

Amaç ve Kapsam

AURUM Sosyal Bilimler Dergisi yılda iki kere yayımlanan (Haziran – Aralık) hakemli bir sosyal bilimler dergisidir. Derginin amacı sosyal bilimler ekseninde eleştirel araştırmalar, disiplinlerin sınırlarının dışına çıkan kuramsal tartışmalar ve ampirik analizler için bir tartışma platformu teşkil etmektir. *AURUM* disiplinler arası ve karşılaştırmalı çalışmaları teşvik etmektedir.

AURUM SBD derginin kapsam çeşitliliğini yansıtan özgün makale, kitap eleştirisi, eleştiri makalesi ve yorumlar yayımlanmaktadır. Dergi aynı zamanda özel tematik sayılar hazırlamak üzere konuk editörleri davet etmektedir. Her makale yayımlanmadan önce çift-kör hakemlik sürecinden geçer. *AURUM SBD* önceliği yayımlanan çalışmaların sosyal bilimler alanına özgün katkılar yapacak, güçlü, kuramsal ve/ ampirik niteliklere sahip olmasıdır.

Aims and Scope

AURUM Journal of Social Sciences is a peer-reviewed social science journal published biannually (June – December). The aim of the journal is to provide a forum for critical scholarship across the social sciences, for theoretical debates and empirical analyses that move away from narrow disciplinary focus. AURUM JSS strongly encourages interdisciplinary and comparative research.

AURUM JSS publishes original research articles, book reviews, review articles, and commentaries that reflect the diversity of the journal's scope. The journal also invites guest editors for special thematic issues. Each submission goes through a double blind review process. AURUM JSS policy is that published articles make original and strong theoretical and/or empirical contributions in their scholarly fields.

Yazışma ve İnternet Adresi / E-mail and website

e-mail: aurum@altinbas.edu.tr

web: <http://dergipark.gov.tr/aurum>

İletişim / Contact

Altınbaş Üniversitesi, Mahmutbey Dilmenler cad. No. 26, 34217 Bağcılar – İSTANBUL

Yayın Aralığı / Publication Frequency: Yılda 2 sayı – 6 ayda bir / Published biannually – every 6 months

Dil / Language: Türkçe – İngilizce / Turkish – English

Yazım Kuralları / Guide for Contributors

<http://aurum.altinbas.edu.tr/tr/sosyal-bilimler-dergisi>

Web tasarım & Görsel tasarım / Web Design & Visual Design

Yazgı CİHANGİR AYGÜN

Grafik Tasarım / Graphic Design

Ali KILIÇ, Sultan ÖZER

Dizgi / Typesetting

İdeal Kültür Yayınevi

Baskı / Print

Sena Ofset

Yayın Tarihi / Date of Publication

30 Haziran 2019

AURUM

SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ
JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Sahibi / Owner

Altınbaş Üniversitesi, Mütevelli Heyeti Başkanı
Altınbaş University, President of the Board of Trustees
Ali ALTINBAŞ

Genel Koordinatör / General Coordinator

Çağrı ERHAN

Editörler / Editors

Nur Banu KAVAKLI
Fatma ALTINBAŞ SARIGÜL

Editör Asistanı / Editorial Assistant

Irmak KİBAR

Yayın Kurulu / Editorial Board

Fulya EREKER
Ercan GEGEZ
Saim KILIÇ
Ahmet Cemil YILDIRIM

Uluslararası Danışma Kurulu / International Advisory Board

Uğurcan AKYÜZ, Yakın Doğu Üniversitesi	Cemal KAFADAR, Harvard University
Ali ALP, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi	Hasan KÖNI, Kültür Üniversitesi
Ayşegül ALTINBAŞ, Altınbaş Üniversitesi	Heinz-Peter MANSEL, Köln University
Barrie AXFORD, Oxford University	Antje NÖTZOLD, Chemnitz University
Ali DAYIOĞLU, Yakın Doğu Üniversitesi	Kaan H. ÖKTEN, Mimar Sinan Üniversitesi
Ahmet DIRISS, Tunis University	Çınar ÖZEN, Ankara Üniversitesi
Devrim ERBİL, Mimar Sinan Üniversitesi	Hasan PULAŞLI, Altınbaş Üniversitesi
François GEORGEON, EHES	Alessandro QUARENGHI, Milan Catholic University
Boris JELEV, St.Cyril and St. Methodius University	Şükran ŞIPKA, Altınbaş Üniversitesi
Ahmet Kasım HAN, Altınbaş Üniversitesi	Alexandre TOURMAKINE, Orient- Institute

AURUM Sosyal Bilimler Dergisi, **İdealOnline** veritabanı, **Ulrich's Periodicals Directory**, **Neliti**, **Directory of Research Journals Indexing (DRJI)**, **ResearchBib (Academic Resource Index)**, **Index Copernicus**, **Asos Index**, **CiteFactor**, **ProQuest Central**, **ProQuest Turkey Database**, **International Institute of Organized Research (I2OR)**, **Biblioteca IBT-CCG UNAM**, **Eurasian Scientific Journal Index (ESJI)**, **SOBIAD** gibi ulusal ve uluslararası indekslerde/veritabanlarında taranmaktadır.

AURUM Journal of Social Sciences is indexed in a number of national and international databases such as **İdealOnline**, **Ulrich's Periodicals Directory**, **Neliti**, **Directory of Research Journals Indexing (DRJI)**, **ResearchBib (Academic Resource Index)** and **Index Copernicus**, **Asos Index**, **CiteFactor**, **ProQuest Central**, **ProQuest Turkey Database**, **International Institute of Organized Research (I2OR)**, **Biblioteca IBT-CCG UNAM**, **Eurasian Scientific Journal Index (ESJI)**, **SOBIAD**.

Editörlerin Sorumlulukları ve Yükümlülükleri

AURUM editörleri, derginin yayımlanması kapsamında yürüttükleri tüm faaliyetlerde hesap verilebilirlik ilkesi çerçevesinde hareket etmekle yükümlüdürler. Editörlerin ana hedefi okuyucuların ihtiyaçlarına cevap vermenin yanında AURUM'un akademik niteliğini artırmaktır. Düşünce ve ifade özgürlüğünü desteklemek ve yayımlanan akademik içeriğin güvenilirliğini temin etmek başlıca görevleri arasındadır. Yayımcılık sektöründe yaşanan finansal zorluklar göz önünde bulundurulduğunda, AURUM'u ticari kaygılardan korumak, onun entelektüel ve etik standartlarından ödün vermesini önlemek editörlerin sorumluluğundadır. Editörler, gerekli olduğu durumlarda düzeltme, teklif ya da özür yazısı gibi metinleri yayımlamayı peşinen kabul ederler. Dergi'nin okuyucuya karşı sorumluluğunun hassas bir mesele olmasına binaen AURUM editörlerinin okuyucuyu herhangi bir araştırma ya da akademik çalışmanın finansal destekçilerini açıklama mecburiyeti bulunmaktadır. Finansal destekçilerin, akademik bir çalışmanın üzerinde herhangi bir etkisi olması durumunda, okuyucu mutlaka bilgilendirilmelidir. Editörlerin akademik bir çalışmayı kabul ya da reddetme süreci öznel değerlendirmelere göre değil, nesnel standartlar çerçevesinde, çalışmanın özgünlüğü ve AURUM'un araştırma alanlarına uygunluğu bağlamında gerçekleştirilir. Makale gönderimleri tamamen demokratik esaslara göre yürütülür ve yapısal bir hata olmadıkça tüm başvurular değerlendirmeye alınır. Bir yazarın, çalışmasına ilişkin AURUM'dan kabul yazısı alması halinde, bu hakkı süreç içinde değişen/göreve yeni başlayan editörler tarafından geri alınamaz. Yazarlara, editoryal değerlendirmelere itiraz etmesini sağlayacak süreçlerin işletilmesi hakkı verilir. Editörlerin, AURUM'da yayımlanacak metinlerin yayımlanmasına dair bir kılavuz hazırlama mecburiyetine binaen AURUM, web sitesinde yer alan yazım kurallarının arkasında durmakla beraber bu kılavuzda herhangi bir değişiklik yapma hakkını mahfuz tutar.

Liabilities and Responsibilities of Editors

AURUM editors are obliged to be accountable for all kinds of activities they engage within the context of publishing the journal. Their main goal is set to respond the need of readers and authors while enhancing the academic performance of the journal. It is their duty to support freedom of opinion and ensure the reliability of the academic content. Considering the financial challenges in publishing sector, the editors are obliged to exclude impacts of any commercial concerns on AURUM not to sacrifice from its intellectual and ethical standards.

They accept in advance to publish any kind of corrections, refutations and excuses when required. The responsibility towards readers is a sensitive issue where the editors should inform about the funder of particular research or other academic work. If the financial supporters of particular research have any impact on a scholarly work, the reader must be informed. Editors' action to admit or reject a scholarly work must be free of subjective criterion but based on objective standards related to its uniqueness/originality and relevance to the research areas of AURUM. The process of receiving application shall be fully democratic where all applications to be considered unless major errors are observed. Once an author receives an acceptance of publishing from AURUM, his/her right cannot be withdrawn in case of an editor change within the process. The authors shall be given an opportunity to initiate an appeal process against any editorial discretion. As editors should offer a guidance of preparing the manuscripts, AURUM stands behind it's published 'style guide' and preserves it's right to make revisions.

İçindekiler / Contents

VII **Editörden / Editorial**

Araştırma Makalesi/ Research ARTICLE

- 1-25 **Bir Halkla İlişkiler Aracı Olarak Kurumsal Sosyal Sorumluluk: Sosyal Refah için Araç mı Amaç mı?**
Corporate Social Responsibility As a Public Relations Tool: A Medium or Cause For Social Welfare
Ayşe S. KARA
- 27-54 **Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Mekansal İletişim**
Spatial Communication In the Context of Interdisciplinary Art
Fırat ARAPOĞLU
- 55-67 **Film Anlatılarındaki Simülasyon Mekanlarının Mieke Bal'ın Açıkladığı Mekân Ögesi Çerçevesinde Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı ile Tartışması**
Discussing Simulation Places In Film Narratives With Jean Baudrillard's Simulation Theory Within The Framework of Space Elements As Explained by Mieke Bal
Berceste Gülçin ÖZDEMİR
- 69-79 **Gayrimenkul Yatırım Ortaklıklarının Vergi Dairelerine Sundukları Mali Tabloların Açıklanması Piyasada Yanıltıcı Etki mi Yaratıyor?**
Does the Disclosure of Financial Statements Submitted to Tax Office of Real Estate Investment Trusts Create a Misleading Impact on the Market?
Saim KILIÇ
- 81-100 **The Daydreams of Polyphony: From The Music Revolution to The Birth of Turkish Popular Culture**
Çok Sesliliğin Gündüşleri: Müzik Devriminden Türk Popüler Kültürün Doğuşuna
Poyraz KOLLUOĞLU

SANAT ELEŞTİRİSİ/ ART CRITICISM

- 101-108 **Günümüz Çin Sanatında Mürekkebin Yeri ve Önemi**
The Role of And Importance of Ink in Contemporary Chinese Art
Uras KIZIL

109-114 **Kapalıçarşı'nın Taşları**
Yalın ALPAY

115-118 **The Long End of The First World War**
Nazan MAKSUDYAN

Editörden

AURUM: Sosyal Bilimler Dergisi'nin dördüncü yayın yılının ilk sayısında farklı disiplinlerden makaleler ve araştırma yazınları ile sosyal bilimlere katkı sunmak üzere karşınızdayız. Yılda iki kere yayımlanan (Haziran – Aralık) ve hakemli bir sosyal bilimler dergisi olan AURUM SBD'nin amacı sosyal bilimler ekseninde eleştirel araştırmalar, disiplinlerarası kuramsal tartışmalar ve araştırmaya dayalı analizler için bir tartışma platformu oluşturmaktır. Disiplinlerarası ve karşılaştırmalı çalışmaları öne çıkarmayı hedefleyen dergimiz, sosyal bilimler alanına özgün katkılar yapacak, güçlü, kuramsal ve/ veya deneye dayalı niteliklere sahip makale, kitap eleştirisi, eleştiri makalesi ve yorumlar yayımlamaktadır.

Dördüncü yılımızın ilk sayısı, sosyal bilimler çatısı altında, ekonomi, sosyoloji, güzel sanatlar gibi farklı disiplinlerden beş özgün makale, bir sanat eleştirisi ve iki kitap incelemesini bir araya getiriyor.

Ayşe KARA, 'Bir Halkla İlişkiler Aracı Olarak Kurumsal Sosyal Sorumluluk: Sosyal Refah İçin Araç Mı Amaç Mı?' başlıklı makalesinde, günümüz piyasası sosyal refahı arttırmaya yönelik çalışmaların kurumlar açısından nasıl bir yarışa dönüştüğünü, literatürde yer alan teorileri, model, öneri ve eleştirileri detaylarıyla ele alıp sosyal ve ekonomik hedeflerin birbirinden ayrı mı yoksa farklı mı olduğunu irdeleyerek KSS için kapsamlı bir tanım önermektedir.

Fırat ARAPOĞLU, 'Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Mekansal İletişim' başlıklı makalesinde, disiplinlerarasılığın mekânsal iletişimde geliştirdiği stratejileri mekân kullanımı bağlamında ele almanın, eleştirel analiz yapılmasını kolaylaştırabileceğini ve sanatta mekanla ilişki kuran çalışmalara dair değerlendirmeleri masaya yatırmaktadır.

Berçeste Gülçin ÖZDEMİR, 'Film Anlatılarındaki Simülasyon Mekanlarının Mieke Bal'ın Açıkladığı Mekan Ögesi Çerçevesinde Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı ile Tartışması' başlıklı makalesinde, Mieke Bal'ın *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1985) kitabında sinema anlatılarında mekan ögesiyle ilgili yaptığı açıklamaları doğrultusunda 360 kamerayla çekilmiş sanal gerçeklik teknolojisiyle sunulan film mekanları tartışmaktadır. Bu filmlerin, izleyiciye sunulduğu Jean Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* (1982) kitabında açıkladığı simülakr/simülasyon kuramı çerçevesinde sorgulamaktadır.

Saim KILIÇ, 'Gayrimenkul Yatırım Ortaklıklarının Vergi Dairelerine Sundukları Mali Tabloların Açıklanması Piyasada Yanıltıcı Etki Mi Yaratıyor?' başlıklı makalesinde payları Borsa İstanbul'da işlem gören Gayrimenkul Yatırım Ortaklıklarının (GYO) Vergi Usul Kanunu'na göre vergi dairelerine sundukları mali tabloların kamuya açıklanmasının pay piyasasında ve yatırımcı kararları üzerinde yanıltıcı sonuçlara yol açıp açmadığı ampirik olarak test etmeyi amaçlamaktadır.

Poyraz KOLLUOĞLU, 'The Daydreams of Polyphony: From the Music Revolution to the Birth of Turkish Popular Culture' başlıklı makalesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile toplumda gerçekleşen kültürel devrimi müzik alanından incelemekte ve Türk toplumunun modernleşme ile birlikte gelen değişim ve bazen dayatmalar sonucu yaşadığı karışıklık ve endişeler ile popüler kültürde müziğin dönüşümüne ışık tutmaktadır.

Uras KIZIL, 'Günümüz Çin Sanatında Mürekkebin Yeri ve Önemi' başlıklı sanat eleştirisinde Pera Müzesi'nde Karen Smith küratörlüğünde gerçekleşen *Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar* adlı sergiden yola çıkarak, Çin sanatının geleneksel ve çağdaş sanat pratikleri üzerinde durmaktadır.

Ayrıca kitap eleştirileri kısmında Yalın ALPAY, Fatoş Altınbaş Sarıgül'ün, *Kapalıçarşı'nın Taşları* adlı kitabını ve Nazan MAKSUDYAN, Katrin Bromber, Katherina Lange, Heike Liebau ve Anorthe Wetzels'in birlikte kaleme aldığı, *The Long End of the First World War: Ruptures, Continuities, and Memories* adlı kitabını incelemektedirler.

Her geçen sayı, farklı dizinlerde aranılan bir yayın olarak yerini sağlamlaştıran Altınbaş Üniversitesi yayını *AURUM: Sosyal Bilimler Dergisi*, Türkiye'de sosyal bilim araştırmalarına ve akademik yayıncılık alanına katkılarını sürdürerek yoluna devam etmektedir.

Fatma ALTINBAŞ SARIGÜL, Altınbaş Üniversitesi, fatos.altinbas@altinbas.edu.tr

Nur BANU KAVAKLI, Altınbaş Üniversitesi, banu.kavakli@altinbas.edu.tr

Editorial

We are proud to present our readers with the first issue of the fourth year of AURUM: Journal of Social Sciences, that presents its readers with articles from a variety of social science disciplines. AURUM JSS has become one of the mostly preferred venues for original research articles that enrich the field and scholarly discussions. Published twice a year (June and December) as a peer-reviewed social sciences journal, *AURUM JSS* is aimed at providing a platform for critical social science research, theoretical discussions forcing disciplinary limits and interdisciplinary works. Targeted at highlighting interdisciplinary and comparative studies, our journal has been publishing articles, book reviews, critical reviews and commentaries with strong theoretical and/or empirical analyses that make original contributions to the field of social sciences.

The first issue in our fourth year brings together five original articles from a variety of disciplines under the roof of social sciences, ranging from economy and sociology to management and fine arts. In addition to research articles, this issue presents two book reviews and an exhibition review.

Another article of the issue is by Ayşe KARA and titled Corporate Social Responsibility As A Public Relations Tool: A Medium Or Cause For Social Welfare. By presenting a detail review of the theories, models, propositions and critiques on CSR practices found in literature, the author intends to present a definition for the CSR concept and illustrate that social and economic objectives are not so different as highlighted by the arguments surrounding contemporary CSR practices.

In 'Spatial Communication in the Context of Interdisciplinary Art', Firat ARAPOĞLU explores the strategies interdisciplinarity enables within the context of space and how that facilitates critical analyses of the relation between art and space. With that aim, it provides a thorough discussion of interpretations of the works that relate to space.

Berçeste Gülçin Özdemir's article, 'Discussing Simulation Places In Film Narratives With Jean Baudrillard's Simulation Theory Within The Framework Of Space Elements As Explained By Mieke Bal', the film spaces which are shot using 360-degree camera and presented with virtual reality technology will be discussed in accordance with the Mieke Bal's descriptions on space element in cinema narratives in her book *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1985). In the discussion, the presentation of these films to the audience will be questioned within the framework of simulacra/simulation described by Jean Baudrillard in his book *Simulacra and Simulation* (1982). In that respect, presentation of spaces in films shot with 360-degree camera with virtual reality technology will be discussed within the framework of Bal's statements in the context of simulation theory.

In his article titled 'Does the Disclosure of Financial Statements Submitted to Tax Office of Real Estate Investment Trusts Create a Misleading Impact on the Market?', Saim KILIÇ has been empirically tested whether the disclosure of the financial statements submitted to tax offices by the Real Estate Investment Trusts (REITs) listed on Borsa Istanbul according to the Tax Procedural Code has led to misleading impact on the market and investor decisions.

Poyraz KOLLUOĞLU, in his article titled 'The Daydreams of Polyphony: From the Music Revolution to the Birth of Turkish Popular Culture', defines the imagination of a nation and its cultural modular forms in an underdeveloped oriental milieu as that of Turkey as daydreaming and also he argues that the so-called music revolution resulted in confusion, feelings of anxiety, artistic and cultural volatility, and, thereby, paved the way for an opportunity to navigate in a space between the Occident and the Orient spatio-temporality in parallel to ethno-racist discourses.

This issue's art review is dedicated to *The Chinese Art* and titled '*The Role Of And Importance Of Ink In Contemporary Chinese Art*'. *Out of Ink Interpretations from Chinese Contemporary Art* exhibition curated by Karen Smith, at Pera Museum focuses on the changes and transformations that Chinese art has faced in the process of avangardization within the socio-political dynamics of China.

We present our readers with two book reviews in this issue. Yalın ALPAY reviews Fatoş Altınbaş Sarigül's *The Stones of Grandbazaar* and Nazan MAKSUDYAN provides a thorough analysis of Katrin Bromber, Katharina Lange, Heike Liebau and Anorthe Wetzel's , *The Long End of the First World War: Ruptures, Continuities, and Memories*.

We are dedicated to maintaining *AURUM: Journal of Social Sciences* as a sought-after venue for academic publishing with a sound and growing list of abstracting and indexing opportunities. *AURUM JSS* continues to serve as a milieu for original and high-quality works across all social science disciplines.

Fatma ALTINBAŞ SARIGÜL, Altınbaş University, fatos.altinbas@altinbas.edu.tr

Nur Banu KAVAKLI, Altınbaş University, banu.kavakli@altinbas.edu.tr

ARAŞTIRMA MAKALESİ/ RESEARCH ARTICLE

BİR HALKLA İLİŞKİLER ARACI OLARAK KURUMSAL SOSYAL SORUMLULUK: SOSYAL REFAH İÇİN ARAÇ MI AMAÇ MI?

Ayşe S. KARA¹

¹İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, İstanbul.
aserdemir@ticaret.edu.tr ORCID No: 0000-0002-5641-9738

Geliş Tarihi/Received Date: 11/04/2019 **Kabul Tarihi/ Accepted Date:** 03/05/2019

Öz

Dünya çapında en çok ciro yapan şirketlere bakıldığında bu şirketlerin gelişmiş ülkelerde faaliyet gösterdiği görülür ancak nasıl bir ironidir ki bu şirketler faaliyet gösterdikleri topraklarda üretimde yetersizlik ve gelir dağılımında eşitsizlik problemine çözüm getirmekte çoğunlukla başarısız olmaktadır. Özünde, şirketlerin kuruluş amacı topluma katkı sağlamaktır; şirketler, fakirliği azaltmada ve yaşam standardını yükseltmede toplumların güçlü kaynaklarıdır. İki anahtar slogan olan 'herkes için üretim' ve 'gelir dağılımında eşitlik' kurumsal sosyal sorumluluk (KSS) kavramının temelini oluşturur. Değişen rekabet anlayışıyla sürdürülebilirliğin gittikçe önem kazandığı global toplumda şirketler; ekonomik, çevresel ve sosyal performans yönetim politikalarını hesap verilebilirlik, şeffaflık ve sürdürülebilirlik ilkeleri doğrultusunda sergilemek durumundadırlar. Kurumların sosyal sorumluluk projelerini artıran bir hızla hayata geçirme gayretlerine tanık olsak da kavram için ne bir universal tanım ne de uygulamalara yönelik bir standart vardır. Günümüz piyasası sosyal refahı arttırmaya yönelik çalışmaları ödüllendirmektedir; bu da, işletmeler arasında kendini bu alanda en iyi göstermek için yarış başlatmıştır. Bu yarış konu alan en popüler argüman ise KSS çalışmalarının araç mı yoksa amaç mı olduğudur. Bu çalışma literatürde yer alan teorileri, model, öneri ve eleştirileri detaylarıyla ele alıp sosyal ve ekonomik hedeflerin birbirinden ayrı mı yoksa farklı mı olduğunu irdelemeyi ve KSS için kapsamlı bir tanım önermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kurumsal sosyal sorumluluk, Halkla ilişkiler, KSS, KSS araç, KSS amaç.

CORPORATE SOCIAL RESPONSIBILITY AS A PUBLIC RELATIONS TOOL: A MEDIUM OR CAUSE FOR SOCIAL WELFARE

Abstract

When one takes a look at global companies with the biggest revenues, it is striking to see that despite they operate in developing countries they mostly fail to offset the dynamics triggering insufficient production and unequal distribution of income. Fundamentally, the founding purpose of a company is to provide for the society in which they operate; firms serve pivotal importance in reducing poverty and increasing the life standard for the communities they serve. 'Production for all' and 'equity in the distribution of income' are two slogans forming the foundation of the corporate social responsibility (CSR) concept. As sustainability is increasingly growing in importance in the face of dynamic competition and changing mindsets of the global society, companies are expected to present their economic, environmental and social management

performance in accordance with the principals of accountability, transparency and sustainability. Since the last decade, though corporations seem to be on a rush to carry out a variety of CSR projects, the concept still lacks a universal definition and the practice lacks standardization. Now that today's business ecosystem champions practices with a focus on elevating standard of living for members of the society, a start has begun among companies to present themselves as the best in giving back to the society what they have taken back. The most popular argument encapsulating this race presents itself as whether CSR practices is a medium or a cause. By presenting a detail review of the theories, models, propositions and critiques on CSR practices found in literature, this paper intends to present a definition for the CSR concept and illustrate that social and economic objectives are not so different as highlighted by the arguments surrounding contemporary CSR practices.

Keywords: Corporate social responsibility, CSR, Public relations, CSR medium; CSR cause

1. GİRİŞ

KSS tanımının günümüzdeki uyarlaması; işletmelerin, hissedarlarıyla birlikte toplumun diğer gruplarına karşı kanun veya sendikal sözleşmelerle belirtilenin dışında yükümlülüklerinin bulunması olarak ifade edilebilir (Jones, 1980: 59-60). Belirtmek gerekir ki KSS'ye dair çalışmalara işletmeler, devletler ve paydaş grupları tarafından gösterilen ilgi her geçen gün artıyor. Bu artışı başta United Nations Global Compact (UNGC) olmak üzere çeşitli uluslararası organizasyonların, devletlerin ve sivil toplum kuruluşlarının çalışmalarına atfedebiliriz. Altını çizmek gerekir ki Amerika Birleşik Devletleri (A.B.D.) KSS kavramının tanıtımında ve geliştirilmesinde öncü olmuştur (Jhavar ve Gupta, 2017: 105). Bunun başlıca sebebi serbest piyasa ekonomisini benimsemesinden kaynaklıdır ayrıca kültüründe Protestan ahlakı hakimdir (Maignan ve Ralston, 2002). Protestan iş ahlakının işleyişine göre kâr eden iş adamlarının topluma sadakâtlerini hayır işleri, bağış yaparak göstermeleri gerekir.

Amerikan kültürünün en önemli özelliklerinden biri olan ferdiyetçilik anlayışı ve çoğulcul demokrasi yapılanması KSS'nin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Terimin kavramsallaştırılması yolundaki ilk çalışmalar 1945–1960 yılları Amerikasında, soğuk savaşın ilk yıllarına denk gelse de, temelleri aslında insanlık kadar eskidir. Sümer tabletlerinde de dâhil olmak üzere incelendiğinde tüm dinlerde iş ahlakı ve toplumsal dayanışma konularında yönlendirmeler vardır.

Türkiye'de KSS 17 Ağustos 1999 tarihinde meydana gelen büyük deprem sonrasında gerçekleşen kurumsal yardımların toplumun takdirini topladığının gözlemlenmesi üzerine etkin ve yaygın bir biçimde uygulanmaya başlasa da, kurumsallaşması Osmanlı Dönemi'nden gelen, öncüsü Ahilik ve Lonca teşkilatı gibi yapılanmalar olan vakıf kültürüne dayanır. Bu vakıflar halkın sağlık ve eğitim sorunlarına çözüm üretebilmek için hastaneler, medreseler kurmuşlar; yoksulların karnını doyurmak için aşevleri açmışlardır. Öncelikli kuruluş amacı hayırseverlik olan vakıfların ilk örneğinin 1336 yılında I. Orhan tarafından İznik'te oluşturulduğu ve henüz belediye hizmetlerinin olmadığı bir toplumda halkın önemli ihtiyaçlarının bu vakıf aracılığıyla karşılandığı kayıtlarda mevcuttur (Türker ve Vural, 2016). Türk toplumunda iyi komşuluk ilişkileri geliştirmek, zenginlerin fakirleri doyurduğu bir komşuluk ilişkisi kurmak Anadolu Selçuklu Dönemi'nden beri süregelse de hayırseverlik ve iyilik anlayışı İslam dininin gerekleri ve hadisler tarafından iyice pekiştirilmiştir.

Şimşek'e (1986) göre, İslam'da çeşitli vasıtalar ile sadaka veya sadaka-yı cariyeye sevabına nail olma arzusu vakıfları güçlendirerek önemli bir toplumsal araç hâline getirmiştir. Hayırseverlik dini barındırır, bu gerçek vakıf müessesesinin tanımında da oldukça açıktır; bir vakıf müessesesi, bir kişinin mülkiyetine sahip olduğu menkul ve gayrimenkul mallarından bir kısmını veya tamamını, Allah'ın rızasını kazanma niyetiyle, halkın herhangi bir ihtiyacını gidermek üzere dini, hayrî veya içtimai bir gayeye mubbeden tahsis etmesidir (Oğuz, 2015). Hayırseverlik anlayışı vakıflarla birlikte kurumsallaşmıştır ve özünde hayır işleme amacı ile kurulan vakıfların zaman içerisinde önemli bir ekonomik güç hâline geldiği söylenebilir. Vakıf geleneğinin günümüzde KSS uygulamalarının bir parçası ya da devamı olarak devam ettiği görülmektedir.

Toplumsal değişim ve dönüşümle birlikte modern KSS kavramı farklı evrelerden geçmiş olsa da ve modern anlayışla yarım asırdan fazla süredir tutkuyla savunulup sayısız şirket tarafından küresel olarak uygulansa da KSS üzerine iş çevrelerinde, akademik ve toplumsal çevrelerdeki en büyük sorunsal günümüzde hâlen üniversal bir tanımı olmayışıdır. Bu faktör şirketlerin farklı amaçlar için sosyal çalışmalara yönelmelerine sebep olmuş; işletmelerin ekonomik, yasal, etik ve gönüllü sorumluluklarını yerine getirip getirmediklerinin irdelenmesini zorlaştırmıştır. Ayrıca sosyal yönelimli çalışmaların gönüllülük esasına dayandırılması, yasal mevzuattan uzak tutulması KSS çalışmaları hakkında son zamanların en büyük argümanının gündem yaratmasına sebep olmuştur: Kurumlar tarafından gerçekleştirilen sosyal sorumluluk çalışmaları bir araç mıdır yoksa amaç mıdır? Bu çalışma literatürde yer alan teori, model, öneri ve eleştirileri harmanlayıp ekonomik ve sosyal amaçların ayrı mı yoksa aynı mı olduğunu değerlendirip, KSS kavramı için kapsamlı bir tanım önermeyi hedeflemektedir.

2. TARİHSEL GELİŞİM VE GÖRÜŞLER

Dünyanın geneline bakıldığında, ekonomik, sosyal ve çevresel boyutları olan KSS'nin tanımı ve uygulamalarına yönelik bir kavram karmaşası olduğu gözlemlenebilir. Bunun sebeplerini KSS'nin genelgeçer ve net bir tanımı olmayışına, kavram gönüllülük ilkesine dayandığından yasal olarak getirilmiş bir düzenlemenin yokluğuna ve işletmelerin farklı amaçlar, farklı tanımlar kapsamında KSS uygulamalarını yürütmesine dayandırabiliriz. Bu muğlaklık KSS programlarının standartlaştırılması ve çalışmaların dünya çapında uygulanabilmesinin önünde bir engeldir. Carrol'un (1999) dediği gibi, KSS kimi için yasal sorumluluk ya da yükümlülük, kimi için ise etik anlamda sorumlu davranış, sorumlu olmak, hayırseverlik, sosyal farkındalık, meşruiyet, ya da görev gibi anlamları içerir. Ayrıca kavram etik sistemleri üzerinden çalıştığından tanım daha da belirsiz bir hâle gelir çünkü etiğin değerlendirmesi öznelidir. KSS kavramının 1920 yıllarındaki ilk önerilişinden günümüze tanım, uygulama ve uyarlamalarda büyük değişim olduğu gözlenebilir. Giriş kısmında da bahsedildiği üzere terimin kavramsallaştırılmasına ve geliştirilmesine öncülük ettiği için bu çalışma literatür kısmında ABD tarihini ele alarak kavramın gelişimini 4 evrede inceliyor: Erken Klasik Dönem, Savaş Sonrası Dönem, 1970'lerdeki trendler ve 1990'lardaki değişimler.

2.1 Erken Klasik Dönem

Kısaca bahsedecek olursak, Amerika topraklarındaki işletmelerin 1800'lü yıllara kadar halkın yararına hizmet ettiğini söyleyebiliriz; topluma yararlı bulunmayanlar işletme ruhsatlarını kaybedebiliyordu. İç savaşın sonuna doğru yeni eyalet anayasaları ve yerel yönetim tüzükleri sözleşme ve ruhsatların hükümsüz

kılınmasını neredeyse imkânsızlaştırdı böylelikle büyük kurumlar ekonominin yeni devleri olarak ortaya çıktı, güç sanayi baronlarının çıkarları için kullanıldı. Hay ve Gray (1974) bu dönemi 'yönetimde kar maksimizasyonu' devri olarak tanımlar. 1800'lü yıllara geçişle Erken Klasik Dönem olarak adlandırılan zamanda KSS sanayileşmenin bir ürünü olarak görülüyordu. İşletmeler birçok sosyal problemin (işçi grevleri, yoksulluk, kenar mahalleler, çocuk ve kadın işçiler) sebebi olarak değerlendiriliyordu. Ekonominin ivme kazanmasıyla birlikte hile ve dolandırıcılığa yatkınlık arttı. 1870'li yıllarla birlikte kurulan büyük şirketlerin çıkarları toplumsal çıkarlar ile çatışmaya başlayarak toplumun farklı alanlarına sıçramaya başladı. Sanayi Devrimi'yle tetiklenen işçi hareketleri ve kenar mahallelerin yaygınlaşması işletmeleri çalışanlar daha verimli üretim yapabilsinler diye ve toplumdaki gerginliği azaltmak amacıyla çeşitli gönüllülük çalışmalarına yönelmelerine hastane, hamamlar, aşevleri, eğlence tesisleri gibi mekânlar açmalarına sebep oldu (Wren, 2005: 269-270). 1800'lü yılların sonuna doğru Cornelius Vanderbilt ve John D. Rockefeller gibi kısa zamanda hırslı baronlar olarak nam salıp etik dışı pratikler sergileyen filantropistler ortaya çıktı. Ancak filantropik katkılarda yasal mevzuatın yokluğu sebebiyle yardımlar dinî kuruluşlar (i.e. YMCA-Young Men's Christian Associations) ya da bağımsız fon toplulukları (i.e. Community Chest) aracılığıyla yürütülüyordu (Heald, 1970:13-14). Birinci Dünya Savaşı'nda şirketler fonlar sunarak topluma destek oldular. Bu destek onların olumsuz imajlarından sıyrılmasına katkı sağlasa da şirketlerin amacı sadece kârı yükseltmek olarak algılanıyordu. 1900 öncesine kadar birçok kişi ticari elitlerin paydaş sahiplerinin ekonomik varlıklarını keyfince yediğini düşündü.

19. yy'ın sonunda siyasi düşünce sistemi liberal anlayışa geçti. Bu anlayış, mülkiyet hakkı sahibine sadece mülkü kullanma ondan yararlanma kısaca istediği gibi maddi ve hukuki tasarruflarda bulunma yetkisi verdi; malikin mülkiyet hakkından kaynaklı herhangi bir ödevi (yükümlülüğü) söz konusu değildi (Carroll, 1999). Böylelikle kurumlar mülkiyet haklarına sahip olurken denetim mercilerine hesap vermekten, karar ve faaliyetlerden sorumlu tutulmaktan kurtulmuş oldu. Kurumlar ekonomik boyut haricinde topluma karşı hizmet etmekle hiçbir şekilde yükümlü tutulmuyordu.

2.2 Savaş Sonrası Dönem

1900 ile 1920 yılları arasında işletmelerin sosyal sorumluluklarını konu alan yasalarda sosyal reform yaptırımları kapsamında artışa gidildi. Savaş sonrası dönemde şirketlerin sosyal sorumluluk sahibi olmaları doğrultusundaki görüş İkinci Dünya Savaşı sonrası iyice yaygınlaşmıştı. Şirketlerin artan bir hızla büyümesi, seri üretime geçmelerini tetiklemiş üretici ve tüketici arasındaki uçurum hızla artmaya başlamıştı. İlişkilerde güveni sağlamak gerekliydi.

1920-1930 yıllarını kapsayan, işletme ve toplumdaki değişimler ile şekillenen bu dönemi Hay ve Gray (1974) "güven ilişkisi yönetimi" olarak adlandırıyor. Hay ve Gray (1974) işletmelerin sorumlulukların hisse sahiplerin gelirini maksimize etmek ile tüketici, çalışan ve toplumdan gelen ihtiyaçları karşılamak arasında bir denge oluşturmak olduğunu söyler. Bu dönemde yöneticiler güvenilir kişi rolünü üstlenmişler, kurumsal filantropi sosyal yapının ve işletme çevrelerinin işleyişlerinin doğal bir parçası hâline gelmiştir. 1929'daki Büyük Buhran ile birlikte KSS'nin özünü oluşturan ve modern KSS görüşlerini şekillendiren vekilharçlık ve hayırseverlik kültürünün temelleri atılmıştır. Carroll (2008) bu dönemde şirketler tarafından yapılan filantropinin KSS kavramının gelişiminde öncülük ettiğini söylüyor.

1930'lu yıllardan günümüze olan zamanı "kurumsal evre" olarak adlandırabiliriz (Eberstadt, 1973). Öyle ki kurumların, yöneticilerin topluma karşı sosyal yükümlülükleri olduğuna dair farkındalık sağlanmış ve daha 1946 yılında Fortune dergisinin iş adamlarına sosyal sorumlulukları hakkında anket yaptığı kayıtlara geçmiştir (Carroll, 1999). Bu zamanda yazılan, modern KSS'yi şekillendiren önemli eserler olarak Chester Barnard'ın "The Functions of the Executive" (1938), J. M. Clark'ın "Social Control of Business" (1939), ve Theodore Krepes'in "Measurement of the Social Performance of Business" (1940) referans gösterebiliriz. Ayrıca Eels'in "Corporate Giving in a Free Society" (1956), Heald'ın "Management's Responsibility to Society: The Growth of an Idea" (1957), ve Selekman'ın "Moral Philosophy for Management" (1959) eserlerini de unutmamak gerekir. 1971'de Johnson, hissedarlara daha çok gelir peşinde olmaktansa çalışanların, tedarikçilerin, bayilerin, yerel halkın, ve milletin çıkarlarını koruyan şirketler sorumluluk sahibi işletmelerdir diyerek paydaş teorisinin temelini atmıştır. Muirhead (1999), 1950 ile 1980 arasındaki yılları kurumsal katkılarda büyüme ve artış olarak betimler. 1950 ve 1960 yılları arasında Bowen'ın eseri "Social Responsibilities of the Businessman" (1953) KSS'ye dair yazılan, modern zaman yayınlarının kalbini oluşturan ilk eser olarak kabul edilir (Carroll, 2006:5). Bowen, kurumların önemli güç kaynakları olduğunu, aldıkları kararların ve buldukları faaliyetlerin hayatın birçok boyutunda vatandaşları etkilediğini savunarak "İş adamlarının topluma karşı ne gibi bir görevi olduğu söylenebilir?" sorusunu sormuş ve KSS'nin kilit argümanını oluşturmuştur (Carroll, 1999). Bowen'e göre işletmeler amaç karar ve faaliyetlerini belirlerken toplumun amaçları ve değerleri doğrultusunda hareket etmekte yükümlüdür. Bowen, işletmelerin faaliyetlerinin sonuçlarından sorumlu olduklarını, antlaşma hükümlerine uymaları gerektiğini, hileden uzak durarak ilişkide oldukları tarafların insan haklarına saygı göstermeleri gerektiğini savunmuştur. İşletmelerin sadece finansal performans odaklı olmamalarını belirterek kurumsal sosyal performansın önemine vurgu yapmıştır. Aynı zamanda Bowen, iş adamlarının karar alırken sadece kendi çıkarları değil, diğer çevrelerin de ekonomik ve sosyal çıkarları doğrultusunda ilke kararları ve faaliyetleri belirlemeleri gerektiğini vurgular. Bowen (1953), yönetici niteliklerinde değişim olması gerektiğini, yönetimde toplumsal bakışın daha ağırlıklı temsil edilmesinin önemini, sosyal denetimin zorunluluğunu vurgulayıp yöneticilere sosyal hizmet eğitimi verilmesini, iş etiği ve davranış kurallarını belirleyen tüzüklerin oluşturulmasını ve sosyal bilim konularında daha fazla araştırma yapılmasını savunur. Bu zamanda sadece Bowen değil, birçok düşünür farklı çalışmalarda bulunmuştur ancak Bowen çalışmalarından ötürü "Kurumsal Sosyal Sorumluluğun Babası" olarak nitelendirildiği için (Carroll, 2006:5) KSS kavramının tarihçesi bölümünde yer verilmesi uygun görüldü.

Bowen'i takiben Davis işletmelerin insani sorumluluklarını vurgulayarak KSS kavramının açıklamasını işletmenin doğrudan ekonomik, hukuki ya da teknik çıkarı olmaksızın alınan kararlar bütünü olarak ifade etmiştir (1967:46). Davis kavramın yönetsel bir çerçevede düşünülmesi gerektiğini savunarak sosyal sorumluluk odaklı çalışmaların şirketlere uzun vadede ekonomik kazanç getirebileceğini öneren ilk düşünür olmuştur. Kısaca, kavrama dair 1950'lerdeki gelişmeleri üç eğilimde kategorize edersek; pay sahipliği sistemi üzerinden yöneticileri halkın güvenilir kişisi olarak gören, pay sahiplerinin kaynaklara eşit hak ve söz sahipliği olduğunu varsayan, kurumsal filantropinin benimsendiğini savunan eğilimler olarak gruplandırabiliriz (Fredrick, 1960).

1960-1970 yılları arasında şirketler para kazanma hırsıyla olumsuz ve agresif tavırlar sergilemeye başlamışlar ve bu durum basına yansımıştır. Basının dikkatini çekmesi üzerine oluşan yankı 1960'lı yılların sonunda sosyal sorumluluk alanında gerçekleştirilen çalışmaların uluslararası çapta değerlendirilmeye başlamasına

sebebe olmuştur. Bu gelişmeler ışığında Davis (1960) KSS tanımını genişleterek şirketin ekonomik, teknik ve yasal gibi dar konular dışındaki mevzulara karşı ilgisi ve eylemleri olarak ifade etmiştir. Böylelikle sosyal duyarlılık ve sosyal sorumluluk kavramları literatürde ilk kez ilişkilendirilmiştir.

2.3 1970'lerdeki Trendler

Milton Friedman 1970 yılında "The Social Responsibility of Business Is to Increase Its Profits" başlıklı bir makale yazarak sosyal sorumluluk uygulamalarına dair profesyonelleri taraflara ayıracak, KSS kavramını ve pratiğini şekillendirecek bir teori ortaya attı: pay sahipleri teorisi. Neo-klasik ekonomi temelli olan bu teori serbest pazar, ekonomik etkinlik ve kâr maksimasyonu gibi konuları kapsayan, ekonomik sorumluluğun vurgulandığı, işletmelerin kâr odaklı olması gerektiğini ve yegane yükümlülüklerinin hissedarlara kazanç sağlamaları olduğunu belirten, ortaya çıkan kâr ve zenginlikle insanların gerek duyduğu yardımın topluma sağlanabileceğini savunan bir görüşü destekliyordu.

1972'de sürdürülebilirlik kavramı literature girdi. 1970'lerde odak kurumsal sorumluluk kavramından kurumsal hesap verilebilirliğe kaydı. Bu değişim işletmeleri "Ne yaparsak hayatta kalırız?" düşüncesinden "Sürdürülebilir çalışmalarla dünyayı nasıl daha iyi bir yer hâline getirebiliriz?" sorunsalını düşünmeye yöneltti. 1970'lerde sosyal duyarlılık kavramının KSS konseptine entegre edilmesi Frederick'in (1994) KSS kavramının gelişimini anlatan CSR1 (toplumun refahını arttırmaya yönelik çalışmalar), CSR2 (işletmelerin sosyal baskıları karşılayabilme kapasitesini yansıtan çalışmalar), CSR3 (kurumsal dürüstlüğü yansıtan çalışmalar; alınan kararlarda ve uygulanan ilkelere doğruluk ve ahlak ön planda) ve CSR4 (paydaş sisteminde yeni jenerasyon ve doğa göz önüne alınmıyor savından yola çıkarak doğal bilimlere içgörüsüyle yapılan çalışmalar) ayrıştırmasında takip edilebilir.

1964'te başlayan UNCTAD konferanslarını, diğer ana UNCTAD toplantıları izlemiş, küresel işletmeler için diploması kuralları oluşturulmuştur (Zerk, 2006). Bu tüzük iş etiği ile ilgili normların ilk oluşumunu gerçekleştirmiştir diyebiliriz. Ancak belirtmek gerekir ki bazı araştırmacılar iş etiği ile ilgili ilk düzgülerin İnsan Hakları Evrensel Beyanname'sinin kabul edilmesiyle oluşturulduğunu savunuyor. Çeşitli komisyonlar oluşturulmuş; bu dönemde ceryan eden kadın hakları, tüketici hakları, çevrecilik hareketleri gibi toplumsal hareketler işletmelerin toplum içindeki konumunu gözden geçirmesine sebep olmuştur. KSS ile ilgili ilk görgül çalışmalar 1970'de yürütülmeye başlamıştır (Carroll, 1999).

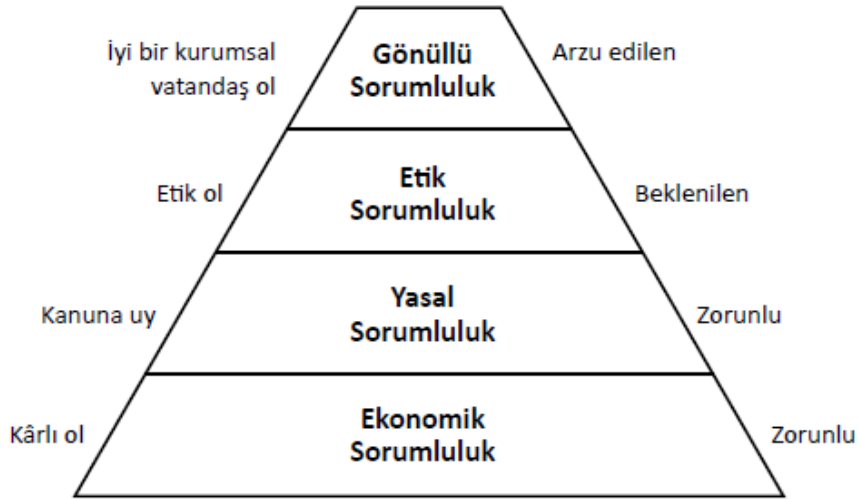
KSS'nin gelişimine önemli bir diğer katkı ABD'de bulunan ekonomik gelişmeden sorumlu komitenin (CED) 1971'de sunduğu tanımıdır: Toplumun ihtiyaçlarını karşılamak işletmenin fonksiyonlarından bir tanesidir (Carroll, 2008). CED işletmelerin topluma karşı daha geniş sorumlulukları olması gerektiğini vurgular. 1971'de Johnson, hissedarlara daha çok gelir peşinde olmaksızın çalışanların, tedarikçilerin, bayilerin, yerel halkın, ve milletin çıkarlarını koruyan şirketler sorumluluk sahibi işletmelerdir diyerek paydaş teorisinin altyapısını oluşturmuştur. 1980'li yıllarda ABD yönetiminin uyguladığı kamu politikaları, sosyo-ekonomik sarsıntılar, vergi politikaları gibi yaptırımlar işletmelerin toplum odaklı çalışmalara olan ilgisini azaltmıştır.

Edward Freeman'in 1984 yılında "Stratejik Yönetim: Paydaş Teorisi" isimli kitabının yayımlanmasıyla karşıt grupların tepkilerine karşılaşmıştır. Temelleri pay sahipliği teorisinin yaklaşımına dayanmakla birlikte, paydaş teorisini öne sürerek KSS'nin ve işletmelerin temel paydaşlarını listelemiştir. Pay sahipleri teorisinin

aksine, paydaş teorisinde, şirketin karar ve eylemleri karşısında etkilenebilecek tüm paydaşların refahı için işletmelerin sorumlu olduğunu, şirket amacının daha çok büyüme kaydetmek ve toplumun yaşam koşullarını geliştirmek olması gerektiğini söyler (Werhane ve Freeman, 1999).

2.4 1990'lardaki Değişimler

1990'lı yıllardaki değişimler, paydaş etkileşimi, sosyal düzenleme, kanun ve çeşitli yaptırımlara dair konulardaki artışla birlikte KSS çalışmalarına sürdürülebilirlik, iş etiği, kurumsal sosyal performans, yeşil pazarlama, paydaş teorisi ve vatandaşlık teorisi gibi konular dâhil edildi. Belirtmek gerekir ki Carroll'ın (1991) tasarladığı kurumsal sosyal sorumluluk piramidi literatürde en çok referans gösterilen model olmuştur. Bu modelde Carroll kurumsal sosyal sorumluluğu 4 boyutta değerlendiriyor; ekonomik, yasal, etik ve gönüllü sorumluluklar.



Şekil 1. Carroll'ın Kurumsal Sosyal Sorumluluk Piramidi

Kaynak: Sarıkaya, M., & Akarca, Y. (2011). Kurumsal sosyal sorumlulukta ölçüm teknikleri, *Denetçim*, (8), 61.

