

AKAR

ABANT
KÜLTÜREL
ARAŞTIRMALAR
DERGİSİ

ABANT JOURNAL OF CULTURAL STUDIES



ISSN: 2528-9403

HAKEMLİ ELEKTRONİK DERGİ

Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi
University of Abant İzzet Baysal Faculty of Communication

Cilt/Volume: 2 Sayı/Number: 3 Nisan/April 2017



Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)

Abant Journal of Cultural Studies

Hakemli Elektronik Dergi

Abant İzzet Baysal Üniversitesi
İletişim Fakültesi

*University of Abant İzzet Baysal
Faculty of Communication*

Cilt/*Volume* 2
Sayı/*Number* 3

Nisan/*April* 2017

DergiPark
AKADEMİK

asos
akademi sosyal bilimler indeksi

Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)

Sahibi

Prof. Dr. Himmet Hülür

Editör

Doç. Dr. Selami Özsoy

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Himmet Hülür
Doç. Dr. Selami Özsoy
Yrd. Doç. Dr. Hüsametdin Akar
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Sena Arvas
Yrd. Doç. Dr. Kemal Avcı
Yrd. Doç. Dr. A. Banu Hülür
Yrd. Doç. Dr. Arzu Karasaç Gezen
Yrd. Doç. Dr. Gülşah Sarı

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Mustafa Akdağ (*Erciyes Ü.*)
Prof. Dr. Cengiz Anık (*Marmara Ü.*)
Prof. Dr. Caner Arabacı (*N. Erbakan Ü.*)
Prof. Dr. Bünyamin Ayhan (*Selçuk Ü.*)
Prof. Dr. Şükrü Balcı (*Selçuk Ü.*)
Prof. Dr. Ayhan Biber (*Gazi Ü.*)
Prof. Dr. Vedat Çakır (*Uşak Ü.*)
Prof. Dr. Hamit Coşkun (*A. İzzet Baysal Ü.*)
Prof. Dr. Şahabettin Güneş (*A. İzzet Baysal Ü.*)
Prof. Dr. Hanife Güz (*Gazi Ü.*)
Prof. Dr. Süleyman İrvan (*Akdeniz Ü.*)
Prof. Dr. Nesrin Kalyoncu (*A. İzzet Baysal Ü.*)
Prof. Dr. Nesrin Kula Demir (*A. Kocatepe Ü.*)
Prof. Dr. Ersin Özarıslan (*Gazi Ü.*)
Prof. Dr. Serdar Öztürk (*Gazi Ü.*)
Prof. Dr. İdil Sayımer (*Kocaeli Ü.*)

Prof. Dr. Gülcan Seçkin (*Gazi Ü.*)
Prof. Dr. Mustafa Şeker (*Akdeniz Ü.*)
Prof. Dr. Cem Yaşın (*Gazi Ü.*)
Prof. Dr. Sema Yıldırım Becerikli (*Ankara Ü.*)
Doç. Dr. Adnan Altun (*A. İzzet Baysal Ü.*)
Doç. Dr. Kemal Aydın (*Kocaeli Ü.*)
Doç. Dr. Yaşar Ayyıldız (*A. İzzet Baysal Ü.*)
Doç. Dr. Kadir Canöz (*Selçuk Ü.*)
Doç. Dr. Mazlum Çelik (*Hasan Kalyoncu Ü.*)
Doç. Dr. Cem Çetin (*Marmara Ü.*)
Doç. Dr. Fatime Güneş (*Anadolu Ü.*)
Doç. Dr. Serkan İlden (*Ordu Ü.*)
Doç. Dr. Enderhan Karakoç (*Selçuk Ü.*)
Doç. Dr. Ahmet Tarhan (*Selçuk Ü.*)
Doç. Dr. Nahide Konak (*A. İzzet Baysal Ü.*)
Doç. Dr. Cavit Yavuz (*Ordu Ü.*)

Kapak Tasarımı

Öğr. Gör. Bahar Akbulak

Yayın Tarihi

Nisan 2017

Yazışma Adresi

Doç. Dr. Selami Özsoy
Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi
Gölköy – Bolu
Tel: 0374 253 56 56
Faks: 0374 253 56 57
e-posta: ozsoy_s@ibu.edu.tr

Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi hakemli bir dergidir. Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayınlanır. Dergide yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Bu sayının hakemleri

Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), 2017, Cilt 2, Sayı 3

- Prof. Dr. Bünyamin Ayhan (*Selçuk Üniversitesi*)
Prof. Dr. Himmet Hülür (*Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Prof. Dr. Nesrin Kula Demir (*Afyon Kocatepe Üniversitesi*)
Prof. Dr. Mustafa Şeker (*Akdeniz Üniversitesi*)
Doç. Dr. Adnan Altun (*Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Doç. Dr. Gürcan Şevket Avcıoğlu (*Selçuk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Vedat Çakır (*Uşak Üniversitesi*)
Doç. Dr. Dilşad Çoknaz (*Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Doç. Dr. Ahmet Tarhan (*Selçuk Üniversitesi*)
Doç. Dr. Özlem Ođuzhan (*Sakarya Üniversitesi*)
Doç. Dr. Burcu Öksüz (*İzmir Katip Çelebi Üniversitesi*)
Doç. Dr. Aydan Özsoy (*Gazi Üniversitesi*)
Doç. Dr. Adem Yılmaz (*Atatürk Üniversitesi*)
Yrd. Doç. Dr. Hüsamettin Akar (*Erzincan Üniversitesi*)
Yrd. Doç. Dr. Kemal Avcı (*Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Yrd. Doç. Dr. Tuğba Elmacı (*Onsekiz Mart Üniversitesi*)
Yrd. Doç. Dr. A. Banu Hülür (*Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)
Yrd. Doç. Dr. Enderhan Karakoç (*Selçuk Üniversitesi*)
Yrd. Doç. Dr. V. Ertan Yılmaz (*Kastamonu Üniversitesi*)
Yrd. Doç. Dr. Zehra Zıraman (*Dokuz Eylül Üniversitesi*)

İçindekiler

Medyada yaşlılık ve Türk sinemasında yaşlılık temsili <i>Huriye Kuruoğlu, Semih Salman</i>	1-23
Türkiye’de sinema eser sahipleri ve bağlantılı hak sahipleri tarafından kurulan meslek birlikleri <i>Derya Çetin</i>	24-41
Medyanın evrimleşmesi, öğrenme bağlamları ve aktörleri <i>Muhittin Şahin, Hasan Yurdakul</i>	42-56
Nuri Bilge Ceylan sinemasında İstanbul temsilleri <i>Gülşah Sarı</i>	57-66
Küresel yönde ters akış: Asya’dan doğan alternatif bir popüler kültür <i>Demet Fırat</i>	67-74
Hüseyin Orak adlı bir müteşebbis, <i>Türkiye Kılavuzu</i> adlı bir eser ve 1945 yılı Bolu’su <i>Zakir Avcı</i>	75-93
1950’ler Türkiye’inde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine sinema üzerinden bakmak: İstanbul Geceleri filmi <i>Esra Güngör</i>	94-112
“Alternatif” bir medya analizi: cin ayşe <i>Tuba Çetinbaş</i>	113-134
Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi bağlamında sanata ve sinemaya yaklaşımları <i>İhsan Koluvaçık</i>	135-156
Bir propaganda aracı olarak radyo <i>Gülcennet Öztürk</i>	157-174

Editörden

Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin akademik yayını olan Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi'nin (AKAR) üçüncü sayısı ile karşınızdayız. Yayın hayatına 2016 yılında başlayan dergimizin bu sayısında da değerli akademisyenler çalışmalarını dergimizle paylaşmış, hakemlerimizin de önemli katkılarıyla titiz bir yayına hazırlık sürecinin ardından dergimiz siz kıymetli okuyucularımızın ilgisine sunulmuştur. Katkılarından dolayı Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Himmet Hülür başta olmak üzere yayın kurulu ve danışma kurulu üyelerine, değerli yazarlarımıza ve hakemlerimize teşekkürlerimizi sunuyor, siz kıymetli okuyucularımıza iyi okumalar diliyoruz.

Nisan 2017 tarihli bu üçüncü sayımızda, on makale yer almaktadır. AKAR'ın üçüncü sayısının ilk makalesi, Huriye Kuruoğlu ve Semih Salman tarafından yazılan “Medyada yaşlılık ve Türk sinemasında yaşlılık temsili” başlıklı çalışmadır. Bu makalede Huriye Kuruoğlu ve Semih Salman yaşlıların medyada yeterince temsil edilmediği veya eksik ya da yanlış temsil edildiği görüşünden hareketle, Batı medyasında yaşlılık temsili hakkında bilgiler vermiş ve Türk sinemasından örneklerle yaşlılığın nasıl ve ne şekillerde temsil edildiğini çeşitli açılardan irdelemiştir.

Derya Çetin tarafından yazılan “Türkiye’de sinema eser sahipleri ve bağlantılı hak sahipleri tarafından kurulan meslek birlikleri” başlıklı makalede Türkiye’de sinema eser sahipleri ve bağlantılı hak sahipleri tarafından kurulan meslek birliklerini betimlemek amacıyla geçmişten bugüne Türk sineması çalışanlarının örgütlenme durumları incelenmiştir.

Muhittin Şahin ve Hasan Yurdakul’un “Medyanın evrimleşmesi, öğrenme bağlamları ve aktörleri” başlıklı makalelerinde İletişim alanındaki devrimlerin öğrenme aktörleri üzerindeki etkileri dördü *enformasyon trafiği motifi*’ ne göre evrimsel süreçler açısından incelenmektedir. Nitel bir araştırma olan çalışmada, betimleyici bir model benimsenmiştir.

Gülşah Sarı'nın “Nuri Bilge Ceylan sinemasında İstanbul temsilleri” başlıklı makalesinde ise Türk Sineması’nda İstanbul’un bir kent olarak nasıl temsil edildiği ve kentte yaşayan bireylerin kentteki konumları *Uzak* ve *Üç Maymun* filmlerinden hareketle değerlendirilmektedir. İçerik analizi yöntemini benimseyen çalışmada metropol yaşantısında bireyin konumu, göçle gelen “taşralı”nın kentteki konumu, İstanbul’un kent olarak nasıl temsil edildiğini incelenmiştir.

Demet Fırat'ın “Küresel yönde ters akış Asya’dan doğan alternatif bir popüler kültür” başlıklı makalesin de küreselleşme sonucunda ortaya çıkan küresel egemen kültür ve karşısında yer almaya başlayan alternatif kültür kavramları Güney Kore örneğiyle detaylandırılarak Güney Kore Dalgası’nın geçmişten bugüne gelişimi incelenerek, Türkiye’ye yansımalarını açıklayıcı bir çerçeve çizilmiştir.

Zakir Avşar'ın “Hüseyin Orak adlı bir müteşebbis *Türkiye Kılavuzu* adlı bir eser ve 1945 yılı Bolu’su” adlı makalesinde Hüseyin Orak’ın bir sosyal sorumluluk projesi fikriyle yola çıkılarak hazırlanan Türkiye’nin ilk turizm ve tanıtım kılavuzunun nasıl oluşturulduğunu anlamamız açısından önemli bilgiler sunan “*Türkiye Kılavuzu*” eserinin fikri planda doğuşu, hazırlanma ve yayınlanma süreçleri içinde yaşanan sıkıntılar açıklanmaktadır. Altı cilt içinde yayınlanabilen tek cilt olan altıncı ciltte incelenen on dört ilden biri olan Bolu’nun 1940’lı yıllardaki sosyo-ekonomik ve kültürel görünümü ile tarihi ve turistik yerleri hakkında da önemli bilgiler sunulmaktadır.

Esra Güngör’ün 1950’ler Türkiye’sinde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine sinema üzerinden bakmak: *İstanbul Geceleri* filmi başlıklı makalesinde modernleşme olgusu temelinde modernleşmeci seçkinlerin gündelik hayat pratiklerine dair etkilerinin neler olduğu

ve bunların sinema aracılığıyla nasıl somutlaştırıldığını *İstanbul Geceleri* filmi örneklemeyle incelemektedir. Türk toplumunun gündelik hayat pratiklerinde yaşadığı değişimler, sinema ilişkisi üzerinden gösterilmiştir.

Tuba Çetinbaş'ın "Alternatif bir medya analizi: cin ayşe 'hafızalara taze, deltalara su' " başlıklı makalesinde, 'cin ayşe'yi yapısal olarak ele almak, medya içeriğini analiz etmek ve bu fanzini çıkarıp editörlüğünü yapan Anita Sezgener ile derinlemesine yapılan görüşmeden elde edilen bulgular yoluyla, 'cin ayşe'yi alternatif bir mecra olarak tanımlayabilmek amacıyla içerik analizi, söylem analizi ve derinlemesine görüşme yöntemleri kullanılarak 'cin ayşe' fanzininin örgütsel, ekonomik ve içeriksel yapısı incelenmiştir.

