başvurulduğunda filmin temsil ettiği çelişki daha iyi anlaşılabilir. hooks'a göre kadınların çalışma hayatında yer edinmesi onları erkeklerin tahakkümünden kurtaramamaktadır. Yüksek ücret alması kadını ekonomik olarak kendine yeterli hale getirmektedir. Fakat özgürleşmeyi tercih ettiğinde eril tahakküm normuyla karşılaşmaktan kurtulamamaktadır (1987: 66).

Gerek *Kramer vs. Kramer*'in gerekse *Marriage Story*'nin kadın karakterlerinin sorunları eril tahakkümün işleyişine bağlı olarak temellendirilmiş ve yüzeysel olarak işlenmiştir. Joanna'nın gidişinin nedenleri arkadaşı Margaret'in ağzından ve mahkeme sahnesinde kısmen de olsa açığa çıkarılırken, *Marriage Story*'nin kadın karakteri Nicole'ün aile içi tahakküme ya da eril iktidara başkaldırısının altı doldurulmamıştır. Nicole'ün problemleri avukatıyla ilk buluşmasında ve Charlie ile tartışma yaşadığı sahnede gösterilse de Nicole'ün sorunlarını açığa çıkarmak, erkek odaklı bakış açısını yok edememektedir. Charlie, boşanma sürecinin mağduru olarak gösterildiği için Nicole'ün haklılığı yeterince anlaşılmaz. Nicole'ün acı çektiğini gösteren sahneler çok sınırlıyken Charlie'nin mağduriyeti ve evliliğinin bitişinden duyduğu acı anlatının merkezindedir. Dolayısıyla izleyici bu sahnelerde Charlie'nin tarafında konumlandırılır. David Le Breton'ın deyişiyle:

[...] Evlilikte, eşlerden biri karşı tarafın şu ya da bu davranışının sağlığı ya da ilişkilerini nasıl yıprattığını söylediğinde bir güç motifi olur acı [...] acı, ötekini çok büyük bir borç yükü altına sokan kabul edilmez bir bağış değerindedir. Kendisini baskı yapan bir ilişkiden kurtulmak isteyen bir erkeğin ya da kadının ellerini bağlar [...] İstemeden de olsa acı vermek bir telafi borcu getiren bir günah, bir suçluluk duygusu uyandırır insanda (2010: 178).

Bu çerçevede acı, ilişkide güçlü tarafı belirlediği gibi izleyicinin özdeşleşme kurduğu karakterin belirlenmesinde başlıca etken olabilir.

hooks'un belirttiği üzere evliliklerdeki ataerkil erkek tahakkümü, boşanmaların birincil nedenidir. Başarılı evliliklere dair yapılan araştırmalar, cinsiyet eşitliğinin kadın ve erkek açısından olumlu bir bağlamda mutluluğunu arttırdığını göstermektedir (1987: 104). *Marriage Story*'de Nicole, evlilikte yaşadığı sorunların ataerkil tahakkümden kaynaklandığının bilincinde değildir. Ancak Nicole'ün feminist bakış açısına sahip olan avukatı Nora'nın sözleri, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl kadının aleyhine işlediğini ortaya koyar. Anneliği ve kariyeri bir arada uyumlu bir şekilde yürüten Nora, Nicole'ün "bebeklerimiz olduğunda anne oluruz ve bizden sıkılırlar" sözleri üzerine, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin temelini kadim bir figür olan "kutsal bakire Meryem"e kadar götürerek açıklar. Nora'ya göre Yahudilik ve Hıristiyanlığın temeli, İsa'nın annesi Meryem'dir. Meryem'in mükemmelliği, doğum yapmasına rağmen bakireliğini korumasından ve çocuğunu mükemmel bir şekilde büyütmesinden kaynaklanmaktadır.

Nora, babanın çocuğu biyolojik olarak meydana getirirken bile ortada olmamasına bilhassa dikkat çeker. Ebeveynlikte annelere uygun görülen rolleri eleştirir. Serpil Çakır'ın belirttiği üzere feminist tarih yazımında geçmişin mitleriyle kadını konumlandıran örneklere sık rastlanmaktadır. Eril bir söyleme sahip bu mitlerde kadınlar, “Meryem” ve “fahişe”, “melek” ve “öldüren cazibe” gibi zıt kavramlarla temsil edilmektedir (2011: 508). Nora bir başka sahnede, iyi baba fikrinin otuz yıl önce yaratıldığını, kusurlu bir babanın kabul edilebileceğini, fakat annelerde aynı başarısızlıkların kabul edilemeyeceğini söyleyerek bu ikili temsilin altını çizer. Benzer bakış açısını Charlie'nin avukatı da ortaya koyar. Öyle ki avukata göre “mükemmel bir anne”den velayet almak neredeyse imkansızdır.

Marriage Story'de üzerinde durulan “Meryem Ana” benzetmesine Ryan ve Kellner'in *Kramer vs. Kramer* filmiyle ilgili çözümlerinde de rastlanır. Ryan ve Kellner'in belirttiği üzere kadınların sinemada itham edilme yollarından biri kamera kullanımudur. *Kramer vs. Kramer*'in açılış sahnesinde Joanna'nın, çocuğunu uyuttuğu görünür. Joanna oğlunu eğilip öperken pastel tonlar ve ışıklandırmalarla “Meryem Ana” imgesi çağrıştırlır.³ Joanna ilk sahnede masumiyeti imlerken, bir sonraki sahnede evi terk etmesiyle idealize ettiği formu ihlal etmiştir. Joanna'nın rasyonel ve sert eylemine anlam veremeyen seyirci nevrotik olduğunu düşünerek, gidişinin haklılığı üzerine kafa yormamaya yönlendirilir. Ted'in işinde gücünde bir adam olarak gösterilmesi, terfi alacağını öğrendiği bir günde karısı tarafından terk edilmesi daha filmin başında Joanna'nın haksız olduğu yönünde taraf tutturarak, Joanna'yı ataerkil ailenin yıkımından sorumlu “günah keçisi” ilan etmiştir (2010: 251). Benzer şekilde *Marriage Story*'nin ilk yarısında kadına ve erkeğe eşit bir yaklaşımın olduğu düşünülse de avukatların boşanma sürecine dahil olmasıyla birlikte özellikle Charlie'nin mağduriyeti üzerinden cinsiyetçi bir söylem üretilmiştir. Filmler bu doğrultuda değerlendirildiğinde kadınların konumlandırıldığı ataerkil yasanın kırk yıllık bir zaman diliminde hala değişmediği, yaşadığı temel sorunlara cevap bulunamadığı, tatmin edici bir şekilde her

³ Hollywood sinemasında ışıklandırma ve renk toplumsal cinsiyet kodlarına işaret etmek için kullanılmaktadır. Arkadan ışıklandırma kadın kahramana hale etkisi verirken, önden ışıklandırma kadının “bakireliğine” ve “doğallığına” vurgu yapmak içindir. Ayrıca mizansen, görüntünün ikonografisi, oyuncunun jest ve mimikleri ve renk kullanımı da ışıklandırma gibi toplumsal cinsiyet uzlaşımını sorgulamaya aracılık etmektedir (Hayward, 2012: 527-528).

iki tarafa eşit söz hakkı verilmediği söylenebilir. Hikâyenin başlangıcı cinsiyet ayrımını reddeden temsil biçimleriyle kurulurken, sonrasında cinsiyet eşitsizliklerinin farklı dinamikleri olay örgüsüne eklenmiştir. Filmlerin finali gelenekçi bakışı yeniden üretmiştir. Joanna, velayetin Ted'in hakkı olduğunu düşünerek hakkından vazgeçer - oğlunu terk etmesinin bedelini öder-. Nicole ayakkabı bağcıklarını bağlamaktan vazgeçmediği Charlie'nin hala eksiklerini kapamaktadır. Bir bakıma kadın, "kadın"lığından vazgeçmemiştir. Dolayısıyla *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story*'nin hakim toplumsal cinsiyet anlayışını benzer şekilde ürettikleri yönünde yorum yapmak mümkündür.

Kadınların Özne Olma ve Bireysellik Talebi

Joanna ve Nicole'ün kafese dönüşen evliliklerinden kurtulma çabaları, hakim toplumsal cinsiyet kalıplarına yönelik başkaldırıyı temsil etmektedir. Aslında her iki filmin de hikâyesinin çıkış noktası budur, fakat olay örgüsünde özne olarak konumlandırılmamışlardır. Judith Butler'e göre özne olmak, onu oluşturan kurallar tarafından belirlenen kurucu bir işlem değil, geçmişten beri tekrarlanarak gelen bir süreçtir. Bir toplumsal cinsiyet olma buyruğu "iyi anne olma", "arzulanır bir nesne olma", "ehil bir işçi olma" gibi bir dizi talebi imlemektedir (2014: 237). Filmlerde kadınların özne olma ve bireysellik talebi karşısında mağdur olan bir baba ve çocuk gösterilerek kendini gerçekleştirmelerinin üzerinde durulmamış, böylelikle cinsiyet hiyerarşisini güçlendiren bir temsil kurulmuştur. İşkolik kocası nedeniyle evin ve beş yaşındaki oğlunun tüm sorumluluğunu üstlenen Joanna, ev işleriyle ilgilenme, çocuk bakımı, yemek yapma gibi görevlerle bütünleşmiş olarak görülse de evlenmeden önce prestijli bir okul olan *Smith*'den mezun olmuş, seçkin bir kadın dergisi olan *Mademoiselle*'de çalışmıştır.

Joanna'nın, Ted işten döndükten ve tüm sorumluluklarını yerine getirdiğini ifade ettikten sonra evini terk etmesi hakim cinsiyetçi kodların evi terk ederken bile iş başında olduğunu göstermektedir. Bu kodlar, Ted'in kamusal, Joanna'nın ise özel alanda temsil edilmesiyle belirginleşmektedir. İçine hapsedildiği bu özel alanda yaşadığı problemlerle boğuşan Joanna, sıkıntılarını Ted'le paylaşmak istediğinde gerekli anlayışı göremediği için giderek daha fazla çaresizleşmiştir. Ne zaman

çalışmak istediğini söylese kocası tarafından engellenmiştir. Ted, oğlu Billy için bakıcı tutacak kadar para kazanabileceği bir iş bulamayacağını söylemiştir. Ted'in yaklaşımı Nancy J. Chodorow'un *The Reproduction of Mothering* (1978) adlı çalışmasındaki işbölümü ayrımının dayanaklarıyla daha açık bir biçimde anlaşılabilir. Chodorow'a göre kadınların anneliği, başta cinsel eşitsizliğin üretimi olmak üzere yaşantıları ve işbölümü üzerinde en büyük etkidir (1999: 11). Bu etken, Ted ve Joanna'nın evliliğindeki temel sorun olarak ve Joanna'nın annelik krizi üzerinden sunulmuştur. Ted, geleneksel görevlerini yerine getiren bir erkek olarak, Joanna'nın işlerini üstlenene kadar kendinde bir sorun görmemiştir.

Nicole ve Charlie'nin ayrılığında da kadının tabiiyetini temel alan temsil biçimleri gözlemlenebilir. Nicole, Charlie için New York'a taşınarak Hollywood'daki oyunculuk kariyerinden vazgeçmiş, tiyatro oyuncusu olmayı seçmiştir. Charlie'nin yönetmenlik kariyeri yükseldikçe Nicole'ün kariyeri geriye gitmiştir. Nicole'ün problemi, Charlie'nin pasifleştirici tavrı nedeniyle geri planda kalarak kişiliğinin aşındığını hissetmesidir. Nicole kendi deyişiyle "evliliklerinde cehennem" yaşamaktadır. Wendy Wood ve Alice H. Eagley'nin belirttiği üzere cinsiyetçi yaklaşım sosyal norm kuramıyla değerlendirildiğinde özellikle endüstriyel toplumlarda erkeklerin daha çok başarı ihtiyacı hissetmesi, yüksek prestijli mesleklere yönelmesine yol açmaktadır (2002: 701). Kariyerden elde edilen haz, çoğu zaman hayatın odak noktasına yerleşmektedir. Bu bakışla Charlie'nin yönetmenliği çok sevmesi ve başarılı olduğu işinin ona "erkeklik ereklere"nden olan statü hazzını yaşatması, Nicole'ün duygularına duyarsızlaşmasına neden olmuştur. Ayrıca Nicole'ün ekonomik bağımsızlığının eril tahakkümden kurtulması için yeterli olmadığını söylemek mümkündür.

Filmlerdeki çatışmanın, mutsuzluklarında haklı kadınların boşanma isteğiyle birlikte oluşturulduğu söylenebilir. Joanna evi terk ederken kendi hatası olduğunu; Nicole ne istediğini tam olarak bilmediğini ama Charlie'nin her zaman bildiğini dile gitmiştir. Nicole, boşandıktan sonra oynayacağı pilot bölümün kendisi için iyi olup olmayacağını bile Charlie'ye danışmıştır. Burada kadının temsiliyle ilgili önemli bir nokta üzerinde durmak gerekmektedir. Filmlerde ruhsal özgürlüğünden feragat etmiş kadınlar, aslında bunu kendi iradeleriyle gerçekleştirmişlerdir. Tüm ataerkil anlatılarda olduğu gibi erkeğin geçimi sağlayan -Nicole sadece, Charlie'nin yönettiği oyunlarda,

onun biçtiği rolde oynar-, yön veren bir figür olarak konumlandırılmasına kadın yardım etmiştir. Dolayısıyla her iki filmde de kadınların özgürlük isteğinin haklılığı, yine kendileri tarafından doğru biçimde aktarılamamıştır. Joanna karakterini canlandıran Meryl Streep'in tespitiyle Joanna "depresyon"dadır (Longworth, 2013: 35). Halbuki filmde Joanna'nın "annelikten sıkıldığı"; Nicole'ün kariyerinde yükselemeyişinin sorumluluğunu kocasına yıktığı yönünde bir anlam inşa edilmiştir. Böylelikle her iki filmde de kadının haksızlığı alttan alta işlenmiştir. Wood ve Eagley'nin görüşleriyle değerlendirildiğinde, erkeklerin güç ve statü sahibi olarak temsil edilmeleriyle elde ettikleri avantaj, izleyicinin erkek karakterlerle daha fazla özdeşleşmesine yol açmaktadır (2002: 704). Bu noktada özdeşleşmeye bir parantez açmak gerekir. Feminist film eleştirisinin temel meselelerinden biri filmin anlatı yapısına ve seslenme biçimine bağlı olarak gelişen özne konumlarıdır. Bu konu özdeşleşme ve röntgencilik kavramlarıyla birlikte ele alınmaktadır (Büker, 2010: 207). Özdeşleşme, izleyicinin kendisiyle filmdeki karakter ve durum arasında benzerlikleri hissetmesidir. Böylece izleyici filmin içine daha fazla girer, karakterlerle daha iyi empati kurar, duyguyu yoğunluğu yaşar ve katarsise ulaşır; filme aktif bir şekilde katılır (Kirel, 2012: 190). Bir bakıma izleyici, filmde özdeşleştiği karakterin tarafını tutar; olaylara o karakterin gözünden bakar. Çalışmada incelenen filmlerin analizinde özdeşleşme kavramı önemlidir. *Kramer vs. Kramer*'de izleyici daha filmin başında babanın tarafını tutmaya yönlendirilirken, *Marriage Story*'de, başta tarafsız bir anlatı inşa edilir gibi görünse de izleyici kısa zaman sonra Charlie'nin yanında olmaya teşvik edilir. Filmlerde kendini gerçekleştirme meselesinin derinleştirilmemesini ve kadının pasifize edilmesini Williams'ın görüşleriyle değerlendirirsek (1984: 4), bu durum özdeşleşmeyi daha az desteklemiştir.

Öte yandan kadının toplumun beklediği rollerin dışına çıkması, cinsiyetine göre biçilen rollerle bireyselliği arasında çatışma ortaya çıkarmaktadır. Nitekim bireysellik kendini ifade etmeyi, üslupçu bir özbilinci; birey üzerinden bakıldığında bedeni, giysileri, konuşması, boş zaman kullanımı, üslubu, yeme-içme tercihleri, ev, araba, tatil seçimleri ve tüketici olarak beğenilerinden oluşmaktadır (Featherstone, 2005: 140). Kadın ve erkek ayırt etmeksizin düşler ve özlemler, aidiyet ve bireysellik ihtiyaçları arasında gidip gelmektedir. Aidiyet ihtiyacı ötekilerle güçlü bağ kurmayı sağlarken,

bireysellik ihtiyacı baskılardan bağımsız olarak kişinin yapmak istediği şeyleri yapmasını, kendisi olmasını içermektedir (Bauman, 1998: 119). Filmlerde, Joanna ve Nicole'ün yıllarca baskıladıkları bireyselliklerine yönelmesi, egemen ideoloji ekseninde gelişen anlatılardaki anne rolüyle bağdaşmamıştır. Dolayısıyla karakterler ikisi arasında bir tercih yapmak zorunda kalmışlardır.

Joanna oğlunu geri almak istediğinde, oğlunu babasına bırakıp gitmesi iyi bir anne olmadığı önyargısına neden olur ve bu yargı hikâyenin devamında aleyhine kullanılır. Chodorow'un belirttiği üzere cinsiyetçi yaklaşımda annelik yalnızca bebeği taşımak ve dünyaya getirmekle ilgili biyolojik bir oluşum değil, bebeğin bakımı, beslenmesi ve sosyalleştirilmesi gibi işlevleri de içermektedir (1999: 11). Filmde, Joanna'nın gitmesinin haklılığı, oğlunu terk etmiş olmasıyla yok edilmiş; gidişinin gerçek sebepleri üzerinde durulmamıştır. Bu noktaya Streep'in de dikkat çekmiş olması önemlidir. Streep, okumuş ve iş sahibi olmak isteyen Joanna'nın bir ailenin sorumluluğunu yüklenecek halde olmadığını, kendinden bekleneni yapmak istemediğini hatta beceremediğini ve derin bir çaresizlikle baş etmeye çalıştığını ifade etmiştir (Thain, 1990: 92-94). Öte yandan Joanna oğlunu almak üzere geri döndüğünde Ted kendisiyle ilgili ne öğrendiğini sorarak Joanna'nın duygularına alaycı bir tavırla yaklaşır. On beş ay sonra ilk kez buluştuklarında Ted'in odak noktası Joanna'nın özneliğini kazanması ve artık oğluna bakabileceğini düşünerek dönmesi değil, zedelenen erkeksi ego hakimiyetini yeniden kurmaktır.

Cinsiyet temelli güç dengesizliği Charlie ve Nicole'ün ilişkisinde, Nicole'ün özneliğinin ve bireyselliğinin yok olduğu alanlarda temsil edilmektedir. Başlarda Charlie'nin eşi olmak Nicole için yeterliyken, bir süre sonra benliğindeki eksilmeyi fark etmiştir. Charlie, yaşanan şehir, oturulan ev, hatta evdeki mobilyalar, kariyer seçimi gibi evliliği temelden etkileyen konularda Nicole'e söz hakkı tanımayarak ilişkiye yön veren kişi konumundadır. Fikirsiz eşitliğin söz konusu olmadığı ilişkide Charlie ilişkinin karar veren, tercihleri beğenilen tarafıyken; Nicole dinleyen, uyum sağlayan taraf olarak konumlanmıştır. Charlie, Nicole'e ait bir alan bırakmayarak benlik duygusuna zarar verdiğini fark etmemiştir. Charlie'nin Nicole'ün özne olma çabasını bir türlü anlamadığı tartışma yaşadıkları sahnelerde anlaşılır:

Charlie: Benim ne istediğim önemli değil. Yani eskiden önemliydi [...]

Charlie: [...] Ne Los Angeles'ta ne başka bir yerde mutlu olursun! Benim zıddım daha iyi bir erkek bulduğunu sanıp bir kaç sene içinde ona da isyan edeceksin, çünkü kendini ifade etmen gerekiyor ama istediğin bu değil. Sadece ifade edememekten yakınmak istiyorsun! [...]

Görüldüğü üzere Charlie'nin bakış açısıyla Nicole'ün mutlu olmaması için bir sebep yoktur. Nicole, avukatı Nora'ya evliliklerindeki temel problemleri anlattığı sahnede Charlie'nin "bugün ne yapmak istiyorsun?" demesini garip karşılayacağını söylemesi, Charlie'nin kayıtsızlığının altını çizer.

Charlie ve Nicole'ün kariyerlerinin cinsiyet hiyerarşisine elverişli olarak kurgulandığını söylemek olanaklıdır. Aynı tiyatrodaki yönetmen ve oyuncu olarak çalışan çiftin aralarında, evlilikleri boyunca açık bir biçimde rekabet söz konusu olmaması Nicole'ün geri planda durmasına bağlanabilir. Nicole televizyon pilotundan iyi bir ücretle teklif alınca Charlie kıskançlık eder ve maaşını tiyatroya bağışlamasını söyler. Bu durumda Nicole, Charlie'nin kendini ondan ayrı bir varlık olarak görmediğini fark eder. Ayrılık aşamasında Charlie'nin kazandığı MacArthur "genius" ödülü, kariyerine yönelik bir güzelleme olarak okunabilir. Nicole'e "birlikte kazandık" dediği ödül daha sonraki sahnelerde New York'ta başarılı bir yönetmen olduğu vurgusuyla tek başına kazandığı bir ödül olarak sunulmuştur. Bahsedilen ikiliğin kültürel alanda karşılığı şudur: Bu konuda genel kanaati betimleyen Georg Simmel'in belirttiği üzere bir kadının yetileri ve nitelikleri erkeğe kıyasla daha iç içeyken; erkekler bu konuda daha özerktir ve gelişimleri daha bağımsızdır. Kadın bütün varlığını, duygusunu ve düşüncelerini tek bir noktada toplar. Bu farklılık kadın-erkek ilişkilerinin her aşamasında görülebilir. İlkel halklar bir nişanın tek taraflı feshedilmesinde kadın ve erkeğe farklı cezalar kesmektedir. Damat, gelinden iki kat fazla ödemek zorundadır. Toplumun, erkek ve kadınlara yüklediği anlam, kadın akde tüm benliğiyle katılırken, erkeğin ise akde kişiliğinin sadece bir kısmını dahil etmesi varsayımına yaslanmaktadır (2009: 131). Simmel'in bahsettiği özcü cinsiyet ayrımında olduğu gibi feminist perspektif de bu ikilik üzerinde durmaktadır. Kültürel üretimde kadın, "öteki", "ebedi dişil" ya da "erkeğin tamamlayıcısı" olarak var olmaktadır (Gledhill, 1978: 466).

Bu doğrultuda filmler, kadınların mutsuz bir evliliği bitirerek kendini gerçekleştirme imkanı olduğunu vurgularken, yukarıdaki özcü yaklaşımı benimseyerek

babasına bile olsa annenin çocuğunu bırakmasını olumsuzlayan bir temsil içermektedir. Joanna'nın özne olma mücadelesi onanmayarak, Ted'in karısı ve Billy'nin annesi rolleri üzerinden kadınlığı sorgulanmış, dolayısıyla mücadelesi ve özneliği geri plana atılmıştır. Anlatıda Joanna'ya hak verilen kısımlar Ted'in empati yaptığı sahnelere denk gelmektedir. Dolayısıyla her iki filmde de erkek öznenin gölgesinde kalan kadınların tasvir edildiği söylenebilir. Charlie, Nicole'ün içindeki potansiyeli ortaya çıkarmasını ve kendini gerçekleştirmesini olumsuz etkileyen kişi olarak konumlandırılırken, benzer şekilde Ted, Joanna'nın kariyerine engel olmuştur.

Kahraman ve Mağdur Erkek Temsili

Silverman'ın belirttiği üzere metinler bizi kültürel olarak yeniden konumlandıkları ve bize hakim oldukları ölçüde haz vermektedir. Bir film izlerken pasif olarak konumlandırılmış taraf -erkek ya da kadın olabilir- mağdurdur ve gerçekte dikkatin odağıdır (1980: 3-5). *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmlerinde mağdurlaştırılan taraf annenin olmadığı bir ebeveynlikte krize giren babalardır. Terk edilen babalar olarak erkek karakterler, kadını, erkeğin bir adım gerisine atan geleneksel erkeklik değerlerini yeniden üretmek üzere tasvir edilmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi *Kramer vs. Kramer*, feminizmin getirdiği değişikliklerin toplumda sıkça gündem olduğu ve popüler kültür ürünlerinde çokça yer bulduğu bir dönemde, feminizme karşı direnç gösteren bir bakışla üretilen; erkek ebeveynlik filmlerinin ilk temsilcilerindendir. *Kramer vs. Kramer*, kariyer, ev işi ve çocuk bakımını bir arada yürütmekten şikayet eden kadınları, idealize ettiği mükemmel erkek ebeveyn karakteriyle eleştirirken, *Marriage Story* boşanma sürecinde babanın yaşadığı zorlukları ön plana çıkararak anlatı çatısını babanın lehine kurmuştur. Filmlerdeki babalık temsillerinde hiç şüphesiz iki farklı dönemin ön plana çıkan erkeklik dinamiklerinin etkisi olmuştur. Bainbridge ve Yates postmodern kültürün neden olduğu belirsizlikten beslenen erkeklik temsilinin, önceki on yıllardaki imgelerin katılığına meydan okuduğuna dikkat çeker. Bununla birlikte çağdaş filmler erkekliğin süregelen istikrarsızlığını ve tekrarlanan kaygı motifini göstererek tarihsel öncüllerine açık ve bilinçsizce atıfta bulunmaktadır (2005: 299-302). Dolayısıyla popüler sinemada erkeğin ızdırabının daha fazla hikâyeleştirildiğini söylemek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak için ebeveynlik eşit katılımlı, iki taraf içinde olumlu ve doyurucu bir deneyim olmalıdır. Fakat iş yaşamının talepleri, çalışan ebeveynlerin çocuk bakımına katılımını kısıtlamaktadır. Bu gerçeklik kariyer yapabilecek kadınları evde oturmaya yönlendirmektedir. Buradaki önemli husus kadınları işgücünün dışında tutan eril tahakkümden ziyade ebeveynsiz çocuklardan oluşan bir toplum oluşturma korkusu ve kadınların ebeveynlik konusunda daha iyi olduğu düşüncesidir. Feminist düşünürler pek çok alanda eşitliği savunurken, anneliğin verdiği imtiyazları kucaklamıştır. Babaların, anneler kadar iyi ebeveynlik yapamayacağı görüşünü benimseyen bu çelişkili düşüncenin feminist ideolojiye zarar verdiği düşünülmektedir (hooks, 1987: 104). Filmde, Ted'in ebeveynlik deneyimi tam da hooks'un görüşleri doğrultusunda idealize edilmiştir. Joanna'nın gidişinden önce Ted için babalık sorumluluğu, çocuğun maddi ihtiyaçlarını karşılamak gibi sembolik işlevlerden ibarettir. Fakat Joanna gidince ebeveynliğin çocuğun fiziksel ve duygusal ihtiyaçlarını karşılama gerektiren tam zamanlı bir iş olduğunu öğrenerek, babalık ve kariyer arasında bocalamaya başlamıştır. Öte yandan filmin bu yaklaşımıyla kadın ve erkek arasında ikili karşıtlık kurması feminist film okumaları için önemli bir noktadır.

Chaudhuri'ye göre Silverman erkeklik üzerine yazdığı yazılarda bu ikiliği sorgulayarak en incelikli feminist eleştirilerden birini yapmıştır. Klasik normlara göre marjinal olarak inşa edilmiş erkekleri incelediği *Male Subjectivity at the Margins* (1992) adlı kitabında erkek mazoşizmi fenomeni ve "kadınsı" özellikler sergileyen erkek özneliği biçimlerini ele almıştır. "Mazoşist, fallik olmayan ve mağdur erkeklerin" üzerinde durarak, erkek özneliğinin merkezindeki eksikliği vurgulamıştır. Silverman bu yolla erkekliği, kadınlıktan farklı olmayan bir temsili kategori olarak göstermektedir (Chaudhuri, 2006: 106). Benzer şekilde filmlerde erkeğin eksikliği vurgulanır fakat bu vurgu cinsiyet hiyerarşisini yok edemez. Filmde erkek özneye ilgili altı çizilen önemli bir husus Ted'in Billy'ye olan bağlılığın artmasıyla işkolikliğinin, rekabet hırsının ve benmerkezciliğinin törpülenmesidir. Ataerkil yasanın temsili olarak karakterize edilen patronu, tüm performansını işine vermesi için çocuğunu akrabalarına yollamasını tavsiye eder. Ted bu teklifi kabul etmeyerek toplumun beklentisine yani ataerkine karşı çıkar ve ilerleyen zamanlarda işinden olur. Daha düşük ücretli bir iş bulan Ted, bu durumdan hiç bir zaman sızlanmayarak babalık değerlerinin değiştiğini kanıtlar.

Burada üzerinde durulması gereken nokta, filmin çekildiği dönemde feminizm savunucularının kadınların annelik ve kariyeri bir arada yürütme konusunda zorlandıklarından şikayet etmesidir. Film, Ted'in kariyer ve babalığı bir arada yürütmeyi öğrenmesini göstererek kadınların bu konudaki şikayetlerini eleştirir. Böylelikle sadece kariyerinde ilerlemeye odaklanmış olan Ted'in karısına ve çocuğuna olan ilgisizliği, oğluna tek başına bakmak zorunda kalan bir babanın çaresizliğiyle perdelenmiştir. Ted'in hem anne hem baba olmasının duygusal bir tutumla altı çizilse de, bu duygular cinsiyet hiyerarşisini bozuma uğratacak bir çözüm üretmemiştir. Silverman'ın da belirttiği gibi geleneksel anlatıda kadınlığın belirtileri olarak görülen pasiflik, acı çekme, kırılma gibi mazoşist görünümlerin erkek üzerinden sergilenmesi, erkeğin kadının pozisyonuna girmesi koşuluyla gösterilmiştir. Bu yolla kültürel kimliğin kalıpları daha fazla öne çıkarılarak, bu ikircikli yapının yayılmasına ve pekiştirilmesine katkı sağlanmıştır. Öte yandan erkek mazoşistin sosyal kimliğini tamamen geride bırakması, benliğini terk etmesi ve kadınlığın düşman alanına geçmesiyle gerçekleştirilir. Tüm bunlar kadın için normal kabul edilenin, erkek için patolojik olduğunu öne sürmenin başka bir yoludur (1992: 55; 190; 206). Silverman'ın bu görüşleri filmde kurulan erkeklik temsillerinin pasifize edilmesi ve mağdurlaştırılması yoluyla toplumun egemen ideolojisini zayıflatma potansiyeli taşıdığını akla getirir.

Filmde baba-oğul ilişkisinin duygusallığının yanı sıra babalığının zorluğuna da yoğunlaşılmıştır. Ted babalığı öğrenmiştir fakat anlatı boyunca annenin yokluğu hep hissedilir. Billy'yi okuldan almaya geciktiğinde oğlundan "diğer anneler senden önce oradaydı" sözlerini işitir. Ted, Billy'nin isteklerinden hiç bir zaman gocunmaz. Hatalarının farkına varır ve daha iyi bir baba olmak için mücadele eder. Ryan ve Kellner'ın ifade ettiği üzere filmde baba-oğul ilişkisinin gösterildiği sahnelerin çoğu "büyülü bir çekicilikle yüklüdür." Karşılarına çıkan pek çok krize rağmen baba-oğul gittikçe daha fazla yakınlaşır. "Kaprisli anneye" ait alan kolaylıkla silinir ve yerine duygusal çekiciliği yüksek bir baba-oğul aşkı hikâyesi yerleşir. Baba-oğul öylesi uyumlu bir ilişki kurmuştur ki Joanna geri döndüğünde anlatı düzleminde bu ilişkiyi bozan, korkunç bir edim olmaktan öteye geçemez. Baba-oğul ilişkisinin olumlu dönüşümü, bir nevi anneyi, aileye karşı işlediği suçla itham etme aracı olarak işlev görür. Ryan ve Kellner'a göre film boyunca kamera çerçevelemesi Ted'i daha üstün,

Joanna'yı ise daha değersiz, soğuk, silik ve nevrotik konumlamıştır. Filmin denklemini sorunsallaştırılmamış değerler aracılığıyla gerçekleştir ve ataerkil yasa içinden doğar. Bir bakıma film, örtük bir şekilde "Neden kadınlar aynı şeyi yapamıyor?" sorusunu sormaktadır (2010: 248-249). Böylelikle babalığı hakkında öğrenen Ted hem kahramanlaştırılır hem mağdurlaştırılır. Ayrıca Joanna'nın velayetten vazgeçmesiyle eril-dişil çatışması kısmen de olsa çözülmüş olur. Ted, temyize gitmeyi düşündüğünde oğlunun mahkemeye çıkacağını öğrenir ve oğluna zarar vermemek için velayeti kaybetmeyi kabullenir. Böylelikle izleyici Ted'in, anlatının sonunda bir kez daha kahramanlaştırılmasını izler.