Carroll'un oluşturduğu piramide bakıldığında şirketlerin en önemli amacının kâr etmek olduğu ortaya çıkar. Şirketler en başta kendi sürekliliğini sağlayabilmek için kâr etmek zorundadır. Bunun yanında sosyal sorumluluklarını da yerine getirmeleri gerekmektedir. Bu iki şartı yerine getirebilen şirket başarılı bir şirkettir. Carroll (1991) bir işletmeyi daima kazançlı olarak görebilmek için o işletmenin ekonomik boyutunu oluşturan faktörlerine bakmak gerekir' der. Bu faktörler, sırasıyla şirketin hisseyi büyük ortaklar ve küçük hissedarlar için maksimum kazanç getirebilecek seviyeye çıkartabilecek faaliyetlerde bulunması, yüksek hacimli faaliyet verimliliğine ve bu faaliyetlerinden yüksek kâr getirisine ulaşabilmesi ve tüm bunların sonucunda

da rakiplerine karşı güçlü bir rekabetçi pozisyonu devam ettirebilmesidir. Piramidin bir sonraki aşamasında yasal sorumluluklar bulunmaktadır. BU yasal sorumluluklar aşaması işletmelerin ne yapması gerektiğini değil, neleri yapmamaları gerektiğini belirtmektedir. Diğer bir deyişle, işletmelerin uyması gereken temel sorumluluklardır ve bunlar toplumun menfaatlerine ve beklentilerine göre hazırlanmış, yasayla yazılı olarak belirlenmiştir. Carroll'un (1991) piramidinin bir sonraki bölümünde ise etik sorumluluklar vardır. Etik sorumluluk işletmelerin içinde bulunduğu toplumun ahlaki değerleriyle uyumlu çalışma sorumluluğudur. Etik sorumluluk yasa ile belirlenmiş sorumlulukların yetersiz kaldığı durumlarda soruna çözüm amacıyla kullanılmaktadır. Kulağa her ne kadar fazla yaptırımı olmayan bir uygulamaymış gibi gelse de işletmelerin toplum tarafından onaylanmasında ve benimsenmesinde önemli bir role sahiptir. Piramidin son parçası olan gönüllü sorumluluk en az öneme sahip gibi görünse de işletmenin sosyal sermayesini güçlendirir çünkü içinde yer aldığı toplumun sorunlarını sahiplenen, o sorunlara hiçbir karşılık beklemeden çözüm üreten firmalar toplumun saygı ve sevgisini kazanır. Gönüllü çalışmalarla toplumun takdirini kazanan firmaların sadece çalışanları değil aynı zamanda müşterileri ve hissedarları da mutlu ve gururludur. Bunu başaran kurumlar hem toplumun ihtiyacını hem de kendi ihtiyaçlarını yerine getirmiş olurlar. Ekonomik sorumluluğunu yerine getiremeyen kurumların sürdürülebilir olması beklenemez. Carroll'a (1991) göre ekonomik boyutun unsurları; hisse başına kazanç maksimasyonu sağlayacak bir durumda çalışmak, mümkün olduğunca kâr elde etmek, güçlü rekabetçi konumunu devam ettirmek, yüksek düzeyde bir faaliyet verimliliğini sürdürmek ve başarılı olan işletmenin daima kazançlı olan işletme olduğunu kabul etmektir. Piramidin 2. basamağını yasal sorumluluklar oluşturmaktadır. Yasal sorumluluklar, önemli etik sorumlulukların, toplumun faydası için ve toplumun beklentilerine uygun olarak kanun koyucular tarafından yazılı hâle getirilen ve kuruluşların uyması beklenen sorumluluklardır. Bu sorumluluklar, daha çok ne yapılmasını değil yapılmamasını ifade etmekte ve uyulması gereken asgari şartları içermektedir. Piramidin 3. basamağında ise etik sorumluluklar yer almaktadır. Bu sorumluluk boyutu, yasal sınırlamaların eksik kaldığı noktada devreye girmektedir. Kurumların ahlaken uymak zorunda hissettikleri kuralları oluşturmaktadır. Etik sorumluluk; yaşanan toplum tarafından beklenen, toplumun değerlerine göre şekillenen sorumluluklardır. Bu sorumluluk zorunluluk taşıyor gibi görünse de işletmelerin faaliyetlerinin toplum tarafından onaylanmasında toplumun normlarına uygun hareket etmek yani etik sorumlulukların yerine getirilmesinin önemli bir etkisi vardır. Son basamak olan gönüllü sorumluluklara geldiğimizde toplumun beklentilerine uyumlu, toplumun sorunlarına ilgili olan kurumlar toplum nezdinde iyi niyetin oluşmasına ve böylelikle daha mutlu çalışanlara, müşterilere ve hissedarlara sahip olmaları sonucunu doğurmaktadır. Kurumsal sosyal sorumluluk piramidinin bu basamağı sosyal sermayeyi güçlendirmek adına önemli bir aşamadır. Kurumsal sosyal sorumluluk yalnızca gönüllü sorumlulukla sınırlı değildir. Gönüllü sorumluluk, sosyal sorumluluğun diğer 3 alanına göre daha az önemlidir. Carroll aynı zamanda, bir işletmenin bütün sosyal sorumluluklarını yerine getirirken ekonomik, yasal, etik ve gönüllü sorumlulukların birlikte, bir bütün olarak gerçekleştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda kurumsal sosyal sorumluluğu, işletmelerin hem ekonomik hem de sosyal varlık olmalarının sonucu olarak yapmakla yükümlü oldukları faaliyetler bütünü olarak ele almak mümkündür.

Carroll'ın bu dört boyutta incelediği sosyal sorumluluk konusunu firmanın ayrı ayrı uygulamaması gerekir diyen ifadesinden yola çıkarsak kurumsal sosyal sorumluluk, firmaların hem sosyal hem de ekonomik birer varlık olarak gerekli tüm sorumlulukları üstlenmek zorunda oldukları aktiviteler bütünüdür. Bu nedenle sosyal

sorumluluk tek bir bütün olarak incelenebilir. Lantos'ta (2001) sosyal sorumluluk konusunu tek bir bütün olarak ele almıştır. Lantos'un Carroll'dan farkı bir bütün olarak ortaya koyduğu sosyal sorumluluğu yeni bir boyutta analiz etmiş ve etik KSS olarak isimlendirdiği bu bütünü tamamen ahlaki temele dayandırmıştır. Lantos'un piramidindeki stratejik KSS tipik bir kazan-kazan durumudur: Toplumun yararına yapılan çalışmalardan firmanın da yarar sağladığına işaret eder. Hayırsever KSS ise yine işletmeden çok topluma yarar sağlayacak gönüllü katkıya odaklanır fakat bu gönüllü faaliyetler aynı zamanda, işletmelerin stratejik planlarına da pozitif yönde etki yapmaktadır (Lantos, 2001). Kavramsal yaklaşımla yapılan analizlerde, KSS'nin firmanın içinde yer aldığı toplum ve iş ortakları için gerekli sorumluluklarını üstlenirken, toplumun gözündeki saygınlığını ve bilinirliğine de arttırdığı ileri sürülmektedir. Bu nedenle KSS, akademik çevrelerce modern yaklaşımda Stratejik KSS olarak değerlendirilmesi uygun görülmüştür.

Carroll'un sınıflandırması	Lantos'un sınıflandırması
1. Ekonomik sorumluluklar: Hissedarlar için karlı bir işletme ol, çalışanlar için iyi iş olanakları sağla, tüketiciler için kaliteli ürünler sun.	1. Etik KSS: Şirketin ekonomik sorumluluklarını yerine getirebilmesi için ahlaken zorunlu, yasal sorumluluklar, ve etik sorumluluklardır.
2. Yasal sorumluluklar: Yasalara uy ve oyunu kurallarına göre oyna.	2. Altruistik KSS: Şirketin gönüllü sorumlulukları yerine getirmesidir. Şirket için bir fayda sağlasa da sağlamasa da toplumun refahına yönelik düzenlemelerdeki eksiklikleri gidermek, toplum refahını iyileştirmek için zarardan kaçınmanın ötesine geçmektir.
3. Etik sorumluluklar: İşleri ahlak çerçevesince yürüt, doğru olanı yap, haklı ve adil davranışlarda bulun, zarar vermekten kaçın.	3. Stratejik KSS: Şirkete pozitif tanıtım sağlayacak ve iyi niyet kazandıracak gönüllü sorumlulukları yerine getirmektedir.
4. Gönüllü sorumluluklar: Toplum için gönüllü katkılarda bulun, hayrişlerine zaman ve para harca.	

Tablo 1. Carroll ile Lantos'un karşılaştırması

Kaynak: Lantos (2002, s. 206).

2001 yılında Lantos, Carroll'un anlayışına farklılıklar katarak sosyal sorumluluk üzerine yeni bir sınıflandırma yapmış, bu sınıflandırmada ekonomik, yasal ve ahlâki sorumlulukları etik KSS adıyla tek bir başlık altında toplamıştır. Bu sınıflandırmanın diğerlerinden en önemli farkı, tüm sosyal sorumluluk alanlarının ahlâki temelde ele alınmasıdır. Piramidin ikinci basamağında yer alan hayırsever KSS, işletmeye fayda sağlayacak aktivitelerden çok topluma fayda sağlayacak aktiviteler yapılmasını savunmaktadır. Bu kapsamda, toplumun yararına olacak faydalı işlerin yapılması için gönüllü katkının sağlanmasına vurgu yapmaktadır. Piramidin son basamağında yer alan stratejik KSS de kazan kazan ilkesine göre toplumun yararına yapılan işlerden

işletmenin fayda sağlamasını ifade etmektedir. Birçok işletme hayırsever faaliyetlerle sosyal sorumluluğunu yerine getirirken stratejik amaçlarına da hizmet etmek için çalışmaktadır (Lantos, 2001:15-16). Kavramsal çerçevede yapılan incelemelerdeki ortak kanı, KSS'nin işletmenin içinde yaşadığı topluma ve toplum içindeki paydaşlarına karşı sorumluluklarını yerine getirirken, bir pazarlama stratejisi olarak da aynı zamanda toplum nazarında itibarını ve bilinirliğini arttırdığı yönündedir (Crowther ve Aras, 2008:10). Dolayısıyla KSS'nin, Stratejik KSS olarak değerlendirildiği modern yaklaşım akademik çevreler tarafından da kabul görmüştür.

2011 yılında Avrupa Komisyonu tarafından işletmelerin toplumdaki etkilerine ilişkin olan sorumluluklarını tanımlamak amacıyla KSS için yeni bir açıklama getirmiştir (Martinuzzi, Krumay, ve Pisano, 2011). Komisyon tarafından yayımlanan bildiri "şirketlerin sosyal, çevresel, etik, insan haklarına ilişkin yahut tüketicileri ilgilendiren konuları, kendi iş alanlarında ve paydaşları ile yakın iş birliği içerisinde olan çekirdek stratejilerine entegre etmesi" diye ifade ederek KSS için yeni bir konsept önermiştir (Martinuzzi, Krumay, ve Pisano, 2011).

Günümüze geldiğimizde KSS kavramının sürdürülebilirlik ile eş anlamlı kullanıldığını görüyoruz. Andriof ve McIntosh (2001) gibi iki kavramın eş anlamlı olduğunu savunan profesyoneller var. Şirketler kurumsal sürdürülebilirliğin KSS çalışmaları yürütmekle bağlantılı olduğunu savunuyor (Persons, 2012; Kotler ve Lee, 2008; Ni ve Wart, 2015; Bhattacharya ve Sen, 2004). KSS görüşlerine yer verilen bölümde bu konu ayrıntılarıyla incelenecek.

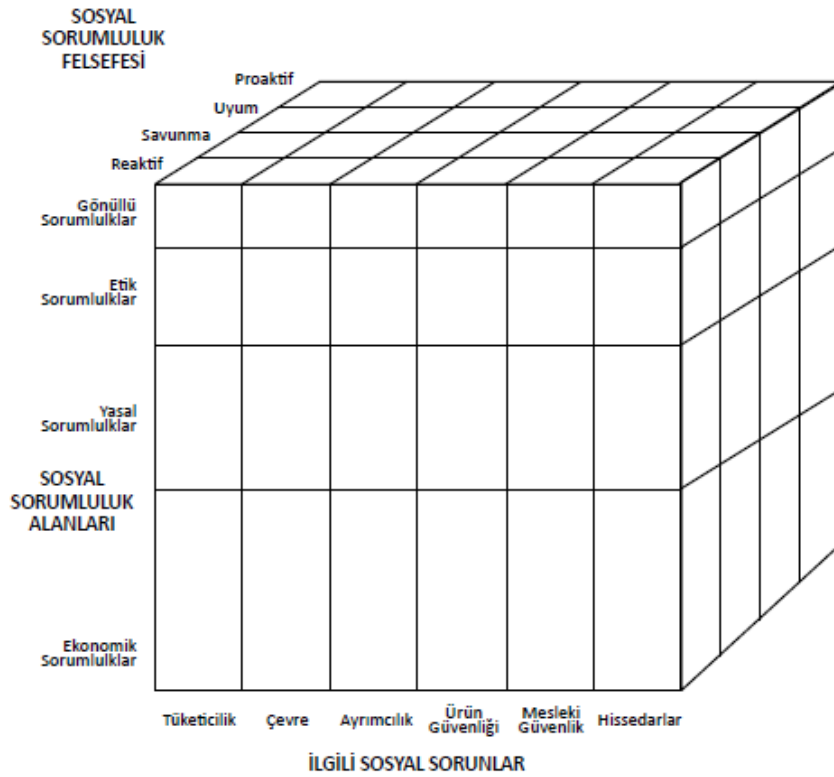
Kavramsal çerçevede yapılan incelemelerdeki ortak kanı, KSS'nin işletmenin içinde yaşadığı topluma ve toplum içindeki paydaşlarına karşı sorumluluklarını yerine getirirken, bir pazarlama stratejisi olarak da aynı zamanda toplum nazarında itibarını ve bilinirliğini arttırdığı yönündedir (Hur ve Woo, 2014; Mele ve Garrido-Morgarado, 2012). Dolayısıyla KSS'nin, Stratejik KSS olarak değerlendirildiği modern yaklaşım akademik çevreler tarafından da kabul görmüştür.

3. KURUMSAL SOSYAL PERFORMANS

Kurumsal sosyal sorumluluk ve kurumsal sosyal performans konsepti arasındaki farkı vurgulayan ilk düşünür Sethi'dir. Sethi'nin (1975) önerisi kurumsal sosyal performansın tanımlanabileceği ve ölçülebileceği yönündedir. Çalışmasında, kurumsal sosyal performansın boyutlarını sosyal yükümlülük (yasal zorunluluk ya da pazar dinamikleri kaynaklı çalışmalar), sosyal sorumluluk (sosyal normlar, değerler ve beklentiler ile uyumlu faaliyetler) ve sosyal duyarlılık (şimdiyi düşünerek değil ilerisi düşünülerek yapılan, çatışmaları önleyici çalışmalar) olarak önermiş ve süreç farklılıklarının olduğunu vurgulamıştır. Sethi'ye göre işletmeler toplumun ayrılmaz parçasıdır ve sürdürülebilir olmak adına fonksiyon ve faaliyetlerde toplum tarafından kabul edilir olmalıdırlar, aksi takdirde toplumsal beklentiler ve kurumsal performans arasında bir çatışma gerçekleşir. Bu çatışma şirket faaliyetlerinin meşruluğunun sorgulanmasına sebep olur.

Kurumsal sosyal performans kavramı, işletmelerin topluma karşı sosyal sorumlulukları olduğunu algılamaları sonucunda ve bu sorumlulukların nasıl yerine getireceklerine dair sorulara cevap veren kurumsal sosyal sorumluluk ve kurumsal sosyal duyarlılık kavramlarından gelişmiştir. Özellikle Carroll (1979), Wartick ve Cochran (1985) ve Wood (1991) konuyla ilgili önemli çalışmalar ortaya koymuş, kurumsal sosyal performans ile ilgili literatürde sıklıkla referans gösterilen kaynaklardan olmuşlardır.

1979'da Carroll kurumsal sosyal performansın üç ayrı boyutunu bir araya getirerek bir kurumsal sosyal performans modeli ortaya koymuştur. Üç boyutu bulunan bu çerçevede kurumsal sorumluluklar (ekonomik, yasal, etik ve gönüllü sorumluluklar; sıralanış önceliği vurgular nitelikte), işletmeye dair sosyal konular (iş hayatında standartlar, insan hakları, çevreyi koruma, yolsuzlukla mücadele, vb.) ve modelin son boyutu, işletmenin sorunlara ve sosyal sorumluluğa tepki vermesinin arkasında yatan felsefeyi veya stratejiyi gösteren kurumsal icraatlar (proaktif, uyum, savunma ve reaktif stratejiler) yer alıyor ve tüm bu sorumlulukların eş zamanlı yerine getirilmesi bekleniyor. Carroll, bu sorunların zaman içinde değişebildiği gibi, işletmeden işletmeye, sektörden sektöre de farklılık gösterebileceğini ifade etmektedir.



Şekil 2. Carroll'ın Kurumsal Sosyal Performans Modeli

Kaynak: Sarıkaya, M., & Akarca, Y. (2011). Kurumsal sosyal sorumlulukta ölçüm teknikleri, *Denetim*, (8), 63.

Kurumsal sosyal performansı, Wartick ve Cochran (1985) Carroll'dan daha farklı bir şekilde mercek altına almışlardır. Carroll (1979) gibi üç başlık altında analiz etmelerine rağmen modelde sosyal sorun yönetimini üçüncü başlık olarak ele almalarından dolayı daha gelişmiş bir modele ulaşmışlardır. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse Wartick ve Cochran'ın (1985) modelinde birinci başlık ilkelerdir ve ilkeleri felsefik

yaklaşımı işaret eden kurumsal sosyal sorumluluklar olarak ele almışlardır. İkinci başlık olan süreçler, kurumsal yaklaşımı gösteren kurumsal sosyal duyarlılıklar ve üçüncü başlık olarak ilave ettikleri politikalar ise örgütsel yaklaşımı gösteren sosyal sorun yönetimi olarak modeldeki yerini almıştır. Wartick ve Cochran (1985) sosyal sorun yönetiminin, firmanın kurumsal sosyal performans için ihtiyaç duyduğu malzemeyi sağlayarak sosyal duyarlılık seviyesini yükselttiğine ve bu şekilde firmaların sosyal sorumluluk kavramına sahip çıkmaları ile oluştuğuna inanmaktadırlar.

İlkeler	Süreçler	Politikalar
Kurumsal Sosyal Sorumluluklar	Kurumsal Sosyal Duyarlılık	Sosyal Sorun Yönetimi
(1) Ekonomik (2) Yasal (3) Etik (4) Gönüllü	(1) Reaktif (2) Savunmacı (3) Uyumlu (4) Proaktif	(1) Sorunları Belirleme (2) Sorunları Analiz Etme (3) Tepki Geliştirme
Hedef	Hedef	Hedef
(1) İşletmenin Sosyal Sözleşmesi (2) Ahlaki Bir Ajan Olarak İşletme	(1) Değişen Toplumsal Koşullara Yönelik Tepki Verme Kapasitesi (2) Gelişen Tepkilere Yönelik Yönetimsel Yaklaşımlar	(1) Beklenmedik Şeyleri Azaltma (2) Etkin Kurumsal Sosyal Politikalar Belirleme
Felsefik Yönelim	Kurumsal Yönelim	Örgütsel Yönelim

Tablo 2. Wartick ve Cochran'ın Kurumsal Sosyal Performans Modeli

Kaynak: Sarıkaya, M., & Akarca, Y. (2011). Kurumsal sosyal sorumlulukta ölçüm teknikleri, *Denetim*, (8), 64ç

Wood'a (1991) göre ise kurumsal sosyal performans herhangi bir işletmenin sadece sosyal sorumluluk ilkeleri, sosyal duyarlılık süreçleri ve politikaları değil aynı zamanda o işletmenin toplumsal ilişkileriyle bağlantılı olarak izlenebildiği sonuçlar bütünüdür. Bu düşüncenin sonucu olarak Wood'un (1991) modeli hem Carroll'dan (1979) hem de Wartick ve Cochran'dan (1985) daha farklıdır. Wood (1991) kendi modelinde herhangi bir işletmenin sosyal performansını analiz etmek için derecelendirme yöntemini kullanmıştır. Firma adına yapılan tüm aktiviteleri firmanın sosyal sorumluluk ilkelerinin yönlendirme derecesi ve firmanın

sosyal duyarlılık süreçlerini kullanabilme derecesi yönünden ele almış, firmanın toplumsal ilişkilerini idare etmek için üretilen politikaların ve kullanılan stratejilerin varlığı ve özü ile izlenen yolun gözlenebilen sosyal etkisini araştıran bir model yaratmıştır.

<p>Kurumsal Sosyal Sorumluluk İlkeleri</p> <ul style="list-style-type: none">- Kurumsal İlke: Meşruiyet- Örgütsel İlke: Kamu Sorumluluğu- Bireysel İlke: Yönetmel İnisiyatif <p>Kurumsal Sosyal Duyarlılık Süreçleri</p> <ul style="list-style-type: none">- Çevresel Değerlendirme- Paydaş Yönetimi- Sorun Yönetimi <p>İşletme Davranışının Sonuçları</p> <ul style="list-style-type: none">- Sosyal Etkiler- Sosyal Programlar- Sosyal Politikalar

Tablo 3. Wood'un Kurumsal Sosyal Performans Modeli

Kaynak: Sarıkaya, M., & Akarca, Y. (2011). Kurumsal sosyal sorumlulukta ölçüm teknikleri, *Denetim*, (8), 64.

Wood'a (1991) göre kurumsal sosyal sorumluluk ilkeleri üç boyutta incelenmeli ve yorumlanmalıdır. Birincisi kurumsal boyuttur. Bu birinci boyut, sosyal yapı içinde işletmelerin belirli fonksiyonları yerine getirirken yasalara uyumu ile ilgilidir. İkinci boyut olan örgütsel boyut işletmelerin sorumluluk alanlarının kapsamıyla ilgilidir. Diğer bir deyişle, bu boyut, işletmelerin kamu sorumluluğu tanımlamasıyla bağlantılıdır. Üçüncü boyut olan bireysel boyut ise işletmelerdeki yöneticilerin sorumlu oldukları konularda ne gibi tercihler kullanacakları ve bu sorumluluklarından kaçıp kaçmayacağıdır.

Oluşturulan tüm bu modeller şirketlerin uygulamalarını daha elle tutulur hâle getirmekte, aktivitelerinin kontrolünde kolaylıklar sunmaktadır çünkü kurumsal sosyal performans kurumsal sosyal sorumluluğun ölçülebilir olmasını sağlamaktadır.

4. KSS PRATİKLERİNE DAİR GÖRÜŞLER

4.1. Araç mı, Amaç mı?

Tarafları iki gruba ayırabiliriz; klasik görüş olarak da adlandırılan Friedman'ın önerdiği pay sahipleri teorisi (1962, 1970) ya da Freeman'ın (1994) savunduğu paydaş teorisini savunanlar. Pay sahipleri teorisi temelleri Smith'in önderliğini yaptığı Ekonomik Teori'ye dayanmaktadır. Bu dönemde işletme kapalı bir sistem olarak kabul ediliyor, çevresinden etkilenmediği düşünülüyordu. Smith, "The Theory of Moral Sentiments" (1759) ve "The Wealth of Nations" (1937) adlı yayınlarında etik ve ekonomik faydaların karşılıklı faydacılık güdümlü bir ilişki içinde olduğunu ve işletmelerin hem etik hem de ekonomik faydaları bir arada sağlayabildikleri takdirde hayatta kalabileceklerini savunuyordu. Fakat 1950'lerde çalışan nüfusun artması, ailelerin küçülmesi ve tüketicilerin bilinçlenmesiyle tetiklenen çeşitli lobi faaliyetleri, çevrenin korunmasına yönelik gelen talepler, işletmelerin davranışlarının diğer işletmeleri ve toplumu etkileyebileceği ve aynı şekilde toplumun ve diğer işletmelerin başka bir işletmeyi etkileyebileceğini ortaya çıkarmıştır. Böylelikle işletmenin açık bir sistem olduğu ve dış dinamikler tarafından etkilendiği kabul edilmeye başlanmış, yönetim anlayışında önemli değişikliklere gidilmiştir.

Klasik görüş serbest pazar, ekonomik etkinlik ve kar maksimasyonu gibi konuları kapsar. Ekonomik sorumluluğun vurgulandığı, işletmelerin kâr odaklı olması gerektiğini ve yegâne yükümlülüklerinin hissedarlara kazanç sağlamaları olduğunu vurgulayan, ortaya çıkan kâr ve zenginlikle insanların gerek duyduğu yardımın topluma sağlanabileceğini savunan görüştür. Pay sahipleri teorisi ana argümanlarını şöyle ifade edebiliriz: 1) Hisse sahipleri işletmenin sahibidir ve yöneticiler isteğe bağlı kararlar verip şirketin kaynaklarını kara bir faydası olduğu bilinmeyen sosyal amaçlar için kullanmaya hakları yoktur. 2) İşletmelerin görevi gelir üretimidir. Sosyal sorumluluk çalışmaları maddi ve manevi boyutta kaynak gerektirdiğinden gerçekten ihtiyaç olduğu zaman kaynak sıkıntısına yol açıp işletmenin performansını olumsuz anlamda etkileyecektir. 3) Sosyal sorumluluk çalışmalarınıyla ilgilenmesi için başta devlet olmak üzere başka kurum ve kuruluşlar vardır. İşletmeler, yöneticiler bu tarz çalışmalarını yürütmeye vakıf değillerdir.

Paydaş teorisinde ise şirketin karar ve eylemleri karşısında etkilenebilecek tüm paydaşların refahı için işletmelerin sorumlu olduğunu, şirket amacının daha çok büyüme kaydetmek ve toplumun yaşam koşullarını geliştirmek olması gerektiğini vurgular (Werhane ve Freeman, 1999). İşletmenin faaliyet kapsamındaki değişikliklerin takibi ve işletme amaçlarının yürütülebilmesi için çevreyle iyi ilişkiler kurulması gerektiğini savunmaktadır Sternberg (1997: 9), şirketler paydaşların sorunlarını görmezden gelirlerse uzun vadede işletmelerinin değer kaybına uğrayabileceğini söyler. Benzer bir şekilde paydaşlarla iletişimin kârlılığı etkilediğini, yöneticilerin bu gerçeği göz önünde bulundurmaları gerektiğini ifade eden düşünürler de var (Coelho vd., 2003:18). Paydaşlarla iletişimin önemini vurgulayan bir diğer görüş te Jensen (2001)'in sunduğu "Pay Sahipliği Mevkiinin Değerinin Artırılması" görüşünde mevcuttur. Bu görüşe göre herhangi bir menfaat sahibi görmezden gelinir ya da kötü muameleye maruz kalırsa işletme değerini arttıramaz. Carr (1968: 149) da benzer bir şekilde, eğer uzun dönemde kar isteniyorsa işletme iletişim hâlinde olduğu kişilerle olumlu ilişkilerini sürdürmelidir der ve akıllı bir iş adamının çalışanlar, rekabet ettiği oyuncular, tüketiciler, devlet ya da toplum arasında karşılıklı istemeyeceğini net bir şekilde belirtir. Ama altını çizmek gerekir ki verilen kararlar strateji güdümlüdür, etik değil. Bu görüşler paydaş teorisinin ana argümanlarını oluşturur.

Paydaş teorisi iki ana dala ayrılır; araçsal paydaş ve iş etiği temelli paydaş teorisi (Freeman, 1999). Araçsal paydaş teorisinde paydaşların talepleri yasal haklardan dolayı göz önünde bulundurulur. Yöneticiler, paydaşların taleplerini dikkate almanın işletmenin daha etkin bir şekilde yönetilerek finansal performansı arttırmaya katkı sağlayacağı düşüncesindedir. İş etiği temelli paydaş teorisi yasal hak ve güç ayırılmaksızın her bir paydaşın işletme için ayrıcalıklı bir değere sahip olduğunu kabul eder. Donaldson ve Preston (1995) paydaş teorisinin türlerini betimsel, araçsal, ve normatif olmak üzere üç gruba ayırmıştır (1995). Betimsel ve araçsal bakış açısı aynıdır, normatif tür ise iş etiğine dayanır. Paydaş teorisi konusunda etik ve sosyal bilim merkezli yaklaşımlar ve bu yaklaşımlar arasındaki fikir ayrılıklarından hareketle Jones ve Wicks (1999) normatif ve araçsal teorisinin unsurlarını harmanlayarak hem etik hem de sosyal bilim bakışı açısını yansıtan “yakınsak-benzer (convergent) paydaş teorisini önermişlerdir. Yakınsak paydaş teorisi, araçsal teorisinin “Şu karşılık verilirse hemen sonrasında nasıl bir sonuç elde edilir?” sorusunu, hedeflenen sonuçlara ulaşıp ulaşılmayacağını değerlendirmek maksadıyla normatif teorisinin içerisine yerleştirir. Bu teori ne tür paydaş ilişkilerinin hem ahlaki açıdan güvenilir hem de uygulanabilir olduğunu ortaya koyar (Jones ve Wicks, 1999: 209). Freeman paydaş anlayışına farklı bir perspektiften bakarak ahlaki davranışları öyküsel bir anlatımla ele alır (Jones ve Wicks, 1999:209). Freeman’a göre bu teori yakınsak değil tam tersi bir şekilde iraksaktır (divergent).

Paydaşlarla iletişimin önemi Jensen (2001)’in önerdiği geliştirilmiş pay sahipliği teorisi ve geliştirilmiş değer maksimasyonu teorisinde de vurgulanır. Geliştirilmiş pay sahipliği teorisine göre pay sahipleriyle olumlu ilişkiler işletmelerin yegâne amacı olan uzun vadede piyasa değerini maksimize etmede anahtar görevindedir. Hissedarlar diğer paydaşlardan öncelikli değildir, şirketin stok değeri şirketin uzun vadedeki piyasa değeri için önemlidir; stok değeri işletmenin pazar değerini maksimize etmede mühim bir faktördür. Geliştirilmiş değer maksimasyonu teorisinde ise işletmenin faaliyetleri rekabetçi ve organizasyonel stratejinin bir parçasıdır. Amaç değer yaratmaktır, uzun vadede pazar değerini arttırmak için iyi ilişkilere ihtiyaç vardır. Sözü edilen tüm bu teorilerden çıkarılacak ortak sonuç paydaşların, işletmelerin faaliyetleri açısından önemli oldukları ve farklı seviyelerde de olsa beklentilerinin karşılanması gerektiğidir.

4.2. Yarar mı, Zarar mı?

Literatürde yer verilen tarafların görüşlerini aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:

Tez 1: Şirketler kâr odaklılıktan çıkıp toplum için de bir şey yapmalılar. KSS’ye yönelik çalışmalar imajı korumak ve daha karlı sonuçlar elde etmek için bir kamuflajdır.

Anti-tez 1: İşletmeler üretim yaparak topluma önemli ölçüde fayda sağlarlar. Unutulmamalıdır ki işletme esas kendine hizmet etmekle yükümlüdür. Kâr ilkelerden önce gelir. Bu durum literatürde en çok referans gösterilen Carroll’un (1979, 1991) piramidinde de açıkça ortadadır; ekonomik sorumluluk yerine getirilmeden diğer sorumluluklar yerine getirilemez. Bundan şu anlam çıkıyor: Şirketler kâr elde etmek zorundadır. Kâr işletmelere devamlılık sağlayarak meşruluğu korumada kilit görevi görür. Kâr sayesinde toplumun ihtiyacı olan ürün ve hizmetlerin tedariki sağlanır. Lee (2008) kişisel çıkar bağlantılı görünen kâr maksimasyonunun sosyal sorumluluğa yönelik çalışmaları önlemek yerine destekleyeceğini savunur çünkü kâr elde edilmeden sermaye birikimi mümkün değildir. Bir diğer deyişle işletmeler sermaye olmadan

hayatta kalamaz; üretemez, dağıtamaz; sosyal refahı arttırmaya yönelik çalışmalar yürütebilecek kaynağı ne bulabilir ne de sunabilir.

Tez 2: KSS değer maksimizasyonunu arttırmak için bir araç.

Anti-tez 2: İşletmenin değerini arttırması konusunda paydaşlarla iletişim çok daha önemli. Sternberg (1997: 9); şirketler paydaşların sorunlarını görmezden gelirlerse uzun vadede işletmelerinin değer kaybına uğrayabileceğini söyler. Benzer bir şekilde paydaşlarla iletişimin kârlılığı etkilediğini, yöneticilerin bu gerçeği göz önünde bulundurmaları gerektiğini ifade eden düşünürler de var (Coelho vd., 2003: 18). Paydaşlarla iletişimin önemini vurgulayan bir diğer görüş de Jensen (2001)'in sunduğu "Pay Sahipliği Mevkiinin Değerinin Artırılması" görüşünde mevcuttur. Bu görüşe göre herhangi bir menfaat sahibi görmezden gelinir ya da kötü muameleye maruz kalırsa işletme değerini arttıramaz. Carr (1968: 149), eğer uzun dönemde kâr isteniyorsa işletme iletişim hâlinde olduğu kişilerle olumlu ilişkilerini sürdürmelidir. Akıllı bir iş adamı çalışanlar, rekabet ettiği oyuncular, tüketiciler, devlet ya da toplum arasında karışıklık istemez. Ama altını çizmek gerekir ki verilen kararlar strateji güdümlüdür, etik değil.

Tez 3: Kapitalist sistem toplumun refahı için kötüdür, sadece bir sömürü düzeneğidir.

Anti-tez 3: Kapitalist sistemin dışındaki toplumlara bakıldığında, zayıf üretim, kısıtlayıcı ticaret politikası, sınırlı yabancı yatırımcı ve patent sayısı dikkati çeker. Kapitalist sistemi benimsemiş toplumlar ise pazarlarını büyütürler, ticaret engelleri azalır, devlet reformları getirir, ve fiyat denetimi azalır. Açık pazar sistemi insan ve çevre haklarının daha iyi korunmasına olanak sağlar. Özellikle gelişen ülkelerde yabancı yatırımcı çekebilme için insan hakları ve çevre standartları konularında gevşeme görülür (Doane ve Abastavlaplana, 2005: 28). Kapitalist sistem pazara girişte etkili bir bariyerdir; en iyi olan kazanır.

Porter ve Kramer 'a (2002, s. 58) göre, sosyal ve ekonomik amaçlar birbirinden ayrı ve farklı gibi gözükse de aslında birbirleriyle bağlantılıdır çünkü işletmeler sürdürülebilirliği sağlayabilmek adına içinde buldukları toplumdan ayrı hareket edemezler. Bir diğer deyişle ekonomik sürdürülebilirlik toplumun refahı için de faydalıdır.

Ekonomik gelir olmadan KSS çalışmaları yürütülemez. Hissedarlar da paydaştır, işletmenin paydaşlara olan yükümlülüklerini yerine getirebilmeleri için kâr gereklidir. Ayrıca işletmelere birçok yatırım yapılmaktadır bu yatırımlar karşılığında şirketlerin kâr yapması beklenmektedir. Kâr uğruna sosyal sorumluluk çalışmalarını kesmek ya da sosyal amaçlar uğruna kâr indirmek diye bir anlayış içine girilmemelidir. Drucker 'ın (2008) ifade ettiği gibi, kar işletme faaliyetlerinin açıklaması, sebebi ya da gerekçesi değil; geçerliliğidir.

Genelde KSS uygulamalarının yürütülmesinde alınan karar ve gerçekleştirilen faaliyetler pay sahipleri ve paydaşlar olmak üzere iki ayrı grup perspektifinden değerlendirilse de gerçek anlamda toplumsal yönden sorumlu çalışmalar yürütebilmek için ayrıştırıcı değil bütünleştirici yaklaşmak gerekir. Böylece fikir ve prensiplerde mantıklı bir bütünlük ve tutarlılık sağlanmış olur. Karşılıklı ilişki ve etkileşim içerisinde bulunan parçaların meydana getirdiği bir bütün veya belirli kurallara göre işleyen bir mekanizmayı vurgulayan işte bu sistem yaklaşımı üretimle elde edilen varlığın paydaşlara dağılımını gerekli kılar. Elde edilen varlık topluma maaş ödemesi, tedarikçilerden materyal alımı, kullanılan sermayenin getirisi, ödenilen vergiler şeklinde topluma geri döner; fayda sağlar (Ackoff, 1999). Tüm bunlar işletmenin topluma karşı

gerçekleştirdiği sorumluluklarıdır. Bir diğer deyişle varlık üretimi ve dağıtımını başlı başına paydaşlara fayda sağlar. Para olmadan işletmeler hayatta kalamaz. Kapitalizmin özünde yatan şey: para yapmaktır. Biz de kapitalist bir toplumda yaşıyoruz. Kâr yapmak kötü bir şey olarak görülmemeli, işletmeler başarmak için kar elde etmek zorundadırlar.

Tez 4: İşletmeler toplumdan aldıklarını topluma vermelidirler.

Anti-tez 4: KSS pazar yetersizliğine maruzdur. Sağlanan miktar hiçbir zaman talep edilene eşit değildir. Dolayısıyla sosyal sorumluluk çalışmalarıyla topluma verilmek istenen toplum için yeterli olmayacaktır. Toplumdan alındığı iddia edileni topluma geri verebilmek mümkün değildir.

Tez 5: Gönüllülük ilkesi kaldırılıp yasallaştırılmalı. İşletmeler gönüllülük ilkesinin arkasına şirketlere ağır yaptırımlar getirilmesin diye saklanıyorlar.

Anti-tez 5: Sosyal sorumluluk çalışmalarıyla ilgilenmesi için başta devlet olmak üzere başka kurum ve kuruluşlar var. İşletmeler, yöneticiler bu tarz çalışmaları yürütmeye vakıf değildirler. Gönüllülük ilkesi kalkıp yaptırımlar getirilirse bu yaptırımları karşılayabilecek sınırlı sayıda işletme olur, zayıf üretim elde edilir, yabancı yatırımcı kaçar, patent sayısı azalır, pazar büyüyemez, ticaret engelleri çoğalır.

Aşırı düzenlemeden taraf olmayan düşünürlerin başında Henderson (2005) gelir, Pratik gönüllülük ilkesinden mecburiyete dönerse yarardan çok zarar vereceğini ve işletme faaliyetlerinde düşüş kaydedileceğini söylüyor. Verimsiz pazar, gelir üretiminde azalma, sosyal adaletsizlik ve yoksullukta artışa sebep olacağını vurguluyor. İşletmelere hiçbir sosyal sorumluluk görevi yüklemiyor.

Tez 6: Varlıkların toplumun yararına değil de kötüye kullanılacağını savunan görüşler var (Windsor, 2001: 250). Sosyal menfaat sağlamak adına gelir elde etmeye çalışmanın suistimale, ahlak dışı yönelimlere, ve finansal manipülasyona açık olduğu görüşünü savunanlar var. Menfaat sahipleri teorisine göre toplumun gerçekten yararına olacağı kanıtlanabiliyorsa ve menfaat maliyetleri bastırıyorsa harcamalar kabul edilebilir.

Anti-tez 6: Sosyal sorumluluk çalışmalarının çok da elzem olmadığını, manevi amaçlar uğruna kârlılığın feda edilmemesi gerektiğini düşünenler var (Levitt 1958, Jensen 2001: 11). Bu savın taraftarları sosyal refahı arttırmaya yönelik çalışmaların şirketin öncelikli menfaat sahiplerinin çıkarları için fayda getirecekse bir işe yarayabilir diye ifade ediyorlar.

Tez 7: KSS finansal performansı olumlu yönde etkiler.

Anti-tez 7: Literatürde KSS ve başarıyı ilişkilendiren birçok çalışma bulabilmek mümkündür (Cochran ve Wood, 1984; McGuire, Sundgren ve Schneeweis, 1988; Waddock ve Graves, 1997). Her ne kadar bu araştırmaların başarı kriteri net bir şekilde tanımlanmamış olsa da bir işletmenin itibar derecesini rekabet avantajı sağladığı gerekçesiyle sosyal refahı arttırmaya yönelik yaptığı çalışmalarla doğrudan ilişkilendirmişlerdir. Turban ve Greening (1997) de benzer bir şekilde kurumsal sosyal performans alanında yüksek derecelendirilen şirketlerin daha itibarlı görüldüğü savını ortaya atmıştır. Başka bir avantajı da kalifiye çalışanları bünyesine çekmesidir.

Literatüre baktığımızda KSS çalışmalarının uzun vadede değer yaratımına katkıda bulunduğu savı sadece stratejik KSS destekçileri tarafından savunuluyor. Bazıları ise KSS'yi stratejik yatırım olarak görüyor (McWilliams vd., 2006: 4). Stratejik KSS işletmelerin yegâne görevi pay sahipleri için geliri maksimum seviyeye ulaştırmak ve bir işletme KSS çalışmalarına yalnızca değer yaratacaksa kalkışmalıdır der. Elbette ki KSS'nin finansal performansı arttırdığını test eden çalışmalar var ancak sonuçlar birbiriyle çelişkili. Bunun sebebini KSS'nin genelgeçer bir tanımının olmamasına, kapsamlı bir ölçüm aracının bulunmamasına hâliyle şirketler ve çalışmalar arasında bir karşılaştırmanın niteliksel ya da niceliksel olarak yapılamayacağından kaynaklanmaktadır. Tanım öyle muğlak ki firma sosyal, etik ya da politik olarak sorumlu mu, toplumun norm ve yasalarıyla uyumlu mu hareket ediyor kestirilemiyor. Bu bir stratejidir. McWilliams and Siegel (2001: 125) KSS çalışmalarına yönelik kararların yöneticiler tarafından tüm diğer yatırım konularını ele aldıkları gibi değerlendirmeleri gerektiğini vurgular. Reich (2008) de dahil olmak üzere, paydaş teorisini savunanlar KSS'nin finansal performans üzerinde olumlu etki yapacağı görüşündedir.

Hillman and Keim (2001) paydaş yönetimi hisse sahipleri için gelir oluşumuna katkı sağlayabilir ama aynı şeyin sosyal konulara katılımı gerçekleştirilebileceğini söyleyemeyiz der. Henderson (2005), KSS'ye yönelik çalışmaların şirketleri öncelikli amacını gerçekleştirmekten alı koyduğunu dolayısıyla refahı arttırmadığını tam aksine düşürdüğünü ve insanların fakirleşmesine sebep olduğunu söyler. Benzer bir şekilde Laffer de (2004) KSS çalışmalarının kârlılığı düşüreceğini, araştırma sonuçlarının bunu kanıtladığını savunuyor. KSS çalışmalarının sonuçlarını direkt görmek zordur ayrıca ekonomik dönüş muğlak olduğundan ve direkt sağlanmadığından maliyetli.

Bazı araştırmacılar kazanç manipülasyonu yapan şirketlerin KSS çalışmaları yürütmeye daha yatkın olduğunu vurguluyor (Prior, Surroca ve Tribo, 2008). Çevresel ve ürün güvenliği konusunda eksik olanlara gönüllü çalışmalara daha yatkın (Chen, Patten ve Roberts, 2008). Harjoto ve Jo (2007) KSS'ye yönelik olan pratiklerin içsel ve dışsal organizasyonel ve stratejik çatışmalara karşı yapılan koruyucu yastık görevi gören çalışmalar olduğunu ifade ediyor.

KSS'nin iyi PR sağladığı bir gerçek. Sosyal sorumluluk alanında en duyarlı markalar, en başarılı projeler ödüllendiriliyor. Markalar dış dünyaya kendileri sosyal sorumluluk yükümlüklerini yerine getiriyor diye göstermeye çalışırken bir yandan da sorumsuz davranışları saklamakta da bir hayli başarılı oluyor. Etik işletmeleri ödüllendiren bir piyasa olsa da araştırmalar tüketicilerin fiyat, tat, ya da son kullanım tarihi gibi kriterlere daha çok önem veriyor etikten. Makower, 1990'lardan beri etik tüketiciliği araştırıyor (Elkington ve Makower, 1990). Makower farkındalık ve uygulama arasında derin bir fark olduğunu vurguluyor. Bu gerçeği Roper ASW data da da görebiliriz.

Ayrıca belirtmekte fayda var ki KSS'nin geri dönüş oranı reklamın geri dönüş oranıyla aynıdır (Wang, Choi ve Li, 2008). KSS reklamdır (Harjoto ve Jo, 2007) ve daha çok tüketim ürünleri endüstrisinde kullanılır (Fishman, Heal ve Nair, 2005). Bu gerçeği göz önünde bulundurduğumuzda ve KSS çalışmalarının pazar yetersizliğine (the quantity supplied does not equal the quantity demanded) maruz olduğunu düşünürsek ekonomik ve sosyal amaçların ayrı olduğunu söyleyemeyiz.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İşletmelerin temel amacı üretmek ve gelir dağılımı yapmaktır. Günümüzde, KSS'nin genelgeçer bir tanımı olmasa ve şirketler farklı nedenlerden (etik, yasal, ekonomik, şahsi istek veya menfaat, paydaş çıkarı) sosyal refahı arttırmaya yönelik çalışmalar yürütseler de özünde KSS işletme, temsilciler ve toplum arasında oluşabilecek çatışmaları öngörüp en aza indirmek, bu çatışmaların sebebi özel ve sosyal çıkarlar ise çıkarları eşitlemek ya da dağıtım problemlerini minimuma indirmek amacıyla uygulanması esasına dayanır. Modern uygulamalara bakıldığında bu tarz çalışmaların riskleri ve krizleri yönetmede etkili olan koruyucu bir yastık görevinde kullanıldığını görüyoruz. Belirtmek gerekir ki KSS her ne amaçla uygulansa da çalışmaların odak noktası paydaş çıkarları ile toplum çıkarlarını dengede tutmaktır. Bu durumda KSS tanımı için etik sistemler ve sürdürülebilir yönetim pratikleri çerçevesince paydaşların refahı için üretim ve gelir dağılımını mümkün kılan bir yönetim sistemi diyebiliriz (Smith, 2011). Bir işletmenin sürdürülebilir büyüme temel hedefine yönelik olarak doğayı ve çevreyi koruyacak önlemler alarak üretimde bulunması. KSS etik ilkeler ve sürdürülebilir yönetim pratikleri doğrultusunda tüm paydaşların refahı için gelir üretimini ve dağıtımını sağlayan bir işletme sistemidir. Ancak unutmamak gerekir ki toplumu etkileyen dinamikler değiştiğinde KSS'nin tanımı ve uygulamalarına dair yeni öneriler gerekecektir.

Etkin işletmelere bakıldığında sosyal ve ekonomik amaçlar ayrı ele alınmaz. Amaçların gerçekleştirilmesinde tek yönlü, doğrusal bir sebep sonuç ilişkisi kurulmaz. Etkin işletmelerde sistem yaklaşımı hâkimdir. Sistem yaklaşımına göre organizasyon birbirine tesir eden ve bir araya gelip çevreyle etkileşen birimler kümesidir. Bu yaklaşımda birimler, amaçlar, alınan kararlar, hisse sahipleri ve çıkar gruplarını oluşturan paydaşlar birbirinden kopuk ve ayrışık değil, çift yönlü iletişim esasına dayanarak bir dışının parçaları gibi birbirleriyle ilişkili bir şekilde değerlendirilir böylelikle yönetim bütünü etkin bir şekilde işleyişi sağlamış olur. Sistem yaklaşımı esastan hareketle her ne kadar ayrı gibi ele alınsa da hem pay sahipleri hem de paydaş teorilerinin işletmelerin finansal başarısının önemini kabul ettiğini göz önünde bulundurmalıyız. Sadece bu iki teori finansal başarı şartı için farklı yaklaşımları savunmaktadır. Her ikisi de değer yaratma odaklı teorileridir ve her ikisi de firmaların kanuni sınırlar dâhilinde mümkün olduğu kadar çok değer yaratmaları gerektiği görüşünü savunur. Paydaş teorisi pay sahipleri teorisinden farklıdır; ancak, bir firmanın tüm destek gruplarını nasıl etkilediğini ve onlardan ne derece etkilendiğini anlayarak işletmenin değerini en üst düzeye çıkarabileceğini kabul etmektedir. Pay sahipleri teorisi, şirketin temel çizgisini doğrudan etkilemeyen eylemlere karşı olumsuz gözüke de, paydaş teorisi insanın karar verme mekanizması ile ilgilenmekte ve dolayısıyla etik ekseninde dönmektedir. Paydaş teorisinin savunucuları, etik olmadan ticari faaliyetler hakkında konuşmanın ve bunun tersi bir durumdan söz etmenin bir anlam ifade etmediğine ve insanların tüketimdeki tercihleri ve seçim dinamiklerini çözümlenmeden bu konuda yorum yapmanın manasız olacağına inanmaktadırlar. Bundan dolayı, iş dünyasında genel olarak benimsenen ekonomik ve etik hususların farklı olduğunu ileri süren ayırım savını reddederler ve iş dünyasının toplumdaki rolü hakkında düşünmek amacıyla daha kapsamlı çerçeveler kullanmak için haklı gerekçe sağlarlar. Çıkar grupları teorisini ileri süren teorisyenlerinin yöneticileri kendi kendilerine sormaya teşvik ettiği kilit sorular sırasıyla: Bu değer kim için oluşturulmakta veya yok edilmektedir? Kimlerin hakları etkinleştirilecek veya etkinleştirilmeyecektir? Bu kararı verirsem nasıl bir insan olacağım? Bunların hiçbiri Friedman karşıtı olarak görülmemelidir. Friedman sonuçta işletmelerin kârlılıklarını kurallara uyarak arttırmasını istemiştir, ve buna, elde edilen sonuçlara bağlı olarak KSS türü faaliyetler dâhil olabilir de olmayabilir de. Buradaki aldatmaca,

ekonomistlerin geleneksel olarak alt çizgi dışında değer ölçmekte zorlanmalarıdır. Kesin olarak ölçemedikleri kavramları görmezden gelme eğilimindedirler. Bu durumdan dolayı içinde yaşadığımız oynak ve gerçek dünyayı temsil eden katı matematiksel modeller oluşturamazlar. İstikrarlı ve büyüyen kârlar elde etmek, iyi yönetilen bir şirketi işaret eder ve çıkar grupları teorisi firma itibarı, ürün ve hizmetlerin kalitesi, güvenilir tedarikçiler, iyi çalışanlar, destekleyici topluluklar ve finansör ortaklar gibi hassas değişkenleri ölçerek, belki de hissedar teorisinden daha etkili bir şekilde şirketin o noktaya ulaşmasını sağlayabilir. Kısacası, çıkar grupları teorisi, firmanın paydaşlar arasında güçlü ve kalıcı bir üne sahip olma ve bu tür grupların gerçek gereksinimlerine ve ilgi alanlarına hitap ederek kâr elde etme potansiyeli olduğunu kabul eder. Öyleyse, çıkar grupları teorisinin hissedarlık teorisinin bir uzantısı olduğunu ve bu geniş çerçevesinin ve firmanın toplumla etkileşiminin anlaşılmasının aslında firma için daha iyi performans üretebileceğini ve böylece toplumun geneli için daha fazla fayda yaratacağını söyleyebilir miyiz? Bu kesinlikle cesur bir iddia, ancak gittikçe daha fazla sayıda firmanın üçlü sonuç (ekonomik, sosyal ve ekolojik), sürdürülebilirlik, hesap verebilirlik, şeffaflık gibi performans ölçen diğer hassas kavramların meşruiyetini kabul ettiği 21. yüzyılda mantıklı görünüyor. İnsanların hem kendi ilgi alanlarına (ihtiyaçlarına ve isteklerine) odaklanan hem de çevre ile etkileşim sonucu kendi kendine bilinçlenen ve bir süreç içinde başka alanlara da odaklanabilen varlıklar olduğunu varsaymak mantıklı görünmektedir, öyle ki bu durum hissedar ve çıkar grupları teorilerini tek bir yararlı teoriye dönüştürecek potansiyel yaratmaktadır.