İhsan Koluçık'ın "Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde sanata ve sinemaya yaklaşımları" başlıklı makalesinde, eleştirel teorisyenlerin birer metaya dönüştüklerini düşündükleri kavramları açıklanmakta, kitle iletişim araçlarının bu anlamdaki rollerini eleştirel bir bakış açısıyla ortaya konmakta, kültür endüstrisinin etkilediği sanat ürünlerinden olan sinemanın kültür endüstrisi içinde nasıl bir değişime uğradığı eleştirel teorisyenlerin yaklaşımlarıyla açıklanmıştır.

Gülcennet Öztürk "Bir propaganda aracı olarak radyo" başlıklı makalesinde Bolşevik Devriminden itibaren Hitler Almanyası ve Soğuk Savaş sürecinde kitle iletişim araçlarından radyonun propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığını açıklanmıştır.

AKAR'ın Ekim 2017 tarihli dördüncü sayısı için 10 Eylül 2017 tarihine kadar makale, kitap eleştirisi ve çeviri türünden çalışmalarınızı beklediğimizi belirtir, yeni sayıda buluşmak üzere esenlikler dilerim.

Doç. Dr. Selâmi Özsoy

Editör

Medyada yaşlılık ve Türk sinemasında yaşlılık temsili

Huriye Kuruoğlu*
Semih Salman**

Özet

Yaşlılar pek çok toplumda genellikle görmezden gelinen bir gruptur. Medya açısından bakıldığında da bu durumun pek değişmediği görülür. Toplumların önemli bir kesimini meydana getiren bu grup, dünyada ve Türkiye’de medya tarafından ya görmezden gelinmekte ya da gerçek hayatta olduğundan çok daha farklı ve uzak bir şekilde temsil edilmektedir. Bir başka deyişle, yaşlıların medyada yeterince temsil edilmediği, ya da eksik ve/veya yanlış temsil edildiği gözlemlenmektedir. Bu bakış açısıyla yola çıkılan çalışma, dünyada ve Türkiye’de medyada yaşlılık temsillerine ilişkin yapılan araştırma ve değerlendirmeler konusunda bir taramayı, konuyla ilgili genel bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, dünyada ve Türkiye’de yaşlılık konusunda yapılan akademik çalışmalardan yararlanılarak genel bir bakış açısı sunulacaktır. Bu genel bakış açısı çerçevesinde ana akım medyada ve sinemada yaşlılık temsillerinin gerçek hayatla ne kadar örtüştüğüne bakılacak ve medyanın toplumsal sorumluluk kavramı çerçevesindeki görev ve işlevlerine değinilecektir.

Anahtar kelimeler: Yaşlılık, yaşlılık kuramları, medyada yaşlılık temsili, Türk sinemasında yaşlı temsili

Old age in media and representation of old age in Turkish cinema

Abstract

The elderly are a group of people often ignored in many societies. It is obvious this does not change much from a media standpoint. This group, which makes up a considerable segment of society, is either ignored by the media around the world and in Turkey or represented quite differently and unrealistically. In other words, it is observed that the elderly are either underrepresented or they are misrepresented in the media. From this point of view, the aim of this study is to provide a general overview of the issue and a survey on research and evaluations on the representation of the elderly in the media around the world and in Turkey. Throughout the study, a general perspective will be presented based on academic studies on old age in Turkey and in the world. Within the framework of this perspective, we will examine how the representation of old age in mainstream media and cinema overlap with real life, and discuss the tasks and functions of the media within the concept of social responsibility framework.

Keywords: Old age, theories of aging, elderly representation in media, representation of the elderly in Turkish cinema

Giriş

Yaşlılığın tanımı ülkeye, kültüre ve zamana göre farklılık göstermektedir. Doğum oranlarının giderek düşmesinin yanı sıra, değişen hayat koşulları ve ilerleyen tıp sayesinde ortalama insan ömrü uzamıştır. Yaklaşık 40-50 yıl önce 50’li yaşlardaki insanlar yaşlı olarak algılanırken günümüzde bu yaş grubu, “orta yaşı biraz geçen bir dönem” olarak görülmekte ve tanımlanmaktadır. Tüm bu nedenlerden dolayı, özellikle gelişmiş ülkeler başta olmak üzere pek çok ülkede yaşlı nüfusun toplam nüfus içindeki oranı her geçen gün artmaya başlaması nedeniyle de, yaşlılığa ilişkin algıların ve bu

* Prof. Dr., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: huriye.kuruoglu@ege.edu.tr

** Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, e-posta: salmansemih@gmail.com

bağlamda yapılan çalışmaların gözden geçirilmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. “Yaşlılık, tarihsel süreçler ve kültürlerle göre farklılık gösteren bir olgudur. Yaşlılığa farklı anlamlar yüklenmekle birlikte, toplumsal bir sorun olarak görülmesi ve bu konuda araştırmalar yapılması yakın zamana rastlamaktadır. Özellikle gelişmiş toplumlarda yaşlı nüfus oranındaki artışları gösteren demografik çalışmaların yaygınlaşması, akademik ve politik çevrelerde yaşlılara ilgiyi artırmıştır” (İçli, 2008: 29). Ancak yapılan bu çalışmalara baktığımızda bunların daha çok psikoloji, sosyoloji, sağlık, sosyal güvenlik veya ekonomi alanlarında olduğu görülür. Bireyleri ve toplumları değiştirip dönüştürmede önemli bir işlevi olan medyanın yaşlılık konusuna bakışı ve bu grubun temsili meselesiyle ilgili olarak yapılan akademik çalışma ne yazık ki çok fazla yoktur. Bu eksikliğin bir an önce giderilerek çalışılmaya başlanması için ilgili dinamiklerin harekete geçirilmesi gerekmektedir.

Yapılan çok az sayıdaki akademik çalışmalara baktığımızda da, yaşlı nüfusun toplam nüfus içindeki oranının artmasına karşın, medyada ya yeterince temsil edilmediği ya da eksik veya yanlış bir biçimde temsil edildiği gözlenmektedir. En yaygın kitle iletişim aracı olan televizyon ve sinemada yer bulan yaşlı karakterlerde de, daha çok komik ya da acınası bir portre çizilmektedir. Medyada her kesimden ve her gruptan insanın, nicelik açısından eşit, nitelik açısından da doğru ve gerçek bir temsil olanağına sahip olması gerektiği var sayımından yola çıkarak, bu yaş grubunun temsilinin sorunlu olması meselesi, akademik alanda çalışılmayı hak etmektedir.

Yaşlılık ve değişen yaşlılık anlayışı

Her ne kadar zamana ve ülkelere göre farklılıklar gösterse de, yaşlılık, genel olarak, bireyin güçten düşmesi ve yaşama ayak uydurmada çeşitli sorunlar yaşaması nedeniyle insan neslinin sorunlu bir evresidir. Bu nedenle, insanların büyük çoğunluğu için yaşlılık sıkıntılı ve korkulan bir yaş dönemidir. “Yaşlılık, tarih boyunca insanlar tarafından korkulan ve ölümün habercisi olan bir olgu şeklinde algılanmış; yaşamın olumsuzluklarla dolu son halkası şeklinde değerlendirilmiş ve buna bağlı olarak da uzun ömürlü olmanın yolları aranmıştır” (aktaran Akçay, 2011: 6). Dünya Sağlık Örgütü (WHO) ise yaşlılığı “Çevreye uyum sağlayabilme yeteneğinin yavaş yavaş azalması.” olarak tanımlar. Yine aynı örgütün 1963 yılında yaptığı bir sınıflandırmaya göre; 45-59 yaş arası orta yaş, 60-74 yaş arası yaşlılık, 75- 89 yaş arası ileri yaşlılık, 90 ve üstü ise ihtiyarlık kategorisine alınmıştır (EYH, 2012: 2).

Söz konusu örgüt, aradan 35 yıl geçtikten sonra özellikle gelişmiş ülkeler başta olmak üzere, dünyada değişen demografik yapı nedeniyle yeni bir tanımlama ve sınıflandırmaya ihtiyaç duymuştur. “65 yaşın üzerindeki kişilerde yaş ilerledikçe fiziksel ve mental bakımdan önemli değişiklikler meydana gelir. Bu nedenle günümüzde 65 yaşın üzerindeki döneme ait bir sınıflandırma geliştirilmiştir” (DSÖ, 1998). Burada 65-74 arası erken yaşlılık, 75-84 arası yaşlılık, 85 ve üzeri ise ileri yaşlılık olarak sınıflandırılır.

Onur’a (1991: 161) göre ise; gelişmiş ülkelerde genellikle 65 yaş ileri yetişkinliğin başlama yaşı olarak kabul edilir. Ancak, orta yıllarla ileri yıllar arasında sınır olarak bu yaşın seçilmesinde bir kesinlik yoktur. Yaşlılığın 65 yaş ve sonrasıyla

tanımlanması Bismarck'tan kaynaklanmış ve diğer ülkelerde de kullanılmagelmıştır. Bu tanımlamada, bireyin işten emekliye ayrılması ve bazı toplumsal ve sağlık hizmetlerinden yararlanmaya başlaması temel alınmaktadır. 2008 yılında yapılan bir çalışmada, 65-69 yaş arası erken yaşlılık dönemi, 70-74 yaş arası orta yaşlılık dönemi, 75-84 yaş arası yaşlılık dönemi, 85 yaş ve üzeri güçsüz yaşlılık dönemi olarak sınıflandırılmaktadır (aktaran Kalkan, 2008: 8).

Yapılan istatistikler, yaşlı nüfusun giderek arttığını göstermektedir. Dünya Sağlık Örgütü'nün verilerine göre 60 yaş ve üstündeki nüfusun 2050'de 2 milyara ulaşacağı tahmin edilmektedir (WHO, 2002).

Yaşlılığın tüm yönlerini inceleyen bilim dalı da gerontolojidir. Kalıncara'ya (2016: 11) göre "Gerontoloji yaşlanmanın ve yaşlılığın bedensel, psikik, sosyal, tarihsel ve kültürel yönlerinin tanımı, açıklaması ve modifikasyonu ile ilgilenmektedir." Onur (1991: 161-162) ise gerontolojinin günümüzde hızla geliştiğini belirterek, psikoloji, biyoloji ve sosyolojiyle bağlantılı olduğunu vurgular.

Akçay (2011) ve Kalıncara (2016) yaşlanmayı dörde ayırır. Bunlar; kronolojik yaşlanma, biyolojik yaşlanma, psikolojik yaşlanma ve toplumsal/sosyal yaşlanmadır. Kronolojik yaşlanma: "Bu kavram, insanın doğumundan itibaren içinde bulunduğu zaman kadar geçen yıllara bağlı olarak geçirdiği yaşlanma sürecini anlatır" (Akçay, 2011: 13). Biyolojik yaşlanma: "Gelişim süreci içinde vücut organları ve sistemlerindeki yapısal ve işlevsel değişimdir" (Uysal, 1993: 1, aktaran Oktik, 2004: 18). Kalıncara (2016: 8) ise "Organlar düzeyinde fonksiyon azalması, dokularda yıpranma ve tahribatın artması; kısaca vücudun yapısal ve işlevsel olarak değişimidir" şeklinde tanımlamaktadır. Psikolojik Yaşlanma: Akçay (2011), bu kavramın, kişilerin kronolojik ve biyolojik yaşlanma yönüne mücadele etmesiyle ilgili olduğunu belirtir. Kalıncara (2016: 9), "Deneyimlerin artmasıyla oluşan davranış değişikliği ve davranışsal uyum yeteneğinde yaşa bağlı değişimlerdir" der. Toplumsal/sosyal yaşlanma: Biyolojik yaşlanmadan önce gerçekleştiği belirtilen bu kavramın bireyin çalışma ve yeteneğinin azalması sonucunda toplumsal rol ve statüsünün değişmesi ile ilgilidir (Kalıncara, 2016). Hemen hemen her yazar yaşlılık ve yaşlanma ile ilgili olarak farklı kelimeleri tercih etmiş olsa da anlam bakımından aynı noktaya ulaştıklarını söylemek mümkündür.