Marriage Story'nin açılış sahnesinde eşlerin birbirini anlatan mektuplarında Nicole'ün, Charlie'yle ilgili "Baba olmayı çok sever. Öfke nöbetleri, gece uyanmaları gibi şeylere bayılır. Bu kadar sevmesi neredeyse can sıkıcı ama bir yandan da çok hoş [...]” sözleri Charlie'nin babalık performansına ilişkin gelecekteki sahneleri öncelemiştir. Sağlıksız bir aile ortamında büyüyen Charlie, kendi ebeveynlerinden alamadığı sevgiyi çocuğundan esirgememiştir ve çocuğunun bakımıyla her zaman ilgilenir. Bu bakımdan Charlie'nin özverili ve sevecen bir baba olduğu söylenebilir. Diğer yandan Charlie, Nicole ile birlikteyken iyi bir ebeveyn olarak tasvir edilirken, oğlu Henry ile yalnız kaldığında birtakım krizlerle karşımıza çıkar. Filmde bu krizlerin nedeni olarak Nicole gösterilir. Nicole, işyerinde olduğu gibi evde de Charlie'nin babalığını beslemektedir. Boşanma sürecinde Charlie'nin hayatında aksaklıklar baş gösterir. Evliliğinde kimliğini kaybettiğini düşünen Nicole, Henry'yi de yanına alarak Los Angeles'a gittiğinde Charlie'yi zorlu bir sürece sokmuştur. Charlie'nin oğlunu görmek için şehir değiştirmesi, Los Angeles'ta ev tutması, işiyle ilgili fedakarlık yapması gerekmektedir. Boşanmak için avukata ilk giden ve süreci mahkemeye taşıyan da Nicole'dür. Charlie, Nicole'ün seçimlerine uyum sağlarken, oğlu için en iyi olanı yapmayı çalışmaktadır. Nicole'ün tuttuğu güçlü avukata karşılık, kazandığı tüm ödül parasını velayet kazanmak için avukata harcamıştır. Velayeti kazanamadığında ise oğluyla vakit geçirmekten vazgeçmez ve sık sık Los Angeles'a oğlunu görmeye gider.

Charlie ve Henry'nin baba-oğul ilişkisine dair en olumlu tablolardan biri bilirkişinin Charlie'nin evine ziyarete geldiği akşam yanlışlıkla kolunu kestiği sahnedir. Charlie mutfakta kolunun kanını durdurmaya çalışmaktadır ve yanına gelen oğlu yaralanan

kolunu görmesin diye üzerine yatar. Bir başka sahnede Cadılar Bayramı kutlaması için oğluyla dışarı çıkar ama hiç eğlenmezler. Üstüne Henry, Los Angeles'ta New York'tan daha mutlu olduğunu söylemiştir. Charlie'nin tek ebeveyn olarak çaresiz kaldığı bu sahneler baba-oğul ilişkisini trajik kılar. Bu durum izleyicinin film izlerken, Nicole'ün anneliğiyle değil, Charlie'nin babalığıyla özdeşleşme kurmasına yol açar. Nitekim Nicole'ün "herhangi bir gün anneliğimi gözlemleseler zaten velayeti kazanamam" sözleri anneliğinin altını oymuştur. Öte yandan Charlie'nin Los Angeles'ta tuttuğu evi düzene sokmak isterken bir kadın arkadaşından yardım istemesi, Nicole ile tartışırken dahi Nicole'ün dizinde ağlaması erkek özne olarak eksikliğini vurgulamıştır. Ayrıca Charlie'nin, Nicole'ün yaşadığı evin sıcaklığı ve düzeniyle kıyaslandığında bomboş kiralık bir evde ya da otelde konumlandırılması bekar bir babanın mağduriyetini destekleyen ayrıntılardır. Nitekim Henry'nin, annesinin yaşanılabilir ve cıvıl cıvıl evinde daha mutlu olduğu gözlemlenir. Bu noktada Joanna'ya kıyasla Nicole'ün metindeki varlığının marjinalleştirildiğini söylemek gerekir. Bainbridge ve Yates kadının sinemasal anlatılarda marjinalleştirilmesinin "yeni" erkeğin tasviriyle ilişkili olduğunu ileri sürer. Travma yaşayan bir erkeğin acı çeken imajı, kaybettiği şeye karşı histerik savunma olarak ortaya çıkmaktadır. Bu savunma şekli kadınlıkla ilişkilendirilebilecek duygusal özellikleri taklit ederek performe edilmektedir (2005: 304). Dolayısıyla Charlie'nin ayrılık sürecindeki ruh halinin ve yaşayış biçiminin Bainbridge ve Yates'in işaret ettiği "yeni" erkeği temsil ettiği düşünülebilir.

Filmde, Charlie'nin tüm bu zayıflıklarına rağmen eril psikopatolojisini açığa çıkaran sahneler de bulunmaktadır. Charlie, Nicole'ün onu yalnızca bir kere aldattığı için neredeyse minnettar olması gerektiğini düşünmektedir:

Nicole: [...] Bu yüzden gidip başkasıyla yatman şart mıydı?

Charlie: Onunla yatmama sinirlenme! Onunla birlikte güldüğüme sinirlen!

Nicole: Ona aşık mısın?

Charlie: Ama benden nefret etmedi. Sen nefret ettin.

Nicole: Sen benden nefret ettin. Çalışanımızla yattın.

Charlie: Son yıl benimle seks yapmayı bıraktın. Seni hiç aldatmadım.

Nicole: O aldatmak sayılır.

Charlie: Ama yapacak çok şeyim vardı. Kendini yoktan var etmiş yirmilerinde bir yönetmendim, birden *Time Out New York*'ta kapak olmuştum! Revaçtaydım ve önüme gelenle yatmak istiyordum ama yapmadım. Seni seviyor ve kaybetmek istemiyordum. Yirmili yaşlarımı da kaybetmek istemiyordum ama bir bakıma kaybettim! [...]

Filmde, Charlie'nin Nicole'ü aldatması, boşanmanın önemli bir gerekçesi olarak sunulmamıştır. Dolayısıyla Nicole'ün aldatılmış bir kadın olmasının geri plana atıldığı söylenebilir. Diyaloglardan anlaşılacağı üzere aldatmanın müsebbibi olarak Nicole gösterilmiştir. Bir bakıma kocasına yeterli ilgi göstermemiş kadın karakter aldatılma yoluyla "cezalandırılmış" olur. Halbuki filmin ilk sekansında her iki tarafın diğerinin özelliklerini anlattığı mektuplardan sevgi dolu bir ilişkiye sahip oldukları anlaşılır. Böyle bir ilişkide aldatma durumunun üzerine gidilmemesi, feminist yaklaşımdan türeyen hikâyenin devamında bu yaklaşımı sürdürmediğini gösterir.

Yukarıda ele alınan eril söylemlerine ek olarak Charlie, Nicole ile kavga ettiği sırada duvarı yumruklamıştır. Bu davranışı otorite kaybına bağlı olarak gerçekleşen şiddet içgüdülerinin açığa çıkması olarak değerlendirilebilir. Charlie'nin bu patlama anı, Nicole'e zarar verecek bir davranıştan ziyade karısı karşısında zayıflığını, çaresizliğini ve mutsuzluğunu betimlemiştir. Çünkü yumruk sahnesinin hemen sonrasında Nicole'ün dizlerine sarılarak özür dilemiştir. Erkek perspektifinin barizleştiği benzer bir sahne *Kramer vs. Kramer*'de de bulunmaktadır. Ted aylar sonra dönen Joanna'yla bir kafede buluşur ve konuştukları sırada sinirlenerek bardağı duvara fırlatır. Bu hareketi kadını korkutmaya yönelik erkeklik göstergeleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Tüm bu analizler ışığında *Kramer vs. Kramer*'in baba-oğul ilişkisine, *Marriage Story*'nin birbirini seven bir çiftin boşanma sürecine odaklandığı ileri sürülebilir. Her iki filmde de modern hayatın dinamikleri çerçevesinde idealize edilen kadınların, kendilerini gerçekleştirme arzusu üzerinde durulmamıştır. Ağırlıklı olarak boşanma sürecindeki mağdurlaştırılmış erkek özneler tasvir edilmiştir. Filmlerde, babaların ben merkezlilikten uzaklaşarak çocuklarıyla daha çok yakınlaşmaya başlaması öne çıkarılmış, ebeveyn olarak yeteneksizlikleri ve çaresiz kaldıkları anlar lehine işlemiştir. Öte yandan her iki babanın karakter yapılanmasında farklılıklar olduğunu belirtmek gerekir. Ted daha merhametli ve sevgi dolu bir baba olarak tasvir edilirken, Charlie sevgisini daha az gösterir. Ted daha çok "kahraman erkek figürü"nü, Charlie ise

“mağdur erkek figürü”nü temsil etmiştir. İki film arasındaki temel farklılıkların geçen zamana bağlı olarak toplumsal dönüşümler ve değişen erkeklik krizi biçimleri, kadın-erkek eşitliği konusundaki mücadeleler ve kazanımlarla ilişkili olduğu söylenebilir. Bu süreçle ilgili Alison Butler sinematik erkeklik içinde kriz fikrinin ilk olarak 1980’lerde tartışıldığını ve 1990’larda popüler sinemanın erkekleri içdüdüsel ve narsistik olarak yeniden biçimlendirdiğini ileri sürer (2000: 75-76). Dolayısıyla söz konusu filmlerin temalarındaki benzerliğe rağmen, erkek karakter temsilinde küçük nüanslarla dönemsel özgünlükleri de ortaya koyduğunu söylemek gerekir. Robert William Connell’in belirttiği üzere toplumsal cinsiyet tarihsel süreçte oluşumu devam eden bir olgudur. Kadınların çalışma yaşamında yer edinmesi, oy kullanma hakkı, toplumda baş gösteren krizler vb. dinamikler toplumsal cinsiyet ilişkilerini dönüştürmektedir (2005: 82).

Sonuç

Bu çalışmada kırk yıl arayla çekilmiş benzer hikâyelere sahip *Kramer vs. Kramer* ve *Marriage Story* filmleri feminist bir perspektiften analiz edilmiştir. Özgürlükçü kadın hareketinin içinde doğan, modern anlamda aile, boşanma, anneliğin temsili, cinsiyet hiyerarşisi gibi konuları odağa alan filmsel anlatıların öncüsü sayılabilecek *Kramer vs. Kramer*’in anti-feminist yaklaşımı, *Marriage Story*’de benzer şekilde bulgulanmıştır. *Kramer vs. Kramer*, 1960’ların sonunda özgürlükçü kadın hareketiyle oluşan feminizm akımına, anti-feminist bir dille cevap vermektedir. Bir yandan kadınları kendilerini gerçekleştirilmeye, özne olmaya yönlendiren bir anlatı kuracak gibi bir izlenim oluşturulurken diğer yandan ataerkine baş eğdirerek egemen yaklaşımları yeniden inşa etmiştir. Nitekim Kaplan’ın deyişiyle hakim ideolojinin sinemadaki temsilinde kadın söyleminin bastırılması yeğlenir (2000: 18). Filmler de bu bakışın izinden gitmiştir. Evliliği bitirerek kocanın yarasından kurtulmaya çalışan kadınların kendini gerçekleştirilmesiyle güçlü birer karakter olmaları yerine, “kariyerlerini evliliklerine yeğlemeleri”, “çocuklarını ve kocalarını mağdur etmeleri” üzerinde durulmuştur. Böylelikle bağımsız kadın karakterler anti-feminist bir müdahaleyle haksızlaştırılmış ve izleyicinin erkek karakterlerle daha fazla “özdeşlik” kurması teşvik edilmiştir. Filmlerde, cinsiyet hiyerarşisi, eril tahakküm, evlilik, annelik, babalık, kariyer gibi kavramlar sorunsallaştırılmıştır.

Gledhill'in belirttiği üzere anaakım sinema içinde bir ideoloji ya da kadın, erkek için temsil ettiği ne ise o şekilde sunulur (1978: 459). Bu doğrultuda filmlerin, "modern" birer aile hikâyesi anlatırken egemen ideolojiden sıyrılmadığını söylemek mümkündür. Kamusal-özel alan ayrışması ataerkilliği yeniden inşa eden bir düzen içinde gösterilmiştir. Kadınlar kamusal alanda varlık göstermeye başladığında aile düzenini bozmuş olur. Eşitliğin olduğu yerde her iki ebeveynin de kariyerinde ve kendini gerçekleştirmesinde eşit düzeyde memnuniyet beklenmektedir. Filmlerin hikâyesi bu sorunu ortaya koyduğunda cinsiyet hiyerarşisine eleştiri getirmesi beklenirken sorunların temeline inmemiştir. Rekabetçi bireylerden biri diğerini baskılamaya çalıştığında sorunlar baş göstermiş ve aşk devam etse de ilişkide kırılmalar yaşanmıştır. Dahası, çekim açıları ve kurgunun da yardımıyla anlatı boyunca erkeğin tarafında durulmuş, erkek kahramanlaştırılmış ve mağdurlaştırılmış, kadın ise "yuvasını yıkmak"la itham etmiştir. Kadının, ataerkil cinsiyet kodlarını içselleştirmiş erkekler nedeniyle aşınan özneliğini kazanma mücadelesi, istikrarsız şekilde anlatıya taşınmıştır. Dolayısıyla kadının özneleşme süreci başarıya ulaşırsa da, seyirci tarafından benimsenmesi engellenmiştir.

Filmlerde anlatıya yön veren kadın karakterler gibi görünse de erkek karakterlerin duygularına ve sorunlarına yoğunlaşmıştır. Kadının günümüz sosyolojik ve toplumsal koşullarla büyük oranda tutarlı sorunları kısmen de olsa açığa çıkarılmış fakat egemen düzene herhangi bir eleştiri getirilmemiştir. Tam aksine bilhassa *Kramer vs. Kramer*'de geleneksel kadın görevlerinin erkeğe gördürülmesi aracılığıyla trajik bir anlatı kurulmuştur. Aynı doğrultuda *Marriage Story*'de kadının mutsuzluğunun nedenleri açıklanmayıp, babaların daha makul olduğu üzerinde durularak özne olma mücadelesi benmerkezci bir betimlemeyle sunulmuştur. *Kramer vs. Kramer*'de erkek karakterde kadına karşı özellikle çocuk bakımında eşduyumu uyandırılırken, *Marriage Story*'de erkeğin kadına yönelik bir eşduyumsal bir ilişki girişimi görülmez.

Son olarak filmlerin analizinde yapılabilecek önemli bir feminist eleştiri de, aradan kırk yıl geçmesine rağmen sinemasal anlatıda cinsiyet hiyerarşisinin varlığını koruması, kadının mükemmel olma gerekliliğiyle, erkeğin hoş görülen kusurlarıyla tasvir edilmesidir. Bu yerleşik değerler sinemada köklenmiş cinsiyet yaklaşımını temsil eden yapının devam ettiğinin göstergesidir.

Kaynakça

- Bainbridge, Caroline ve Candida Yates (2005). "Cinematic Symptoms of Masculinity in Transition: Memory, History and Mythology in Contemporary Film." *Psychoanalysis, Culture and Society*, 10 (3): 299-318.
- Balaban, Bob (Yön.). (1989). *Parents* [Sinema Filmi]. ABD: Vestron Picture.
- Bauman, Zygmunt (1998). *Sosyolojik Düşünmek*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.
- Baumbach, Noah (Yön.) (2019). *Marriage Story* (Sinema Filmi). ABD: Netflix.
- Benton, Robert (Yön.) (1979). *Kramer vs. Kramer* (Sinema Filmi). ABD: Columbia Pictures.
- Breton, David L. (2010). *Acının Antropolojisi*. Çev., İsmail Yerguz. İstanbul: Sel.
- Butler, Alison (2000). "Feminist Theory and Women's Films at The Turn of The Century." *Screen 41*, (1): 73-78.
- Butler, Judith (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev., Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Büker, Seçil (2010). "Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş." *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. Büker, Seçil ve Topçu, Y. Gürhan (Der.) içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi. 205-210.
- Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*. Londra ve New York: Routledge.
- Chodorow, Nancy (1999). *The Reproduction of Mothering Psychoanalysis and the Sociology of Gender With a New Gender*. Londra: University of California.
- Connell, Robert W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.
- Connell, Robert W. (2005). *Masculinities*. Berkeley ve Los angeles: Polity.
- Çakır, Serpil (2011). "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası." *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist*

- Çalışmalar- Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan.* Sancar, Serpil (Der.) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi. 505-533.
- Donovan, Josephine (2014). *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri.* Çev., Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim.
- Erman, John (Yön.) (1990). *Stella* (Sinema Filmi). ABD: Buena Vista Pictures.
- Featherstone, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü.* Çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı.
- Fiamengo, Janice (2019). *Kramer vs. Kramer, 40 years on.* 27 Kasım 2019. <https://regardingmen.com/kramer-vs-kramer-40-years-on/> Erişim Tarihi: 23 Şubat 2020.
- Gledhill, Christine (1978). "Recent Developments in Feminist Criticism." *Quarterly Review of Film Studies*, 3 (4): 457-493. DOI: 10.1080/10509207809391419.
- Harding, Sandra (1996). "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?" Çev., Z. Ayman. *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem.* Serpil Çakır ve Necla Akgökçe (Haz.) içinde. İstanbul: Sel. 34-48.
- Hayward, Susan (2012). *Sinemanın Temel Kavramları.* Çev., Uğur Kutay ve Metin Çavuş. İstanbul: Es.
- hooks, bell (1987). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika.* Çev., Ali K. Saysel. İstanbul: Bgst.
- Hughes, John (Yön.) (1988). *She's Having a Baby* (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.
- Johnston, Claire (1973). "Women's Cinema As Counter Cinema." 24-31. <https://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/catalog/7598>. Erişim Tarihi: 11 Mart 2020.
- Kaplan, E. Ann (1994). "Look Who's Talking, Indeed: Fetal Images In Recent North American Visual Culture." *Mothering Ideology, Experience, and Agency.* Evelyn Nakano Glenn, Grace Chang, and Linda Rennie Forcey (Ed.) içinde. New York ve Londra: Routledge. 121-139.

- Kaplan, E. Ann (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. Londra ve New York: Routledge.
- Kırel, Serpil (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kuhn, Annette (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londra ve Boston: Routledge ve Kegan Paul.
- Kunsey, Ian (2019). "Representations of Women in Popular Film: A Study of Gender Inequality in 2018." *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 10 (2): 27-38. DOI: 10.1177/089124396010003004.
- Lauzen, Martha M. (2019). "It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019." https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf Erişim Tarihi: 22 Nisan 2020.
- Longworth, Karina (2013). *Meryl Streep: Anatomy of an Actor*. Paris: PhaidonPress Limited.
- Lyne, Adrian (Yön.). (1988). *Fatal Attraction* (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.
- Mayne, Judith (1985). "Review: Feminist Film Theory and Criticism." *Signs*, 11 (1): 81-100.
- McMullen, Wayne J. (1996). "Gender and the American Dream in *Kramer vs. Kramer*." *Women's Studies in Communication*, 19 (1): 29-54. DOI: 10.1080/07491409.1996.11089804.
- Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev., Nilgün Abisel. 25. Kare: *Sinema Kültür Dergisi*, Ekim/Aralık: 38-46.
- Nelmes, Jill (1998). "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu." Çev., Ertan Yılmaz. *Sinemasal*, 98 (2): 71-94.
- Nimoy, Leonard (Yön.) (1987). *Three Man and Baby* (Sinema Filmi). ABD: Buena Vista Pictures.

- Nimoy, Leonard (Yön.) (1988). *The Good Mother* (Sinema Filmi). ABD: Buena Vista Pictures.
- Redford, Redford (Yön.) (1980). *Ordinary People* (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev., Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Segal, Lynne (2007). *Slow Motion: Changing Masculinities Changing Men*. New York: Palgrave Macmillan.
- Shyer, Charles (Yön.) (1987). *Baby Boom* (Sinema Filmi). ABD: MGM/UA Communications Co.
- Silverman, Kaja (1980). "Masochism and Subjectivity." *Framework*, (12): 2-9.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University.
- Silverman, Kaja (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York ve Londra: Routledge.
- Simmel, Georg (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Smelik, Anneke (2007). "Feminist Film Theory." *The Cinema Book Pam Cook*. Londra: BFI. 491-504.
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. Çev., Deniz Koç. İstanbul: Agora.
- Stam, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Çev., Selda Salman ve Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Tasker, Yvonne (2002). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Londra ve New York: Routledge.
- Thain, Andrea (1990). *Hollywood'un Yeni Yüzü Meryl Streep*. Çev., Alev Yalnız. İstanbul: Afa.
- Vidor, King (Yön.) (1937). *Stella Dallas* (Sinema Filmi). ABD: United Artists.

Williams, Linda (1984). "Something Else besides a Mother': 'Stella Dallas' and the Maternal Melodrama." *Society for Cinema & Media Studies*, 24 (1): 2-27.

Wood, Wendy ve Alice H. Eagly (2002). "A Cross-Cultural Analysis of the Behavior of Women and Men: Implications for the Origins of Sex Differences." *Psychological Bulletin*, 128 (5): 699-727. DOI: 10.1037/0033-2909.128.5.699.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 260-285

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.716776

****Araştırma Makalesi****

“Hepsi Bir Işık Oluyor Ama Karanlıktaki Ay Gibi, Güneş Gibi Değil”: Annelerin Dijital Ortamdaki Annelik Tavsiyesine İlişkin Değerlendirmeleri*

Derya Gül Ünlü**

Öz

Anneliğe dair çevrimiçi içeriğin artması, annelerin dijital ortamı günlük pratikleri hakkında bilgi ve tavsiye aramak için kullanmaya başlamalarını da beraberinde getirmiştir. Önceleri sadece kişisel ilişkilerinin bulunduğu kadınlardan ya da geleneksel medya araçlarından tavsiyeler edinen kadınların annelik pratikleri için dijital iletişim ortamlarından yararlanmaları, anneliğe dair çok daha fazla görüş ve öneriye erişebilmelerini de olanaklı kılmıştır. Günümüzde anneler ve anne adayları, dijital ortam üzerinden, çok sayıda farklı konuyla ilgili içeriğe rahatlıkla ulaşabilmekte ve günlük pratiklerine dair çeşitli tavsiyeleri hem konunun uzmanlarından hem de kendileriyle aynı süreci deneyimleyen diğer annelerden alabilmektedirler. Bu bağlamda, dijital ortam üzerinden erişilen bilgi ve tavsiyelerin kadınlar tarafından günlük annelik pratiklerine ne derece adapte edildiğinin belirlenmesinin de söz konusu dijital içeriğin işlevselliğinin anlaşılabilmesi açısından oldukça önem taşıdığı söylenebilir. Buradan hareketle gerçekleştirilen araştırma, kadınların annelik tavsiyesini arama sürecinde dijital ortamdaki nasıl yararlandıklarını, eriştikleri dijital tavsiyeleri nasıl değerlendirdiklerini, dijital tavsiyeyi öncelikli olarak nerelerden/kimlerden aradıklarını ve günlük pratiklerine nasıl adapte ettiklerini ortaya koyma amacını taşımakta, böylelikle dijital ortamın kullanıcıya sunduğu annelik içeriğinin kadınlar tarafından nasıl değerlendirildiğinin belirlenmesini hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda, çalışma kapsamında, 0-3 yaş aralığında çocuk sahibi olan 12 anne ile yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiş ve kadınların hem çevrimiçi hem de çevrimdışı ortamda ulaştıkları bilgi ve tavsiyeleri birbirini tamamlayıcı içerikler olarak değerlendirdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dijital annelik, dijital tavsiye, dijital iletişim, dijital iletişim ortamı.

* Geliş tarihi: 08/04/2020 . Kabul tarihi: 12/10/2020

** İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü.

Orcid no: 0000-0003-3936-7988, derya.gul@istanbul.edu.tr

****Research Article****

“All is Being Light Like the Moon in the Dark, Not Like the Sun”: Mothers’ Evaluations Regarding Motherhood Advices in Digital Environment*

Derya Gül Ünlü**

Abstract

The increase of online content related to motherhood has allowed mothers to access information and advice they seek for their daily practices easily. Today, mothers and expectant mothers can easily have access to content related to many different subjects through digital media and obtain various advice related to their daily practices from both experts on the subjects and also other mothers who are experiencing the same process. On the other hand, to understand the functionality of digital content in question, it is also important to determine the extent to which information and advice accessed through digital media is adopted in daily motherhood practices. Based on this focus, the study aims to determine how women make use of digital media in the process of seeking motherhood advice, how they evaluate the digital advice they obtain, from whom they primarily seek the digital advice, to what extent they adopt them to their daily practices, to understand how motherhood content provided by digital media is perceived by women. Following with this goal, semi-structured interviews were conducted with 12 mothers who have children between the ages of 0-3, and it was concluded that women perceive the advice they obtain through the online and offline environment as complementary content.

Keywords: Digital motherhood, digital advice, digital communication, digital communication environment.

* Received: 08/04/2020 . Accepted: 12/10/2020

** Istanbul University Faculty of Communication, Public Relations and Publicity Department.
Orcid no: 0000-0003-3936-7988, derya.gul@istanbul.edu.tr

“Hepsi Bir Işık Oluyor Ama Karanlıktaki Ay Gibi, Güneş Gibi Değil” : Annelerin Dijital Ortamdaki Annelik Tavsiyesine İlişkin Değerlendirmeleri

Giriş

Ebeveynlik pratiklerine ilişkin dijital içeriğin artması, anne adaylarının ve annelerin söz konusu ortamı günlük pratikleri hakkında bilgi ve tavsiye aramak için kullanmaya başlamalarını da beraberinde getirmiştir. Günümüzde kadınlar, günlük ebeveynlik pratikleri hakkında konunun uzmanlarından ya da diğer ebeveynlerden bilgi almak ve kendi deneyimlerini paylaşmak için dijital ortamdaki yararlanmakta, böylelikle ihtiyaç duydukları güncel bilgiye ulaşabilmektedirler. Bu bağlamda ebeveynler tarafından her an ulaşılabilecek “iyi bir bilgi kaynağı” (Jacks vd., 2019) olarak adlandırılan dijital ortamın, bir anlamda ebeveynlik pratiklerinin sürdürülmesine olanak sağlayarak kadınların kişisel deneyimlerine ilişkin detayları paylaşabildiği, bilgi ve destek arama gibi ihtiyaçlarını giderebildiği (Lupton vd., 2016) önemli bir araca dönüştüğünü söylemek mümkündür. Anneler üstlendikleri ebeveynlik rolü doğrultusunda günlük pratiklerini paylaşmakta, bir yandan da yapılan paylaşımlar üzerinden diğer anneler tarafından benimsenmiş annelik modelinin farklı versiyonlarını gözlemleyebilmektedirler. Bu sayede, önceleri sadece kişisel ilişkilerinin bulunduğu kadınlardan ya da geleneksel medya araçlarından edindikleri annelik tavsiyelerine nazaran, anneliğe dair çok daha fazla görüş ve öneriye de ulaşabilmektedirler. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, dijital ortamın sağladığı bilgi ve tavsiyeye erişim olanağının anneler açısından önemli fırsatlar sunduğu görülmekle birlikte, ulaşılan içeriğin günlük annelik pratikleri doğrultusunda nasıl değerlendirildiğinin belirlenmesi de önemli hale gelmektedir. Çünkü erişilen içeriğe güvenilip güvenilmediği ve günlük ebeveynlik pratiklerine nasıl adapte edildiğinin belirlenebilmesi, anneler için söz konusu dijital içeriğin işlevselliğinin anlaşılabilmesi açısından oldukça önem taşımaktadır. Bu perspektiften yola çıkılarak gerçekleştirilen araştırma; kadınların annelik tavsiyesini arama sürecinde dijital ortamdaki nasıl yararlandıklarını, edindikleri dijital tavsiyeleri nasıl değerlendirdiklerini, dijital tavsiyeyi öncelikli olarak nerelerden/kimlerden aradıklarını ve bu tavsiyeleri günlük pratiklerinde ne ölçüde

uyguladıklarını ortaya koyma amacını taşımakta, böylelikle dijital ortamın kullanıcıya sunduğu annelik içeriğinin kadınlar tarafından nasıl değerlendirildiğinin belirlenmesi hedeflenmektedir. Çalışma, betimsel yönetime dayanan bir alan araştırması niteliği taşımaktadır. Bu çerçevede, 0-3 yaş aralığında çocuğa sahip 12 anne ile 05.11.2019 ile 06.03.2020 tarihleri arasında yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yüz yüze görüşmeler aracılığıyla kadınların çevrimiçi ortam üzerinden eriştikleri annelik tavsiyesine ilişkin değerlendirmelerinin ortaya koyulması; annelik pratikleri hakkında çok çeşitli öneri ve tavsiye aktaran dijital ortamın, kullanıcı anneler açısından da işlevselliğinin tartışmaya açılabilmesi amaçlanmıştır.

Dijital Annelik

Günümüzde kadınlar, annelik pratiklerini çeşitli dijital ortamlar üzerinden yürütmekte ve üstlendikleri annelik rolü doğrultusunda hem bilgi alabilmekte hem de aile içi iletişimlerini sürdürebilmektedirler. Bu bakımdan dijital anneliği, en genel anlamıyla, kadınların dijital iletişim ortamlarından faydalanarak, benimsedikleri annelik rolü hakkında bilgi edinmeleri, kişisel annelik modellerini diğer ebeveynlere aktarmaları ve günlük annelik pratiklerini çevrimiçi ortam aracılığıyla yürütmeleri¹ olarak tanımlamak mümkündür. Kadınların annelik pratikleri hakkında bilgi almak ya da kişisel deneyimlerini aktarmak amacıyla dijital ortamdan yararlanmaları ve söz konusu annelik pratiklerini dijital ortam aracılığıyla yürütmeleri, bu konu hakkındaki çok sayıda dijital içeriğin üretimini de beraberinde getirmiştir. Günümüzde içeriği sadece annelere yönelik olarak hazırlanmış web siteleri, bloglar, mobil uygulamalar bulunmakta, yine

¹ Şüphesiz, her bir kadının benimsediği annelik modeli doğrultusunda yerine getirdiği günlük pratikler, onun içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve bireysel deneyimleriyle şekillenmektedir. Ancak burada dijital anneliğe dair yer verilen tanımlama, kadınların benimsedikleri yoğun, ideal ya da iyi annelik gibi farklı annelik modellerine uygun olarak dijital ortamı annelik rol gerekliliklerine ilişkin ihtiyaçları doğrultusunda kullanmalarınıdır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, annelik pratikleri için dijital ortamdan yararlanan her bir kadının birer dijital anne olduğunu; ancak dijital ortamın, farklı dijital anneliklerin sergilendiği bir mecra niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Bu nedenle, benimsedikleri annelik modeline bağlı olarak, kadınların dijital ortamdan yararlanma biçimleri, hangi bilgi ya da tavsiyeyi öncelikli olarak aradıkları da farklılık gösterebilmektedir (Abetz & Moore, 2018; Gül-Ünlü, 2019; Harsha, 2016). Ayrıca konuyla ilgili olarak gerçekleştirilmiş az sayıda çalışma (Abetz & Moore, 2018; Chae, 2015), dijital ortamda temsil bulan farklı annelik modellerinin kendi içinde de bir mücadelede bulunduğu, özellikle yoğun annelik modelini benimsemiş kadınların, diğer annelere karşı en uygun rol gerekliliklerinin neler olduğuna dair ürettikleri içerikler üzerinden anneliğe ilişkin çeşitli değer ve normları kutsadıklarının ya da eleştirdiklerinin ve böylelikle dijital ortam üzerinden bir annelik savaşı sürdürdüklerinin de altını çizmektedir.

annelerin birbirlerine bilgi ve tavsiye aktarabilecekleri Facebook grupları ya da Instagram hesaplarıyla karşılaşmaktadır.

Annelerin ebeveynlik rolleri doğrultusunda başvurduğu dijital platformların ilk örnekleri arasında web siteleri ve forumlar yer almaktadır. Söz konusu dijital ortamlarda, annelik rolünü üstlenmiş ya da üstlenecek kadınlar için annelikten beklentiler, eşlerle yaşanan sorunlar, benimsenen bu yeni role dair yaşanan hayal kırıklıkları gibi oldukça kişisel içerikler bulunmaktadır (Lupton ve Pedersen, 2016; Pedersen ve Lupton, 2016). Çünkü bu dijital ortamlar, kadınların kendileriyle benzer süreçlerden geçen diğerleriyle anonim bir biçimde iletişim kurmalarına imkân tanımakta, kadınların kendi yaşadıkları sorunlara benzer sorunlarla karşılaşmış kadınlardan bilgi ve tavsiye alabilmelerine olanak sağlamaktadır. Tıpkı web sayfaları ve forumlar gibi bloglar da ebeveynlerin kendi deneyimlerini diğerleriyle paylaştıkları, bilgi ve tavsiye aldıkları dijital ortamlar arasında yer almaktadır. Annelik bloglarını konu alan araştırmaların (Gibson ve Hanson, 2013; Morrison, 2010); blogları, farkındalık sahibi olan bir topluluk oluşumu ve kadınların kendi kimlikleriyle üstlendikleri annelik rolü arasındaki gerilimi müzakere edebilecekleri bir kimlik sunumu sağlayan mecralar olarak değerlendirdikleri görülmektedir. Blogların yanı sıra akıllı telefonlar ve çevrimiçi mesajlaşma uygulamaları da bilgi alma, çocuklarla haberleşme gibi çeşitli annelik pratikleri için kullanılan dijital araçlar arasında yer almaktadır. Özellikle akıllı telefonlarla birlikte, aynı anda çok sayıda kişiyle zamansız ve mekânsız olarak haberleşebilmek annelerin de birbirleri, eşleri ve çocuklarıyla kurdukları iletişim sürecini kolaylaştırarak hızlandırmıştır (Gül-Ünlü, 2020). Böylelikle dijital medyayı kullanarak çevrimiçi anlık haberleşme imkânına sahip olan anneler, aile bağlarını güçlendirerek ve çocuklarıyla sürekli iletişim halinde olarak “hedefledikleri duygusal çıktıyı elde edebilme imkanına” (Longhurst, 2016: 120) sahip olmuşlardır.