6. KAYNAKÇA

- Aras, G., & Crowther, D.** 2008. Governance and sustainability: An investigation into the relationship between corporate governance and corporate sustainability, *Management Decision*, 46(3), 433-448.
- Ackoff, R. L.** 1999. *Re-creating the Corporation: A Design of Organizations for the 21st Century*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Andriof, J. & McIntosh, M.** 2001, *Perspectives on Corporate Citizenship*. Sheffield: Greenleaf.
- Barnard, C. I.** 1968. *The Functions of the Executive* (Vol. 11). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bhattacharya, C. B., & Sen, S.** 2004. Doing better at doing good: When, why, and how consumers respond to corporate social initiatives, *California management review*, 47(1), 9-24.
- Bowen, H. R.** 1953. *Social Responsibilities of the Businessman*. New York, NY: Harper & Row.
- Carr, A.** 1968. Is business bluffing ethical, *Harvard Business Review*, 143, 155.
- Carroll, A. B.** 1979. A Three-dimensional conceptual model of corporate social performance, *Academy of Management Review* 4(4), 503.
- Carroll, A. B.** 1991. The pyramid of corporate social responsibility: Toward the moral management of organizational stakeholders, *Business horizons*, 34(4), 39-48.
- Carroll, A. B.** 1999. Corporate social responsibility: Evolution of a definitional construct, *Business & Society*, 38(3), 268-295.

- Carroll, A. B.** 2006. Corporate social responsibility: A historical perspective. In: Epstein MJ, Hanson KO (Eds.) *The accountable corporation: Corporate social responsibility*, (3rd ed., 3-30). Westport, CT: Praeger.
- Carroll, A. B.** 2008. A history of corporate social responsibility: Concepts and practices, *The Oxford handbook of corporate social responsibility*, 19-46.
- Chen, J. C., Patten, D. M., & Roberts, R. W.** 2008. Corporate charitable contributions: A corporate social performance or legitimacy strategy?, *Journal of Business Ethics*, 82(1), 131-144.
- Clark, J.M.** 1939. *Social Control of Business*. New York, NY: McGraw-Hill.
- Cochran, P. L., & Wood, R. A.** 1984. Corporate social responsibility and financial performance, *Academy of management Journal*, 27(1), 42-56.
- Coelho, P. R., McClure, J. E., & Spry, J. A.** 2003. The social responsibility of corporate management: A classical critique, *American journal of business*, 18(1), 15-24.
- Davis, K.** 1960. Can business afford to ignore social responsibilities?, *California management review*, 2(3), 70-76.
- Davis, K.** 1967. Understanding the social responsibility puzzle, *Business Horizon Winter*, 45-50.
- Doane, D., & Abasta-Vilaplana, N.** 2005. The myth of CSR, *Stanford Social Innovation Review*, 3(3), 22-29.
- Donaldson, T., & Preston, L. E.** 1995. The stakeholder theory of the corporation: Concepts, evidence, and implications, *Academy of management Review*, 20(1), 65-91.
- Drucker, P. F.** 2008. *The five most important questions you will ever ask about your organization* (Vol. 90). San Francisco, C.A: John Wiley & Sons.
- Eberstadt, N.N.** 1973. What history tells us about corporate social responsibility, *Business and Society Review*, 7, 76-81.
- Eels, Richard.** 1956. *Corporate Giving in a Free Society*. New York, NY: Harper
- Elkington, J., Hailes, J., & Makower, J.** 1990. *The Green Consumer*. New York, NY: Penguin Books.
- Frederick, W. C.** 1960. The growing concern over business responsibility, *California management review*, 2(4), 54-61.
- Frederick, W. C.** 1994. From CSR1 to CSR2: The maturing of business-and-society thought, *Business & Society*, 33(2), 150-164.
- Freeman, R. E.** 1984. *Strategic management: A stakeholder perspective*. Boston, M.A: Pitman.
- Freeman, R. E.** 1994. The politics of stakeholder theory: Some future directions, *Business ethics quarterly*, 409-421.

- Freeman, R. E.** 1999. Divergent stakeholder theory, *Academy of management review*, 24(2), 233-236.
- Freeman, R. E., & Evan, W. M.** 1990. Corporate governance: A stakeholder interpretation, *Journal of behavioral economics*, 19(4), 337-359.
- Freeman, R. E., Harrison, J. S., Wicks, A. C., Parmar, B. L., & De Colle, S.** 2010. *Stakeholder theory: The state of the art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Friedman, M.** 1962. *Capitalism and freedom: With the assistance of Rose D. Friedman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Friedman, M.** 1970. The social responsibility of business is to increase its profits, *New York Times Magazine*, September 13: 32-33, 122-124.
- Fishman, R. J., Heal, G. M. & Nair, V. B.** 2005. *Preliminary Draft. Corporate social responsibility: Doing well by doing good?* Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- Harjoto, M. A., & Jo, H.** 2007. Why do firms engage in corporate social responsibility? (Working Paper). Santa Clara, CA: Santa Clara University.
- Hay, R., & Gray, E.** 1974. Social responsibilities of business managers, *Academy of Management Journal*, 17(1), 135-143.
- Heald, M.** 1957. Management's responsibility to society: The growth of an idea, *Business History Review*, 31: 375-84.
- Heald, M.** 1970. *The social responsibilities of business: Company and community, 1900-1960*. Cleveland, OH: Case Western Reserve University Press.
- Henderson, D.** 2005. The role of business in the world of today, *Journal of Corporate Citizenship*, 17(3), 30-32.
- Hillman, A. J., & Keim, G. D.** 2001. Shareholder value, stakeholder management, and social issues: what's the bottom line?, *Strategic management journal*, 22(2), 125-139.
- Hur, W. M., Kim, H., & Woo, J.** 2014. How CSR leads to corporate brand equity: Mediating mechanisms of corporate brand credibility and reputation, *Journal of Business Ethics*, 125(1), 75-86.
- Jensen, M.** 2001. Value maximization, stakeholder theory, and the corporate objective function, *European Financial Management*. 7. 297 - 317. 10.1111/1468-036X.0015
- Jhavar, N., & Gupta, S.** 2017. Frameworks of corporate governance in BRICS, *Asian Journal of Research in Social Sciences and Humanities*, 7(8), 277-284.
- Johnson, H. L.** 1971. *Business in contemporary society: Framework and issues*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Jones, T. M.** 1995. Instrumental stakeholder theory: A synthesis of ethics and economics, *Academy of management review*, 20(2), 404-437.

Jones, T. M., & Wicks, A. C. 1999. Convergent stakeholder theory, *Academy of management review*, 24(2), 206-221.

Kotler, P., & Lee, N. 2008. *Corporate social responsibility: Doing the most good for your company and your cause*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

Kreps, T. J. 1940. Measurement of the social performance of business. In *An investigation of concentration of economic power for the temporary national economic committee* (Monograph No. 7). Washington, DC: U.S. Government Printing Office.

Laffer, A. B., Coors, A., & Winegarden, W. 2004. *Does corporate social responsibility enhance business profitability?* Laffer Associates.

Lantos, G. P. 2001. The boundaries of strategic corporate social responsibility, *Journal of consumer marketing*, 18(7), 595-632.

Lee, M. D. P. 2008. A review of the theories of corporate social responsibility: Its evolutionary path and the road ahead, *International journal of management reviews*, 10(1), 53-73.

Levitt, T. 1958. The dangers of social-responsibility, *Harvard business review*, 36(5), 41-50.

Maignan, I., & Ralston, D. A. 2002. Corporate social responsibility in Europe and the US: Insights from businesses' self-presentations, *Journal of International Business Studies*, 33(3), 497-514.

Martinuzzi, A., Krumay, B., & Pisano, U. 2011. *Focus CSR: The new communication of the EU commission on CSR and national CSR strategies and action plans*, (Vienna: ESDN European Sustainable Development Network,, *Quarterly Report No. 23, December*), available online at https://www.sd-network.eu/quarterly%20reports/report%20files/pdf/2011-December-The_New_Communication_of_the_EU_Commission_on_CSR_and_National_CSR_strategies.pdf

McGuire, J. B., Sundgren, A., & Schneeweis, T. 1988. Corporate social responsibility and firm financial performance, *Academy of management Journal*, 31(4), 854-872.

McWilliams, A., & Siegel, D. 2001. Corporate social responsibility: A theory of the firm perspective, *Academy of management review*, 26(1), 117-127.

McWilliams, A., Siegel, D. S., & Wright, P. M. 2006. Corporate social responsibility: Strategic implications, *Journal of management studies*, 43(1), 1-18.

Melo, T., & Garrido-Morgado, A. 2012. Corporate reputation: A combination of social responsibility and industry, *Corporate social responsibility and environmental management*, 19(1), 11-31.

Muirhead, S.A. 1999. *Corporate contributions: the view from 50 years*. New York, NY: The Conference Board.

Ni, A., & Van Wart, M. 2015. Corporate Social Responsibility: Doing Well and Doing Good. In *Building Business-Government Relations* (pp. 175-196). Routledge.

Oğuz, İ. 2015. Osmanlı Midillisi'ndeki şahıs vakıflarının amaçlarına dair, *Journal of History School*, 21, 263-300.

Persons, O. 2012. Incorporating corporate social responsibility and sustainability into a business course: a shared experience, *Journal of Education for Business*, 87(2), 63-72.

Porter, M. E., & Kramer, M. R. 2002. The competitive advantage of corporate philanthropy, *Harvard business review*, 80(12), 56-68.

Prior, D., Surroca, J., & Tribó, J. A. 2008. Are socially responsible managers really ethical? Exploring the relationship between earnings management and corporate social responsibility, *Corporate Governance: An International Review*, 16(3), 160-177.

Reich, R. 2008, "The Case Against Corporate Social Responsibility", University of California, Berkeley, *Goldman School Working Paper Series* GSPP08-003, ssrn.com/abstract=1213129. DOI: 10.2139/ssrn.1213129

Sarıkaya, M., & Akarca, Y. 2011. Kurumsal sosyal sorumlulukta ölçüm teknikleri, *Denetim*, (8), 60-67.

Selekman, B. 1959. *A Moral Philosophy for Business*. New York, NY: McGraw-Hill

Sethi, S. P. 1975. Dimensions of corporate social performance: An analytical framework, *California management review*, 17(3), 58-64.

Smith, A. 1759. *The Theory of Moral Sentiments*. Ed. Knud Haakonssen. Cambridge: Cambridge University Press.

Smith, A. 1937. *The Wealth of Nations*. New York, NY: Modern Library.

Sternberg, E. 1997. The defects of stakeholder theory. *Corporate Governance: An International Review*, 5(1), 3-10.

Şimşek, M. 1986. Osmanlı cemiyetinde para vakıfları üzerinde münakaşalar, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 27(1), 207-220.

Turban, D. B., & Greening, D. W. 1997. Corporate social performance and organizational attractiveness to prospective employees, *Academy of management journal*, 40(3), 658-672.

Türker, D. Altuntaş Vural, C. 2016. Kurumsal Sosyal Sorumluluk ve Hayırseverlik in S. Hoştut ve S.D. Van Het Hof (Eds.) *Kurumsal Sosyal Sorumlulukta Güncel Yönelim ve Yaklaşımlar*. Ankara: Nobel Yayınevi.

Waddock, S. A., & Graves, S. B. 1997. The corporate social performance–financial performance link, *Strategic management journal*, 18(4), 303-319.

Wang, H., Choi, J., & Li, J. 2008. Too little or too much? Untangling the relationship between corporate philanthropy and firm financial performance, *Organization Science*, 19(1), 143-159

Wartick, S. L., & Cochran, P. L. 1985. The evolution of the corporate social performance model, *Academy of management review*, 10(4), 758-769.

Werhane, P. H., & Freeman, R. E. 1999. Business ethics: the state of the art, *International Journal of Management Reviews*, 1(1), 1-16.

Windsor, D. 2001. The future of corporate social responsibility, *The international journal of organizational analysis*, 9(3), 225-256.

Wood, D. J. 1991. Corporate social performance revisited, *Academy of management review*, 16(4), 691-718.

Wren, D. A. 2005. *The history of management thought*. John Wiley & Sons.

Zerk, J. A. 2006. *Multinationals and corporate social responsibility: Limitations and opportunities in international law*(Vol. 48). CA: Cambridge University Press.

ARAŞTIRMA MAKALESİ/ RESEARCH ARTICLE

DİSİPLİNLERARASI SANAT BAĞLAMINDA MEKANSAL İLETİŞİM

Firat ARAPOĞLU

¹Altınbaş Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul.
firat.arapoglu@altinbas.edu.tr ORCID No: 0000-0003-0312-6920

Geliş Tarihi/Received Date: 06/05/2019 **Kabul Tarihi/ Accepted Date:** 30/05/2019

Öz

Yerleştirmeler, disiplinlerarası sanatta sıklıkla kullanılan ve mekanla birebir ilişki kuran sanat yapıtları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Belirli bir alan için, genellikle, geçici olarak kurulan ve geleneksel heykel üretiminden bu şekilde ayrılan yerleştirmeler, izleyiciyi işin içine davet etmekte ve böylece sadece izleyicinin görsel duyularını değil, sıklıkla duyma ve koku alma gibi diğer duyuları da işin içine katarak, aktif katılımını provoke etmektedir. Disiplinlerarasılığın mekânsal iletişimde geliştirdiği stratejileri mekân kullanımı bağlamında ele almak, eleştirel analiz yapılmasını kolaylaştırabilir. Bu çalışma, sanatta mekanla ilişki kuran çalışmalara dair değerlendirmeleri masaya yatırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yerleştirme, Çağdaş Sanat, Disiplinlerarası Sanat, Katılımcı Sanat, Mekan

SPATIAL COMMUNICATION IN THE CONTEXT OF INTERDISCIPLINARY ART**Abstract**

Installations takes an important place amid artworks that has been used in interdisciplinary art and has been closely associated with space. Installations, which are often set up temporarily and are separated from conventional sculptural works by this means, invites viewer inside the work and therefore, provokes active participation of the viewer rather just bring the viewer's visual senses by bring the other senses such as hearing and smelling. To discuss the strategies interdisciplinary improves in the spatial communication in the context of space use might pave the way for doing a critical analysis. This work discusses in detail the interpretations of the works that relate to space.

Keywords: Installation, Contemporary Art, Interdisciplinary Art, Interactive Art, Space

1. GİRİŞ

İki ya da daha fazla bilimsel disiplini bir araya getirmek olarak tanımlanabilecek “*disiplinlerarasılık*” kapsamında sanat tarihinde, sanatın dışındaki alanlardan yöntem ve teorileri adapte eden çalışmalar bulunmaktadır. Özellikle 20. yüzyılla birlikte birçok sanatçı disiplinlerarası çalışmalara imza atmıştır ve 1970’lerden bugüne postmodernitenin çoğulcu ifade yapısını destekleyen poetikasıyla birlikte, bu üretim biçimi birçok örnekleriyle artarak günümüzde devam etmektedir. Disiplinlerarası sanatın temel modernitenin netlikle sınırlarını çizdiği bilimsel alanlar arasındaki sınırları flulaştırmaktır. Bu bağlamda Fluxus, Happenings, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, çevresel düzenlemeler ve Performans Sanatı başta olmak üzere birçok sanatsal üretim biçimi, disiplinlerarası nitelikleri barındırmaktadır.

Disiplinlerarası sanat içerisinde sanatla etkileşimli bir ilişki içerisinde üretime dahil olan alanlar arasında matematik, mimari, tasarım, müzik, felsefe, tarih, antropoloji, psikoloji vb. bilimsel disiplinler bulunmaktadır. Bu yöntem 20.yüzyılın ilk yarısı itibarıyla yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamıştır.

Yerleştirmeler, disiplinlerarası sanatta sıklıkla kullanılan ve mekanla birebir ilişki kuran sanat yapıtları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Belirli bir alan için, genellikle, geçici olarak kurulan ve geleneksel heykel üretiminden bu yolla ayrılan yerleştirmeler, ayrıca, izleyiciyi işin içine davet etmekte ve böylece sadece izleyicinin görsel duyularını değil, sıklıkla duyma ve koku alma gibi diğer duyularını da işin içine katarak, aktif katılımını provoke etmektedir.

Sanatta belirli bir biçimde ilk mekansal iletişim ve disiplinlerarası sunum örnekleri, örneğin, Sürrealizm Akımının 1936 yılında Londra (Breton & Read, 1936) ve 1938 yılında Paris’teki sergilerinde görülebilmektedir (**Görsel 1**). Özellikle Paris’teki ikinci sergide mekân, müzik ve kokuyla çevrelenmiştir ve sergide tavandan sarkıtılan 200 adet kömür çuvalı, asemblajlar, bitkiler ve resimlerle bir arada kullanılmıştır.



Görsel 1: Roger Schall, İsimsiz/(Untitled), Uluslararası Sürrealist Sergi, Paris, 1938. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/289771>

1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat kapsamındaki çalışmalar yazılı metinler, belgeler, fotoğraflar ve dosyalar belirli bir mekânda sergilenerek, mekanla iletişim kurmuştur. Video Sanatında ise, sergileme konusunda teknolojik ekipmanların kullanımıyla mekanlar iletişimsel olarak dönüştürülüp, değiştirilmiştir. Projeksiyonların kullanımıyla mimari cephelere ya da cephelerden avlulara görüntüler yansıtılmış ya da bir iç mekânın algısı direkt manipüle edilmiştir. Örneğin Maria Papadimitriou, Selanik Beyaz Kule'den Pisa Kule'sinin imgesini yansıtarak ve mekânın izdüşümünü değiştirerek, iki coğrafya arasında etkileşimi hedeflemesiyle buna örnek bir iş gerçekleştirmiştir (Cafapoulos, 1993, s.106). Nikos Navridis'in 51. Venedik

Bienali’nde sergilenen “Nefes (Samuel Beckett’in “Nefes” adlı oyunundan hareketle) çalışmasıysa, mekân içerisindeki olgu ve zaman arasındaki ilişkiyi konu edinerek, izleyicinin algısını tersyüz etmiştir (Jones, 2016, s.33 & Zacharopoulos, 2006, 116-118)¹ (**Görsel 2**).



Görsel 2: Nikos Navridis, Nefes (Samuel Beckett’in “Nefes” Adlı Oyunundan Hareketle)/ (Breath (Based on Samuel Beckett’s play “Breath”), 2005, Döngüsel Video Projeksiyon, Ses, 35”. Kaynak: <https://deste.gr/deste-at-art-athina-2015/>

2. DİSİPLİNLERARASI SANAT VE MEKANSAL İLETİŞİM

Uluslararası literatürde disiplinlerarası sanat ve mekânsal iletişim konusu birçok sanat akımı ve sanatçı özelinde ele alınmaktadır. Örneğin, 1960’larda ortaya çıkan Minimalizm Akımı, mekân içerisindeki sistematik açılımlarla mekânla algısal bir ilişki kurulması ve bu nedenle mekânların “özel” olarak düzenlenmesine gereksinim duyulmasını vurgulamıştır (Battcock, 1968, s.7-12). Minimalist işlerin temel nitelikleri yalınlık, sadelik ve açıklık olduğundan, yalın mekânlar tercih edilmiş ve bu yaklaşım müze ve galerilerde “beyaz küp” olarak tanımlanan mekân anlayışına kadar uzanmıştır (O’Doherty, 2010).

Disiplinlerarası yöntemi üretimlerinde sık kullanan sanat akımlarından Fluxus’ta da bu tip sanatsal üretim ve mekânsal iletişim ile ilgili çok sayıda strateji geliştirilmiştir. 1963’te Nice’teki “Festival d’Art Total” ile paralel düzenlenen Fluxus etkinlikleri, Hotel Scribe’de ve aynı zamanda sokaklarda düzenlenmiştir. 1964’te New York’ta Fluxhall’da ise etkinlikler, mekânın iki parçalı olarak tasarlanması ile gerçekleştirilmiştir. Bir kısımda Fluxshop içerisinde akımın çıkardığı “v Tre” dergisinin sayıları ya da sanatçı A-Yo’nun “Finger Box” çalışmaları gibi sanat yapıtları sergilenmiş, diğer mekân ise performanslar için ayrılmıştır (Smith, 1991 & 1998).

3. SANAT VE MEKANSAL İLETİŞİM ÇEŞİTLİLİKLERİ ÜZERİNE

Disiplinlerarası sanatın mekânsal iletişimde geliştirdiği stratejileri “mekân kullanımı” konusunda çeşitli kategorilerle ele almak, eleştirel analiz yapıldığında kolaylık sağlayabilir. Bu bağlamda ilgili kategoriler şu şekilde tespit edilmiştir:

¹ Çalışma daha sonra Toronto, Banff ve İstanbul’da tekrar gerçekleştirildi. İstanbul için bkz.(Zacharopoulos, 2006, s.116-121).

3.1. Mekâna-Özgü Yerleştirmeler

Sözlük anlamı olarak düzenleme, kurma ve bir yere yerleştirme eylemi ve durumu anlamına gelen yerleştirme (installation), ayrıca sıklıkla karışık medya içeren çoklu unsurlardan oluşan sanat yapıtlarını da tanımlamaktadır. Bu yapıtlar sanatçı tarafından düzenlenir ve genelde büyük mekanlarda sergilenir.² Türkçede “yerleştirme” sözcüğü ile karşılanan sözcük, böylece temel anlamıyla bir nesnenin ya da nesne grubunun bir “yer’e” konması ya da bir yer’de bulunan nesne ya da nesne grubuna etkide bulunulması, yani düzenlenmesi olarak tanımlanabilir.

Nilgün Özayten, yerleştirmeyi “...anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içindeki buldukları mekanla ilişkili nesnelere bir arada kullanılması” olarak tanımlamıştır. (Özayten, 1997, s.1939). Bu tanım üzerinden düşünülürse, nesnelere ve mekân arasında bir iletişim söz konusudur. Yerleştirme bir mekâna bağlıdır ve o mekânın konumu, fiziki yapısı ve tarihi özellikleriyle birlikte topyekûn disiplinlerarası bir üretime temel oluşturur. Belirli bir mekân için yaratılan nesne, o mekânın niteliksel özelliklerini kullanmakta ve çoğunlukla izleyicinin katılımını zorunlu kılmaktadır. Bu katılım olgusu, yerleştirme ve mekânsal iletişim noktasında, bir ara-yüz olarak kullanılabilir.

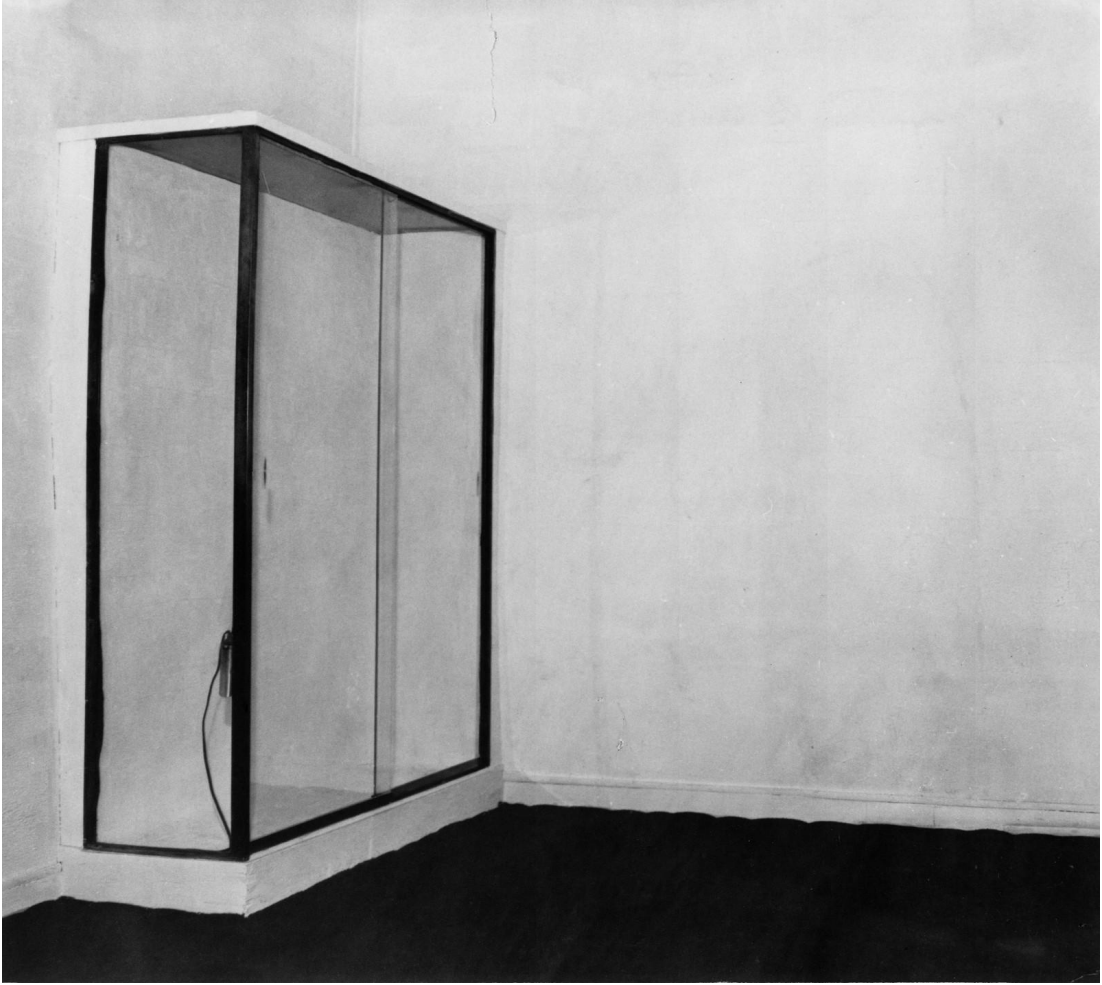
Disiplinlerarası sanat, kullandığı nesnelere ve üretimlerde mekânın iş için bir yaşam alanı oluşturmasını amaçlamaktadır. Seçilmiş mekân ve içindeki disiplinlerarası yapı, birbiriyle çakışmalıdır ve böylece izleyici, sadece görsel duyum noktasında kalmadan, onun da ötesine geçebilmektedir. Burada önemli olan nokta yerleştirme ve performans gibi tikel üretim biçiminin ya da mekânın kendisinin, algının başat unsuru olması ve her ikisinin birlikte bütünsel olarak oluşturdukları algı boyutudur. Bulunduğu mekanla iletişime geçerek başlangıcında mimariyle disiplinlerarası bir ilişki kuran yerleştirmede, sanatçı çevresel izlenimlerini o çevreyle birleştirerek, bütünsel bir algı yaratmaktadır. Bu edim, daha ileriki bir aşamada o mekâna ait niteliklerin biçimselleştirilmesi yoluyla, izleyicinin kavramsal ve algısal deneyimini altüst edebilir, dönüştürebilir veya manipüle edebilir.

Bu açıdan mekâna-özgü tasarım, belirli bir yerdeki bir iş ya da mekândan çok, zamansal ve anlamsal boyutlar ile kurulan mekânı ifade etmektedir. Aynı nesnelere, aynı düzenlemeyle farklı bir mekâna yerleştirilirse anlam farklılaşacaktır. Bu da ilk anlamını kaybetmesi demek olacaktır. Bundan dolayı hazır-nesnelere kullanımıyla yeni ve hızlı formlar biçiminde üretebilen bu tip sanat işleri, nesnelere yeni anlamlara taşıyabilir ve mekânıyla iletişim halinde bütünleşecek bir arayış içerisinde ve ayrıca, temel mekânın değişimini reddeder. Bu bağlamda disiplinlerarası bir üretim olarak yerleştirme, kentsel mekânda ya da galerilerde, görünenin ardındaki görünmeyeni, yani o yere ait anlamı açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Olay ve konum arasındaki ilişkinin bağlamından çıkan üretim, o yer’in performansı olmaktadır (Kaye, 2000).

Yves Klein’in 1958 tarihli “Boşluk” (Banai, 2007) (**Görsel 3**) ve Arman’ın 1960 tarihli “Doluluk” (Santarelli, 2010) (**Görsel 4**) isimli çağdaş sanatın erken dönem yerleştirmeleri mekâna-özgü bir yapı gösterirken, Edward Kienholz gibi sanatçıların “The Beanery” (1965) gibi bazı işlerinde geleneksel heykel düşüncesine daha yakın bir yapı gözlemlenmektedir (Cunningham & Speyer, 1966) (**Görsel 5**). Bu olgu, Niki de

2 Merriam-Webster, “Installation”, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/installation>, erişim tarihi: 29.04.2019. Ayrıca bkz. Keser (2005; 119-120) ve Özayten (1997; 1939-1940). Her iki sözlük maddesinde görüleceği gibi aktüel olarak Türkçede hem yerleştirme hem de enstalasyon sözcükleri kullanılmaktadır.

Saint-Phalle, Jean Tinguely ve Per Olof Ultvedt'in Stockholm, Moderna Museet'de 1966'daki bir sergi için düzenledikleri "O-Bir Katedral" isimli çalışmada da görülür (Antille, 2013) (**Görsel 6**). Bu işler, yerleştirmenin temel mantığının aksine, taşınabilirlikleriyle heykel sergileme niteliğine daha yakındır.



Görsel 3: Yves Klein, Boşluk/(Le Vide), Sergiden Bir Görüntü, 1958, Iris Clert Gallery, Paris. Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/>



Görsel 4: Arman, Doluluk/(Le Plein), 1960, Iris Clert Gallery. Kaynak: <http://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/>



Görsel 5: Edward Kienholz, The Beanery, 1965. Bu görsel restorasyon sonrasından, 2013, Stedelijk Museum, Amsterdam.
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Beanery



Görsel 6: Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, O-Bir Katedral/(She – A Cathedral),1966 Moderna Museet, Photo: Hans Hammarskiöld. Kaynak: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/pontus-hulten-moderna-museet/the-study-gallery/>

2000'ler için mekâna-özü üretim bağlamında Martin Creed'in "Work No. 227, the lights going on and off" çalışması örnek gösterilebilir (Tuma, 2013) (**Görsel 7**). 2000 tarihli bu çalışma, galeri mekanını bir sahne ve sanat eserlerini de bir teatral performans dekoru olarak kurgulamıştır. Bu sorgulama, sanatçının galeri mekanının ışık düzeniyle oynamasıyla sonuçlanır. Mekâna bir nesne ekleme ya da çıkarma söz konusu değildir. Galeri saniyesel aralıklarla ışıklandırılmakta ve karartılmaktadır. Çalışmada, böylece, galerilerin "white cube" olarak sterilliklerinin eleştirisi netlikle görülmektedir. Bu görsel araştırmaların temelleri bağlamında 1960-1968 yıllarında aktif olan Paris merkezli Groupe de Recherche d'Art Visuel'in (GRAV) optik-kinetik uygulamalarını anımsamak gerekmektedir.



Görsel 7: Work No.227: The Lights Going on and off/(Çalışma No.227, Işıklar Açılıp, Kapanırken) 2000, yerleştirme, Tate Britain, 5 saniye açık/5 saniye kapalı/elektrikli zaman şalteri Photo: Tate Photography. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-retrospective-1984-2006/turner-prize-retrospective-7>

3.2. Arazi Sanatı

Disiplinlerarası nitelik gösteren Arazi Sanatı, 1970'li yıllarda kamusal alanların dışında iş üreten bazı isimlerin, doğaya açılarak, açık alanda bir yer'e bağlı olarak mekansal işler üretmesi olarak tanımlanmaktadır (Erzen, 1997, s. 1941-1942). Disiplinlerarası yapısı ekoloji, antropoloji ve arkeoloji alanları arasında salınmasından gelmektedir.

Örneğin Carl Andre'nin "Sphinges" çalışması 1985 tarihli bir örnek olarak, ahşap malzemeden oluşturulmuştur ve doğa içerisinde iletişimsel bir biçimde form kazanmıştır (Genocchio, 2019) (**Görsel 8**). Mieko Shiomi'nin geliştirdiği ve mekân olarak dünyanın çeşitli coğrafyalarını üretimin içerisine kattığı erken dönem işleri, sui generis bir üretim modelidir ve kategorize edilmesi kolay değildir. Etkinliklerde sanatçıların hem kendi işlerini performe etmeleri hem de diğer sanatçıların işlerine katılmaları esnasında yaşanan koşturmaca yüzünden galeri ve müze gibi mekanlar içerisinde sınırlandırılmış kalma olgusunu sorgulayan Shiomi, sanatın "her yerde" olması gerektiği ve isteyen bir kimsenin bunu o herhangi bir yer'de yapabilmesini ileri sürmektedir. Bu noktada 1965'ten itibaren "Spatial Poem" serisine başlamıştır.

"Spatial Poem No. 5 Open Event" (1972) isimli çalışması, şu yönergeyi içermektedir:

"Kapalı olan bir şeyi açın.

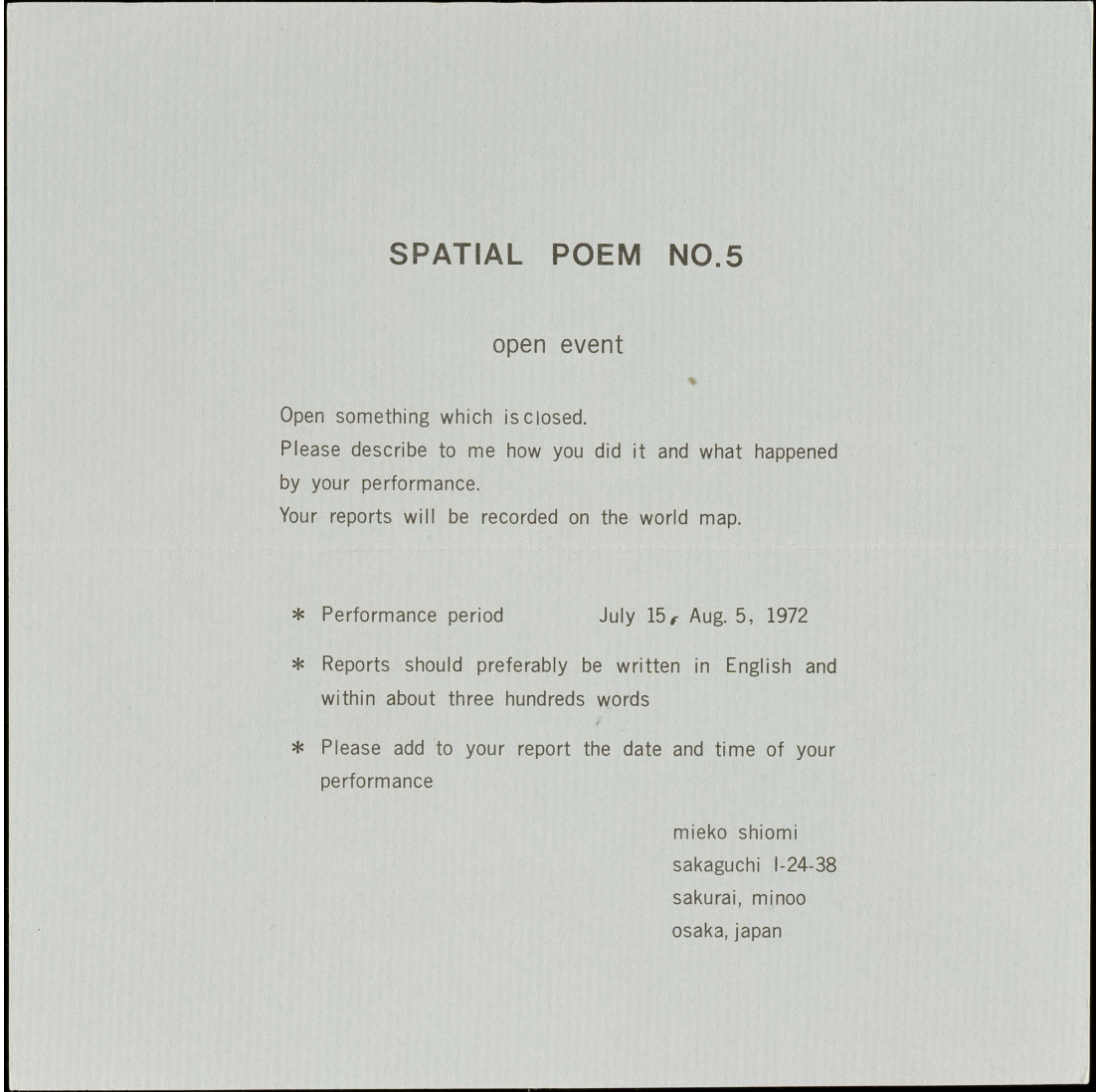
Lütfen bana bunu nasıl yaptığınızı ve performansınız ile ne olduğunu tanımlayın.

Raporlarınız dünya haritası üzerine kaydedilecektir."

"Spatial Poem" (Uzamsal Şiir) böylece aynı zamanda kolektif bir yapı özelliği göstermektedir, yani insanlararası etkileşimi içermektedir (**Görsel 9**). Burada mekansal olarak sınırlama kaldırılmış ve aynı zamanda izleyicinin yönergeye angaje olması sağlanmıştır.



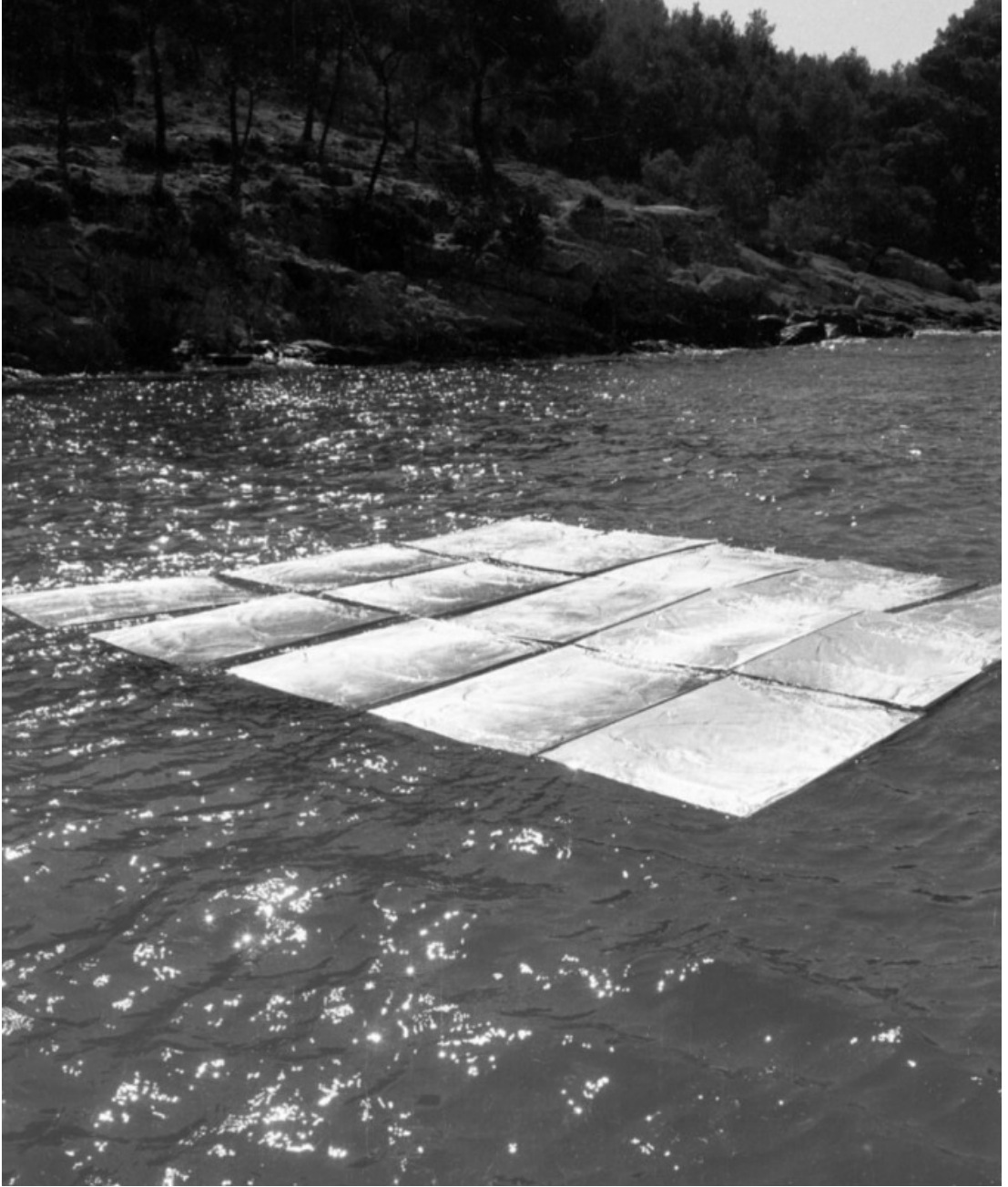
Görsel 8: Carl Andre, Sphinges, 1985, Özel Koleksiyon, New York. Kaynak: www.artnet.com



Görsel 9: Mieko (Chieko) Shiomi, "Spatial Poem No.5/Open Event" (Uzamsal Şiir No.5/Açık Etkinlik), 1972, yeşil filigran çizgili kâğıt üzerine siyah baskı. Kaynak: www.walterart.org

3.3. Çevresel Düzenlemeler

1960'ların sonunda ortaya çıkan Çevresel Düzenlemeler kapsamında Fransız sanatçı Bernard Borgeaud ilk akla gelen isimler arasındadır. 1969'daki "*Alüminyum Levhalar*" çalışmasında bakır, tuval ve gergi iplerinden oluşan bir yapıyı deniz kenarına monte ederek yok olmasını beklemiş ve böylece doğayı mekân olarak değerlendirip, efemerik bir nesnenin doğa tarafından dönüştürdüğünü kayıt altına alarak, dokümantasyonunu yapmıştır (**Görsel 10**).



Görsel 10: Bernard Borgeaud, Alüminyum Levhalar/(Plaques d'Aluminium), 1969, yerleştirme. Kaynak: <http://www.bernardborgeaud.com/extraits-darchives-1969-2016/>

3.4. Doğal Çevre ve Sergi Mekanı Arasında İletişim

Bu yöntemi kullanan sanatçılar arasında Yoko Ono bulunmaktadır ve 1966 tarihinde ilk kez sergilenen "Gökyüzü TV" çalışması doğal ve yapay mekanlar arasındaki farkın flulaştırıldığı disiplinlerarası bir üretim olarak örneklendirilmektedir. Aynı çalışma 2007 yılında Karaköy'deki Sabancı Üniversitesi'ne bağlı Kasa Galerî'de sergilenmiştir (Midori, 2005 & Ayas, 2007) (**Görsel 11**).



Görsel 11: Yoko Ono, Gökyüzü TV/(Sky TV), Sabancı Üniversitesi Kasa Galerî, yerleştirme, 2007. Kaynak: Fırat Arapoğlu

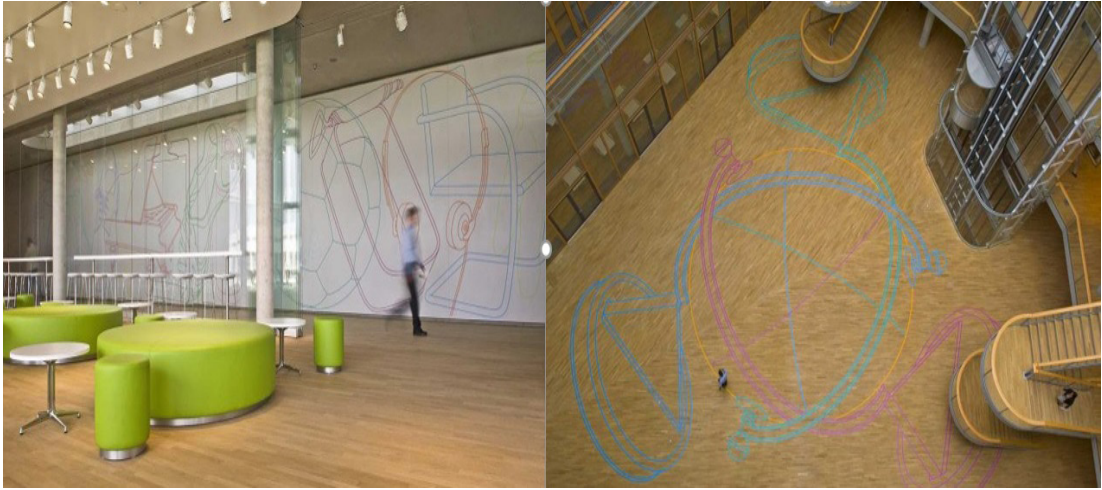
Ono'nun çalışmasında iki farklı mekân kesiştirilmektedir; bina tepesine yerleştirilen bir kamera aracılığı ile gökyüzü galerinin iç mekanına yansıtılmaktadır. Böylece sanatçı, geleneksel TV yayını tersyüz ederek, sekansları belirli bir yapay görüntü imgeleri sunmak yerine, tekdüze doğanın mekansal görüntüsünü galeri içerisine yansıtılmaktadır. Çalışmanın disiplinlerarası karakterini ve mekân deneyimini Hannah Higgins şu sözlerle tanımlamaktadır:

"Görmek inanmaktır" ya da "Gördüğüm zaman bilirim" klişeleri yerine, eşzamanlı olarak optik ve görülemeyen deneysellik kişiyi görme duyusundan diğerine doğru değiştirmektedir, bunlar "Hissetmek inanmaktır" ya da "Deneyimlediğim zaman bilirim"dir." (Higgins, 2002).