Nüfus yapısının değişmesiyle birlikte özellikle gelişmiş ülkeler başta olmak üzere, hükümetlerin bu yaş grubuyla ilgili çalışmalara da ağırlık vermeye başladığı görülmektedir. Ancak, hükümetlerin yaşlıların bakımı, sosyal güvenlik vb. çalışmaları yapması gereklidir, fakat yeterli değildir. Toplumdaki yaşlı algısı ve bu algının yaşlılar üzerindeki etkileri ve yansımaları da çok önemlidir. Bu noktada ise daha önce de ifade ettiğimiz gibi, bireylerin ve toplumların tutum ve davranış değişikliklerinde önemli bir rolü olduğunu bildiğimiz ana akım medya ve sinemanın önemli bir sorumluluğu bulunmaktadır. Her şeyden önce bu araçlarda, toplumsal yapının eşit, adil ve doğru bir şekilde temsil edilmesi gerektiği meselesi açısından da bakıldığında da bu sorumluluğun gerekliliği ortadadır.

Yaşlılıkla ilgili sosyal psikolojik kuramlar

Sosyal bilimlerde içinde yaşlılık, farklı kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirilmektedir. Yaşlı bireylerin sosyal uyumuyla ilgili bir çok sosyal psikolojik kuramdan söz etmek mümkündür. Bunlar;

Süreklilik Kuramı: Akçay (2011), bu kuramın, yaşlanan bireyin kaybettiği rollerinin yerine benzerlerini koyması gerektiğini belirtmektedir. Kalıncara (2016: 37) ise, "... Bu teoriye göre yaşam doyumunun temeli başarılı yaşlanmadır. Her zaman pasif ve çekingen, içlerine kapalı insanlar emeklilikte de aktif olamazlar. Benzer şekilde her zaman aktif, iddiacı ve sosyal katılımlı olanlar yaşlandıklarında sessizce evlerinde oturamazlar" der. "Yaşlanmaya başlayan kişi, kaybolanlar için yeni rolleri değiştirir ve iç psikolojik sürekliliğin yanı sıra sosyal davranış ve koşulların dışına dönük sürekliliğini sürdürülebilmek için çevreye uyum sağlamanın tipik yollarını sürdürmeye devam eder" (Hooyman ve Kıyak, 1991: 85).

Aktivite Kuramı: Bu kurama göre, yaşlılıkta öznel hazzın ancak ve ancak aktif olunması şartıyla elde edilebildiği belirtilir. Söz konusu kurama göre, yaşlının aktiflik durumunu önceki yaşam biçimi, sosyoekonomik durumu ve sağlık düzeyi belirlemektedir (Kalıncara, 2016). "Yaşlı kişi orta yaş etkinliklerini olabildiğince uzun süre korumak ister ve terketmeye zorlandığı etkinliklerin yerine yenilerini koyar" (Onur, 1991: 190). "Bu kuram bireylerin yaşlandıkça meydana gelen sosyal yaşamlarındaki değişimlere nasıl uyum gösterdiklerini ve bunları nasıl tolere ettiklerini açıklamaya çalışır" (Morgan ve Kunken, 1998: 186, akt. Baran, 2004: 47). Aktivite kuramına göre, yaşlılar, toplum tarafından dışlanmalarını önlemek için orta yaş dönemlerini uzatarak diri, aktif ve genç kalmalıdır. Bu anlayışa göre, bireylerin, bırakmaları gereken orta yaştaki aktivite ve davranışları yerine kabul edilebilir olanları devam ettirmeleri gerekir.

Geri Çekilme Kuramı: Geri çekilme kuramına göre, yaşlılık üç şekilde kopma yaşar; fiziksel, psikolojik ve toplumsal. Fiziksel olarak aktivitelerini yavaşlatırlar ve sarf ettikleri mücadele azalır. Psikolojik olarak, çevresi ile olan ilişkileri zayıflar ve kendi iç dünyalarına yönelirler. Toplumsal olarak ise, hem bireyin topluma hem de toplumun bireye olan yaklaşımı konusunda kopmalar yaşanır ve karşılıklı etkileşim zayıflar (Işık, 2002). "Roller ve enerji kaybı yaşayan daha yaşlı insanlar, üretken ve rekabet edebilecek toplumsal beklentilerden özgürce salınmak ister" (Hooyman ve Kıyak, 1991: 83). "Bu kurama göre yaşlılık çalışma ile emeklilikte olduğu gibi, hem bireyin hem de toplumun karşılıklı ayrılma yaşadığı bir dönemdir" (Baran, 2004: 48). Söz konusu kuram, yaşlılığı toplumdaki kopma isteği ve yaşlı birey memnuniyetinin sadece bu yolla elde edilebileceğini iddia eder. "Bu görüşe göre, yaşlılığa uyum yapmış birey sosyal ve psikolojik bağlarının azalması biçimindeki gerçeği zihinsel olarak kolay kabul eden, sosyal, kişisel bakımdan ortaya çıkan değişimlere tepki göstermeden uyum sağlayan birey olarak görülür" (Kalıncara, 2016: 31).

Modernleşme Kuramı: Modernleşme kuramı, sanayileşmeyle beraber yaşlı bireyin konumunun gerilediğini kabul eder. "Kuramsal bir çerçeve olarak modernizasyon kuramı, sosyal ve teknolojik değişimlerin yaşlı insanlarla birlikte toplumun üzerindeki zaman içinde oluşan etkilerini belirten bir dizi biçimsel düzenlemeleri kapsar" (Akçay, 2011: 35). Söz konusu kuram, teknolojik ilerlemeyle yaşlıların rolü arasında ters orantı olduğunu iddia eder (Kalıncara, 2016: 35).

Alt Kültür Kuramı: "Aktivite teorisyenlerinin aksine, ileri yaşlı bir altkültürün savunucuları, kendi kültür konseptlerini ve toplumsal kimliklerini, bir altkültürde yer

olarak sürdürürler” (Rose, 1965, akt. Hooyman ve Kıyak 1991: 87). Tufan ise, “Ortak yönlerinden ötürü yaşlıların toplumda bir “alt kültür” oluşturduğunu, yaşlıların toplumun diğer gruplarından çok farklı bir yaşamın özlemini çektiklerini iddia eder” (Tufan, 2016: 153).

Rol Kuramı: “Yaş normları yaşla ilgili bir insanın yapabileceği veya yapması gereken şeylerin kapasite ve sınırlılıklarının varsayımıdır” (Akçay, 2011: 31). Örneğin, yaşlı dul bir kadının kendinden en az beş ya da on yaş küçük bir erkekle flört etmesi, aile üyeleri ve sosyal çevresi tarafından hoş karşılanmaz ve bu kişiler tarafından uyarı alır. Toplumsal rol, bireyin davranış kalıplarını belirleyen temel etkenlerden biridir. “Bireyler yaşamlarında, öğrenci, anne, eş, evlat, iş kadını, büyükanne gibi çeşitli roller oynarlar. Bu roller, bir kişiyi sosyal bir birey olarak tanımlar ve benlik saygısının temelini oluşturur” (Akçay, 2011: 30).

Sembolik Etkileşimcilik Kuramı: Aktivite ve geri çekilme kuramları arasındaki bağlantı noktası görevini üstlenen sembolik etkileşimci kuram, yaşlanmayı etkileyen çevre ve kişinin etkileşimi üzerinde durur (Hooyman ve Kıyak, 1991).

Sembolik etkileşimcilik bireylerle toplum arasında karşılıklı bağımlılık üzerinde odaklanan bir kuramdır. Sembollerin ortak anlamı, birlikte yaşamın varlığı ve bireylerin birbirlerinin farkında olarak yaşamalarının sonucunda gelişir. Bu durum iletişimin kolay kurulmasını ve bireylerin birbirlerini anlamalarını sağlar. Böylece anlamların hem ortamları hem de diğer bireylerle etkileşime girilerek oluşturulduğu ifade edilir (Baran, 2004: 52).

Etiketleme Kuramı: Bu kurama göre “Yaşlı insanlar toplum tarafından nasıl sınıflandırıldığı ve tanımladığına göre düşünürler ve hareket ederler” (Akçay, 2011: 61). Yaşlı bireyler başta olmak üzere her yaş kategorisindeki kişiler sosyo psikolojik kimliklerini diğerlerinin kendilerine karşı tepkilerine göre tanımlar.

Yaş Tabakalaşması Kuramı: “... yaş tabakalaşması kuramı, toplumsal yaş yapısının, rolleri, yaşam doyumunu ve benliği etkilediği inancı üzerine kurulmuş kuramsal bir bakış açısıdır” (Akçay, 2011: 63). Yaş tabakalaşması kuramı, sadece yaşlı tabaka için değil, bütün yaş tabakaları arasındaki ilişkileri kapsamaktadır (Hooyman ve Kıyak, 1991).

Toplumsal Değiş tokuş Kuramı: Bu kuram, modernleşme ile yaşlının konumu arasında direkt bağlantı kurmaktadır. Yaşlının modernleştikçe toplumsal konumunun düştüğünü iddia eder (Hooyman ve Kıyak, 1991). Bahsedilen kurama göre, insanlar birtakım ödül elde etmek için toplumsal ilişkiye girmektedir. Bunlar, sevgi, güven, ekonomik kalkınma vb. şeylerdir. Onur’a göre, “... Ödül elde etme sürecinde de birtakım bedeller de öderler (olumsuz yaşantılar, yorgunluk, çabalama, vb.) ya da olumlu yaşantılarından ödüllendirici etkinlik uğruna vazgeçmek zorunda kalırlar” (1991: 191).

Yeterlilik Kuramı: Fischer ve Heister’e göre; “Yaşlılıkta yeterliliğe öncelikle ihtiyaç şu alanlarda artmaktadır: Günlük yaşam ödevlerinin üstesinden gelmede, bağımsızlığı korumada ve geliştirmede, bakıma muhtaçlığı önlemede” (akt. Tufan, 2016: 145).

Hooyman ve Kıyak (1991), bu kuramların herkes tarafından merak edilen sorulara yanıt vermeye çalıştığını belirterek bahsettikleri soruları şu şekilde özetlemektedir:

Başarılı olan şey için ne yapar? Yaşlılar ne yapmalıdır? Toplumumuz yaşlılarla ilgili olarak ne yapmalı? Yaşlı insanları emekli olmaya zorlamalı mıyız yoksa çalışmaya devam etmeleri durumunda daha fazla tatmin olacak mı? Yaşlıların toplulukta aktif olması faydalı mı? Bu kuramların tümü, yaşlı insanların kendi çevreleriyle bağlantı kurmalarının en uygun yolunun belirlenmesindeki temel meseleyi ele almaktadır (Hooyman ve Kıyak, 1991: 78).

Yaşlılıkla ilgili oldukça fazla sosyal psikolojik kuram mevcuttur. Fakat, hemen hemen her kuramın içinde yer alan en önemli nokta ise, yaşlıların toplum tarafından ötekileştirilmemek adına yapmış olduğu birtakım eylemlerdir. Şüphesiz ki bu eylemler sonucunda söz konusu kuramlar ortaya çıkmaktadır.

Batı medyasında yaşlılık temsili

Gündelik hayatta yaşlı insanlarla karşı karşıya olmamıza rağmen, televizyon ve sinemanın gerçek hayattan bir kaçış olarak görülmesi nedeniyle yaşlılığı ve yaşlıları pek görememekteyiz. Oysa medya, tutum ve algılarımızı oluşturma veya değiştirebilme işlevine ve yeteneğine sahip olması nedeniyle toplumsal açıdan çok önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle yaşlılara ait var olan algıların benimsetilmesinde, ya da değiştirilip dönüştürülmesinde önemlidir. Yaşlıların sinema ve televizyonda temsili sadece ülkemizde sorunlu değildir. Yurt dışında yapılan çalışmalarda da yaşlıların televizyon ve sinemadaki kurmaca yapımlarda ya komik ya da acınası durumlarda temsil edildiği ifade edilmektedir. Bu sorunlu temsilin farklı nedenleri bulunmaktadır. Ama en büyük belirleyici neden izleyicilerin konuyla ilgili olumsuz bakış açısını yansıtan talebidir. Hatch (2005), medya tarafından çevrili dünyada yaşlıların sesinin, görüntülerinin ve düşüncelerinin görünmez bir şekilde adeta gömülmüş olduğunu söyler. Delloff (1987: 12) ise “Yaşlı nüfusun medyada fazla görünür olmamasının bir başka nedeninin de yaşlılığın ölümü çağrıştırması ve insanların bunu görmek istememesi.” olduğunu ifade eder. Bu yüzden, sinema ve televizyon izleyicileri yaşlı insanları ekranda ve/veya perdede görmek istemiyor. Gerbner (2006) ise kendisiyle yapılan bir söyleşide izleyicilerin bu konudaki isteksizliklerini “Amerikalılar yaşlılıktan ve yaşlanmadan korktukları için mi acaba medya bu portrelere yer vermediğini” söyler.