Kadınların annelik pratikleri doğrultusunda sosyal medyayı kullanma eğilimleri incelendiğinde ise özellikle genç yaşta anne olan kadınların, çeşitli grup sayfalarında annelikle ilgili kişisel deneyimlerini paylaşarak kendileri gibi hisseden diğerleriyle iletişim kurabilmek (Gibson ve Hanson, 2013; Lupton, 2016; Lupton ve Pedersen, 2016; Morris, 2014), hamilelik sürecinde sağlık bilgisi arayarak (bebeğin gelişimi, sağlıklı beslenme, yenidoğan bakımı vb.) bu süreçteki kişisel beklenti ve kaygılarını

aktarabilmek (Johnson, 2014; Keelan vd., 2007; Lupton, 2016; Tiidenberg, 2015; Tiidenberg ve Baym, 2017; Zhu vd., 2019), hamilelik sürecindeki gelişmeleri duyurup aile üyeleri ve arkadaşlarıyla paylaşabilmek (Ammari vd., 2014; Bartholomew vd., 2012; Morris, 2014) gibi amaçlarla sosyal medyadan yararlandıklarını söylemek mümkündür. Mobil uygulamalarla ilgili olarak ise dijital annelerin bilgi alabilmek, diğer annelerle bağlantı ve iletişim kurabilmek, kendi hamilelik süreçlerini ve çocuklarının gelişimlerini takip edebilmek gibi amaçlar doğrultusunda söz konusu dijital ortamlardan yararlandıklarından bahsetmek olanaklıdır (Hearn vd., 2014; Lupton ve Pedersen, 2016; Lupton, 2016; Lupton, 2017; Rodger vd., 2013).

Annelik Tavsiyesinden Dijital Annelik Tavsiyesine

Annelik, en genel anlamıyla, hem kadının bireysel deneyimini ifade eden hem de toplumsal beklentileri içeren bir sürece karşılık gelmektedir. Annelik rolünü üstlenen kadının, bireysel düzeydeki ihtiyaçlarının ve kendisinden toplumsal olarak beklenenlerin karşılanabilmesi için annelik tavsiyesine ulaşılabilmesi oldukça önemlidir. Çünkü annelik, hamilelik sürecinden emzirmeye, bebeğin nasıl uyutulacağından nasıl besleneceğine kadar çocuk ve anne arasında kurulan etkileşimle birlikte şekillenmektedir. Bu nedenle, bu süreci yeni deneyimleyen anneler, konunun uzmanları ya da daha önce deneyimlemiş olan diğerleri tarafından sahip olunan bilgilerin tavsiyeler halinde kendilerine aktarılmasına ihtiyaç duymaktadır. Böylelikle, anne olan her yeni kadın benimseyeceği en uygun annelik pratiğine dair bilgi edinebilme imkanını elde etmektedir.

Annelik tavsiyesi aktarımının kadınların günlük ihtiyaçlarının karşılanabilmesi için işlevsel öneminin yanı sıra her yeni anneye aktarılan annelik tavsiyesi aracılığıyla günlük annelik pratiklerinin toplumsal beklentilerle uyumlulaştırıldığını da söylemek mümkündür. Yeni annelere aktarılan annelik tavsiyeleriyle birlikte, en uygun annelik pratiği hakkında bilgi verildiğinden kadınlara aktarılan bu “doğru” annelik modeli aracılığıyla sosyo-kültürel bir anneliğin de inşa edildiği (Badinter, 1981; Marshall, 1991; Phoenix ve Woollett, 1991; Tardy, 2000) görülmektedir. İçi toplumsal beklentilere uygun olarak doldurulan annelik rolünü üstlenen bireylerin de yine bu beklentilere uygun davranması, çocuğu için en doğru uyku düzenini sağlaması ya da gerçekten sağlıklı olan besinlerle hazırlanmış bir menü oluşturması beklenmektedir. Dolayısıyla,

kadınların hamilelikleriyle birlikte başlayan bu süreçte, toplumsal beklentilere dair nüveler taşıyan ve kendi günlük pratiklerini kolaylaştıran annelik tavsiyelerine ihtiyaç duyduklarını söylemek mümkündür. Dijital iletişim araçlarının yaygın kullanımından önce, annelik tavsiyesine, kadınlar arasında aktararak (anneden kızına, abladan kardeşine vb.) ya da konunun uzmanlarının geleneksel kanallardan ilettiği bilgiler aracılığıyla ulaşıldığı görülmektedir. Günümüzde ise annelik pratiklerine dair enformasyonun dijital ortama taşınmasıyla birlikte yeni bir hal aldığı, kadınların günlük pratiklerine ilişkin her türlü dijital kanaldan bilgi ve tavsiye arama imkânını elde ettikleri ifade edilebilir.

Kadınların, dijital ortam üzerinden annelik tavsiyesi arama imkanını elde etmeleriyle birlikte, gerçekleştirdikleri paylaşımlar ve fikir alışverişleri sayesinde yaşadıkları annelik deneyimini farklı yönlerden görerek anneliğin çeşitli versiyonlarını gözlemleyebilme ve böylelikle kendi sorunlarına ilişkin farklı perspektiflerden çok sayıda annelik tavsiyesine erişebilme olanağına sahip oldukları görülmektedir (Johnson, 2015; Madge ve O'Connor, 2005; Pedersen ve Lupton, 2016; Philips ve Broderick, 2014).² Günümüzde anneler; hem kendi ebeveynlik rollerine hem de diğer aile üyelerine yönelik olarak sağlık bilgisi aramak (Bernhardt ve Felter, 2004; Lupton ve Maslen, 2019; Lupton ve Pedersen, 2016; McDaniel vd., 2012; Jacks vd., 2019; Wainstein vd., 2006), emzirme, çocuğun uyku düzeni, beslenmesi gibi günlük pratikler hakkında bilgi almak (Balaam vd., 2015; Gül-Ünlü, 2019), diğer ebeveynlerle kişisel sorunlarını ve deneyimlerini paylaşarak sosyal ve duygusal destek almak (Antheusnis vd., 2013; Madge ve O'Connor, 2004; Schoenebeck, 2013) gibi ihtiyaçları doğrultusunda dijital ortamdan yararlanmaktadırlar.³ Bununla birlikte, kadınların çocuklarıyla ilgili sağlık sorunu, davranış bozukluğu gibi konularda karşılaştıkları

² Kadınların dijital ortamda annelik deneyimini farklı perspektiflerden görebilme ve anneliğin farklı versiyonlarını gözlemleyebilme imkânını elde etmelerinin yanı sıra, söz konusu ortamlarda kadınlar tarafından aktarılan annelik pratikleriyle ilgili içeriğin hangi annelik modelini pekiştirici bir işleve sahip olduğu ya da olacağı da ayrı bir tartışma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü dijital ortamda kadınların üzerine tavsiyelerde buldukları annelik söylemi, kadına bir örnek olarak sunulan annelik rolünün nasıl inşa edildiğinin de incelenmesini gerekli kılmaktadır.

³ Dijital ortam, annelere yönelik birçok konuda çoklu-işlev sunmakla birlikte, gerçekleştirilen az sayıda çalışma, kadının dijital ortamda hangi tavsiyeyi aramayı tercih ettiğinin, benimsediği annelik rolüne bağlı olarak şekillendiğini ortaya koymaktadır. Buna göre, toplumsal cinsiyet rolüne uygun geleneksel annelik rolünü benimsemiş olan kadınların çocuklarına ve diğer aile üyelerine ilişkin aradıkları sağlık bilgisinin ve günlük pratiklerini karşılamaya ilişkin tavsiyelerin kendilerinden beklenen toplumsal cinsiyet rolü içeriğiyle uyumlu olduğu görülmektedir (Gül-Ünlü, 2019; Lupton, 2014).

zorluklara yönelik olarak, bilgi ve destek aramak için dijital ortamda yer aldıkları ve aynı sorunları deneyimleyen diğer ailelerle (örneğin; obezite, otizm, şiddet eğilimi, sorunlu hamilelik gibi) iletişim kurarak problemlerini paylaştıkları ve onların kendi deneyimlerine ilişkin önerilerine başvurduklarını da söylemek mümkündür (Appleton vs., 2014; Fleischmann, 2004; Holt, 2011; Lowe vd., 2009). Bu bağlamda gerçekleştirilen çok sayıda çalışma (Johnson, 2015, Madge ve O'Connor, 2006; Moravec, 2011; O'Higgins vd., 2015; Plantin ve Danebeck, 2009; Pedersen ve Smithson, 2013; Sarkadi ve Bremberg, 2005), dijital ortamın, sağlık uzmanlarının ya da aile üyelerinin çeşitli konulardaki tavsiyelerine ek olarak, kullanıcılarına tamamlayıcı içerikler sunduğunun ve böylelikle annelere bilgi ve destek sağladığının altını çizmektedir.

Özellikle sosyo-ekonomik açıdan dezavantajlı konumda bulunup bilgi ve tavsiye kaynaklarına düşük düzeyde erişim imkânı olan kadınlar için dijital ortamın, sağlık bilgilerinin uzmanlara ulaştırılarak bilgi ve tavsiyeye erişilmesinde önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir (O'Higgins vd., 2015). Konuyla ilgili olarak gerçekleştirilen araştırmalar (Fleming vd., 2014; Hearn vd., 2014; Lupton ve Maslen, 2019; Rodger vd., 2013); kadınların, kendilerine sunulan bilginin güvenilirliğini değerlendirmede zorlandıklarını, bu bakımdan kendilerine dijital ortamda medikal kurumlar ve sağlık uzmanları tarafından sunulan sağlık bilgisine dair tavsiye ve önerilere daha çok güvenme eğiliminde olduklarını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Lupton ve Maslen'in de vurguladığı gibi (2019: 1), kadınların aile üyeleri için sağlık bilgisi ve tavsiye aldıkları kişilerin sadece aynı deneyimi yaşayan başka kişilerin değil, dijital olarak entegre olmuş sağlık bilgisi uzmanlarını da kapsadığını ifade etmek olanaklıdır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, dijital ortamın annelere tavsiye arayabilmeleri için her zaman ulaşılabildikleri, geniş bir aralıkta çeşitlenen izleyiciyi/dinleyicinin bulunduğu ve randevuya ihtiyaç duymadıkları uygun bir ortam sunduğunu söylemek mümkündür (Madge ve O'Connor, 2006). Diğer yandan, dijital ortamın sıklıkla bir bilgi kaynağı olarak kullanılmasının yanı sıra, gerçekleştirilen çok sayıda araştırma (Bouche ve Migeot, 2008; Jacks vd., 2019; Skranes vd., 2014; van der Gugten vd., 2016), dijital medyanın geleneksel medya ve kişisel ilişkilerin yerine geçecek nitelikte değil de bu mecralardan ulaşılan bilgileri tamamlayacak nitelikte görüldüğünü ortaya koymaktadır. Benzer biçimde, Kind ve arkadaşları (2005) tarafından gerçekleştirilen çalışma

sonuçları da ebeveynlerin dijital ortam üzerinden ulaştıkları sağlık bilgilerini kendi sağlık uzmanlarına danıştıklarını göstermektedir. Jacks ve arkadaşları (2019) ise, ebeveynlerin yaklaşık yüzde doksanının dijital ortamı çocuklarının sağlığı ve gelişimi hakkında bilgi alabilmek için kullandıklarını belirtmekle birlikte, çevrimiçi bilginin güvenilirliğinden şüphe ettiklerinin altını çizmektedir. Sonuç olarak, dijital ortamın kadınlara sağladığı bilgi ve tavsiyeye erişim olanağının anneler açısından önemli fırsatlar sunduğu görülmekle birlikte, ulaşılan dijital annelik tavsiyesinin kadınlar tarafından nasıl değerlendirildiğinin belirlenmesi de önemli bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Çalışma; dijital annelerin annelik tavsiyesini arama sürecinde dijital ortamdaki nasıl yararlandıklarını, edindikleri dijital tavsiyeleri nasıl değerlendirdiklerini, dijital tavsiyeyi öncelikli olarak nereden/kimlerden aradıklarını ve günlük pratiklerine nasıl adapte ettiklerini ortaya koyma amacını taşımakta, böylelikle dijital ortamın kullanıcıya sunduğu annelik içeriğinin kadınlar tarafından nasıl değerlendirildiğinin belirlenmesi hedeflenmektedir. Bu kapsamda, çalışma amacına uygun olarak, yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşme tekniğine dayanan betimsel bir alan araştırmasının gerçekleştirilmesi uygun görülmüştür. Söz konusu alan araştırmasında yer alacak katılımcıların belirlenmesinde ise kartopu örnekleme yönteminden yararlanılmış, araştırma kriterlerine uygulduğu doğrultusunda ulaşılan ilk katılımcı sonrasında onun bağlantıda olduğu ve benzer özelliklere sahip diğer katılımcılara erişilmiştir. Katılımcılar üzerinden toplanan verinin yeterli olduğu görüldüğünde ise, görüşmeler sonlandırılmıştır.

Ebeveynlerin dijital ortamı kullanım önceliklerine ilişkin gerçekleştirilen çalışmalar (Gibson ve Hanson, 2013; Gül-Ünlü, 2019; Lupton, 2016; 2017; Morris, 2014; Nevski ve Siibak, 2016); özellikle 0-3 yaş aralığında çocuğa sahip yeni anne olmuş kadınların, büyük yaşta çocuğa sahip annelere nazaran, dijital ortamı bilgi ve tavsiye aramak için daha yoğun olarak kullandıklarını ve kullanım eğilimlerinin farklılaştığını göstermektedir. Annelerin dijital ortamı kullanım pratiklerine odaklanan bu çalışma kapsamında da 0-3 yaş aralığında en az bir çocuğa sahip annelerle yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmelerin gerçekleştirilmesi uygun görülmüştür. Böylelikle dijital ortamı

bilgi ve tavsiye aramak için yoğun olarak kullanan kadınların görüşlerine ulaşılabilmesi hedeflenmiştir. Ayrıca çalışmada yer alan anneler, üst-orta sınıfa mensup anneler arasından seçilmiştir. Söz konusu anneler, annelik tavsiyesi arayabilmek için dijital ortama erişebilecek ve ulaştıkları tavsiyeleri günlük hayatlarına adapte edebilecek maddî ve sosyal imkânlarla sahip olmaları dolayısıyla tercih edilmiştir. Çalışma grubunun seçiminin yanı sıra, çalışmanın teorik perspektifiyle ilişkili olarak yarı yapılandırılmış görüşme soruları ve formu oluşturulmuştur. Araştırmaya katılan çalışma grubunun demografik özellikleri aşağıdaki gibidir:

İsim	Yaş	Eğitim durumu	Meslek	Çocuk sayısı	Çocuğun yaşı	
					1	2
Y.D.	31	Üniversite	Öğretmen	2	3	0-6
E.T.	36	Üniversite	Özel bir şirkette çalışan	1	2	-
G.Y.	32	Yüksek Lisans	Halkla ilişkiler uzmanı	1	0-6	-
E.A.	35	Üniversite	Ev hanımı	1	2	-
İ.A.	31	Lise	Ev hanımı	2	3	1
G.Ç.	27	Üniversite	Pazarlama uzmanı	1	0-6	-
D.A.	33	Üniversite	Özel bir şirkette çalışan	1	1	-
S.İ.	41	Üniversite	Hakla ilişkiler uzmanı	1	3	-
F.K.	35	Yüksek Lisans	Özel bir şirkette çalışan	1	2	-
F.Ö.	30	Yüksek Lisans	Psikolog	1	3	-
Y.E.	32	Üniversite	Özel bir şirkette çalışan	1	2	-
S.D.	29	Lise	Ev hanımı	1	3	-

Tablo 1: Katılımcıların demografik dağılımı

Yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmelerdeki katılımcı ifadeleri, ses kaydı ve araştırmacı tarafından alınan notlar aracılığıyla kaydedilmiştir. Görüşmelerin her biri birebir yapılmış, ortalama otuz beş ilâ elli dakika arasında sürmüştür ve 05.11.2019 ile 06.03.2020 tarihleri arasında tamamlanmıştır. Sonrasında ise katılımcı ifadeleri bilgisayar ortamına aktarılmış ve ulaşılan veriler analiz edilmiştir. Gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmeler sonrasında toplanan verinin kategorizasyonu ve analizi sürecinde çalışmanın geçerlilik ve güvenilirliğinin sağlanabilmesi için sırasıyla

şu adımlar izlenmiştir: Çalışmada iç geçerliliği sağlamak üzere verilerin toplanması sürecinde konuyla ilgili uzmanlık sahibi iki öğretim üyesiyle sürekli fikir alışverişinde bulunulmuş, verilerin analizi kontrol edilmiş, literatür ve benzer araştırma analizleriyle karşılaştırılmıştır. Yapılan bu karşılaştırma aracılığıyla ulaşılan bulguların alanın literatürü ile uyumlu olduğu ve iç geçerliliğinin sağlanmasına katkı yaptığı görülmüştür. Dış geçerliliği sağlayabilmek için ise araştırma metni içerisinde görüşme yapılan katılımcı ifadelerinden doğrudan alıntılar yapılmıştır. İç güvenilirliği sağlayabilmek amacıyla katılımcılardan elde edilen veriler kaydedilmiş, gerçekleştirilen görüşmelerde ortak görüşme protokolü uygulanmış, veriler ortak başlıklarda toplanmış ve sonuçlar bir araya getirilmiştir. Ayrıca görüşme verileri analiz edilirken çalışmanın teorik arka planından yararlanılması analizin iç güvenilirliğini sağlayan bir diğer faktör olmuştur. Araştırmanın dış güvenilirliğini sağlamak üzere ise, öncelikle araştırma sürecinin detaylı bir biçimde aktarılmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca elde edilen bulgular, katılımcıların görüşlerinden alıntılar yapılarak desteklenmiş ve ulaşılan tüm katılımcı görüşleri yansıtılmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Katılımcılarla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmeler çerçevesinde, annelere, ilk olarak dijital ortamda annelik pratikleri hakkındaki bilgi ve tavsiyelerden hangisini öncelikli olarak aradıklarına ilişkin sorular yöneltilmiştir. Buna göre, katılımcıların dijital ortam üzerinden aradıkları bilgi ve tavsiyeyi birbirlerinden ayrı olarak değerlendirmedikleri; annelerin yaklaşık yarısının, her iki içeriğin de birbiriyle ilişkili bir biçimde aktarıldığını düşündükleri görülmektedir:

İkisini birbirinden ayırmam pek mümkün değil aslında. Çünkü hem konuya göre değişebilir hem de bence ikisi iç içe geçiyor. Yani çocuğumun dışı çıkarken falan bakıyordum en son, hem dışının nasıl çıktığını anlatıyor hem de neler yapabileceğimi söylüyor; ağlamaması, huzursuz olmaması için. Yani ikisini birbirinden ayırmak pek mümkün değil bence. (Y.E., 32).

Dijital ortam üzerinden eriştikleri bilgi ve tavsiyeyi birbirinden ayrı değerlendiren katılımcıların ise bilgi ve tavsiyenin güvenilirliğine bağlı olarak bir kıyaslama gerçekleştirdiklerinden söz edilebilir. Ayrıca katılımcıların hangi içeriği daha güvenilir bulduklarına ilişkin düşünceleri de farklılık göstermektedir. Örneğin Y.D. (31), “Bilgi benim için daha önemli sanırım. Tavsiye göreceli bir şey çünkü,” diyerek bilginin gerçek

olması dolayısıyla daha güvenilir olduğunu düşündüğünü vurgulamakta; İ.A. (31) ise dijital ortamda fazla sayıda kişi tarafından tavsiye edilmiş bir önerinin gerçekliğine daha kolay inandığını ifade etmektedir: “Yani tavsiyeleri daha inandırıcı buluyorum. Birçok insanın tavsiye ettiği bir şeyse, her yerde karşıma çıkıyorsa, herkes öneriyorsa onu daha inandırıcı bulabilirim. Ama bilginin doğruluğunu teyit etmem gerekiyor çoğu zaman.”

Dijital ortam üzerinden aradıkları bilgi ve tavsiye içeriği arasında bir ayrım yapmadıklarını belirten anneler; günlük ihtiyaçlarına bağlı olarak, bilgi ve tavsiye aradıklarını ifade etmişlerdir. Annelerin ihtiyaç duydukları dijital içeriğe ulaşmak için öncelikli olarak arama motorlarından yararlandıkları ve kendilerine sunulan öneriler arasından ihtiyaçlarına uygun olarak tercih yaptıkları görülmektedir. Bu yönde görüş bildiren annelerden biri olan S.İ. (41), ihtiyaç duyduğu bilgi ve tavsiyeyi dijital ortam üzerinden nasıl aradığını şöyle aktarmaktadır: “Ben genel olarak arama motorlarını kullanıyorum, yani özellikle baktığım biri ya da bir yer yok. Google’a yazıyorum, karşıma çıkan siteler üzerinden okuyorum. Eğer içeriğini beğenirsem sitenin, okumaya devam ediyorum; beğenmezsem bir diğerine geçiyorum.” E.T. (36) ise, özellikle fikir edinmek için arama motoru üzerinden arama yaptığını şöyle açıklamaktadır:

Bazen paniklediğimde, çocukla ilgili bir durum olduğunda, tabii kimseye ulaşamadığım için doğrudan Google üzerinden arama yapıyorum. Genellikle çok korkunç şeyler de olabiliyor. Ama yine de fikir vermesi açısından önemli. Bazen de işe yarar şeylerle karşılaşıyorum, yani mesela emzirmede gece çok uykulu olursanız şu şekilde emzirin falan diye bir şeyler okuduğumu hatırlıyorum. İşime de yaramıştı.

Annelerin günlük ihtiyaçlarına bağlı olarak bilgi ve tavsiye aradıkları konu başlıkları; sağlık, alışveriş, spor, beslenmedir. Örneğin F.K. (35) genellikle sağlıkla ilgili konularda içerik aradığından; E.T. (36) alışveriş önerilerini takip ettiğinden; S.D. (29) sağlık, alışveriş ve sağlıklı beslenme gibi konularda aramalar yaptığından bahsetmektedir. Diğer yandan, annelerin bilgi ve tavsiye aradıkları bu temalara bağlı olarak, tercih ettikleri dijital medya mecrasının da farklılaştığı görülmektedir. Konuyla ilgili olarak, D.A. (33) arama yaptığı içeriğe göre tercih ettiği dijital mecraları nasıl kategorize ettiğini şöyle aktarmaktadır:

Bir ayrım yapmam gerekirse tavsiyeler için Pinterest’e çok bakıyorum diyebilirim. Sağlıkla ilgili şeyler için ise Google üzerinden takip ettiğim Sağlık

Medya diye bir web sitesi var. Ona bakıyorum. Ya da yemekle ilgili bir şeylerse YouTube kanalları var takip ettiğim. Mekânlar için Foursquare puanlarına, yorumlarına bakıyorum. Yani konuya göre, benim neye baktığıma göre değişiyor aslında.

Annelerin ihtiyaçlarına bağlı olarak tercih ettikleri farklı dijital medya ortamları incelendiğinde, özellikle sağlıkla ilgili bilgilere ulaşmak için, içeriği sağlık uzmanları tarafından oluşturulmuş web sitelerinden yararlandıklarından bahsettikleri görülmektedir. Bu bakımdan, çalışma bulgularının annelerin dijital ortamda medikal kurumlar ve sağlık uzmanları tarafından sunulan sağlık bilgisine dair tavsiye ve önerilere daha çok güvenme eğiliminde olduklarını ortaya koyan diğer çalışmalarla (Fleming vd., 2014; Hearn vd., 2014; Lupton ve Maslen, 2019; Rodger vd., 2013) tutarlılık gösterdiğini de söylemek mümkündür. Konuyla ilgili olarak, F.Ö. (30) sağlık konusunda bilgi alabilmek için, özellikle, gittiği hastanenin web sitesini takip ettiğinden bahsetmekte ve bunun nedenini şöyle açıklamaktadır:

Ben gittiğim hastanenin web sitesini çok takip ediyorum. Çünkü benim rastgele internetten, oradan buradan gördüğüm bilgilerle çok alakasız olmasın diye. Hastane içeriklerini okuyorum. Yani sürekli internette karşıma çıkan okuyup, gerçeklerden çok uzaklaşmamak adına. Doktora da gerçekten işime yarayacak şeyleri sorabilmek için hastane web sitesinin her şeyini takip ediyorum.

Diğer yandan, annelerin bilgi ve tavsiye alma ihtiyacı duydukları içerik temalarına bağlı olarak, belirli dijital medya mecralarının sunduğu içerikleri özellikle tercih ettiklerinden de bahsetmek mümkündür. Söz konusu dijital medya ortamlarından ilkinin YouTube olduğu ve YouTube'da sunulan içeriğin hem görsel hem de yazılı anlatıma olanak sağlaması bakımından işlevsel bulunduğu söylenebilir. Örneğin Y.D. (31), YouTube videolarını neden tercih ettiğini ve söz konusu videolarda yer alan içeriğin güvenilirlik düzeyini nasıl değerlendirdiğini şöyle açıklamaktadır:

Ben izleyerek daha iyi anlayabileceğimi düşünüyorum açıkçası, detaylı bir şekilde anlatıldığında. O yüzden YouTube'dan video izlemek önceliğim oluyor, onun dışında Google'dan da bakıyorum ama video varsa kesinlikle onu tercih ediyorum. Bir de izlerken aşağıdaki insanların yorumlarını da çok okuyorum; kim ne yapmış, işe yaramış mı? Kullanılmış mı?

YouTube'a ek olarak, anneler, özellikle hamilelik döneminde mobil uygulamalardan da çok yararlandıklarını ifade etmektedirler. Örneğin G.Ç. (27), hamilelik döneminde mobil uygulama içeriklerinden nasıl yararlandığını şöyle aktarmaktadır:

Ben en çok hamileyken mobil uygulamaları kullanmıştım. Pregnancy+ diye bir uygulama vardı, en çok onu kullandığımı hatırlıyorum. Hem haftalık bilgi veriyordu bebeğin gelişimiyle ilgili; –işte, “Bu hafta sizi neler bekliyor? Bebeğin gelişimi nasıl oluyor?” falan diye anlatıyordu– bir de kaçınıcı haftadaysanız, bebeği üç boyutlu olarak görebiliyordunuz.

Bu çerçevede ele alındığında, annelerin günlük ebeveynlik pratikleri için dijital ortamın kendilerine sunduğu olanaklar arasından kendileri için daha işlevsel bulduklarını öncelikli olarak tercih ettiklerini ve böylelikle Madge ve O’Connor’ın da vurguladığı gibi (2006), dijital ortam aracılığıyla annelik görev ve sorumluluklarını kolaylaştırdıklarını söylemek mümkündür.

Araştırma kapsamında annelere, bilgi ve tavsiye almak için dijital ortam üzerinden özellikle takip ettikleri ünlüler ya da mikro-ünlüler olup olmadığı ve bu kişileri hangi kriterler doğrultusunda tercih ettikleri de sorulmuştur. Buna göre, anneler sıklıkla takip etmemekle birlikte, karşılaştıklarında dikkat ederek, dinledikleri bazı ünlü ve mikro-ünlülerin bulunduğu bahsetmişlerdir. Annelerin bilgi ve tavsiye almak için takip ettikleri kişileri neye göre tercih ettiklerine ilişkin yanıtları incelendiğinde ise, takip edilen kişinin samimi olması ve aktardığı bilgi ve tavsiyenin güvenilir bulunmasının önemli bir neden olarak öne çıktığı görülmektedir. Örneğin Y.E. (32), takip ettiği kişi için, “Samimi olması önemli bence. Bir de tabii, konu hakkında ne kadar bilgisi var? Yani anlatıyor mesela; ama ilkokul mezunu mu, ne okumuş, ne biliyor? Onlara pek inanmıyorum genelde,” demiştir. Benzer biçimde G.Y. (32) de dijital ortamda bilgi ve tavsiye aktaran kişinin samimi olmasının kendisi için önemini şu sözlerle açıklamaktadır:

Bence samimi olmaları önemli. Yani bir şey anlatırken herkesin başına gelen şeylerden bahsedebiliyorsa, o samimi geliyor bana, izliyorum genelde. Ama bir de sadece güzel fotoğraf çekip koymaya çalışanlar var, onlar çok itici geliyor. İşte doğum yapmışsın, ay hiç çatlağım yok diye anlatıyor kadın, çok mutluyum süperim diye, o inandırıcı gelmiyor bana.

E.A. (35) ise, bilgi ve tavsiye almak için fikirlerine başvurduğu kişinin samimiyetinin ve çok sayıda konuda içerik sunmasının öneminden bahsetmektedir:

Genellikle eğlenceli, samimi ve farklı, çeşitli bilgiler vermesi ilgimi çekiyor. Yani sadece kendi alanında değil de farklı alanlarda da içerik veriyor. Hem sanatla ilgili içerik paylaşıyor hem gündemle ilgili hem de tarihle ilgili haber veriyor. Hep aynı şeyleri gördüğümde takip etmekten kaçınıyorum biraz, farklı şeyler de görmek istiyorum.

Diğer katılımcı ifadelerinden bazılarını ise şöyle sıralamak mümkündür: “Kendime yakın hissetmem” (Y.D., 31), “bilgi düzeyi” (F.Ö., 30), “o konu hakkındaki uzmanlığı” (F.K., 35), “tutarlı olması önemli, bir de benimle aynı dünya görüşüne sahip olduğunu düşünmem” (E.T., 32), “benimle yaşam tarzının çok yakın olması” (D.A., 33), “bana doğru geldiğini, mantıklı geldiğini düşündüğüm kişiler ve benim arkadaşlarımda o kişileri takip ediyor olduğunu görmem” (İ.A., 31).

Çalışmanın amacına uygun olarak, gerçekleştirilen görüşmelerde annelerden kişisel ilişkiler, geleneksel medya ve dijital medya üzerinden eriştikleri bilgi ve tavsiyeleri güvenilir bulma derecelerine bağlı olarak bir karşılaştırma yapmaları istenmiştir. Katılımcıların verdikleri yanıtlar incelendiğinde, annelerin öncelikle kişisel ilişkileri aracılığıyla ulaştıkları ailelerinden, sağlık uzmanlarından ve arkadaşlarından aldıkları bilgi ve tavsiyeleri diğer mecralardan edindikleri içeriklere nazaran çok daha güvenilir bulduklarını söylemek mümkündür. Ayrıca ihtiyaç duydukları bilgi ve tavsiyenin içeriğine bağlı olarak, kişisel ilişkileri aracılığıyla ulaştıkları bireyler arasında bir ayırım yaptıkları, özellikle sağlık bilgisi hakkında öncelikli olarak sağlık uzmanlarından aldıkları bilgiyi güvenilir bularak uyguladıkları da görülmektedir. Konuyla ilgili olarak G.Y. (32), doktorundan aldığı bilgiyi annesinden aldığı bilgiden daha önemli görerek, uyguladığını şu sözlerle açıklamaktadır: “Ben öncelikle ailemden de ziyade doktorum ne derse onu dinliyorum. Hatta doktorum bana, ‘Annenizin deneyimlerini dinleyin,’ demişti, bırakın interneti doktora o kadar odaklanıyorum ki annemi bile dinlemiyorum yani.” Benzer biçimde G.Ç. (27) de doktorunun tavsiyelerini, annesinin tavsiyelerinden daha çok dinlediğinden şöyle söz etmektedir: “Ya bence insan en çok doktoruna, sonra annesine güvenir. Bu içgüdüsel bir şey; mesela annem hamileyken zorla süt içirmeye çalışmıştı, içmemiştim. Çünkü doktor içme demişti. Doktorumu her koşulda dinlerim.” Diğer yandan, annelerin çocuk bakımına ilişkin pratikleri hakkında ailelerinden edindikleri bilgi ve tavsiyeleri de diğer mecralardan edindikleri içeriklere nazaran çok daha güvenilir bulduklarını söylemek mümkündür. Örneğin bebek bakımı konusunda, S.D. (29); kişisel ilişkileri aracılığıyla edindiği bilgi ve tavsiyeleri, diğer mecralar üzerinden ulaştığı içeriklere kıyasla neden çok daha güvenilir bulunduğunu şöyle açıklamaktadır:

En önemlisi tabii ki kendi annenden, kayınvalidenden aldığın tavsiye. Zaten başlarda bir şey bilmiyorsun ki, onlardan öğreniyorsun. Doğduğunda

bebeğini kucağına bile alamıyorsun; nasıl tutacaksın, nasıl emzireceksin, onlar gösteriyor. Ama sonra her şey kendi kendine geliyor tabii. Sen de öğreniyorsun. Bir de ben neyi nasıl yapacağının çocuğuna da bağlı olduğunu düşünüyorum. Yani senin ve çocuğun arasındaki iletişime de bağlı. Bununla kıyasladığımda, sosyal medyadan falan aldığım bilgi bence pek de bir işe yaramıyor.