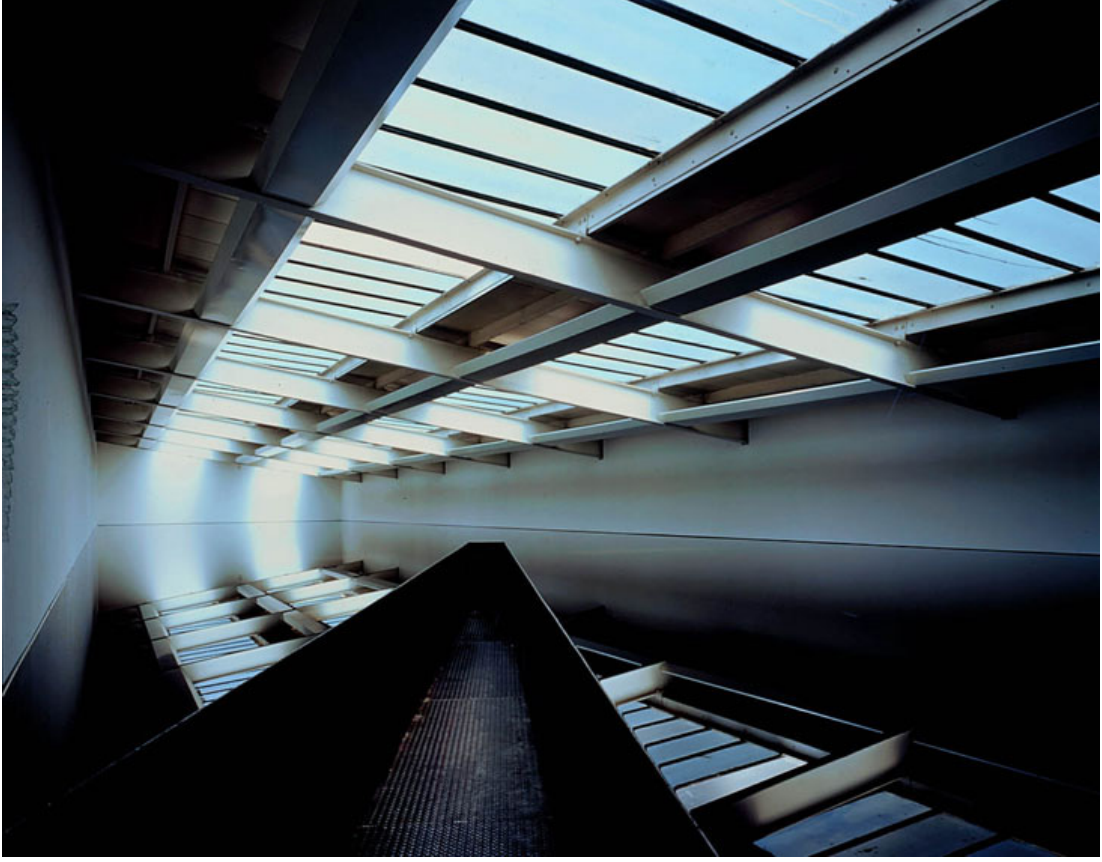
4. DİSİPLİNLERARASI SANAT VE MEKANSAL ETKİLEŞİM

Disiplinlerarası bir yöntemle üretilen bazı sanat yapıtları, farklı disiplinlerin bakış açılarını birbirlerine bağlayarak, insan ve doğa sistemlerine dair bir ara-yüzle ilgili komplike sorunsallar ortaya koyabilir. Doğa bilimleri, sosyal bilimler alanlarının ve sanatçıların birleşimi, disiplinlerarası sanatı ortaya çıkarabilir. Bu yaklaşım farklı disiplinlerden birçok insan ve düşünceyi beraberce bir problemi çerçevelemek, bir metodolojide anlaşmak ve verileri analiz etmek için bir araya getirebilmektedir. Böylece farklı disiplinlerin katılımıyla yeni bir sanatsal bilgi üretimi sağlanabilmektedir (Tress, Tress & Fry, 2005).

Bu bağlamdaki örneklere bakılırsa, örneğin İngiliz Sanatçı Michael Craig-Martin, kamusal alanlarda, gündelik nesnelerin çizimlerini parlak renklerle uygulamaktadır. Avrupa Yatırım Bankası'nın Lüksemburg, Kirchberg'teki binasında "Geçit" ve "Tek Dünya" (2008) isimli büyük ölçekli yapıtlarını gerçekleştirmiştir (**Görsel 12**). Bu yapıtların herhangi bir alan için uygulanabilirliği, onu mekana-özümlü yerleştirmelerden ayırtmaktadır. Bir mekanın resimsel olarak değil, algı açısından etkisi bağlamında değer kazandığına Richard Wilson'ın "20:50" (1987) çalışması örneklendirilebilir. Adını 20:50 isimli geri dönüşümlü motor yağından alan yerleştirme (Wainwright, 2014), mekanda holografik bir yanılısama yaratmıştır (**Görsel 13**).



Görsel 12: Michael Craig-Martin, Geçit ve Tek Dünya/(Parade ve One World), 2008, Avrupa Yatırım Bankası, Lüksemburg. Kaynak: <https://www.michaelcraigmartin.co.uk/installations-commissions>.



Görsel 13: Richard Wilson, 20:50, yerleştirme, 1987, değişen ölçüler. Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/richard_wilson_2050.htm

Joseph Beuys'un "*Yirminci Yüzyılın Sonu*" isimli yerleştirmesi (1983-85), mekana rastgele biçimde dağıtılmış görünen otuz bir bazalt kayadan oluşmaktadır ve kayaların bir ucundaki kısımları oyuklara sahiptir (**Görsel 14**). Bu oyuklar kil ve keçeyle astarlanarak, parlatıldıktan sonra tekrar yerlerine yerleştirilmiştir. Yerleştirme, ekoloji disipliniyle ilintilidir ve sanatçının 1980'de Alman Yeşiller Partisi'ni Kurmasıyla ve 1982'de Documenta için önerdiği "*7000 Meşe: Kent Yönetimi Yerine Kent Ağaçlandırılması*" isimli 7000 meşe ağacının dikilmesi projesiyle aynı yaklaşımın izleri görülebilir.



Görsel 14: Joseph Beuys, Yirminci Yüzyılın Sonu/(The End of the Twentieth Century), değişen ölçüler. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-end-of-the-twentieth-century-t05855>

Arte Povera akımı sanatçılarından Jannis Kounellis'in, galeri duvarlarına bağlı bir düzine canlı attan oluşan yerleştirmesi "*İsimsiz*" (1968), disiplinlerarası bir tutumla sanatın her tür düşünceden yapılabileceği ve ticari olması gerekmeyeceği önermesinde bulunmuştur (**Görsel 15**). Yerleştirme, video ve beden dönüştürmeleriyle tanınan Alman sanatçı Rebecca Horn ise, "*Parmak Eldivenler*" çalışmasında (1972) dokunma ve duyusallık arasındaki ilişkiyi incelemiştir (**Görsel 16**). Horn, bu çalışmasındaki eldivenleri kullanarak, kişi ve nesnelere arasındaki ilişki ve mesafe konusunu irdelemiştir ve böylece çalışma dokunma, hareket ve mesafe öğelerinin katılmasıyla sanat, anatomi ve coğrafya arasındaki sınırlarda salınmaktadır.



Görsel 15: Janis Kounellis, İsimsiz (12 At)/Untitled (12 Horses), 1969, yerleştirme. Kaynak: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/march/23/a-movement-in-a-moment-arte-povera/>



Görsel 16: Rebecca Horn, Parmak Eldivenler/Finger Gloves, 1972, yerleştirme. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/rebecca-horn-2269>

Mekansal düzenlemenin siyasetle ilişkilmesi konusunda Judy Chicago'nun "*Akşam Yemeği Partisi*" (1979) örneklendirilebilir. Tarihteki önemli kadınları anlatan sembollerin yer aldığı otuz dokuz parçadan oluşan ziyafet masasında, porselen tabaklar, altın kadehler ve kaplar bulunmaktadır ve masa altındaki karo zeminde 999 kadının adı yer almaktadır. Çalışma feminist sanatın sembol işlerinden birisi olmuştur (**Görsel 17**).

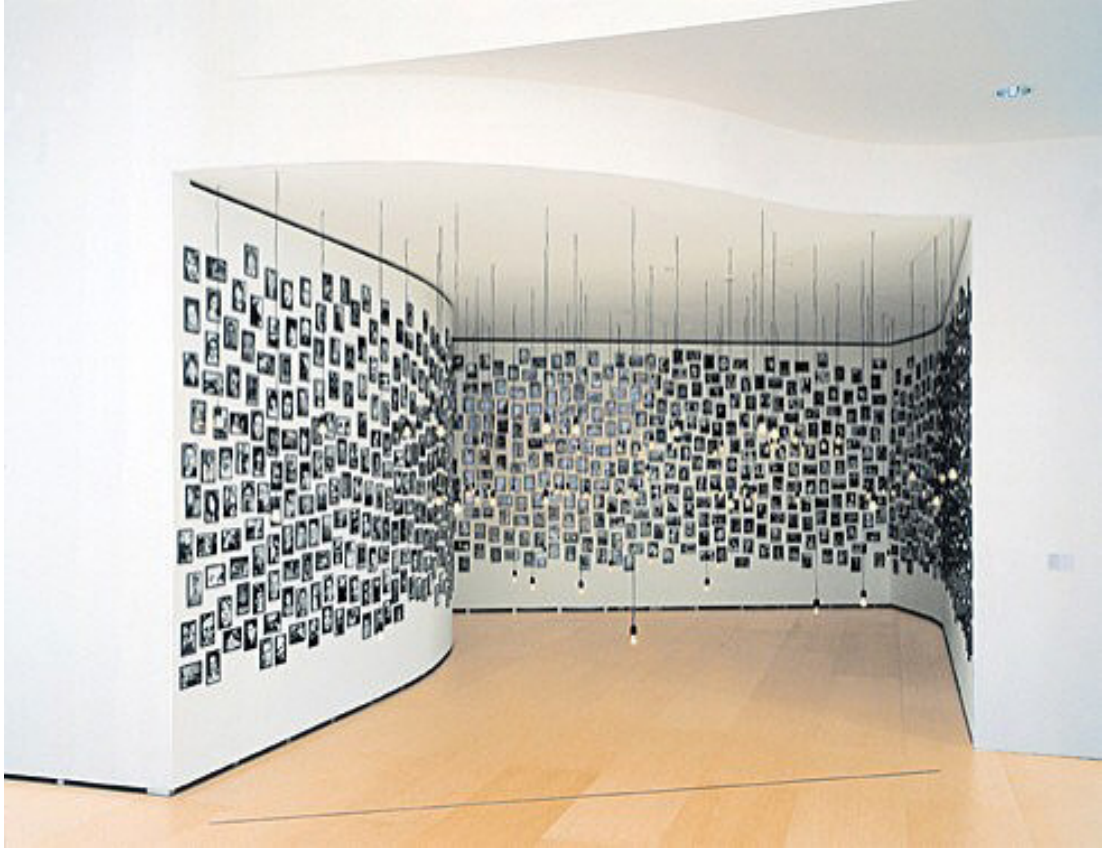


Görsel 17: Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party, 1974-1979, yerleştirme. https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

1970'lerde beden ve mekan ilişkisini sorgulayan deneysel videolar üretmeye başlayan Bruce Nauman'ın "Canlı Kayıt Video Koridoru" çalışması (1970), koridor girişine yerleştirilen bir kameraya bağlı iki adet üst üste konulan monitörden oluşmaktadır. Bir monitör canlı yayın kaydı alırken, diğeri önceden kaydedilen görüntüyü oynatır. Çalışma sanat ve görsel algı arasındaki sınırları bir oryantasyon bozukluğu yaratarak sorgulamaktadır (**Görsel 18**). Buluntu fotoğraflarla oluşturduğu enstalasyonlarla tanınan Christian Boltanski'nin "İnsanlar" çalışmasıysa (1994), 1200'den fazla porteler, grup portreleri, gazete fotoğrafları ve polis kayıtlarından oluşur. Fotoğrafların sadece yukarıdan sarkıtılan ampuller ışığında gösterilmesi ve tekil bir anlatı taşıyamaması, fotoğraf, kriminoloji ve görsel algı arasındaki sınırlarda olmasını sağlamıştır (**Görsel 19**). Olafur Eliasson, Grönland'dan 30 blok buzlu Londra'da meydanlara yerleştirerek, "Buz Nöbeti" (2018) çalışmasını gerçekleştirmiştir. Erimeye bırakılan buz kütleleri için jeologlarla çalışan sanatçı, böylece iklim değişikliğinin çevre üzerindeki etkisine odaklanmıştır (**Görsel 20**).



Görsel 18: Bruce Nauman, Canlı Kayıt Video Koridoru/Live Taped Video Corridor, 1970, yerleştirme. Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>



Görsel 19: Christian Boltanski, İnsanlar/Humans, 1994, yerleştirme. Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/54>



Görsel 20: Olafur Eliasson, Buz Nöbeti/Ice Watch, 2018, yerleştirme. Kaynak: <https://www.dezeen.com/2018/12/12/ice-watch-olafur-eliasson-installation/>

İngiliz sanatçı Tracey Emin'in sansasyonel çalışması "Yatağım" (1988), sanatçının yatağı ve etrafındaki çarşaf, battaniyeler, yastık gibi eşyalarla birlikte yatağın etrafına konulan boş içki şişeleri, terlikler, iç çamaşırlar, sigara paketleri, prezervatif ve doğum kontrol haplarıyla oluşturulmuştur. Çalışma gündelik yaşam sosyolojisi ve sanat arasındaki bağıntıyı, bireysel bir pratik üzerinden ele almıştır (**Görsel 21**). Teknoloji ve sanat ilişkisi üzerine verilebilecek örnek, Video Sanatı'nın da kurucusu sayılan Kore asıllı ABD'li sanatçı Nam June Paik'in çalışmalarından birisidir. Sanatçının "Elektronik Otoban: Karasal ABD, Alaska, Hawaii" isimli (1995) elli bir kanallı video-yerleştirmesi, elektronik bir otoban önermesi olarak kültür ve teknolojinin karşılıklı etkileşimlerini masaya yatırmaktadır (**Görsel 22**). Koreli sanatçı Do Ho Suh'un "Karma" çalışmasıysa (2010), birbirlerinin başı üzerinde oturan erkek figürlerin, her biri diğerinin gözünü kapatacak şekilde gösterildiği bir forma sahiptir (**Görsel 23**). Sanatçı ataerkil toplum yapısının kuşaklararası süreç içerisinde kör inançları nasıl tekrar ettiğini masaya yatırarak, antropoloji ve sanat arasındaki bilgi akışını kullanmıştır.



Görsel 21: Tracey Emin, Yatağım/My Bed, 1988, yerleştirme. Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>



Görsel 22: Nam June Paik, "Elektronik Otoban: Karasal ABD, Alaska, Hawaii/Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995, yerleştirme. Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/paik-electronic-superhighway>



Görsel 23: Do Ho Suh, Karma, 2010, yerleştirme. Kaynak: <https://www.albrightknox.org/artworks/201015-karma>

5. SONUÇ

Yerleştirmeler, kalıcı ya da geçici olsun, mimari, kavramsal veya toplumsal ölçekte mekânsal bir çevre içerisinde belirli bir ilişkisellik kurmak için gerçekleştirilir. İzleyici ve kendisi arasında yarattığı bu ilişki, edilgen bir biçimde bir estetik sanat nesnesine bakılmayı değil, gerçekleştirildiği mekân üzerinden kurulan etken bir ilişkiyi gösterir. Yerleştirmeler izleyiciyle aralarında bir duygusal ilişki yaratır. Bu özellikleri Arazi Sanatı, çevresel düzenlemeler gibi alanlarda eşzamanlı olarak bulunduğundan, birbirlerinden ayırmak her zaman olanaklı olmayabilir.

Kavramsal Sanat'ın birçok teorik ve pratik nitelikleriyle örtüşe unsurlara sahip olan yerleştirme örnekleri, Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli hazır-nesne önermesinden, Kurt Schwitters'in "Merzbau" ve El Lissitzky'nin "Proun Odası" kurguları üzerine temellendirilebilir. Disiplinlerarası bir biçimde bir üretim yöntemi haline gelişi ise, 1960'lardır.

Yerleştirmeler, basit bir çevre düzenlemesinden karmaşık sunum sistemlerine kadar geniş ölçektedir. Bilgisayarların, elektronik devrelerin, internetin de dahil edildiği biçimiyle yerleştirmelerin malzeme olasılığı oldukça genişlemiştir. Bu yöntem ve malzemelere doğadaki oluşumlar, resim, heykel, film, fotoğraf,

performans ve ses gibi unsurlar eklenebilir. Önemli bir unsur da bazı enstalasyonların geleneksel biçimde izleyicinin edilgen bir durumda izlemesi için bazılarının ise etkileşimli bir yapı içerecek, katılımı talep etmesidir.

Disiplinlerarası ortaklaşmacı sanat, sanatın geniş tarihi düşünüldüğünde, görece yakın dönemlerde gelişen sanat pratikleri arasındadır ve yeterince eleştirel ilgi almamıştır. Bunun nedeni hem çalışmanın kendisinin hem de onu yaratan işbirliği ortaklığının belirgin bir biçimde geçicilik içermesidir. Sanatta disiplinlerarası işbirliği sanatın bağlamını, hem metodoloji hem de bir ara-yüz olarak sorunsallaştırmaktadır. Zira sanatçıların aldıkları eğitim ve uyguladıkları edimler, genelde bireysel üretim pratiğini devam ettirmektedir.

Yerleştirmelerde sanat işinin malzeme kalitesinden ziyade önemli olan izleyiciyle kurduğu ilişkidir ve sanatçılar bu üretim biçimini, izleyiciyi şaşırtmak ve yeni bakış açıları yaratmak adına kullanır. Yani, izleyiciyle kurulan ilişkideki iletişim, görsel temsilden daha önemlidir. Bu tipte üretim yapan sanatçı, estetik haz veren bir nesnenin sunumundansa, izleyicinin çevrildiği çevre ve etkisi üzerine odaklanır. İzleyicinin algısında değişim yaratmak en temel amaçlar arasındadır.

Yerleştirmeler, sanatı dar tanımlı mekanlar içerisinde düşünmemeye meyillidir. Buluntu nesnelere, hazır-nesnelere ve gündelik yaşama dair nesnelere kullanarak, sanatı hem mekânsal olarak galeriler ve müzeler gibi geleneksel kurumlar hem de malzeme olarak konvansiyonel malzemelerin ötesinde sunmaktadır. Yerleştirmelerin metalaştırılması zor olduğu için, sanata dair geleneksel değer ölçülerini ters yüz etmektedir. Satılabilirliği durumlarda dahi, yerleştirildiği mekânın dışında bambaşka bir anlama gelebileceği düşünülmelidir ve bu da, halen aktüel bir tartışma konusudur.

6. KAYNAKÇA

Antille, B. (2013) Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry. Issue 32, Spring, 72-81. doi: 10.1086/670183

Ayas, D. (2007). Açık Şehir: Yoko Ono, İstanbul, Sabancı Kasa Galeri.

Banai, N. (2007). Rayonnement and the Readymade: Yves Klein and the End of Painting, Res: Anthropology and aesthetics 51, Spring, 202-215. <https://doi.org/10.1086/RESv51n1ms20167725>

Battcock, G. (1968). Minimal Art. Art Education, Aralık 1968, Vol.21, No.9, 7-12.

Breton, A. & Read, H. (1936). The International Surrealist Exhibition, London, New Burlington Galleries.

Cafapoulos, C. (1993). Maria Papadimitriou: White Tower, Artforum, Ekim-1993, C.32, s.2, 106.

Cunningham, C.C. & Speyer (1966). 68th American Exhibition, Chicago, the Art Institute of Chicago.

Erzen, J.N. (1997). Yeryüzü Sanatı (Land Art). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, YEM, 1941-1942.

Genocchio, B. (2008). In Peekskill, 2 Shows of Raw Works. The New York Times, 28 Eylül 2008. <http://www.hvcca.org/press/092808.pdf>, erişim tarihi: 28.04.2019.

Higgins, H. (2002). Fluxus Experience, New Jersey, University of California Press.

- Jones, D.H.** (2016). *Installation Art and the Practices of Archivalism*, New York, Taylor and Francis.
- Kaye, N.** (2000). *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*, Great Britain, Routledge
- Keser N.** (2005). *Sanat Sözlüğü*, Ankara, Ütopya.
- Midori, Y.** (2005). *Into Performance: Japanese Woman Artists in New York, New Jersey*, Rutgers University Press
- O'Doherty, B.** (2010). *Beyaz Küpün İçinde*, çev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayınları
- Özayten, N.** (1997). "Yerleştirme", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM, s: 1939-1940.
- Santarelli, C.** (2010). *Music in Art*. Vol. 35, No. 1/2, *Rethinking Music in Art: New Directions in Music Iconography*, Spring–Fall 2010, 245-254.
- Smith, O.F.** (1991). *George Maciunas and History of Fluxus; or, the art movement that never existed*, Ph.d. in Art History, University of Washington.
- Smith, O.F.** (1998). *Fluxus, The History of an Attitude*, San Diego, San Diego University Press.
- Tress, B., Tress, G. & Fry, G.** (2005). *Researchers Experiences, Positive and Negative in Integrative Landscape Projects*, *Environmental Management*. 36, 792-807.
- Tuma, C.** (2013). *Instruction/Intermedia/Relationship: In the Post-Fluxus Era*. Graphic Design Department, Gerrit Rietveld Academie, 9.
- Wainwright, J.** (2014). *All Roads Lead to Rome*, Richard Wilson Slipstream, London, Future City.
- Zacharopoulos, D.** (2006). *Boşluk Çağı Sorunu*. *Venedik-İstanbul: 51. Uluslararası Venedik Bienali'nden Bir Seçki*, İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı İstanbul Modern Sanat İktisadi İşletmesi, 116-121.

ARAŞTIRMA MAKALESİ/ RESEARCH ARTICLE

FİLM ANLATILARINDAKİ SİMÜLASYON MEKANLARININ MIEKE BAL'IN AÇIKLADIĞI
MEKÂN ÖĞESİ ÇERÇEVESİNDE JEAN BAUDRİLLARD'IN SİMÜLASYON KURAMI İLE
TARTIŞMASIBerceste Gülçin ÖZDEMİR¹¹İstanbul University, Faculty of Communication, Radio, TV and Cinema, İstanbul.

glcnzdmr.777@gmail.com ORCID No: 0000-0002-3742-2739

Geliş Tarihi/Received Date: 17/04/2019 Kabul Tarihi/ Accepted Date: 10/05/2019

Öz

Yeni iletişim teknolojileri dijital çağda her geçen gün yeni bir medya aracını daha dijital tüketicilere sunmaktadır. Sanal gerçekliğin içinde verilen simülasyon alanları bireyleri üç boyutlu bir dünyanın içine sokarak onları iki boyutlu dünyalarından ayrılmalarını sağlamaktadır. Sanal gerçeklik teknolojisi ve bu teknolojinin sunduğu olanaklar çerçevesinde bireyler, istedikleri anda, istedikleri bir dünyanın içine üç boyutlu bir derinlikte girebilmektedir. Yeni medya teknolojilerinin hızlı biçimde gelişimi, 21. yüzyılın postmodern tüketim toplumunu hızlı tüketicilere dönüştürmektedir. Dijital çağın, dijital yerlisi, her yeni bir gün karşılaştığı yeni iletişim teknolojileri sonrası daha gelişmiş teknolojiyi beklemeye koyulmaktadır. Sinema da bu hızlı değişim ve dönüşümlerin etkisiyle biçim ve içerik açısından uyulaşımında teknolojinin gelişimini yakalama yolunu seçmektedir. Keza, 180 derece bakış açısına sahip kameranın da ötesine geçen 360 derece bakış açısına sahip kameralar, artık izleyiciye daha geniş bir bakış açısı kazandırmaktadır. Sanal gerçeklik teknolojisiyle birlikte kullanılan 360 kameralar izleyicinin film anlatısını daha derinlikli algılamasını sağlamaktadır. İzleyiciler, 180 derecelik bakış açısına sahip kameranın sunduğu ve 2 boyutlu sinema perdesinin yansıttığı anlatıları daha farklı boyutta algılamaya başlamıştır. Çalışmada, Mieke Bal'ın *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1985) kitabında sinema anlatılarında mekan öğesiyle ilgili yaptığı açıklamaları doğrultusunda 360 kamerayla çekilmiş sanal gerçeklik teknolojisiyle sunulan film mekanları tartışılacaktır. Tartışmada, bu filmlerin, izleyiciye sunulduğu Jean Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* (1982) kitabında açıkladığı simülakr/simülasyon kuramı çerçevesinde sorgulanacaktır. Bu bağlamda, 360 kamerayla çekilmiş filmlerdeki mekanların sanal gerçeklik teknolojisiyle sunumu, Bal'ın açıklamaları çerçevesinde simülasyon kuramı bağlamında tartışılmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Simülasyon, Sinema, Sanal Gerçeklik, Mekân, Bakış Açısı.

DISCUSSING SIMULATION PLACES IN FILM NARRATIVES WITH JEAN BAUDRILLARD'S
SIMULATION THEORY WITHIN THE FRAMEWORK OF SPACE ELEMENTS AS EXPLAINED
BY MIEKE BAL

Abstract

Every day new communication technologies offer yet another media tool to the digital consumers in the digital age. Simulation spaces given within virtual reality pulls individuals out of their two-dimensional world by putting them in a three-dimensional world. Within the framework of virtual reality technology and the

opportunities offered by this technology, individuals are able to step into any world any time in a three-dimensional depth. Rapid development of new media technologies turns postmodern consumption society of the 21st century into fast consumers. Digital native of the digital age starts waiting for a more advanced technology after the new communication technologies he/she has encountered every day. With the impact of this rapid change and transformations, cinema chooses to keep up with the development of the technology in consensus in terms of form and content. Likewise, 360-degree cameras which go beyond the cameras with 180-degree point of view give the audience a broader point of view. 360-degree cameras used with virtual reality technology enable the audience perceive the film narrative in-depth. The audience started to perceive the narratives offered by a camera with 180-degree point of view and reflected by the 2-dimensional screen in a different dimension. In the study, the film spaces which are shot using 360-degree camera and presented with virtual reality technology will be discussed in accordance with the Mieke Bal's descriptions on space element in cinema narratives in her book *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1985). In the discussion, the presentation of these films to the audience will be questioned within the framework of simulacra/simulation described by Jean Baudrillard in his book *Simulacra and Simulation* (1982). In that respect, presentation of spaces in films shot with 360-degree camera with virtual reality technology will be discussed within the framework of Bal's statements in the context of simulation theory.

Keywords: Simulation, Cinema, Virtual Reality, Space, Point of View.

1. GİRİŞ

Bu çalışma, sinema, sanal gerçeklik, mekân ve kameranın bakış açısı konularını ve bu konuların birbiriyle ilişkisini Jean Baudrillard'ın simülasyon/simulakra kuramı bağlamında incelemektedir. Yeni iletişim teknolojilerinin sinema alanında kullanımı, simülasyon kuramı ile sinema kuramlarını bütünleştirerek disiplinlerarası bakışın çerçevesinde dijital çağın sunduğu olanakların sorgulanmasını sağlamaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini temel oluşturan simülasyon / simulakra kuramı, kameranın bakış açısını ve sinemanın izleyiciye sunduğu mekanları tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda, sinema izleyicilerinin filmleri bir simülasyon evreninde nasıl izlediği ve film anlatisında sunulan mekanları nasıl algıladığı konuları sinema kuramcılığı tarafından dijital çağın sunduğu yeni iletişim teknolojileri bağlantılılığı içerisinde sorgulanabilir hale getirilmektedir.

1.1 Jean Baudrillard'ın Simülakra / Simülasyon Kuramı

Jean Baudrillard, simülasyon kuramını tartışmadan önce simulakra, simülasyon ve simüle etme kavramlarının neler olduğunu açıklamaktadır. "Simülakr, bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm; simüle etmek, gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak; simülasyon, bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi." olarak tanımlanmaktadır (Baudrillard, 2011, s. 6). Baudrillard, simülasyon kuramını tartıştığı günden beri, iletişim kuramcılığı tarafından çeşitli yaklaşımlarla sorgulanmaktadır. Postmodern iletişim kuramcılığı tarafından çokça tartışılan bu kuram, 21. yüzyıl insanın içinde yaşadığı çağı düşünmesine olanak vermektedir. Bilgisayar programı aracılığıyla birçok şeyin yapay şekilde üretilmesi sonucu gerçekliğe dair algısı değişen dijital çağ insanı, aslında bir simülasyon

evreninde hayatını deneyimlemektedir. Bilim kurgu filmlerinin gelecek yılları önceleyen senaryoları, simülasyon evreninin gerçekleşeceğini izleyicilere 19. yüzyılın başlarında göstermeye başlamıştır. Yeni izleyici davranışları daha büyük izleyici davranışlarını anlamlandırmak açısından bu bağlamda önem taşımaktadır (Aktaş, 2018, s. 368). Hayatın akışının internet aracılığıyla idame ettirmeye çalışıldığı bu dünyada, bireyler kendilerini sanal evrenin bağımlısı haline getirmişlerdir. Enformasyonlara hızlı ulaşım, istenilen isteklerin gerçekleştirilmesinde kolay erişilebilirlik ve sosyalleşme gibi birçok öge bireylerin sanal evrende kendilerini gerçekleştirmelerine izin vermektedir. Dijitalleşmenin gelişmesiyle birlikte dünya üzerindeki sosyo-kültürel yapı ve sosyo-ekonomik yapılar da dönüşüm göstermiş, kitleler bu dönüşümün etkisiyle hareket etme şekillerini değiştirmişlerdir. Yüz yüze iletişimin yerini sanal iletişim alırken, yüz yüze eğlenmenin yerini ise sanal eğlenceler almıştır. Sanal evrende bireyler eğlenirken, dünyanın öteki ucunda hiç tanımadığı başka bir bireyle tanışabilmekte ve böylece sosyalleşebilmektedir. Sanal gerçeklik teknolojisi olarak nitelendirilen kafalara takılan sanal gerçeklik gözlükleri bireyleri iki boyutlu dünyalarından üç boyutlu dünyalara taşıyarak daha da derinlikli bir simülasyon evreninde var olmalarını sağlamaktadır. Yeni medya teknolojilerinin sunduğu her yeni teknolojik olanak bireyleri teknolojik gelişmelerin bağımlısı haline getirmiş ve yeni olanı istemelerinde alışkanlık yaratmıştır. Dijital çağ ile birlikte gelişen yeni iletişim teknolojileri, bireylerin, sosyo-kültürel ve psikografik yapısını etkilediği için sanal evreni içselleştirme biçimlerini de kolaylaştırmaktadır.

Baudrillard, gerçekte gerçeğin simüle edilmiş modellerini üst üste bindirmeye çabalayan çağdaş simülatörlerin dayatmacı bir yaklaşım sergilediklerinden bahsetmektedir (Baudrillard, 2011, s. 13). Baudrillard'ın düşüncelerinden hareketle, çağdaş simülatörlerin içinde var olan tahakküm mekanizması olgusu anlaşılır kılınmaktadır. Keza, sanal gerçeklik içinde üretilen tüm yeni medya araçları iktidar mekanizmalarının bakış açılarından bağımsız değildir. Medyanın dördüncü güç olduğu gerçeği, günümüzde de hala geçerlidir. Medya kavramının yerini bu bağlamda yeni medya kavramı almıştır. Yeni medyanın ortaya çıkarmış olduğu teknolojiler, bireylerin yalnızlaşmasında etkili olmakla birlikte, bu yalnızlık içinde onları yönlendirmede daha etkili hale gelmiştir. Dolayısıyla, sanal gerçeklik gözlüklerinde sunulan dünyaların içinde de dayatmacı bir yaklaşımın olduğu söylenebilmektedir.

Baudrillard'a göre, gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir. Dolayısıyla, her türlü gerçek ve düşsel ayırımından yoksun hiper gerçekten söz edilebilir (Baudrillard, 2011, s. 14) Simülasyon bu "gerçekle" "sahte" ve "gerçekle", "düşsel" arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır (Baudrillard, 2011, s. 15) Sanal gerçeklik gözlüklerini takan bireyler, gerçek, sahte, hakiki, gerçeklik, hakikat ve düşsel gibi kavramları algılarında farklılaştırmaktadır. Dolayısıyla, sanal gerçeklik içinde bireylere sunulan dünyalar onları iki boyutlu dünyanın algısından ayırmakla kalmamakta, üç boyutlu dünyanın derinliğinde gerçeklik kavramının sorgulanabilir hale gelmesinde neden olmaktadır. Bu bağlamda, sanal gerçekliğin bireylere sunduğu dünyalar, bireylerin tek başlarına deneyimledikleri evrenleri sunarken, onları yalnızlaştırarak bu süreçte sunulanlarla ilgili sorgulama yapma süreçlerini de farklılaştırmaktadır.

Baudrillard simulakrı anlatmak için Disneyland örneğini sunar. Bütün simulakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir modelin Disneyland tarafından sunulduğunu söyleyen Baudrillard, Disneyland'da her şeyin bir illüzyon ve fantazma oyunu olduğundan bahsetmektedir (Baudrillard, 2011, s. 28) Bu çalışmada da sanal gerçeklik teknolojilerinin sunduğu dünyaların içinde yer alan illüzyonlar ve fantazmaların, bireyleri

simülasyon evrenine sokarak farklı uzamları deneyimlemeleri konusu tartışılmaktadır. Bu bağlamda, 360 kameralarla sunulan kısa filmlerin, sanal gerçekliğe aktarılmasıyla kendisine sunulanları üç boyutlu bir uzamda izleyen izleyicinin filmi algılaması da bir illüzyona, fantazmaya dönüşebilmektedir. Keza, simülasyon evreni, bireylerin alışageldiği iki boyutlu sinema perdesinden sunulanlardan farklı olarak üç boyutlu derinlikte sunulanları tartışılır kılmaktadır. Baudrillard'a göre Disneyland, uzam ve boyuttan yoksundur (Baudrillard, 2011, s. 30). Bu bağlamda, Baudrillard'ın düşüncelerinden yola çıkarak ve film anlatılarının izleyiciye sunduğu alışageldik iki boyutlu derinliği düşünerek, sanal gerçekliği bireylere temsil ettiği mekanların film anlatısındaki yeri sorgulanabilir olmaktadır. Gerçekliğin ve hakikatin sorgulandığı sanal gerçeklik gözlüklerinin temsil ettiği dünyalar, Baudrillard'ın tartıştığı simülasyon evreninin örneği olarak okunabilmektedir. Gerçeğin yerini alan başka olgular ve kavramlarla kendisine sunulanı izleyen izleyici için gerçeklik algısı hem kavram olarak farklılaştığı gibi, hem de uzamsal olarak da boyut değiştirmiş olmaktadır.

Baudrillard'a göre, simülasyonun en belirgin özelliği en önemsiz olguları bile kapsayan gerçeğin yerini almış modellerden oluşmasıdır (Baudrillard, 2011, s. 35). 360 kameraların sıklıkla kullanılmaya başlandığı günümüzde, kısa metraj filmlerdeki bazı sahnelerin gerçekliği de bu minvalde sorgulanabilir olmaktadır. Baudrillard'ın şu cümlesi, sanal gerçeklik evreninde izleyiciye sunulanların ne kadar tartışılır olabileceğinin de kanıtıdır: "Mutlak bir gerçeklikten söz edebilmek ne kadar güçse, illüzyonun sahnelenmesinden söz etmek de o kadar güç bir şeydir. Illüzyondan söz edebilmek imkânsızdır, çünkü ortada gerçek diye bir şey kalmamıştır." (Baudrillard, 2011, s. 39). Ortada gerçek kalmamışsa, illüzyon dahi sorgulanabilir olmuşsa, o halde izleyiciye sanal gerçeklik içinde sunulacak anlatıların izleyici açısından nasıl algılanacağı sorusu ortaya çıkmaktadır. Baudrillard, simülasyon evrenine sızabilecek iktidar mekanizmaları söylemlerinin olabileceğini söylerken, diğer taraftan iktidarın kendisine meydan okuyacak olan simülasyona karşılık vermekten aciz olacağını da dile getirmektedir (Baudrillard, 2011, s. 40). Peki bu bağlamda, simülasyon evrenin içinde var olan belirsizlikler, izleyici açısından nasıl etki yaratmaktadır, sorusu da ortaya çıkan diğer bir sorudur. Sanal gerçeklik içinde sunulan anlatılar, bireyler tarafından üretilerek izleyiciye sunulan anlatılardır, bu anlatıların iktidar mekanizmalarından bağımsız olması ve hatta Baudrillard'ın düşüncelerine göre iktidarın karşılık veremeyeceği bir evreni oluşturması, anlatıların izleyiciler üzerindeki etkisinin büyüklüğünü göstermektedir denilebilir.

Simülasyon evrenindeki anlam bolluğu ve aşırılığın getirdiği haz, Baudrillard'a göre, gerçeği hipergerçeğe dönüştüren mikroskopik simülasyonun sunduğu hazdır (Baudrillard, 2011, s. 51). 360 kamera ile çekilen kısa filmlerde de, izleyici çoklu bakış açısıyla izleyebildiği film anlatısının temsil mekanizmasında hipergerçeklikle karşı karşıya gelmektedir. Medya Baudrillard için gerçeği hipergerçeğe dönüştüren genetik bir koda benzemektedir (Baudrillard, 2011, s. 56). Yeni medya teknolojisinin sunduğu sanal gerçeklik gözlükleri ve 360 kamera teknolojileri de bu bağlamda gerçeği hipergerçeğe dönüştüren genetik kodlar olarak okunabilmektedir. Genetiği değiştirilmiş organizmaların bireylerin hayatına girmesi gibi, yeni medya teknolojileri de bireylerin hayatına sızarak gerçeklik kavramının değişimini olanaklı kılmışlardır. Keza, çalışmada da iddia edildiği gibi sanal gerçeklik evreni, bireylere simülasyon evreni sunmaktadır, Baudrillard da gerçekliği hipergerçekliğe dönüştüren yeni medya teknolojilerinin iki kutupluluğu sona erdiren bir yapıda olduğunu vurgulayarak simülasyon evrenine medya alanında geçildiğini öne sürmektedir (Baudrillard, 2011, s. 58). Yeni medya teknolojilerinin bireylere sunduğu teknolojik gelişmelerin sinema alanında kullanımı, simülasyon evreninin medyaların içine entegre biçimde sızdığının da göstergesi olmaktadır. Baudrillard,

“Yitirilmiş nesne (yani biz) nasıl anlamını yitirmekte olan bir gönderen sistemi tarafından büyülenmişse(k), sinema da yitirilmiş bir nesne olarak kendi kendisi tarafından büyülenmiştir.” diyerek sinemanın kendi içinde var olan simülasyon etkisini anlatmaya çalışmaktadır (Baudrillard, 2011, s. 76). Bireyler yeni sunulan her yeni medya aracını deneyimlerken dünyayı daha farklı algılamaya ve anlamlandırmaya başlamaktadır. Sinema zaten kendi içinde bireyleri büyüleyen bir illüzyon etkisini barındırırken, bu etkiye üç boyutlu bir derinlik ve 360 derece bir bakış açısının eklenmesi simülasyon evrenini daha da tartışılır hale getirmektedir. Keza, siberetik bir perspektiften bakıldığında teknoloji Baudrillard’a göre vücudun bir uzantısıdır (Baudrillard, 2011, s. 156). Baudrillard’ın bakış açısına göre teknolojinin, simülasyon dünyasında, sinema izleyicisine ve sinema alanına sunduğu olanaklar mekan algısının bu konular bağlamında tekrar düşünülmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Yeni mecrada yeni kullanıcı izleyici olmak dışında film üreticisi, filmi paylaşan, filmi tanıtan ve filmi yorumlayan gibi birden çok role sahip olabilmektedir (Aktaş, 2018, s. 267). Bu nedenle, simülasyon dünyasının sundukları, dijital çağın gereklilikleri dahilinde düşünülmelidir.

2. KAMERANIN BAKIŞ AÇISI

Kameranın bakış açısı kavramı, izleyicinin film anlatısını izleme süresince anlatıyı kimin gözünden izlediğini açıklamaya çalışan bir kavramdır. Kamera karakterin gözünden anlatıyı anlatabileceği gibi, izleyiciyi karakterin yerine koyarak izleyicinin gözünden de anlatıyı gösterebilmektedir. Robert Edgar Hunt, John Marland, Steven Rawle bakış açısı kavramını, bir karakterin ya da nesnenin bakış açısından sunulan öznel planlar olarak açıklamaktadırlar (Edgar-Hunt, Marland, Rawle, 2015, s. 178). Robert Edgar Hunt, John Marland, James Richards, bakış açısı için, hikâyenin anlatıldığı görüş açısı, genellikle ana kahramanın bakış açısı olarak kavramı tanımlamaktadır (Edgar-Hunt, Marland, Richards, 2015, s. 172). James Monaco’ya göre de, filmlerin çoğu her şeyi bilen bir bakış açısıyla anlatılmaktadır. Böylece yapıtın yaratıcısı, izleyiciden görmesini ve duymasını istediklerini gösterir ve duyurur. Ancak Monaco’ya göre, olaylar ile bunları gören anlatıcının karakteri ya da kişiliği arasında gelişebilecek derinlik nedeniyle düzyazı kurmacada yarar sağlayan birinci tekil şahıs tarzı, sinemada sorun yaratmaktadır (Monaco, 2002, s. 202). Dolayısıyla, film anlatılarında kameranın (point of view) kadar anlatının izleyiciye aktarıldığı ses ve anlatıcı kavramları da önemlilik arz etmektedir.

Joseph V. Mascelli ise, kamera açıları sahneyi belirli bir oyuncunun bakış açısından kaydeder, der. Bakış açısı çekimi, nesnel bir açıdır, ama öznel ve nesnel açıları arasında yer aldığı için ayrı bir sınıflandırma altına yerleştirilmesi ve ayrıca incelenmesi gerekmektedir (Mascelli, 2002, s.24). Susan Hayward da, Mascelli gibi kamera açısındaki öznellik ve nesnelliğin bakış açısına etki ettiğini söyler. Hayward’a göre, çekimler kendilerinde ya da onların anlamları dışında oluşan anlamlar sonucunda, öznel ya da nesnel bir değere sahip olmaktadır (Hayward, 2012, s. 109). Bu bağlamda, anlatı ekonomisinin içinde yer alan temsil stratejisi sorgulanabilir bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Robert Kolker, bakış açısının, anlatı ekonomisinin bir parçası olduğunu söyler ve bu kavramın, sinemada bir karakterin gördüğünün temsili anlamına geldiğini ifade eder. Kolker, eğer karakterin bir şeye baktığı çekimi, bir nesne ya da başka bir kişinin çekimi izliyorsa bu, bize karakterin gördüğü şeyi gördüğümüzü düşündürür diyerek kavramı detaylı olarak açıklamaya çalışmaktadır (Kolker, 2009, s. 116). Seymour Chatman, bu teorisyenlerin açıklamalarından daha detaylı bir açıklama yaparak ve bakış açısı kavramını kategorize etmeye çalışarak kavramın anlaşılmasını sağlamaktadır. Chatman’a göre bakış açısı, ifade demek değildir, ifadeyi biçimlendiren perspektiftir, bu perspektif ifade

aynı insanda bulunmak zorunda da değildir. Chatman'a göre, anlatıcının sesi kavramını anlamak için, onu bakış açısı kavramından ayırmak gerektiğini söylemektedir. Bakış açısı Chatman açısından, üç düzlemde gerçekleşmektedir. Düz anlam, birisinin gözünden algılama; simgesel, birisinin dünya görüşünden algılama; aktarılmış olan bakış açısı ise, birisinin çıkarıyla ilgili bakış noktasıdır. Düz anlamlı yani algısal bakış açısı da kendi içinde ayrılmaktadır. Olaylar ve varlıklar anlatıcı tarafından kendi birinci tekil kişisi ile algılanıp anlatılabilir. Bakış açısı, anlatıcı olmayan bir karaktere devrediliş olabilir; daha sonra ayrı bir anlatıcı ses duyulabilir, ya da olay, birisi gördüyse kimin gördüğü belli edilmeden sunulabilir (Chatman, 2009, s. 142-144). Chatman'ın açıklamalarına göre, çalışmada incelenecek ve tartışılacak bakış açısı düz anlamlı olan bakış açısıdır. Çünkü, çalışmanın odağında tartışılan konu, izleyicinin 360 kamera aracılığıyla ve sanal gerçeklik gözlüğüyle simülasyon evrenine sokulmasıdır. Dolayısıyla, izleyicinin bakış açısı konusu bu bağlamda önem kazanmaktadır.

Bakış açısının biçimsel olarak tartışıldığı bu çalışmada, bu kavramın Chatman'ın da nitelendirdiği gibi düz anlamlı kullanımı incelenmektedir. Ancak, bu bağlamda dikkat edilmesi gereken bir nokta, yönetmenlerin filmlerini izleyicilere aktarırken nesnel bakış açısıyla çektikleri sahnelerde de yönetmene ait bir bakış açısının gizli varlığının bulunmasıdır. Keza, Oğuz Adanır'ın da dediği gibi bakış açısının anlatımın biçimiyle çakışmadığı durumlarda film anlatısı başarısız olmaktadır. Adanır, konuya ve içeriğe bakış açısıyla, anlatım biçiminin maksimum düzeyde çakışabildiği yapıtların başarılı olduğunu vurgulamaktadır. Jean Mitry'nin düşüncelerini aktaran Adanır, Mitry ile aynı paralellikte düşünmektedir. Mitry'e göre, her kare bilincin denetiminden geçmektedir. Yaratım süreci, bilinçten ayrı düşünülmemektedir. Denetlenemeyen şey, yan yana gelen görüntülerin oluşturduğu anlamlardır. Arthur Koestler'den düşüncelerini açıklayan Adalı, Koestler'in şu cümlesini aktararak konunun daha da içselleştirilmesini sağlamaktadır: "Yaratıcı eylem... yoktan bir şey yaratmaz. O, daha önceden var olan olguları, fikirleri, yetenekleri ve teknikleri yeniden keşfeder, karıştırır, birleştirir, sentetize eder" (Adalı, 2003, s. 56- 61). Çalışmada da yeni medya teknolojilerinin sunduğu teknolojik olanaklarla yapıtlar üretmek bu yapıtları izleyiciye sunan yönetmenlerin, izleyiciyi götürdükleri sanal dünya tartışılır kılınmaktadır. Koestler'in de dediği gibi, yaratıcı eylemin içinde önceden var olan olguların yeni tekniklerle, farklı biçimlerde karıştırılarak, birleştirilerek sentetize edilmesi yatmaktadır. Bakış açısı kavramı, sinemanın başlangıç yıllarından beridir sinema teorisyenlerinin tartıştığı bir kavramdır. 360 kamera ve sanal gerçeklik gözlüğü gibi kavramlar da 1990'lı yıllarda, 2000'li yıllarda tartışılmaya başlanan kavramlardır. Bu bağlamda dikkat edilmesi gereken nokta, bu kavramların dijital çağda, birbiriyle ilişkilendirilebilen kavramlar olarak sorgulanmaları ve birbirlerini etkileyebilen bağlamları kendi içinde bulundurmalarıdır.

3. FİLM ANLATILARINDA MEKÂN ÖĞESİNİ MİEKE BAL AÇIKLAMALARIYLA İNCELEMELİK

Film anlatısında mekân öğesinin izleyiciye sunum biçimi anlatının hem biçim, hem de içerik açısından incelenmesinde göz önünde bulundurulması gereken önemli bir konudur. Mekân öğesi, anlatının temel öğelerinden biri olarak izleyicinin anlatıyı algılamasında ve anlamlandırmasında da önemli rol üstlenmektedir.

David Bordwell ve Kristin Thompson, film anlatılarında mekânı kategorize ederek açıklamaktadır. Bordwell ve Thompson'a göre mekanlar; ekran mekânı ve sahne mekânı olarak temel bir ayrımında bulunmaktadır. Ekran mekânı, renklerin ve biçimlerin düz bir düzenini sunmaktadır. Sahne mekânında, üç boyutlu

mekân olarak ekrandaki şeylere ve kenarlara bakmak izleyici açısından daha kolaydır. Bu izlenimi yaratan görüntü öğelerine derinlik ipuçları denilmektedir ve bu ipuçları ışık, dekor, kostüm ve mizansenin bütün unsurlarıyla sağlanmaktadır. Dar mekân kompozisyonlarında, mizansen oldukça az derinlik göstermekte ve uzak düzlemler biraz ayrılmış görünmektedir. Derin mekân kompozisyonları ise bu durumun tersini sağlamaktadır. Öykü mekânı ise, bütün ipuçlarının etkileşim halinde olduğu, anlatı öğelerinin vurgulanmaya çalışıldığı ve izleyicinin dikkatini yönlendiren ve ekran mekanının alanları arasında dinamik ilişkiler kuran mekanlardır (Bordwell, Thompson, 2012, s. 148-155). Seymour Chatman ise film anlatılarında mekanları, söylem ve öykü mekanları olarak ayırmaktadır. Öykü mekânı, perdede gösterilen dünyanın bir parçası olarak ifade edilirken, söylem mekânı, çerçevenin dışında kalan ancak karakterlerin görebildiği ve onların işitme mesafesinde olan ya da eylem yoluyla ima ettikleri her şey olarak tanımlanmaktadır (Chatman, 2009, s. 89). Hem Bordwell, Thompson, hem de Chatman'ın film anlatısında mekân öğesine dair yaptıkları açıklamalar çerçevesinde öykü mekanlarının, nesnel nitelikleriyle ve boyutlarıyla izleyiciye sunulduğu anlaşılmaktadır. Film anlatısının içeriğine göre, mekân öğesinin söylem mekânı olarak anlamlandırılması konusu yönetmenin anlatı stratejisine göre değişmektedir. Mekân, film anlatısında bazen öykünün de önüne geçebilmektedir, böyle bir durumun ortaya çıkması anlatı ekonomisinin düzenlenişine ilgili olmaktadır. Pascal Bonitzer'in, mekanların karakterlerle iç içe geçmiş ilişki yapısıyla ilgili söylediği düşünceleri, mekân öğesinin önemliliğini vurgulamaktadır: "Yönerini şaşırmış film kişileri kendilerine parçalanmış iç dünyalarının kör yansımasından başka hiçbir nirengi noktası sunmayan bütünler içinde hapsolmuşlardır (çünkü "dış mekân iç mekânın yansıdığı bir aynadır")." (Bonitzer, 2011, s. 199-200). Film anlatısındaki mekân öğesini incelerken, biçimsel ve içeriksel açıdan nasıl kullanıldığı ve hangi anlatı stratejisiyle izleyiciye sunulduğu konusu bu nedenle önem kazanmaktadır.