Vickers (2007), A.B.D’de yaşlıların medyada ne sıklıkta ve hangi biçimlerde görünür olduğunu dönemlere ayırarak şu şekilde incelemiştir. 1970’ler, Görünmez Yaşlılar: Bu yıllar yaşlıların görmezden geldiği yıllardır. 1980’ler, Olumlu ve Olumsuz İmajlar: Bu yıllarda yaşlılar medyada daha çok sit-com’larda yer aldılar. Özellikle “Altın Kızlar” isimli sit-com, yayınlandığı 1985-1992 yılları arasında oldukça ilgi gördü. Burada görülen yaşlı karakterler o güne dek görülen yaşlı karakterlere oranla oldukça olumlu idi. Nitekim pek çok ödül kazandı. 1985 yılında çekilen “Cocoon” filmi ise günümüzde bile halen popüler film endüstrisi içinde yaşlılık konusunu derinlemesine işleyen tek filmidir. Film, bir yaşlı bakım evinde kalan bir grup yaşlı adamın öyküsü anlatılır. Yaşlı adamlar kaldıkları yerin yanında bulunan bir yüzme havuzuna gelen gençlerle arkadaşlık eder. Burada bazı karakterler unutulmaz portreler çizer. Ve bu arkadaşlıkları esnasında önemli mesajlar verilir, vs. 1990’lar: Bir Gençlik Kültürü: Yaşlı nüfus ancak dramatik bir şekilde plastik cerrahi ve kozmetik sanayiinin gelişmeye başlamasıyla nadiren de olsa görünür olmaya başlamıştır.

“1970 Yılında A.B.D’de yapılan bir araştırmada 9000’den fazla karakter bulundu. Bu karakterlerin sadece % 3.7’si yaşlı idi. Bu yaşlılar da çekici olmayan, mutsuz ve etkisiz bir pozisyonda çiziliyordu (Delloff, 1987: 12). Bu pozisyondan çizilen yaşlılık temsili elbette toplumda yaşlılara bakışı ve yaklaşımı olumsuz yönde etkilemektedir. Oysa Tufan’ın (2003: 15) belirttiği gibi “toplumun nazarında yaşlılığın değeri yükselmedikçe, yaşlının kendisini bir kayıp olarak algılama olasılığı daha fazla oluyor.”

Fay Gordon, 2015 Academy ödülleri ödül alan film konuları ve ödül alan oyuncuların yaş durumlarıyla ilgili yaptığı yorumda “dün akşam yapılan ödül töreninde ne yazık ki yaşlılık yine görmezden gelindi. Hollywood’un toplumda var olan

farklılıkları iyi yansıtma konusunda başarısız olduğunu gördük. Konulara ve rol alan oyunculara baktığımızda yaşlı olma durumunun görmezden gelindiğini ve oyuncuların hepsinin genç, enerjik, vs. olduğunu gördük. Bu filmler aslında ister dizi, ister film, tüm Amerikan dramalarında yaşlılığın nasıl görmezden gelinip yok sayıldığının da birer kanıtı gibi.” diyerek (Ayers ve Gordon, 2016) Amerikan film ve TV endüstrisinin Amerika’daki yaş ve yaşlılık durumuyla ilgili anlatılarda daha gerçekçi ve yaratıcı olmasına ihtiyaç olduğunu altını çiziyor.

Tarihsel açıdan Türk sineması

Türk sineması ilk döneminden (1914) günümüze kadar çok farklı evrelerden geçmiştir. Özön, Özgüç ve Esen gibi birçok araştırmacı yazar, Türk sinemasını belli dönemlere ayırmaktadır. Sinemanın Türkiye’ye gelişi, ilk dönem olarak adlandırılmaktadır (Özön, 1985). Çalışmada, Türk sineması; ilk dönemin ardından, Tiyatrocular Dönemi, Sinemacılar Dönemi, Karşıtlıklar Dönemi ve Türk Sinemasında 80’li ve 90’lı Yıllar olmak üzere 2000’ler de dahil belli bölümlerde kısaca incelenmektedir.

Sinemanın Türkiye’ye ilk gelişi - ilk dönem (1914-1923): Sinemanın Türk Sinema tarihinde ilk hangi film ile perdenin açıldığı konusunda birtakım belirsizlikler olduğu söylenebilir. Literatürde, ilk Türk filminin 14 Kasım 1914’te Fuat Uzkıray tarafından çekildiği belirtilmektedir. Merkez Ordu Sinema Dairesi arşivindeki bu film, günümüze ulaşamamıştır.

Tiyatrocular dönemi (1923-1939): Tiyatrocular döneminde, Muhsin Ertuğrul’un fazlasıyla ön plana çıktığı söylenebilir. Onaran (1994), Ertuğrul’un bu dönemde öne çıkmasını, stüdyo çalışmalarında tecrübeli ve ilgili başka birinin bulunmamasına bağlamaktadır. Esen (2010), tiyatrocular döneminin 1922’de başladığını öne sürerek bu dönemin “Muhsin Ertuğrul Dönemi” olarak adlandırılabilirliğini belirtmektedir (S.22).

Geçiş dönemi (1939-1950): Türk sineması tarihinde, Tiyatrocular Dönemi ile Sinemacılar Dönemi arasında kalan dönem “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılmaktadır. (Onaran, 1994: 35) Geçiş dönemi; 1939’da Faruk Keç’in ortaya çıkışından 1949’da Lütfi Ö. Akad’ın işe başlamasına dek sürdüğü söylenebilir. Özön (1985), Geçiş Döneminin, iki büyük yükü yaşamak zorunda kaldığını belirterek, bunlardan birinin 1939-1945’te geçen İkinci Dünya Savaşı ve diğerinin ise tiyatrocular döneminden miras kalan tiyatrolaştırılmış sinema olduğunu öne sürmektedir. Onaran (1994), savaş sebebiyle sadece Mısır yoluyla Amerikan filmlerinin ülkemize getirildiğini belirterek, bu filmlerle beraber Mısır filmlerinin de yollandığını ve Arap melodramının, Geçiş Dönemi filmlerini de etkilediğini iddia etmektedir.

Sinemacılar dönemi (1950-1970): Geçiş Döneminden sonra sinemamızın iyice hareketlendiği Sinemacılar Dönemine 1950’li yıllarda geçilmiştir. Bu dönemin, Lütfi Ömer Akad’la 1950 yılında başladığı belirtilmektedir (Özgüç, 1993). Özön (1985), Akad’ın sinemaya bakışı, sinema anlayışı ve hem dil hem de uygulama bakımından Ertuğrul’da oldukça farklı olduğunu belirterek, sinemayı tiyatral havasından kurtarmayı başardığını öne sürmektedir. Sinemacılar Dönemi, oldukça hareketli ve birçok gelişmenin yaşandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Esen’e göre; “Sinemacılar Dönemi, Türk sinemasının artık dilini öğrendiği, söylemek istediklerini derli toplu biçimde ve ustaca anlatabildiği bir dönemdir. Artık kişiliğini ortaya koyabilmekte, erginleştiğini filmleriyle gösterebilmektedir. Serpilmiş, kendine güveni gelmiştir” (Esen, 2010: 126). Scognamillo (2010) ise bu dönemde sinemanın arayışa dönüşmüş olduğunu belirtmektedir. Lütfi Ömer Akad’ın başı çektiği bu dönemde, Metin Erksan,

Atıf Yılmaz Batıbeki ve Halit Refiğ gibi birçok önemli yönetmenin sinemamıza hizmet ettiği söylenebilir.

Karşıtlıklar dönemi (1970-1980): 1970'ten 1980'e kadar uzanan bu dönemde, Akad'ın küllerinden yeniden doğmaya başladığını, Yılmaz Güney'in ortaya çıkışını ve uluslararası alanda başarının yakalandığını söylemek mümkündür. Esen, bu dönemi "Karşıtlıklar Dönemi" olarak adlandırmaktadır. Bunun sebebini ise şu şekilde belirtmektedir;

1970'ler sinemasını 'Karşıtlıklar Dönemi Sineması' olarak adlandırmamızın nedeni, hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal yapıda karşıtlıkları içeren bir dönem olmasındandır. Sinemaya baktığımızda, dönemi, iki zıt anlayışla ortaya çıkan iki zıt sinemasal yapının ağırlığını belirlemektedir. Bir yanda toplumsal sorumluluklar sonucu üretilen 'eleştirel siyasal filmler'; tam karşı yanda, kişisel bencilliklerle sömürü çarkına alet olmayı kabullenmenin sonucu üretilen seks filmleri (Esen, 2010: 159).

Bu dönemde, 1974 yılında başlayan seks filmleri furiasının, çoğunluğunu sokaktaki lümpen kesimin oluşturduğu geniş izleyici kitlesine sahip olduğu ve aileleri sinemadan uzaklaştırdığı belirtilmektedir (Özgüç, 1993).

Türk Sinemasında 80'li ve 90'lı yıllar (1980-2000): 12 Eylül 1980'de gerçekleştirilen askeri darbe, sadece toplumu değil sinemayı da derinden etkilemiştir. Karaç; "... 12 Eylül'le birlikte, entelektüel düşüncenin aşağılandığı, politik tavır almanın teröristlikle özdeşleştirildiği, bir "apolitizasyon politikası" hayatın her alanına nüfuz ederken, bunun sinemayı ve edebiyatı etkilememesi beklenemezdi" (Karaç, 2008: 52) diyerek dönemin siyasi tavrının, sanat üzerinde etkili olduğunu belirtmektedir. 1980'li yıllardan 90'lara geçerken sinemaya en çok darbeyi televizyonun yayılması sonrasında kurulan özel kanallar ve video cihazlarının kullanılmaya başlanması vurduğu söylenebilir. Pösteği (2012), bu dönemde yaşanan olaylar neticesinde, sokaktan iyice uzaklaşan halkın, evde film izlemeye başladığını ve bunun sonucunda sinemadan iyice uzaklaştığını belirtmektedir. 1990 sonrasında Türk sinemasında birçok yönetmen adını duyurmuştur. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Handan İpekçi, Reha Erdem ve Onur Ünlü gibi isimleri sayabileceğimiz bu yönetmenlerin hepsi kendi tarzlarında filmlerini çekerek vizyona sokmuşlardır. Pösteği (2012), *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1992) ve *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993) filmleriyle sinemamız adına başlayan olumlu sürecin, *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995) ve *Eşkuya* (Yavuz Turgul, 1996) ile devam ederek Türk sinemasının yeniden canlandığını belirtmektedir. *Eşkuya*, 1996 yılında vizyona girip 2.5 milyon izleyici tarafından izlenerek, sinemamızın küllerinden yeniden doğmasında önemli bir paya sahip olmuştur.

2000'li yıllar sonrası Türk Sineması: Dönem itibarıyla 2000'li yılların başlarında, Türk sinemasında ticari kaygıların güdüldüğü söylenebilir. Pösteği (2012), o dönemin popüler oyuncularının da katkılarıyla filmlere daha çok seyirci çekilmeye başladığını belirterek, *Vizontele'nin* 3 milyon 300 bine ulaşan seyirci sayısına dikkat çekmektedir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Reha Erdem gibi yönetmenler ise kendi izleyici kitlelerine hitap ettikleri için gişe kaygısı gütmemektedirler. Scognamillo (2010) da bu duruma dikkat çekerek 2000'li yıllar Türk sinemasının, kendi imkânlarını oluşturan "Yeni Kuşak Sineması" olmaya başladığını belirtmektedir. Bu dönemde, özellikle Nuri Bilge Ceylan sadece ülkemizde değil, yurt dışında da çok önemli ödüller kazanmıştır. 2008'de *Üç Maymun* filmiyle Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen

ödülünü kazanan yönetmen 2014'te de *Kış Uykusu* filmiyle yine aynı festivalde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır.

Yaşlı karakterler, Türk sinema tarihinin hemen hemen her filminde yer almaktadır. 1990 öncesi dönemlerde yaşlı karakterler daha çok yardımcı rolde yer almakta idi. Örneğin; şerefli aile babası, adaletli hâkim, kötü kayınvalide ve kurnaz bakkal gibi... Bu rollerde de genellikle Hulusi Kentmen, Münir Özkul, Ali Şen, Adile Naşit, Aliye Rona ve Talat Artemel gibi pek çok oyuncu boy göstermekteydi. Bu dönemlerde Türk filmleri ağırlıklı olarak genç karakterler etrafında şekillendiği için yaşlı karakterlerin daha arka planda kaldığı söylenebilir. Fakat yaşlı stereotiplerinin belirgin olarak öne çıktığı söylenebilir. Belli rol kalıplarında yer alan karakterler, genellikle filmin olumsuz bölümüne hizmet ederek ana karakterin yoluna engel çıkarır ya da söz konusu karaktere akıl verir. Zira Zengin'in (2015), kitabında kategoriye ayırdığı yaşlı stereotipleri özellikle 1990 öncesi Türk Sinemasında oldukça sık görülmektedir. Bunlar; Bilge yaşlı, olumsuz yaşlı, huysuz yaşlı, muhtaç yaşlı ve muhafazakar yaşlı tipleridir.