Katılımcıların geleneksel medya ve dijital medya mecralarından edindikleri bilgi ve tavsiyelere olan güven düzeyleri karşılaştırıldığında ise annelerin çoğunluğunun geleneksel medya mecralarını dijital ortam kadar güncel bulmadıkları (F.K., 35), alternatif görüşlere ulaşamadıkları (D.A., 33), istedikleri içeriğe istedikleri anda erişemedikleri (E.T., 36) gibi gerekçeleri doğrultusunda yeterince takip edemediklerini ifade ettikleri görülmektedir. Ayrıca anneler; dijital ortamda karşılaştıkları içeriğin güvenilirliğini değerlendirirken, kendileri için en önemli kriterin, söz konusu içeriğin “mantıklı” ve “akla yatkın” bulunması olduğunu da belirtmektedirler. Konuyla ilgili olarak, Barkhuus ve arkadaşları (2017); yeni annelerin dijital ortamda karşılaştıkları bir bilgi kaynağının değerlendirirken, o bilgi kaynağını ne kadar güvenilir bulacaklarına kendi zihinsel filtrelerinden süzerek karar verdiklerinden bahsetmektedirler. Bu bağlamda ele alındığında, katılımcıların dijital ortam üzerinden eriştikleri bilginin güvenilirliğini değerlendirmek için benzer bir yol izlediklerini söylemek mümkündür. Örneğin Y.E. (32), dijital ortamda karşılaştığı içeriğin güvenilirliğini nasıl değerlendirdiğini şöyle açıklamaktadır:

Ya bence burada en önemli şey; benim için o bilginin ya da önerinin ne kadar mantıklı olduğu, yani kafama yatıp yatmadığı. Bazen bir şeyler okuyorum saçma sapan, işte çocuğun eğitimiyle ilgili mesela. Hiç gerçekçi gelmiyor, direkt geçiyorum. Aklıma yatan şeyleri ise daha ciddiye alıyorum.

Benzer biçimde F.Ö. (30) de ulaştığı içeriğe olan güveninin kendi değerlendirmesine bağlı olduğunun altını çizmektedir: “Benim için önemli olan, tüm bunları süzüp kendim bir çıkarım yapıyorum. Yani alabildiğin bütün bilgiyi al; ama yine kendi bildiğini oku diye düşünüyorum. Hepsini düşünüp tartıyorum.”

Bununla birlikte, katılımcıların aradıkları bilgi ve tavsiye içeriğinin ciddiyetinin de, o bilgi ve tavsiyeye güvenme düzeyleri üzerinde belirleyici olduğu görülmektedir. Bu çerçevede Y.D. (31), şunları aktarmaktadır:

Şimdi tabii ki konunun ciddiyetine bağlı, sağlıkla ilgili çok önemli bir durumsa güvenilirliğini sorgularım; ama sağlıklı beslenmek, saç bakımı ya da

kendimin idare edebileceği şeylerse, o zaman daha güven duyabilirim. Sağlığımızı etkileyecek büyük şeylerse, o zaman daha sorgulayıcı oluyorum genellikle.

Aynı zamanda annelerin dijital ortamdaki içeriğin güvenilirliğini, diğer kullanıcı yorumları ya da alternatif dijital mecralar üzerinden kontrol ettiklerini de eklemek gerekmektedir. Bu bağlamda G.Ç. (27), dijital ortam üzerinden eriştiği bilgi ve tavsiyenin güvenilirliğini, yine dijital ortam üzerinden nasıl değerlendirdiğini şu sözlerle açıklamaktadır:

Şimdi, başta tabii ki en ufak şeyi bile araştırırken söyleyenin nasıl biri olduğuna bakıyorum. Sayfasında ne paylaşıyor, nasıl videolar koymuş? Ama konuyla ilgili çok da fazla bilgim olmadığında, o zaman dediğim gibi, izlenme sayısına bakıyorum; ne kadar yakın dönemde konulmuş, ona bakıyorum.

Benzer biçimde, Y.D. (31) ise şunları aktarmaktadır:

Aslında internetten duyduğum her şeye inanmamam gerektiğinin farkındayım; ama fazla insanda görüyorsam benim için doğruluğu artıyor. Ama asıl önemli olan; internette kimler ne demiş, kaç kişi ne yorum yapmış, ne kadar tıklanmış? Yani insanların orada neye nasıl tepki verdiği de benim için inandırıcılığını artırıyor.

Buna ek olarak D.A. (33), bir bilgi ve tavsiyeyi değerlendirirken o içeriği farklı dijital ortamlar üzerinden teyit ettiğinden bahsetmektedir: “Genellikle şüpheli yaklaşıyorum, böyle durumlarda internet üzerinden birkaç kişiyi kontrol ediyorum. Kendimce bir karşılaştırma yapıyorum.”

Annelerin dijital ortam üzerinden ulaştıkları ve güvenilir buldukları bilgi ve tavsiyeyi günlük annelik pratiklerine ne derece adapte ettikleriyle ilgili olarak ise, katılımcıların hepsinin kendilerine güvenilir gelen bilgi ve tavsiyeleri uygulayabileceklerini düşündüklerini söylemek mümkündür. Ancak burada kullanıcıların eriştikleri tavsiyeyi ne kadar işlevsel ve uygulanabilir buldukları da önemli bir kriter olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin D.A. (33), dijital ortamda çok sayıda kullanıcı tarafından desteklenen bir tavsiyeyi uygulayabileceğini belirtmekte ve şunları eklemektedir:

Eğer herkes destekliyorsa dijital ortamda, uygulayabilirim. Yani saçma sapan bir şey değilse, tabii ki yapabilirim. Ama her okuduğumu birebir uyguladığımı söyleyemem. İşte ne bileyim, “Potasyum için muz yedin,”

diyorsa, o zaman onu, evet yapabilirim. Ama muzlu bilmem ne tatlısı...
Oturup onu uzun uzun yapmıyorum genelde.

Çalışma kapsamında ele alınan literatür incelendiğinde, kullanıcıların dijital annelik tavsiyesini, kişisel ilişkileri ve geleneksel medya aracılığıyla eriştikleri annelik tavsiyelerini tamamlayıcı nitelikteki içerikler olarak değerlendirdikleri (Bouche ve Migeot, 2008; Jacks vd., 2019; Kind vd., 2005; Skranes vd., 2014; van der Gugten vd., 2016) ile karşılaşmaktadır. Bu doğrultuda katılımcılara, hem çevrimiçi ortam üzerinden eriştikleri içerikleri, çevrimdışı ilişkileri aracılığıyla edindikleri bilgiler üzerinden teyit etme ihtiyacı duyup duymadıklarına; hem de çevrimdışı ortamda ulaştıkları bilgileri, çevrimiçi ortamda teyit etme ihtiyacı duyup duymadıklarına ilişkin çeşitli sorular yöneltilmiştir. Katılımcı yanıtları incelendiğinde, literatürde karşılaşılan aksine, annelerin çevrimdışı ve çevrimiçi ortamı, her iki ortamda da eriştikleri bilgileri teyit etmek için kullandıkları görülmüştür. Dolayısıyla, ilk olarak, annelerin dijital ortamda karşılaştıkları bilgi ve tavsiyelerin güvenilirliğini çevrimdışı hayatta da araştırdıkları söylenebilir. Bu bağlamda, Y.E. (32); eriştiği dijital içeriklerin güvenilirliğini, çevrimdışı hayatta nasıl teyit ettiğini şöyle açıklamaktadır: “Bir ilaç vardı mesela, doktora sormuştum. Google’da araştırdığımda zararlı olduğunu söylüyordu. Doktor da onaylamıştı, ‘Kullanılabilir ama çok da kullanmasanız iyi olur,’ demişti. Ben de kullanmamıştım.” Ayrıca söz konusu katılımcı ifadesi, ebeveynlerin dijital ortam üzerinden ulaştıkları sağlık bilgilerini kendi sağlık uzmanlarına sorduklarını ortaya koyan Kind ve arkadaşlarının (2005) araştırma bulgularını da destekler niteliktedir. Yine ilgili olarak, E.A. (35), dijital ortamda ulaştığı içerikleri değerlendirmede ikinci bir göze ihtiyaç duyduğunu şu cümlelerle aktarmaktadır: “Alıyorum evet, soruyorum. En çok eşim yanımda olduğu için ne okusam ona direk söylüyorum. Bazen çok şey okuyup kayboluyorum çünkü; ama eşim ikinci göz olarak yorum yapabiliyor. Bir de doktoruma da soruyorum bazen.” Aynı şekilde, annelerin çevrimdışı hayatta karşılaştıkları bilgi ve tavsiyeleri teyit etmek için dijital ortamdaki yararlandıkları görülmektedir. Bu bağlamda anneler, dijital ortamı özellikle daha detaylı bilgi alabilmek ve konuyla ilgili alternatif görüşlere ulaşabilmek için kullandıklarını ifade etmektedirler. Örneğin F.Ö. (30), çevresinden duyduğu içeriklerin gerçekliğini kontrol etmek ve daha detaylı bilgi alabilmek için dijital ortamdaki yararlandığını şöyle açıklamaktadır:

Genellikle etrafımdan duyduğum şeylerin gerçekliğini sorgulamak için bakıyorum; yani bir şey deneyen bir tanıdığım varsa, oradan da bakıp onaylatıyorum. Eğer etrafımdakilerden duyduysam bu tavsiyeyi ya da bilgiyi; işte internette bakıp, yapıp yapmamaya karar vermek daha mantıklı benim için. (...) Birinden bir şey duyup internette onunla ilgili bir şey bulamadıysam inandırıcılığını yitiriyor benim için. Bunu söyleyenin kendine özgü bir lafı gibi kabul ediyorum, yani, çünkü internette kimse bir şey yazmadıysa, o zaman çok ciddiye almıyorum.

D.A. (33) ise konuyla ilgili çok daha fazla içeriğe ulaşabilmek için çevrimdışı hayatta edindiği bilgi ve tavsiyeleri dijital ortam üzerinden de aradığını belirtmektedir: “Evet kesinlikle, duyup aklıma takılan şeyleri çok aratıyorum internette. Çok geniş bir skala var çünkü. Ne arasan bulursun.” Dolayısıyla annelerin, annelik tavsiyesine ilişkin bilgi ve tavsiyeleri hem çevrimiçi hem de çevrimdışı ortamda arayarak güvenilirliğini teyit ettiklerini ve her iki ortamdaki içeriği diğerinin tamamlayıcısı olarak değerlendirdiklerini söylemek olanaklıdır.

Sonuç

Kadınların annelik tavsiyesini arama sürecinde dijital ortamdan nasıl yararlandıklarının ve yine bu ortam üzerinden edindikleri tavsiyeleri nasıl değerlendirdiklerinin belirlenmesinin hedeflendiği bu çalışma kapsamında, dijital annelerle yapılandırılmış yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ulaşılan bulgular incelendiğinde, annelerin dijital ortam üzerinden aradıkları bilgi ve tavsiyenin birbiriyle ilişkili olarak aktarıldığını düşündükleri, günlük ihtiyaçlarıyla ilgili içerikler için öncelikli olarak arama motorlarından yararlandıkları görülmektedir. Ayrıca annelerin bilgi ve tavsiye aradıkları konuya bağlı olarak, tercih ettikleri dijital medya mecrası da farklılık göstermekte; anneler sağlıkla ilgili temalar için içeriği sağlık uzmanları tarafından oluşturulmuş web sitelerinden, hem görsel hem de yazılı anlatım imkânı sunması bakımından YouTube’dan, hamilelik döneminde bebeğin gelişimiyle ilgili bilgi ve tavsiye alabilmek için ise mobil uygulamalardan yararlanmaktadırlar.

Bununla birlikte dijital anneler; öncelikle kişisel ilişkileri aracılığıyla ulaştıkları ailelerinden, sağlık uzmanlarından ve arkadaşlarından aldıkları bilgi ve tavsiyeleri, diğer mecralardan edindikleri içeriklere nazaran daha güvenilir bulmaktadır. Bu bilgi ve tavsiyenin içeriğine bağlı olarak ise bir ayırım yaptıkları, özellikle sağlık bilgisi hakkında doktorlardan aldıkları bilgiyi daha güvenilir bularak uyguladıkları görülmektedir. Bu

bağlamda değerlendirildiğinden, söz konusu araştırma sonuçlarının annelerin dijital ortamda medikal kurumlar ve sağlık uzmanları tarafından sunulan sağlık bilgisine daha çok güvendiklerini ortaya koyan benzer çalışma sonuçlarıyla (Fleming vd., 2014; Hearn vd., 2014; Lupton ve Maslen, 2019; Rodger vd., 2013) tutarlılık gösterdiğini söylemek mümkündür. Diğer yandan, annelerin çocuk bakımına ilişkin pratikleri hakkında ailelerinden edindikleri bilgi ve tavsiyeleri, diğer mecralardan edindikleri içeriklere nazaran çok daha güvenilir bulduklarını da belirtmek olanaklıdır. Bu durum ise çocuk bakım pratikleri hakkında anne, kayınvalide gibi aile içerisindeki daha deneyimli kadınların bilgilerinden yararlanılması ve çocuk bakımının zaman zaman büyükanneler tarafından doğrudan üstlenilmesi şeklinde açıklanabilir. Ayrıca annelerin, dijital bilgi ve tavsiyenin güvenilirliğini değerlendirirken söz konusu içeriğin kendileri için ne kadar mantıklı olduğunu referans aldıkları; bunun ise, hakkında bilgi aranan içeriğin ehemmiyeti ve işlevselliğine göre farklılık gösterdiği görülmektedir. Söz konusu içeriği değerlendirirken, anneler; konuyla ilgili diğer kullanıcı yorumları, paylaşılan fotoğrafları, ulaşılan bilgileri farklı mecralardan teyit etme gibi çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Ek olarak, anneler; hem çevrimdışı hem de çevrimiçi ortamı, her iki ortamda da eriştikleri bilgileri teyit etmek için kullanmaktadırlar. Bu bakımdan dijital annelik tavsiyesini tamamlayıcı bir içerik olarak değerlendiren çalışmaların aksine (Bouche ve Migeot, 2008; Jacks vd., 2019; Kind vd., 2005; Skranes vd., 2014; van der Gugten vd., 2016), annelerin, her iki ortamdaki içeriği diğerinin tamamlayıcısı olarak değerlendirdiklerini söylemek olanaklıdır.

Son olarak, her kadın tarafından deneyimlenen anneliğin aslında kendi koşullarına sahip olduğu ve bu süreçte ulaşılan her bilgi ve tavsiyenin kadının annelik deneyimini kolaylaştırıcı bir niteliğe sahip olduğunu eklemek önemlidir. Bu çerçevede gerçekleştirilen bu araştırmanın, annelik sürecinde ulaştığı her bilgi ve tavsiyenin kendisi için önemli olduğunu belirten, ancak anneliğin her kadın ve çocuğuna özgü olduğunu ifade eden G.Y.'nin (32) şu sözleriyle bitirilmesi uygun görülmektedir: “Ulaştığım bilgi tabii ki çok önemli. Ama her bilgi işine yaramıyor insanın. Çünkü bu herkesin durumuna münhasır bir şey. Hepsi ışık oluyor ama karanlıktaki ay gibi; güneş gibi değil. Aydınlatıyor ama yüzde yüz değil.”

Kaynakça

- Abetz, Jenna ve Julia Moore (2018). "Welcome to the Mommy Wars, Ladies": Making Sense of the Ideology of Combative Mothering in Mommy Blogs." *Communication, Culture & Critique*, 11(2): 265-281.
- Ammari, Tawfiq, Sarita Schoenebeck ve Meredith Morris (2014). "Accessing Social Support and Overcoming Judgement on Social Media among Parents of Children with Special Needs." *Proceedings of AAAI International Conference on Weblogs and Social Media*. 22-31.
- Antheusnis, Marjolijn, Kiek Tates ve Theodoor Nieboer (2013). "Patients' and Health Professionals' Use of Social Media in Health Care: Motives, Barriers and Expectations." *Patient Education and Counseling*, 92(3): 426-431.
- Appleton, Jessica, Cathrine Fowler ve Nicola Brown (2014). "Friend or Foe? An Exploratory Study of Australia Parent's Use of Asynchronous Discussion Boards in Childhood Obesity." *Collegian*, 21(2): 151-158.
- Badinter, Elisabeth (1981). *Mother Love: Myth and Reality, Motherhood in Modern History*. New York: Macmillan.
- Barkhuus, Louise, Elizabeth Bales ve Lisa Cowan (2017). "Internet Ecologies of New Mothers: Trust, Variety and Strategies for Managing Diverse Information Sources." *Proceedings of the 50th Hawaii International Conference on System Sciences*. 2283-2292.
- Bartholomew, Mitchell, vd. (2012). "New Parents' Facebook Use at the Transition to Parenthood." *Family Relations*, 61(3): 455-469.
- Balaam, Madeline, vd. (2015). "FeedFinder: A Location-mapping Mobile Application for Breastfeeding Women." *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*. 1709-1718.
- Bouche, Gauthier ve Virginie Migeot (2008). "Parental Use of the Internet to Seek Health Information and Primary Care Utilisation for Their Child: A Cross-sectional Study." *BMC Public Health*, 8(1): 300.

- Bernhardt, Jay ve Elizabeth Felter (2004). "Online Pediatric Information Seeking among Mothers of Young Children: Results from a Qualitative Study Using Focus Groups." *Journal of Medical Internet Research*, 6(1): e7.
- Chae, Jiyung (2015). "Am I a Better Mother than You?: Media and 21st-century Motherhood in the Context of the Social Comparison Theory." *Communication Research*, 42(4): 503-525.
- Fleischmann, Amos (2004). "Narratives Published on the Internet by Parents of Children with Autism: What Do They Reveal and Why is Important?" *Focus on Autism and Developmental Disabilities*, 19(1): 35-43.
- Fleming, Susan, Roxanne Vandermause ve Michelle Shaw (2014). "First-time Mothers Preparing for Birthing in an Electronic World: Internet and Mobile Technology." *Journal of Reproductive and Infant Psychology*, 32(3): 240-253.
- Gibson, Lorna ve Vicki Hanson (2013). "Digital Motherhood: How Does Technology Help New Mothers?" *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. New York: ACM Press. 313-322.
- Gül-Ünlü, Derya (2019). "Evaluation of Digital Media Usage of Women through Motherhood Models as a cultural Ideology." *Galatasaray İletişim Dergisi*, 31(2): 137-167.
- Gül-Ünlü, Derya (2020). "Dijital Ebeveynlik ve Mobil Uygulamalar: Dijital Ebeveynlerin Mobil Uygulama Kullanım Pratiklerinin İncelenmesi." *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 50: 56-73.
- Harsha, Jamie Dale (2016) Discouraging Discourse: Mommy War Rhetoric in the Digital Age. *Graduate Thesis and Dissertations*.
<https://lib.dr.iastate.edu/etd/15012>
- Hearn, Lydia, Margaret Miller ve Leanne Lester (2014). "Reaching Perinatal Online: The Healty You, Healty Baby Website and App." *Journal of Obesity*, [Online]: shorturl.at/enER7
- Holt, Amanda (2011). "'The Terrorist in My Home': Teenagers' Violence towards Parents-constructions of Parent Experiences in Public Online Message Boards." *Child & Family Social Work*, 16(4): 454-463.

- Jacks, Rebecca, vd. (2019). "Parental Digital Health Information Seeking Behavior in Switzerland: A Cross-sectional Study." *BMC Public Health*, 19: 225-235.
- Johnson, Sophia (2014). "Maternal Devices, Social Media and The Self-management of Pregnancy, Mothering and Child Health." *Societies*, 4(2): 330-350.
- Johnson, Sophia (2015). "Intimate Mothering Publics: Comparing Face-to-face Support Groups and Internet Use for Women Seeking Information and Advice in the Transition to First-time Motherhood." *Culture, Health, & Sexuality*, 17(2): 237-251.
- Keelan, Jennifer, vd. (2007). "Youtube as a Source Information on Immunization: A Content Analysis." *JAMA*, 298(21): 2482-2484.
- Kind, Terry, vd. (2005). "Internet and Computer Access and Use for Health Information in an Undeserved Community." *Ambulatory Pediatrics*, 5(2): 117-121.
- Longhurst, Robyn (2016). "Mothering, Digital Media and Emotional Geographies in Hamilton, Aotearoa New Zealand." *Social & Cultural Geography*, 17(1): 120-139.
- Lowe, Pam, vd. (2009). "Making It All Normal: The Role of the Internet in Problematic Pregnancy." *Qualitative Health Research*, 19(10): 1476-1484.
- Lupton, Deborah (2014). "'It's a Terrible Thing When Your Children are Sick': Motherhood and Home Healthcare Work." *Health Sociology Review*, 22(3): 234-242.
- Lupton, Deborah (2016). "The Use and Value of Digital Media for Information about Pregnancy and Early Motherhood: A Focus Group Study." *BMC Pregnancy and Childbirth*, 16(1): 171.
- Lupton, Deborah (2017). "It Just Gives Me a Peace of Mind: Australian Women's Use of Digital Media for Pregnancy and Early Motherhood: A Focus Group Study." *BMC Pregnancy Childbirth*, 16(1): 1-13.
- Lupton, Deborah ve Sarah Maslen (2019). "How Women Use Digital Technologies for Health: Qualitative Interview and Focus Group Study." *Journal of Medical Internet Research*, 21(1): 1-11.

- Lupton, Deborah, ve Sarah Pedersen (2016). "An Australian Survey of Women's Use of Pregnancy and Parenting Apps." *Women and Birth*, 29(4): 368-375.
- Lupton, Deborah, Sarah Pedersen ve Gareth Thomas (2016). "Parenting and Digital Media: From the Early Web to Contemporary Digital Society." *Sociology Compass*, 10(8): 730-743.
- Madge, Clare ve Henrietta O'Connor (2004). "My Mum's Thirty Years Out of Date." *Community, Work & Family*, 7(3): 351-369.
- Madge, Clare ve Henrietta O'Connor (2005). "Mothers in the Making? Exploring Liminality in Cyber/Space." *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30(1): 83-97.
- Madge, Clare ve Henrietta O'Connor (2006). "Parenting Gone Wired: Empowerment of New Mothers on the Internet?" *Social & Cultural Geography*, 7(2): 199-220.
- McDaniel, Brandon, Sarah Coyne ve Erin Holmes (2012). "New Mothers and Media Use: Associations Between Blogging, Social Networking, and Maternal Well-being." *Matern Child Health*, 16(7): 1509-1517.
- Moravec, Michelle (2011). *Motherhood Online*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Morris, Meredith (2014). "Social Networking Site Use by Mothers of Young Children." *Proceedings of the 17th ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work & Social Computing*, New York: ACM Press, 1272-1282.
- Morrison, Aimee (2010). "Autobiography in Real Time: A Genre Analysis of Personal Mommy Blogging." *Cyberpsychology*, 4(2): 1-14.
- Marshall, Harriette (1991). "The Social Construction of Motherhood: An Analysis of Childcare and Parenting Manuals." *Gender and Psychology, Motherhood: Meanings, Practices and Ideologies*. Ann Phoenix, Anne Woollett ve Eva Llyod (der.) içinde. Thousand Oaks: Sage Publications. 66-85.
- Nevski, Elyna ve Andra Siibak (2016). "The Role of Parents and Parental Mediation on 0-3 Years Olds' Digital Play with Smart Devices: Estonian Parents Attitudes and Practices". *Early years*, 36(3): 227-241.

- O'Higgins, Amy, vd. (2015). "The Use of Digital Media by Women Using the Maternity Services in a Developed Country." *Irish Medical Journal*, 108(10): 313-315.
- Pedersen, Sarah ve Deborah Lupton (2016). "What are You Feeling Right Now? Communities of Maternal Feeling on Mumsnet." *Emotion, Space, and Society*, 26: 57-63.
- Pedersen, Sarah ve Janet Smithson (2013). "Mothers with Attitude- How the Mumsnet Parenting Forum Offers Space for New Forms of Femininity to Emerge Online." *Women's Studies International Forum*, 38: 97-106.
- Phoenix, Ann ve Anne Woollett (1991). "Motherhood: Social Construction, Politics and Psychology." *Gender and Psychology, Motherhood: Meanings, Practices and Ideologies*. Ann Phoenix, Anne Woollett ve Eva Llyod (der.) içinde. Thousand Oaks: Sage Publications. 13-27.
- Philips, Nichola ve Anne Broderick (2014). "Has Mumsnet Changed Me? SNS Influence on Identity Adaptation and Consumption." *Journal of Marketing Management*, 30(9-10): 1039- 1057.
- Plantin, Lars ve Kristian Danebeck (2009). "Parenthood, Information and Support on the Internet: A Literature Review of Research on Parents and Professionals Online." *BMC Family Practice*, 10(1): 34.
- Rodger, Dianne, vd. (2013). "Pregnant Women's Use of Information and Communications Technologies to Access Pregnancy-related Health Information in South Australia." *Australia Journal of Primary Health*, 19(4): 308-312.
- Sarkadi, Anna ve Sven Bremberg (2005). "Socially Unbiased Parenting Support on the Internet – A Cross-sectional Study of Users of a Large Swedish Parenting Website." *Child: Care, Health and Development*, 31(1): 43-52.
- Schoenebeck, Sarita (2013). "The Secret Life of Online Moms: Anonymity and Disinhibition on Youbemom." *Paper presented at the 7th International AAAI Conference on Weblogs and Social Media (ICWSM'13)*, Boston.
- Skranes, Lars, vd. (2014). "Internet Use among Mothers of Young Children in Norway – A Survey of Internet Habits and Perceived Parental Competence when Caring for a Sick Child." *Journal of Public Health*, 22(5): 423-431.

- Tardy, Rebecca (2000). "But I am a Good Mom" The Social Construction of Motherhood through Health-care Conversations." *Journal of Contemporary Ethnography*, 29(4): 433-473.
- Tiidenberg, Katrin (2015). "Odes to Heteronormativity: Presentations of Femininity in Russian-speaking Pregnant Women's Instagram Accounts." *International Journal of Communication*, 9(13): 1746-1758.
- Tiidenberg, Katrin ve Nancy Baym (2017). "Learn It, Buy It, Work It: Intensive Pregnancy on Instagram." *Social Media Sociology*, 3(1). Doi: 10.1177/2056305116685108.
- van der Gugten, Anne, vd. (2016). "E-health and Health Care Behavior of Parents of Young Children: A Qualitative Study." *Scandinavian Journal of Primary Health Care*, 34(2): 135-142.
- Wainstein, Brynn, vd. (2006). "Use of the Internet by Parents of Pediatric Patients." *Paediatr Child Health*, 42(9): 528-532.
- Zhu, Chengyan, Zeng, vd. (2019). "Pregnancy-related Information Seeking and Sharing in the Social Media Era among Expectant Mothers: Qualitative Study." *Journal of Medical Internet Research*, 21(12): 1-11.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 286-323

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.783964

****Araştırma Makalesi****

Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Üniversite Öğrencilerinin Tutumları*

Aynur Örnek**

Öz

Toplumsal cinsiyet, kadınlara ve erkeklere toplumsal olarak uygun görülen rolleri ve sorumlulukları ifade etmektedir. Bir başka deyişle, toplumun ya da kültürün cinsiyetle ilişkili olarak bireyden beklediği davranışlardır. Geleneksel toplumlarda kadınların erkeklere göre ikinci konumda kalması toplumsal cinsiyet kavramını tartışmalı hale getirmekte, toplumsal yaşamın birçok alanında erkeğe kadından daha fazla değer veren eşitsizlik durumu yaşanmaktadır. Söz konusu eşitsizlik özellikle, çalışma yaşamı, aile içi yaşam, eğitim, siyaset ve sağlık hizmetlerinden yararlanma gibi alanlarda kendini göstermektedir. Toplumsal cinsiyet eşitliğinin oluşturulabilmesi için her yaş ve cinsiyetteki bireyin, özellikle gençlerin bilinçlendirilmeleri ve eşitlikçi bakış açısı geliştirmeleri sağlanmalıdır. Bu araştırmanın amacı da üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet eşitliğine ilişkin tutumlarını tespit etmektir. Araştırmanın evrenini Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencileri oluşturmaktadır. Fakültenin 2017-2018 eğitim öğretim yılında toplam öğrenci sayısı 381'dir. Araştırmanın örnekleme ise çalışmaya katılmayı kabul eden 277 öğrenciden oluşmaktadır. Katılımcı öğrencilerin yüzde 44'ü kadın, yüzde 56'sı erkektir. Öğrencilerin 105'i 1.sınıf, 81'i 2.sınıf, 69'u 3.sınıf ve 22'i 4.sınıfta bulunmaktadır. Araştırmaya katılan öğrencilerin yaş ortalaması ise 20.82'dir. Araştırmada veri toplama aracı olarak "Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutum Ölçeği" kullanılmıştır. Araştırma sonucunda öğrencilerin "orta düzeyde" cinsiyet eşitliği tutumuna sahip oldukları tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Toplumsal cinsiyet eşitliği, üniversite öğrencisi, tutum.

* Geliş tarihi: 22/08/2020 . Kabul tarihi: 23/01/2021

** Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü.

Orcid no: 0000-0002-3714-1187, aynuro@adu.edu.tr

****Research Article*******Gender Equality and the Attitudes of the University
Students******Aynur Örnek******Abstract**

Gender refers to the roles and responsibilities that are considered socially appropriate for women and men. In other words, they are the behaviors that society or culture expects from the individual in relation to gender. In traditional societies, the fact that women remain in the second position compared to men makes the concept of gender controversial, and there is an inequality that values men more than women in many areas of social life. This inequality manifest itself particularly in working life, family life, education, politics and benefit from the health services. In order to create gender equality, individuals of all ages and genders, especially young people, should be made aware of and develop an egalitarian perspective. This research aims to determine university students' attitudes towards gender equality. The population of research consists of students studying at the Faculty of Communication of Aydın Adnan Menderes University. The total number of students at the faculty is 381 during the 2017-2018 academic year. The sample of the research consists of 277 students who agreed to participate in the study. 44 of the participating students are females and 56 are males. 105 of the students are in the 1st grade, 81 are in the 2nd grade, 69 are in the 3rd grade and 22 are in the 4th grade. The mean age of the students participating in the research is 20.82. "Gender Equality Attitude Scale" was used as a data collection tool in the study. As a result of the research, it was determined that the students have a "moderate" gender equality attitude.

Keywords: Gender equality, university student, attitude.

* Received: 22/08/2020 . Accepted: 23/01/2021

** Aydın Adnan Menderes University Faculty of Communication, Radio Television and Cinema Department.

Orcid no: 0000-0002-3714-1187, aynuro@adu.edu.tr

Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Üniversite Öğrencilerinin Tutumları

Giriş

Gençlik çağı birçok genç için yaşamlarının geri kalan bölümüne ilişkin önemli bazı kararlar alma, tercihler yapma dönemi olarak kabul edilmektedir (Jersild,1978: 14). Gencin yetişkin toplumuna girmesi, sosyal ve ekonomik yönleri ile benliğinin gelişmesi açısından önemli bir olaydır (Şemin,1973: 6). Bu geçiş dönemi, gençlerin toplumsal cinsiyet bakış açılarını da etkilemektedir. Üniversite öğrencileri ise genç nüfus içinde özel bir yere sahiptir. Öğrencilerin toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ilişkin tutumlarının değerlendirilmesi sürdürülebilir bir kalkınma ve eşitlikçi düşünceye sahip nesillere ulaşma açısından büyük önem taşımaktadır (Pınar vd., 2008: 49).

Cinsiyet, bireylerin doğuştan sahip oldukları genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikler olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde ise cinsiyet ya da biyolojik cinsiyet kavramları yerine atanmış cinsiyet kavramı tercih edilmektedir. Kaos GL Derneği'nin yayımladığı *Çeviri Sözlüğü*'nde atanmış cinsiyet kavramı şu şekilde açıklanmaktadır: "Doğumda veya henüz rahimdeyken bebeğin dış genital özelliklerine atfedilen beden cinsi üzerinden inşa edilmiş varsayımlarla kişilerin sınıflandırıldığı ya da kişilere atanan cinsiyet. Genellikle 'doğumda erkek olarak atanmış' ya da 'doğumda kadın olarak atanmış' şeklinde kullanılır" (Kaos GL, 2020). Toplumsal cinsiyet ise atanmış cinsiyetle uyumlu olduğu varsayımıyla, sosyal ve kültürel açıdan iki cinsiyete ilişkin normları ve rolleri açıklamak için kullanılır. Kadına uygun görülen toplumsal cinsiyet rolleri genellikle kadına atfedilen duygusallık ve bağımlılık; erkeğe uygun görülen toplumsal cinsiyet rolleri ise erkeğe atfedilen önderlik ve özgürlük özellikleriyle açıklanmaktadır (Zara ve Özdemir, 2013: 3). Bununla ilişkili olarak birçok kültürde kadınlara uygun görülen roller çocuk bakmak, yemek yapmak ve çamaşır yıkamak iken; erkeklere uygun görülenler genellikle iş sahibi olmak, maddi gelir sağlamak ve araba kullanmaktır (Morris, 2002: 619).