Çalışmada, Mieke Bal'ın *Narratology Introduction to the Theory of Narrative* (1985) adlı kitabında film anlatısında sunulan mekân öğelerine getirdiği açıklamalar, anlatıların hem biçimsel, hem de içeriksel olarak incelenmesini mümkün kılmaktadır. Bal'ın mekân öğesiyle ilgili düşünceleri, kavramın incelenmesinin yanı sıra izleyici açısından anlamlandırılmasında da geniş bir perspektif sunabilmektedir. Mekânın, bazen öykünün önüne geçtiğini kabul eden Bal, Bonitzerle aynı paralellikte düşünmektedir. Bal'a göre, mekân, öyküyü etkiler ve böylece öykü, mekânın sunumunun geri planına itilir. Mekân, daha öne çıkar bazen. Durağan mekân, tematize olsun olmasın sabit çerçeveyi belirtir ve bu çerçevenin içinde olaylar meydana gelir. Dinamik olarak işlev gören bir mekân ise, karakterlerin hareketine izin verir, karakterler burada yürürler, o yüzden de bir yola ihtiyaçları vardır. Büyük alanlara da ihtiyaçları vardır, burada seyahat ederler (Bal, 1999, s. 136). Bal'ın düşünceleri bağlamında, film anlatılarında durağan mekanların ve dinamik mekanların ilişkileri öyküler bağlamında incelenebilir. Çünkü, öykünün izleyiciye sunumunda dinamik mekanlar ve durağan mekanlar, karakterlerin hareketlerini gösterirken, bu hareketlerin gerçekleştiği alanları ve mekanları da göstermektedir. Böylece, durağan mekanlar ve dinamik mekanlar, film anlatısındaki mekanların incelenmesinde öykü öğesi göz önünde bulundurularak incelenebilir.

Anlatıbilimin diğer önemli öğelerinden biri de karakter öğesidir. Karakterin, film anlatısındaki mekanlarla ilişkisi de karaktere dair bilgi sahibi olunmasını sağlamakta ve olay örgüsünün izlenişinde bu bilgiler izleyicinin nedensel motivasyonuna etki etmektedir. Bal, karakterin ya çerçeve içinde konumlandırıldığını ya da açık olarak konumlandırıldığını söylemektedir. Karakterin güven içinde olması ya da güvensiz hissetmesi de mekanların iç mekân ve dış mekân olarak sunumunda görülmektedir. Bal, iç mekân, sınırlamanın

deneyimlendiği mekân olarak güvensizken, dış mekân, özgürlüğü temsil eder ve dolayısıyla güvenlidir, der (Bal, 1999, s. 134). Bu bağlamda, film anlatısında, karakterlerin iç mekanlardaki ve dış mekanlardaki sunumuna göre izleyicinin, onların iç dünyalarına ulaşarak ve onlar hakkında detaylı bilgi sahibi olarak karakterlerle özdeşleşme kurmaları da kolay hale gelmektedir.

Mekân, karakter ve izleyici öğelerini birbiri içine geçmiş olduğunu düşünerek sorgulamalarına devam eden Bal, bir soru ortaya atarak tüm bu öğelerin tekrar birlikte tartışılmasına olanak vermektedir. Bal, karakterin imajı ve mekânın imajının okuyucu tarafından görülmesinin önerildiğini belirtir ve 'Kim Görülüyor' diye sorar, bu nokta, filmde izleyicinin bakışını mekânla birlikte göz önünde bulundurarak anlamaya olanak sağlamaktadır (Bal, 1999, s. 142). Kimin görüldüğü konusu film anlatılarında sunulan mekânların nitelikleri bağlamında önemli hale gelmektedir.

3.1 Simülasyon Mekanlarının Mieke Bal'ın Açıkladığı Mekân Öğesi Çerçevesinde Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı ile Tartışılması

Sanal gerçeklik gözlüklerinin bireylere sunduğu dünyalar üç boyutlu derinliktedir. Bu çalışma, üç boyutlu derinlikte sanal gerçeklik gözlükleriyle sunulan kısa metraj film anlatılarındaki mekânların simülasyon kuramı çerçevesinde tartışılmasını sağlamaktadır. Mekân kavramının içeriği, yüzyıllardan beri tartışılmaktadır. Keza, Aristoteles de mekân kavramının nasıl kullanılması gerektiğiyle ilgili tartışmaları yüzyıllar önce başlatmıştır. Aristoteles'e göre topos, gerçek anlamıyla mekân anlamına gelmektedir; metaforik olarak ise bir konuşmacının mevcut ikna araçlarını arayabileceği sanattaki lokasyon veya alan anlamına gelmektedir (Aristoteles, 2007, s. 44). Ancak, mekân kavramının içeriği film anlatılarında, sinema perdesine yansıyan temsil şekline göre değişebilmektedir. Anlatıbilimin öğelerinden mekânın, film anlatılarında nasıl kullanıldığı ve mekân öğesinin ne olduğuyla ilgili düşünceleri açıklanan teorisyenler kavramın anlamlandırılmasında aracılık etmişlerdir. Bu bağlamda, şu soru ortaya atılabilir: "Dijital çağın film anlatılarındaki mekânların içeriği ve temsil şekli değişti mi?" Değişen ve gelişen dünya ile birlikte yeni medyanın ortaya çıkardığı teknolojilerle sinema alanı da dönüşmeye başlamaktadır, dolayısıyla mekânların film anlatılarındaki temsil şekillerinde değişiklikler de görülmektedir. Çalışmanın amacı da, bu değişimleri görünür kılmak ve bu değişimleri tartışmaya açmaktır. Sinemanın başlangıç yıllardan beri, iki boyutlu sinema perdesinde kendisine sunulan izleyen sinema izleyicisinin izleme pratiği de değişim geçirmektedir. İçinde yaşadığımız dünyayı anlamlandırırken de iki boyutlu derinlikte izleyicinin algıladığı şeyler, üç boyutlu derinlikte kendine sunulan dünyanın içinde yaşıyor hissini duyumsatmaya çalışmaktadır. Bu hissi duyumsatmaya çalışan teknoloji de sanal gerçeklik gözlükleridir. Sanal gerçeklik gözlükleriyle üç boyutlu derinliğin içine giren izleyici, zaman zaman kendisine sunulan mekânlarda gerçekte de bulunduğu algısıyla karşılaşabilmektedir. Mekânların film anlatısındaki temsilleri ve içerikleriyle ilgili verilen bilgiler ve tartışmalar, teorisyenlerin iki boyutlu derinlikle bağlantılı ortaya koyduğu düşünceleridir. Ancak, çalışmada bu düşüncelerin üç boyutlu derinlikte sunumu tartışılmaktadır. 360 kameraların da kullanımıyla üç boyutlu derinlikte izleyiciye sunulan kısa metraj filmler, izleyicinin izlediklerini algılama süreçlerine etki etmektedir. Bu etki de Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde tartışıldığında, bireylere sunulanların gerçekliğini tartışılır kılmaktadır. Bal'ın mekânla ilgili düşünceleri temelinde, 360 kamerayla çekilmiş, sanal gerçeklik gözlükleri kullanılarak izleyiciye sunulan filmlerdeki mekânlar nasıl nitelendirilmelidir, sorusu ortaya çıkmaktadır. Mekânın öyküyle ilişkisinde inceleme

olanağı bulunan, dinamik mekanlar ve durağan mekanlar, karakterlerin hareketlerini gösterirken, bu hareketlerin gerçekleştiği alanları ve mekanları göstermektedir. Mekanın karakterle ilişkisinin bulunduğu iç mekanlar ve dış mekanlar ise, karakterlerin güvensiz hissetmesini ya da özgür ve güvenli hissetmesini sağlamaktadır. O halde, izleyicinin film anlatısında 360 kamerayla çekilmiş görüntüler aracılığıyla anlatıda sunulan mekanların her yönünü görebildiği mekanlar nasıl incelenmelidir? Anlatı stratejisinde biçim açısından yeni iletişim teknolojilerinin kullanıldığı bu filmler, sanal gerçeklik gözlükleriyle izleyiciye sunulurken, iç mekân, dış mekân, durağan mekân, dinamik mekan öğeleri bu bağlamda nasıl okunmalıdır? Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde tüm bu soruların içeriği sinematografik açıdan sorgulandığında, sinematik dilde yapıbozuma uğratılmış içeriklerle karşılaşılabilir. Karakter iç mekânda sunulduğunda, güvensiz hissediyorsa, örneklendirilen anlatı stratejisiyle sunulduğunda bu hissi tartışmalı olabileme ihtimali taşıyabilir. Karakter dış mekânda sunumunda özgür ve güvende hissediyorsa, karakterin bu hissi de tartışmalı hale gelebilir. İzleyici, karakterleri izlediği üç boyutlu derinlik içinde, iç mekânda ya da dış mekânda gördüğü karakterlere hissettiği yakınlık yanılsaması nedeniyle açıklananlardan farklı duyguları duyumsayabilme ihtimaline kavuşmaktadır. Karakterin özgür hissettiği bir mekânda, izleyici karakterin göremediği ve etrafına bakmadığı alanlara 360 kamerayla bakabilmekte ve karakterle özdeşleşmesinin bir adım daha önüne geçebilir. Bu bağlamda, yönetmenin karakter motivasyonunu nasıl temsil ettiği stratejisi önem kazanmaktadır, bu konu anlatının içeriğiyle ilgilidir. Durağan mekanlarda, karakterler sabit halde olurken, dinamik mekanların büyük seyahatlere dahi izin verebilmesi konusu da tartışılır kılınabilir. Çünkü artık, Bordwell'ın da belirttiği gibi ekran mekân, 360 kamera ve sanal gerçeklik gözlüğünün sunduğu birliktelikle ekran mekan olmaktan öteye geçmiş bulunmaktadır. Dolayısıyla, durağan mekanların ya da dinamik mekanların izleyiciye karakter aracılığıyla hissettirebileceği özdeşleşmelerde de farklılaşma ihtimalleri bulunmaktadır. Bu bağlamda da, sorgulanması gereken konu, yönetmenin, karakteri anlatının içeriği açısından nasıl temsil ettiği konusudur. Ortaya çıkan başka bir tartışma konusu da: "İzleyici, üç boyutlu derinlik içinde, karakterle özdeşleşirken, bu özdeşleşmenin de ötesine geçerek kendisini, kendisine sunulanın içinde mi hissedecektir?" Bu sorunun cevaplandırılması, sinematografik açıdan; özdeşleşme, mekânın temsil stratejisi, izleyicinin izleme pratiği, karakterlerin temsil şekilleri gibi sinema alanındaki birçok konunun tekrar detaylı olarak sorgulanmasına olanak sağlamaktadır. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (1936) adlı makalesinde, sinemanın kitlelerin üzerinde yarattığı illüzyonik etkinin önemine değinirken sinemada sunulan alanların izleyicinin algısında farklı şekillenebileceği fikrinin de sorgulanmasını sağlamaktadır (Benjamin, 2018, s. 34-37). "... Kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğu da böylece somutlaşmaktadır. Bu farklılık, özellikle insanın bilinciyle etkin olduğu bir uzamın yerini, bilinçsiz etkinliğe sahne olan bir uzamın almasında ortaya çıkmaktadır." cümlesi Benjamin'in fikirlerinin somut dayanağını ortaya koymaktadır (Benjamin, 2012, s. 72). Benjamin düşüncelerini iki boyutlu sinema perdesini ortaya koyarak söylerken, üç boyutlu derinlikte temsil edilen mekanların izleyici açısından algılanmasında daha farklı algılamalar yaratabileceği ihtimali sorgulanmalıdır.

Chatman'ın kameranın point of view ine dair yaptığı açıklamalarda düz anlam kategorisine göre kameranın point of viewinin ayarlandığı düşünülse de, yani, birisinin gözünden anlatının algılanması durumu söz konusu olsa da yine üç boyutlu derinliğin izleyiciye hissettirdiği duygular ve karakterle özdeşleşme

şekilleri tartışmalı hale gelmektedir. Bu bağlamda, sinematografik öğelerin artık üç boyutlu perspektifle düşünülmesinin gerekliliği ortaya çıkarken, Baudrillard'ın simülasyon evreninin, izleyiciye sunduğu sanal dünyaların gerçekliklerinin de sorgulanmasını olanaklı kılmaktadır. Sinemanın hem biçimsel, hem içerik açısından sorgulamaları yeni medya teknolojileri aracılığıyla artarken, bu sorgulamaların simülasyon evreninin sorgulamalarından bağımsız olması mümkün olmamaktadır. Çünkü, sinema izleyicisinin izleme pratiğine etki edecek olan simülasyon evreninin yanılısamları ve bu yanılısamların ortaya çıkardığı düşüncelerdir. Baudrillard, *In The Shadow of The Silent Majorities, or, The End of The Social* (1982) kitabında kendi üstünde ne türden bir iktidarın etkin olduğunu bilmeyen bir kitlenin, hayali bir politik sınıfın elinde düşsel bir gönderen ve simülasyon modeline dönüştüğünü belirtmektedir (Baudrillard, 2017, s. 27). Kendisine sunulanın içinde başka dünyaları gören izleyici, iktidar mekanizmalarının bakış açısı altında kendisine verilenle yetinmektedir denilebilir. Jürgen Habermas, Herbert Marcuse'ün ideoloji, teknik ve bilimle ilgili bir düşüncesini aktarırken bu konunun sorgulanmasına olanak vermektedir: "Belki de teknik akıl kavramı bizzat ideolojidir. Tekniğin salt kullanımı değil, bizzat kendisi de (doğa ve insan) üzerinde iktidardır, yöntemli, bilimsel, hesaplanmış ve hesaplayan iktidar. İktidarın belirli amaçları ve ilgileri tekniğe ancak sonradan ve dışarıdan empoze edilmiş değerlerdir-onlar bizzat teknik aygıtın yapısına dahildirler; teknik her defasında tarihsel-toplumsal bir tasarımdır; ve onda bir toplumun ve ona hükmeden ilgilerin insanlara ve şeylere yaklaşımları yansıtılmıştır. İktidarın böyle bir amacı maddidir ve bu bakımdan bizzat teknik aklın biçimine aittir." (Habermas, 2016, s. 37). Yeni medya teknolojilerinin kitlelere sunduğu gelişmeler medya tarafından kullanılmalıdır ancak bu bağlamda kitlelere sunulanların içeriği de sorgulanmalıdır. Ünsal Oskay da, bilimin rasyonelliği arttıkça, çağdaş toplumlardaki yaşamın (praxisin) kendi alanındaki irrasyonellikte artmaktadır der ve Habermas'ın düşüncelerini özetlediği belirtir (Oskay, 1982, s. 205). Üç boyutlu derinliğin içinde kaybolan izleyici, 360 derecelik bakış açısına sahip olduğunda, karakterle özdeşleşmenin ötesine geçeceği için kendisini iktidar mekanizması olarak görebilmektedir, bu nedenle kendisine sunulanların altında yatan gerçeği hipergerçeğe dönüştüren mikroskopik simülasyonun sunduğu hazı hissederek keyif almaktadır. Baudrillard'ı yorumlayan Philip Goodchild'e göre de simülasyon ve gerçeklik arasında ayırım mümkün olmadığında dönüm noktası gerçekleşecek ve kişi, gerçek hakkında ancak onu taklit ederek düşünebilecektir (Goodchild, 2005, s. 228). Dolayısıyla, izleyicinin gerçeklik hakkındaki yanılısaması onun simülasyon evreninin sunduklarını içselleştirmesini de gerçekleştirebilmektir. David Morley and Kevin Robbins, Richard Kearney'nin düşüncelerini aktarırken hem Baudrillard'ın simülasyon evreniyle ilgili tartışmalarını gündeme getirir, hem de içinde bulunan mekanların sorgulanmasını sağlar: "Hiperuzam ve elektronik ağların sanal uzamındaki algısal varlığımızı, yerleşmiş uzamdaki bedensel varlığımızla nasıl bağdaştırmaktayız?", "Kendi kendini yok eden, birbirini, durmaksızın oynayan aynalar gibi uyarmakta olan bu görüntülerin sürekli varlığı ile görüntü endüstrisi, fiziksel dünyanın yanı sıra psişik dünyamızı da sömürgeleştirmektedir (Akt. Morley, Robbins, 2011, s. 64-65). Sanal gerçeklik gözlüklerinden temsil edilen dünyalara bakan izleyicinin, sanal uzamdaki algısal varlığıyla, yerleşmiş uzamdaki bedensel varlığı arasında belirsizlik yaşayabilmektedir. 360 kameranın bakış açısı izleyiciye, her yöne bakabilme olanağı sunsa da film anlatısındaki mekanlar, sadece sinematik dilde mekanların sorgulanmasını değil, algısal olarak da mekanların sorgulanmasını gerektirebilmektedir. Sanal gerçeklik gözlükleriyle üç boyutlu derinliğe giren izleyici, yok-yerlere girmektedir. Yok-yerler, Marc Auge'ye göre, içinde bulunan dünyanın toplumsal ve mimari bir gerçekliğidir. Yok-yerler, tüm mekanları kapsamaz ancak dünyada hızla yayılan iletişim,

ulaşım, tüketim mekanlarına dikkat çeker ve ampirik bir değer taşımaktadır. Mutlak yalnızlığın olduğu yok-yerler, kendiliğinden davranışları kodlayan hiçbir toplumsal ilişkiyi belirlemeyen mekanlar olarak nitelenebilmektedir (Auge, 2016, s. 23). Bu bağlamda, sinematografik olarak film anlatısındaki mekanlar incelendiğinde, ekran mekanların üç boyutlu derinlikte, 360 kameralarla temsili, onların dijital çağda farklı bir sinematik terminolojiyle adlandırılmasını gerektirecektir denilebilir.

4. SONUÇ

“Gerçeğin ne kadar gerçek olup olmadığının anlaşılmadığı bu evren, gerçeklik algısını değiştirdiği için, sinema izleyicisi kendisine sunulanların gerçekliğine net bir tavırla yaklaşmamaktadır.” (Özdemir, 2018, s. 319).

Boris Groys sanat için şöyle der: “Nihayetinde dünyanın tamamı bir olası sanatsal eylem alanıdır, bu da sanatın, ister eylemle olsun, ister eylemsizlikle, potansiyel olarak dünyanın tamamının sorumluluğunu üstlendiği anlamına gelir.” (Groys, 2017, s. 105). Sinema sanatı da, izleyicilere sunduğu tüm içeriklerle ve iletilerle dünyaya karşı önemli bir sorumluluk üstlenmektedir. Kullanılan medya araçları, bunlarla sunulan öyküler izleyicinin dünyaya bakışını değiştirdiği gibi, dünyayı farklı perspektiflerden algılamasının da önünü açmaktadır. 360 kameranin sunduğu bakış açısı ve sanal gerçeklik gözlüğünün sunduğu üç boyutlu derinlik sinema izleyicisinin izleme pratiğine etki etmektedir. Sinematografik olarak nitelendirilen birtakım öğelerin de bu minvalde değişime uğrayacağı konusu önemli bir gerçekliktir. Mekân öğesinin üç boyutlu olarak algılandığı mekanlar, 360 derece anlatıda bakılabilen alanlar, izleyicinin öyküyü anlamlandırma sürecine etki ederken, karakterle özdeşleşme durumuna da etkide bulunmaktadır. Bu bağlamda, sinema alanında yıllardır tartışılan birçok sinematografik kavramın içeriği, anlamı ve tanımı yeniden sorgulanmalı ve bu konularda tartışmalar yapılmalıdır. Çünkü, mekân, bakış açısı, özdeşleşme, öykünün sunum stratejisi, anlatım dili ve bunun gibi birçok konunun tartışma odağında bulunan bağlamlar dönüşüme uğramaktadır. Çalışmada bu nedenle simülasyon kuramının temel söylemleri çerçevesinde tartışmalar yapılarak bakış açısı kavramı ve anlatıda mekân öğesi kavramı sorgulanmaktadır. Simülasyonun evreninin ve sinemanın yarattığı illüzyonik etki, çalışmanın odak merkezindeki tartışmalara ortak bir yapı sunmuştur. Bu nedenle, simülasyon kuramının tartıştığı birçok konu, sinemada kullanılan yeni medya araçlarının sunduğu etkiler bağlamında da sorgulamalar ortaya çıkarmaktadır. Hem iletişim kuramcıları açısından, hem de sinema kuramcıları açısından sorulması gereken birçok konunun sorgulaması çalışmada tartışmaya sunulmaktadır.

İzleyiciyi büyüleyen sinema, üç boyutlu derinliğiyle onları bir simülasyon evrenine sokarken ve onların izleme pratiği münferit biçimlerde evrilirken, sinema alanında üretim yapanların üretimleri bu izleme pratiğinin değişime uğramasından etkilenecek midir? Gelecek yıllarda filmler, bireylerin kafalarına taktığı sanal gerçeklik gözlüğüyle izlenirken, sinema salonlarının yapısı nasıl bir değişime uğrayacaktır? Senaristler anlatılarını yazarken 360 kamerayla çekilen sahneleri düşünerek nasıl senaryolar üreteceklerdir? gibi birçok soru sinema kuramcıları tarafından ortaya atılarak tartışılabilir hale gelmiştir. Bu bağlamda, Baudrillard’ın simülasyon kuramıyla ilgili söylediği düşünceler tekrar incelenerek ve üzerinde düşünülerek sinema izleyicisine sunulan mekanlar, bakış açıları ve derinlikler sinematografik açıdan tartışmaya açılmalıdır.

5. KAYNAKÇA

- Adanır, O.** 2003. Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aktaş, S.** 2018. "Kitlelerin Çevrim İçi Ortamlarda Sanat Üretimine Katılımı ve Kitle Kaynak Uygulamaları: Transformers Premake", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 20, s. 36, s. 259-286.
- Aktaş, S.** 2018. "New Social Practices of Audiences: Community Engagement in Filmmaking", *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, s. 4, s.365- 379.
- Aristoteles.** 2007. *Aristotle on Rhetoric: A Theory Of Civic Discourse*. Çev. George A. Kennedy. Newyork: Oxford University Press.
- Auge, M.** 2016. *Yok-yerler: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Daimon Yayınları.
- Bal, M.** 1999. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Baudrillard, J.** 2011. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J.** 2017. *Sessiz Yığınların Gölgesinde: Toplumsalın Sonu*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W.** 2012. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Benjamin, W.** 2018. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. Erişim Tarihi 21 Nisan 2018 (<http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>).
- Bonitzer, P.** 2011. *Kör Alan ve Dekadajlar*. Çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bordwell, D., Thompson, K.** 2012. *Film Sanatı: Bir Giriş*. Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat. Ankara: Deki Yayınları.
- Chatman, S.** 2009. *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Çev. Özgür Yaren. Ankara: Deki Yayınları.
- Edgar-Hunt, R., J. Marland, S. Rawle.** 2015. *Film Dili*. Çev. Senem Aytaç. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Edgar-Hunt, R., J. Marland, J. Richards.** 2012. *Senaryo Yazımı*. Çev. Gülelgül Altıntaş. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Goodchild, P.** 2005. *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş*. Çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Groys, B.** 2017. *Akıştta: İnternet Çağında Sanat*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Küy Yayınları.
- Habermas, J.** 2016. *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hayward, S.** 2012. *Sinemanın Temel Kavramları*. Çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş. İstanbul: Es Yayınları.

Kolker, R. 2009. Film Biçim ve Kültür. Çev. Fırat Tınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz. Ankara: Deki Yayınları.

Maselli V. J. 2002. Sinemanın Beş Temel Ögesi: Sinema Filmi Çekim Teknikleri. Çev. Hakan Gür. İstanbul: İmge Kitabevi.

Monaco, J. 2002. Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya, Multimedya Dünyası. Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Morley, D., K. Robins. 2011. Kimlik Mekanları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar. Çev. Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Oskay, Ü. 1982. Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması. Ankara: Ayko Yayınları.

Özdemir, B. G. 2018. "Sinema İzleyicisinin Film İzleme Alışkanlığının Sosyal Medya Tarafından Dönüştürülmesinin Simülasyon Kuramı Bağlamında Tartışılması", Yeni Medyaya Yaklaşımlar, Ed. Rengim Sine, Gülşah Sarı. Konya: Literatürk Yayınları, s. 297-322.

ARAŞTIRMA MAKALESİ/ RESEARCH ARTICLE

GAYRİMENKUL YATIRIM ORTAKLIKLARININ VERGİ DAİRELERİNE SUNDUKLARI MALİ TABLOLARIN AÇIKLANMASI PİYASADA YANILTICI ETKİ Mİ YARATIYOR?

Saim KILIÇ¹¹Altınbaş Üniversitesi, İşletme Fakültesi, İşletme Bölümü, İstanbul.
saim.kilic@altinbas.edu.tr ORCID No: 0000-0001-7180-2201

Geliş Tarihi/Received Date: 05/04/2019 Kabul Tarihi/ Accepted Date: 10/05/2019

Öz

Bu çalışmada, payları Borsa İstanbul'da işlem gören Gayrimenkul Yatırım Ortaklıklarının (GYO) Vergi Usul Kanunu'na göre vergi dairelerine sundukları mali tabloların kamuya açıklanmasının pay piyasasında ve yatırımcı kararları üzerinde yaniltıcı sonuçlara yol açıp açmadığı ampirik olarak test edilmiştir. Bu amaçla, 2017 ve 2018 yıllarına ilişkin olarak açıklanmış toplam 64 adet mali tablo bildirimini inceleme kapsamına alınmış ve Olay Çalışması yöntemi ile analiz edilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre, ilk olarak, VUK mali tablolarının açıklanmasının genel olarak pay senetlerinin getirisi ve yatırımcıların kararları üzerinde etkili olduğuna dair istatistiksel olarak anlamlı bulgular elde edilmiştir. İkinci olarak, VUK mali tabloları ile UFRS mali tablolarının açıklanmasının etkileri karşılaştırılmış olup, iki farklı formattaki mali tablo açıklamalarının fiyat üzerindeki etkilerinin zıt yönlü olduğu ve bu zıt yönlü etkilerin açıklama gününden izleyen dördüncü işlem gününe kadar istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde devam ettiği tespit edilmiştir. Bu bulgular, VUK mali tablolarının UFRS mali tablolarından önce açıklanmasının, iki tablonun açıklanması arasında geçen süre zarfında piyasanın yaniltılmasına yol açtığı hipotezini desteklemektedir.

Anahtar Kelimeler: Gayrimenkul Yatırım Ortaklıkları, VUK Mali Tablolar, UFRS Finansal Tablolar, Özel Durum Açıklamaları, Olay Çalışması.

JEL sınıflaması: G14, G19

DOES THE DISCLOSURE OF FINANCIAL STATEMENTS SUBMITTED TO TAX OFFICE OF REAL ESTATE INVESTMENT TRUSTS CREATE A MISLEADING IMPACT ON THE MARKET?

Abstract

In this study, it has been empirically tested whether the disclosure of the financial statements submitted to tax offices by the Real Estate Investment Trusts (REITs) listed on Borsa İstanbul according to the Tax Procedural Code has led to misleading impact on the market and investor decisions. For this purpose, 64 financial statement disclosures regarding the years of 2017 and 2018 were included in the study and analyzed by the Event Study method. According to the results of the study, firstly, it has been found that tax based financial statements disclosures have statistically significant impact on stock returns and investor's investment decisions. Secondly, when the impact of the tax based financial statements disclosures and the impact of the IFRS based financial statements disclosures were compared; it has been seen that the effects of two different financial statements disclosures were opposite direction and that these opposite effects were statistically significant from the date

of disclosure to the following forth transaction day. These findings support the hypothesis that the disclosure of tax based financial statements before the IFRS based financial statements creates a misleading impact on the market during the period between the disclosures of the two financial statements.

Keywords: Real Estate Investment Trusts, Tax Based Financial Statements, IFRS Based Financial Statements, Disclosure, Event Study.

JEL Classification: G14, G19

1. GİRİŞ

Sermaye piyasasının güvenilir, şeffaf, etkin, istikrarlı, adil ve rekabetçi bir ortamda işleyişini sağlamanın temelini kamuyu aydınlatma oluşturur. Kamuyu aydınlatma, kısaca, sermaye piyasası araçlarının değerini, fiyatını veya yatırımcıların yatırım kararlarını etkileyebilecek nitelikteki bilgi, olay ve gelişmelerin zamanında, tam ve doğru bir şekilde kamuya duyurulmasını ifade eder.

Kamuyu aydınlatmanın bu önemi sebebiyle, düzenleyici otoriteler, sermaye piyasası araçlarının değerini, fiyatını veya yatırımcıların yatırım kararlarını etkileyebilecek nitelikteki bilgi, olay ve gelişmelerin ne zaman, nasıl ve hangi usul ve esaslara göre açıklanacağını detaylı olarak düzenlemektedirler. Türkiye’de bu konu Sermaye Piyasası Kurulu’nun Özel Durumlar Tebliği (II-15.1) ile düzenlenmiş bulunmaktadır.

Payları Borsa İstanbul’da işlem gören şirketler, söz konusu Tebliğ çerçevesinde kamuyu aydınlatma yükümlülüğünün bir gereği olarak, Uluslararası Finansal Raporlama Standartları (UFRS) uyarınca düzenlenmiş finansal tablo ve raporları açıklamadan önce Vergi Usul Kanunu (VUK) uyarınca vergi dairelerine mali tablo (gelir tablosu) sundukları takdirde, bu tabloları da kamuya açıklamakla yükümlüdürler. Söz konusu mali tablolar “Herhangi Bir Otoriteye Mali Tablo Verilmesi” konulu bildirimler şeklinde Kamuyu Aydınlatma Platformunda (KAP) yayınlanmaktadır. Bu tablolar yayınlanırken, “Gelir Tablosu” başlığının hemen altına “Sermaye Piyasası Mevzuatına göre düzenlenmemiştir” notu düşülmektedir.

Kısa süre içerisinde iki farklı formatta mali tablo düzenlenip açıklandığından, bu iki mali tabloda yer alan kâr rakamının bariz bir şekilde farklı olup olmadığı da pay senedinin fiyatı ve yatırımcıların kararı açısından önemli hale gelmektedir. Genel olarak bakıldığında, UFRS kârı ile VUK kârı arasında en fazla farkın bulunduğu sektörlerden birinin GYO sektörü olduğunu söylemek mümkündür. Zira UFRS mali tabloları ile VUK mali tabloları karşılaştırıldığında, bu iki mali tablodaki kâr rakamlarında görülen farklılığın büyük ölçüde (i) yatırım amaçlı gayrimenkullerin değerlemesi, (ii) borçlanma maliyetlerinin aktifleştirilmesi ve (iii) kıdem tazminatlarının hesaplanmasından kaynaklandığı söylenebilir (Çetinkaya, 2017; Bal, 2015; Karataş, 2010; İltel ve Erdoğan, 2005). GYO’ların portföylerinin tamamına yakınının yatırım amaçlı gayrimenkullerden oluştuğu göz önüne alındığında, GYO’ların düzenledikleri UFRS ve VUK mali tablolarındaki kâr rakamlarının büyük sapmalar göstermesi mümkün olmaktadır.

Nitekim GYO’ların 2018 yılına ilişkin VUK ve UFRS mali tablolarındaki kâr rakamlarının karşılaştırıldığı Tablo 1 incelendiğinde, bu sapma açık bir şekilde görülmektedir. Tabloda yer alan 22 GYO’nun çoğunda değer olarak ve/veya yüzdesel olarak açıklanan iki kâr rakamı arasında bariz farklılıklar göze çarpmaktadır.

GYO'lar için düzenlenen yıllık mali tablolar açısından mevcut uygulamaya bakıldığında, genel olarak, UFRS mali tablolarının son açıklanma tarihinin Mart ayının ilk haftası civarında olduğu, VUK mali tablolarının ise Şubat ayının üçüncü haftası civarında açıklandığı anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, UFRS mali tablolarının düzenlenmesi vergi beyannamesinin verilmesine yetişmediği takdirde, maksimum 2-3 haftalık süre içinde iki farklı mali tablo ve dolayısıyla da birbirinden çok farklı iki kâr rakamı kamuya açıklanmış olmaktadır. Örneğin Şubat ayı ortasında 4,2 milyon TL VUK zararı açıklayan bir GYO, yaklaşık 2 hafta sonra Mart ayı başında 1.292,3 milyon TL UFRS kârı açıklamış olup, bu farklılık %31065'lik bir artışa tekabül etmektedir. Benzer şekilde, başka bir GYO, 200,7 milyon TL VUK kârı açıklamış iken, 10 gün sonra %413 farklılık 1,029,9 milyon TL UFRS kârı açıklamıştır. Bu örnekler bakıldığında, "iki farklı tablo açıklanması nedeniyle acaba yatırımcılar yanıltılmış mı oluyor?" ve "VUK tablolarında yer alan 'Sermaye Piyasası Mevzuatına göre düzenlenmemiştir' notu yatırımcıların bilgilendirilmesinde yeterli koruma sağlıyor mu?" gibi sorular aklı gelmektedir. Özellikle de bilinçli olmayan yatırımcılar için bu soruların cevaplarının araştırılmasının ve bir sorun varsa çözüm önerileri geliştirilmesinin; kamuyu aydınlatma mekanizmasının amacına ulaşması, piyasadaki etkinliğin artırılması ve yatırımcıların korunması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

GYO	VUK Karı	UFRS Karı	Farklılık (Değer)	Farklılık (Yüzde)	GYO	VUK Karı	UFRS Karı	Farklılık (Değer)	Farklılık (Yüzde)
Torunlar	-4,2	1.288,1	1.292,3	31065%	Atakule	-15,0	20,3	35,3	236%
Akiş	200,7	1.029,9	829,2	413%	Vakıf	21,6	40,8	19,1	88%
Sinpaş	114,2	-196,2	310,3	272%	Panora	57,3	66,0	8,7	15%
Özak	120,1	392,3	272,2	227%	Mistral	-2,6	6,1	8,7	338%
Kiler	-61,5	144,2	205,7	335%	Akmerkez	94,1	88,6	5,4	6%
Akfen	-188,1	-32,2	156,0	83%	Pera	-4,6	-9,0	4,4	94%
Emlak Konut	1.175,7	1.269,8	94,1	8%	Körfez	1,7	4,7	3,0	178%
Alarko	189,7	269,6	79,9	42%	Ata	1,4	1,7	0,3	20%
Nuro1	-305,8	-236,0	69,9	23%	İdealist	-0,8	-1,0	0,2	19%
Doğuş	-64,7	3,9	68,6	106%	Trend	14,5	10,9	3,6	25%
Yeni Gimat	208,4	275,7	67,3	32%	Servet	4,2	28,4	24,2	578%

Tablo 1. GYO'ların 2018 Yıl Sonu Bireysel Gelir Tablolarına Göre Kâr Rakamları (Milyon TL)

Kaynak: www.kap.org.tr

Bu alandaki dünya literatürüne bakıldığında, mali tabloların açıklanmasının pay senedi fiyatlarına etkisi ile ilgili olarak yapılmış çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Ancak, Küçük (2013) tarafından yapılan çalışmada verilen detaylı literatürden de anlaşılacağı üzere, değişik ülkeler için bu alanda yapılan araştırmaların tamamına yakınında, genel olarak, UFRS veya ilgili ülkenin genel kabul görmüş muhasebe standartlarına göre düzenlenmiş mali tablolarının etkisi incelenmiştir.

Benzer şekilde, Türkiye için yapılan çalışmalarda da konunun genel olarak ele alındığı veyahut yalnızca UFRS mali tablolarını esas alınarak analizler gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Örneğin Eyüboğlu ve Bulut (2016), özel durum açıklamalarını değişik gruplara ayırarak pay senedi fiyatlarına etkisini incelemiştir.

Çalışmada Ocak 2003-Aralık 2012 döneminde BİST-30'da işlem gören şirketler tarafından duyurulan 2143 haberin incelenmesi sonucunda, yatırımcıların finansal haberlere %1,5 ile operasyonel haberlerden (%5) ve yeniden yapılanmaya ilişkin haberlerden (%1,8) sonra tepki verdiğini tespit etmiştir. Çalışmada ele alınan finansal haberlerin kapsamı oldukça geniş olup; borçlanmalar, borçların yapılandırılması, temettü ödemeleri, bilanço açıklamaları, hisse geri alımı, hisse arzı, hisse bölünmesi ve derecelendirme kuruluşlarınca açıklanan finansal notlar bir bütün olarak birlikte değerlendirilmiştir. Bozkurt, Öksüz ve Karakuş (2014), payları Borsa İstanbul'da işlem gören 167 firmanın 2009, 2010 ve 2011 dönemlerine ait yıllık UFRS finansal tablo ilanlarının hisse getirileri üzerindeki etkisini analiz etmiştir. Analiz sonucunda, yatırımcıların, finansal tabloların kamuoyuna açıklanmasının öncesinde ve sonrasında anormal getiriler elde ettiği ortaya konulmuştur. Güvercin ve Demir (2015), BİST-100 Endeksindeki 78 şirketin 2009-2013 yılları arasındaki kazanç açıklamalarının şirket değerini etkilediğini tespit etmiştir. Tuncay ve Eşgünoğlu (2017), on yıllık dönemde menkul kıymet gelirlerine yönelik yapılan vergisel düzenlemelerin pay piyasası üzerindeki etkisini 6 vergisel düzenleme ve 12 ana sektör kullanılarak olay çalışması yöntemi ile incelemiş olup, sektörlerin vergisel düzenlemelere farklı tepkiler gösterdikleri ve düzenleme öncesi ve sonrası günlerde anlamlı anormal getiriler ortaya çıktığı sonucuna ulaşmıştır.

Görüldüğü üzere mevcut literatürde, şirketlerin kamuya açıkladıkları VUK mali tablolarının ve ayrıca bu mali tablolar ile UFRS mali tablolarında yer alan kârlardaki farklılıkların pay senetlerinin getirisi ve yatırımcı kararları üzerindeki etkisi konusunda yapılmış henüz bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma ile, GYO sektörü özelinde belirtilen etkilerin net bir şekilde ölçülerek, literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Bu kapsamda, çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Bundan sonraki ikinci bölümde, araştırmanın amacı ve kapsamı belirlenmiştir. Üçüncü bölümde, çalışmada kullanılan veri seti ve araştırmanın metodolojisi açıklanmıştır. Dördüncü bölümde, araştırma sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Son bölümde ise çalışmanın sonuçları kısaca özetlenmiştir.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI

Araştırmanın amacı, GYO'ların VUK mali tablolarını açıklamalarının anılan GYO'ların pay piyasasında ve yatırımcı kararları üzerinde yanıtıcı sonuçlara yol açıp açmadığını ampirik olarak test etmektir. VUK mali tablo açıklamasının yanıtıcı sonuçlara yol açabilmesi için, öncelikle, mali tabloların açıklanmasının pay piyasası üzerinde anlamlı bir etkisinin olması gerekir. Eğer anlamlı bir etki yoksa, zaten yanıtıcı olması mümkün değildir. Eğer anlamlı bir etki tespit edilirse, bu kez, bu etkinin yanıtıcı olup olmadığı araştırılmalıdır. Dolayısıyla, araştırmanın amacı kapsamında iki hipotez oluşturulmuştur.

Hipotez-1: *GYO'lar tarafından vergi dairelerine verilen VUK mali tablolarının açıklanmasının söz konusu GYO'ların pay senedi fiyatları üzerinde etkisi vardır.*

Bu hipotezin geçerliliğinin test edilebilmesi amacıyla, 2017 ve 2018 yıllarına ilişkin olarak GYO'ların yaptıkları VUK yıllık gelir tablosu açıklamaları kullanılmıştır. Kamuyu Aydınlatma Platformu resmi internet sitesinden (www.kap.org.tr) yapılan sorgulamada, söz konusu dönemler için herhangi bir otoriteye mali tablo verilmesi (VUK mali tabloları) kapsamında 47 adet özel durum açıklaması (bildirim) tespit edilmiştir. Anılan bildirimler incelendiğinde, söz konusu bildirimlerden bazılarının pay senedinin fiyatını etkileyebilecek

başka bilgi, olay ve gelişmelere ilişkin açıklamaların yapıldığı tarih civarında olduğu görülmüştür. Araştırma ile amaçlanan etkinin saf olarak ölçülebilmesi için, bu tür açıklamaların etkisinin elimine edilmesi gereği doğmuştur. Bu çerçevede, VUK mali tablolarına ilişkin bildirim yapıldığı tarihten önceki beş ve sonraki beş işlem gününde finansal tablo ve raporlar ile başka önemli nitelikte bilgi, olay ve gelişmeler açıklanmış ise, söz konusu bildirim kapsam dışında bırakılmıştır¹. Bu şekilde yapılan eliminasyon sonucunda 15 adedi 2017 yılına ve 15 adedi de 2018 yılına ilişkin olmak üzere analize elverişli 30 adet bildirim tespit edilmiştir.

Söz konusu 30 adet bildirim belirlendikten sonra, bu bildirimler için olay günü (t0) yeniden düzenlenmiştir. Zira amaç yapılan özel durum açıklamasının etkisini ölçmek olduğuna göre; yapılan açıklamaların Borsa İstanbul'da seans devam ederken mi, yoksa seans sonrasında mı açıklandığı önem taşımaktadır. Eğer bildirim kapanış seansı öncesinde yapılmışsa, olay günü (t0) olarak, bildirim yapıldığı tarih dikkate alınmıştır. Eğer bildirim kapanış seansından sonra yapılmışsa, olay günü (t0), bildirim yapıldığı tarihten sonraki ilk işlem tarihi olarak belirlenmiştir. Bu şekilde VUK mali tablolarının açıklanmasının pay senetlerinin fiyatları üzerindeki etkisini ölçmek amacıyla kullanılan bildirimlerin kapsam ve detayına Tablo 2'de yer verilmektedir.

Olay No	GYO	Bildirim Tarihi	Bildirim Saati	Olay Günü (t0)	Olay No	GYO	Bildirim Tarihi	Bildirim Saati	Olay Günü (t0)
o1	Yeni Gimat	12.02.2018	12:14	12.02.2018	o16	İdealist	04.02.2019	16:16	04.02.2019
o2	Panora	14.02.2018	18:33	15.02.2018	o17	Alarko	12.02.2019	18:14	13.02.2019
o3	Atakule	16.02.2018	18:14	19.02.2018	o18	Panora	13.02.2019	18:33	14.02.2019
o4	Akfen	16.02.2018	18:20	19.02.2018	o19	Özak	14.02.2019	18:20	15.02.2019
o5	Özak	16.02.2018	18:28	19.02.2018	o20	Akfen	18.02.2019	09:08	18.02.2019
o6	Akmerkez	16.02.2018	18:33	19.02.2018	o21	Yeni Gimat	18.02.2019	14:29	18.02.2019
o7	Nurol	19.02.2018	16:01	19.02.2018	o22	Torunlar	18.02.2019	17:03	18.02.2019
o8	Vakıf	19.02.2018	16:09	19.02.2018	o23	Akiş	18.02.2019	17:20	18.02.2019
o9	Reysaş	19.02.2018	17:04	19.02.2018	o24	Doğuş	18.02.2019	17:32	18.02.2019
o10	Kiler	19.02.2018	17:12	19.02.2018	o25	Nurol	18.02.2019	17:40	18.02.2019
o11	Torunlar	19.02.2018	17:48	20.02.2018	o26	Pera	18.02.2019	18:08	19.02.2019
o12	Pera	19.02.2018	18:04	20.02.2108	o27	Kiler	18.02.2019	18:11	19.02.2019
o13	Yeşil	19.02.2018	18:18	20.02.2018	o28	Yeşil	18.02.2019	18:13	19.02.2019
o14	Avrasya	19.02.2018	18:31	20.02.2018	o29	Vakıf	18.02.2019	18:26	19.02.2019
o15	Sinpaş	19.02.2018	18:40	20.02.2018	o30	Sinpaş	18.02.2109	18:37	19.02.2019

Tablo 2. VUK Mali Tablolarına İlişkin Bildirimler

Kaynak: <http://www.kap.org.tr>

Hipotez-2: GYO'lar tarafından VUK mali tablolarının açıklanması, UFRS'ye göre düzenlenmiş mali tablolarının açıklanmasına kadar geçen süre zarfında piyasanın yanıltılmasına yol açmaktadır.

¹ Sadece 8 ve 20 numaralı olaylar için iki mali tablo açıklaması arasında dört işlem günü bulunmaktadır. Olay sonrası ilk dört günlük etkiyi ölçmek için bu iki olay tamamıyla dışarıda bırakılmamıştır. Ancak, bu durum yalnızca olay sonrası beş günlük (t0, t+4) penceresini etkilediğinden, beş günlük pencereler karşılaştırılırken bu iki olay dikkate alınmamıştır. Dolayısıyla, beş günlük pencere analizi 28 olay incelemesi üzerinden yürütülmüştür.

Bu hipotezin geçerliliğinin test edilebilmesi amacıyla, VUK mali tabloları ile UFRS mali tablolarının pay senedinin fiyatı üzerindeki etkisinin ölçülerek karşılaştırılması gerekmektedir. Eğer ölçüm sonucunda, iki farklı formattaki mali tablo açıklamasının fiyat üzerindeki etkisi zıt yönlüyse ve bu zıt yönler istatistiksel olarak anlamlıysa, o takdirde, iki tablo açıklaması arasındaki dönemde piyasada yanıltıcı sonuçlar çıktığının kabulü gerekecektir.

Söz konusu ölçümleri yapabilmek için, karşılaştırılabilir bildirimler tespit edilmelidir. Öncelikle, VUK mali tablolarını açıklayan GYO'ların UFRS mali tablolarını açıkladıkları tarihler belirlenmiş, ardından da saf etkiyi görebilmek için UFRS mali tablo bildirimleri öncesindeki beş ve sonrasındaki beş işlem gününde başka önemli bilgi, olay ve gelişmeler bulunan bildirimler kapsam dışında bırakılmıştır. Böylece hem VUK mali tablosu ve hem de UFRS mali tablosu açıklayan GYO'ların karşılaştırmaya elverişli toplam 34 adet (her mali tablo türü için 17'şer adet) bildirim tespit edilmiştir. Karşılaştırılabilir bildirimlerin detayları Tablo 3'de verilmektedir.

Olay No	GYO	VUK Olay Günü (t0)	UFRS Olay Günü (t0)	Olay No	GYO	VUK Olay Günü (t0)	UFRS Olay Günü (t0)
o8	Vakıf	19.02.2018	23.02.2018	o29	Vakıf	19.02.2019	26.02.2019
o3	Atakule	19.02.2018	01.03.2018	o23	Akiş	18.02.2019	28.02.2019
o11	Torunlar	20.02.2018	01.03.2018	o25	Nurol	18.02.2019	04.03.2019
o12	Pera	20.02.2018	01.03.2018	o26	Pera	18.02.2019	04.03.2019
o15	Sinpaş	20.02.2018	01.03.2018	o27	Kiler	19.02.2019	04.03.2019
o7	Nurol	19.02.2018	02.03.2018	o19	Özak	15.02.2019	05.03.2019
o10	Kiler	19.02.2018	02.03.2018	o22	Torunlar	18.02.2019	12.03.2019
o4	Akfen	19.02.2018	08.03.2018	o30	Sinpaş	19.02.2019	12.03.2019
o20	Akfen	18.02.2019	22.02.2019				

Tablo 3. Karşılaştırılabilir VUK ve UFRS Mali Tablo Bildirimleri

Kaynak: <http://www.kap.org.tr>

Nihai olarak araştırmada, birinci hipotez bağlamında VUK mali tablolarının pay piyasasına etkisini ölçmek için 30 olay, ikinci hipotez bağlamında VUK mali tabloları ile UFRS mali tablolarının pay senetleri üzerindeki etkisini karşılaştırmak için 34 olay ele alınmıştır.

3. METODOLOJİ VE VERİ SETİ

Araştırma, Olay Çalışması (Event Study) yöntemi ile gerçekleştirilecektir. Olay Çalışması için anormal getirilerin hesaplanması gerekmektedir (Kılıç, 2011). Anormal getiri, gerçekleşen getiri ile beklenen teorik getiri arasındaki farktır. Anormal getirinin tahmin edilmesinde, bir regresyon modeli olan Piyasa Modeli (Market Model) kullanılacaktır. Bunun için de öncelikle modeldeki değişkenlerin belirlenmesi gerekir.

Modeldeki bağımlı değişken, her olay için, mali tablo açıklaması yapan GYO'ların pay senetlerinin günlük getirisidir. Etkinin gücünü tam olarak görmek ve olası manipülasyon etkisini ortadan kaldırmak amacıyla,

getiri hesaplamasına esas teşkil eden fiyatlar olarak, pay senedinin kapanış fiyatları değil gün içinde oluşan ağırlıklı ortalama fiyatları alınmıştır. Modelimizdeki bağımsız değişken ise söz konusu pay senedinin fiyatını açıklama gücüne sahip olan bir Borsa İstanbul endeksinin getirisi olmalıdır. Borsa İstanbul'da GYO'lar için özel bir endeks hesaplandığından, bağımsız değişken olarak bu endeks (BIST XGMYO Endeksi) seçilmiştir.