Türk Sinemasında, yaşlı karakterleri ön plana çıkaran filmler, çoğunlukla 1990 sonrasında ortaya çıkmaya başladı. Özellikle de 1990'lı yılların ikinci yarısında tekrar ayağa kalkan sinemamızda, bağımsız film yapma amacı taşıyan yönetmenlerin de etkisiyle daha orijinal hikayelere ve de daha farklı bireylere yer verildi. Sinemamızda alışlageldik melodram kalıpları yıkılmaya başlanarak özellikle son dönemlerde yaşlı bireyleri temel alan pek çok film yayınlandı. Bunlar arasında; *Beyaz Melek*, *11'e 10 Kala*, *Çınar Ağacı*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Pandora'nın Kutusu* filmleri yer alır. Söz konusu filmlerde, yaşlı karakterlerin hem kendileri hem de aile ve yakın çevreleriyle olan ilişkileri gösterilmektedir.

Türk sinemasından örneklerle yaşlı temsili

Metodoloji

Bu bölüm, çalışma yöntemi kapsamında belirlenen desen, çözümlemenin çerçevesi ve amacı, çözümlemenin evreni ve örnekleme, veri toplama ve veri analizi konularında bilgi içermektedir. Çalışma, 1950 yılından itibaren gösterime girmiş olan Türk filmlerinde, yaşlı temsillerinin nasıl biçimlendiğini ve ne gibi etmenlerden etkilendiğini belli örnekler üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çözümleme kısmında, yaşlılık temsili açısından daha zengin bir malzeme sunacakları düşünülerek 1950'lerden günümüze kadar her on yıllık dilimde gösterime giren Türk filmleri tercih edilmiştir. Medya çözümlemesini temel alan bu araştırma, nitel desende yapılandırılmıştır. Nitel araştırma deseni olarak yöntemler içinde araştırma konusu açısından olgubilim desenin uygun olduğu düşünülmüştür. Yıldırım ve Şimşek'e (2013) göre, olgubilim (fenomenoloji) deseni, gündelik yaşamda farkında olduğumuz fakat ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmakta ve bu olguları tam anlamıyla kavramımıza zemin hazırlayan bir desen olarak açıklanmaktadır. Bu araştırmanın evreni; 1952-2015 yılları arasındaki her on yıldan birer film olmak üzere yaşlılıkla ilgili konuları içeren Türk filmlerinden oluşmaktadır. Araştırma konusuna ve amacına uygun olarak, amaçsal örnekleme yöntemlerinden "tabakalı amaçsal örnekleme" kullanılmıştır. "Bu yöntem, ilgilenilen belli alt grupların özelliklerini göstermek, betimlemek ve bunlar arasında karşılaştırmalara olanak tanımak amacıyla tercih edilir" (Büyüköztürk, vd., 2014: 91). Bu amaç doğrultusunda, Türk sinemasında 1950'lerden günümüze kadar her on yıllık süreçte çekilmiş olan yaşlı bireyleri temsil eden yedi uzun

metraj film ele alınmıştır. Bunlar sırasıyla, *Kanun Namına* (1952), *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* (1964), *Hababam Sınıfı* (1975), *Adile Teyze* (1982), *Eşkiya* (1996), *Güle Güle* (2000) ve *Nadide Hayat* (2015) filmleridir. Hem doğrudan yaşlı bireyleri konu almaları hem de Türk yapımı olmaları bu filmlerin incelenmesinin tercih edilmesinde etkili olmuştur. İlgili literatür dikkate alınarak filmler üç analiz sorusu yardımıyla incelenmiştir. Bunlar; fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili, aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili, yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili.

Çalışmada çözümlenen filmlerde, varsayımsal olarak oluşturulan sorunsallar ve çözümlenmesi gereken parametreler aranmıştır. Filmlerde incelenen yaşlanma olgusunun ne gibi yansımalarının olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Çalışmada çözümlenen filmler, varsayımsal parametreler baz alınarak tekrar tekrar izlenmiş, filmlerin hem özelinde hem genelinde yaşlanma olgusunun etkileri incelenmiştir.

Kanun Namına

Filmin özeti

Araba tamirhanesinde çalışan Nazım, (Ayhan Işık) zengin bir ailenin kızı olan Ayten'le (Gülistan Güzey) evlenir. Ayten'in yaşlı babası Şevket (Talat Artemel) bu evliliğe olumlu bakarken, üvey annesi ve kız kardeşi onları ayırma planları yaparlar. Nazım'ın en yakınları, kendisinden yaşça büyük olan Kamil usta (Settar Körmükçü) ve diğer iş arkadaşlarıdır. Ayten'in kız kardeşinin planları, Nazım'ın tuzağa düşmesine ve suç işlemesine sebep olur. Eski güzel günleri yerine hapisane hayatı Nazım'ı beklemektedir.

Fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili

Filmde, yardımcı roldeki karakterler arasında iki yaşlı kişi ön plana çıkar; Ayten'in babası Şevket ve Kamil usta. 60'lı yaşlarda olan Şevket karakterinin saç ve bıyığı bembeyazdır. Dönemin abartılı makyajının da etkisiyle iyice yaşlandırılmış olan karakterin sağlığı filmin ilk bölümünde bozulmaktadır. Felç geçiren karakter, yaşamını yatağa bağlı olarak sürdürür. Kamil karakteri de Şevket'le aynı yaşlardadır. Fakat gayet sağlıklı olan karakter, hala çalışmaya deva etmektedir. İki farklı toplumsal sınıfın temsilcileri olan Şevket ve Kamil'in tek ortak özellikleri yaşlı bireyler olmalarıdır. Şevket, zengin ve musikiye karşı ilgisi olan bir karakter iken, Kamil ise fakir bir tamircidir. Şevket'in sahibi olduğu konak için, o dönemin sosyoekonomik yapısı göz önünde bulundurulduğunda oldukça lüks bir konut olduğu söylenebilir.

Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili

Şevket'in felç geçirmesiyle birlikte, mutlu seyreden hikâyeye yavaş yavaş yerini drama bırakır. Çünkü ailesinin otoritesini elinde bulduran söz konusu karakter, bir anda yatağa düşünce, evdeki diğer bireyler arasında sorunlar oluşmaya başlar. Eşi ve kızları arasında kalan söz konusu karakter, yaşadığı hastalıkla birlikte tamamen çaresiz bir durumda yer alarak geri planda bırakılır. Buna ek olarak, filmdeki sahne geçişlerinde belli aralıklarla Şevket ve yüzündeki hüznü ifade gösterilir. Filmde Kamil'in özel hayatına dair bilgi edinmek güç bir durumdur. Çünkü ailesine dair bir söylem ya da sahne filmde yer almaz. Fakat iş yerindeki arkadaşları ve Nazım ile olan ilişkisine bakıldığında, onlar tarafından saygı gören ve sevilen bir kişidir. Ayrıca grubun yaşlı

bilgini olarak öne çıkan karakter, Nazım ve Ayten arasındaki ilişkide de arabulucu görevini üstlenmektedir.

Yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili

Filmde yer alan olay ve olgulara bakıldığında pek çok sosyal psikolojik kuramdan bahsetmek mümkündür. Bunların en başında aktivite kuramı gelir. Çalışmada, daha önce de belirtildiği gibi, kişinin aktivite durumunda sosyoekonomik ve kültürel düzeyinin belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. Filmde yer alan Şevket karakterinin, evinde her hafta Müzik Cemiyeti'ni ağırlaması ve onlarla beraber şarkı söyleyip sohbet etmesi onun emeklilik döneminden sonra aktif kalma çabasının belirtisidir. Söz konusu kurama göre, yaşlı bireyler toplum tarafından dışlanmamak adına, filmdeki Şevket karakterinin yaptığı gibi girişimlerde bulunabilmektedir. Kamil'in yaşı ilerlemiş olmasına rağmen çalışmaya devam etmesi ya da çalışmak zorunda olması da akla yeterlilik kuramına getirmektedir. Bu kurama göre, birey yaşlanmasına rağmen kendi kendine yetebilir ve ihtiyaçlarını karşılayabilecek durumda olur. Kamil'in kimseye yük olmadan yaşaması ve çalışmaya devam etmesi onun yeterliliğinin göstergesidir. Filmde, Şevket'in fiziksel, Kamil'in de psikolojik olarak çevresinden kopması, geri çekilme kuramını çağrıştırmaktadır. Şevket'in felç geçirmesinden sonra, aktivitelerinin sona ermesi ve ailesi tarafından dışlanması onun geri çekilmesine neden olmaktadır. Kamil ise psikolojik olarak bir ayrılma yaşamaktadır. Belli aralıklarla gizlice içki içmesi ve ailesinden hiç bahsetmemesi, yakın çevresinden psikolojik olarak kopuşunun belirtisi olduğu söylenebilir.

Ağaçlar Ayakta Ölüyor

Filmin özeti

Asım (Hulusi Kentmen) ile eşi (Yıldız Kenter) oğlunu ve gelinini kaybetmiş, onlardan geriye ise sadece Orhan (Fikret Uçak) isminde torunları kalmıştır. Orhan da büyük babasına kızarak çocuk yaşta evi terk etmiştir. Yıllar sonra Orhan'dan mektup gelir. Mektupta, onları ziyarete geleceğini belirten Orhan aslında sabıkalı bir suçludur. Birkaç gün sonra Asım'ın okuduğu bir gazetede Orhan'ın da içinde bulunduğu uçağın düştüğü ve kimsenin kurtarılamadığı yazmaktadır. Asım da kalp hastası olan eşinin üzülmemesi için kısa süreliğine Orhan'ın yerine geçmesi konusunda Selim (İzzet Günay) ile anlaşır. Orhan'ın eşini oynaması için de intihar etmesini önlediği Semra'yı (Semra Sar) ikna eder. Bundan sonra olaylar gelişir. Her şey yolunda giderken yaşlı çiftin torunları olan Orhan yeniden ortaya çıkar ve büyükannesinden para ister. Fakat büyükanne oynanan bu oyundan memnundur ve bozulmasını istemez. Bu yüzden de Orhan'ı evden kovar. Son bölümde, Selim ve Semra birbirlerine aşık olur ve Asım Bey'in eşi yeniden hayata tutunur.

Fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili

Asım karakteri, 70'li yaşlarda, beyaz saçlı gayet sağlıklı bir İstanbul beyefendisidir. Giyim tarzı şık olan söz konusu karakterin maddi durumu ise oldukça iyidir. Asım'ın eşi ise (filmde adı yoktur, kaynaklarda büyükanne olarak geçmektedir) 70'li yaşlarda, beyaz saçlı, yüzünde derin kırışıkları olan ve daha önce kalp krizi geçirmiş, sağlığı bozulmuş bir karakterdir. Asım'a göre daha naif bir karakter olan büyükanne, eşinin otoritesini altında yaşam sürmektedir. Asım eşine göre daha sosyaldir. Şöyle ki; Asım,

kendi yaş grubundan arkadaşlarıyla dışarıda görüşüp zaman geçirirken, eşi ise yaşadıkları konaktan pek çıkmaz. Ekonomik açıdan gayet iyi durumda olan Asım ve eşi kültürel açıdan da kendilerini geliştirebilmiştir.

Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili

Filmde, yaşlı çiftin oğlu ve gelininin neden öldüğü konusunda hiçbir bilgi yer almamaktadır. Onlardan geriye kalan Orhan ismindeki torunlarıyla da pek anlaşamazlar. Küçük yaşta hırsızlık yapmaya başlayan Orhan, dedesinin bu durumu öğrenmesiyle birlikte onun şiddetli tepkisiyle karşılaşır. Asım, evin sert otoriter bireyi iken eşi ise daha çok aile içi ilişkilerdeki dengeyi ayarlamaya çalışan kişi konumundadır. Bu yüzden de Orhan evi terk ederken araya girmeye çalışsa da bunu başaramaz ve Asım'a da tepki gösteremez. Asım'ın arkadaşları ise kendisi gibi 70'li yaşlarda ve yalnız kişilerdir. Bu yüzden de Asım'ın şanslı olduğunu düşünürler. Buna ek olarak filmin bir sahnesinde, kendi yalnızlıklarından yakınarak, bu yaşta böyle bir durumun çok zor olduğunu belirtirler.

Yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili

Büyükanne karakteri, torunu Orhan'ın (Selim) yeniden hayatına girinceye kadar, hem psikolojik hem de fiziksel olarak geri çekilmektedir. Geri çekilme kuramında olduğu gibi çevresi ve yaşadığı toplumla ilişkileri azalan söz konusu karakter yaşlanmayı kabullenerek kabuğuna çekilmektedir. Daha sonra Asım ve eşinin hayatına Selim ve Semra'nın girmesiyle birlikte, daha aktif bir yaşam sürmeye başlanır. Çoğunlukla gençlerin gittiği gece kulübüne giden yaşlı çift gençlere ayak uydurmaya çalışır. Burada aktivite kuramı akla gelir. Asım ve eşi yaşlanmalarına rağmen sosyal yaşamdaki farklılıklara ayak uydurmaktadırlar. Bu durum da söz konusu kuramın etkilerini çağrıştırır. Bu arada, Orhan'ın büyükannesini dansa kaldırmak istediği sırada, büyükanne "Ben mi nasıl olur? Ne demezler, bu yaşta kadın! İstemem" diyerek toplum tarafından dışlanacağı endişesine kapılmaktadır. Bu bağlamda, bahsi geçen sahnenin etiketleme kuramına örnek olduğunu söylemek mümkündür. Zira yaşlı bireylerin toplumun vereceği tepkiye göre hareket ettiğini belirten etiketleme kuramı büyükanne karakteri için geçerlidir. Son olarak, Asım ve aynı yaş kategorisinden olan arkadaşları kendileri için alt kültür oluşturmaktadır. Hem yaşları hem de diğer ortak yönlerinden dolayı kendi kültürel özelliklerini alt kültürde sürdürürler. Bu sebeple, akla alt kültür kuramının gelmesi gerekmektedir. Söz konusu kişiler, toplumsal kimlik ve aktivitelerini alt kültürde barındırırlar.

Hababam Sınıfı

Filmin özeti

Filmde, Özel Çamlıca Lisesi'ne yeni atanan müdür muavini Mahmut Hoca'nın (Münir Özkul) Hababam Sınıfı öğrencilerini disipline etmeye çalışması, bir yandan da onların özel problemleriyle ilgilenmesi anlatılır. Aynı zamanda Mahmut Hoca'nın kendisi gibi emekli olmuş fakat öğretmenliği bırakamamış meslektaşlarıyla da hem kaderlerinin benzerliği hem de ortak sorunları olan Hababam Sınıfı öğrencileriyle başa çıkmaya çalışmaları filmde dikkat çeken unsurlardandır.

Fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili

Filmde çok sayıda yaşlı karakter bulunmaktadır. Şüphesiz bu karakterler içinde en çok ön plana çıkan Mahmut Hoca'dır. Mahmut Hoca, yaşlanmanın da etkisiyle saçları dökülmeye başlamış, şakakları beyazlamış ve yüzündeki kırışıklıklar oluşmuştur. Filmin son bölümüne kadar sağlık durumu iyi iken bir anda okulun müdürü/sahibi (Muharrem Gürses) ile girdiği tartışma sonrasında kalp krizi geçirir. Yaşadığı bu rahatsızlık sonrasında, arkadaşlarına; "Yaşlanmak da var hayatta, bir köşeye çekilip oturmak da" diyerek hastalığını yaşlılığıyla bağdaştırmaktadır. Filmde yer alan diğer yaşlı karakterler arasında Coğrafya öğretmeni Rıza Hoca (Hayri Karabey) yer alır. Rıza Hoca, 70'li yaşlarda bembeyaz saçları olan ve kulakları ağır işiten bir karakterdir. Bu sebeple filmde sıkça güldürü konusu olmaktadır. Akil Hoca (Akil Öztuna) ise oldukça yaşlı bir karakterdir ve gözleri iyi görmez. Paşa Nuri (Sıtkı Akçatepe) karakteri ise, gençliğinde yer aldığı Kurtuluş Savaşı'nın etkisinden çıkamamış, huysuz ve bir o kadar da kandırılabilir bir karakteri yansıtır. Zira ne zaman yazılı yoklama yapacak olsa kendini savaş nidalarının içinde düşmana saldıracak şekilde bulur. Filmin diğer yaşlı karakterleri, Kürt Sıtkı (Talat Dumanlı), Külyutmaz Necmi (Ertuğrul Bilda), Kemal Hoca (Kemal Ergüvenç) ve okul müdürü Muharrem Gür'dür. Hepsi 60'lı-70'li yaşlarda olan karakterler, yaşlılığın getirdiği fiziksel değişimleri (beyaz saç, kırışıklık vs.) yaşamaktadır. Filmde yer alan yaşlı karakterler öğretmenlikten emekli olmalarına rağmen aldıkları maaşla geçinemedikleri için çalışmaya devam etmektedirler. Filmin bir sahnesinde, Akil Hoca "Emekli maaşıyla geçinebilsem şu Hababam yüzünden bir dakika daha durmam şu mektepte" diyerek maddi problemini dile getirmektedir. Tüm karakterlerin kültürel özellikleri ileri düzeyde olmasına rağmen gençlerle uyum sağlamakta zorlanırlar. Buna ek olarak da modern döneme uyum sağlayamadıkları dersi işleyiş şekillerinde ortaya çıkmaktadır.

Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili

Filmde yer alan yaşlı karakterlerin aileleriyle olan ilişkileri gösterilmez. Fakat Mahmut haricinde diğer öğretmenlerin okul dışında yaşaması, onların aileleriyle beraber yaşadığı çıkarımını yapabilmemizi sağlar fakat söz konusu durumun kesinliği yoktur. Mahmut Hoca'nın filmin bir sahnesinde öğrencileriyle sohbet ettiği sırada, hiç evlenmediğini ve çocuk yapmaya fırsat bulamadığını belirtir. Mahmut Hoca'nın otoriter tavırları, öğrencilerin doğru hareket etmelerine yardımcı olmaya çalışması ve onların kötü alışkanlıklarını engellemeye çalışması da hem karakterinin hem de yaşça daha tecrübeli olmasının etkilerinden ileri gelmektedir.

Yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili

Hababam Sınıfı filminde, birden fazla sosyal-psikolojik kuramı çağrıştıran durum mevcuttur. İlk olarak, tüm öğretmenlerin emekli olmalarına rağmen statülerini koruma çabaları ve bu sebeple özel okulda eğitim vermeye devam etmeleri süreklilik kuramının belirtisidir. Yaşlanan kişiler, kaybettiği rollerinin yerine benzerlerini koyarak yaşantısını devam ettirir. Söz konusu durum, aynı zamanda yeterlilik kuramının da belirtisidir. Yaşlı bireyler günlük ihtiyaçlarını ve görevlerini kendileri yerine getirebilmektedir. Buna ek olarak, yaşlı karakterlerin benzer sosyoekonomik durumları da onları alt kültür çatısı altında toplanmaya iter. Alt kültür kuramında olduğu gibi filmdeki yaşlı bireyler de toplumsal kimliklerini bu şekilde muhafaza eder. Ayrıca, filmin başlarında,

Hababam Sınıfı öğrencilerinden bıkararak çareyi kendilerinde aramak yerine yeni gelecek muavinde aramaları da geri çekilme kuramının belirtisidir. Psikolojik olarak geri çekilen karakterler, sorunun çözümünü başkasında arayarak kendi iç dünyalarına çekilirler. Filmde, hem yaşlı karakterlerin çok olması, hem de ortak sorunlarının olması ve buna ek olarak yaşamsal faaliyetlerinin benzerliği birden fazla yaşlılık kuramının akla gelmesine neden olmaktadır.

Adile Teyze

Filmin özeti

Pansiyon sahibi Adile Teyze'nin (Adile Naşit) başı müteahhit ile derttedir. Adile Teyze'nin evini yıkıp yerine apartman yapmak isteyen müteahhit (Turgut Özatay) sürekli olarak reddedilse de bu ısrarından vazgeçmez. Adile Teyze aynı zamanda komşularının çocuklarına da bakarak onlara göz kulak olmaktadır. Bu çocuklardan biri rahatsızlanır ve ameliyat için yüksek miktarda para gerekmektedir. Adile Teyze, evini müteahhite ipotek ettirerek ondan para alır. Bunun sonucunda da küçük çocuk ameliyat olarak kurtulur. Fakat Adile Teyze bu parayı ödeyemez ve evini kaybetme noktasına gelir. Bu sırada, onu çok seven komşuları bu parayı denkleştirir ve Adile Teyze'nin evini kurtarırlar.

Fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili

Filmde yaşlı karakter olarak Adile Teyze ve Hulusi (Hulusi Kentmen) ön plana çıkar. Fakat filmin başrolünde Adile Teyze karakteri olduğu için onun hakkında daha fazla gözlem yapmak mümkündür. Adile Teyze, 60'lı yaşlarda, kısa boylu, geleneksel giysileri tercih eden bir karakterdir. Onun, yeni bir apartman yerine eski bir evi tercih etmesi de hem geleneksel yaşamın verdiği haz hem de sahip olduğu anılarla ilgilidir. Ekonomik açıdan çok iyi durumda olmayan Adile Teyze, evi karşılığında ona verilecek dört daireyi de reddederek mahalle kültürüne verdiği önem ve çocukların mutluluğunu tercih etmektedir. Kültürel anlamda modern dünyaya ayak uydurmakta zorlanan söz konusu karakterin, İngilizce konuşan diğer karakterlerden birine verdiği tepki de bu durumu desteklemektedir. Hulusi karakteri ise mahalle sakinlerinden biridir. Apartman dairesinde kızıyla birlikte yaşayan karakter, 70'li yaşlarda, sert bir görünüme sahiptir. Modern giyim tarzına sahip olan Hulusi, hem apartman yöneticisi hem de eski bir tiyatrocudur. Ekonomik ve kültürel açıdan iyi bir konumda bulunan Hulusi, kızını da kendi çizgisine göre yetiştirerek onun da oyuncu olmasını sağlamaktadır.

Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili

Adile Teyze'nin Almanya'da yaşayan bir oğlu bulunmasına karşın filmde hiç gösterilmez. Adile Teyze karakteri için komşuları onun ailesi gibidir. Yakın çevresi tarafından hem sevilen hem de saygı gören söz konusu karakter mahallenin yaşlı bilgini konumundadır. Herkes, ona akıl danışmaya gider ve ondan yardım ister. Ayrıca, küçük çocuk için para bulma görevini de mahallenin en büyüğü olarak kendisi üstlenir. Bahsedilen bu sahnede Adile Teyze şöyle der: "Ben bu yaştan sonra parayı ne yapayım". Mahalledeki bir diğer yaşlı karakter olan Hulusi ise, yaşadığı apartmanın en büyüğü konumunda olduğu için yöneticilik görevini üstlenmektedir. Apartmandaki tüm sorunları onun halletmesi beklenir. Filmde, söz konusu karakterin eşinden

bahsedilmezken, kızıyla ise modern baba-kız ilişkisi içerisindedir. Kızının sanat alanında görev almasına karşı çıkmayarak, onu desteklemektedir.

Yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili

Filmde, Hulusi karakterinin tiyatrodan emekli olmasına rağmen bu sanat dalından kopmamıştır. Buna ek olarak kızıyla ilişkisindeki temel etken de tiyatrodur. Evde, birlikte oyun prova ederler. Hulusi, kızına ve ait olduğu çevreye bu şekilde uyum sağlayan yaşlı bir bireydir. Ayrıca söz konusu karakterin mahalle sakinleriyle birlikte spor yapması ise aktivite kuramını çağrıştırmaktadır. Zira bu kuram yaşlı kişilerin, çevrelerindeki sosyal değişimlere uyum sağlamaya çalışmalarını anlatır. Adile Teyze'nin de pansiyonuna pek müşteri gelmezken o da küçük çocuklara bakarak toplum içinde aktif kalmaya çalışır. Bahsedilen bu karakter yaşlandıkça aktiviteye duyduğu gereksinimi bu şekilde karşılamaktadır. Son olarak, iki karakterin kendilerinin günlük ihtiyaçlarını karşılayabilmeleri ve buna ek olarak, insanlara yardımcı olup onları yönetebilmeleri yeterlilik kuramının belirtileri arasındadır.