İnsanların kadınlık ve erkeklik rollerini toplumsallaşma süreci içinde öğrendikleri araştırmalar tarafından gösterilmiştir. Bu süreç içinde aile, okul, kitle iletişim araçları gibi unsurlar geleneksel cinsiyet rollerinin öğrenilmesinde önemli etkileri olan kurumlar

olarak kabul edilmektedir. Toplumsallaşma sürecinde kadınlara ve erkekler farklı rollerin uygun görülmesi ve bu roller çerçevesinde gelişen beklentiler, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine neden olmaktadır. Bu araştırmada da toplumsal cinsiyet kavramı ile ülkemizde kadının durumu ve üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki görüşleri üzerinde durulacaktır. Araştırma, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde lisans öğrenimini sürdüren öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin görüşlerini belirleyerek konu ile ilişkili öneriler geliştirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Mezuniyetleri sonrası medya sektöründe çalışacakları öngörülen iletişim fakültesi öğrencilerinin, hazırlayacakları medya metinlerinde kadın hakları, toplumsal cinsiyet eşitliği, kadına yönelik şiddet gibi konulardaki düşünceleri önemlidir. Bu çerçevede öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin görüşlerinin hangi yönde (eşitlikçi ya da geleneksel) olduğu, cinsiyetler arasında görüş farkının olup olmadığı araştırılacaktır.

Araştırmada mevcut durumu araştırmak ve belirlemek için betimsel tarama yöntemi tercih edilmiştir. Tarama modelleri geçmişte ya da günümüzde mevcut olan bir durumu olduğu gibi betimlemeyi amaçlayan araştırma yöntemleridir (Karasar, 1995: 77). Araştırmanın verileri anket formu aracılığı ile toplanmıştır. Formun ilk bölümünde öğrencilerin tanımlayıcı bilgilerini içeren sorular, ikinci bölümde ise öğrencilerin cinsiyet rollerine ilişkin görüşlerini belirlemeye yönelik 5'li likert tipi ölçek bulunmaktadır. Araştırmada kullanılan ve 15 sorudan oluşan "Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutum Ölçeği", *Aile İçi Şiddetle Mücadele Projesi / Sağlık Çalışanları Eğitici El Kitabı*'ndan alınmıştır (Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, 2016: 317). Toplumsal cinsiyet eşitliği tutum ölçeğinden öğrencilerin tutum puanlarını incelemek için gereken istatistiksel testin belirlenmesi amacıyla öncelikle öğrencilerin tutum puanlarının dağılımının normalliği test edilmiştir. Bu amaçla Shapiro-Wilk normallik testi uygulanmış ve normallik testiyle incelenen tutum puanlarına ilişkin bulgular değerlendirilmiştir. Kullanılan istatistiksel analizler arasında ortalama, medyan, standart sapma, çarpıklık katsayısı, basıklık katsayısı bulunmaktadır. Araştırmada ayrıca ölçek maddelerine verilen yanıtların yüzde dağılımları hesaplanmıştır. Araştırma sonucunda öğrencilerin ölçekten elde ettiği en az puan 15, en yüksek puan 75 olarak bulunmuştur. Uygulanan ölçeğin puan ortalaması ise 36.57'dir. Bu puan sonucunda öğrencilerin orta düzeyde cinsiyet eşitliği tutumuna sahip oldukları söylenebilir.

Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Tanımı ve Özellikleri

Toplumsal cinsiyet toplumun kadına ve erkeğe uygun bulduğu rolleri, görev ve sorumlulukları açıklamaktadır. Toplumsal cinsiyet, sosyal olarak belirlenmekte ve kültürden kültüre farklılık göstermektedir. Biyolojik farklılıklardan dolayı değil kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranmamızı beklediği ile ilgili bir kavramdır (Akın, 2007: 2).

Feminist tarihçiler toplumsal cinsiyeti açıklamak için farklı yaklaşımlardan yararlanmışlardır. Bu yaklaşımlardan ilki, ataerkinin kökenlerini açıklamakta, ikincisi de kendini Marksist gelenek içinde konumlandırmaktadır. “Fransız post-yapısalcılar ile Anglo-Amerikan nesne-ilişkileri kuramcıları arasında bölünmüş olan üçüncü yaklaşım ise öznenin toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş kimliğinin üretimini ve tekrar üretimini açıklamak için psikanaliz ekollerinden yararlanmışlardır” (Scott, 2010: 117).

Queer teorinin kurucularından biri olan Judith Butler ise *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (2019) isimli kitabında feminist kuram içinde yer alan heteroseksüel varsayımı, bir başka deyişle feminist hareketin kimlikleri kadın ve erkek olarak sabitleştirmesini ve onların ortak özellikler etrafında bir araya getirilerek genellemesini kabul etmemektedir. Butler, sabit kimliklere karşı akışkan kimlikler önermekte ve yeniden deneyimlenecek kimlikler için performatif (edimsel) kavramına başvurmaktadır (Ecevit, 2011: 24). Butler’in geliştirdiği performatif toplumsal cinsiyet kavramı, kadınlık ve erkeklik olmak üzere yalnızca iki farklı toplumsal cinsiyet yerine pek çok toplumsal cinsiyetin varlığını kapsamaktadır. Heteronormativiteyi reddeden Butler, normları saptırmayı önerir. Bu çerçevede “queer”in kendisi yeni bir norm ya da kimlik değil, akışkan ve belirsiz bir kimlik(sizlik) durumudur (Sever, 2014). Ecevit’in de belirttiği gibi queer hareketi öncelikle heteroseksüel anlayışın üzerinde durduğu toplumsal cinsiyet yapısında, öteki olarak kabul edilen kişilerin eşit haklara sahip olmak için verdikleri mücadeleyi vurgulamak için gündeme gelmiştir. Söz konusu mücadele, homofobiye karşı olan düşünceye ve LGBT'lere (lezbiyen, gay, biseksüel ve transseksüel) ayrımcı yaklaşımlar uygulayan yönetimlere yönelik gerçekleşmiştir (Ecevit, 2011: 24).

Butler, toplumsal cinsiyet alanındaki argümanlarını kadın-erkek ikiliği üzerinden oluşturan feminist düşünceyi eleştirerek, feminizmin ataerkinin yaptığını başka bir

biçimde gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Bir başka deyişle feminizmin çerçevelenmiş bir kadın tanımıyla kadınlığı sınırlandırdığını düşünür. Cinsel farkı savunan feminizm, zorunlu olarak heteroseksist varsayımlara dayanmaktadır oysa performatif olarak kavrandığında heteroseksizme karşı başka bir siyaset mümkün olabilecektir. Butler'e göre "Cinsiyet Belası'nın olumlu bir normatif görevi varsa o da bu meşruiyetin yanlış, gerçektışı ve idrak edilemez addedilmiş bedenleri de kapsayacak şekilde genişletilmesinde ısrar etmektir" (Butler, 2019: 32). Bu çalışmada ise kullanılan ölçek gereği queer kurama ilişkin literatürden yararlanılmamış, çalışma toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bu durum çalışmanın bir sınırlılığıdır.

Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkek arasında sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi alanlarda yaşanan farklılıkları ifade etmektedir. Söz konusu farklılıklar toplum ya da egemen ideoloji tarafından desteklenmekte, aile ve devlet gibi toplumsal kurumlar bireye kadın ve erkeğe ilişkin kalıp yargıları dayatmaktadır. Dünyanın hemen hemen her ülkesinde kadınlar toplumun onlara uygun bulunduğu roller nedeniyle sağlık, eğitim ve ekonomik kaynaklardan eşit oranda yararlanamamaktadır. Kadının yaşamını olumsuz yönde etkileyen toplumsal rol kalıpları aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine neden olmaktadır (Pınar vd., 2008: 48). Sanayi toplumlarında kadınlar genellikle ev içinde ya da hizmet sektöründe çalışırken, erkekler ev dışında, kadınlara göre daha iyi işlerde ve daha yüksek ücret karşılığında çalışmaktadır (Marshall, 1999: 101).

Kapitalist toplumlarda toplumsal cinsiyet eşitliği yerine, kültürün cinsiyetçi yapılanması sonucunda kadının ev içinde çalışmasını uygun bulan, ev içindeki emeği ekonomik açıdan karşılıksız bırakan, siyasi ve ekonomi alanlarını erkeklere uygun gören yapılanmadan söz etmek mümkündür. Cinsiyete göre iş bölümü olarak değerlendirilen bu yapı, her iki cinsiyetin gerçekleştirdiği işleri açıklarken aynı zamanda iktidar ilişkilerini de tanımlamaktadır. Söz konusu iş bölümü kadına evin içini gösterirken, bu alan içinde kimin hangi ev işlerini gerçekleştireceğini de göstermektedir. İş bölümü, kadın ve erkeğe farklı davranışları ve yetenekleri uygun gören faaliyetleri ve temsilleri içeren geniş bir alanı kapsamaktadır (Agarwal, 1994). Ataerkil yapı, kadınlara arka planda kalmalarını ve erkeği destekleyici rolleri kabul etmeleri gerektiğini söylemektedir. Toplum, erkeklere her türlü zorluk karşısında mücadele eden, önderlik özelliği bulunan, kuvvetli ve çalışkan gibi özellikleri yüklerken

kadınların şefkatli ve duygusal olduğu kalıp yargısı üzerinden, erkeklere yardım etme, evine ve çocuklarına bakma rollerini uygun görmektedir. Ne yazık ki erkeklere uygun görülen bu nitelikler, sosyal yaşamda ve aile içinde erkeklerin sahip olduklarını düşündükleri güçlerini kadınlara yönelik kullanmalarına neden olmaktadır (Cangöz, 2013: 46-47).

Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği

Küresel Toplumsal Cinsiyet Uçurumu Raporu kadınlar ile erkekler arasında dört kategoride eşitlik farkını incelemektedir. Bunlar, temel olarak eşit koşullarda işgücüne katılma, eğitim olanaklarından ve sağlık hizmetlerinden yararlanma ile siyasi katılım olarak sayılabilir. Dünya Ekonomik Forumu’nun (WEF) 2018 yılına ait *Küresel Toplumsal Cinsiyet Uçurumu Raporu*, Türkiye’nin 149 ülke içinde cinsiyet eşitliğinde 130. sırada yer aldığını göstermektedir. 2006 yılına ait WEF raporunda Türkiye 105. sırada yer alırken, 2018 yılında 130. sıraya gerilemiştir. 2018 raporunda olumlu yönde ilerleyen tek alan kadınların yönetim kademesindeki yüzde 34 oranındaki artışıdır (World Economic Forum, 2018). WEF’in 2020 raporunda ise Türkiye 153 ülke arasında cinsiyet eşitliği sıralamasında 130. sırada yer almaktadır. Rapora göre Türkiye, kadınların işgücüne eşit oranlarda katılımı sıralamasında 136., eğitimde 113., sağlık hizmetlerinden yararlanmada 64. ve siyasi alanda 109. basamaktadır (World Economic Forum, 2020).

Kadına yönelik şiddet de toplumda kabul edilen kadınlık ve erkeklik normları ile ilişkilendirildiğinde toplumsal cinsiyet ayrımcılığının bir sonucu olarak kabul edilmektedir. Zehra Gönül Balkır, kadına yönelik şiddetin kökeninde yer alan sosyo-kültürel faktörleri beş grup altında toplamaktadır. Bunlar; toplumun ataerkil yapıya verdiği önem; otoriteyi önemseyen gelenek ve kültürün kabul edilmesi; kadın ve erkeğin aynı mekanda bulunmaması gerektiğini düşünen inançlar; değerler; yargılar ve geniş aile; hemşericilik gibi ilişkilerin yaygınlığı sonucunda birey üzerinde oluşan toplumsal baskılar olarak sıralanabilir (Balkır, 2012: 71). Türkiye’de son on yıl içinde erkeklerin katlettiği kadın sayısındaki artışa baktığımızda şiddetin boyutlarının ne kadar büyük olduğunu görebiliriz. *Şiddetten Ölen Kadınlar İçin Dijital Anıt*’ın (2019) verilerine göre Türkiye’de 2008 yılında 66, 2018 yılında 396 kadın, erkeklerin uyguladığı şiddet sonucunda yaşamını yitirmiştir. İlki 2008 yılında, ikincisi ise 2014

yılında gerçekleştirilen *Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması*’na ait veriler de Türkiye’de kadına yönelik şiddetin boyutlarını gözler önüne sermektedir. 2014 yılına ait araştırmada kadınların eşleri ya da ayrıldıkları eşleri tarafından fiziksel şiddete uğrama oranı yüzde 36, 2008 araştırmasında ise yüzde 39 olarak tespit edilmiştir. 2014 ve 2008 araştırmalarının her ikisinde de yaşamlarında duygusal şiddetle karşılaşan kadınların oranı yüzde 44 olarak bulunmuştur. 2008 araştırmasında şehirlerde fiziksel şiddet yüzde 38, kırsal kesimde yüzde 43 oranındadır. 2014 araştırmasında fiziksel şiddetle karşılaşan eğitim almamış kadınlar yüzde 43, üniversite eğitimi alanlar yüzde 21 olarak tespit edilmiştir. 2008 yılına ait araştırmada ise eğitim almamış kadınların şiddetle karşılaşma oranı yüzde 55,7 olarak belirlenmiştir. Bu veriler eğitimin kadınların yaşamlarındaki önemi açık bir şekilde göz önüne sermektedir (Yüksel-Kaptanoğlu vd., 2015).

Toplumsal yaşamda kadınların baş etmek zorunda kaldığı en önemli sorunlardan birisi de hiç kuşkusuz eğitim alanındaki eşitsizliklerdir. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından yayımlanan “İstatistiklerle Kadın 2018” verilerine göre, 2017 yılında 25 ve üzeri yaşta olan ve en az bir eğitim düzeyinden mezun bireylerin toplam nüfus içindeki oranı yüzde 89.5’tir. Bu oran erkeklerde yüzde 95.5, kadınlarda yüzde 83.6 olarak tespit edilmiştir. TÜİK verilerine göre okuyazar olmayan bireylerin toplam nüfus içindeki oranı ise yüzde 4.8’dir. Erkeklerin yüzde 1.5, kadınların yüzde 8.0’i okuyazar değildir (Türkiye İstatistik Kurumu, 2019a). Veriler, kadınların eğitim olanaklarına ulaşmada erkeklerin gerisinde kaldıklarını göstermektedir. Bu durum kadınların çalışma yaşamına katılımını da olumsuz yönde etkilemektedir.

TÜİK verilerine göre Ağustos 2018/Ağustos 2019 döneminde 15 ve üzeri yaştaki bireylerin işgücüne katılma oranı, toplamda yüzde 54.3, erkeklerde yüzde 74.1 kadınlarda ise yüzde 34.9 olarak açıklanmıştır. İstihdam oranı ise toplamda yüzde 48.3 iken, erkeklerde yüzde 67.3, kadınlarda yüzde 29.7’dir. 2019 yılında ise işgücüne katılma oranı toplamda 0.4 puanlık azalış ile yüzde 53.9, erkeklerde 0.9 puan azalış ile yüzde 73.2, kadınlarda 0.1 puanlık artış ile yüzde 35.0 olarak tespit edilmiştir (Türkiye İstatistik Kurumu, 2019b). TÜİK verilerine göre 2019 yılı Temmuz döneminde kadın ve erkeklerin çalışma durumları Tablo 1’de yer almaktadır.

İşteki Durum	Toplam	Kadın	Erkek
Ücretli ya da Yevmiyeli İşveren	19.217	5.841	13.337
Kendi Hesabına Ücretsiz Aile İşçisi	4.739	794	3.945
	3.280	2.286	994

Tablo 1: Cinsiyetlerin işteki durumu Temmuz 2019 / bin kişi (Türkiye İstatistik Kurumu, 2019c.)

Tabloda da görüldüğü gibi kadının erkeğe göre ön sırada olduğu tek alan ücretsiz aile işçiliğidir. Ülkemizde kadın iş gücüne yönelik beklentilerde geleneksel bakış açısının devam ettiğini belirten Türkel Minibaş bu durumu toplumun olduğu kadar kadının da kendisini tanımlamada kullandığı önceliklerin etkisine bağlamaktadır. Minibaş'a göre hem toplumun hem de kadının kendisine uygun bulduğu öncelikli rol “eş anne” lik ve devamında ev kadınlığıdır. Bu öncelik devam ettiği müddetçe kadının iş gücü olarak “ucuz emek”, “yardımcı aile işçisi” ve benzer şekilde tanımlanması devam edecektir (1998: 331).

“Aile Yapısı Araştırması 2016” sonuçlarına göre Türkiye’de kadınların yemek pişirme, bulaşık ve çamaşır yıkama, ev temizliği ve ütü yapmak gibi sürekliliği olan ev işlerini yaptığı, erkeklerin ise tamir, boya badana, fatura yatırma gibi başlangıcı ve sonu belli olan işleri yaptığı tespit edilmiştir. Yemek yapma işini yüzde 91.2 oranında kadınlar yaparken, erkeklerin yemek yapma oranı yüzde 8.8’dir (Türkiye İstatistik Kurumu, 2017). Birleşik Metal İş Sendikası Araştırma Merkezi’nin (BİSAM) gerçekleştirdiği “Elektrik Elektronik Sektöründe Çalışma Koşulları ve Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kadın İşçiler Üzerindeki Etkileri: İşyeri Vaka Analizi” adlı çalışmada ise kadınların yarısından fazlasının ev işlerini yalnızca kendilerinin yaptığı tespit edilirken, evli kadınların yalnızca yüzde 13’ü ev işlerini eşleriyle paylaştıklarını belirtilmiştir (Cumhuriyet, 2020).

Ev işlerinin büyük bir bölümünü üstlenen kadınlar ne yazık ki çalışma yaşamında erkeklere göre daha alt statüdeki işlerde çalışmak zorunda kalmaktadır. Hane halkı işgücü araştırması sonuçlarına göre, şirketlerde üst düzey ve orta kademe yönetici konumundaki kadın oranı 2012 yılında yüzde 14.4 iken 2017 yılında yüzde 17.3 olarak tespit edilmiştir (Türkiye İstatistik Kurumu, 2018). Aile Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Çalışma Genel Müdürlüğü’nün kamu kurum ve kuruluşlarında çalışan personele ilişkin açıkladığı veriler ise şöyledir:

Ünvanlar *	Kadın Çalışan	Toplam Üst Düzey Çalışan*	Oran Yüzde
Vali	2	81	2.47
Genel Müdür	14	143	9.79
Genel Müdür Yardımcısı	34	299	11.37
Başkan	1	33	14.29
Başkan Yardımcısı	7	119	3.03
Daire Başkanı	420	2.522	16.65
Kaymakam***	23	830	2.77
Bölge Müdürü	11	179	6.15
Bölge Müdür Yardımcısı	18	479	3.76
Toplam	534	4.690	11.38

Tablo 2: Ünvanlara göre çalışan kişi sayısı (Aile Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 2020.)

*657 sayılı Devlet Memurlar Kanununda üst düzey ünvan tanımı yapılmadığı için yönetici pozisyonundaki bazı ünvanlar gruplandırılarak verilmiştir.

*Gruplandırmada büyükşehir belediyeleri, kuruluşları ve belediyenin üst düzey ünvanları yer almamaktadır.

***İçişleri Bakanlığı Ocak 2020 verileridir.

Deniz Kandiyoti'ye (1997: 52) göre ev dışında çalışan kadınların hem iş hem de ev sorumluluklarını birlikte yürütmeleri sonucunda yaşadıkları sıkıntılar, yeni rol taleplerinden korunmak isteyen erkeklere az oranda yansıtılmaktadır. Söz konusu koruma işlevini, değişimin etkilerini evli çiftten uzak tutarak tampon konumunda bulunan başka kadınlar sağlamaktadır. Bu kadınlar genellikle hizmetçi, yoksul akraba ya da annelerden oluşmaktadır. Bu çerçevede toplumsal yapıdan desteklenen erkeğe ait rol, değişimden sınırlı oranda etkilenecek varlığını sürdürmektedir.

Kadınların eğitim ve çalışma yaşamında karşılaştığı eşitsizlikler siyasi alanda da karşısına çıkmaktadır. Aile Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı bünyesinde Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü'nün 2020 yılında yayınladığı *Türkiye'de Kadın çalışması* 1935-2018 yılları arasında cinsiyete göre milletvekili sayısı ve meclisteki temsil oranındaki eşitsiz dağılımı göstermektedir. 1935 yılında toplam 395 olan milletvekilinin yalnızca 18'i kadındır. Dolayısıyla erkeklerin temsil oranı yüzde 95.5, kadınların temsil oranı ise yüzde 4.5'tir. 2018 yılında ise 600 milletvekilinin 104'ü kadındır. Temsil oranı erkeklerde yüzde 82.7, kadınlarda yüzde 17.45'dir (Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 2020).

Toplumsal cinsiyet ayrımcılığı nedeniyle kadınlar eğitim, çalışma yaşamı ve siyasi katılımında karşılaştıkları sorunlar dışında kendilerine sunulan sağlık hizmetlerinden de yeterince yararlanamamaktadır. Özellikle okuryazar olmayan

kadınların istediklerinden daha fazla çocuk sahibi olmaları sağlık sorunları yaşamalarına neden olmaktadır. Bununla birlikte kadınların eğitim düzeyi yükseldikçe sağlık hizmetlerden daha fazla yararlandığı bilinmektedir (Akın, 2007: 5). Ayrıca ülkemizde çocuk yaşta yapılan evlilikler kadınların sağlığını olumsuz yönde etkileyen önemli sorunlardan birisidir. Ergen doğum oranları ve anne ölümleri önemli sorunlar arasında yer almaktadır. BİSAM'ın gerçekleştirdiği çalışmada ise toplumsal cinsiyet rolleri ile kadın işçilerin yaşadığı ağrılar arasında ilişki olduğu saptanmıştır. Çalışmada “evli kadın işçilerde kas iskelet sorunu yaşayanların oranı yüzde 39 iken, evli olmayanlarda bu oranın yüzde 14’e düştüğü” gözlenmiştir (Cumhuriyet, 2020).

Toplumsal Cinsiyet Tutumu

1981 yılından itibaren farklı ülkelerde yaşayan bireylerin değerleri ve inançlarını saptamaya yönelik gerçekleştirilen Dünya Değerler Araştırması (*World Values Survey*) beş yıllık zaman dilimlerinde çeşitli ülkelerde yaşayan kişilerin değerlerini, inançlarını ölçmekte, böylelikle söz konusu toplumların hoşgörü ve demokrasi seviyeleri belirlenmektedir. Medeni Kanun, ailede erkeğin reisliğine son vermesine rağmen 2012 *Türkiye Değerler Araştırması*'nın sonuçlarına göre “Bizim toplumumuzda ailenin reisi erkek olmalıdır” düşüncesine katılanları oranı toplamda yüzde 76 olarak tespit edilmiştir. Bu oran erkeklerde yüzde 81, kadınlarda yüzde 71'dir (Esmer, 2012).

Dünya Değerler Araştırması 2010-2014 Raporu'nda ise ülkemize ait bulgulardan bazıları şunlardır; Türkiye toplumunda aile yüksek düzeyde (yüzde 95.4) önem verilen bir kurum olarak kabul edilmektedir. İş konusu yüzde 49.6'lık oranla “çok önemli” bulunmaktadır. Ayrıca toplumda ataerkil ve maço özellikler baskın görünmektedir. Örneğin toplumun önemli bir bölümü (yüzde 47.1) için kadınların eşlerinden daha yüksek maaş alması problem olarak görülmektedir. İşsizlik oranlarının yükseldiği durumlarda iş için erkeklerin önceliğinin olmasını düşünenler yüzde 59.4, kadın işe gittiğinde çocukların üzüleceğini düşünenler ise yüzde 65.9'dur. Ayrıca siyaseti erkeklerin alanı olarak görenler yüzde 68, iş hayatında erkeklerin daha iyi performans gösterdiğine inananlar ise yüzde 64.1 olarak tespit edilmiştir (Örmeci, 2016).

Çalışmalar toplumsal cinsiyete yönelik tutumların oluşmasında aile ve sosyal çevrenin önemli rol oynadığını göstermektedir. Öncelikle anne-baba, okul, arkadaşlar,

kitaplar, kitle iletişim araçları gibi çeşitli unsurlar çocuğun davranış ve kuralları içselleştirmesine katkı sağlamaktadır (Connell,1998; Driscoll ve Nagel, 2008; Meece ve Daniels, 2008'den akt., Yağan Güder ve Yıldız, 2016: 425). Pilcher'a (2017: 109) göre toplumsallaşma kuramları, cinsiyet eşitsizliğini toplumsal faktörlere vurgu yaparak açıklamaktadır. Bu çerçevede kadın ve erkek biçiminde iki rolden söz etmek mümkündür. Kadınlar ve erkekler, onlara uygun olan rolü bebeklik ve çocukluğun ilk dönemlerinde toplumsallaşma yolu ile öğrenmektedir. Çocuklara dişi ya da erkek rollerine uygun davranmaları, bu rollere iliştilmiş beklentiler ve normlar yerine getirilerek öğretilmektedir. Toplumsallaşma yolu ile öğrenilen bu roller, cinsiyetçi yaklaşım içinde bulunmayan yöntemlerle değiştirildiği takdirde cinsiyet eşitsizliklerinin ortadan kaldırılabilceği ya da azaltılabileceği savunulmaktadır.

Çocuklar dış dünya ile ilk ilişkilerine ailelerinin aracılığı ile başlamakta, kendilerini erkek ya da kız olarak adlandırmadan önce ailelerinden, çevrelerinden sözle ifade edilmeyen bazı işaretler almaktadır. Kadın ve erkeklerin giyim tarzları, saç biçimleri söz konusu işaretlerden bazılarıdır. Bununla birlikte cinsiyetçi kalıp yargıları özellikle çocuklar için oyun ve oyuncak seçimlerinde kendini göstermektedir (Giddens, 2008: 208-209). Kongar'a (2019) göre her insanı önce aile sonra toplum eğitmektedir. Bireye toplumsal değerleri ve kuralları aktaran bu sürece "toplumsallaştırma" adı verilmekte, her toplumsal yapı ve o toplumsal yapı ile etkileşim içinde olan her devlet kendine uygun, kendi ideolojisini taşıyan bireyler yetiştirmek istemektedir. Bu nedenle devlet en büyük ağırlığı eğitime yani aile içi eğitime ve okullara vermektedir. Okul, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin yargıları öğrencilere öğretirken onları geleneksel cinsiyet rollerine uygun davranmaya yönlendirmekte, toplumsal cinsiyet ayrımcılığını teşvik etmektedir.

Ataerkil ideolojinin yaygınlaşmasına neden olan toplumsal kurumlardan söz ederken Louis Althusser'e başvurabiliriz. Althusser (2000) tüm ideolojik yaklaşımları mevcut sistemin kendini tekrar üretmesi için destek yapılar olarak kabul etmektedir. İdeoloji, toplumsal bütünlüğü yeniden üreten, sistemin yeniden üretilmesi için siyasal ve ekonomik iktidarın kullandığı ikna sürecidir. Toplumsal formasyonu ekonomik, siyasi ve ideolojik düzeylere ayıran Althusser, bu yapı içinde bireylerin kendilerini önceden belirlenmiş ilişkiler içinde bulduklarını, bireylerin rolleri önceden belirlendiği için toplumu bireylerarası ilişkilere indirgemenin doğru olmayacağını belirtmektedir.

İlişkilerin bütününe göremeyen bireyler kendilerini özneler olarak görmekte, ideoloji de toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı konumundaki bireyleri söz konusu ilişkilerin öznesi haline getirmektedir. İdeolojinin bazı aygıtlar aracılığıyla gerçekleştiğini belirten Althusser, bu aygıtları “devletin baskı aygıtları” ve “devletin ideolojik aygıtları” olarak ikiye ayırmaktadır. Devletin baskı aygıtları, hükümet, ordu, polis gibi kurumlardan oluşurken, ideolojik aygıtlar arasında din, eğitim kurumları, aile, hukuk kurumları, siyasal partiler, sendikalar, kitle iletişim araçları yer almaktadır. Aralarındaki temel fark, baskı aygıtların baskı, ideolojik aygıtların ise ideoloji kullanmasıdır.

Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutumları

Üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik tutumlarını tespit etmeyi amaçlayan bu çalışmada veri toplama aracı olarak “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutum Ölçeği” kullanılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular tablolar halinde düzenlenmiş ve açıklanmıştır. Araştırmaya 122 kadın, 155 erkek öğrenci katılmıştır. Kadın öğrencileri yaş ortalaması $X=20.39$, erkeklerin $X=21.16$ 'dır. Toplam ortalama ise 20.82'dir.

Sınıf	Kadın		Erkek		Toplam	
	f	yüzde	F	yüzde	f	yüzde
1.Sınıf	56	20.2	49	17.7	105	37.9
2.Sınıf	32	11.6	49	17.7	81	29.2
3.Sınıf	28	10.1	41	14.8	69	24.9
4.Sınıf	6	2.2	16	5.8	22	7.9
Toplam	122	44	155	56	277	100

Tablo 3: Öğrencilerin cinsiyete ve buldukları sınıfa göre dağılımı.

Tablo 3'de görüldüğü gibi cinsiyet ve sınıf düzeylerine göre dağılım incelendiğinde toplam 122 (yüzde 44) kadın öğrencinin 56'sı (yüzde 20.2) 1. sınıf, 32'si (yüzde 11.6) 2.sınıf, 28'i (yüzde 10.1) 3. sınıf ve 6'sı (yüzde 2.2) 4. sınıfta eğitim almaktadır. Toplam 155 (yüzde 56) erkek öğrencinin, 49'u (yüzde 17.7) 1. sınıf, 49'u (yüzde 17.7) 2. sınıf, 41'i (14.8) 3. sınıf ve 16'sı (yüzde 5.8) 4. sınıfta bulunmaktadır. Araştırmada cinsiyet değişkenine ilişkin verilerin analizinde kullanılacak istatistik test tekniğine karar vermek için normal dağılım test edilmiştir. Bu doğrultuda bir dağılımın normal olup olmadığını belirlemek için kullanılacak testlerden birisi olan Shapiro-Wilk testi uygulanmıştır.

Shapiro-Wilk			
	İstatistik	Sd	P
TCE Ölçeği	0.93	277	0.00

Tablo 4: Öğrencilerin Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutum Puanlarına Yönelik Normallik Testi

P değerinin $\alpha=0,05$ 'ten küçük çıkması dağılımın normal olmadığını göstermektedir. Normal dağılım çan eğrisi şeklinde ve dikey eksene göre simetrik bir dağılım göstermektedir. Normal dağılımda ortalama, mod ve medyan çakışıktır. Bu değerler birbirine yaklaştığı ölçüde dağılım, normal dağılıma yaklaşmakta, birbirinden uzaklaştığı ölçüde dağılım çarpıklaşmaktadır. Normal dağılımı test etmenin bir yolu basıklık ve çarpıklık katsayılarına bakmaktır. Çarpıklık katsayısı normal dağılımda 0 olarak kabul edilmektedir. Negatif çarpıklık katsayısı sağa çarpık dağılımı, pozitif çarpıklık katsayısı da sola çarpık dağılımı göstermektedir. Benzer şekilde basıklık katsayısı da normal dağılımda 0'dır. Pozitif basıklık katsayısı sivri dağılımı, negatif basıklık katsayısı ise basık bir dağılımı göstermektedir (Demir, 2017). Sağa çarpık dağılımda puanların önemli bir kısmı aritmetik ortalamanın altında kalmakta, dağılım düşük puanlarda sola doğru yığılma göstermektedir. Sola çarpık dağılımda ise puanların önemli bir kısmı aritmetik ortalamanın üzerinde kalmakta, dağılım yüksek puanlarda sağa doğru yığılmaktadır. Basıklık katsayısı da dağılımın aritmetik ortalamasının etrafında yığılması ya da aritmetik ortalamadan uzaklaşmasıdır. Basıklık katsayısı 0'dan büyük olduğunda dağılım sivri, 0'dan küçük olduğunda ise dağılım basık olmaktadır. Puanlar çok fazla çeşitlilik göstermiyorsa dağılım sivri olmakta, puanlar çeşitlendiğinde ise dağılım basık gerçekleşmektedir (Başol, 2013).