Bu durumda, modelimiz aşağıdaki şekilde olacaktır (Kılıç, 2011):

$$R_j = \text{alfa}(j) + \text{beta}(j) R_m + \text{hata terimi}$$

Modelde;

R_j , GYO pay senedinin beklenen getirisini,

$\text{Alfa}(j)$, regresyon denklemindeki sabit değeri,

$\text{Beta}(j)$, GYO pay senedi fiyatının getirisi ile BIST XGMYO Endeksinin getirisi arasındaki ilişkiyi,

R_m ise BIST XGMYO Endeksinde gerçekleşen getiriyi,

ifade etmektedir.

Bu çerçevede, pay senedinin olay günündeki (t_0), olaydan sonraki 5 günlük zaman penceresindeki ($t+1$, $t+5$) ve olaydan önceki 5 günlük zaman penceresindeki ($t-1$, $t-5$) beklenen getirilerini tahmin etmek amacıyla, ($t-5$)'dan önceki 250 işlem günlerine ($t-6$, $t-255$) ait pay senedinin günlük düzeltilmiş ağırlıklı ortalama fiyatları ile BIST 100 Endeksinin günlük değerleri kullanılmıştır. Söz konusu veri, FINNET internet sitesinden (www.finnet.com.tr) elde edilmiştir. İlk önce, pay senetlerinin günlük getirileri hesaplanmıştır. Daha sonra, her olay için, 250 işlem gününe ($t-6$, $t-255$) ilişkin geçmiş veri kullanılarak, bu iki değişkenin getirileri arasında bir regresyon analiziyle alfa ve beta katsayıları tahmin edilmiştir. Ardından da regresyon analizi sonucunda tahmin edilen alfa ve beta katsayıları modelde yerine konularak pay senedinin ($t-5$, $t+5$) dönemi için gün bazında beklenen teorik getirileri bulunmuştur.

Beklenen getirilerin hesaplanmasını müteakip, aşağıdaki formül yardımıyla, ($t-5$, $t+5$) penceresinde ilgili pay senedinin fiilen gerçekleşen getirisi ile beklenen getirisi arasındaki fark alınarak günlük Anormal Getirilere (AR) ulaşılmıştır.

$$AR(j) = \text{Gerçekleşen getiri} - \text{Beklenen teorik getiri}$$

$$AR(j) = R_j - [\text{alfa}(j) + (\text{Beta}(j)R_m)]$$

Günlük anormal getirilerin hesaplanmasından sonra, açıklama öncesi döneme ilişkin 5 günlük ($t-1$, $t-5$), 4 günlük ($t-1$, $t-4$), 3 günlük ($t-1$, $t-3$) ve 2 günlük ($t-1$, $t-2$) pencereleri için; açıklama sonrası döneme ilişkin olarak da 5 günlük (t_0 , $t+4$), 4 günlük (t_0 , $t+3$), 3 günlük (t_0 , $t+2$) ve 2 günlük (t_0 , $t+1$) zaman pencereleri için Kümülatif Anormal Getiriler (CAR) elde edilmiştir.

Ayrıca çalışmada, çeşitli istatistik testler yapılmıştır. Öncelikle, regresyon modelinin anlamlılığı test edilmiştir. İkinci olarak, VUK mali tablo bildirimleri için olay öncesi dönem için hesaplanan ortalama CAR değerleri

ile olay sonrası dönem için hesaplanan ortalama CAR değerleri arasında pencereler bazında anlamlı bir fark olup olmadığı iki uçlu t testine tabi tutulmuştur. Son olarak, VUK mali tabloları ve UFRS mali tabloları için hesaplanan olay sonrası CAR değerleri arasında pencereler bazında anlamlı bir fark olup olmadığını tespit etmek için iki uçlu t testi uygulanmıştır.

4. BULGULAR

Payları Borsa İstanbul'da işlem gören GYO'ların 2017 ve 2018 yıllarına ilişkin 30 adet VUK mali tablo bildirimlerine ilişkin olarak, çalışmada kullanılan modelden elde edilen veriler çerçevesinde olay günü, olaydan önceki 5 işlem günü ve olaydan sonraki 5 işlem günü için günlük bazda hesaplanan AR ortalamaları ile değişik zaman pencereleri için hesaplanan CAR ortalamaları Tablo 4'de verilmektedir.

Açıklama öncesi dönemler ile açıklama sonrası dönemler karşılaştırıldığında, AR ve CAR değerlerinin farklılaştığı görülmektedir. Özellikle olay gününden önceki tüm pencerelerde pozitif olan ortalama CAR değerlerinin, olay günü sonrasındaki tüm pencerelerde negatife döndüğü açık bir şekilde dikkat çekmektedir. Başka bir deyişle, VUK mali tablolarının açıklanması, ortalamada, pay senetleri üzerinde negatif bir etkiye sebep olmuştur.

AR Değerleri			CAR Değerleri		
Gün	Ortalama AR	Standart Sapma	Pencere	Ortalama CAR	Standart Sapma
(t-5)	0,70%	1,26%	(t-1, t-5)	1,11%	2,62%
(t-4)	0,25%	1,49%	(t-1, t-4)	0,32%	3,07%
(t-3)	-0,68%	1,83%	(t-1, t-3)	0,07%	2,90%
(t-2)	0,35%	1,38%	(t-1, t-2)	0,75%	2,26%
(t-1)	0,40%	1,78%			
(t0)	0,25%	2,20%			
(t+1)	-1,51%	2,74%	(t0, t+1)	-1,26%	3,03%
(t+2)	-0,41%	1,77%	(t0, t+2)	-1,68%	2,98%
(t+3)	0,02%	1,44%	(t0, t+3)	-1,65%	2,97%
(t+4)	0,03%	1,17%	(t0, t+4)	-1,77%	3,28%
(t+5)	0,57%	2,80%	(t0, t+5)	-1,22%	4,58%

Tablo 4. VUK Mali Tablolarının Açıklanması Öncesi ve Sonrası Ortalama AR ve CAR Değerleri

Bu etkinin istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını test etmek amacıyla, olay öncesi ve sonrası için belirlenen dört zaman penceresi için hesaplanan ortalama CAR değerleri arasında yapılan iki uçlu t testi sonuçları Tablo 5'de yer almaktadır. Test sonuçlarına göre, pencereler arasındaki anormal getiri farklılıklarının %1,75-%2,88 aralığında olduğu anlaşılmakta olup, olay öncesi ve sonrası arasında hesaplanan bu farkların dört zaman penceresinin tamamında %95 güven aralığında, ikisinde ise %99 güven aralığında istatistiksel olarak anlamlı olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, bu bulgu çerçevesinde "GYO'lar tarafından vergi dairelerine verilen VUK mali tablolarının açıklanmasının söz konusu GYO'ların pay senedi fiyatları üzerinde etkisi vardır." şeklindeki Hipotez-1'in kabulü gerekmektedir.

Karşılaştırılan Pencere	Olay Öncesi Penceresi CAR Ortalaması	Olay Sonrası Penceresi CAR Ortalaması	Ortalamalar Farkı	P Değeri
(t-1, t-2) ile (t0, t+1)	0,75%	-1,26%	2,02%	0,005*
(t-1, t-3) ile (t0, t+2)	0,07%	-1,68%	1,75%	0,025**
(t-1, t-4) ile (t0, t+3)	0,32%	-1,65%	1,97%	0,014**
(t-1, t-5) ile (t0, t+4)	1,11%	-1,77%	2,88%	0,0006*

*%1 seviyesinde anlamlı olduğunu göstermektedir (P Değeri<0,01)

**%5 seviyesinde anlamlı olduğunu göstermektedir (P Değeri<0,05)

Tablo 5. VUK Mali Tabloları İçin Olay Öncesi ve Sonrası CAR Değerleri Ortalamaları Arasında t Testi Sonuçları

Hipotez-1 kabul edildiğine göre, araştırma kapsamında, Hipotez 2'yi test etmek mümkün hale gelmiştir. Bu amaçla, araştırma kapsamındaki 17'şer adet VUK mali tablosu ve UFRS mali tablosu bildirimleri için hesaplanan olay sonrası dört değişik penceredeki ortalama CAR değerleri arasında iki uçlu t testi uygulanmış olup, sonuçları Tablo 6'da sunulmaktadır. Test sonuçlarından da açıkça görüleceği üzere, VUK mali tabloları açıklandıktan sonra negatif olan CAR değerleri, UFRS mali tabloları açıklandıktan sonraki dönemde pozitifte dönmektedir. İki değişik mali tablo açıklamasının yarattığı anormal getiri farklılığı %1,76-%3,10 aralığında bulunmaktadır. Bu farklılıkların 3 günlük ve 4 günlük zaman pencerelerinde %95 güven aralığında istatistiksel olarak anlamlı olduğu bulgusu elde edilmiştir. Başka bir deyişle, VUK mali tablolarının açıklanma etkisi ile UFRS mali tablolarının açıklanma etkisi arasındaki farklılık, açıklanma sonrasındaki 4 güne kadar devam etmektedir. Dolayısıyla, iki değişik formattaki mali tablo açıklamasının fiyat üzerindeki etkisinin zıt yönlü olduğu ve bu zıt yönlerin açıklamadan sonraki 4 güne kadar istatistiksel olarak anlamlı çıktığı dikkate alındığında "GYO'lar tarafından VUK mali tablolarının açıklanması, UFRS'ye göre düzenlenmiş mali tablolarının açıklanmasına kadar geçen süre zarfında piyasanın yanıltılmasına yol açmaktadır." şeklindeki Hipotez-2 de kabul edilmelidir.

Karşılaştırılan Pencere	VUK Mali Tabloları İçin Olay Sonrası CAR Ortalaması	UFRS Mali Tabloları İçin Olay Sonrası CAR Ortalaması	Ortalamalar Farkı	P Değeri
2 günlük (t0, t+1)	-1,11%	0,65%	1,76%	0,121
3 günlük (t0, t+2)	-1,67%	0,87%	2,54%	0,039*
4 günlük (t0, t+3)	-1,80%	1,31%	3,10%	0,034*
5 günlük (t0, t+4)	-2,01%	0,70%	2,71%	0,120

*%5 seviyesinde anlamlı olduğunu göstermektedir (P Değeri<0,05)

Tablo 6. VUK Mali Tabloları ile UFRS Mali Tabloları İçin Hesaplanan Olay Sonrası CAR Değerleri Arasında t Testi Sonuçları

Piyasanın yanıltılması durumunu şöyle açıklamak mümkündür. VUK mali tabloları açıklandığında, incelenen dönemlerde ortalama olarak, mali tablolardaki kâr rakamları nedeniyle olumsuz bir değerlendirme yapan yatırımcılar satış gerçekleştirerek piyasadan çıkmaktadır. Oysa, VUK mali tablolarından kısa bir süre sonra UFRS mali tabloları açıklandığında, piyasa bu kez tamamen zıt yönlü bir değerlendirme ile alıma geçmekte ve fiyatlar

yükselmektedir. Dolayısıyla, VUK mali tablolarının açıklandığı tarihten UFRS mali tablolarının açıklandığı tarihe kadar geçen zaman zarfında VUK mali tablolarından hareketle işlem yapan bilinçsiz yatırımcılar yanıltılmış olmaktadır. Şirketin gerçek durumunu yansıtmayan VUK mali tabloları açıklanmamış olsaydı veyahut açıklanmış olsa bile işlem yapan yatırımcılar UFRS mali tablolarının şirketin gerçek durumunu yansıttığını ve VUK mali tablo sonuçlarından çok farklı olabileceğini bilecek kadar bilinçli olsalardı yanıltılmamış olacaktı.

5. SONUÇ

Kamuyu aydınlatma; piyasanın şeffaf, güvenilir ve istikrar içinde çalışmasının temelini oluşturur. Kamuyu aydınlatma yaklaşımı çerçevesinde, SPK Seri II-15.1 Tebliği gereğince, şirketler UFRS'ye göre düzenledikleri mali tabloları açıklamadan önce vergi dairelerine VUK mali tablolarını sundukları takdirde, bu mali tabloları KAP aracılığıyla kamuya bildirmekle yükümlüdürler. Bu bildirimlerden azami 2-3 hafta sonra da UFRS mali tablolarını açıklamaktadırlar.

Kısa süre zarfında iki farklı formatta mali tablo düzenlenip açıklandığından, bu iki mali tabloda yer kâr rakamının bariz bir şekilde farklı olması pay senedinin fiyatı ve yatırımcıların kararı açısından önemli hale gelmektedir. Bu çalışmada, UFRS kârı ile VUK kârı arasında en fazla farkın bulunduğu sektörlerden birinin GYO sektörü olduğu dikkate alınarak, payları Borsa İstanbul'da işlem gören GYO'ların 2017 ve 2018 yıllarına ilişkin olarak vergi dairelerine sundukları VUK yıllık mali tablo açıklamalarının anılan GYO'ların pay piyasasında ve yatırımcı kararları üzerinde yanıltıcı sonuçlara yol açıp açmadığı ampirik olarak test edilmiştir. Çalışma, önceki çalışmalardan üç yönden farklılaşmaktadır. Birinci farklılık, VUK mali tablolarının açıklanmasının pay getirisine etkisi Borsa İstanbul açısından ilk kez incelenmiş olmaktadır. İkinci farklılık, beş işlem günü öncesinde ve beş işlem günü sonrasında açıklanmış başka finansal tablo, bilgi, olay veya gelişmenin bulunmadığı bildirimler analiz kapsamına alınmak suretiyle mali tablo açıklamalarının etkisinin saf bir şekilde ölçülmesi hedeflenmiştir. Üçüncü olarak, VUK mali tabloları ile UFRS mali tablolarında yer alan kâr rakamlarının etkisi ilk kez karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın sonuçlarına göre; ilk olarak, VUK mali tablolarının açıklanmasının pay senedinin getirisini etkilediğine ve dolayısıyla da yatırımcıların bu tür açıklamalara duyarlı olduğuna dair istatistiksel olarak anlamlı bulgulara ulaşılmıştır. İkinci olarak, VUK mali tabloları ile UFRS mali tablolarının açıklanmasının etkileri karşılaştırıldığında, iki farklı formattaki mali tablo açıklamalarının fiyat üzerindeki etkilerinin zıt yönlü olduğu ve bu zıt yönlü etkilerin açıklamadan sonra 4 işlem gününe kadar istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde devam ettiği ortaya konulmuştur. Bu bulgular, VUK mali tablolarının açıklanmasının, UFRS'ye göre düzenlenmiş mali tablolarının açıklanmasına kadar geçen süre zarfında piyasada yanıltıcı sonuçlara yol açabileceğine dair hipotezi desteklemektedir.

Çalışmanın sonuçları, kamuyu aydınlatma yaklaşımı çerçevesinde düzenlemeler yapılırken, pay senetlerinin fiyatını ve yatırımcı kararlarını etkileyecek nitelikteki bilgi, olay ve gelişmelerin açıklanması hususu kadar, bu açıklamaların yanıltıcı sonuç doğurup doğurmadığının da göz önünde bulundurulması gerektiğine işaret etmektedir. Çalışmamızın konusu bakımından yatırımcıların yanıltılmasının önüne geçilmesi amacıyla iki çözüm önerisi sunulabilir. Birinci çözüm, VUK mali tabloları ile UFRS'ye göre düzenlenmiş mali tabloların aynı tarihte açıklanmasıdır. Bunun için, SPK tarafından GYO'lara UFRS mali tablolarının açıklanması için verilen sürenin 1-2 hafta öne çekilmesi gerekmektedir. İkinci çözüm ise VUK mali tabloları yayınlanırken,

“Bu tablolar Sermaye Piyasası Mevzuatına göre düzenlenmemiştir” notundan daha bilgilendirici bir açıklamaya yer verilmesidir. Bu açıklamada, UFRS kârının yatırım amaçlı gayrimenkullerde değer artışı, borçlanma maliyetlerinin aktifleştirilmesi gibi değerlendirme standartları farklılıkları nedeniyle VUK kârından ciddi bir şekilde sapma gösterebileceği belirtilebilir.

Son olarak, bundan sonraki araştırmalarda, kamuyu aydınlatma çerçevesinde yapılan özel durum açıklamalarının daha kapsamlı incelenerek, yatırımcı kararları üzerinde yanıtıcı etki yaratıp yaratmadıklarının analiz edilmesi ve öneriler geliştirilmesi yararlı olacaktır.

6. KAYNAKÇA

Bal, E. Ç. 2015. TMS- 40 “Yatırım Amaçlı Gayrimenkuller” Standardına Göre Halka Açık Gayrimenkul Yatırım Ortaklıklarının Yatırım Amaçlı Gayrimenkullerini Değerleme Politikalarının İncelenmesi, *İşletme Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 404-418

Bozkurt, İ., Öksüz, S. ve Karakuş, R. 2014. Finansal Tablo İlanlarının Hisse Getirileri Üzerindeki Etkisi: BIST’de Ampirik Bir Uygulama. *18. Ulusal Finans Sempozyumu Bildirisi*, Denizli, 77-95.

Çetinkaya, N. 2017. Yatırım Amaçlı Gayrimenkullerin Değerlemesinde Gerçeğe Uygun Değer Tespiti ve Türkiye’deki Uygulamaların Değerlendirilmesi, *İktisadi İdari ve Siyasal Araştırmalar Dergisi*, 2 (4), 69-83.

Erdoğan, M ve İlter, C. 2005. Faiz Aktifleştirme, *Muhasebe ve Finansman Dergisi*, (26), 198-206.

Eyüboğlu, K. ve Bulut, H.İ. 2016. Şirketlere Özgü Haberlerin Hisse Performansına Etkisi: BIST-30 Şirketleri Örneği, *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, 16, 113-138.

Güvercin, A. ve Demir, Y. 2015. Kazanç Açıklamaları ve Şirket Değeri İlişkisi: BIST-100 Şirketleri Üzerine Bir Olay Analizi, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, 10 (3), 223-253.

Karataş, M. 2010. Borçlanma Maliyetlerinin UMS 23, Kobiler İçin UFRS ve VUK Kapsamında Değerlendirilmesi”, *Mali Çözüm Dergisi*, Sayı:98, 117-144.

Kılıç, S. 2011. İMKB Kurumsal Yönetim Endeksine Dahil Olan Şirketlerin Getiri Performanslarının Ölçülmesi, *Finans Politik ve Ekonomik Yorumlar Dergisi*, Yıl:48, Sayı:552, 45-58.

Küçük, E. 2013. Hisse Senedi Piyasalarının Finansal Tablo Duyurularına Tepkisi ve Bu Tepkinin Büyüklüğünü Belirleyen Etmenler: Literatür İncelemesi, *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 3, ss.163-184

Tuncay, M. ve Eşgünoğlu, M. 2017. Menkul Kıymetlerle İlgili Vergi Düzenlemelerinin Sermaye Piyasaları Üzerindeki Etkisi, *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, 19: 149-170.

www.finet.com.tr

www.kap.org.tr

www.spk.gov.tr

ARAŞTIRMA MAKALESİ/ RESEARCH ARTICLE

THE DAYDREAMS OF POLYPHONY: FROM THE MUSIC REVOLUTION TO THE BIRTH OF
TURKISH POPULAR CULTUREPoyraz KOLLUOĞLU¹

¹İstanbul Aydın Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi, Sosyal Hizmet Bölümü, İstanbul.
poyrazkolluoglu@aydin.edu.tr ORCID NO: 0000-0002-4745-1293

Received Date/Geliş Tarihi: 29/04/2019 Accepted Date/Kabul Tarihi: 25/05/2019

Abstract

The Turkish Cultural Revolution has been a steady of debate and controversy for scholars coming from different disciplines of social science since the founding elites attempted to build the new secular society upon a disintegrating cosmopolitan empire in 1923. One of the off shoots of this modernization project championed by a group of elite soldiers under the leadership of Atatürk was the so-called Turkish music revolution. In this paper, I am defining the imagination of a nation and its cultural modular forms in an underdeveloped oriental milieu as that of Turkey as daydreaming because I would argue that the so-called music revolution of this total cultural fabrication throughout the 1930s, 1940s resulted in confusion, feelings of anxiety, artistic and cultural volatility, and, thereby, paved the way for an opportunity to navigate in a space between the Occident and the Orient spatio-temporality in parallel to ethno-racist discourses.

Keywords: The Turkish Music Revolution, Cultural Revolution, Nationalism, Occidentalism, Modernity, Popular culture.

**ÇOK SESLİLİĞİN GÜNDÜŞLERİ: MÜZİK DEVRİMİNDEN TÜRK POPÜLER KÜLTÜRÜN
DOĞUŞUNA****Öz**

Kurucu elitleri yeni seküler bir toplumu dağılmakta olan kozmopolit bir uygarlığın üzerine inşa etmeye teşebbüs ettiklerinden dolayı Türk Kültürel Devrimi sosyal bilimler disiplininin farklı alanlarından gelen pek çok akademisyen için değişemeyen tartışmalı bir konu olmuştur. Atatürk liderliği altındaki bir gurup elit asker grubu önderliğinde yürüyen bu modernleşme projesinin bir alt uzantısı Türk müzik devrimi olarak da bilinir. Bu makalede, Türkiye'nin ki gibi geç, az gelişmiş şarklı bir alan içinde zuhur eden bir ulusun ve onun kültürel formlarının tahayyülünü gündüşü olarak tanımlıyorum çünkü 1930'lar ve 1940'lar boyunca zuhur eden bu topyekûn kültürel dizaynın müzik devrimi etno-ırkçı söylemlere paralel olarak kafa karışıklığı, endişe hisleri, sanatsal ve kültürel uçuculuk ile sonuçlanmıştır ve nihayetinde Garp ve Şark zamansal-alansallığı arasında bir seyrinin önünü açmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe Müzik Devrimi, Kültürel devrim, Milliyetçilik, Garbiyatçılık, Modernite, Popüler Kültür.

1. INTRODUCTION

The Turkish Cultural Revolution has been a steady of debate and controversy for scholars coming from different disciplines of social science since the founding elites attempted to build the new secular society upon a disintegrating cosmopolitan empire in 1923. One of the off shoots of this modernization project championed by a group of elite soldiers under the leadership of Atatürk was the so-called Turkish music revolution. As a subject matter requiring an interdisciplinary approach, anthropologists, musicologists, sociologists and historians have directed the attention to the pros and cons of nationalization and “polyphonization”¹ processes imposed upon the Ottoman&Turkish music under the influence of cultural turn and identity politics (Paçacı, 1999; Tanrıkorur, 1998; Behar, 2005; Özbek, 1991; Sağlam, 2009; Şenay, 2004; Balkılıç, 2009; Aksoy, 2008; Orsanay, 1976; Tekelioğlu, 1998, Stokes, , 1988, 2012; Özdemir, 2005; Öztürk, 2006). By departing from clichéd critiques of Western modernity as well as top-down mentality of the Turkish nationalism in general, such critiques generally tended to point to ways in which attempts made for the sake of polyphony hollowed out the mystical texture of the Ottoman music, which is structured upon a dominant melodic voice harmony (homophony) accompanied by *makams*².

The 20-month *allaturca*³ music radiobroadcast censorship in 1934, the efforts to modernize the mystic Ottoman traditional music and its teaching methods, the language reforms manifesting itself upon the music pieces of the decade, the interventions made to bring “order” to “chaotic” folk songs of Anatolia by imposing seven-note scale⁴, the policing of İstanbul tavern nights by the state have been presented as empirical evidences in most of such approaches just for the sake of applying the modernization critique to the Turkish experience. Overly focusing on the critique itself nonetheless, I would argue, seems to be preventing us from drawing the main contours of this enigmatic sociocultural process from the below. In light of this gap in the literature, my primary aim in this paper is to rescue myself from this conundrum and reconstruct the history of music revolution years of Turkey with a micro-historical understanding. By providing a window into the life-world of actors who really experienced and lived the music revolution years, I am also hoping not to reiterate the clichéd critique of Kemalist elites who are generally depicted as ruthless ideologues and soulless army cadres immune to the reverberations of their own cultural policies. Hence, I intend to analyze the incident within the context of its own temporality.

I suggest that the microhistory (*microstoria*) approach to the Turkish music revolution will enable us to empirically see one of the groundbreaking statements made by Paratha Chatterjee in response to Benedict Anderson highly influential book “Imagined Communities” (Anderson, 1991). By pointing to the peculiarity of nationalisms in the third world, Chatterjee asks Anderson the question “if the nationalisms in the rest of

- 1 Polyphonic music is associated with the Western art music in the political imaginaries of Turkish ruling elite. The so-called Western polyphony symbolizes the secular-enlightenment values against the “obsolete” non-Turkish and Islamic elements, which had eclipsed the core of Turkish culture in the Ottoman Empire. Throughout this paper I will be using this term with respect to this semiotic politico-cultural representation, which, I suggest, has both Orientalist and Occidentalist connotations.
- 2 *Makam* corresponds to chords used in Western music. It is a system made up by different melodic pitches. Each *makam* designates a unique intervallic structure and melodic developments.
- 3 *Allaturca* is a less serious form of high art Ottoman&Turkish music usually performed by a solo vocal, or a chorus called *Fasil*, which is a group musicians playing traditional instruments such as *ud*, *kanun* and violin.
- 4 Banu Senay, for instance, addresses the implications of such efforts in her anthropological study by focusing on the *ney* instrument, which is an end-blown flute symbolizing the Islamic Sufi music in the 1920s and 1930s (Şenay, 2004).

world have to choose their 'imagined community' from certain modular forms already made available to them by Europe... what do they have left to imagine?" He nonetheless acknowledges that the "derivative discourse" function of the West might exist within anti and postcolonial nationalisms, yet he emphasizes that their "imagination" dynamics and nationalization reforms, notably in the realm of culture were never "constituted in a flattering way." Indeed, if there was an imitation, a "copy" of the West in every aspect of life, for then the distinction between the West and East would disappear, and "the self-identity of national culture would itself be threatened" as Chatterjee tells us (Chatterjee, 1990, p. 237) (Chatterjee, 1993, p. 3).

The Orient, therefore, did not "imagine" the same, or at least similar communities as that of the Occident. On the contrary, what the Orient performed rendered the cultural differences and rifts more apparent between East and West. And this performativity, I suggest, resulted in the (re)invention of the so called pre-existing linkages with the past in the non-metropolitan spatiality. In most aspects, rather than authentic modular forms, these (re)invented traditions (Hobsbawm, 1992) were more akin to recent cultural innovations for drawing the borders of the Eastern national identities against the West, or the illusion of West at the very least. Ironically, these efforts equipped some of the third world nationalisms with an artificial and fragile unity. Nonetheless, I would argue that this tenuous, volatile unity, or the state of being in the process itself in Deleuzen sense established against the Occident can be more characterized as a journey, that is, a search for their own destiny, or in Otto Bauer's words a "community of destiny," (Bauer, 1996) which ultimately prepared the ground for experimental and exploratory initiatives in an artistic sense.

In light of critique, I am defining the imagination of a nation and its cultural modular forms in an underdeveloped oriental milieu as that of Turkey as daydreaming because I would argue that the so-called music revolution of this total cultural fabrication throughout the 1930s, 1940s resulted in confusion, feelings of anxiety, artistic and cultural volatility as well as creativity, (Berman, 1982, pp. 15-36) in parallel to ethno-racist discourses. Although the subjects and performers of daydreaming found themselves caught in the vortex of ambiguity and creativity, in this vacuumed space and time frame, a new journey began, and this exploration seems to me more like a search for an authentic modernity rather than entirely purified secular and Occidental one that the Turkish administrative elites desired and envisaged. This authentic modernity did certainly incorporate some parts of the alluring fancy/illusion of the Occident. But it also included confusion, destructive creation, artistic exploration and experimental initiatives, as well as ethno-racist discourses with respect to the minorities of Asia minor, as well as hierarchical representation of European civilizations From the state-building elites, bureaucrats, organic intellectuals to common people, all, therefore, embarked on this journey that I would call as daydreaming. In my reading, daydreaming differs from Ahiska's magical but vogue concept of "Occidental Fantasy" (Ahiska, 2003) (Ahiska, 2002) in the sense that I am more inclined towards pointing to the creative artistic and aesthetical experience of modernity in the realm of music rather than the imposition of secular-Western capitalist logic in an institutional environment such as radio. This experience of daydreaming, I suggest, can be best followed through memory⁵ that is, the memoirs of the daydreaming actors of new Turkish nation. I will begin

5 I would like to elaborate what I mean here by addressing some critiques over historiography offered by Foucault. This historiography criticism, I suggest, is very vital for fully grasping the alternative methodological approach that I intend to bring to the Turkish music revolution years. Foucault writes "the history must be detached from the image that it satisfied for so long, and through which it found its anthropological justification: that of an old collective consciousness." Furthermore, he states that official documents and macro level approaches to history fixes "the sociological and cultural constants." To him, the historical analysis beneath official documents is not the "fortunate of a history" but

following the traces of daydreaming with a brief historical account of the music reforms, and then by addressing the confusion of the top man at the political hierarchy, that is, the founder figure of the secular Turkish state, Atatürk.

2. THE DAYDREAM OF WHITE POLYPHONY AND THE “ARAB NUMBNESS

As noted above, the ambitious Turkish governing elites' initial objective was to carve a secular nation state out of a traditional, cosmopolitan empire. Within logic of creating a homogenous new, nation-state, they also aimed to “modernize,” “improve” the “inglorious,” “mystic,” religious Ottoman music. For them, the entertaining and melancholic *allaturca* songs, which evoke the Arab “numbness,” and “alien sounds of Byzantium-Persian civilizations,” were the “alien” ingredients to be removed from the authentic Turkish music. It was believed that the “ancient,” folk songs of Turkish music could be (re)created, or “resurrected” by blending Western chordal harmony—which corresponds to polyphony in the cultural imaginary—with “pure” folk tunes and lyrics of Anatolia. In the minds and fantasies of the romantic political elites, this symbolized the marriage of the “neglected” peasant Turks in the Ottoman Empire with the Europeans despising them, thereby, demonstrating the competence of Turkish culture in realm of art. This cultural project also included a messianic mission, that is, cultivating the society with “polyphonic listening culture.” In doing so, the ruling elites and organic intellectuals hoped that a novel but ancient Turkish music genre that the Europeans would not find “strange,” could be revived. The Turkish music revolution, actually, drew its inspiration from the success of “the Mighty Five” in the Russian music revolution, which more or less took place in the same decade. A group of musicians called “The Turkish Five” desiring to “reanimate” the Turkish folk songs with polyphonic sound structures in fact already crystallized in the 1930s.

Nevertheless, performing these acrobatics between the fantasmatic spatiality of the Occident and mythic ancient Turkish temporality was a hard mission to accomplish. The ordinary music audience was not equipped with the necessary western music culture and knowledge to do such a dazzling and dizzying jump. Ironically, the elites who ignited the sparks of the music revolution struggled in this cultural project they themselves designed. They, I suggest, began daydreaming of the polyphonic Turkish folk music along with the common people they desired to shape and remold.

3. ATATÜRK AND THE ALLATURCA BROADCAST CENSORSHIP

In 1934 the cultural ministry issued a statement declaring the ban of *allaturca* songs along with the *fasıl*⁶ band performing them live from the Ankara radio, which arose as “the voice of the state” after the independent İstanbul station took off air. The censorship of *allaturca* lasted almost two years. In that

the memory. Put differently, alternative archival sources of history such as the ones depicting, narrating the experiences, memories, feelings, comments of ordinary people, which are mostly labeled as “trivial,” and not included in official documents, give us a chance to reanimate the history; not in a diachronic sense that the official historiography imposes but with “ruptures” that it tries to hide. (Foucault, 1972, pp. 2-7) In this context, when looked through the prism of genealogy to the music revolution in new Turkish republic, I argue, it becomes possible to reanimate the years of 1930s and 1940s, and the ways in which this offshoot of the whole cultural project had been experienced by the actors of the era. The authentic modernity experience of the ordinary people, artists and the state elites, and their daydreams about the Turkish music revolution years can, therefore, be better followed through their memoirs with a genealogical discussion in its intent.

6 *Fasıl* is mostly performed by a group of musicians with classical Ottoman-Arab instruments such as *Ney*, *Ud* and *Kanun* mostly in potpourri style including rhythmic entertaining songs and intense emotional love songs.

sense, it would not be entirely wrong to state that the new Turkish state used mere coercion rather than ideology to develop enthusiasm for the polyphonic music culture between the years of 1934 and 1936. During this period, the only music genre that was broadcasted in the voice of the state was Western art music along with the novel Turkish polyphonic folk songs, and the authentic folk tunes as well. Both entertaining *fasıl* music and religious Ottoman art music were, therefore, censored. However, this sudden, drastic state policy did not usher in the desired come. In other words, the audience of the new secular nation did not embrace the white, Occident polyphony. Ironically, they turned their ears to the Cairo radio station, Arab music, that is, the music genre that was found incompatible with the “noble,” and “ancient” Turkish “civilization” in the imaginations of Kemalist elites.

Atatürk, both being the leader of a modernizing nation and an ordinary person enjoying *allaturca* music during political receptions given at the presidential pavilion, was caught up in the vortex of daydreaming as well. He was experiencing paradoxical, conflicting feelings during the ban. As the leading figure of a modernizing nation and symbolic embodiment of enlightenment values, he outlined the musical reforms to improve the “quality” of music in his various speeches. Several times, he advocated the notion of ethnically Turkish polyphonic folk compositions. In an interview given to a Western journalist, Emil Ludwing on April 1930, he, for instance, quoted saying: “You can see we have been making a progress in the field of music, however it took 400 years for the western world to develop their music, we just do not have such time to wait. You see that we are incorporating the western music into ours.” He made another statement in the parliament, on 1st of October 1934: “New songs must be composed in accordance with the contemporary music techniques” he passionately announced that day in *acco*. And those novel songs, he noted, must reflect the “national, elegant thoughts and feelings of the new nation.” “Only through this way the Turkish music can take its place among the universal music. I wish the ministry of culture would assisted in this matter” he added (Turhan, 1973, p. 122). But then, as a passionate follower of *allaturca*, he was enjoying his personal *fasıl* band during the dinner receptions held for the elite bureaucrats, politicians at the Ankara presidential pavilion. He was even rumored to be a decent singer. As being the enlightened face of new secular nation, Atatürk, I argue, was experiencing confusing and contradictory feelings like the Avant-garde artists of modernity. He was trying to shape and give meaning to the new Turkish nation he was designing, as well as to the modern world surrounding him. But that world was just spinning too fast for him given the fact he was an ordinary man at the same time.

The cultural ministry decided to impose censorship on *allaturca* music following the Atatürk’s speech at the parliament. The station discontinued broadcasting this music genre for the sake of “spreading polyphonic music habit and culture.” Akin to other European radio stations at the short frequency such as Berlin and Milano, the Ankara station had played Western symphonies and polyphonic Turkish folk tunes for almost up to twenty months. Atatürk’s close friends and politicians around him politely asked to reconsider his “decision.” Against these requests, he responded saying: “I also enjoy listening to *allaturca* songs. However, it must not be forgotten that this generation is undergoing through a revolution, and they have to make sacrifices for it” (Turhan, 1973, p. 122).

As the Cairo radio station had grown famous, the news regarding the “threat of Arab music” spread among the ruling elites. Atatürk himself was also informed about this surprising, unforeseen incident. Upon all

these unwanted developments, one *fasıl* musician playing in the political receptions for Atatürk decided to bring forward the censorship matter again. Following his great performance applauded by Atatürk himself, this musician known as Tanburacı asked why “the Pasha” did not let his citizens to experience the “joy of *allaturca* music” and politely asked if the ban could be lifted. Atatürk, probably tired of a 400 year time jump, changed his mind all of a sudden that night. There was too much confusion in the air. The voice of the state was, in fact, not very much different from the Western radio stations. The citizens of modern state were following the Arab station, rather than the laic Turkish state set up for them. And suddenly the ban was lifted after Atatürk nodded his head in agreement.

Memoirs of one of the Turkish fives seems to be verifying Atatürk’s tense, contradictory emotions in the picture of the music revolution. Cemal Reşit Rey, a famous Western classical musician of the decade, writes as follows: “In 1925, we were on a boat trip...we were playing Cesar Franck’s *Kentet* for Atatürk and his foreign guests...after showing some interest in our performance, he began chatting with his guests. We thought that it was better to cut out our concert short. Since that day, I realized he was not really into Western classical art music, but I admired his efforts to spread the polyphonic music in our country” (Rey, 1963). Atatürk’s confusing daydreaming was not very productive. In fact, it was destructive enough to lead to unreasonable censorship. But professional and amateur musicians daydreamed of a different polyphony. And this daydreaming enabled them to make improvisations in a space between the Occidental and Oriental music genres. In this regard, I would argue that their daydreams had more creative implications.

4. “THE AMBIGUITY OF PRESENT:” THE JAZZ ENTHUSIASM, ETHNO RACIST TIMBRES AND MANDOLIN

Creating a modern and national music in a short period of time was not easy task to accomplish. It was as if doing a warp jump over a vast spatio-temporality lying between the mythic Turkish history and Western white modernity as I have noted above. There were not enough trained musicians and technical infrastructure to create and broadcast the so-called modern songs on the radio. A couple of new polyphonic folk tunes were composed by the Turkish five during the 20 months *allaturca* censorship but they were not enough to fill up the broadcast time. In fact, music followers found these first experimental pieces of music very “odd” and “grotesque.” A radio just broadcasting Western classical music was hardly different than other Western stations, and this condition produced what Ahiska defines as the ambiguity of present (Ahiska, 2002). But help came from the radio followers and amateur musicians; one important fact downplayed by Ahiska I would argue. They also embarked on a journey to explore an “appropriate,” modern music genre, which was modern-polyphonic and at the same time more appealing than the polyphonic folk tunes. The enthusiasm for jazz through the 1940s, I argue, was another embodiment of daydreaming.

In the very first, primitive years of radio, gramophone records had filled up a great proportion of music broadcasting time, especially when the live *fasıl* music groups and symphonic orchestrates went away for the summer holidays. The records mostly included the jazz albums imported from the United States. Since the radio was the only entertainment and communication medium of the decade, there emerged an enthusiastic jazz followers and audience in time by itself. A genuine jazz audience truly crystalized in the 1940s. This jazz trend reached to such a point that these enthusiastic fans bombarded the Ankara

station with petitions demanding an increase in the “jazz music hours.” Upon this growing enthusiasm, several jazz and dancing bands were formed both in the İstanbul and the Ankara radio stations. This unbridled enthusiasm which I characterize as the jazz leakage surprisingly spread to the small cities in the countryside such as Uşak, as seen in the picture above. Even amateur musicians in Anatolia daydreamed of jazz. The logic of music revolution—aiming to create polyphonic folk songs—accidentally, therefore, opened the path for this entertaining music genre, which originated from African American communities of New Orleans. Hence, the Cairo radio station was not the only unpredictable element in the Turkish music revolution. I would argue that it generated an uncontrolled enthusiasm for jazz as well. Yet what this cultural policy itself in parallel to its modernist anxieties unwittingly, unintentionally produced arose as a threat in time, thereby, resulted in ethno-racist accounts and tunes. In other words, organic intellectuals and political elites did not find the polyphony of jazz acceptable for the nation.



A jazz group from a small city in Anatolia called “Uşak”.

(Photograph is taken from Nota Periodical, 1934, N.33, p.152.)

One of the organic intellectual and a leading political figure in the music reforms, İ.H.Baltacıoğlu for instance, compared jazz to *allaturca*. He states that both musical genres create “inappropriate” desires for modern Turkish citizens. He points to the ecstatic rhythmic oscillations of both music genre, likens the senses they stimulate to “cocaine” and “morphine” as if he used both drugs. *Fasıl* was also labeled as “melancholic” and “alcoholic” in his culture periodical called the “New Man” (Yeni Adam). Furthermore, as being the chief editor of the periodical, he adds “for the sake of the pure Turkish music and for the protection of” “Turkish children against its harmful side effects,” he declares “war” against jazz music, which he claims “contaminates the Turkish soil.” (Baltacıoğlu, 1934). In a similar fashion, Another man of letters in the same periodical quoted as saying: “*allaturca* pushed the old youngsters towards alcoholism and to melancholy. This new music,(jazz), the ethos of the cannibal souls of negroes, will encourage drinking wine, whisky and prostitution in the new youngsters of modern Turkey ” (Güresin, 1941).

Despite the fact that the new Turkish national character was assumed to be “happy” and “content” citizens attending to balls and new social spaces where they turn their ears to polyphonic music pieces,

there were lines not to be crossed. Jazz, as an example of the Western entertaining musical genre, was such a line where the “immoral” and “measureless” bourgeois life style “threatened” the distinctiveness of novel, humble, frugal Turkish citizen. In this regard, I argue that the entertaining pieces of the Western music such as the Afro-American improvisational music, flamenco and the Italian operas were codified as “inappropriate” elements by the intelligentsia of hegemonic culture. Only the “white,” central European art music was welcomed for the sake of “reanimating” Turkish folk songs. Any other polyphonic music genre than classical Western music was considered as threat for the novel, modern Turkish ethnicity and the corporatist social structure based on French notion of *laïcité*. Such a logic, I would argue, produced what I characterize as the ethno-fascist tunes; and the matter of jazz is not the only source that reveals the subtitles of racism encoded in Turkish nationalism.

Mandolin itself and the enthusiasm the common people showed for this Mediterranean instrument, for instance, also created similar ethno racist tunes and daydreams. The Kemalist-nationalist intelligentsia, in the 1930s and 1940s, did not appreciate much the local, non-Muslim folk songs played by the mandolin. Nonetheless, the audience letters written to the radio, the memories of amateur music groups from various parts of the country, the music news popping up on the edges of the radio periodical show us that there was an immense enthusiasm for this instrument, originally called *Mandolina*; an instrument that became very popular in Naples in Italy during the 18th century. The mandolin enthusiasm, I would suggest, was as widespread, uncontrolled and surprising as that of jazz. There were even some music followers desiring to hear mandolin in Turkish folk tunes and Ottoman high-art religious music (Ankete Cevaplar , 1948).

The cultural and musical journals of the era, I would suggest, demonstrate that Izmir (Smyrna)⁷ was the city where this “street instrument,” which is easy to learn and play, was very widespread. In an article, it is said that there had been many small children who was busking in the streets of Izmir with the mandolin. It was also stated there was a great demand for learning to play mandolin and Spanish guitar in the music schools and amateur education centers (İzmir’deki Mandolin Modası, 1935). In another article, one columnist expresses his dissatisfaction with the widespread enthusiasm for the mandolin and guitar in the city by mentioning a little Greek boy who was playing a song called “Tumalano Tumalano” with the mandolin. He says he cannot find any “practical reason” why this boy sings “in a language which he does not understand” as if there were not any non-Muslims living in Asia Minor and Smyrna after the great fire (Kolluoğlu, 2005). He compares this boy with another one that he ran into before in a small village located in the plains of central Turkey. “This clean boy that I met in Anatolia is very similar to the one in Göztepe...” says he “but, I would rather listen to *Çarşambayı Sel Aldı* by him, instead of a worthless one from the Greek seed” (Çiçekoğlu, 1935).

The ideologues of the *Yeni Adam* periodical who were not content with jazz also targeted the mandolin. “When I hear mandolin sound” the chief editor, Baltacıoğlu says “I hear a crying Italian.” Apparently, Italians were not white and modern enough for Baltacıoğlu. The battle against mandolin reached to such a point that Adnan Saygun, one of the Turkish Fives prepared a brochure depicting mandolin as a “wild” (*yaban*)

7 Izmir also known as Smyrna was a port-city in the Ottoman Empire along with its cosmopolitan socio-cultural texture which was composed of Catholic Levantines, Sephardi Jews and unorthodox Muslim communities of the time. For detailed historical account of the city’s demographic structure in the early 20th century and how that is remembered in the current Turkish national imaginary see Biray Kolluoğlu, “*Forgetting the Smyrna Fire*,” Historical Workshop Journal, N.60, 2005, Oxford University Press, pp.25-44 (Kolluoğlu, 2005).

instrument originating from “the low civilization of Southern Europe.” He urged authorities to impose ban on the instrument in the public education houses (*halk evleri*). (Mandolina, 1943).

Not only the busking boys and their instruments, the Greek women of İstanbul singing in a “promiscuous” and “seductive” fashion at taverns (*meyhanes*) were also targeted in the same racist and sexist manner. In the imaginations of state elites, the *meyhanes*, where monophonic underground Greco-Balkan songs fused with oriental rhythms, was against the logic of the dynamic, novel Turkish character. In other words, the chaotic, cosmopolite and “immoderate” bourgeois style entertaining nightlife of İstanbul was not compatible with the elegance of Ankara ball nights the elites desired for the common people (Refik, 1998, pp. 145-146).

5. THE BIRTH OF TURKISH POPULAR CULTURE: ON SEARCH FOR POLYPHONY AND HARMONY

Besides the censors, jazz enthusiasm and mandolin, the oscillations of Turkish music revolution has gradually opened the path for popular culture in the new secular nation in the course of time. The first sparks of the popular music, I suggest, were not entirely in the imagined and desired forms as that of the so-called polyphonic folk songs. They actually were also one part of the unpredictable reverberations of the music reforms implemented in a top-down manner. The censored *allaturca* musicians of the radio understandably began doing live gigs in the tavern nights of the 1940s to earn a living. They mostly played the soundtracks they heard in the Cairo radio station and Egyptian films, which emerged as a cultural industry even challenging Hollywood back then. By drawing their inspiration from the fusion of Arabic entertaining pieces and hypnotic rhythms of Ottoman religious music they also composed first pieces of popular culture songs that would please the tavern audience who were eager to hear entertaining pieces of songs in Turkish. Zeki Müren, who later one became one of the iconic figures in popular culture with his queer image in a Muslim-conservative country, for instance, grew famous in İstanbul tavern nights by singing the songs composed by Sadettin Kaynak who was involved among the alienated *allaturca* musicians of the era. The musical cooperation between Müren and Kaynak undoubtedly sowed the seeds of the music industry to come in Turkey's belated modern milieu by introducing the notion of “pop star” cult to audiences.

In a similar fashion, I would argue that jazz also contributed to the emergence of popular culture in Turkey. One famous music composer, Şanar Yurdatapan, who found several jazz and rock'n roll orchestrates in the 1950s, 1960s, for instance, says “he trained himself” while “he was listening to jazz on the radio when he was young” (Akkaya & Çelik, 2006, p. 8). Another jazz instrumentalist recounts his memories of a concert in the summer 1944 as follows: “One of the songs I really did not find very important was requested to be played for three times. The audience was so vigorous during the drum solo performed by Erdem Buri, I was really surprised.” It would not be entirely wrong to relate such an unexpected enthusiasm that this musician witnessed to the jazz leakage in the radio I addressed above. In fact, as the cultural borders of Turkey crystallized after the Marshall Plan in 1947 and the NATO membership in 1953, there emerged a young generation of elite musicians who prepared the ground for the first sparkles of popular culture music industry leaning toward Western style. These musicians put together music group inside the thick walls of growing universities where they fused the rock'n roll with the jazz music they heard on the Ankara radio station. Celal İnce, a former radio jazz musician with his famous tuxedo, for instance, became a popular

culture figure in the 1950s with his own composed song called “Cowboy’s Song” along with a music group he worked since university years. He is argued to be first performer who set the popular western music trend in Turkey’s popular culture history. His success inspired many other amateur musicians and motivated them to form jazz and rock bands across the country. (Meriç, 1999).

Nonetheless, other popular names of the decade did not succumb to the allure of western entertaining pieces in the way Celal İnce did. Ruhi Su, a visiting performer at the radio station, for instance, was in search for a magical formula that would successfully blend the Turkish folk tunes with the Western polyphony. In an interview he gave for the radio he points out that Turkish folk music was less “threatening to the occident music” when compared to *allaturca*. Also, he emphasizes that one of his primary objectives involved the “discovery” of an “original singing style of folk music” with the “occidental vocal techniques” (Münirebiceoğlu, Date Unknown, p. 18). Nonetheless, Su’s ambitious search for the Turkish authenticity in and through Western polyphony did not stop him from performing at various musical halls and on the radiobroadcast through the 1940s. Ironically, he could not find out the musical genre he daydreamed of because of the prosody and intonation problems he came across on the way. In other words, Turkish language was not that compatible with the heptatonic scale. Hence, Ruhi Su’s search was as futile as of the Turkish five in the 1930s. Turkish was just made for polyphonic structure.