Eşkîya

Filmin özeti

Eşkîya olarak bilinen Baran (Şener Şen), 35 yıl sonra hapisten çıkmıştır. Köyüne döndüğünde doğduğu toprakların sular altında kaldığını görür. Bunun yanında, hapse düşmesine sebep olan ve sevdiği kadın olan Keje'yi (Sermin Hürmeriç) ondan koparan kişinin en yakın arkadaşı Berfo (Kamran Usluer) olduğunu öğrenir. Onları bulmak için İstanbul'a gider. Yolculuk sırasında yasa dışı işler yapan Cumali ile tanışır. Onun da yardımıyla Berfo ve Keje'yi bulur. Berfo, Mahmut Şahoğlu adıyla Türkiye'nin en zengin iş adamlarından birisi olmuştur. Daha sonra, Eşkîya, genç Cumali'nin (Uğur Yücel) hayatını kurtarmak için Keje'den vazgeçmek şartıyla Berfo'dan çek almıştır. Ne var ki söz konusu çek karşılıksız çıkmış ve Cumali öldürülmüştür. Bunun üzerine, Baran da başta Berfo olmak üzere filmdeki tüm kötü karakterleri öldürmüştür. Filmin sonunda, Eşkîya Baran, çatıdan atlayarak, gökyüzüne karışır.

Fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili

Baran karakteri, 60'lı yaşlarda beyaz saçlı, geleneksel modelde giyinmiş biridir. Kıyafetlerinin yıpranmış ve solmuş olması onun ekonomik olarak dar boğazda olduğunu belirtir. Buna ek olarak, İstanbul'da kaldığı otelin parasını da Cumali'nin ödemesi bu duruma kanıt oluşturmaktadır. Baran'ın, 35 senesini hapiste geçirmesi ve doğu kültüründe yetişmesi, onun İstanbul gibi büyük bir şehre uyum sağlamasını zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda, Baran'ın sürekli kaybolması, karşıdan karşıya geçerken panik yapması da uyum sorununu akla getirmektedir. Söz konusu, karakter yıllarca hapisanede kalması sonucunda kloströfobi (kapalı alanda kalma korkusu) hastalığına sahiptir. Nezarethaneye götürülmesi sonrasında panik olması ve kapıları tekmeleyip yumruklaması bu durumu destekler niteliktedir. Barfo ise, Baran ile aynı yaşlarda ve modern dış görünüme sahip bir karakterdir. Sağlık durumu iyi olmayan karakter, oksijen tüpüne bağlı olarak tekerlekli sandalyede yaşamını sürdürmektedir. Baran'dan çaldığı altınlarla kendine lüks bir yaşam alanı oluşturan Berfo, zengin iş adamlarından birisidir. Tanınırlığı yüksek düzeyde olan söz konusu karakter televizyon programlarına da katılmaktadır. Keje karakteri de 60'lı yaşlarda olup, filmde geleneksel ve modern

dünya arasında kalmışlığı yansıtmaktadır. Modern dış görünüşünün yanında, geçmişini, acılarını da beraberinde götürmesi geleneksel yaşamından vazgeçemediğinin belirtisidir. Doğu kadınlarının isyanlarını temsil eden “susma” eylemi Keje'nin 35 yıldır uyguladığı bir tepkidir. Buna ek olarak Keje'nin yüz hatlarında oluşan derin kırışıklıklar da onun hüznü dünyasının yansımalarıdır. Filmde, üç ana karakter dışında dikkat çeken diğer yaşlı karakterler de Artist Kemal (Kayhan Yıldızoğlu) ve Andrey Mişkin'dir (Necdet Mahfi Ayral). Kemal karakteri, 70'li yaşlarda vücut direnci düşük sürekli öksüren bir karakterdir. Diksiyonu gayet düzgün olan söz konusu karakter, sürekli takım elbiseyle dolaşan hukuk mezunu bir oyuncudur. Maddi olarak zor durumda olan Kemal, otelde kaldığı odanın parasını ödeyemediği için sürekli olarak otel sahibinden tepki görmektedir. Andrey Mişkin ise, Komünizm sebebiyle yıllar önce Rusya'dan (eski adıyla Sovyetler Birliği) Türkiye'ye göç etmiş bir karakterdir. 80'li yaşlarda olan Mişkin, gözlüklü zayıf ve kısa biridir. Filmde, onun özel hayatıyla ilgili pek bilgi verilmemiştir.

Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili

Baran, Berfo ve Keje birbileriyle ortak geçmişi olan karakterlerdir. Filmde, Baran'ın ailesiyle ilgili sadece şu bilgi vardır; Baran, babasının ölümüne sebep olan toprak ağasına isyan ederek dağa çıkar ve eşkıya olur. Bu durumu da Baran'ın oteldeki küçük çocuğa, kendi hikayesini anlattığı sahnede görmek mümkündür. Baran, İstanbul'a geldikten sonra hem Cumali'nin arkadaşları tarafından hem de Jilet Cemal tarafından ötekileştirilir. Arkadaşları, Cumali yaşlı bir adamla dolaştığı için sürekli olarak onunla alay eder. Jilet Cemal de filmin bir sahnesinde Baran'a: “Sen sakın karışma moruk! Arada güme gidersin yazık olur” diyerek onu olayın dışına iter. Keje ise, babasının altınları tercih etmesi yüzünden sevmediği bir adamla evlendirildiği için isyanını içine atmaktadır. Berfo'nun ailesiyle ilgili bilgi verilmemiştir. Fakat Berfo karakteri, lüks bir villada geniş koruma önlemi altında yaşamını sürdürür. Onun tek düşmanı Eşkîya değildir, zira katıldığı televizyon programında da belirttiği gibi rakiplerinin kendisine zarar verebileceği korkusunu taşımaktadır. Filmde, ailesine dair daha sağlıklı bilgiye ulaşılabilecek tek yaşlı karakter ise Kemal'dir. Kemal'in babası eski büyükelçidir. Kemal, yıllar önce hukuk bölümünden mezun olduğu gün babasına oyuncu olmak istediğini söyler ve babası tarafından evden kovulur. Fakat söz konusu karakter oyuncu olmaktan hiç bir zaman pişman olmadığını belirtir. Bunun yanı sıra, Kemal, filmin bir sahnesinde yaşlılığıyla ilgili olarak; “Beni üzen şey hastalık falan değil, insanlara yük olmak, dilenir gibi itilip kakılmak” diyerek içinde bulunduğu durumu özetler. Bunun sonrasında da intihar ederek yaşamına son verir.

Yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili

Filmde, Baran'ın, gençliğindeki gibi yaşlılığında da sürdürdüğü birtakım aktiviteler bulunmaktadır. Eşkîyalık yaptığı dönemlerde dağlarda yaşayan Baran, filmin son bölümüne doğru binaların çatılarında saklanarak aynı rolünü sürdürmektedir. Süreklilik kuramının yansıması olan söz konusu eylem, teoride anlatılan gibi çevreye uyum sağlamaktan ziyade hayatta kalma çabasıdır. Hala dürbün kullanması ve insanları izlemesi de bu kuramın belirtisidir. Baran bu sayede insanlarla iletişim kurabilir. Bir diğer yaşlı karakter Artist Kemal ise, hala ufak tefek filmlerde rol alarak hem maddi kazanç sağlamak hem de sosyal çevresinden uzaklaşmamaya çalışır. Keje'nin sessiz kalarak insanlardan uzaklaşması da geri çekilme kuramını akla getirmektedir. Hem

psikolojik hem de fiziksel bir kopma yaşayan Keje, mücadele etmekten vazgeçerek, kendi iç dünyasına yönelmektedir. Filmde, Baran'ın İstanbul'a uyum sağlamakta zorlanması ve gelişen teknoloji konusunda verdiği tepkiler modernleşme kuramını çağrıştırmaktadır. Araba hırsızlığı yaptıkları sahnede, alarmin çalmasıyla birlikte şaşırان Baran, sesin nereden geldiğini çözmeye çalışır. Bahsedilen bu sahne, modernleşme kuramında belirtilen, teknolojiyle yaşlılığın arasındaki ters orantıya bir atıf niteliği taşır. Ayrıca, söz konusu karakter, günlük ödevlerini (çamaşırını yıkamak vs.) yerine getirerek yeterlilik kuramını da akla getirir. Otelde kalan yaşlı karakterler (Mişkin, Kemal) kendi aralarında bir alt kültür oluşturarak toplumsal varlıklarını bu şekilde sürdürmektedirler. Alt kültür kuramına göre yaşlı bireyler bu şekilde tamamen dışlanmadan kurtulabilir.

Güle Güle

Filmin özeti

Güle Güle filminde beş yaşlı karakter bulunmaktadır. Üç erkek karakter hayatlarına yalnız devam etmektedir. Zarife (Yıldız Kenter) ve Celal (Eşref Kolçak) çiftinin ise iki çocukları vardır ancak her iki çocuklarını da çok az görmektedirler. Hikaye Bozcaada'da geçmektedir. Beş yakın arkadaşın aralarında sağlam dostluk ilişkisi vardır. Ragıp'ın (Metin Akpınar) kanser hastası olduğunu öğrendiklerinde onu Küba'daki sevdiği kadının yanına göndermek isterler. Bunun için de bankadan para çalarlar ve Ragıp'ı Küba'ya göndermeyi başarırlar. Fakat bilmedikleri ve film boyunca da öğrenemeyecekleri tek şey para bulunmadan iki gün önce Ragıp'ın sevdiği kadın olan Rosa'nın hayatını kaybetmiş olmasıdır.

Fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili

Beş karakter arasından Zarife, Celal ve Ragıp sık giyimli kimselerdir. İsmet (Zeki Alasya) ve Şemsi (Şükran Güngör) karakterleri ise daha sıradan giysilerle filmde gösterilmektedir. Şemsi, Ragıp, Celal ve İsmet yaşlanmanın da etkisiyle kilo almış, ağır hareket edebilen ve beyaz saçlı kişilerdir. Filmde dile getirilmese de tahminen hepsi 60'lı yaşlardadır. Filmde yer alan yaşlı karakterler emeklidir. Ragıp öğretmen emeklisi, Celal emekli bir albay, İsmet ve Şemsi de işçi emeklileridir. Karakterlerin ekonomik gelirleri orta düzeydedir. Bu durumu da sadece emekli maaşları ve evleri olduğundan dolayı Ragıp'ı Küba'ya gönderebilmek için para çalmak zorunda kalmalarından anlamak mümkündür. Zaten söz konusu ekonomik problemlerini filmde sık sık dile getirirler. Zarife, Celal ve Ragıp eğitilmiş kişilerdir. İsmet okumayıp sinema salonu işletmiştir. Şemsi ise araba tamircisidir. Söz konusu karakterlerin eğitim ve kültür yönünden birbirinden farklı olmalarını davranış, üslup ve olaylara karşı verdikleri tepkilerden anlamak mümkündür. Celal'in her gün gazete okuması ve Ragıp'ın da şiir yazması bu görüşü destekler niteliktedir.

Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili

Celal ile Zarife'nin iki çocuğuyla arasında iletişim problemi bulunmaktadır. Çok sık bir araya gelmeyen aile, beraber vakit geçirdiklerinde sürekli tartışır. İsmet, Galip ve Şemsi yalnızdır. İsmet hiç evlenmemiş, Galip eşini uzun yıllar önce kaybetmiş, Şemsi ise eşini tarafından aldatılarak terk edilmiş ve tek çocuğundan uzakta yaşamaktadır. Hikâyenin geçtiği yer olan Bozcaada'da, herkes onlara saygı duyar ve çok sever. Bu beş karakter

de birbirine sınımsıki bağıdır ve yaşlandıkça dostlukları daha da pekişir. Filmde, Ragıp'ın kanser olduğunu öğrendiklerinde İsmet yıkılır ve tüm arkadaşlarının ölecek olmasından dolayı korku ve üzüntü duyar. Ayrıca, Ragıp'ın Küba'ya gitmek istemesinde de yine İsmet karakteri bu karara karşı çıkar. Söz konusu iki durum, Günce'nin bir yazısını akla getirmektedir;

Yaşlı insanlar, komşuları, arkadaşları öldükçe yalnız kalmakta, yeni dostlar bulmada yeni arkadaşlıklar kurmada zorlanmaktadırlar. Bu durum, yaşlı insanların toplumsal ağını parçalar ve onun toplumsal bütünlüğünü ortadan kaldırır. Dostlar sağ olsa da araya uzun mesafeler girince gevşeyip kopacaktır (Günce, 1984: 6, aktaran Akçay, 2011: 94).