TCE Ölçeği				
x	me	sd	Çarpıklık Katsayısı	Basıklık Katsayısı
36.57	35	7.76	1.162	2.70

Tablo 5: Öğrencilerin Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutum Puanlarının Ortalama, Medyan, Standart Sapma, Çarpıklık Katsayısı ve Basıklık Katsayısı

Bu çalışmada çarpıklık katsayısına göre dağılım 0'dan büyük olması nedeniyle sağa çarpık, basıklık katsayısı ise dağılım 2'den büyük olduğu için sivridir. Bu nedenle öğrencilerin toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik tutumlarının cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğinin test edilmesi için parametrik olmayan test tekniklerinden Mann - Whitney U testi, üçlü ve daha çok gruplarda (1., 2., 3. ve 4.sınıf) Kruskal-Wallis-H testi kullanılmıştır.

Cinsiyet	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	P
Kadın	122	162.89	25248.5	5751.5	0.00
Erkek	155	108.64	13254.5		

**p<0.05

Tablo 6: Öğrencilerin Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutum Puanlarının Cinsiyete Göre Mann-Whitney U Testi Sonuçları

Mann-Whitney U testi sonucunda cinsiyete göre farklılık tespit edilmiştir (U = 5751.5 p <0.05). Kadın öğrencilerin ölçekten almış oldukları puan ortalaması, erkek öğrencilerin puan ortalamasından daha yüksektir. Dolayısıyla bu bulgular kadın öğrencilerin erkek öğrencilere göre daha eşitlikçi toplumsal cinsiyet rol tutumuna sahip olduğunu göstermektedir.

Sınıf	N	Sıra Ortalaması	X ²	P
1	105	139.2	0.342	0.95
2	81	140.2		
3	69	135.1		
4	22	145.8		

**p>0.05

Tablo 7: Sınıf Değişkenine Göre Kruskal Wallis-H Sonuçları

Tablo 7’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğrencilerin “Cinsiyet Eşitliği Tutum” puanlarının buldukları sınıflara göre farklılık oluşturup oluşturmadığını tespit için uygulanan Kruskal Wallis-H testi sonucunda sınıf değişkenine göre anlamlı farklılık tespit edilmemiştir ($p>0.05$). Örneğin 1. Sınıf öğrencileri ile 4.sınıf öğrencileri arasında dikkate değer bir fark söz konusu değildir. Bu durum üniversite eğitiminin toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda öğrencilere katkı sağlamadığı şeklinde değerlendirilebilir.

	Kişi Sayısı	En Düşük Puan	En Yüksek Puan	X	Standart Sapma
Puan Değeri	277	15	75	36.57	7.76

Tablo 8: Öğrencilerin Ölçekten Elde Ettiği En Az ve En Yüksek Puan

En yüksek puan 75 en az puan 15’dir. Uygulanan ölçeğin puan ortalaması $x=36.57$, $ss= 7.76$ ’dır. Elde edilen puandan hareketle, öğrencilerin orta düzeyde toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik algıya sahip oldukları söylenebilir.

Öğrencilerin Ölçekte Yer Alan İfadelere İlişkin Görüşleri

Ölçekte yer alan birinci önerme erkeklerin statüsü yüksek mesleklerde çalışmasına ilişkindir. Çalışmaya katılanlardan bir kadın ve iki erkek öğrenci önermeyi boş bırakmıştır. Önermeye kadın öğrencilerin yüzde 8.8’i kesinlikle katıldığını, yüzde 8.8’i de katıldığını belirtmiştir (toplam katılan yüzde 17.6). Erkek öğrencilerin yüzde 13.1’i kesinlikle katıldığını belirtirken yüzde 19.6’sı katıldığını belirtmiştir (toplam katılan yüzde 32.7). Bu sonuç, ataerkil ideolojiyi benimseyen erkek öğrencilerin oranının kadın öğrencilere göre daha yüksek olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Önerme 1		Erkekler Statüsü Yüksek Mesleklerde Çalışmalıdır					Toplam
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	
Kadın	Sayı	46	38	17	10	10	121
	Yüzde	38.0	31.4	14.0	8.3	8.3	100
Erkek	Sayı	40	38	25	30	20	153
	Yüzde	26.1	24.8	16.3	19.6	13.1	100
Toplam	Sayı	86	76	42	40	30	274
	Yüzde	31.4	27.7	15.3	14.6	10.9	100

Tablo 9: Erkekler Statüsü Yüksek Mesleklerde Çalışmalıdır

TÜİK (2018) verilerine göre şirketlerde üst düzey ve orta kademe yönetici konumundaki kadın oranı 2012 yılında yüzde 14.4 iken, 2017 yılında yüzde 17.3 olarak tespit edilmiştir. Yılmaz ve arkadaşlarının (2009) yaptığı çalışmada ise “Çalışma yaşamında aynı statüde çalışan kadın ve erkekler arasında terfilerde erkeğe öncelik verilmesi normaldir” önermesine kadın öğrencilerin yüzde 99.2’si erkek öğrencilerin ise yüzde 79’u katılmadığını belirtmiştir. Karasu ve arkadaşlarının (2017) yaptığı çalışmada ise bu önermeye kadın öğrencilerin yüzde 24.8’i kararsız olduklarını belirtirken, erkeklerin yüzde 25.8’i tamamen katıldıklarını belirtmiştir. Kahraman ve arkadaşlarının (2015) çalışmasında ise önermeye katılanların oranı yüzde 36.4, katılmayanların oranı yüzde 61.8’dir.

Önerme 2		Erkekler Kadınlara Göre Daha Mantıklıdır					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	75	33	5	5	4	122
	Yüzde	61.5	27.0	4.1	4.1	3.3	100
Erkek	Sayı	47	56	28	11	13	155
	Yüzde	30.3	36.1	18.1	7.1	8.4	100
Toplam	Sayı	122	89	33	16	17	277
	Yüzde	44.0	32.1	11.9	5.8	6.1	100

Tablo 10: Erkekler Kadınlara Göre Daha Mantıklıdır

Tablo 10’da görülen erkeklerin kadınlara göre daha mantıklı olduğuna ilişkin önermeye kadın öğrencilerin yüzde 61.5’i kesinlikle katılmadığını, yüzde 27.0’ı katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 88.5). Erkek öğrencilerin ise yüzde 30.3’ü kesinlikle katılmadığını belirtirken yüzde 36.1’i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 66.4). Önermeye kadın öğrencilerin yüksek oranda katılmadığı gözlenirken erkek öğrencilerin daha az oranda katılmadığı gözlenmiştir. Bununla birlikte erkek öğrencilerin kararsız olma oranı kadın öğrencilere göre oldukça yüksektir.

Önerme 3		Çocuk Sahibi Olma Kararını Eşler Birlikte Vermelidir					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	1	1	2	18	100	122
	Yüzde	0.8	0.8	1.6	14.8	82.0	100
Erkek	Sayı	0	2	5	32	115	154
	Yüzde	0.0	1.3	3.2	20.8	74.7	100
Toplam	Sayı	1	3	7	50	215	276
	Yüzde	0.4	1.1	2.5	18.1	77.9	100

Tablo 11: Çocuk Sahibi Olma Kararını Eşler Birlikte Vermelidir

Çocuk sahibi olma kararına eşlerin birlikte karar vermesine ilişkin önermeye bir erkek öğrenci yanıt vermemiştir. Önermeye kadın öğrencilerin toplamda yüzde 96.8'i katıldığını, erkek öğrencilerin ise toplamda yüzde 95.5'i katıldığını ifade etmiştir. Dolayısıyla öğrenciler bu önermeye büyük oranda katılarak eşitlikçi bir bakış açısı sergilemişlerdir. Seven'in (2019) çalışmasında ise aynı önermeye kadınların yüzde 76.5'i tamamen katıldığını belirtirken erkeklerin yüzde 46.2'si tamamen katıldığını belirtmiştir.

Önerme 4		Yuvayı Dişi Kuş Yapar					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	28	30	32	17	15	122
	Yüzde	23.0	24.6	26.2	13.9	12.3	100
Erkek	Sayı	27	17	59	31	19	153
	Yüzde	17.6	11.1	38.6	20.3	12.4	100
Toplam	Sayı	55	47	91	48	34	275
	Yüzde	20.0	17.1	33.1	17.5	12.4	100

Tablo12: Yuvayı Dişi Kuş Yapar

“Yuvayı dişi kuş yapar” önermesine iki erkek öğrenci yanıt vermemiş, kadın öğrencilerin yüzde 12.3'ü kesinlikle katıldığını, yüzde 13.9'u katıldığını belirtmiştir (toplam katılan yüzde 26.2). Erkek öğrencilerin ise yüzde 12.4'ü kesinlikle katıldığını

belirtirken yüzde 20.3'i katıldığını belirtmiştir (toplam katılan yüzde 32.7). Dolayısıyla bu önermede kadın ve erkek öğrencilerin geleneksel yaklaşımın etkisi altında kaldıkları gözlenmektedir.

Ataerkil yapı içinde kadının yerinin evi olduğu görüşü hakimdir. Herhangi bir zorunluluk olmadıkça kadının dışarıda çalışması uygun bulunmamaktadır. Ev işleri ve çocukların bakımı ise kadının sorumluluğundadır. Üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki tutumlarının saptanması amacıyla gerçekleştirilen çeşitli araştırmalarda genellikle kadın öğrencilerin eşitlikçi tutumları daha üst seviyelerde saptanmıştır. Bununla birlikte cinsiyetçi rol kalıpları hakkında halen geleneksel bakış açısının etkisinde kaldıkları da elde edilen bulgular arasında yer almaktadır (Baykal,1991; Elgün ve Alemdar, 2017; Öngen ve Aytaç, 2013; Pınar vd., 2008).

Önerme 5		Kadının En Önemli Rolü Evine Özen Göstermek ve Ailesi İçin Yemek Yapmaktır					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	72	30	9	0	9	120
	Yüzde	60.0	25.0	7.5	0.0	7.5	100
Erkek	Sayı	46	54	38	7	9	154
	Yüzde	29.9	35.1	24.7	4.5	5.8	100
Toplam	Sayı	118	84	47	7	18	274
	Yüzde	43.1	30.7	17.2	2.6	6.6	100

Tablo 13: Kadının En Önemli Rolü Evine Özen Göstermek ve Ailesi İçin Yemek Yapmaktır

Tablo 13'deki beşinci önermeyi iki kadın, bir erkek öğrenci boş bırakmıştır. Önermeye kadın öğrencilerin yüzde 60'ı kesinlikle katılmadığını, yüzde 25'i de katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 85). Erkek Öğrencilerin ise yüzde 29.9'u kesinlikle katılmadığını belirtirken yüzde 35.1'i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 65). Bu önermede kadın öğrencilerin daha eşitlikçi bir tutum sergiledikleri gözlenmektedir. Erkek öğrencilerin önemli bir oranı da (yüzde 24.7) kararsız olduğunu belirtmiştir.

Önermeye katılmayan kadın öğrencilerin yüzdesi yüksek olmakla birlikte günlük yaşamda ev işlerinin önemli bir bölümünü kadınlar yapmaktadır. Ayrıca kitle iletişim araçlarında kadınlar genellikle yemek yaparken, çamaşır-bulaşık yıkarken, çocuklarıyla ilgilenirken ya da temizlik yaparken temsil edilmektedir. Bu durum devletin ideolojik aygıtları içinde yer alan kitle iletişim araçlarının geleneksel yapının devam ettirilmesi yönünde hareket ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Bununla birlikte çalışma istatistiklerinde kadınların iş gücüne katılma oranları erkeklerin oldukça gerisinde kalmaktadır. Yılmaz ve arkadaşlarının (2009) çalışmasında da “Ailede ev işlerinin sorumluluğu kadına ait olmalıdır” önermesini erkek öğrenciler yüzde 40.1 oranında onaylarken, Esen ve arkadaşlarının 2017 yılında yaptıkları çalışmada “Kadınların birinci görevi ev işlerini üstlenmektedir” önermesine kadınların yüzde 57.4’ü, erkeklerin yüzde 27.4’ü katılmadıklarını ifade etmişlerdir. Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması 2013 yılı sonuçlarına göre de kadınların yüzde 75.2 oranında “Yemek, bulaşık çamaşır, ütü ve temizlik gibi ev işlerini erkekler de yapmalıdır” ifadesine katıldıkları tespit edilmiştir (Türkiye İstatistik Kurumu, 2015).

		Kız ve Erkek Çocukların Eğitim Hakkı Eşit Olmalıdır					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsız	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	3	2	3	6	107	121
	Yüzde	2.5	1.7	2.5	5.0	88.4	100
Erkek	Sayı	1	3	5	13	131	153
	Yüzde	0.7	2.0	3.3	8.5	85.6	100
Toplam	Sayı	4	5	8	19	238	274
	Yüzde	1.5	1.8	2.9	6.9	86.9	100

Tablo 14: Kız ve Erkek Çocukların Eğitim Hakkı Eşit Olmalıdır

“Kız ve erkek çocukların eğitim hakkının eşit olmalıdır” önermesini bir kadın ve iki erkek öğrenci boş bırakmış, kadın öğrenciler toplamda yüzde 93.4, erkek öğrenciler ise toplamda yüzde 94.1 oranında katıldıklarını ifade etmişlerdir. Bu önermede öğrencilerin büyük ölçüde eşitlikçi yaklaşımı benimsedikleri saptanmıştır. Bununla birlikte KONDA tarafından 2018 yılında Türkiye genelinde 5793 kişiyle yüz yüze

görüşülerek gerçekleştirilen “Hayat Tarzları” araştırması kadınların yüzde 10’unun okuryazar olmadığını göstermektedir. Ayrıca kadınların yüzde 51’i ortaokul, yüzde 25’i lise düzeyinde, erkeklerin ise yüzde 45’i ortaokul, yüzde 33’ü ise lise düzeyinde eğitim almıştır (KONDA, 2019). Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırmaları (TNSA) 2018’e göre ülkemizde genç yaştaki kadınlar, kendilerinden daha büyük yaşlardaki kadınlara göre daha fazla eğitim almaktadır. 15- 19 yaş aralığında okur yazarlık oranı yüzde 99, 45-49 yaş aralığında ise yüzde 89’dur. (Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, 2019).

		Bir Genç Kız Evlenene Kadar Babasının Sözü Dinlemelidir					Toplam
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	
Kadın	Sayı	40	31	37	8	3	119
	Yüzde	33.6	26.1	31.1	6.7	2.5	100
Erkek	Sayı	20	23	79	21	12	155
	Yüzde	12.9	14.8	51.0	13.5	7.7	100
Toplam	Sayı	60	54	116	29	15	274
	Yüzde	21.9	19.7	42.3	10.6	5.5	100

Tablo 15: Bir Genç Kız Evlenene Kadar Babasının Sözü Dinlemelidir

Tablo 15’deki yedinci önermeyi üç kadın öğrenci boş bırakmıştır. Kadın öğrencilerin yüzde 2.5’i bu önermeye kesinlikle katıldığını, yüzde 6.7’i de katıldığını belirtmiştir (toplam katılan yüzde 9.2). Erkek Öğrencilerin ise yüzde 7.7’si kesinlikle katıldığını belirtirken yüzde 13.5’i katıldığını belirtmiştir (toplam katılan yüzde 21.2). Hem kadın hem erkek öğrenciler arasında kararsızların oranı ise oldukça yüksektir (yüzde 42.3). Kahraman ve arkadaşlarının (2015) çalışmasında ise “Bir kadın evlenene kadar babasını sözünü dinlemelidir” önermesine katılımcıların yüzde 69.1 katılıyorum yanıtını vermiştir. Kahraman ve arkadaşlarının da belirttiği gibi bu önermede kadınların kendi başlarına karar vermeleri konusunda ataerkil düşünce yapısının etkisi gözlenmektedir. Ataerkil yapı içinde baba, ailenin karar verici ve tek yetkili kişisi olarak eşi ve çocukları üzerinde söz söyleme hakkı olan otoritedir. Seven’in (2019) çalışmasında ise bu önermeye kadınların yüzde 6.5’i, erkeklerin ise yüzde 13.5’i tamamen katıldığını

belirtmiştir. Kadınların yüzde 18.5'i, erkeklerin yüzde 9.6'sı ise kesinlikle katılmadığını belirtmiştir.

Önerme 8		Erkeklerin Ev İşleri Yapmasını Önemserim				Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum		
Kadın	Sayı	3	2	11	48	58	122
	Yüzde	2.5	1.6	9.0	39.3	47.5	100
Erkek	Sayı	9	8	46	51	40	154
	Yüzde	5.8	5.2	29.9	33.1	26.0	100
Toplam	Sayı	12	10	57	99	98	276
	Yüzde	4.3	3.6	20.7	35.9	35.5	100

Tablo 16: Erkeklerin Ev İşlerini Yapmasını Önemserim

“Erkeklerin ev işleri yapmasını önemserim” önermesini bir erkek öğrenci boş bırakmıştır. Önermeye kadın öğrencilerin toplamda katılım oranı yüzde 86.8, erkek öğrencilerin ise toplam katılım oranı yüzde 59.1'dir. Bu önermede erkek öğrenciler arasında kararsızların oranı yüzde 29.9'dur. Önermede kadın öğrencilerin erkeklere göre daha eşitlikçi tutum sergiledikleri görülmekte, erkek öğrenciler ise eşitlikçi role mesafeli yaklaşmaktadır. Kandiyoti'nin (1997) de belirttiği gibi ev dışında çalışan kadınların hem iş hem de ev sorumluluklarını birlikte yürütmeleri sonucunda yaşadıkları sorunlar yeni rol taleplerinden uzak kalmak isteyen erkeklere az oranda yansıtılmakta, erkeğe ait rol değişimden sınırlı oranda etkilenmektedir. Ayrıca 2016 TÜİK verileri, evin badana ve boyası, küçük onarım ve tamirler ile faturaların ödenmesi dışında ev işlerini çoğunlukla kadınların yaptığını göstermektedir. Ayrıca devletin ideolojik aygıtları içinde yer alan aile, eğitim kurumları ve kitle iletişim araçları ev işlerini kadının görevi olarak yansıtmaktadır. Okul kitaplarında yer verilen yazılı ve görsel bilgiler, iletişim araçlarının ilettiği mesajlar ataerkil yapının yeniden üretimine katkı sağlamaktadır. Çalışma yaşamına katılmış olsa bile ev içinde kadının üstlenmek durumunda kaldığı rollerde değişiklik olmamakta, aksine iş yükü daha da artmaktadır. Erkek öğrencilerin eşitlikçi tutumda olmaması, ataerkil yapının özellikle ev içi rollerde erkekler tarafından desteklendiğini göstermektedir. Bir çalışmada (Birleşik Metal-İş

Sendikası Araştırma Merkezi, 2020) kadınların yarısından fazlasının ev işlerini kendilerinin yaptığı tespit edilmiştir. Ev dışında çalışıyor olmasına rağmen evli kadınların yalnızca yüzde 13'ü ev işlerini eşleri ile paylaştığını belirtmiştir. Ayrıca kadın katılımcıların tamamı iş günlerinde de olsa evde yemek, temizlik, çocuk bakımı, ev toplama, bulaşık, çamaşır ve ütü gibi ev işlerinden en az birini yaptıklarını söylemişlerdir. Esen ve arkadaşlarının (2017) çalışmasında ise “Erkekler de çamaşır, bulaşık gibi ev işlerini yapmalıdır” önermesine kadınlar yüzde 66.6 oranında, erkekler yüzde 27.4 oranında kesinlikle katıldığını ifade etmiştir. Araştırma bulguları, ev dışında çalışsalar bile kadınların erkeklerden daha fazla ev işi yaptığını, erkeklerin çalışmaları da ev işleri yapmadıklarını göstermektedir. Çalışan kadınlar ortalama 1.5 saat, çalışan erkekler 10 dakika ev işi yapmaktadır (KONDA, 2019).

Önerme 9		Erkekler Ağlamaz					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	88	26	3	3	1	121
	Yüzde	72.7	21.5	2.5	2.5	0.8	100
Erkek	Sayı	87	37	15	5	9	153
	Yüzde	56.9	24.2	9.8	3.3	5.9	100
Toplam	Sayı	175	63	18	8	10	274
	Yüzde	63.9	23.0	6.6	2.9	3.6	100

Tablo 17: Erkekler Ağlamaz

Bir kadın ve iki erkek öğrenci “erkekler ağlamaz” önermesini boş bırakmıştır. Önermeye kadın öğrencilerin yüzde 72.7’i kesinlikle katılmadığını, yüzde 21.5’i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 94.2). Erkek öğrencilerin ise yüzde 56.9’u kesinlikle katılmadığını belirtirken yüzde 24.2’i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 81.1). Önermeye kadın ve erkek öğrencilerin yüksek oranda katılmadığı dolayısıyla eşitlikçi yaklaşıma yakın oldukları saptanmıştır. Kahraman ve arkadaşlarının (2015) çalışmasında “Erkekler toplum içinde ağlamamalıdır” önermesine katılanların oranı yüzde 48, katılmayanların oranı yüzde 51.5’dir. KONDA’nın (2019) çalışmasında ise toplumumuzda erkeklere yakıştırılan ve duyguları belli etmemeyi simgeleyen “Erkek adam ağlamaz” anlayışının genel olarak

onaylanmadığı saptanmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde erkeğe yakıştırılan ve doğdukları günden itibaren erkeklere dayatılan bu anlayışın tahmin edilenin tersine yaygın kabul görmemesi geleneksel erkeklik rollerine ilişkin bir tanımın kabul edilmemesi açısından önemli bir tespittir.

Önerme 10		Kadınların En Önemli Görevi Anneliktir					Toplam
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	
Kadın	Sayı	51	24	27	12	8	122
	Yüzde	41.8	19.7	22.1	9.8	6.6	100
Erkek	Sayı	34	36	35	20	29	154
	Yüzde	22.1	23.4	22.7	13.0	18.8	100
Toplam	Sayı	85	60	62	32	37	276
	Yüzde	30.8	21.7	22.5	11.6	13.4	100

Tablo 18: Kadınların En Önemli Görevi Anneliktir

Kadınların en önemli görevinin annelik olduğu önermesini bir erkek öğrenci boş bırakmıştır. Önermeye katılmadığını ya da kesinlikle katılmadığını belirten kadın öğrencilerin oranı yüzde 61.5, erkek öğrencilerin oranı ise yüzde 45.5'tir. Bununla birlikte kadın ve erkek öğrencilerin yüzde 22.5'i kararsız olduklarını ifade etmişlerdir. Bu sonuç geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde düşünen öğrenci oranının yüksek olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Geleneksel yaklaşım içinde annelik en önemli görevler arasında sayılmaktadır. Minibaş'ın (1998) belirttiği gibi kadının kendisine uygun bulduğu öncelikli rol "eş annelik" ve devamında ev kadınlığıdır. Karasu ve arkadaşlarının (2017) çalışmasında bu önermeye kadınların yüzde 25'i, erkeklerin yüzde 30.8'i katılmadıklarını, Seven'in (2019) çalışmasında ise kızların yüzde 39.8'i, erkeklerin yüzde 17.3'ü kesinlikle katılmadıklarını belirtmiştir.

Önerme 11		Kadının Şiddeti Hak Ettiği Zamanlar Vardır					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	114	5	0	1	1	121
	Yüzde	94.2	4.1	0	0.8	0.8	100
Erkek	Sayı	116	27	5	4	1	153
	Yüzde	76.8	17.6	3.3	2.6	0.7	100
Toplam	Sayı	230	32	5	5	2	274
	Yüzde	83.9	11.7	1.8	1.8	0.7	100

Tablo 19: Kadının Şiddeti Hak Ettiği Zamanlar Vardır

“Kadınların şiddeti hak ettiği zamanlar vardır” önermesini bir kadın ve iki erkek öğrenci boş bırakmıştır. Önermeye kadın öğrencilerin yüzde 94.2’i kesinlikle katılmadığını, yüzde 4.1’i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 98.3). Erkek öğrencilerin yüzde 76.8’i kesinlikle katılmadığını belirtirken yüzde 17.6’ı katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 94.4). Dolayısıyla kadın ve erkek öğrencilerin kadına yönelik şiddet söz konusu olduğunda eşitlikçi yaklaşımı benimsedikleri gözlenmiştir. Vefikuluçay ve arkadaşlarının (2007) çalışmasında, kocası tarafından kadına hak ettiği durumlarda şiddet uygulanabileceği yönündeki önermeye kadın öğrenciler yüzde 10.6 oranında onay verirken, Altıparmak’ın (2018) çalışmasında öğrencilerin yüzde 91.8’i önermeye katılmamış, yüzde 8.2’si katılmıştır. Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması 2003 sonuçlarına göre ise “Kadın hak ediyorsa kocasından dayak yiyebilir” görüşüne kadınların yüzde 39’u destek vermiştir (Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, 2004: 40).

WEF’in 2018 raporuna göre ise Türkiye’de kadınların yaşamları boyunca toplumsal cinsiyete dayalı şiddete maruz kalma oranı yüzde 42’dir. Bu oran ile Türkiye, OECD ülkeleri arasında en kötü durumdaki ülke konumundadır. Başka bir deyişle Türkiye’de her 10 kadından 4’ü yaşamları boyunca cinsiyete dayalı şiddet görmektedir. Söz konusu şiddet genellikle kadınların yakın çevresinde bulunan erkekler tarafından

gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte 2014 yılında ikincisi gerçekleştirilen “Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması”nın bulguları arasında duygusal şiddetle karşılaşan kadınların oranı yüzde 44 olarak tespit edilmiştir. Cinsel şiddete maruz kalan kadınların fiziksel şiddetle karşılaşma oranı ise yüzde 35’tir. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi öğrencilerinin kadına yönelik şiddetle ilgili tutumları daha önce aynı konuda yapılan çalışmalarda elde edilen sonuçlarla ve Türkiye’de kadına yönelik şiddetin boyutlarıyla karşılaştırıldığında umut vericidir.

Önerme 12		Ailenin Geçimini Sağlayan Erkek Olduğu İçin Kadının Çalışmasına Gerek Yoktur					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	105	15	0	1	1	122
	Yüzde	86.1	12.3	0.0	0.8	0.8	100
Erkek	Sayı	93	39	15	5	3	155
	Yüzde	60.0	25.2	9.7	3.2	1.9	100
Toplam	Sayı	198	54	15	6	4	277
	Yüzde	71.5	19.5	5.4	2.2	1.4	100

Tablo 20: Ailenin Geçimini Sağlayan Erkek Olduğu İçin Kadının Çalışmasına Gerek Yoktur

Tablo 20’de görülen on ikinci önermeye kadın öğrencilerin yüzde 86.1’i kesinlikle katılmadığını, yüzde 12.3’ü katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 98.4). Erkek öğrencilerin yüzde 60’ı kesinlikle katılmadığını, yüzde 25.2’i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 85.2). Dolayısıyla kadın ve erkek öğrencilerin kadının çalışması konusunda eşitlikçi tutuma yakın oldukları gözlenmiştir. Bununla birlikte kamusal alanda ücret karşılığı çalışan kadınların oranı erkeklere göre oldukça düşüktür. Kadın genellikle ücretsiz ev işleri yapmakta ve çocuklarına bakmaktadır. TÜİK’in “İstatistiklerle Kadın 2018” verilerine göre 15 yaş ve üzeri işgücüne katılım oranı erkeklerde yüzde 72.5, kadınlarda yüzde 33.6’dır. Serpil Sancar’ın da belirttiği gibi sanayileşme sonucunda ev ve işyeri iki farklı alan haline gelmiştir. Piyasanın ve hanenin içinde ise farklı cinsiyet düzenleri oluşmuştur. Bu düzen çerçevesinde ücretli emeği ile ailenin reisi erkek olmuştur (Sancar, 2009: 51). KONDA’nın (2019)

araştırmasında ise toplumun yüzde 54'ü kadının çalışmak için kocasından izin alması gerektiğini onaylamaktadır. Bu çalışmada üniversite öğrencilerinin büyük oranı kadınların çalışmasını desteklemektedir. Öğrencilerin bu tutumu eşitlikçi rollerin gelişmesi yönünde önemli bir adım olarak değerlendirilebilir.

Önerme 13		Üniversite Eğitimi Erkekler İçin Daha Önemlidir					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	97	17	4	1	2	121
	Yüzde	80.2	14.0	3.3	0.8	1.7	100
Erkek	Sayı	98	33	8	7	8	154
	Yüzde	63.6	21.4	5.2	4.5	5.2	100
Toplam	Sayı	195	50	12	8	10	275
	Yüzde	70.9	18.2	4.4	2.9	3.6	100

Tablo 21: Üniversite Eğitimi Erkekler İçin Daha Önemlidir

WEF'in 2020 yılına ait *Küresel Toplumsal Cinsiyet Uçurumu Raporu*, Türkiye'nin 153 ülke arasında eğitimde 113. sırada olduğunu göstermektedir. Bu durum, eğitimde fırsat eşitliği konusunda oldukça geride kaldığımızın önemli bir göstergesidir. Bu çalışmada ise hem kadın hem erkek öğrencilerin eğitimde fırsat eşitliği konusunda, eşitlikçi bir tutuma sahip oldukları tespit edilmiştir. "Üniversite eğitimi erkekler için daha önemlidir" önermesini bir kadın ve bir erkek öğrenci boş bırakmıştır. Önermeye kadın öğrencilerin yüzde 80.2'i kesinlikle katılmadığını, yüzde 14'ü katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 94.2). Erkek öğrencilerin yüzde 63.6'ı kesinlikle katılmadığını belirtirken yüzde 21.4'ü katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 85). Önermeye iki kadın öğrenci kesinlikle katıldığını, bir kadın öğrenci de katıldığını belirtmiştir. Üniversite eğitimi alan kadın öğrencilerin çok düşük oranda da olsa bu önermeye katılması ya da kararsız kalması oldukça düşündürücüdür. Eğitimde fırsat eşitliği için verilen mücadelelerin farkında olamamak ve destek vermemek kadın üniversite öğrencilerinin bu konuda yeterince bilinçli olmadıklarını göstermesi açısından önemlidir. TÜİK verilerine göre ise kadınların yüzde 9.4'ü "Erkek çocuğun eğitimi

olması kız çocuğun eğitimi olmasından her zaman daha iyidir” önermesini desteklemektedir (Türkiye İstatistik Kurumu, 2015).

Önerme 14		Aileler Erkek Çocuklarına Kız Çocuklarından Daha Fazla Harçlık Vermelidir					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	111	6	2	0	2	121
	Yüzde	91.7	5.0	1.7	0.0	1.7	100
Erkek	Sayı	99	32	8	7	6	152
	Yüzde	65.1	21.1	5.3	4.6	3.9	100
Toplam	Sayı	210	38	10	7	8	273
	Yüzde	76.9	13.9	3.7	2.6	2.9	100

Tablo 22: Aileler Erkek Çocuklarına Kız Çocuklarından Daha Fazla Harçlık Vermelidir

Harçlık konusundaki önermeye kadın öğrencilerin yüzde 91.7’i kesinlikle katılmadığını, yüzde 5’i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 96.7). Erkek öğrencilerin yüzde 65.1’i kesinlikle katılmadığını belirtirken yüzde 21.1’i katılmadığını belirtmiştir (toplam katılmayan yüzde 86.2). Dolayısıyla hem kadın hem de erkek öğrencilerin yüksek oranda eşitlikçi tutumu benimsedikleri gözlenmiştir. Altıparmak’ın (2018) çalışmasında ise “Erkek çocukları ailede daha önemlidir” önermesine öğrencilerin yüzde 90.6’sının katılmadığı, yüzde 9.4’ünün katıldığını saptanmıştır.

Önerme 15		Miras Paylaşımında Erkekler Kadınlardan Daha Çok Pay Verilmelidir					
		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum	Toplam
Kadın	Sayı	109	6	4	1	2	122
	Yüzde	89.3	4.9	3.3	0.8	1.6	100
Erkek	Sayı	103	30	6	6	9	154
	Yüzde	66.9	19.5	3.9	3.9	5.8	100
Toplam	Sayı	212	36	10	7	11	276
	Yüzde	76.8	13.0	3.6	2.5	4.0	100

Tablo 23: Miras Paylaşımında Erkekler Kadınlardan Daha Çok Pay Verilmelidir

Kadınların miras paylaşımı ve mülk edinme konusunda dünya genelinde arka planda kaldıkları bilinmektedir. Bu araştırmaya katılan öğrenciler ise bu konuda eşitlikçi bir tutum sergilemişlerdir. Önermeyi bir erkek öğrenci boş bırakmıştır. Önermeye toplamda kadın öğrencilerin yüzde 94.2’i, erkek öğrencilerin yüzde 86.4’u katılmadığını belirtmiştir. Benzer şekilde Yılmaz ve arkadaşlarının (2009) çalışmasında da mirastan yalnızca erkek çocuklarının faydalanması yönündeki önermeye öğrencilerin büyük bir bölümü (Kadın yüzde 97.5, Erkek yüzde 90.1) katılmadıklarını ifade etmişlerdir. Kahraman ve arkadaşlarının (2015) yaptığı çalışmada ise “Mirastan sadece erkek çocuğun pay alması gerekir” önermesine öğrencilerin yüzde 8.9’u katılmıştır.