Music is akin to a living organism like a butterfly that comes out of a language chrysalis. Hence, composing with the compass of a foreign music would inevitably lead to failure. But on top of that, the attempt to squeeze the richness of Ottoman&Turkish music, the 119 *makams* into seven-note scale was a harder task to accomplish. Nonetheless, such a daydream paved the way for innovations in Turkish music then. The chief editor of the *Nota* Periodical, Mildan Niyazi, for instance, publicly declared that he began working on a project called “the formulation of *beynemilel* (international) music” after declaring “war” against the “Orient music” (Niyazi, 1933, p. 2). In the following issues, this new periodical itself, I would suggest, evolved into a discussion forum where the ordinary citizens, amateur and professional musicians and elites had debated over the “boundaries” of the international music they desired for a time. This short-lived musical periodical of the 1930s solved the conundrum by pointing to the invention of an instrument called *ahenk* (harmony.) “The revolution in instruments” reads the title of the article that introduced *Ahenk* to music audience. This new invented instrument, which actually looks like *ud* but with a scaled fretboard like guitar, was presented as a “miracle” “blending” the sounds of the occident with the orient. The periodical also advertised the inventor, as well as his atelier’s address along with the news of the new instrument. Hence, it would not be entirely wrong to state that the music audience was encouraged to buy this “magical” instrument (Sazda İnkilap, 1934). In other words, I would suggest that this instrument maker along with a confused music audience following the *Nota* periodical daydreamed of an international music with harmony, which eventually seemed to evolve into a lucrative initiation in the burgeoning capitalism of a belated modern milieu. Put shortly, daydreaming left the doors ajar for the logic of capitalism in the Turkish music in the making.

6. THE RADIO STIGMATIZES, EXAMINES AND EDUCATES ALLATURCA

As I noted above the action of daydreaming does not entirely involve productive actions. Along with creative initiatives punitive measures were also very visible in this panorama, especially when the matter comes

to “the sole voice of nation,” that is, the radio. In fact, the ban on *allaturca* music was the embodiment of such punitive measures in that regard. In this last section, I will be following the footsteps of daydreaming deed by focusing on the incidents that took place within the corridors of radio institution itself. Thus this section is giving us a glimpse of daydreaming inside a state institution rather than the imagined nation, which was assumed to be navigating in a spatio-temporality between the mythic Turkish lands in Central Asia and Western white modernity.

Despite the fact that the radio declared “neutrality” in regards to the heated debates revolving around “the Occident and the Orient music,” the station underlined the necessity of “education,” and in this manner made several attempts to increase the quantity of national folk songs. As the new state governing capacity increased and intensified in the 1940s, this neutral stance, I would argue, leaned more toward an educative and punitive pole. It was, for instance, officially and publically announced that that the institution was absolutely determined to achieve the goal set by the top political figures, that is, the “national music revolution” (Nişbey, Alaturka, Alafrange ve Radyomuz, 1942, s. 2). Hence, it would not be entirely wrong to state that the radio was gradually dragged into the hegemony’s sphere of influence, especially following Atatürk’s speech on the parliament in 1934, which I addressed above. As the radio began to be associated with the logic of “sole voice of the nation,” indirect interventions made from the parliament left their places to the direct measures taken within the radio corridors. İsmet İnönü replacing Atatürk after his death, as the “chief” of the nation, for instance, once inspected the station himself and pointed to the necessity of “national tunes” to broadcast after his surprise visit. Right after that check, the ultimate aim of the station was announced as the “cultivation and elevating the cultural practices to the level of contemporary civilizations” (Nişbey, 1943, s. 2). Nonetheless, such a warp ump to the level of Western civilization was hard to accomplish when it comes to music, as I have indicated. There were not enough polyphonic folk songs, nor live orchestrates to fill up the broadcast time. Considering the radio’s technical insufficiency, I would argue that *allaturca* music and its small orchestra, *Fasıl Heyeti*, somehow had survived in the radio corridors despite the bans and punitive measures taken against them. In other words, the hegemonic state could not immediately invent any practical music genre to replace the “melancholic” *allaturca*.

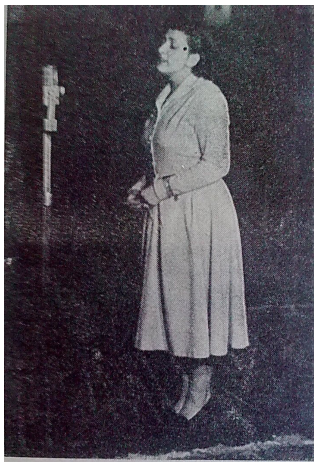


The photograph shows the *Fasıl Heyeti* and its musicians, rehearsing before the live broadcast

(The photograph is taken from Radyo, *Müzik Hareketleri*, V.4, N.37 p.18.)

Nonetheless, it would not be entirely wrong to state that these musicians and singers had worked not in the best conditions throughout the 1940s. In various news and interviews, they, for instance, were introduced as “temporary visiting” artists, unlike their colleagues performing in Western symphonic and chamber orchestras. Worse than that, the station did not provide *Fasıl Heyeti* with the technical opportunities and venues, which were granted to the Western art musicians without a question. The band performed their songs in a non-acoustic small room only with one microphone. They literally endeavored to make music in the radio corridors I would suggest. They could not enjoy the live audience privilege in the way the Western orchestras did. More importantly, they were regularly asked to take “musical examinations” to meet the eligibility requirements to work since they were employed as “temporary musicians” (*Ses ve Saz Sanatkarlarımız*, 1942, s. 19). Ironically, the ardent supporter of music revolution, the *Yeni Adam* periodical admitted that *Fasıl Heyeti* was “in a miserable condition.” “But it is not their fault, the band’s poor performance” writes the periodical “stems from the crappy technical quality...” The same news also notes that the band did not have a pre-arranged play list but were playing and “improvising” the songs requested by audience; which I think, points to another obstacle put in the band’s way (*Radyo’da Müzik*, 1941, s. 5).

The miserable conditions that the the *allaturca* musicians had to endure and the “discrimination” they had to deal with were not just put into words by the partisan periodical. The radio also channeled the voices of the broken heart musicians as well. In an interview given to the institution monthly periodical, they recount how some of their colleagues resigned because of the “ideological pressures” applied on *allaturca* music.” (Volkan, 1949). The question I would like to pose here then is: If the state favors the Western polyphony against this melancholic music genre, if there is an apparent ideological support for the former, why still they let *allaturca* tunes and songs transmit through the magical radio waves? Memories of two famous stars of the era perfectly, I argue, provide answers for this question by depicting the humorous scenes of daydreaming in the radio corridors.



Perihan Altındağ rehearsing at the Ankara Radio station before her live performance

(The photograph is taken from *Radyo, Ses ve Saz Artislerimiz*, 15 June 1942, V.1, N.7, p.10.)

In an interview for the radio periodical, Perihan Altındağ and Müzzeyen Senar recount how they rehearse for their live vocal performances on the live broadcast as follows: “We were doing morning sports in the corridors of the radio building complex” they say “for warming up our voice to be ready for performing in the very early morning.” They were doing such exercises, reminiscent of acrobatics under the radio shelter, because they were usually asked to perform in the early morning or “whenever the radio needed them” (Özbek, 1991, s. 320). Hence, the radio needed *allaturca* music in times of need.

Contrary to this ambiguous spatio-temporality—not just in the literal sense but in regards to hegemonic cultural imaginary—where *allaturca* music was placed in, the station rewarded the large presidential philharmonic orchestra, (*risyaset-i cumhur flarmoni orkestrasi*), with a grand concert hall. They allocated another large acoustic concert venue to a new western mandolin orchestra, as well as for other small sized chamber orchestras. These bands, as that of chief conductor Ferit Alınar’s philharmonic orchestra along with 64 instrumentalists and the “hall orchestra” conducted by Necip Aşkın and Halil Oyman, began making live performances in these brand new music halls along with the audience applauds in the following months (Müzik Hareketleri , s. 18).



The Presidential Orchestrate is rehearsing at the grand concert hall right before a gig.

(The photograph is taken from Radyo, *Müzik Hareketleri*, V.4, N.37, p.18.)

The radio had also operated as an educative apparatus, especially in regards to music throughout the 1930s and 1940s. One of the famous Istanbulite *allaturca* singer, Radife Erten, for instance, likens the station to a school. “Sometimes we would work three or four hours a day in the dark studio. Our teachers usually come and check whether we work. Those who do not work take warnings” she adds. Ahıska emphasizes that the intention behind such surveillance-like activities was to bring order to chaos, which arose out of a desire to bring Western capitalist working principles to a state institution located in the Orient. She furthermore notes that the state officials believed this was the only way to overcome the problem of what she calls of the “ambiguity of the present.” As a result, the ruling elites hoped that the new nation

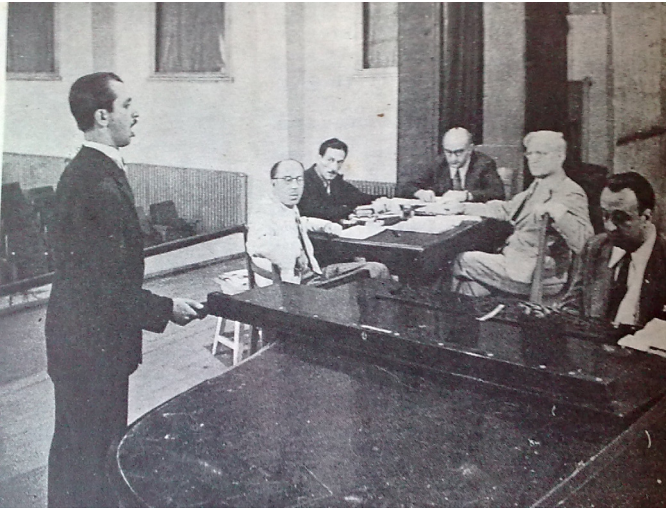
could catch up with the occidental temporality. Ahıska also states that this urge to catch the modern-secular temporality, “the Occidental fantasy” was exaggerated to such an extent that the Turkish citizens were assumed, imagined to be actors capable of operating in accordance with the capitalist work discipline already. (Ahıska, 2002, pp. 61-63).

Ahıska puts forward this argument in relation to the archival findings on the administrative personal in the radio as an institution in general. In this regard, I shall limit the empirical scope of the argument by focusing on the issue of music, and by doing so I am taking this assessment one step further: I am arguing that not only the radio staff but also ordinary citizens believed that they already had caught the so-called higher standards of Western secular norms and values. In other words, they themselves, I argue, accompanied the elites’ daydreaming. Nonetheless, this daydreaming, which I also associate with the cultural colonization of the Orient, also included ambivalent reverberations. Put differently, some of the music followers were very well aware and critical of the state elites’ “fantasies.”

In one of the music competitions organized for hiring new singers and musicians to the station, the radio officials and responsible authorities announced they were searching for “talented” and “educated” musicians in the radio journal. What they meant by the “educated” expression was that the instrumentalists who has sufficient knowledge on *solfège* skills and “the Western vocal techniques.” Given the limited number of conservatories and schools of music teaching those methods in the newly founded nation-state erected upon the values of enlightenment, the radio’s search for such musicians, I would suggest, was futile. In fact, the hiring committee itself was not pleased with the “quality” of the competitors despite the fact that there were over hundred applicants coming from various cities of the republic such as Izmir, Adana, Sivas, Konya. The head chief of the radio station, Vedat Nedim Tör describes the quality of competitors with words such as “misery” and “heartbreaking.” He complained that not even a single musician in the competition could “recognize” the musical notation signs, and majority of the vocals sung by using their “throats making sounds like they were ill” (Tör V. , s. 3). Given the fact that the traditional, mystic teaching methods of Ottoman music based on the master-apprentice relationship did not require learning *solfège*, and its vocal techniques requires improvising throat movements for *makam* structure, finding amateur musicians equipped with such Western musical skills, I would suggest, would actually be like finding a needle in the haystack. Certainly there were several schools then such as *Dârülelhan* in İstanbul, *Musiki Muallim Mektebi* in Ankara teaching the western art music, but as I said the competitors were coming from various cities in particular from the ones on the fringes of country where enlightening and educative apparatus of new secular state could not penetrate in. Nonetheless, the young amateurish musicians of the republic were expected to fulfill the fantasy, or the daydreams of the elites

The search committee composed of nine authorities including well know names coming from the station such as Cevat Memduh persistently kept searching for “educated” singers and they were really “happy” and content when they come across with someone who were singing in a fashion leaning to “western style voice” (Beğenç & Cahit, 1946, s. 11-12). What was ironic about this search is that ordinary people pointed out that their efforts were “in vain.” One of the competitors responding aggressively yelled to them “he was not ashamed for not knowing *solfège*.” He also noted he did not understand why the selecting community “persistently was searching for musicians with *solfège* knowledge” since there were not any

conservatory schools out of İstanbul and Ankara teaching that. "It does not make any sense to know musical note signs to sing Ottoman&Turkish music" he added on that. (Edipoğlu, 1946, s. 15) Another competitor, an old woman around her fifties daydreamed of polyphony along with the committee. When she was asked whether she "knew *sofêge*" she quoted saying: "I have never had education in this Occident technique." But ironically when the musical notation signs were shown to her she was able to recognize and name them (İstanbul Radyo'sunda bir İmtihan). In other words, daydreaming about Western polyphony made her believe that she did not know *sofêge* despite she actually knew. To put it simply, the cultural colonization of the Orient persuaded common people like her living there that they were ignorant of Western enlightenment values despite the fact they actually were not.



(The photograph is taken Radyo, *Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları*, V.1, N.9, p.11.)

Following the spreading news about this nation-wide competition, music followers sent letters to the radio station, asking how they could better be prepared for it. In a letter from Erzurum, one amateur musician, for instance, writes he plays *duduk* instrument; a wood flute indigenous to Armenian culture. He also emphasizes he is "well-skilled in Turkish music," but wonders whether these "qualities" are enough to get into the competition. The radio responded by suggesting he either enrolls in conservatory music classes or "take private lessons from elder musicians" (Ecipoğlu, 1946, s. 15). Contrary to this fastidious approach in the competition, the station welcomed an eight-year old child playing the Turkish folkloric instrument *saz*. It was also announced that they proudly enrolled this child into the conservatory although he was illiterate then. Moreover, the boy was also afforded with the opportunity to make a live performance along with the best technical opportunities (Radyo'da Sazınızı Dinlediğimiz Yeni Harika Çocuk, 1946, s. 20). The reason behind the motivation for putting this kid on the air, I would argue, was more about the ethno-racist concerns that come along with daydreaming. The logic of creating a national music genre that could lift up the pride of the nation was a matter that eclipsed

the daydreaming about polyphony at some points. The young boy playing the “national” instrument was the embodiment of that national pride. It was also a visible proof for the “sublimity” of the Turkish folks songs, which “were carried on the veins of the Turks;” whereas the Ottoman musicians or the *duduk* instrumentalist from Erzurum tripped over the daydreaming of national elites. In fact, in the response letter the radio underlined that *duduk* “was not available in the national repertoire” (Radyo’da Sazınızı Dinlediğimiz Yeni Harika Çocuk, 1946, s. 20).

As the comments about the *duduk* instrument of Armenian origin shows, as well as reaction directed towards the Greek busking boys and mandolin I addressed about, there was not any space left for ethnically non-Turkish tunes and tones in the music revolution. The new national music raising the spirit of masses had to be genuinely Turkish, it had to be modelled on Western choral music. Not even a polyphony blending the touch of An Armenian musician with the local, vernacular taste was acceptable.

7. IN LIEU OF CONCLUSION: THE RISE OF POPULAR CULTURE IN TURKEY

In search of polyphony, advisors and consultants around Atatürk once went to Tatyos *Efendi* of Armenian origin who was one of the pioneering Ottoman music composers of the era. They requested a new polyphonic composition from the famous musician not only to mitigate the confusion their *Pasha* was going through during the *allaturca* ban, also find a remedy for the failure of new Western style national songs. The project of polyphonic national folk tunes was already a complete failure because of the prosody problems I addressed above. Dance of language and music was not harmonious, in other words. These new symphonic songs were labeled as “groans” even by the organic intellectual and ruling elites themselves. The radio’s new program, the “Commentary Opera Hours” broadcasted live was not enough to win the hearts and minds and convince the music audience otherwise (Tör V. N., 1943, s. 13). There had to be solution. And Atatürk’s advisors were determined to find that magical formula both to please their leader and to prove that polyphony could exist with the local culture of the country.

Upon the request, Tatyos *Efendi* composed a new *semai* in harmonic form to be played by a chamber orchestrate. It was entirely designed for Western-style instruments. The song was presented to Atatürk during another big dinner event organized at the pavilion. After giving ear to the song, which was believed to be bringing the polyphony of West with vernacular culture, “This is *irtical!*” he shouted out. “I do not want Sir Tatyos’s polyphonic compositions, I want the new pieces of art composed by the Turkish children and reflecting their emotions” he added on in rage (Paçacı, 1999, s. 23). Atatürk’s desire not see or hear any non-Turkish elements even led to creative destructive artistic initiatives at some points. Saygun, one of the Turkish Five, praised his “passion” to write purified, modern Turkish lyrics over the folk songs of other communities of Asia Minor (Saygun, 1985, s. 45). Greek, Kurdish and Armenian folk songs became Turkish over a night with Atatürk’s stroke of a pen, in other words.

Despite all these interventions made to create a modern genuine Turkish national music genre and spark curiosity for the Western music culture, the nation-wide survey conducted by the radio in 1948 shows us that the common people were actually willing to hear sounds and beats of folk instruments such as *darbuka*, (goblet drum), *kaval* (chromatic-blown flute played throughout the Balkans and

Anatolia) and mandolin; (Radyo, 1948) the instruments which actually contradict with the imagination of elegant Turk entranced in Western classical music. In this regard, it would not be entirely wrong to state that the music followers in the 1930s and 1940s, did not daydream of the polyphonic national tunes and songs. They were more willing to hear music tunes that were not contaminated by any modernist desire and anxiety.

Ironically, it was *allaturca* music itself that had acquired a more polyphonic texture in time. As I noted above, *allaturca* musicians who could not find any job opportunities in the state musical institutions began doing live performances on the entertainment avenues and music halls of Turkey, which was drifting towards the cultural, capitalist life-style of West in the 1950s after NATO membership. Also known as the *Gazino* nights, these musicians were left with no choice but to incorporate melodic forms akin to Western chords, harmonies and tonalities into their repertoires to please a music audience yearning to get down and party like other Westerners. The polyphony daydream, therefore, truly manifested itself in the arabesque themed, improvisational songs of the *Gazino* entertainment industry, which emerged in response to that yearning and desire.

The industrializing music trend made its peak in neoliberalizing Turkey in 1980s. Years after Tatyos Efendi, another Armenian composer created popular culture pieces that blended Western chordal harmonic structure with Sezen Aksu's smoky, melancholic voice representing the complexity and life-world of vernacular culture. The song called "Sen Ağlama" and its derivations that Tunç composed were Western and polyphonic enough to please an elite music audience, perhaps even Atatürk if he could find a chance to hear, and at the same time it was local and sincere enough to appeal to masses who were caught in the allure of melancholy of Arabesque dominating the cultural life of the era. The daydreaming that Tunç brought to Turkish music not only solved the conundrum of the West-East incongruence, but also left the door ajar for sort of a space of cultural resistance for non-Turkish musicians like Garo Mafyan, Uzay Heparı of Jewish-Armenian origin and their pioneers like Nina Varon in the following years, along with Sezen Aksu who became one of the iconographic representations dominating the popular culture of the 1990s.

8. REFERENCES

- *Cumhuriyet Newspaper, 1963
- *Nota Periodical, 1934-1936
- *Müzik ve Sanat Hareketleri (1934-1935)
- *Musiki Mecbuası (1948-1949)
- *Müzik ve Sanat Hareketleri (1934-1935)
- *Radyo Periodical, 1937-1954
- *Yeni Adam Periodical, (1934-1960)

- Ahıska, M.** (2002). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: İletişim.
- Ahıska, M.** (2003). Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern. *The South Atlantic Quarterly*, 102(2/3), 351-379.
- Akkaya, A., & Çelik, F.** (2006). *60'lardan 70'lere 45'lik Şarkılar*. İstanbul: BGST yayınları .
- Aksoy, B.** (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Anderson, B.** (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Ankete Cevaplar . (1948, July 1). *Türk Musiki Dergisi*, s. 14.
- Balkılıç, Ö.** (2009). *Cumhuriyet, Halkı, Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu (1922-1952)*. Ankara: Tan Kitapevi.
- Baltacıoğlu, H.** (1934, July 1). Meyhane ve Caz Musikisine Karşı Harp. *Yeni Adam*(30), s. 143-144.
- Bauer, O.** (1996). The Nation. B. Anderson, & G. Balakrishnan içinde, *Mapping the Nation* (s. 39-77). London, New York: Verso.
- Beğenç, & Cahit.** (1946, January). Radyomuzda Saz ve Ses İmtahanları . 1(9), s. 11-12.
- Behar, C.** (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı-Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, N., & Feroz, A.** (1998). *The Development of Secularism in Turkey*. London: Mcgill University Press.
- Berman, M.** (1982). *All That's Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Penguin Books.
- Chatterjee, P.** (1990). The Nationalist Resolution of the Women's Question. K. Sangari, & S. Vaid (Dü) içinde, *Recasting Women Essays in Colonial History* (s. 233-253). New Delphi: Rutgers University Press.
- Chatterjee, P.** (1993). *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. New Jersey: Princeton University Press.
- Çiçekoğlu, F.** (1935, June 10). İzmir'in Son Yıllarındaki Müzik Yaşayışında İzmir Gençliği ve Birkaç Hatıra. *Müzik ve Sanat Hareketleri*.
- Ecipoğlu, H.** (1946, July 1). Radyo'da Çalışmak İsteyenler Nasıl Bir Yol Tutmalı. *Radyo*, 5(55), s. 15.
- Edipoğlu, B. S.** (1946, March). Ses ve Saz Sanatkarlarımızın İmtahanı . *Radyo*, 5(51), s. 15.
- Foucault, M.** (1972). *The Archeology of Knowledge*. (S. A. Smith, Çev.) Tavistoc Publication.
- Güresin, E.** (1941, October 23). Musiki Burhanı. *Yeni Adam*(356), s. 10-11.
- Hobsbawm, E.** (1992). Introduction: Inventing Traditions. E. Hobsbawm, & R. Terence içinde, *The Invention of Tradition* (s. 1-14). Cambridge University Press.
- İstanbul Radyo'sunda bir İmtihan . (tarih yok). *Radyo*, 8(94-95-96).

İzmir'deki Mandolin Modası. (1935, June). *Müzik ve Sanat Hareketleri*(10).

Kolluoğlu, B. (2005). Forgetting the Smyrna Fire. *Historical Workshop Journal*(60), 25-44.

Mandolina. (1943, October 25). *Yeni Adam*(461), s. 3.

Meriç, M. (1999). Türkiye'de Caz: Bir Uzun Serüven . G. Paçacı (Dü.) içinde, *Cumhuriyet'in Sesleri* (s. 132*141). İstanbul: Bilanço Yayınları.

Mimaroğlu, İ. (1958). *Caz Sanatı*. İstanbul: Yenilik Yayınevi .

Münirebiceoğlu, H. (Date Unkown). Bas Bariton Ruhi Su. *Radyo*, 3(19), s. 18.

Müzik Hareketleri . (tarih yok). *Radyo*, 4(37), s. 18.

Nişbey, İ. T. (1942, August 15). Alaturka, Alafrange ve Radyomuz. *Radyo*, 1(9).

Nişbey, İ. T. (1943, January 15). Musiki İnkıabımızda Benliğimiz. *Radyo*, s. 2.

Niyazi, M. (1933, April 23). Haftalık Musiki Mecmuası, Niçin Çıkıyoruz? *Nota*(1).

Orsanay, G. (1976). *Musiki Tarihi*. Ankara: Ankara Eğitim Enstitüleri Bölümü Yayınları.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ.

Öztürk, O. M. (2006). *Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütüleşik Bir `Geleneksel Anadolu Müziği Yaklaşımına Doğru`*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet'in Sesli Serüveni. G. Paçacı içinde, *Cumhuriyet'in Sesleri* . Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı .

Radyo. (1948, June-July-August). *Radyo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları* , 7(79-80-81).

Radyo'da Müzik. (1941, February 13). *Yeni Adam* (320), s. 5.

Radyo'da Sazınızı Dinlediğimiz Yeni Harika Çocuk. (1946, May 1). *Radyo*, 5(53), s. 20.

Refik, A. (1998). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu? 1453'ten 1927'ye Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Rey, C. R. (1963, November 11). Hatıralar. *Cumhuriyet*.

Sağlam, A. (2009). *Türk Musiki/Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.

Saygun, A. A. (1985). *Atatürk ve Musiki: Onunla Birlikte Ondan Sonra* . Sevdâ-Cenap ve Müzik Vakfı.

Sazda İnkılap. (1934, April 15). *Nota*(25).

Şenay, B. (2004). The Fall and the Rise of the Ney: From the Sufi Lodge the World Stage. *Ethnomusicology Forum*, 23(3), 405-425.

Ses ve Saz Sanatkarlarımız . (1942, March 15). *Radyo*, 1(4), s. 19.

Sevengil, R. A. (1998). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu, 1453'ten 1927'ye Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Solmaz, M. (1996). *Türkiye'de Pop Müzik: Dünü Bugününü ile bir İnfilak Masalı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Stokes, M. (1988). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Stokes, M. (2012). *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem* . İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Tekelioğlu, O. (1998). Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları. G. Paçacı içinde, *Cumhuriyetin Sesliler* . İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Tör, V. N. (1943, June 15). İzahlı Opera Saati . *Radyo*, 2(19), s. 13.

Tör, V. (tarih yok). Ses ve Zevk Sefaleti. 1(4), s. 3.

Turhan, G. (1973). *Cemal Granada Atatürk'ün Uşağı İdim*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Volkan, S. (1949, January 1). İstanbul Radyosu Açılırken. *Türk Musikisi Dergisi*, s. 1.

SANAT ELEŞTİRİSİ/ ART CRITICISM

GÜNÜMÜZ ÇİN SANATINDA MÜREKKEBİN YERİ VE ÖNEMİ

Uras KIZIL¹

¹İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, İstanbul.
kiziluras@gmail.com ORCID No: 0000-0002-5394-1934

Geliş Tarihi/Received Date: 06/05/2019 **Kabul Tarihi/ Accepted Date:** 30/05/2019

Öz

Pera Müzesi'nde Karen Smith küratörlüğünde gerçekleşen *Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar* adlı sergiden yola çıkılarak, Çin sanatının geleneksel ve çağdaş sanat pratikleri üzerinde durulmuştur. Çin sanatının avangartlaşma sürecinde geçirdiği değişim ve dönüşümler, Çin'in sosyo-politik dinamikleri dahilinde incelenmiştir. Çin sanatının çağdaşlaşma serüveni makale boyunca serimlenirken; serginin de temasını oluşturan mürekkep, kaligrafi ve doğanın sergiyle olan ilişkisi tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çin, Avangart, Mürekkep, Çağdaş, Doğa.

THE ROLE OF AND IMPORTANCE OF INK IN CONTEMPORARY CHINESE ART

Abstract

This article entitled "The Role and Importance of Ink in Contemporary Chinese Art" focuses on the traditional and contemporary practices of Chinese art, departing from the recent exhibition *Out of Ink Interpretations from Chinese Contemporary Art* curated by Karen Smith, at Pera Museum. The changes and transformations that Chinese art has faced in the process of avangardization have been examined within the socio-political dynamics of China. While the adventure of modernization of Chinese art will be exposed in this text, the relationships between ink, calligraphy and nature that constitute the theme of the exhibition will be opened to discussion.

Keywords: Chinese, Avant-garde, Ink, Contemporary, Nature.

1. GİRİŞ

"Aşığın ruhu nilüferlerin arasında uyuklar"

Karen Smith küratörlüğünde gerçekleşen Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar adlı sergi, 11 Nisan - 28 Temmuz tarihleri arasında Pera Müzesi'nde gerçekleşiyor. Çin çağdaş mürekkep ve kaligrafi sanatçılarından seçkileri içeren sergi, geleneksel ile çağdaş yorumlamaları farklı sanat araçlarının (mediums)

birlikteliğiyle izleyiciyle buluşturuyor. On üç farklı sanatçıyı bir araya getiren sergi, geleneksel mürekkep sanatının sınırları zorlayan ve çağdaş yorumlarla onu aşan, yeni bir yorum getiren bir anlayış sunuyor.

Serginin küratörü Karen Smith'in de ifade ettiği gibi mürekkebin bu şekilde çağdaş kullanımı onu geçmişe ait, unutulmuş, "içine kapanık" bir pratik olmaktan kurtarmayı amaçlar. (Smith, 2019, s. 8) Bu sanatçıları bir araya getiren yalnızca üzerinde mutabık kaldıkları mürekkep sanatının çağdaş yorumlamaları değil, aynı zamanda tüm bu sanatçıların doğayı yeniden anlamlandırma istekleridir. Bu açıdan doğa, serginin kritik noktasını teşkil eder. Kendi resim pratikleri ve deneyimlerinden yola çıkan sanatçılar, doğanın ve doğayla ilgili formların alımlanmasının önünü açmaktadır.

Yüzyılların geleneğini bir çırpıda kenara itip "yeni" olanı resim pratiği olarak öne sürmek, Batı resim diliyle geleneksel mürekkebi aynı potada eritmek kolay iş değildir. En nihayetinde bu türden bir yaklaşım yalnızca plastik değerlerden vazgeçilerek yapılamaz, dolayısıyla da uzun ve meşakkatli bir zihinsel tecrübeyi ve felsefi zemini gerektirir. Aksi takdirde ortaya çıkan yapıtın bağlamından uzak, Batı resminin birer kopyası melez bir "sanat" olması kaçınılmazdır. Çağdaş bir mürekkep sergisinin mahiyetini kavramak için, öncelikli olarak çağdaşlığın, hatta avangartın Çin'in tarihinde ne anlama geldiğini ifade etmek gerekir.

2. ÇİN SANATI'NDA AVANGART SÜREÇ

Öncelikle Çin'in sanat tarihsel ilerleyişinin, Batı'nın kronolojik sanat yapısıyla eşzamanlılık göstermediği belirtilmelidir. Hatta Çin sanatı, Batı'nın geçirdiği sanat pratikleri sürecini geriden takip eder. Diğer herhangi bir bölgenin sanatı için geçerli olan koşullar, Çin sanatı için de pekala geçerlidir. Ülkenin geçirdiği sosyoekonomik değişimler ve politik çalkantılar sanat üzerinde belirleyici olmuştur ve halen olmaktadır.

Mao Zedong'un (1893-1976) komünist bir devrimle Çin Halk Cumhuriyeti'ni kurması Çin'in (sanat) tarihinde yeni bir eşiktir. Siyasi açıdan gerçekleşen bu devrimin sanat yönündeki tezahürü geleneğin tasviyesi ya da gelenekten kopuş, yeni bir sanat ve toplum anlayışıdır. İkinci önemli kırılma ise, Mao ile birlikte gelen Kültür Devrimi (1966-1976)'dir. Minglu Gao, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art* (2011) kitabında bu dönemin sanat anlayışı hakkında etraflıca bir değerlendirmede bulunur. Mao'nun sanatı yalnızca üç tip konuya izin vermektedir: Devrim tarihini yücelten görüntüler; Mao'nun liderliğini yücelten görüntüler ve proletaryanın (işçiler, askerler ve köylüler vb.) gündelik yaşantısından görünüşleri içeren tasvirler. (Gao, 2011, s. 67) Gao'nun deyişiyle Mao'nun ideali "proleter toplum" ve sosyalist ütopyayı savunan propagandacı bir yapı arzusudur. (Gao, 2011, s. 67) Bu anlayış tam manasıyla propaganda sanatı ve bizatihi sanatın araçsallaştırılması demektir.

Mao dönemi sanatı, sanatçıların entelektüel ve düşünsel üretimini de sekteye uğratır. Mao ile oluşan kapalı toplum yapısı ve Batı'yla olan ilişkilerin kesilmesi Çinli sanatçıların Batı'yı takip edememesine yol açmıştır. Carol Yinghua Lu'nun da ifade ettiği gibi, dış dünya ile ilişkinin kesilmesi yalnızca entelektüel yaşama balta vurmakla kalmaz, aynı zamanda Çin'in kendi tarihi ve kültürel değerleri/gelenekleri ile olan bağa da zarar verir. (Lu, 2010, s. 134) Tüm kapalı toplumlarda görülebileceği üzere Çin'de de baskının yavaş yavaş gevşemesi ve dışarıyla olan ilişkilerin yeniden tesis edilmeye başlamasıyla yeni bir sorun hasıl olmuştur: Kültür şoku. Carol Yinghua Lu'de bu dönemki karışıklığı açıklarken birçok düşünsel akımın (modernizm, postmodernizm, aydınlanma vb.) Çin'e boca edildiğini söyler. (Lu, 2010, s. 135-136) Bu da özgün bir sanatın Çin sınırlarında oluşmasının önündeki engellerden biridir.

1976 tarihinde Mao'nun ölümü ve Kültür Devrimi'nin sona ermesiyle birlikte 80'lerde Çin sanatında avangart denilebilecek bir eğilim kendini hissettirmeye başlar. Craig Clunas *Art in China* adlı kitabında, Mao'nun ölümünün sanat üzerinde dramatik bir etki yarattığını söyler. Yazara göre genç entelektüeller kırsal kesimden kendi evlerine (şehirlere) dönmüşlerdir. Mao'nun projesi olarak ortaya konmuş olan çiftçiliğin, öğrencilerin öğrenmesi gereken bir zorunluluk olması hali ortadan kalkmıştır. (Clunas, 1997, s. 216) 1979'da sanat okullarının tekrar açılması ve yeni öğrencilerin akademilere kabulü de oldukça önemlidir. Ayrıca 1980'lerde, Çin'de avangart edebiyat ve sanata atıfta bulunmak için *modern* (xiandai), *yeni dalga* (xinchao) ve *devrimci* (geming) gibi alternatif terimler kullanılmaya başlanmıştır. (Gao, 2011, s. 36) 1980'lerde Çin yağlıboya portreleri Batı'da popülerleşmeye başlarken, geleneksel resim de başlıca ihraç nesnesi olarak kalmıştır. (Tregear, 1997, s. 198) 1970'lerin sonu ve 1980'lerin ortasına kadar modern sanat, Çin sanat galerilerine girmeye başlamıştır. (Gao, 2011, s. 81) Özellikle 1970'ler ve 1990'ların ortasına kadar sürecek olan *Apartman* sergileri (Apartment Art), avangart sanatın tohumlarının atıldığı erken dönem mekanlardır. Bir grup genç sanatçının bir araya gelip kendi ailelerinin evlerinde gerçekleştirdikleri ve modern sanatsal yaklaşımları içeren bu sergilerin mekanları, Gao'ya göre bu soyut sanatın sığınağı olmuştur. (Gao, 2011, s. 271) Öte yandan yine bu dönemde Dada ve kavramsal sanatın etkilerinden söz etmek gerekir. Xiamen Dadaçılar (1986) ve onların önderi sayılan Huang Yongping'in 1983'te başlattığı Dadaist sanatsal pratikleri önemlidir. Erken dönem kamusal sanat örneği olarak verilebilecek "Yıldızlar Grubu"nun gerçekleştirdiği ve "bireyselliği ve ifade özgürlüğünü" vurgulayan çalışmaları önemlidir. (Gedik, 2018, s. 37) Üstelik *Yıldızlar Grubu* sanatçılar otorite ve meta üretiminin dışında kalmayı tercih etmiş; müze mekanını terk ederek Pekin Ulusal Sanat Müzesi yakınında yer alan bir parkta sergileme yoluna gitmişlerdir. Bu sanatçılar kendilerini muhalif sanatçı olarak konumlandırır; işlerini göstermek adına onaylanma arayışı beklemezler. (Clunas, 1997, s. 217)

Ayrıca Minglu Gao, geleneksel mürekkep resmine de değinerek, 1980'lerin ortasında akademik resmin devrimsel dürtüsünü yitirdiğini ve sanatçıların dikkatlerini akademik-kitsch eserlerin üretimi ve pazarlanmasına verdiğini söyler. (Gao, 2011, s. 81) Gao nazarında geleneksel mürekkep resmiyle birlikte yeni akademik resim, Çin sanat piyasasını hareketlendiren başlıca tür haline gelmiştir. (Gao, 2011, s. 81)

1989 tarihinde gerçekleştirilen Çin/Avangart sergisi bir diğer önemli kırılmayı temsil eder. Bu sergiyle beraber Çin, 1990'lar sanat piyasasını şekillendirecek olan büyük sıçramayı yapmıştır. Çin/Avangart sergisinde performans sanatı örnekleri de vardır: Xiao Lu'nun *Dialogue* performansı da bunlardan biridir. Lu, *Dialogue* adlı yerleşmesine silahla iki el ateş eder. *Dialogue* yerleşmesi, kadın ve erkek iki öğrencinin görsellerinin olduğu iki telefon kulubesi ve onların tam ortasında yer alan bir aynadan ibarettir. Sanatçının hem bir kadın oluşu hem de performansın politik anlam katmanlarıyla yüklü olması dönemi için son derece sansasyoneldir. Çin avangart sanatının gelişimi en başından beri politik iklimle ilişkilendirilmiştir. (Gao, 2011, s. 5) Dolayısıyla sanat alanları ve kamusal mekanların 1990'larda politik mekanları haline geldiğini söylemek mümkündür.

1990'lardan sonra Çin'de doğrudan sergi mekanında sergilenmek için yapıtlar üretilmeye başlanmış, Çinli sanatçılar ülke dışında da sergiler yapmaya başlamışlardır. (Clunas, 1997, s. 220) 2000'li yıllara gelindiğinde ise Çin'in "Dünya Ticaret Örgütü"ne katılması, sanat için yeni alanların açılması, hükümet desteğinin artmasıyla birlikte Çin global/küresel sanat piyasası oluşmuştur ve böylece, Çinli sanatçılar Dünya sanat piyasasında daha çok söz sahibi olmaya başlamışlardır.¹

1 Çağdaş Çin Sanatı'nın 1980'lerden itibaren yaşadığı gelişim süreci hakkında daha fazla bilgi almak için Gizem Gedik'in, "Çağdaş Çin Sanatı'nın Ölenemez Yükselişi" adlı makalesine bkz (Genç Sanat Dergisi, no. 268, Şubat 2018)

3. GELENEKSELLE ÇAĞDAŞIN BULUŞMASI

Kaligrafi geleneği, erken dönem Çin sanatında resimle yakından ilişkilidir. Kaligrafi sanat geleneğinde, figüratif resme eşlik eden öykülere ve şiirlere yer verilmiştir. Franca Bedin yazı ve resmin başlangıçtan itibaren tek bir sanat gibi ele alındığını söyler. (Bedin, 1985, s. 36) Geleneksel Çin resminde, resimle beraber sanatçının ruh durumunu açıklayan bir şiirin de yer aldığı görülür. Bedin'in de ifade ettiği gibi bu türde bir sanatsal pratikle, izleyicinin aynı anda üç sanat biçimini de izleyebilmesi mümkün kılınmıştır: Şiir, resim, kaligrafi. (Bedin, 1985, s. 36) Çin kaligrafisi aynı zamanda hareket ve durağanlığın bir uyumudur. Bu görüş, doğanın ve yaşamın daima hareket halinde oluşuyla ilişkilidir. Liu Qiangong, *Çin Sanatı* adlı kitabında, hareket ve durağanlık arasındaki diyalektik ilişkiyi açıklarken her ikisinin de uyum içerisinde var olduklarını, "ne doğada ne de canlıkürede tam hareket veya tam durağanlık diye bir şey olduğunu söyler." (Qiangong, 2018, s. 9-10) Çağdaş Çin hattatlarından biri olan Ouyan Zhongshi ise kaligrafi hakkında şu yargıda bulunur: "Çin kaligrafi sanatı insanların içindeki düşünceleri ve duyguları; biçimler, renkler, sesler, şarkılar, ritimler, kafiyeler, ruh, büyük bir etki ve güçlü duygular içeren bir kristale dönüştürür ama tek bir önkoşul vardır: "Yazı karakterleri, malzemeler ve kaligrafi bir bütün olarak algılanmalıdır." (Qiangong, 2018, s. 42)

Doğaya duyulan sevgi Çin'in erken tarihinden itibaren başlamıştır ve Çin'de peyzaj resminin ilerleme kaydetmesinin, bu sevginin bir sonucu olduğu söylenebilir. (Bedin, 1985, s. 40) Bedin'e göre Çin doğa manzaralarında doğanın görkemi ve ululuğu, insanın doğaya söz geçirmesinin beyhudeliği gösterilmiştir. Bedin, 1985, s. 42) Çinli sanatçıların doğa-insan arasındaki gerilimi gösterme çabaları 19. yüzyılda tartışma konusu ve yeni bir estetik yargı türü olan *sublime* (yüce) kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Geniş ovalar, devasa boz çöller, büyük dağ öbekleri, yüksek kayalıklar ve uçurumlar, uçsuz bucaksız denizler, *yücenin* özellikleri arasındadır. İzleyicilerin, tüm bu nesnelere ile dolu hayal gücü aracılığıyla hazzı deneyimlemesi söz konusudur. (Brady, 2013, s. 16) Benjamin Rowland, *Art in East and West* adlı kitabında, Çin'in doğayla kurduğu ilişkiyi yorumlarken Çin bakış açısının Goethe jenerasyonu romantiklerinin fikirlerini yansıttığı söyler. (Rowland, 1954, s. 67) "Manzara, ardındaki yüce gerçekliği kişinin anlık bir bakışla yakalayabileceği bir tür perde olmalıdır." (Rowland, 1954, s. 67)

Geleneksel anlamda Çin manzara resmini en iyi şekilde temsil eden türlerden biri mürekkeple çizilenlerdir. Bu bağlamda Wang Wei mürekkeple çizilen manzara resmini başlatan ilk kişi olması açısından önemlidir. Wei'ye göre "doğa, bu resimlere doğal bir şekilde katılmaktadır." (Qiangong, 2018, s. 61-65)

Pera Müzesi'ndeki sergi kapsamında da doğanın alımlanmasına dair benzer yaklaşımlardan söz edilebilir. Özellikle Qui Anxiong'un animasyon-videoları, kaligrafik resim dilinden beslenir. Anxiong'un videolarında yarattığı makine-hayvanları, aralarında üstlendikleri iş bölümüyle bir tür distopik dünya tasarısı kurgular. Anxiong'un mistik, fantastik mekan ve figürler yarattığı bu evreni, eleştirel bir perspektiften okumak da mümkündür. Endüstri Devrimi'yle başlayan ve giderek makinelerin insan emeğinin yerini aldığı bir dünyada, makine-hayvan ya da makine-insanın tezahürlerini sanatsal bir düzlemde görürüz. Kuşkusuz bu türden bir yaklaşım, sanatın direnme cihetlerinden biridir; doğa ve insan ruhuna aykırı olan her şeye...



Görsel 1.1. Qui Anxiong, *Yeni Bir Dağlar ve Denizler Kitabı 1. Bölüm*, 2009, video animasyon, Pekin New York.



Görsel 1.2. Qui Anxiong, *Yeni Bir Dağlar ve Denizler Kitabı 2. Bölüm*, 2013, video animasyon, Beijing/New York.

Xu Bing'in *Arka Plan Hikayeleri: Xia Dağı* (2018) adlı yerleştirmesi, doğanın kaligrafiyle olan birlikteliğine verilebilecek bir diğer örnektir. İzleyici, yapıtın ön yüzünde Xia Dağı'nın stilize edilmiş görünümüyle karşılaşır. Ancak eserin arkasına geçtiğinde bir tür sahne dekorunu andıran mekansal boşluk görmektedir. Bu boşlukta görülen doğa ve insan-yapımı (man-made) nesnelerin, atıkların birleşimidir. Ön taraftaki dinginlik, arkaya geçildiğinde kaotik bir hal alır. Sanatçı esasında Dong- Yuan'ın tarafından yapılmış bir resmi (934-962) temellük etmiştir. Bunu da Çin resminin geleneksel pirinç kağıdını kullanmak yerine, resmin ön tarafına cam bir yüzey yerleştirerek yapmıştır. Böylece geleneksel bir yaklaşımı, günün tekniklerini kullanarak yeniden üretmiştir. Serginin küratörü Karen Smith, Xu Bing'in Çin estetik geleneklerini oyunlaştırdığını söyler. (Smith, 2019, s. 110) Xu Bing camla kurgulanan perspektif bir yanılsama yaratmıştır. Perspektifin, insanın algısal yetisinde nasıl izafi olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Aynı zamanda sanatçı, bu çalışmasıyla temsil ve gerçeklik meselesini sorgular. Gerçek olarak bilenen dünyanın aslında o kadar da gerçek olmadığını vurgular. Dolayısıyla Platon'a kadar uzanan felsefi bir hakikati (ideaların dünyasının) resimsel bir düzlemde açık eder. İnsan zihninin derinliklerinde yatan ve yüzeye çıkmayı bekleyen bilinç-dışını öğeleri plastik değerlerle somutlaştırır. Bu yanıla sanatçı hem geleneksel Çin sanatının değerlerini hem de Batı düşüncesinin felsefi imkanlarını kullanmıştır.



Görsel 2.1.: Xu Bing, *Arka Plan Hikayesi: Xia Dağı*, 2018, cam, ahşap kutu çerçevesi, çöp, 152x310x40 cm.



Görsel 2.2. Xu Bing, *Arka Plan Hikayesi: Xia Dağı*, 2018, Arkadan Görüntü.

Sergideki diğer sanatçıların yaklaşimleri da benzer temellere dayanmaktadır. Chen Haiyan'ın *Rüya* serisi (2011), adından da anlaşılacağı gibi bilinçdışının resimsel düzleme aktarılmasıyla açığa çıkar. Freudyen bir bağlama oturttuğu bu seri, renk kullanımı açısından Matisse'i akla getirir. Çünkü renk romantik dönemden beri insan duygularını açığa çıkarmanın ve belli duyguları ifade etmenin en iyi aracıdır. Matisse'in sözleri bu açıdan önemlidir: 'doğal olarak orada olan mekanı ve şeyleri (güneş, gökyüzü vs.) sanki dünyadaki en basit şeylermiş gibi ifade ediyorum... Yalnızca duygularımı görselleştirmeyi arzuluyorum.' (Gowing, 1979, s. 121) Chen Haiyan'ın *Rüya* serisi de rüyalarının görselleşmiş bir hali ve duygularının bir tezahürü olarak ortaya çıkıyor.



Görsel 3.1. Chen Haiyan, *Rüya*, 2009, Kağıt üzerine mürekkep ve Çin boyası, 183x185 cm. Pekin/New York.

Sonuç olarak, *Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar* sergisi geleneksel Çin Sanatı'yla Batı resim pratiklerinin harmanlanması neticesinde ortaya çıkan özgün yapıtları izleyiciyle buluşturuyor. Bu da, kaligrafi ve mürekkebin sağladığı sınırsız özgürlük sayesinde mümkün olabiliyor. Öte yandan sergideki sanatçıların doğayla kurdukları ilişki de yaklaşan İstanbul Bienali ve bienalin konusunu oluşturan; doğa, ekoloji ve sanat gibi kavramlar bakımından son derece manidardır. Bahsi geçen sanatçı-doğa ilişkisi, aynı zamanda modernizmin yeniden tesis edilmesi ve doğayı yeniden düşünme yoluyla sanatın günümüzdeki çıkmazlarını aşmanın mümkün olup olmayacağını aramak açısından kritiktir.

4. KAYNAKÇA

- Bedin, F.** 1978. *Çin Sanatını Tanıyalım*. (Çev. Eren Soley) Ankara: İnkılap Kitapevi.
- Brady, E.** 2013. *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*. New York: Cambridge University Press.
- Clunas, C.** 1997. *Art in China*. New York: Oxford University Press.
- Gedik, G.** 2018. *Çağdaş Çin Sanatının Önlenemez Yükselişi*, İstanbul Genç Sanat Dergisi, Şubat.
- Gowing, L.** 1979. *Matisse*. London: Thames and Hudson.
- Lu, C.** 2010. *Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya, Çağdaş Sanat Nedir?* (Çev. Zeynep Baransel) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Minglu, G.** 2011. *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*.
- Qiangong, L.** 2018. *Çin Sanatı*. (Çev. Özlem Karadağ) Ankara: Kaynak Yayınları.
- Rowland, B.** 1954. *Art in East and West*. Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, K.** 2019. *Mürekkepten: Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar*. (Çev. Kaya Genç) İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Tregear, M.** 1997. *Chinese Art*. London: Thames and Hudson. London: The MIT Press.

KİTAP İNCELEMESİ/ BOOK REVIEWS

Fatoş Altınbaş Sarıgül, Kapalıçarşı'nın Taşları, İstanbul: İstanbul'74 Yayınları, 2019, 112 Sayfa.

Yalın ALPAY¹

¹İstanbul Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü Doktora Öğrencisi, İstanbul.

yalin@yalin.alpay.com ORCID No: 0000-0002-5607-0759

Geliş Tarihi/Received Date: 14/05/2019 **Kabul Tarihi/ Accepted Date:** 01/06/2019

KAVRAMLA MEKÂNIN İÇ İÇELİĞİ: MÜCEVHERİN KAPALIÇARŞI EVRİMİ**THE COALESCE OF CONCEPT AND SPACE: THE EVOLUTION OF JEWELRY IN GRAND BAZAAR**

Fatma Altınbaş Sarıgül, İstanbul'74 Yayınları'ndan yayınlanan, fotoğrafları Fransız sanatçı Chloé Le Drezen tarafından çekilen, tamamı renkli, bez ciltli, şömizli *Kapalıçarşı'nın Taşları* adlı 112 sayfalık büyük boy kitabında, sosyoloji, antropoloji, tarih ve ekonomi disiplinlerinin kesişiminde Türkiye'de pek az peşinden gidilen bir izleği takip ediyor: kültürel kavramların ve kurumların arkeolojisi.

Sarıgül, bir ürün olan mücevher ile, bir kurum olan Kapalıçarşı'nın ortak soy kütüklerine odaklanan çalışmasında, bu ikilinin buluşmasını, kaynaşmasını, zirveye çıkışını, gerileyişini, düşüşünü ve yeniden canlanışını, çeşitli tarihsel dönemler çerçevesinde inceliyor. Farklı tarihsel dönemler arasındaki geçişleri titiz bir arkeolojik kazıyla görünür kılan Sarıgül, her tarihi dönemi kendi içerisinde karşılaştırmalı olarak ele alarak, ilerlemelerin ya da gerilemelerin neye göre gerçekleştiğini tartışıyor. Sarıgül'ün çizdiği evrende, hiçbir kavram ya da kurum durağan bir öze sahip olma imtiyazına sahip değil. Her şey sürekli olarak değişiyor ve her değişimde küresel denge yeniden ve başka şekilde oluşuyor.

Mücevher ile Kapalıçarşı'nın buluşmasında, kendisini bir ürün olarak görünür kılan evrensel bir kavramla, kendisini belli bir coğrafya içerisinde, belli bir mekân dahilinde var eden tikel bir çarşının karşılıklı etkileşimi söz konusudur. Evrensel bir kavram olarak mücevherin geçmişi daha eski, yaygınlığı daha geniştir. Sarıgül, Kapalıçarşı'nın, büyük oranda mücevher kavramının üzerine inşa edilmiş bir çarşı konsepti olduğunu gösterdiği çalışmasına, bu nedenle önce mücevherle başlar.

Mücevher, evrensel bir kavrama dönüşmüş olmakla birlikte, geçmişi insanlığın ortaya çıkışıyla başlamaz; varlığını ancak tarihin belli bir noktasından itibaren kurmuştur. Bu dönüşüm anı, kendisinden çok daha eski bir geçmişe dayanan ve dinsel göstergeler olarak kullanılan takıların, M.Ö. 3 bin yıllarında altının işlenerek süs eşyasına dönüştürülmesiyle kendisini gösterir. O tarihe değin ilahi göndermelerde bulunan

takılar, bundan böyle aynı zamanda sosyal statü belirten; zenginlik, iktidar gibi yeryüzüne ilişkin hiyerarşi bildiren imtiyazlara da, yani mücevherlere de can verirler.

MÜCEVHERİN KÖKENİ: MEZOPOTAMYA

Mücevher kavramının ortaya çıkışını M.Ö. 3 bin yıllarına yerleştiren Sarigül, bu tarihsel gelişmenin coğrafyasının Mezopotamya olduğunu saptar. Mezopotamya'da geliştirilen granilasyon, telkâri, döküm teknikleri ve süs kakmalar gibi teknikler, değerli madenleri işleyerek, takıları mücevherlere evirir. Mücevherler, zor bulunan ve güç çıkarılan kıymetli madenlerden, yüksek becerili el işçiliği ile üretildiklerinden, yoğun emek gerektirmekte, bu da onları pahalı ve az bulunur kılmaktadır. Hammaddesi sınırlı, yapımı güç, satın alması pahalı olan mücevherler, böylece dinsel göstergeler olmayı aşarak, kişisel estetik nesnelere dönüşmenin yanı sıra, önemli bir dünyevi güç simgesi olurlar.

Kişisel ve toplumsal bir gösteri(ş) aracı olarak dolaşıma giren mücevher, fiziksel küçüklüğüne oranla büyük itibar simgesi bir ürün olarak Mezopotamya'dan ticaret, diplomatik armağanlar, istilalar ve göçler aracılığıyla dünyanın dört bir yanına dağılır. Ürünün bölgeler arası kazandığı popülerite, çok geçmeden onu üretme tekniklerinin de yayılmasına yol açar. Mücevher kavramı geniş bir coğrafyada estetiğin ve sosyal statünün başlıca işaretlerinden birisi olur.

MÜCEVHERİN GELİŞTİRİLMESİ: ANADOLU

Mücevherin doğduğu yerin Mezopotamya olduğunu saptayan Sarigül, bu yeni ürünün geliştirilmesinde, temel katkının Mezopotamya'nın hemen Batı'sında yer alan Anadolu'daki uygarlıklarca gerçekleştirildiğini öne sürer. Anadolu'da farklı tarih dönemlerinde ortaya çıkan büyük kültürel uygarlıkların, hem birbirlerinden etkilenerken hem de birbirlerinin mirasını geliştirerek, mücevher tasarımını ve üretimini, estetik ve teknik açıdan bambaşka bir seviyeye taşıdıklarını savunur. Tarihe antropolojik bir bakış açısıyla bakan Sarigül, Hititler, Urartular, Frigyalılar, İyonyalılar, Lidyalılar, Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlılar gibi uygarlıkların, bir estetik ve güç simgesi olan mücevhere, aynı zamanda kültürel bir simge olmayı eklediklerini ikna edici bir şekilde gösterir.

ANADOLU MÜCEVHERİNİN ZİRVESİ: KAPALIÇARŞI

Sarigül, mücevherin tarihsel gelişiminde Anadolu'ya önemli bir taşıyıcılık ödevi yükler. Anadolu'da mücevherin zirveye çıkışının ise, Osmanlı İmparatorluğu döneminde, on beşinci yüzyılda İstanbul'da kurulan Kapalıçarşı ile gerçekleştiğini savunur. Sarigül'ün tezine göre, Doğu ile Batı uygarlıkları arasında bir bağlantı olan ve on beşinci yüzyılın en önemli kentlerinden olan İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarına katılıp başkent olunca, fethi gerçekleştiren II. Mehmet'in son derece bilinçli bir girişimiyle, kültürlerarası bir mücevher üretim merkezi olarak tasarlanır. Bu tasarımın üstlenicisi olarak kurgulanan mekân, bugünün Kapalıçarşısı olan Cevahir Bedestenidir. Osmanlı coğrafyasından ve bu coğrafyanın dayandığı yabancı ülkelerden en iyi mücevher ustaları belirlenir ve mücevher üretimlerine Kapalıçarşı'da devam etmeleri için gerekli tüm maddi ve manevi ortam sağlanarak, bu ustalar Kapalıçarşı'ya getirilir. Böylece İstanbul'un tam kalbinde, mücevherleriyle tüm dünyaya hitap edecek bir Ar-Ge kurumu, bir

tasarım ve moda merkezi kurulur. Kapalıçarşı kuruluşundan itibaren çok geniş bir hinterlanda dayanan, ürünleriyle daha da geniş bir pazara hitap eden; sarayların, soyluların deniz aşırı taleplerine yanıt veren, oldukça donanımlı ve itibarlı bir yapı olur. Kapalıçarşı ustalarının elinden çıkan binlerce farklı mücevher, dünyanın dört bir yanına yayılır.

KAPALIÇARŞI'NIN EVRİMİ

Sarıgül, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir devlet politikası olarak İstanbul'daki Kapalıçarşı'yı pek geniş bir coğrafyanın en iyi mücevher üretim merkezi olarak dizayn edilişle birlikte, pek çok dengenin değiştiğine, mücevher tasarımının ve üretiminin liderliğinin, büyük bir dışsal müdahale ile Kapalıçarşı'nın eline geçtiğini vurgular. Bununla birlikte Kapalıçarşı yalnızca bir mücevher üretim merkezi değil, aynı zamanda dev bir ticaret ve finansman kompleksi olarak projelendirilmiştir.

Bir büyük proje olarak hazırlanan Kapalıçarşı, gün geçtikçe beklentilerin ötesinde büyüyecek, baştaki projenin ötesine taşacaktır. Bu genişleme yüzünden, kendi fiziksel varlığı da sürekli bir değişim gösterecektir. Sarıgül Kapalıçarşı'nın bir tepe kuruluş olarak tasarlanmasının ardından yaşadığı fiziksel evrimi ayrı bir bölüm olarak ele alır ve anlatır.

II. Mehmet döneminde yapılan ve Kapalıçarşı'nın temelini oluşturan Cevahir Bedesteni, Bizans'tan kalan bir çarşının temelleri üzerine inşa edilmiştir. İnşası beş yıl süren Bedesten, 3400 metre kareye yayılan bir depolama ve banka niteliğiyle İstanbul halkının değerli eşyalarını rehin bıraktığı, karşılığında faiz geliri elde ettiği dev bir ticaret ve finansman kompleksi olur. Evliya Çelebi'nin yazdığına göre, 1640'larda içerisinde altı yüz dükkân ile 2000 dolap barındıran bu Bedesten, o dönem için göz kamaştırıcı büyüklüktedir. Bu yapı öylesine gelişmiştir ki, Saray dahi borçlanma yapmak istediğinde ilk Cevahir Bedesteni'ne başvurmuştur.

Sarıgül, çarşının ünü ve işlem kapasitesi arttıkça, fiziksel büyüme gereksiniminin de kendisini dayattığını belirtir. Böylece çarşıya ikinci bir Bedesten eklenir: Sandal Bedesteni. Artık İstanbul'un en büyük toptancıları, tüccarları, yatırımcıları buradadır. Bu çarşıda meydana gelen parasal hareketler devasalaşır.

Kapalıçarşı'nın fiziksel evrimi de belirgindir. Çarşı neredeyse her yıl yeni inşaatlarla, yeni ekler, restorasyonlarla genişlemiş, değişmiş, kapasitesini arttırmıştır. II. Mehmet dönemindeki ahşap yapısını, geçirdiği çeşitli yangınlar yüzünden defalarca yenilemiş ve sonunda 1650'lerde tümüyle kagire dönüştürmüştür. Yine de yaşadığı tüm yangınlar ve depremlere rağmen, II. Mehmet dönemindeki temel yapısını ve kurgusunu korumuştur. Çarşı on sekizinci yüzyıla değin finansın, yüklü ticaretin ve el işçiliğine dayanan nitelikli mücevher tasarımı ve üretiminin uluslararası merkezi olarak kalır.

SANAYİ DEVRİMİ'NİN KAPALIÇARŞI'YI ZORLAYIŞI

Sarıgül, Kapalıçarşı'nın zirveden inişini makro bir perspektifle, Osmanlı İmparatorluğu'nun devlet yönetimi ve ekonomiye bakışı ile aynı dönemde Avrupa'da yaşanan modernizme ve sanayi devrimine dayanarak açıklamaya girişir.

Bu kuramda Sarigül, öncelikle modernizm üzerinde durur. Modernist ideolojinin üretimdeki yansıması, standartlaştırılmış seri üretimdir. El emeğine destek olarak makineleşmenin kullanıldığı bu yeni imalat biçiminde parça başına düşen emek ve girdi maliyetleri düşmekte, ürün başına harcanan zaman azaltılmakta, bu da ürünlerin satış fiyatlarına yansyarak ürünleri daha rekabetçi fiyatlarla pazarlanabilir kılmaktadır.

Gücün bilinçli bir şekilde merkezde tutulduğu ve özel sermayeye hiçbir şekilde gelişme olanağı verilmediği Osmanlı İmparatorluğu'nda, modernizm ideolojisi gelişme fırsatı bulamaz. Bu nedenle üretim biçimleri de modernleşemez ve geleneksel biçimlerin tekrarıyla sarmalanır. Sarigül, Osmanlı'nın geleneksel üretim biçimi ile bunun Kapalıçarşı'daki yansımasını lonca teşkilatı bağlamında ayrıntılı şekilde ele alır. Ardından modernist üretim biçimi ile lonca üretim biçimlerini karşılaştırarak, üretimin neden modernist biçimde daha düşük maliyetli ve kaliteli oluşunu inceler.

Sarigül, elde ettiği sonuçlarla, Avrupa'nın düşük maliyetle daha kısa sürede ürettiği ürünler karşısında rekabetçi fiyatlar oluşturamayan Kapalıçarşı'nın, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğu'nun da gerilemesine paralel olarak uluslararası popülerliğinde kayıplar yaşadığını saptar. Tüm dünyanın en yeni ürünlerinin ve özellikle sanayi ürünlerinin sergilendiği Paris ve Londra gibi büyük Avrupa şehirlerinde düzenlenen sergilerde İstanbul yapımı ürünler ve zanaatkarlar artık kendilerine yer bulamaz olurlar. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'daki pazar potansiyelini gören Avrupalı ve Amerikalı sanayicilerin İstanbul'a akmaya başlamasıyla, Osmanlı İmparatorluğu içindeki büyük siparişler de Kapalıçarşı'dan yurt dışına kaymaya başlar. Yine bu tarihlerde Pera yalnızca ithal edilen yeni ürünleri sergileyen ve pazarlayan bir yer olmaktan çıkarak, bu ürünlerin belirli oranlarda yerli üretimine de geçer. Böylece Kapalıçarşı yalnızca uluslararası pazarlarını kaybetmekle kalmaz, yerel pazarlarda da büyük güç kaybeder ve yaşadığı düşüş yirminci yüzyılın başında hızlanır.

Sanayi Devrimi karşısında Osmanlı'lar mücevher üreticilerini 1838'e değin belirli ölçülerde de olsa korumayı başarırılar. Ancak bu tarihten itibaren Osmanlı İmparatorluğu loncalara sağladığı imtiyazları daha fazla sürdürmez ve yurt içindeki mücevher üreticileri, Avrupalı sanayi üretimi mücevherlerle rekabetle baş başa kalır. Sanayi Devrimi'nin rekabetçi fiyatlarla pazarlayabilecek seviyede düşük maliyetlerle ürettiği mücevherler 1838 Antlaşması'nın ardından Osmanlı'ya herhangi bir gümrük yükü de taşımaksızın girmeye başlarlar.

Sorun yalnızca fiyatlardan ibaret değildir. Tasarım açısından da bir başkalaşma söz konusudur. Bu başkalaşım, mücevher talep edenlerin tercihlerinde de bir değişim yaratmış ve Avrupa tasarımlarına doğru bir eğilim üretmiştir.

YIRMİNCİ YÜZYILDA KAPALIÇARŞI'NIN DÜŞÜŞÜ

Kapalıçarşı'ya ve onun ürettiği mücevherlerin küresel talebine ilişkin anlatısında on beşinci yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar sürekli bir yükseliş yaşanmasının ardından Avrupa'daki değişen üretim biçimlerine paralel olarak gerileyen bir eğri oluşturan Sarigül, yirminci yüzyıla birlikte Kapalıçarşı'nın artık bariz şekilde gücünden düştüğünü savlar. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında İstanbul'a gelen Fransız seyyah Farrere'nin sözleriyle Kapalıçarşı; "Bu labirentlerden oluşan yeraltı binası, Bin Bir Gece Masalları'nın sahnesi olma

savındadır. Oysa olsa olsa, bir operanın sahne ambarı olabilir” der. Sarıgül, bu betimlemenin kulağa pek ağır gelse de, ne yazık ki gerçekleri yansıttığını ileri sürer.

Osmanlı İmparatorluğu’nda 1912 yılında lonca düzeninin kaldırılmasıyla Bedesten’in niteliği ortadan kalkar ve bu bölge 1914 yılında kamulaştırılarak, 1983 yılına değin aktif bir şekilde çalışacak bir müzayede salonuna dönüştürülür, ancak müzayede işinin de son bulmasıyla beraber, bir zamanların şaşalı Bedesteni, eski günlerinden çok uzaklara savrulur. 1940 yılına geldiğinde Kapalıçarşı’daki dükkân sayısı üç bin adettir.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin sonunda, Osmanlı İmparatorluğu ortadan kalkınca, İstanbul ve Kapalıçarşı bir ulus devlet olarak örgütlenen Türkiye’nin yapısına katılırlar. Yeni uluslaşan her ulus devletin yaptığı gibi Türkiye de ulusal bir siyaset izler ve bu siyaset çerçevesinde ulusal bir burjuvazi yaratmaya çabalar. Ancak yeni sistemde de Kapalıçarşı, imparatorluğun en güçlü olduğu dönemine oranla güç yitirmeyi sürdürür.

Batı’da 1960’lardan itibaren öne çıkan postmodernizmle birlikte, gerçekliğin varlığının sorgulanmaya açılması, modernizmin aksine dünyada tek bir gerçekliğin bulunmadığı, gerçekliğin göreceli olduğu ve bu nedenle de aslında var olmadığı düşüncesinin egemenleşmesinin getirdiği değişim rüzgârı, Kapalıçarşı gerçeğinin de dönüşümünü başlatır. El yapımı mücevherler üzerinde söz sahibi olanlar artık bilirkişiler değil, piyasa gereklilikleridir. Daha fazla sayıda üretimi, daha düşük maliyetlerle gerçekleştirmeye odaklanan piyasa ekonomisi, bilirkişilerin ve incelikli müşterilerin geride kaldığı, daha yaygın alanda pazarlama yapan bir mücevher işi oluşturduğundan, işin inceliklerine yeterince hâkim olmayan genel kitle, el yapımı mücevherler ile makine yapımı mücevherler arasındaki ince detay farklılıkları gözden kaçırmaya başlar. Modernizmden postmodernizme geçen genel dünya kavrayışı, el yapımı mücevher piyasasındaki fiyatları geriletir ve kitlesel üretimle üretilmiş olan ürünleri avantajlı konuma getirir.

KLASİK KAPALIÇARŞI’NIN POSTMODERN AVM’YE YENİLİŞİ

Bir zamanlar dünyanın en ünlü mücevher tasarım ve üretim merkezlerinden birisi belki de başlıcası olan Kapalıçarşı, küresel yeterliliğini yitirmiş olsa da, 1960’lı yıllarda dahi İstanbullu yerel tüketiciler için hala tüm ev ve mücevher gereksinimleri başlıca alışveriş yeri olmayı korumuştur. Ancak Türkiye’nin ve İstanbul’un yaşadığı hızlı sosyal dönüşümler Kapalıçarşı’nın bu son dayanma gücünü de elinden alacaktır.

Sarıgül, yirminci yüzyıl İstanbul’undaki sosyolojik değişimlere dikkat çekerek, İstanbul’un hızlı bir şekilde büyümesinin ve kente yeni semtler eklenmesinin ve kentin yeni alt merkezler üreterek çok merkezli bir hale gelmesinin, Kapalıçarşı’yı kentin odak Çarşısı olmaktan çıkarmaya başladığını savlar. Kentin sahip olduğu merkezlerin sayısının artmasıyla birlikte 1980’lerde İstanbul yeni bir alışveriş merkez tipi üretmeye başlamıştır. Mevcut alışveriş yerlerine göre daha lüks ve daha çarpıcı vitrinler sunan ve Batılı modern dünyanın bir göstergesi olarak sunulan AVM’ler Türk insanına, içerdikleri küresel giyim ve kuyum markalarıyla, dünyaca ünlü tasarım mağazalarıyla, zincir sinemalarla, markalı yeme içme mağazaları ve kitapçılarıyla, küresel elektronik merkezleriyle yepyeni bir dünya sunmuştur.

Böylece insanlar tüm ihtiyaçları için Kapalıçarşı’ya uğramak yerine, on yıl içerisinde tüm kente görülmemiş bir hızla yayılan ve alışveriş merkezi tamlamasının kısaltılmışı olarak AVM şeklinde isimlendirilen bu yeni

çarşılara akın etmeye başlamışlardır. Yeni nesil için Kapalıçarşı, gerekli sosyal imkanları bulunmayan, eski moda bir çarşı ve turistik bir merkez olarak görülmekte ve yeni AVM'ler ile karşılaştırıldığında büyük bir itibar taşımamaktadır. Sarıgül, Bedesten konseptinin, AVM konsepti karşısında yenilgiye uğradığını ilan eder.

KAPALIÇARŞI'NIN DÖNÜŞÜ: YIRMI BİRİNCİ YÜZYIL

Kapalıçarşı, on sekizinci yüzyıldan itibaren gerilemeye başlasa da, gelenekleri o kadar köklüdür ki, çarşının el yapımı mücevher ustaları 1990'lara değin, on beşinci yüzyıldaki tekniklerden çok da uzaklaşmadan mücevher üretmeye devam etmişlerdir. Uygulanan tekniklerin yanı sıra, lonca teşkilatına benzeyen usta yetiştirme gelenekleri de büyük oranda sürdürülmüştür. Kapalıçarşı'nın mücevher ustaları, görece korunaklı ve dışa kapalı kendi evrenlerinde usta sayısını çok arttırmadan, yüksek fiyat ve bol iş denklemini korumuşlardır. Yaşanan tüm iş daralmalarına karşın, ortalama bir İstanbulludan daha yüksek kazançlar elde etmişlerdir.

Fakat 1990'lardan sonra Kapalıçarşı'nın mücevher ustaları bu kez uluslararası büyük sermayenin mücevher işine büyük yatırımlar yapması ve bilgisayar teknolojisinin üretimin belkemiği haline gelmesiyle daha önce hiç almadığı kadar büyük bir darbe alır. Yirmi birinci yüzyıla birlikte ise, büyük sermayenin etkisi, zanaatkarlıktan tasarım ve teknolojiyi birleştiren bir yapıya geçiş yapamayan ustaların iş hacimlerini çok keskin şekilde daraltır. Çoğu büyük mücevher markası artık ürünlerini Çin'de yer alan yüksek teknoloji kullanan imalathanelerde yaptırmakta ve tüm dünyaya bu ürünleri pazarlamaktadır. Kapalıçarşı'daki mücevher ustalarının işleri öylesine kapanmıştır ki, gençlerin bu meslekte hiçbir gelecek görmemelerinden ötürü çırak dahi bulamamaktadırlar.

Sarıgül'e göre, hala el emeği kullanan Kapalıçarşı'nın mücevher ustalarının büyük sermayeye dayanan böyle bir dev bir teknolojik gelişme karşısında ancak tek bir şansları vardır: daha özgün ve sanatsal tasarımlar kullanarak, el işinin biricikliğini vurgulayarak, çok daha fazla katma değer taşıyan eşsiz mücevherler üretmek, el yapımı mücevher ile makine yapımı mücevher arasında çok daha büyük bir kalite farkı yaratmak.

Sarıgül bu çerçevede kısa dönemde, İstanbul'da el yapımı mücevher ustalarının sayısında bir azalma olacağını fakat geride kalan ustaların niteliklerinde önemli bir yükselme gerçekleşeceğini öngörür. Bunu da piyasanın, sıradan ya da taklide dayalı ürün yapmak konusunda ısrar eden ustaları eleyeceğine ve sanatsal, özgün yeni ürünler üreten ustaları destekleyeceğine dayandırır. Sarıgül'e göre İstanbul'da el yapımı mücevher ustalığı mesleği yok olmayacak fakat önemli bir değişim geçirerek daha nitelikli, özgün ve sanatsal üretimler gerçekleştirerek, daha yüksek bir seviyede kendisini yeniden kuracaktır. Kapalıçarşı da bu dönüşümün mekânı olmayı sürdürecektir.

BOOK REVIEWS/ KİTAP İNCELEMESİ

Katrin Bromber, Katharina Lange, Heike Liebau, Anorthe Wetzler (eds.) *The Long End of the First World War* (Frankfurt: Campus, 2018).

Nazan MAKSUDYAN¹

¹Freie Universität Berlin, Friedrich-Meinecke Institut, Centre March Bloch, Germany.
maksudyan@cmb.hu-berlin.de ORCID No: 0000-0002-0918-7807

Received Date/Geliş Tarihi: 02/05/2019 Accepted Date/Kabul Tarihi: 20/05/2019

British futurist writer, and a well-known pacifist, H.G. Wells wrote in an article titled “The War That Will End War,” published in *The Daily News* on August 14, 1914, that this would be “the war to end all wars.” The phrase was quickly adopted as slogan for legitimacy and propaganda by the Entente powers. History, on the other hand, had disproved Wells. Already in the immediate aftermath of WWII, the interwar period was interpreted as a mere truce. Evoking “the drama of the thirty years war,” Charles de Gaulle coined the term “Second Thirty Years War” (1914-1945). From a longer-term perspective on the effects of the war, especially regarding the Middle East, research still points to the “never-ending First World War.” Eugene Rogan, in *The Fall of the Ottomans: the Great War in the Middle East 1914-1920* (Basic Books, 2016), stresses that the legacy of the post-war settlement, the partition, cynical manipulations, broken promises and ruthless violence of the European empires still characterize the region today.

Edited by Katrin Bromber, Katharina Lange, Heike Liebau, and Anorthe Wetzler, *The Long End of the First World War* (Campus, 2018) also claims that World War I did not simply end in 1918. The volume brings together a selection of revised versions of papers presented in the international conference, “The Long End of the First World War: Ruptures, Continuities and Memories,” that took place in Hannover in May 2017. As the common name of the symposium and the edited volume suggests, the editors were particularly interested in bringing into light “the long end” of the war as their central focus. Furthermore, in line with their preoccupation with shifting the historiographic perspective away from Europe, the book intends to “look more closely at the multi-layered endings” of the First World War.

Globalizing the picture geographically, as the editors argue, challenges a static, and mainly Eurocentric, periodization of the First World War. The volume, in that respect, proposes a changed understanding of the war’s temporal structure(s) and chronology(ies). The editors also point to the necessity of re-thinking about the medium- and long-term consequences of the war, especially in the Middle East, Africa, and South Asia. This effort also involves questioning the paradigm of “the end of the ‘age of Empire’” and reconsidering how “(transformed) empires emerged from the War.”

The contributions to this book, projecting the trends in new research on the First World War, prioritize a global perspective and focus on ecological factors and results without losing sight of social history. The book has two sections with contributions from a variety of disciplinary as well as regional backgrounds. The first

section, “New Approaches, Methodologies and Sources,” brings together five chapters dealing with new approaches and themes from a global socio-historical perspective. The second section, “Historiographies and Remembrance,” is made up of seven chapters and focuses on the issues of historiography, politics of memory, and public commemorations through exhibitions and artistic productions.

NATION-STATES AND TRANSNATIONALISM

The scholarship on the First World War has expanded in a number of ways in the past century. Geographical expansion, as the present volume proves, goes hand in hand with writing a global history of the war. The transnational approach and global social history perspective (social history beyond national frames) are the strengths of the volume. Radhika Desai, in the first chapter of the volume, “The First World War: Climax and Crisis of the Imperial Order,” claims that it is necessary to return to classical theories of imperialism to understand both the cause and the ultimate outcome of the war – that is, multipolarity. Felix Brahm’s “East Africa and the Post-War Question of Global Arms Control” also underscores the persisting importance of Empire and imperialism in defining postwar global politics, as much as the local circumstances in postwar nation-states. Christopher Rominger’s contribution, “Migration and the Long First World War in Tunisia,” stresses the importance of transnational dynamics in deepening political and ideological conflicts.

The second section of the volume also brings forth the interplay between transnational dynamics and the nation-state bias when it comes to remembrance, including historiographical writing and commemorative practices. The chapter by Katrin Bromber, Katharina Lange and Heike Liebau, “The First World War in Africa, the Middle East and South Asia: Commemoration, New Research and Debates around the Centennial,” employs a comparative perspective and delineates the global character of the war, together with pointing to the nationalistic trends in historiography and commemoration on a global scale. The authors note that much of the discussion is still entrapped within the nation-state paradigm, as the geographies of the war are still defined with reference to today’s nation-states, and that commemorative practices (including history writing) are also necessarily discussed with nation-states in focus. Barbara Christophe and Kerstin Schwedes’ chapter, “Between Persistent Differences and Vagueness: Textbook Narratives about the First World War”, is understandably based on the methodology and analysis of the nation-state framework. Veronika Hager’s chapter, “The Long End of the Ottoman Empire: Historiographical Discourses on the First World War during the Consolidation of the Republic of Turkey” examines the “official” historiographical discourses in Turkey between 1930s and the 50s. Putting the nationalist state in focus, she stresses the silencing and utter denial of the Armenian genocide.

ANTHROPOCENE IN THE FIRST WORLD WAR STUDIES

From a historiographical perspective, the volume also represents the new trends in centennial scholarship on the First World War, which often goes beyond a merely political and military history, to provide also a non-military, civilian history of the war, focusing on the home-front, everyday life, and non-combatants. The editors also highlight another strong trend within the field, namely of writing an environmental history of the war, focusing on diseases and epidemics, shortages and famines, deforestation, and the use and

abuse of animals. In a sense, contemporary scholarship embraces the perspective of the Anthropocene in the First World War studies.

Iftthekar Iqbal's contribution, entitled "The First World War and the Global Environment: A View from South Asia", argues that the First World War had a major impact on the use of global ecological resources and led to long-lasting environmental transformations. Chris Gratien's chapter in the volume, "Malaria and the Legacy of the First World War in the Ottoman Empire", is also written from an environmental perspective. Defining the First World War as an "ecological disaster", he argues that "war malaria" continued to endanger the health of the population long after the official end of hostilities.

AESTHETICS OF COMMEMORATION

The edited volume also brings together chapters that investigate different forms of public commemoration of WWI. Oksana Nagornaja's chapter, "2014: An Invented Anniversary? Museum Exhibitions on the First World War in Russia" delineates the resurrection of an imperial past, focusing predominantly on heroism and patriotic duty. Hanna Smyth's chapter, "The Material Culture of Remembrance and Identity: Imperial War Graves Commission Sites of South Africa, India, Canada, and Australia on the Western Front", gives a general summary of her PhD project, which treats sites of memory as sites of identity. Franziska Dunkel's article provides an analysis of the exhibition, 'Carnival of Hell', which she herself curated at the Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart. Taking its lead from the "sensual turn", the exhibition offered tactile, olfactory, and auditory experiences to the visitors, in addition to the more traditional textual and visual ones, so as to bring them closer to "a more authentic experience" of the war. Julia Tieke also provides an account of how she engaged with the Halfmoon Camp in Wünsdorf as a derelict site and the voice recordings of the Lautarchiv in her co-curated exhibition, "Digging Deep, Crossing Far." The inclusion of the latter two to the volume is especially welcome, as they attest to the uses of sources not only as objects of academic research, but also as artifacts to be recycled by artists and practitioners of art.

SITUATING THE ARMENIAN GENOCIDE WITHIN WORLD WAR I HISTORIOGRAPHY

The new research on the Armenian genocide, as well as on WWI, increasingly advocates the necessity of situating the genocide within the historiography of the First World War, as well as part of European, if not world, history. Stefan Ihrig underlines in his recent book, *Justifying Genocide: Germany and the Armenians from Bismarck to Hitler* (Harvard Uni. Press, 2016) that the Armenian genocide "was and is of towering importance for German history." The Armenian genocide is also important for the present volume, since it was definitely among the factors that lengthened the end of the war, not only in Turkey and the Middle East but also elsewhere, as Armenian exiles in Aleppo, Marseille, Buenos Aires and Cyprus were trying to find their way and start a new life up until the 1930s and 40s. Despite the absence of a chapter on the Armenian genocide itself, the chapters by Gratien, by Bromber, Lange and Liebau, and by Hager contextualize the genocide within the war.

The Centennial of the First World War has led to the revival of a very prominent field of research in the past decade. An enormous number of new publications, conferences, documentaries, and museum exhibitions

have appeared from 2014 onwards. Now that we have left 2018 behind, those outside the First World War studies impatiently ask, “so, is the war over already?” It is hard to reply to them in the affirmative. As Robert Gerwarth’s (2017) well-acclaimed book’s title suggests, the First World War “failed to end” in 1918.

REFERENCES

Bromber, K., Lange, K., Liebau, H., Wetzel, A., eds. (2018). *The Long End of the First World War: Ruptures, Continuities and Memories*, Campus.

Gerwarth, R. (2017). *The Vanquished: Why the First World War Failed to End, 1917 – 1923*, Penguin.

Ihrig, S. (2016). *Justifying Genocide: Germany and the Armenians from Bismark to Hitler*, Harvard Univ. Press.

Rogan, E. (2016). *The Fall of the Ottomans: the Great War in the Middle East 1914-1920*, Basic Books.

YAZIM KURALLARI**(Aurum Sosyal Bilimler Dergisi Yazım Kuralları Yaz 2018 Sayısı İtibarı İle Revize Edilmiştir)****BAŞLIK YAZIMI**

İngilizce metinler için Türkçe başlık, Türkçe metinler için İngilizce başlık verilmelidir.

[BAŞLIK]

(Başlık ortalı ve tüm kelimeler büyük harfle, bold yazılmalıdır)

TEK YAZAR VE YAZAR BİLGİLERİ

Yazar adı ve SOYADI¹

(Yazar adı ortalı olmalı ve Soyadı Büyük harf ile yazılmalıdır)

¹Bağlı Olunan Üniversite, Fakülte, Bölüm ve Şehir

(Bilgiler ortalı ve ilk harfler büyük harf ile yazılı olmalıdır)

e-posta

(Aktif e-posta adresi verilmelidir)

BİRDEN FAZLA YAZAR VE YAZAR BİLGİLERİ

Yazar adı SOYADI¹ , Yazar adı SOYADI²

(Yazar adı ortalı olmalı ve Soyadı Büyük harf ile yazılmalıdır. Araya virgül konulur. Ve ardışık olarak numaralandırılır)

¹Bağlı Olunan Üniversite, Fakülte, Bölüm ve Şehir

(Bilgiler ortalı ve ilk harfler büyük harf ile yazılı olmalıdır)

²Bağlı Olunan Üniversite, Fakülte, Bölüm ve Şehir

(Ardışık numaralandırılmalıdır. Bilgiler ortalı ve ilk harfler büyük harf ile yazılı olmalıdır)

e-posta, e-posta

(Aktif e-postalar sırası ile yazılmalı araya virgül konulmalıdır.)

ÖZET VE ABSTRACT

Özet / Abstract (Herhangi bir numaralandırma yapılmaz. Bold ve Baş harf büyük, gerisi küçük harf ile yazılır.)

Makale başlığının altında en fazla 200 kelimelik bir özet yer alır. Makalenin odak, kapsam, argüman ve sonuçlarını bir bütün halinde içerir.

İngilizce metinler için Türkçe özet, Türkçe metinler için İngilizce özet verilmelidir.

ANAHTAR KELİMELEK/KEYWORDS

Anahtar Kelimeler: [En fazla 5 adet anahtar kelime, aralarında virgül ile ayrılarak, ilk harfler büyük olacak şekilde verilmelidir]

GİRİŞ VE BÖLÜM BAŞLIKLARI

1. GİRİŞ (Başlık numaralandırılır ve tüm kelime büyük harf ile, bold yazılır.)

Giriş bölümü, çalışmanın amacını ve çalışmanın arka planını oluşturan alanlarda yeterli miktarda bilgi vermelidir. Literatür taraması bu kısımda yer alır. Yazarlar, aynı yazının başka bir yayını içerisinde yer almadığının ya da yer alması için başvuruda bulunulmadığının belirtmek durumundadır. Yazının büyük bir kısmı daha önce yayınlanmışsa AURUM Sosyal Bilimler Dergisi bu yazıyı kabul etmez. Sadece orijinal çalışmaya değer katabilecek önemde çalışmalar ve çalışma sonuçlarını gözle görülür bir şekilde etkileyebilecek metodolojik eklemelerin olduğu çalışmalar kabul edilebilir. Özgün makaleler, inceleme makaleleri, durum çalışmaları, kitap incelemeleri, editöre mektuplar türlerinde yayınlar Kabul edilecektir. Lütfen başvuru esnasında doğru yayın tipini seçtiğimize emin olun.

1.1 Ana Bölüm

Bu bölüm, çalışmadaki analizlerin derinliği ve kapsamına göre daha fazla bölünebilir. Başlıklar koyu ve kelimelerin ilk harfleri büyük olacak şekilde yazılır. Çalışmanın tekrara yer verilmeden detaylı bir şekilde anlattığı, açık ve net sonuçların bildirildiği ve tartışmanın yapıldığı kısım burasıdır.

1.1.1 (Üçüncü Derece Başlık)

Açıkça belirtilen şekilde istenilen kadar numaralandırma yapılabilir. Başlıklar koyu ve kelimelerin ilk harfleri büyük olacak şekilde yazılır.

SONUÇ YAZIMI

2. SONUÇ (Başlık numaralandırılır ve tüm kelime büyük harf ile, bold yazılır.)

KAYNAKLAR / REFERENCES YAZIMI

3. KAYNAKLAR (Başlık numaralandırılır ve tüm kelime büyük harf ile, bold yazılır.)

Kitap**a. Tek Yazarlı**

Michael Pollan. (2006). *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four.* Penguin, New York.

b. İki ya da Daha Çok Yazar

Geoffrey C. Ward and Ken Burns. (2007). *The War: An Intimate History, 1941–1945.* New York, Knopf.

Makale**a. Basılı Dergide Makale**

Joshua I. Weinstein.(2009). The Market in Plato's Republic. *Classical Philology* 104, 440.

b. E-dergide Makale

Eğer kullandığınız makalenin DOI (Digital Object Identifier) numarası varsa belirtilir. DOI numarası yoksa, URL adresini ve erişim tarihini verilir.

Gueorgi Kossinets ve Duncan J. Watts. (2009). Origins of Homophily in an Evolving Social Network. *American Journal of Sociology* 115, 411, erişim tarihi 28 Şubat 2010, doi:10.1086/599247.

Makalenin Biçemi

Yazılar, 12 punto okunabilir bir yazı karakteriyle (Times, Arial, Calibri, vs.) teslim edilmelidir. Ana metin ve dipnotlar çift aralıklı ve sola hizalı olmalıdır. Aurum dipnotlara ve kaynakçaya yer vermektedir. Alıntı biçimini dönüştürmek editörlerin sorumluluğunda değildir. Yazım kurallarına uymayan makalelerin yazar tarafından biçimlendirmesi talep edilebilir. Bu da yayın süresini uzatabilir.

a. Uzunluk: Makaleler dipnotlar ve kaynakça dahil olmak üzere 10.000 kelimeyi geçmemelidir

b. Başlık: Makaledeki başlıklar ve alt başlıklar, cümle tarzında (ilk kelime ve özel isimler büyük harfle başlayacak şekilde) yazılacaktır.

c. Tablo, Şekil ve Resimler: Bunları ayrı bir belge halinde sağlayın. Ana metinde nereye yerleştirileceğini belirtin ve resim altı bilgilerini belirtin.

d. Yazar Notu: Numarasız olarak belirtilir. Teşekkür ve benzeri açıklamaları kapsar.

Kitap İncelemesi Biçemi

a. Uzunluk: 1500 kelimeyi geçmemelidir.

b. Başlık: Kitap incelemeleri başlık taşımaz. Bir kitap incelemesinin başlığı, incelenen kitabın sayfa sayısını da içeren (xi + 321 sayfa) tam referansıdır.

c. Referanslar: Değerlendirilmiş kitabın sayfalarına referans verirken parantez içinde ilgili sayfa belirtilir. (s.21 ya da ss. 22-23).

d. Dipnotlar ve Kaynakça: Kitap incelemelerinde dipnot ve kaynakça bulunmaz, diğer eserlere referans verilmesi önerilmez. İkincil kaynaklara değinilmesi argüman açısından mutlaka gerekli ise belirtilir.

İnceleme Makale Biçemi

a. Uzunluk: İnceleme makaleleri dipnot ve kaynakça dahil olmak üzere 7500 kelimeyi geçmemelidir.

b. Başlık: Bir inceleme makalesinin başlığı altında incelenen kitapların sayfa sayısını da içeren (xi + 321 s.) tam referansı verilir.

c. Özet: İnceleme makaleleri özet içermez.

Yorumlar ve Editörün Notu Biçemi

Yorumlar ve editörün notu makale biçimini takip eder ancak özet içermez.

Alıntılar ve Atıflar

a. Alıntıların Biçemi

Üç satırdan az veya yaklaşık 40 kelimelik alıntılar için Aurum çift tırnak işareti kullanır. Alıntı içindeki alıntılar tek tırnak içinde alınır. Dipnot numarası tırnak işaretinden sonra gelir.

La Baronne Durand De Fontmagne, who lived in Istanbul during and after the Crimean War, writes that "Turks adore children and when they do not have their own, they willingly adopt an 'enfant de l'âme.'"³³

Üç satırdan veya 40 kelimedenden uzun alıntılar tırnak işareti olmadan, bir blok halinde ana metinden daha içeride biçimlendirilir. Blok alıntılar içindeki alıntılar çift tırnak içine alınır. Dipnot numarası son cümlenin sonundaki noktadan sonra gelir.

b. Dipnot Atıf Tarzı

- Bir esere ilk atıfta tam dipnot tarzı atıf kullanın.

³⁴ Philippe Ariés, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life* (New York: Vintage, 1962), 34.

- Aynı esere hemen sonraki notta yeniden atıf için italik yapmaksızın Age. kullanın.

³⁵ Age., 35.

- Daha sonraki atıflarda yazarın soyadı, kısa başlık ve sayfa numarası formu kullanabilirsiniz.

⁵⁰ Ariés, *Centuries of Childhood*, 40.

Görseller

a. Fotoğraflar : Dijital fotoğraflar dosyaları mümkün olan en büyük boyut ve çözünürlükte (en az 200 dpi) ayrı dosyalar halinde iletilmelidir. Yazarlar, gönderdikleri görsellerin izinlerini temin etmekle yükümlüdür.

b. Çizelgeler, Şemalar, Tablolar: Çizelgeler, şemalar ve tablolar ayrı ve düzenlenebilir belgeler (Word, excel ya da benzer formatlarda) olarak sağlanacaktır. Yazarlar veri setlerinin kullanım izinlerini temin etmekle yükümlü ve kullandıkları verilerin doğruluğundan sorumludurlar.

c. Yerleştirme ve Başlıklar: Tüm görsellerin konulması gereken yer ana metinde belirtilmelidir. Görselin başlığı ve gerekli kaynak/izin bilgisi görselin altında bulunur.

Örnek

Ana metin içerisinde görselin eklenilmesinin istenildiği alana:

Tablo 1 BURAYA

Tablo 1. İstanbul Mekteb-i Sanayiden Paris'e Gönderilen Öğrenciler (1870–1872)

Kaynak: Şişman, Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839–1876), 93–158.

Örnek

Fotoğraf 1 BURAYA

Fotoğraf 1. Darülaceze Viladethanesi

Kaynak: Fotoğrafçı bilinmiyor, İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı, Fotoğraf Albümler Dizini, 779-39-0023.

STYLE GUIDE

(Aurum Journal of Social Sciences Style Guide has been revised as of its Summer 2018 issue)

HEADINGS

Titles should be provided in Turkish for English articles and in English for Turkish articles.

[TITLE]

(The title should be centered and bolded in uppercase)

WORKS BY SINGLE AUTHOR:

Author's Name and LAST NAME¹

(Author's name should be centered and author's last name should be written in uppercase)

¹Name of the University, Faculty, Department and City

(The information provided should be centered and each word should be capitalized)

Email

(Provide a valid email address)

WORKS BY MULTIPLE AUTHORS

Author's name LAST NAME¹ , Author's name LAST NAME²

(The name of the author should be centered and the last name should be capitalized. if multiple authors, use commas between and number the names of the authors consecutively)

¹University, Faculty, Department and City

(The information provided should be centered and each word should be capitalized)

²University, Faculty, Department and City

(Use consecutive numbering. The information provided should be centered and each word should be capitalized)

e-mail, e-mail

(Write the valid emails consecutively and use commas between.)

ABSTRACT

Abstract (You do not need to format page numbers in the abstract. Abstract should be bolded and capitalized.)

The texts should start with an abstract (no longer than 200 words). The abstract should comprise the scope, focus, arguments and conclusions as a whole.

An abstract should be provided in English for Turkish articles and in Turkish for English articles.

KEYWORDS

Key Words: [provide up to 5 keywords. Separate keywords with a comma. Capitalize each word.]

1. INTRODUCTION (Title should be numbered; each word should be bolded and capitalized.)

The introduction should include the objectives of the work and an adequate background. Literature survey should also be a part of this section. The authors must implicitly accept that their submission has been neither published nor submitted to another journal. If a major part of the paper has already been published, the paper cannot be accepted for publication in Aurum Journal of Social Sciences. Papers that have been submitted in proceedings can be accepted for publication only if substantial extensions to the original proceeding paper are made, and some additional methodological contributions possibly with more significant impact than the extension results are offered. Original papers, review articles, case studies, short communications, book reviews, letters to the editors are welcome. Please ensure that you select the appropriate article type from the list of options when making your submission

1.1 Main Body

Main body of the text may be divided into multiple sections depending on the depth of analysis and results given in the paper. Titles should be bolded and each word should be capitalized. This section should first extend, not repeat, the background to the article already dealt with in the Introduction and should lay the foundation for the results. Then results and discussion should be presented. Results should be clear and concise.

1.1.1 (Third Degree Title)

Divide your article into clearly defined and numbered sections. Subsections should be numbered and each word should be capitalized.

CONCLUSIONS

2. CONCLUSION (Title should be numbered and each word should be bolded and capitalized.)

REFERENCES

3. REFERENCES (Title should be numbered and each word should be bolded and capitalized.)

For books:

a. One author

Michael Pollan. (2006). *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four*. Penguin, New York.

b. Two or more authors

Geoffrey C. Ward and Ken Burns. (2007). *The War: An Intimate History, 1941–1945*. New York, Knopf.

Journal Article

a. Article in a print journal

Joshua I. Weinstein.(2009). The Market in Plato's Republic. *Classical Philology* 104, 440.

b. Article in an online journal

Include a DOI (Digital Object Identifier) if the journal lists one. If no DOI is available, list a URL and date of access.

Gueorgi Kossinets ve Duncan J. Watts. (2009). Origins of Homophily in an Evolving Social Network. *American Journal of Sociology* 115, 411, erişim tarihi 28 Şubat 2010, doi:10.1086/599247.

Formatting the manuscript

Manuscripts should be submitted in size 12 in a readable font (Times, Arial, Calibri, etc.). The main text and footnotes should both be double-spaced and left-aligned. Aurum uses both footnotes and a final reference list. It is not the responsibility of the editors to convert your citation style. If you do not follow these guidelines you will be asked to reformat your paper prior to editing and this may cause publication delays.

a. Length: Articles should not exceed 10,000 words, including footnotes and final reference list.

b. Title: Titles and subtitles in the article are to be capitalized sentence style (i.e., only the first word and proper nouns).

c. Tables, figures and images: Provide these in a separate document. Indicate their preferred placement in the main text, and provide a full caption and citation/permission beneath.

d. Author note: Author(s) note is included on an unnumbered note. It may also be used for any acknowledgements.

Book Review Format

a. Length: Book reviews should not exceed 1,500 words.

b. Title: Book reviews carry no title. The title of a book review is a full reference to the reviewed book, including the number of its pages (xi + 321 pages).

c. References: References in the text to pages of the reviewed book appear in brackets in the text preceded by the abbreviation (p. 21 or pp. 22–23).

d. Footnotes and reference list: Book reviews do not carry footnotes or a reference list, and references to other works are discouraged. If citations of secondary sources are absolutely necessary to the argument, they may be included.

Review Article Format

a. Length: Review articles should not exceed 7,500 words, including footnotes and final reference list.

b. Title: Under the title of a review article, list the books under review with a full reference to the reviewed book, listing the number of its pages (xi + 321 pages).

c. Abstract: Review articles do not include an abstract.

Commentary and Editorial Format

Commentaries and editorials follow article format but do not include an abstract.

Quotations and Citations

a. Formatting Quotations

To enclose quoted material of less than three lines or ~40 words, Aurum uses double quotes. Quotes within quotes are enclosed in single quotation marks. The footnote number comes after the closed quotation marks.

La Baronne Durand De Fontmagne, who lived in Istanbul during and after the Crimean War, writes that "Turks adore children and when they do not have their own, they willingly adopt an 'enfant l'âme."¹³³

For quoted material of more than three lines or ~40 words, format it as a block quote inset by a tab space without any quotation marks. Quotes within block quotes are enclosed in double quotation marks. The footnote number comes after the period in the final sentence.

b. Footnote Citation Style

- Use a full footnote style citation on the first mention of a work

³⁴ Philippe Ariés *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life* (New York: Vintage, 1962), ³⁴.

- When references to the same work follow without interruption use the abbreviation *Ibid.* in Roman, not italic.

³⁵ *Ibid.*, 35.

- For subsequent mentions, use a shortened form of the citation, with the author surname, short title, and any page/part reference.

⁵⁰ Ariés, *Centuries of Childhood*, 40.

Figures

a. Images: Digital files of images should be of the maximum size and resolution possible, with a minimum resolution of 200 dpi, and are to be provided as separate files. Authors are responsible for acquiring their own image permissions.

b. Graphs, Charts, Tables: Graphs, charts and tables are to be provided in a separate, editable document (either word processor or spreadsheet). Authors are responsible for acquiring permission to use datasets and for the accuracy of the data they use.

c. Placement and captions: The preferred location of all figures should be indicated in the main text. A full caption and any source citation / permission should be provided beneath the location of each figure.

TABLE 1 ABOUT HERE

Table 1. Students Sent to Paris from Istanbul Industrial School (1870–1872)

Source: Table is prepared based on the data provided by Şişman, *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839–1876)*, 93–158.

FIG 1 ABOUT HERE

Figure 1. Maternity Ward (*Viladethane*) of Darülaceze.

Source: Unknown photographer, İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı, *Fotoğraf Albümler Dizini*, 779-39-0023.