Bu çalışmanın sonucunda kadın ve erkek öğrencilerin orta düzeyde eşitlikçi tutumu benimsedikleri, kadın öğrencilerin erkek öğrencilere göre daha eşitlikçi olduğu saptanmıştır. Öğrenciler eşitlikçi tutuma yakın olmakla birlikte geleneksel anlayışın etkileri de varlığını devam ettirmektedir. Örneğin “Yuvayı dışı kuş yapar” önermesinde kadın ve erkek öğrencilerin yüksek oranda kararsız olmaları düşündürücüdür. Bu durum özellikle geleneksel ev içi rollerin aile yaşamında varlığını etkin bir şekilde devam ettirini göstermektedir. Ayrıca kadınların evleninceye kadar babalarının sözünü dinlemeleri yönündeki önermeye kadın öğrenciler eşitlikçi bakış açısı ile yaklaşırken erkek öğrenciler kararsız bir tutum sergilemektedir. Bu durum akla, kadınlar evlendikten sonra da eşlerinin sözünü mü dinlemek zorunda kalacaklar sorusunu getirmektedir.

Öngen ve Aytaç’ın (2013) çalışmasında kadınların erkeklere göre, Karasu ve arkadaşlarının (2017) çalışmasında ise erkeklerin kadınlara göre daha eşitlikçi tutuma sahip oldukları tespit edilmiştir. Benzer şekilde Önder ve arkadaşlarının (2013) çalışmasında da erkek öğrencilerin kadınlara göre daha eşitlikçi oldukları saptanmıştır. Bu çalışmada ise öğrencilerin toplumsal cinsiyet eşitliği tutum ölçeği toplam puan ortalaması 36.57’dir. Bu sonuca göre, çalışmaya katılan öğrencilerin orta düzeyde eşitlikçi tutuma sahip oldukları ve kadın öğrencilerin erkek öğrencilere göre daha eşitlikçi oldukları tespit edilmiştir. Örneğin “Erkekler statüsü yüksek mesleklerde çalışmalıdır” önermesine kadın öğrencilerin toplamda yüzde 69.4’ü katılmazken, erkek öğrencilerin toplamda yüzde 50.9’u katılmamıştır. “Erkekler kadınlara göre daha mantıklıdır” önermesine kadınların toplamda yüzde 88.5’i katılmazken, erkeklerin toplamda yüzde 66.4’ü katılmamıştır. “Yuvayı dışı kuş yapar” önermesine kadınların

toplamda yüzde 47.6'sı katılmazken, erkekleri toplamda yüzde 28.7'si katılmamıştır. “Kadının en önemli rolü evine özen göstermek ve ailesi için yemek yapmaktır” önermesine kadınların toplamda yüzde 85'i katılmazken, erkeklerin toplamda yüzde 65'i katılmamıştır. “Erkeklerin ev işlerini yapmasını önemserim” önermesine kadınların toplamda yüzde 86.8'i katılırken, erkeklerin toplamda yüzde 59.1'i katılmıştır. “Kadınların en önemli görevi anneliktir” önermesine kadınların toplamda yüzde 61.5 katılmazken, erkeklerin toplamda yüzde 45.5'i katılmamıştır.

“Erkekler statüsü yüksek mesleklerde çalışmalıdır” önermesine kadınların yüzde 17.6 oranında katılması geleneksel toplumsal cinsiyet rollerin etkisini bir ölçüde devam ettirdiğini göstermektedir. “Yuvayı dışı kuş yapar” önermesine kadınların yüzde 26.2 oranında katılması ise geleneksel ev içi rolleri benimseyen kadınların oranını ve ataerkil ideolojinin bu konudaki yaygınlığını göstermesi açısından önemlidir. “Bir genç kız evlenene kadar babasının sözünü dinlemelidir” önermesine kadınların yüzde 9.2'sinin katılması ise erkeklerin denetimini altında yaşamaya rıza gösteren kadınların oranını göstermesi açısından önemli bir veridir. Bu denetim muhtemelen evlendikten sonra da eş tarafından devam ettirilecektir. “Erkekler ağlamaz” önermesine ise kadınların büyük bir oranı (yüzde 94.2) katılmamaktadır. Toplumumuzda duyguları belli etmemeyi simgeleyen bu önerme kadınlar tarafından kabul görmemektedir. Bununla birlikte “Erkekler statüsü yüksek mesleklerde çalışmalıdır” önermesine erkek öğrencilerin yüzde 32.7'si katıldığını belirtmiştir. Bir başka deyişle erkek öğrencilerin önemli bir kısmı çalışma yaşamında statüsü yüksek mesleklerde çalışmayı kendilerine uygun bulmaktadır. “Yuvayı dışı kuş yapar” önermesine erkeklerin yalnızca yüzde 28.7'sinin katılmaması erkeklerin ev içi roller söz konusu olduğunda ataerkil ideolojiyi desteklediklerini göstermektedir. “Bir genç kız evlenene kadar babasının sözünü dinlemelidir” önermesine erkeklerin yüzde 21.2'sinin katılması erkeğin kadın üzerinde oluşturmak istediği denetimin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. “Erkekler ağlamaz” önermesine ise erkeklerin önemli bir oranının (yüzde 81.1) katılmaması, duygularını belli etmekten yana olduklarını göstermektedir.

Bulgular çerçevesinde, erkeklerin kamusal alanla ilgili konularda daha eşitlikçi olmakla birlikte özel alanla ilgili konularda geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini kabul etme oranlarının daha yüksek olduğu görülmektedir. Kadının eğitim almasını, dışarıda çalışmasını bir başka ifadeyle para kazanmasını desteklemekle birlikte ev içi

geleneksel rolleri de devam ettirmesini istedikleri görülmektedir. Kadın yuvayı kurmalı, babasının sözünü dinlemeli, erkeğe itaat etmeli, yemek yapmalı, annelik yapmalı ve aynı zamanda dışarıda çalışmalıdır.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmanın sonucunda elde edilen veriler, üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet eşitliğine ilişkin görüşlerini ortaya koyması ve üniversitelerin bu konu doğrultusunda vereceği eğitici etkinlikler açısından önem taşımaktadır. Elde edilen veriler genel olarak öğrencilerin orta düzeyde eşitlikçi tutuma sahip olduklarını ve geleneksel bakış açısının da varlığını devam ettirdiğini göstermiştir. Ayrıca kadın öğrencilerin cinsiyet eşitliği tutum puanları ve sıra ortalamaları dikkate alındığında erkek öğrencilere göre daha yüksek bulunmuştur. Bu nedenle kadın öğrenciler ile erkek öğrenciler arasındaki fark anlamlıdır ($p<0.05$). Sınıflar arasındaki fark ise anlamlı bulunmamıştır. Öğrencilerin ölçek maddelerine verdiği yanıtlardan anlaşıldığı gibi kadın ve erkek öğrenciler üzerinde geleneksel normlar ve kültürel değerler etkisini sürdürmekle birlikte eşitlikçi yönde de değişimin olduğu gözlenmektedir.

Sonuç olarak toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanabilmesi için öğrencilerin öncelikle geleneksel cinsiyetçi tutumlardan uzaklaşmaları gereği ortaya çıkmaktadır. Elde edilen veriler, toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki sıkıntıların gözler önüne serilmesi ve toplumda cinsiyet eşitliği farkındalığının oluşturulmasının önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu bağlamda öğrencilerin cinsiyet eşitliğine yönelik tutumlarının gelişmesi için eğitim kurumu olan üniversitelerin bu konu üzerinde hassasiyetle durması gerekmektedir. Üniversite eğitiminde öğrencilerin geleneksel tutumları benimsemeleri, çağdaş bireyler yetiştirmeyi amaçlayan üniversitelerin hedeflerini tam olarak hayata geçiremediklerini göstermektedir. Üniversiteler geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine yönelik kalıp yargıları değiştirmeyi hedefleyerek öğrencilerini eşitlikçi cinsiyet rollerine yönlendirmelidir. Bu nedenle üniversitelerde toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik derslere ağırlıklı olarak yer verilmesi büyük önem arz etmektedir.

Sağlık Bakanlığı çalışanlarına uygulanan Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutum Ölçeği'nin ön-test ortalaması 7.71, son-test ortalaması ise 12.56 olarak tespit edilmiştir. Ön-test sonrası verilen eğitim, çalışanların Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Tutumları'nda

yüzde 50'den fazla yükselmeye neden olmuştur (2016: 315). Bu sonuç eşitlikçi bakış açısının gelişmesinde eğitimin önemini göstermesi açısından önemlidir. Benzer şekilde Uzun ve ark. tarafından gerçekleştirilen çalışmada da eğitimin katılımcıların toplumsal cinsiyet algılarının ortalamalarını ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumlarını önemli oranda artırdığı tespit edilmiştir. Eğitim sonrasında özellikle erkek katılımcıların ortalamalarının kadınlara göre daha fazla yükseldiği saptanmıştır (Uzun ve ark., 2017).

Eğitimin toplumsal cinsiyet eşitliğine ilişkin tutum üzerindeki etkisini gösteren bu veriler de, üniversite eğitiminin her aşamasında "Toplumsal Cinsiyet Eşitliği" dersleri ile farkındalık yaratmanın önemini göstermektedir. Bu bağlamda öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin görüşlerinin tespit edilmesi ve bu konuda öğrencilerin bilinçlendirilmesi, geleneksel bakış açısı yerine gençlerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin görüşlerini eşitlikçi bir bakış açısıyla güçlendirmek büyük önem taşımaktadır. Ayrıca farkındalık oluşturmak için düzenlenecek panel ve sempozyum gibi etkinlikler aracılığı ile öğrencilerle bilgi paylaşımı artırılmalıdır. Bununla birlikte öğrenciler arasındaki tutum farklılıklarını saptayabilmek amacıyla üniversitelerin çeşitli bölümlerinde benzer çalışmalar devam ettirilmelidir. Daha güzel bir dünya eşit koşullarda sağlanacaktır.

Kaynakça

- Agarwal, Bina (1994). *A Field of One's Own: Gender and Land Rights in South Asia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü (2020). *Türkiye'de Kadın*. www.ailevecalisma.gov.tr/media/44013/02-03-2020-tr-de-kadin-donusturuldu.pdf Erişim tarihi: 30.04.2020
- Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı (2016). *Aile İçi Şiddetle Mücadele Projesi / Sağlık Çalışanları El Kitabı*. Ankara.
- Akın, Ayşe (2007). "Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı ve Sağlık." *Toplum Hekimliği Bülteni*, 26 (2):1-10.
- Althusser, Louis (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev., Yusuf Alp, Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altıparmak, İpek Beyza (2018). "Toplumsal Cinsiyet Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Kaynakları ve Mücadele Alanlarına Yönelik Öneriler." *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18): 179-194.
- Balkır, Z. Gönül (2012). "Toplumsal Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı." *TÜBAKKOM: 1.Kadın Avukatlar Kurultayı*. Aydın Barosu Kadın Hukuku Komisyonu (der.) içinde. Ankara: Türkiye Barolar Birliği Yayınları. 68-94.
- Başol, Gülşah (2013). "Paremetrik Testlerin Sayıltıları." www.slideshare.net/gbasol/blm5sunu Erişim tarihi: 29.12.2020
- Baykal, Serçin (1991). "Üniversite Öğrencilerinin Cinsiyet Rollerine İlgili Kalıp Yargılarının Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi." *Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 1(2): 66-75.
- Butler, Judith (2019). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Alt Üst Edilmesi*. Çev., Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cangöz, İncilay (2013). "İletişim Fakültesi Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Farkındalığı ve Cinsiyetçi Şiddetle İlgili Görüşleri." *İleti-ş-im*, 19: 41-64.
- Connell, Robert William (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Cumhuriyet (2020). “Elektrik-Elektronik Sektöründe Çalışma Koşulları ve Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kadın İşçiler Üzerindeki Etkileri: İşyeri Vaka Analizi.” www.cumhuriyet.com.tr/haber/toplumsal-cinsiyet-rolleri-kadin-iscileri-hasta-ediyor-1802078 Erişim tarihi: 28.12.2020
- Ecevit, Yıldız (2011). “Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç.” *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Yıldız Ecevit ve Nadide Karkıner (der.) içinde. Eskişehir: AÖF Yayını. 3-30.
- Elgün, Aslı ve Mine Alemdar (2017). “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Tutumlarına Yönelik Bir Araştırma: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Örneği.” *International Journal of Social Sciences and Educational Research*, 3(3): 1054-1067.
- Demir, Ergül (2017). “İstatistik Ders Notları.” www.academia.edu/30931820/Istatistik_Ders_Notlarim_E_Demir_2017_pdf Erişim tarihi: 19.01.2021
- Esen, Siyez vd. (2017). “Üniversite Öğrencilerinde Toplumsal Cinsiyet Algısının Toplumsal Cinsiyet Rolü ve Cinsiyet Değişkenlerine Göre İncelenmesi.” *E-Uluslararası Eğitim Araştırmaların Dergisi*, 8 (1): 46-63.
- Esmer, Yılmaz (2012). “Türkiye Değerler Atlası 2012.” www.slideshare.net/syurdam/atlas-sunum-2-10-2012-2 Erişim tarihi: 29.12.2020
- Giddens, Anthony (2008). *Sosyoloji*. Çev., Hüseyin Özel vd. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Yağan Güder, Sevcan ve Tülin Güler Yıldız (2016). “Okul Öncesi Dönemdeki Çocukların Toplumsal Cinsiyet Algılarında Ailenin Rolü.” *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(2): 424-446.
- Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü (2019). *2018 Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması*. http://www.hips.hacettepe.edu.tr/tnsa2018/rapor/TNSA2018_ana_Rapor.pdf Erişim tarihi: 05.11.2019
- Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü (2004). *Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması*. <http://www.hips.hacettepe.edu.tr/pdf/TNSA2003-AnaRapor.pdf> Erişim tarihi: 26.04.2020

- Jersild, Arthur T. (1978). *Gençlik Psikolojisi*. Çev., İbrahim N. Özgür. İstanbul: Takıoğlu Matbaacılık.
- Kahraman, Tunçdemir vd. (2015). “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Algıları.” *Sobider / Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (4):304-322.
- Kandiyoti, Deniz (1997). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Çev., Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaos GL (2020). “LGBTİ+ Hakları Alanında Çeviri Sözlüğü.” Deniz Gedizlioğlu (Haz.). www.kaosgldernegi.org/images/library/cevirisozlugu2020.pdf
Erişim tarihi: 24.12.2020
- Karasar, Niyazi (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: 3A Araştırma, Eğitim Danışmanlık Ltd.
- Karasu, Göllüce vd. (2017). “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları.” *SdÜ Sağlık Bilimleri Dergisi*, 8(1): 21-27.
- KONDA (2019). Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Raporu, Hayat Tarzları 2018 Araştırması. www.konda.com.tr/wpcontent/uploads/2019/11/KONDA_ToplumsalCinsiyetRaporu.pdf. Erişim tarihi:12.03.2020
- Kongar, Emre (2019). “Kör Cehaletin Doymak Bilmez Açlığı.” *Cumhuriyet*, 12.12.2019. <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/emre-kongar/kor-cehaletin-doymak-bilmez-acligi-1707667> Erişim Tarihi: 13.01.2020.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev., Osman Akınhay ve Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Minibaş, Türkel (1998). “Türkiye’nin Kalkınma Sürecinde Kadın İşgücü.” *Aydınlanmanın Kadınları*. Necla Arat (der.) içinde. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Morris, Charles G. (2002). *Psikolojiyi Anlamak*. Çev., H. Belgin Ayvaşık ve Melike Sayıl. Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları No: 23.

- Önder, Yalçın vd. (2013). "Sağlık Kurumları Yöneticiliği Bölümü Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları." *Ankara Sağlık Bilimleri Dergisi*, 2 (1): 55-78.
- Öngen, Burcu ve Serpil Aytaç (2013). "Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ve Yaşam Değerleri İlişkisi." *Sosyoloji Konferansları*, 48(2): 1-18.
- Örmeci, Ozan (2016). "Dünya Değerler Araştırması 2010-2014 Türkiye Verileri Analizi." *Uluslararası Politika Akademisi*.
<http://politikaakademisi.org/2016/12/27/dunya-degerler-arastirmasi-2010-2014-turkiye-verileri-analizi/> Erişim tarihi:14.12.2019
- Pınar, Taşkın vd. (2008). "Başkent Üniversitesi Öğrenci Yurdunda Kalan Gençlerin Toplumsal Cinsiyet Rol Kalıplarına İlişkin Tutumları." *Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Hemşirelik Dergisi*, 15(1): 47-57.
- Pilcher, Jane (2017). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Eşitsizlikleri Üzerine Açıklamalar." *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. A. Giddens (der.) içinde. Çev., Günseli Altaylar. İstanbul: Say Yayınları.
- Sancar, Serpil (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scott, Joan W. (2010). "Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi." Çev. Derya Demirler, Fahriye Dinçer. *Feminist Yaklaşımlar*, 12: 112-138.
<http://www.feministyaklasimlar.org/wp-content/uploads/2013/05/12-9.TOPLUMSAL-CINSIYET.pdf> Erişim tarihi: 06.11.2010
- Seven, Nur (2019). "Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları." *Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (2):134-149.
- Sever, Merin (2014). "Queer Teori Ekseninde LGBTİ Hareketi ve Feminizm." *Birikim*, Sayı: 308: 42-47.
- Şemin, Refia (1973). *Gençlerimizin Psiko-Pedagojik Problemleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:108.
- Şiddetten Ölen Kadınlar İçin Dijital Anıt (2019). www.anitsayac.com/?year=2019

- Türkiye İstatistik Kurumu (2019a). “İstatistiklerle Kadın 2018.”
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Kadin-2018-30707> Erişim tarihi: 27.06.2020
- Türkiye İstatistik Kurumu (2019b). “İşgücü İstatistikleri Ağustos 2019.”
www.data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Isgucu-Istatistikleri-Agustos-2019-30692 Erişim tarihi: 20.06.2020
- Türkiye İstatistik Kurumu (2019c). “İşgücü İstatistikleri Temmuz 2019-İşteki Durum ve Ekonomik Faaliyetlere Göre İstihdam Edilenler.”
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Isgucu-Istatistikleri-Temmuz-2019-30687> Erişim tarihi: 25.04.2020
- Türkiye İstatistik Kurumu (2018). “İstatistiklerle Kadın 2017.”
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Kadin-2017-27594> Erişim tarihi: 27.08.2020
- Türkiye İstatistik Kurumu (2017). “İstatistiklerle Kadın 2016.”
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Kadin-2016-24643> Erişim tarihi: 27.08.2020
- Türkiye İstatistik Kurumu (2015). “İstatistiklerle Kadın 2014.”
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Kadin-2014-18619> Erişim tarihi: 29.12.2020
- Uzun, Erdem vd. (2017). “Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Toplumsal Cinsiyet Rollerine Eğitimin Etkisi: Deneysel Bir Çalışma.” *Journal of Human Sciences*, 14(1):678-693.
- Vefikuluçay, Zeyneloğlu vd. (2007). “Kafkas Üniversitesi Son Sınıf Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Bakış Açılıarı.” *Hacettepe Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokul Dergisi*, 14(2): 26-38.
- World Economic Forum (2018). *Global Gender Gap Report 2018*. www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2018.pdf Erişim tarihi: 12.04.2020
- World Economic Forum (2020). *Global Gender Gap Report 2020*. www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2020.pdf Erişim tarihi: 15.04.2020

Yılmaz, Zeyneloğlu vd. (2009). “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Görüşleri.” *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 6(1):775-792.

Yüksel-Kaptanoğlu, İlknur vd. (2015). *Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması*.TC Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü. www.hips.hacettepe.edu.tr/siddet2014/rapor/KKSA-TRAnaRaporKitap26Mart.pdf Erişim tarihi: 14.12.2020

Zara, Ayten ve Burçak Özdemir (2013). “Cinsiyet Rollerini.” *Kadınların Yaşamı ve Kadın Ruh Sağlığı*. Şahika Yüksel, Leyla Gülseren ve Ayşe Devrim (der.) içinde. Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098

****Kitap Eleştirisi****

Emine Ay*

Medya ve İletişim

Paddy Scannell (2020). *Medya ve İletişim*. Çev., Oğuzhan Taş ve Burcu Sümer, Ankara: Ütopya Yayınları, 328 sayfa.

Paddy Scannell'in 2007'de kaleme aldığı *Medya ve İletişim* kitabı, alışılmış akademik tarih yazımının dışına çıkarak, medya ve iletişimi odağına alan ya da bunların kıyısında dolaşan farklı disiplinlerin oluşum ve doğum anlarını mercek altına alıyor. Yarı-biyografik denebilecek bir tarzda kaleme alınan bu eserin amacı, yazarın giriş kısmında ifade ettiği gibi, bu akademik tarih yazımına biyografik ya da kurumsal bir arka plan kazandırmak değil, medya ve iletişimi konu alan akademik ürünlerin oluşum sürecine, bunların yapısı ve içeriğini belirleyen tarihselliğe vurgu yapmak ve daha da önemlisi kişilerin birbiriyle kesişen yolları ve ilişkileri içerisinde şekillenen ya da dönüşen bu akademik ürünleri "emek" bağlamında açıklığa kavuşturmak.

Scannell, kitabın üç temel hatta ilerleyeceğini okuyucuya en başından duyurur: 1) Amerika'da 1930'lardan 1950'lerin ortalarına kadar etkili olan ve odağına radyoyu alan kitle iletişim sosyolojisi, 2) İngiltere'de 1960'ların ortasından başlayarak 1970'lerin sonuna kadar devam eden ve odağına televizyonu alan Kültürel Çalışmalar'ın dalı olarak medya

* TED Üniversitesi, İngilizce Dil Okulu.

Orcid no: 0000-0002-8388-4715, femineay@gmail.com

çalışmaları, 3) Almanya’da ortaya çıkıp Amerika’da sürgün dönemi yaşayan, felsefe, sosyoloji ve tarih disiplinleri arasında gezinen ve odağına kitle iletişim araçlarını alan eleştirel sosyal teori. Bu tarihsel uğraklar kitabın asıl eksenine de ışık tutar. Scannell, dikkatli bir okuyucunun gözünden kaçmayacak bir ayrıntıyı yine de dikkatin insafına bırakmak istemeyerek, kitabın ismindeki bağlacın italik yazılmasına yol açan olguyu açıklar. Buna göre medya, kitabın öncelikli odağıdır ve kitapta asıl olarak medya alanında yapılan akademik çalışmaların seyri ele alınacaktır. İletişim ise, medya çalışmalarının tarihsel seyri içerisinde kendisiyle “doğal bir yakınlık” kurmadığı bir alan olarak kitapta da ikincil olarak ele alınır. Hala oldukça kafa karıştırıcı olan bu geniş alanın bütünlüklü bir tahlilini yapmak yerine Scannell, iletişimin tarih, edebiyat, felsefe ve sosyoloji alanlarındaki yankılanmalarının seçici bir değerlendirmesini yapar. Kitabın ana hatlarını oluşturan üç uğrağın da merkezine almayıp teğet geçtiği “iletişim sorununun medyayla bağlantısı içindeki önemi”ne bir sonraki kitabında eğileceğinin müjdesini vererek bu ilk kitabın ona temel sağlama amacında olduğunun da altını çizer.

Üç ana kısımdan oluşan kitabın alt bölümleri, tarihsel gelişimi içinde medya araştırmalarının ilgilendiği temel sorular ve araştırmaların bu sorulara yönelme sebepleri doğrultusunda belirlenmiştir. Buna göre, “Kitleler” başlığını taşıyan ilk kısım, ABD’de 1930’lar ve 40’larda “sosyal sorun”un odağındaki “kitleler”i merkezine alan medya araştırmalarının ayrıntılı bir resmini çizer. Scannell, akademik alanların ortaya çıkışında şans faktörünün olmadığını, bu alanların tarihsel sürecin belirleyici etkisini yansıttığını ifade eder. Aslında ortaya çıkan her bir alan modernliğin ürettiği patolojilere verilen yanıtlardır. Buna göre kitleler, medya araştırmalarının yöneldiği “sosyal” bir sorundur. 1930’larda ABD’de radyo ile kurulan akademik ilişkinin temelinde bu soruya bir cevap bulma ihtiyacı yatar ve bunun ortaya çıkardığı alan kitle iletişim sosyolojisi olmuştur. Ancak Scannell bu yeni alandaki vurgunun yine iletişimde değil de medyada olduğunu hatırlatarak dönemin entelektüel dünyasındaki kitle tasavvurunun yürütülen araştırmalarda belirleyici olduğunun altını çizer. Buna göre radyonun geniş kitleler üzerindeki etkisinden duyulan endişe bu dönemde Paul Lazarsfeld öncülüğünde yürütülen araştırmaların belirleyicisi olmuştur. Varsayılan şey kitlelerin manipüle edilmeye

her an hazır, savunmasız yığınlar olduğu ve radyonun bu kitleler üzerinde doğrudan ve güçlü etkisi bulunduğu. Kitlelere dair endişeleri şekillendiren yalnızca onların siyasal bir güç olarak mobilize edilme potansiyelleri değil, aynı zamanda toplumun geniş kesimlerinin eğitimi ve selametidir ve Lazarsfeld'in çalışmalarının hareket noktasını bu endişeler oluşturur. *Mars İstilasası* ve *Kitleesel İnkna* gibi çalışmaların hareket noktası iletişim araçlarının kitleler üzerindeki doğrudan etkisi varsayımı iken, alanın "içeriden" gelişiminde "iki aşamalı akış"ın keşfiyle birlikte "iş birliğine dayalı kişilerarası iletişim" akademik incelemenin odağına yerleşmiştir. Kişilerarası iletişim, daha önce kitle iletişim sosyolojisinin gözden kaçırdığı ya da anlamlandıramadığı bir konudur. O zamana dek tarihsel ve sosyolojik bir öneme sahip görülmemiştir. Bu çerçevede, Elihu Katz ve Paul Lazarsfeld'in *Kişisel Etki* kitabı, kitleler üzerine düşünen akademinin rotasını, çaresiz insan yığınlarından güçlü kişilerarası ağlarla örülü gündelik hayata çeviren öncü bir çalışma olmuştur. Tıpkı yine bu kısımda ele alınan David Riesman'ın analizlerinde görüldüğü gibi.

Kitabın "Gündelik Hayat" başlıklı ikinci kısmı, bir önceki kısımda toplumsal bir soruna verilen sosyolojik cevaba karşı, dönüşen toplumdaki "yeni" soruyu ve bu soruya cevap olarak ortaya çıkan yeni bir disiplini imler. Buna göre sorun şimdi "kültürel"dir ve buna bir cevap olarak doğan disiplin, odağına tam olarak modern hayatı alan edebiyat çalışmalarıdır. Aslında asıl mesele, bu yeni soruya sosyolojinin cevap verememesi değil, İngiltere'nin kendi toplumsal dönüşümünü anlamlandıracak bir sosyoloji geleneğinden yoksun olmasıdır. Bu sorunun gündelik hayat ve edebiyatla ilişkili olarak öne çıktığı tarihsel uğrak ise yokluk toplumundan bolluk toplumuna geçilen 1950'lerdir. Scannell, 1950'lerin önemine kitap boyunca değinir: "Açlık yılları" diye adlandırılan 1930'lardan sonra savaş ekonomisine geçilerek geniş ölçekli istihdamın sağlanması sayesinde bir zamanlar yalnızca burjuvazinin erişebildiği hayat tarzının toplumun geniş kesimlerine ulaştığı bir refah toplumuna geçişin Kuzey Amerika ve İngiltere'de tamamlandığı dönemdir 1950'ler. Bunun toplumsal yaşamdaki anlamı, geniş kitlelerin para ve boş zamanı, dolayısıyla eğlenceyi deneyimlemeye başlamasıdır. Kitlelerin bu maddi ve zamansal kaynakları doğru kullanma konusunda yönlendirilme kaygısı İngiltere'de kültür

odaklı edebiyat çalışmalarının hareket noktası olmuştur. Benzer şekilde siyasal ve toplumsal bir tehdit olarak kitle tasavvuru ile çıkılan yolda, Lazarsfeld ve Katz'ın "insanları" gündelik hayatları içerisinde keşfetmeleri ile eş zamanlı olarak Richard Hoggart *Okuryazarlığın Kullanımları* kitabında insanları gerçek hayatları içerisinde keşfetmiştir. Scannell'a göre her iki çalışma da kitle toplumu tasavvurunun hakimiyetindeki bir zamandan gündelik hayatın ön plana çıktığı bir zamana geçişi haber verir. Raymond Williams'ın İngiliz işçi sınıfı yaşamını anlamaya çalıştığı eserinde kültürün sıradanlığını ilan etmesiyle, o zamana dek hâkim olan dışlayıcı ve yüksek sanat olarak kültür anlayışından, yaşam şekli olarak kültür kavrayışına geçilmiş, kültürün tanımı radikal bir şekilde yeniden yapılmıştır. Ancak 1950'lerle birlikte akademinin toplumsal kavrama şeklinde gerçekleşen bu büyük dönüşüm, etkisini sadece kültür ve edebiyat çalışmalarında değil, sosyolojide de gösterir. O zamana kadar kişileri aşan makro bir bakış açısıyla toplumu anlama çalışmaları, kitlelerin sönümlenişi ve insanların keşfiyle, odağını mikro olana çevirmiş, gündelik hayat ve toplumun sıradan üyelerini araştırma konusu etmiştir. Erving Goffman'ın günlük hayattaki etkileşimi incelediği, "sosyal hayatı olanaklı kılan nedir?" sorusuna bir cevap arayışında, benliğin sosyolojik boyutuyla ilgilendiği çalışmaları buna örnektir. Harold Garfinkel ise etkileşimin ahlaki zeminindeki gündelik dünyayı odağına alan çalışmalar yapar. Scannell'a göre bütün bunların bize iletişim bağlamında 1950'lere dair söylediği şey, artık hayatta kalma ihtiyacının belirlemediği ilişkilerin kendinde önem kazanması ve modern gündelik hayat kültüründe öne çıkarak düşünsel hayatta da yankılanmasıdır.

Scannell, "İletişimsel Rasyonellik ve İrrasyonellik" başlığını taşıyan üçüncü kısımda, savaş sonrası düşünce dünyasına damgasını vuran toplumsal kavrayışta sıradan ve gündelik olana geçişin, felsefe, dil ve siyasetteki karşılığını ele alır. "Sosyal etkileşimin nasıl işlediği" sorusuna cevap arayışları, dilin sıradan gündelik hayattaki sosyal ve iletişimsel işlevlerini odağına alan çalışmalarla dilbilim ve felsefe içerisinden vermeye çalışılır. Bu alanlarda geliştirilen yaklaşım ve keşifler, televizyon ve radyoda konuşma üzerine yürütülen araştırmalarda uygulanacak kavram ve yöntemleri sağlamışlardır. Kurumsal konuşmanın örgütlenişiyle ilgilenerek bunun gündelik

kişilerarası etkileşimden farkını ortaya koyan bu çalışmalar, yayınlardaki konuşmaların dolayimli ve performansa dayalı karakterini deşifre etmesi bakımından önemlidir. 1970'lere gelindiğinde çağdaş kültürün merkezinde yerini alan televizyona dair yürütülen çalışmalar, Stuart Hall önderliğindeki araştırmaların odağına yerleşir. Bunun kültürün incelenmesi üzerine bir yeniden düşünme olduğunun altını çizen Scannell, sıradan ve gündelik olana karşılık gelen kültürün incelenmesinde daha önce ihmal edilen ideoloji kavramının İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın odağına Hall ile yerleştiğini ifade eder. Bu bakış açısı, Frankfurt Okulu'nun kapitalist toplum modelinin kültürel hayattaki yansımasına dair eleştirisini yankılar: Modern toplumda bireyler kapitalist üretim ilişkilerinin belirlediği koşullarla sarmalanmıştır ve bu (ideoloji) varoluşun gerçek koşullarını perdeler. Televizyonun nasıl işlediğini dair kültürel üretim ve tüketim ilişkilerini analiz edecek bir model kurma arayışı ile yola koyulan Hall'un medya çalışmalarına katkısı, Amerikancı etki paradigmasına karşı gelen kodlama/kodaçımı modelidir. Medyanın aşırı belirlenimci ve izlerkitlenin pasif alıcılar olduğu medya modeline karşı Hall, özne olarak izleyiciyi koyarak medya merkezli iletişimin (ir)rasyonalite ile birlikte düşünülmesine olanak tanır. Ancak rasyonalitenin iletişimle birlikte merkezi bir konumda ele alınışı asıl olarak Jürgen Habermas'ın çalışmalarında kendini gösterir. Scannell'e göre Habermas Frankfurt Okulu'nun son üyesi olarak, Okul tarafından başlatılan rasyonel aklı kurtarma meselesini aklı yeniden inşa etmeye girişerek nihayetlendirmeye çalışır. Bunu ise modernliği yeniden yorumlayarak ve rasyonel aklı özdüşünümselliğinden kurtarıp sosyal etkileşimli bir yerden kurgulamaya çalışarak yapar: İnsana ve insan hayatına özgü meseleleri kavrayacak, "kişiler arasındaki iletişimin koşulu ve sonucu olarak aklın" yeniden inşası. Habermas'ın iletişimsel rasyonalite adını verdiği bu model, "sistem"nin karşılığı olarak devlette stratejik rasyonalite ve "yaşam dünyası"nın karşılığı olarak toplumda iletişimsel rasyonalitenin işlediği bir formülü öngörür.

Scannell medyayı odağına alan akademik araştırmaların "içeriden tarihi" ile toplumsal dönüşümlere birer yanıt teşkil ettikleri "dışarıdan tarihi"ni bir arada kavramaya çalışarak, onları çift yönlü bir anlatı etrafında incelemiştir. Kitabın bölümlerinde medya çalışmalarının farklı disiplinler bağlamlarda şekillenen kurucu anlarını başlangıçtaki

kurucu sorunsalları üzerinden anlamlandırmaya çalışması oldukça öğreticidir. ABD’de gelişen kitle iletişim sosyolojisinin damgasını vurduğu 1930’lar ve İngiltere’de şekillenen medya çalışmalarının damgasını vurduğu 1970’ler bu ikili anlatının temel eksenini oluşturan tarihsel uğraklardır. Scannell, bu iki tarihsel momenti, dünyadaki köklü iktisadi dönüşümlerin etkileri olarak ele alır ve anlatısını buna göre kurgular. Sonuç bölümünde, bu bakış açısını geliştirmesinde David Riesman’ın ne kadar etkili olduğunu yineler. İletişim sorununun tüm bu araştırmalarda geri planda kalışına dair başlangıçta dile getirdiği iddiasını, ayrıntılı sonuç bölümünde yeniden gündeme getirir ve bir üçleme olarak tasarladığı eserin sonraki ciltlerinde bu meseleyle daha yakından ilgileneceğini belirtir.

Scannell, okuyucuyu medya ve iletişimin izinde disiplinler arasında bir gezintiye çıkarmaz, aynı zamanda altını çizdiği tarihsel uğraklarda kıtalar arasında da götürüp getirir. Bunu bir fikirler tarihi ya da karşılaştırmalı tarih yaklaşımı ile yapmamasını ise birbirlerine göbekten bağlı Avrupa ile Kuzey Amerika’daki gelişmelerin aynı tarihsel süreç içerisinde dünya modernleşmesine verilmiş yanıtlar olarak görmesiyle açıklar. Fakat Scannell, iki kıta arasında yaşanan gerilimin medya ve iletişim çalışmalarına verdiği yönü, bütünsel bir bakış ile dışarıdan ve alanların içeriden tarihi ile ele almasına rağmen okuyucuyu ne akademik ne de tarihsel ayrıntıya boğar. Üstelik karşılaştırmalıdan ziyade bütünlüklü bir anlatıyı tercih etmek gibi zorlu bir çabayı, İngiliz düşünürlerine has tipik ağdalı ve karmaşık dile kurban etmez. Kitap aksine, dilinin berraklığı ve tarihsel arka planın ustaca kurgulanmasından aldığı güçle kendini bir teori kitabından beklenmeyecek şekilde okutur. Bu zorlu anlatıyı kurgularken, Scannell’in, tarihsel süreci anlamlandırırken kendisinden ne kadar çok ilham aldığını söylediği, en çok satan ve okunan sosyoloji kitabı *Yalnız Kalabalık*’ın yazarı David Riesman’dan üslup ve dil anlamında da etkilendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Daha da önemlisi kitap, orijinal dili İngilizce’deki berrak, akıcı ve özgün anlatımını usta ve titiz bir çeviri sayesinde kaybetmemiş ve medya ve iletişim alanlarında çalışanların sıkça başvuracağı bir başucu kitabı olarak Türkçe’de yerini almıştır.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



****Kitap Eleştirisi****

Beyza Huriye Turgut*

Walter Benjamin'in Yangın Alarmı ya da "Tarih Kavramı Üzerine" Bir Okuma

Michael Löwy (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarmı "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerinin Bir Okuması*. Çev. U. Uraz Aydın, İstanbul, Versus, 148 Sayfa.

Türkçeye çeşitli eserleri kazandırılan 1938 doğumlu Brezilyalı düşünür Michael Löwy; Marx'tan Benjamin'e, siyaset felsefesinden, Yahudi mesianizmine, Devrim'den Hümanizme kadar geniş bir çalışma alanına sahiptir. Benjamin'in *Tarih Kavramı Üzerine* çalışması, onu geç keşfetmesiyle büyük üzüntü yaşayan Löwy'nin düşünce dünyasında derin bir etkiye sahip olmuştur. Kitap boyunca sesi işitilen Löwy, daha çok Benjamin'in yankısı gibidir; çünkü kalem ve düşünce dünyasını öyle etkilemiştir ki şu cümleleri yazmaktan kendini alamaz: 1979 yılında Kudüs'te görüştüğü Gershom Scholem'in yazıları sayesinde –Yahudilikle mesianizm ve ütopya ilişkilerine ilgi duymaya başladığı bir dönemde– metnin Fransızca'da 1947, Almancada ise 1950 yılından beri var olduğunu fark eder, dolayısıyla *Tarih Kavramı Üzerine* tezleri geç keşfeder (Löwy, 2007: 29). Bu gecikmeyi kendinde eksiklik olarak (cehalet, körleşme ve aldırmazlık) gören Löwy, eserden önce ve sonra arasında bir dönüşüm geçirdiğini belirtir. Düşünür, tezleri okuduktan sonra, kesinlik anlayışının sarsıldığını, varsayımlarının altüst olduğunu, bazı dogmalarının yıkıldığını kitap boyunca

* İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım.
Orcid no: 0000-0003-0204-9994, huriyeturgut@ogr.iu.edu.tr

okuyucuya sezdirir. *Tarih Kavramı Üzerine* okumalarından sonra ilerleme, din, tarih, ütopya ve siyaset de dahil birçok konuda artık “başka türlü düşünmeye” zorlandığını; çoğu yerleşik kavramın hasara uğradığını söyleyen Löwy, bu gecikmiş katarsisle, “mağlupların bakış açısından” uzaklaşıp azınlıkları anlama çabası için evrensel bir perspektif kazandığını açıkça ifade eder (2007: 29-30).

Genel tanımlama anlayışının dışında duran Benjamin, zımnen anakronik bakış açısıyla “şimdi”nin içine yeni anlamlar yükleyen, kimi zaman retrospektif kimi zaman da fütüristik bir duruşla zamansız bir yerde asılı kalan bir kandil gibidir. Theodor W. Adorno (2012: 35), onu, bütün akımların dışında ve bütün akımlara mesafeli olan özgün bir düşünür olarak değerlendirirken Hannah Arendt (Löwy, 2007: 1), onun “bir edebiyat eleştirmeni, bir yazın insanı ve kelimenin tam anlamıyla bir filozof” olduğunu belirtir. Edebiyat eleştirmeni ve kültür tarihçisi olmasının yanında Benjamin; “nesnel yorumlamaya dayalı hermeneutik felsefe”yi geliştirerek, düşünce dünyasına “fikir-monadlarını açığa çıkarmaya yarayan işlevsel bir yorumsama” kazandırmıştır (Aşkın vd., 2017: 417). Adorno (2007: 1), *Le Monde* gazetesinde “tüm akımların dışında” derken Löwy de benzer bir tanımlamayla Benjamin’in “sınıflandırılmaz” olduğunu söyler. Diğer ideolojik ve dönemsel yönelimli düşünürlerin aksine, Habermasçı anlayışla ne tam “modern” ne de Jean François Lyotard gibi “post-modern” (Löwy, 2007: 3). Löwy’ye göre Benjamin, kapitalizm öncesine ait kültürel ve tarihsel referanslardan esinlenen “modernitenin modern” eleştirisinden müteşekkil bir duruşa sahiptir. Çağdaşlarına kıyasla modernizme mesafeli durmuş, “modern zaman bilincinin soysuzlaşmasına karşı bilinci tazelemeyi” amaç edinmiştir (2007: 3). Ancak bir yandan da “modern felsefi söylemi”ni kalemine pek yediremez, çünkü Almanya’da Hitler faşizmini bizzat yaşaması ve göçebe hayatın getirdiği birtakım koşulların etkisiyle, kaidersiz yurtsuzluk, kalemine aforizmalar şeklinde yansır. Benjamin’in “romantik” olarak algılanmasının altında yatan sebep, elbette ki içine doğduğu dönemin siyasal ve politik koşullarıdır. Romantik bakış açısından ötürü eleştirilere maruz kalışı, *Hikâye Anlatıcısı* (1936) kitabında iyice belirginleşir. Beatriz Sarlo (2012: 22), onun sadece romantik değil karamsar da olduğunu belirtilerek şöyle söyler: “yaşanan şeyin anlatısı yok olmakla kalmıyor bizzat deneyimin kendisi de anlaşılır bir olay olmaktan çıkıyor”. Çünkü “deneyimin ve anlatının ardında yatan aşkın nedenler zayıfladığı zaman, tüm

eylemler sorunlu olmaya başlıyor” (Sarlo, 2012: 23). Diğer türlü söylendiğinde, gündelik yaşantı dünyasında belirli bir amaç uğruna yapılan bireysel -bellek- veya toplumsal -hafıza- düzeydeki deneyimler geçmişten kopartıldığında bütün tarihsel çökelti, şimdiki zaman koyutu içinde anlam kaybına uğruyor. Bu nedenle tüm tarihsel anlatılar, üst-anlatısal bir dille kendi kendine atıfta bulunduğu zaman, “anlam” örüntüsü egemen ideolojik teamüllere yenik düşmeye mahkûm olacaktır.

Benjamin’in çeşitli eserlerini derleyen Löwy’nin çıkış noktası, on sekiz pasajın yorumlanmasından beslenmektedir. Kitabın kapağında dikkat çeken yangın kulesi, *Tek Yön*’deki (1928/1999) “Yangın İhbar Noktası”na gönderme yapmaktadır. Öyle ki Löwy; kitaptaki en etkileyici metinlerinden biri olmasıyla da dikkat çeken bu kısmı, çağdaşlarına yönelik alarm çalan ve onları tehdit eden, yakında gerçekleşecek olası tehlikelere dikkat çekmek isteyen bir çan olarak değerlendirmektedir. Nitekim kitabın kapağında bulunan resim, Litvanyalı ressam Mikalojus Konstantinas Čiurlionis’in eseri, tam da Benjamin’in çalışmalarının ana damarını oluşturan “diyalektik imge”yi betimlemektedir. 1907’de çizilen resim –garip şekilde– bir toplama kampının gözetleme kulesini andırmaktadır. Mavi gökyüzünde rüzgârın hızlı estiği bir günde kümelenen bulutlar sabittir, ancak bir tehlikenin haberini veren çanların çaldığı sezilir. Löwy bu durumu, “çanlar hızla çalmakta fakat kimse onları duymuyormuş gibidir” diye ifade eder (2007: 21). Keza Benjamin’in *Hikâye Anlatıcısı, Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler* (1936/2012) adlı eserinde de benzer bir ima bulunmaktadır: “Bir zamanlar okula atlı tramvayla giden bir kuşak, artık bulutlardan başka her şeyin değiştiği topraklarda, çıplak gökyüzünün altında buluverdi kendini. Ve bulutların altında, şiddetli patlamaların, akıntıların ortasında kalakaldı küçük, korumasız insan bedeni” (Benjamin, 2012: 80).

Benjamin’in tarih felsefesini besleyen üç kaynak bulunmaktadır: Alman romantizmi, Yahudi mesiyанизmi ve Marksizm. Onun özgün bakış açısını besleyen üç moment; salt tarih felsefesinin eleştirilebilir yanını oluşturmaz, aynı zamanda alışılmadık fikirler de üretir. Belirtmek gerekir ki Benjamin’in geliştirdiği, bir tarih felsefesi değil; fragmanlar ve aforizmalar şeklinde kaleme aldığı pasajlardan müteşekkil metinlerdir. Anakronik bakış açısının Devrimci romantizmindeki amaç Benjamin için “geçmişe bir dönüş değil, geçmişe uğrayarak ütöpik bir geleceğe”

yönelmektedir ve bu yönelim şimdiyi bozuma uğratmamaktadır; çünkü geçmiş ve gelecek “şu an” içinde şekillenmektedir. Dolayısıyla yüzü geleceğe yönelik olan “şimdi” romantizm olmaktan çok umudu besler. Diğer bir deyişle, şimdiki zaman içinden geleceğe bakmak, ütopyadan çok bir idealleştirmeyi amaç edinmektedir. Diğer yandan, Benjamin’in romantik geleneği; din, geleneksel ve/veya kültürel muhafazakârlıktan ziyade, devrim adına yapılmaktadır. Benjamin, *Alman Romantizminin Sanat Eleştirisi Kavramı* (1919) başlıklı doktora tezinde, romantizmin tarihsel özünün “romantik mesiyанизmde aranması gerektiği” fikrine ilaveten bu açı, onun tarih kavramının kalp ritmini oluşturmaktadır. Kapitalizmin “şekilsiz ilerlemeci eğilimi”ne karşı mesiyanic ve devrimci ütopyik imgeler” şeklinde yorumlayacağı kısım, onun tüm yaşamını kuşatan bir tartışmanın kaynağı gibidir: “mesiyанизm, zamanın ve tarihin romantik kavrayışının merkezinde” bulunmaktadır. Benjamin; romantik mesiyанизmden ileri gelen ve insanlığın yaşamının yalnızca bir gelişme değil, bir “tamamlanma” süreci şeklinde algılandığı niteliksel sonsuz bir zaman kavrayışıyla modern ilerleme ideolojisine özgü sonsuz biçimde boş zamanı karşı karşıya koyar (Löwy, 2007: 10).

1940 yılında Alman Yahudi ve Marksist mültecilerin yetkililer tarafından Gestapo’ya teslim edilmelerinden önce tamamlanan, Benjamin’in vasiyeti niteliğinde olan bu çalışma, on sekiz tezden oluşmaktadır. Baştan belirtmek gerekir ki Benjamin’in geç dönem aforizmaları, yaşamı boyunca politik duruşu ve entelektüel birikiminin belgesi niteliğinde bir değer taşımaktadır. Löwy’in tez olarak gördüğü bu parçalı, alegorik, anakronik süreksizlik ve kopuşlar; Benjamin’in düşünce dünyasında yankı bulduğu somut mekânın –Alman-Sovyet Antlaşması, İkinci Dünya Savaşı ve Avrupa’nın Nazi bölükleri tarafından işgal edilen bir dönem– içinden düşünce evrenine yayılmaktadır. Adorno’ya bir mektubunda, fragmanlar şeklinde yazdığı bu tezlerinin amacının eleştirel olanla pozitivizm arasında bir kopuş yaratarak asıl kopuşa ve eleştirilmeye neden olan üç ana bulguya işaret etmek olduğunu söyler: (1) Muhafazakâr tarihselcilik, (2) sosyal-demokrat evrimcilik ve (3) vülger Marksizm.

Adorno tarafından hazırlanan Benjamin’in geç dönem yazıları basıldıktan sonra düşün dünyasında yankı uyandırır ve onunla birlikte Gershom Scholem, Rolf Tiedemann ile Hermann Schweppenhäuser’in editörlüğünde bir derleme yayınlanır.

Benjamin'in tezlerinde, düşünce evreninin yorumlanmasına ilişkin üç bakış açısı geliştirilmiştir:

1. Maddeci ekol: Marksist olmasının yanı sıra, teolojik yönelimlidir ancak Marksizmi metafor olarak kullanır.
2. Teolojik Ekol: İnançlı bir Yahudi olduğu için mesiyanic kurtuluşa inanan bir ilahiyatçıdır ancak çelişkiler barındıran ilk yaklaşımın aksine dostu Scholem; onu, Marksist olmaktan çok terminolojisini araçsallaştırdığını, "tarihsel maddecilik" gibi kavramları içselleştirmek yerine daha çok abartılı bir yaklaşım gösterdiğini belirterek eleştirir.
3. Çelişki Okulu: Marksizm ve Yahudi teolojisini, maddecilikle mesiyанизmi uzlaştırmaya çalışır. İlk iki ekolün birleşimi olan ekol, dışarıdan bakıldığında uç sınırlarla girift bir çelişki sunar (Löwy, 2007: 27). Benjamin'in tam olarak anlaşılmasının nedeni, eleştirilere çağdaşları ve halefleri de dahil olmak üzere hedef gösterilmesi, dogmaya dönüşen iki ayrık ucun birbirine bağlanma teşebbüsüdür. Başka bir ifadeyle Benjamin'in istenci; Mesih'in eline Marksizm meşalesini vermek, Yahudi inancının süregelen yapısal sorunlarını Marksizmle yumuşatmak ve bir Rönesans (tecdit/yenilenme) yaratmaktır.
4. Bağlaşma Okulu: Löwy burada kendi eklemesini yaparak Marksizm ve ilahiyatın çelişkili olduğunu kabul etmekle birlikte, Benjamin'in sıra dışı bir düşünür olduğu için, bu çelişkilerin normal karşılanması gerektiğini belirtmektedir (Kardeş, 2009: 581). Düşünürün çelişkinin kaynağı, kendini tasvir ettiği şu cümlede açığa çıkar: "Bir yüzü Moskova'ya diğeri ise Kudüs'e bakan bir Janus." Löwy ise birbiriyle çelişen iki imgenin Benjamin'de birbirine benzer hale gelmiş olmasını şöyle tasvir eder: "Roma tanrısının iki yüzü, fakat tek bir kafası" vardır: "Marksizm ve mesiyанизm tek bir düşüncenin ifadesidir". Daha açık ifadeyle, siyaset ve dinin dönüşlülüğünü "paradoksal bir karşılıklı tersine çevrilebilirliği" şeklinde karakterize ettiği yenilikçi, benzersiz ve sınıflandırılmaz bir düşünce ikliminden neşet eder (2007: 26-7).

Kitapta öne çıkan bazı tezlerine bakıldığında; I. Tezde, Johann Nepomuk Maelzel'in 1769 yılında çizdiği resmin, *Tarih Kavramı Üzerine* metninin odak temalarından olduğu görülür. Benjamin bu resmin göstergebilimsel çözümlemesi

üzerinden ilk analizini yapar. Bu resimde Türk giysileri içindeki bir kukla, geniş bir masanın üstünde duran satranç tahtasının altında, görünmeyecek şekilde duran kambur bir cüce tarafından iplerle oynatılmaktadır. Bu otomat; alegorik bir şekilde görsel bir metaforla felsefeye uyarlanarak “tarihsel maddecilik” adı verilen, her zaman kuklanın kazanacağı kesinleşmiş bir oyunun aracıdır. Benjamin bu otomatı tezine uyarlarken; “bilindiği gibi çirkin olan[ın], insan arasına çıkma cesaretini gösteremeyen teolojiyi hizmetine alırsa, karşısına kim çıkarsa çıksın yiğitçe-meydan okuyabileceğini” belirtmektedir (Löwy, 2007: 31). Benjamin’in yarattığı ironik alegoride, otomatın gerçek tarihsel maddecilik olmadığını; fakat Marksizmin sözcüleri II. ve III. Enternasyonal ideologları tarafından öyle adlandırıldığı görülmektedir.

Benjamin’e göre oyunu kazanma ikirciklidir: Yaşantı dünyasında insanın her eylemi tarihsel bir değer taşır ve bu tarih yanı başımızda her an yeniden oluşum halindedir. Bu nedenle, Paul Vayne’nın da imlediği gibi (2013) öyle “büyük harfli bir tarih yoktur.” Benjamin, belirtilen dönemin egemen ideolojik yönelimlerinden uzak, evrensel tarih perspektifi içinde her dönem ezilenlerin “orada bulunuşluklarını” kabul edip ezenlere karşı bireysel bir duruşla teyakkuzda bulunmayı devrimci bir hareket olarak görür (Löwy, 2007: 31-2). Teoriyle pratiğin birbirinden ayrılamazlığını bu resimle çözümleyen Benjamin, faşizmle mücadele etmek için ilk uğrağın tarihin doğru anlaşılmasından geçtiğine işaret eder. Tıpkı kukla gibi insanlık tarihi içinde en geniş haleye sahip olan faşizmin (kukla örneğine benzer şekilde -herhangi bir amaç uğruna- iktidar seçkinleri tarafından kontrol edilen ve harekete geçirilen kitle) ruhsuz bir kukla gibi kendinden menkul bir payesinin bulunmadığını, oyunu kazanmak için tarihsel maddeciliğin ve teolojinin –makinenin içindeki gizli cüce– yardımına ihtiyaç duymaktadır. Benjamin’e göre teoloji, “alegorideki cüce gibi tarihsel maddeciliğin içinde ancak gizli bir eyleyen” olarak kalmalıdır. Düşünür daha da yoğun bir metafor kullanarak cümlelerini derinleştirir: “Rasyonalist ve inançsız bir çağda, saklanması gereken çirkin ve buruşmuş bir yaşlı kadın”dır. Benjamin, aşırı rasyonelleşmiş bir çağda utanca neden olan düşünce dizgesi olarak teolojiyi yaşlı bir kadına benzeterek onu çağdaşları içinde ayrı yere koyar. Benjamin, içinde bulunduğu çağı totolojik bir perspektifle “profan” (din dışı) olarak görmektedir. Ona göre bunun anlamı, son tahlilde işlevi kalmayan, ancak her zaman tarihsel akışta izleri aranan bir “imdat freni” görevi

gören ve devrimin içine yedirilen ruhtur. Benjamin'e göre teolojinin ne anlama geldiği önemli bir sorudur. Ona göre tüm tezlerinin içine sindirilen iki temel kavrama referans yapılmaktadır: Hatırlama (*Eingedenken*) ve mesiyani kefarete (*Erlösung*). Bu iki önemli kavram, düşünürün tarih kavramının kurucu unsurlarıdır. Benjamin skolastik anlayışın aksine, teolojiyi maddenin hizmetine vererek, kendinde bir amaç taşımayan teolojinin ne tefekküre yönelik işlevi ne de etimolojik yapısının tanrısal varlığı üzerinde durmaktadır; ona gerçekten de tıpkı otomattaki kukla gibi bir işlev yükleyerek araçsallaştırır: "O, [teoloji] ezilenlerin mücadelesinin hizmetindedir" (Löwy, 2007: 35).

Benjamin; II. Tezinde zaman kavramının yekpare, parçalanamaz, bütün, kopuşsuz olduğunu dile getirir: "Zamanında merhumlar tarafından solunan havanın bir kısmı değil midir etrafımızda uçuşan? Yeryüzünde bizi önceleyenlerin seslerinin yankısını bulmaz mıyız dostlarımızın sesinde? Ve başka bir çağın kadınlarının güzelliği bizim dostlarımızinkine benzemez mi?" (Löwy, 2007: 37).

Yeryüzünde an içinde yaşayan her bireyin geçmişe ödeyecek bir kefaretle yükümlü olduğunu söyleyen Benjamin, kurtarıcı görevini üstlenen her insanın zayıf da olsa mesiyani bir güçle donatıldığını belirtir. Geçmişin kefareti olarak değerlendirilen tarihsel hatırlayış, şimdiki bize bahşeden kefareti önceden ödenmiş geçmişin mağdurlarının hatırlanmasıdır. Benjamin adaletsizliğin, unutmakla dolayımlanan an içinde, geçmişte canlarıyla kefarete ödeyenlere yönelik kayıtsızlıktan ileri geldiğini belirtir. Onun romantik mesiyani bakışı bu düşüncesinde belirgin hale gelir. Ancak Max Horkheimer onun aksine daha sert bir dil kullanarak mektubunda karşıt görüşlerini "tamamlanmış zaman" üzerinden kapanmamış tarih anlayışının idealist karakterini eleştirir: "Geçmişin adaletsizliği tamamlanmış ve kapanmıştır. Katledilenler gerçekten katledilmiştir. [...] tarihin kapanmamışlığını ciddiye alırsak Son Yargı'ya inanmamız gerekir..." (Löwy, 2007: 39).

Halk arasındaki yaygın inanışa göre Mesih'in gökyüzüne gönderildiği efsaneyi Benjamin reddeder ve her insana mesiyani bir gücün dağıtıldığına dair heretik varsayımı ileri sürer. Burada Tanrı'nın hem varlığını hem de her şeye muktedir olma yetisini olumsuzlayan düşünür, bireye tanrısal bir güç yükler ve bu görevi insan kuşaklarına atfeder. Tahmin edileceği üzere olası mesih, "kolektif bilinçtir", yani "insanlık"tır. Ötelerden gelecek olan kurtarıcının beklentisinin, ârı durağanlaştırma

tuzağına düşeceği için, ancak kolektif eylemle, kefaretin Marksist bakışta anlamını bulacağını; her insanın kendi tarihinin kurgulayıcısı olması rolüyle, emekçilerin kurtuluşunun da ancak kendi eserleriyle mümkün olacağını belirtir (Löwy, 2007: 40).

Benjamin; VII. Tezinde, kültür ile barbarlık arasında koşulsuz bir ilişki olduğunu belirtir. Galip gelenlerin ele geçirdiği ganimetler, mağlupların sadece onuru değildir; kültürel zenginlik adı verilerek süreç içerisindeki tüm değerler egemenliklerine katılmaktadır. Tam da burada o vurucu saptama anlamlı hale gelir: “Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın.” Bu saptamaya getirilen çözüm ise oldukça çarpıcıdır, çünkü proletaryan bakışla kolektif hareketin dolaylı işareti, kurtuluşu sağlayan bir reçete olacaktır: “İnsanlık kurtarılmadıkça, ezilenler ezenlerden intikam almadıkça, kültür de bir barbarlık belgesi olmaktan kurtulamayacaktır” (Benjamin, 2012: 11). Benjamin bu cümleleri yazarken Nietzsche’den etkilendiği kolaylıkla sezilir. Nietzsche’nin *Tarihin Yaşam için Yararı ve Yararsızlığı Üzerine* (1873) çalışmasındaki “Tarihçi için erdemli olan, reel olanın zorbalığının karşısına dikilmek, ‘tarihin dalgalarına karşı yüzmek’ ve onlarla mücadele etmesini bilmektir” cümlesi, Benjamin’in eleştirel tarih perspektifini geliştirmesinde itki bir kuvvet olmuştur. Bu karşı duruş Benjamin’de, “tarihin havını tersine tarama” şeklinde tezahür etmektedir. Benjamin; tarihsel sürecin “gerçekte nasıl olduysa öyle” yansıtılması halinde var olabileceğini, köylü, köle veya işçilerin, anonim emeği göz ardı edildiğinde, tarihsel gerçekliğin tam olarak yansıtılmayacağını belirtmektedir. Diğer bir deyişle adaletin teşnesi olan tarih, sınıf adaletsizliğinden, toplumsal ve siyasal baskıdan, eşitsizlikten beslenen bir barbarlık metni olacaktır. Dolayısıyla bugün içinde bulunulan kültür ve gelenek, altıncı tezde de işaret edildiği gibi “egemen sınıfların bir aracı haline gelecektir” (Löwy, 2007: 54- 68).

Farklı bağlamlarda defalarca atıf yapılan Benjamin’in IX. Tezinde geçen Paul Klee’in resimlediği *Tarih Meleği (Angelus Novus)*, eleştirel tarihçiler için post-modern çağın tahayyülüne damgasını vuran bir öneme sahiptir. Benjamin’in düşünsel dünyasında nirengi noktası olan bu alegorik-betimsel yorumlama, evrensel tarih anlayışının sorgulaması gibidir. Tarihin tasvirini bu resim üzerinden betimleyen Benjamin’e göre tarihe; gözlerini uzağa dikmiş, içinde bulunduğu andan kopuşa geçen, kanatları ve burun delikleri gergin, ürkütücü bir ifade hâkimdir. Yüzü geçmişe dönük

olan tarih meleği, yıkıntıların üst üste istiflendiği, defaten gerçekleşen içindeki an, ayağının dibine çöreklenen ölüleri uyandırmak için parçalanmış olanı bir araya getirmek... Kanatlarına dolanmış cennetten gelen esinti, onu geleceğe (umuda) karşı konulmaz şekilde itmektir. Bir yandan da gözünün önünde biriken yıkıntılar göğe dek uzanmaktadır. Kanatlarına dolanan fırtına, ilerlemeye yönelimlidir; yani tarihin süreksiz, parçalanamaz, tamamlanamayışına...

Donuk bir yüz ifadesi üzerinden tarihi betimleyen Benjamin, *Facies Hippocratica* benzetmesiyle anlamı daha da derinleştirir. Ona göre hipokratik yüz; ağır bir hastanın ölümün kollarına düşmüş olduğunu gösteren, yüzde beliren semptomlara benzetilmektedir. Benjamin; egemen ideolojinin, eril tahakkümün, dışlanmışların, kadınların, siyahların, haritada yok sayılan coğrafyaların, aşağı (*subaltern*) görülen tüm ötekilerin evrensel tarih içinde görünmemelerine karşı bir alegori geliştirir: “Tarih; şimdiye dek sahip olduğu tüm yersiz, ıstıraplı, kusurlu yönleriyle bir surette yer alır, hayır: bir ölü kafasında (kuru kafada)” (Löwy, 2007: 78). Artık geçmişin üzerinde tasarruf hakkının ortadan kalktığı, tıpkı ölmeye mahkûm bir hasta gibi halesini kaybetmiş, geri döndürülemez olanın melankolisi; Mesih'in varlığını hem şimdi hem de gelecek için koşullamış gibidir. Benjamin'in neredeyse tüm tezlerinde karşılaşacağımız teoloji ve siyaset arası dikotomi, zaman zaman da mütekabiliyet, çelişkilere kapı aralayan önemli bir sorunsaldır. Resimdeki betimlemede cennetten esen fırtına, dünyevi mütekabiliyet olarak modern teknik ilerlemeye denk gelir, ancak bu ilerleme olumsal değil, aksine yıkıcı ve harabelerin yığılacağına işaret etmektedir. İlerlemenin yaşandığı mecra sınıfsız, ilkel toplumdaki kopuşun, anaerkil demokratik ve eşitlikçi toplum boyutundan uzaklaşmanın tıpkı Baudelaire'in Eden Bahçesi'nden kovuluşunu anımsatır. Benjamin, teknik ilerlemenin yıkıcı yanını tasvir ederken cehennemin kesinlikle bizi bekleyen bir şey olmadığını, bu hayat olduğunu söyler (Löwy, 2007: 80). İlerlemenin Benjamin'de neden bu denli yıkıcı bir fırtına oluşturduğunu Löwy yine onun cümleleriyle şöyle açıklar: *Tevrat*'ın felaket fikrinden yola çıkarak, defaten doğal olaylar sonucu insanlığın felakete yenik düşüşünün kaynağı, doğaya yönelik tahribata sebebiyet vermektedir. İşte burada Benjamin yeni ikili (*dualistic*) yaklaşımına yer verir: Dinî ve dünyevi. Teolojik anlamda Mesih'in görevi dini oluşturmakken dünyevi anlamda ise devrime işaret etmektedir.

Georg G. Iggers (2011: 9), tarihi yazanı dışlamamanın olanaksızlığından yakınlıkla “tarihçi daima içine düştüğü dünyanın mahkûmudur, dolayısıyla düşünceleri ve algılamaları, kullandığı dilin kategorileri tarafından” belirlenecektir demektir. Romantik mesihyan (ütopyan değil) olarak anılan Benjamin, içine doğduğu dünyanın nesnel koşullarıyla bilfiil yüzleşmiş, geleceğe ilişkin birtakım öneriler ileri sürerek içinde bulunduğu çağın tekrarının yaşanmaması için kurtuluşu Mesih metaforuyla, insanlığı ve evrensel tarihi kurtuluşa erdirmeyi ümit etmiştir. Onun tarihsel maddecilik okumaları, eleştirel bakış yerine olumlu bir yorumlamadır. Ona göre sınıf hâkimiyeti olarak devlet, sınıf mücadelesi, toplumsal devrim ve sınıfsız toplum arayışı Marx’inkinden daha ateşli ve düşünömseldir. Sonuç olarak Benjamin, tarihsel maddeciliğin bütün mesihyanik ve romantik kıymıklarınının gediklerine kadar hissedildiği bir yeni Marksizm tasarımı geliştirir: Bu yeni zaman kavramına yönelik geliştirilen bakış açısı eleştirel, edinimsel, süreklilik ve kopuşlarla yeniden yorumlanmıştır (Löwy, 2007: 137).

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2012). *Walter Benjamin Üzerine*. Çev., Dilman Muradoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aşkın, Zehragül; Serpil Durğun ve Bekir Geçit (2017). *Tarih Felsefesinde Nedensellik Sorunsalı*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Benjamin, Walter (2002). *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, Walter (1999). *Tek Yön*. Çev., Tefik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, Walter (2012). "Hikâye Anlatıcısı, Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler." *Son Bakışta Aşk* içinde. Çev., Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayıncılık. 77-100.
- Löwy, Michael (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarmı "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması*. Çev., U. Uraz Aydın. İstanbul: Versus.
- Kardeş, E. Ertan (2009). "Walter Benjamin." *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler – 1*. Çetin Veysel (Ed.), içinde. İstanbul: Etik Yayınları. 485-532.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. Çev., Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci. İstanbul: Metis.
- Veyne, Paul (2013). *Tarih Nasıl Yazılır?*. Çev., Nihan Özyıldırım. İstanbul: Metis.
- Witte, Bern (2002). *Walter Benjamin*. Çev., Mustafa Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.