Filmde hikaye beş yaşlı karakter üzerine şekillenmektedir. Bu yüzden, kuşak farkına ve genç-yaşlı çatışmasına çok az yer verilmektedir. Celal ve kızı arasında ufak bir tartışma dikkat çeker ve filmin ana konusunu etkilemeyecek şekilde sorun tatlıya bağlanır. Kuşak çatışmasını ise Celal'in kızı Arzu ile Ragıp'ın vapurda aralarında geçen diyaloglardan oluşan sahnede gösterilir. Arzu aşkı gelip geçici olduğunu belirtirken, Ragıp ise sevdiği kadını otuz yıldır görmeyi beklediğinden söz eder. Söz konusu konuşma farklı yaş kategorisinde yer alan iki karakterin aşka dair görüşlerinden oluşan kuşak farkını temsil eder.

Yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili

Filmde yaşlılık kuramlarını çağrıştıran sahneler bulunmaktadır. İsmet'in sinema salonunu çalıştırmayı bırakmasına rağmen evinde sürekli film izlemesi ve Şemsi'nin araba tamiri işinden emekli olmasına rağmen oldukça eskimiş arabasını her gün tamir etmeye çalışması süreklilik kuramını akla getirmektedir. Söz konusu kuramda, birey yaşlanmasıyla birlikte kaybettiği rollerinin yerine benzerlerini koyar. Filmdeki beş yaşlı karakterin her gün deniz kenarında ve doğada yürüyüş yapmaları da aktivite kuramını çağrıştırmaktadır. Bahsedilen kuramda, birey, bırakması gereken etkinliğin yerine yenisini koymaktadır. Bu aktiflik de hem sağlık hem de kişisel haz bakımından kişiye olumlu etki eder. Yaş tabakalaşması kuramına göre ise kişiler toplumsal yapıda kabul edilen yaş kategorisine göre birbirleriyle yakın ilişki kurmaktadır. Bunun nedeni ise hem daha iyi anlaşmaları hem de aralarında pek çok ortak noktanın bulunmasıdır. Filmdeki beş yaşlı karakterin de neden birbiriyle iyi anlaşmış olduğunu açıklar nitelikte olması bu kuramın önemli olmasının temel sebebidir.

Nadide Hayat

Filmin özeti

“*Nadide Hayat*” filmi, Nadide (Demet Akbağ) karakteri çevresinde işlenmektedir. Eşini yeni kaybetmiş olan Nadide, toplumsal rol kalıplarından kurtulabilmek için otuz yıl önce yarıda bıraktığı üniversite eğitimine geri döner. Bu radikal karar sonrasında, Nadide'nin yeni hayatına alışması, âşık olması, gençlerle arasındaki teknolojik uçurumu kapatması gibi konular işlenir.

Fiziksel özellikleri, sosyoekonomik ve kültür düzeyleri açısından yaşlı temsili

Karakterin fiziksel özelliklerine bakıldığında, sağlıklı bir yapıya sahip olan Nadide, zihinsel olarak problem yaşamaktadır. Eşini kaybetmenin üzüntüsü, yalnızlık ve yaşlılık rolünün omuzlarına yük olarak binmesi Nadide'nin akıl ve ruh sağlığını etkilemektedir. Filmin ilk bölümünde bakımsız, bıkkın ve demode olarak belirtilebilecek eski dönem

giysilerini giyen karakter, ikinci bölümden itibaren fiziğine ve süsüne önem vermeye başlar. Nadide'nin yeniden okula başlaması ve âşık olması buna sebep olarak gösterilebilir. 60'lı yaşlarının başında olan söz konusu karakterin yüzünde çok fazla kırışıklık yoktur. Nadide, ev hanımı eşi de emekli noterdir. Eşinin ısrarı sonucunda, Nadide üniversitede öğrenciyken okulu bırakır. Nadide'nin kızı ve oğlu üniversiteden mezun olmuş çalışan bireylerdir. Nadide'nin ortalama bir geliri bulunmaktadır. Bahsedilen karakter, okulu bırakıp çocuklarına bakmak zorunda kalmasına rağmen kendini kültürel açıdan geliştirmiştir.

Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle ilişkileri açısından yaşlı temsili

Nadide'nin kızı ve torunu, ona karşı çok bağlı olmasına rağmen oğlu ilgisizdir. Bunu da annesinin evden ayrılıp ablasında yaşamaya ikna etmeye çalışmasından anlamak mümkündür. Nadide'nin çocukları, annelerinin okula tekrardan başlamasına karşı çıkıp, onun da diğer anneler gibi evde torununa bakıp, örgü örmesi gerektiğini belirtir. Nadide'nin komşuları, arkadaşları ise onun yaptıkları karşısında şaşırarak bu durumu pek hoş karşılamazlar.

Yaşlılık kuramları çerçevesinde yaşlılık temsili

Nadide Hayat filminde, yaşlılık kuramlarını içeren birden çok belirti bulunmaktadır. Filmde, aktivite, modernleşme, rol, etiketleme ve toplumsal değiş tokuş kuramlarını yansıtan sahneleri görmek mümkündür. İlk olarak, Nadide'nin spor yapmaya başlaması, gezi grubuna katılması, biçki dikiş kursuna gitmesi, koroya katılması ve son olarak yeniden üniversiteye başlayıp bilimsel araştırma yapmak için denize açılması aktivite kuramını çağrıştırmaktadır. Nadide karakteri, hayat karşısında kişisel hazzına aktif kalarak ulaşabilmektedir. Aktivite kuramında önemli bir noktaya sahip olan sosyoekonomik durum ve sağlık düzeyi de bu konuda Nadide'ye engel teşkil etmemektedir. Tıpkı kuramda bahsedildiği gibi, söz konusu karakter, toplum tarafından dışarıda bırakılmamak için hayata yeniden tutunur. Bunu da “Bir birey olarak bazı şeyler yapabilirim, yapmalıyım!” demesinden anlamak mümkündür. Modernleşme kuramını çağrıştıran sahnelerde ise Nadide'nin teknoloji karşısında zorlandığı bölümler dikkat çekmektedir. Söz kuramda teknolojinin gelişmesiyle yaşlı bireylerin geriye gittiği belirtilmektedir. Filmde de Nadide'nin ders sırasında deftere not alması, sınıf arkadaşlarının da bilgisayara not almaları durumu modernleşme kuramını akla getirmektedir. Film, rol kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde ise literatür bölümünde örnek olarak verilen; “yaşlı dul bir kadının kendinden en az beş ya da on yaş küçük bir erkekle flört etmesi, aile üyeleri ve sosyal çevresi tarafından hoş karşılanmaz ve bu kişiler tarafından uyarı alır” örneği Nadide için oldukça uygundur. Filmde, Nadide ve Kaptan Yusuf arasındaki aşk, rol kuramına bir atıf niteliği taşır. Nadide kendisinden on beş yirmi yaş küçük Yusuf karakteriyle aşk yaşar. Ailesinin, bahsedilen bu durumu kabullenmesinin uzun sürdüğünü filmin son bölümündeki diyalogdan anlamak mümkündür. Nadide, ailesinin Yusuf Kaptanı kabullenmesinin bir yıl sürdüğünü belirtmektedir. Araştırma gemisinde, Nadide'den temizlik, yemek vb. görevleri yaparak anne ya da ev hanımı rollerini sürdürmesi beklenir. Filmde, etiketleme kuramını çağrıştıran en önemli sahne ise Kaptan ve Nadide arasındaki romantik sahnedir. Kaptanın Nadide'ye ilan-ı aşk ettiğinde, Nadide “Benim beş yaşında bir torunum var. Bu mümkün mü sence?” diyerek toplum tarafından uyarılmaktan ve dışlanmaktan korktuğunu belli eder. Nadide, toplum tarafından belli bir yaş kategorisine

bağlı olan davranış şekline göre hareket etmesine rağmen daha sonra bunun yanlış bir karar olacağını fark eder. Toplumsal değiş tokuş kuramında, ödül kazanmak isteyen bireyler birtakım bedeller öderler. Bunlar; yorgunluk, çabalama, üzüntü vb. gibi çabalar ve duygulardır. Nadide karakteri de, modernleşme aşamasında pek çok kez ağlar, üzülür ve yorulur. Sınıf arkadaşları tarafından alay edilip yaşlı olduğu için ötekileştirilmesi ve toplumsal statüsünün düşmesine rağmen amacından vazgeçmez.

Sonuç

Bu çalışmada, 1950’li yıllardan günümüze kadar olan süreçte, Türk sinemasından yedi örnek filmin analizi yapılarak yaşlılık olgusu ve yaşlılık kuramları çerçevesinde incelendi. Söz konusu inceleme, 1950’li yıllardan itibaren on yıllık dilimler çerçevesinde gösterime girmiş olan Türk filmlerinde, toplumsal bir olgu olan yaşlılığın nasıl ve ne şekilde işlendiğini ortaya koyma amacı taşıyan çalışmada; toplum ve aile yapısı, aile içi ilişkiler gibi konulara da değinildi.

İlk bölümde, yaşlılık olgusunun literatürdeki yeri, tanımı, çeşitleri ve kuramları çeşitli yazarların görüşleri doğrultusunda açıklandı. İkinci bölümde ise, Türk Sinemasının dönemleri anlatıldı. Buna ek olarak bu dönemlerde, yaşlılık olgusunun sinemadaki yeri tartışıldı. Son bölümde ise çalışmanın metodolojisi aktarıldıktan sonra seçilen yedi filmin analizi yapıldı.

Çalışmada incelenen filmlerin çoğunda, yaşlı karakterlerin sağlık durumları kötüye gitmektedir. Kimi ölürken, kimi hasta olarak yaşamaya devam etmektedir. Söz konusu karakterlerin vücutlarının duruş biçimi de değişerek hareketleri yavaşlamıştır. Sadece “*Nadide Hayat*” filminde Nadide karakteri diğer filmlerde analizi yapılan yaşlı karakterlere göre daha dinç ve daha genç durmaktadır. Buradaki sebep ise, Nadide karakterini canlandıran Demet Akbaş’ın gerçek yaşamda orta yaş grubunda olması ve muhtemelen filmin yönetmeni Çağan Irmak’ın, bahsedilen karakterin yapay hale bürünmemesi için makyajı ön plana çıkarmak istemediği söylenebilir. Ele alınan karakterlerin hepsi ya emeklidir ya da eşlerinden maaş kalmıştır. Bununla birlikte, gelir ve eğitim düzeyi ortalama ya da ortalamanın üstünde olanların toplum içinde daha aktif oldukları çıkarımını yapmak mümkündür. Seçilen filmlerdeki yaşlı temsillerinin, sosyoekonomik açıdan gelişmişlikleri ile aktiviteleri doğru orantılıdır. Maddi olarak iyi konumda olan temsiller farklı hobiler edinebilmekte iken, daha dar gelire sahip temsillerin ise yaptıkları işi devam ettirmek zorunda kaldıkları söylenebilir.

Yaşlı birey açısından aile, psikolojik ve toplumsal nitelikli motivasyon anlamı taşımaktadır. İncelenen filmlerdeki yaşlı temsillerinin aile bağları konusunda farklılıklar bulunmaktadır. *Kanun Namına* filminde, yaşlı bireyin ailesi tarafından dışlanması, *Ağaçlar Ayakta Ölüyor*’de yalnız kalan yaşlı çift ve *Hababam Sınıfı*’nda ise aile bireylerinin yerine öğrencilerin geçmesi bu farklılıklardan bazılarıdır. Adile Teyze filminde de yalnızlığını komşuları ve onların çocuklarıyla unutmaya çalışan Adile karakteri, *Eşkuya*’da kimsesi olmayan yaşlı bireylerin yaşadıkları otelin içinde aile gibi olmaları, *Güle Güle* filminde de aile bağlarını arkadaş grubu oluştururken, Nadide Hayat filmindeki yaşlı temsili de ailesinden uzak kalmayı seçen karakterden oluşmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde incelenen yaşlılık kuramlarının yansımaları filmlerde görülmektedir. Özellikle aktiflik ve alt kültür kuramları ön plana çıkmaktadır. Buna ek olarak, süreklilik kuramı da dikkat çeker. Kimi yaşlı temsiller, eski alışkanlıklarını kolay bırakmayıp süreklilik sağlarken, kimi yaşlı temsiller de yeni uğraşlarını hayatına

empoze ederek aktif bir yaşamı tercih etmektedir. İncelenen filmlerde alt kültür kuramını da çağrıştıran birçok sahne bulunmaktadır. Yaşları ilerledikçe, toplum tarafından tamamıyla dışlanmamak adına kendi aralarında bir alt kültür oluşturan yaşlı temsiller böylelikle varlıklarını daha güvende sürdürebileceklerini düşünürler.

Çalışmanın ikinci bölümünde bahsedilen Türk Sineması dönemlerine göre filmler değerlendirildiğinde, *Kanun Namına* ve *Ağaçlar Ayakta Ölür* filmleri Sinemacılar döneminde gösterime girmiştir. Bu dönemde sinemanın iyice ayağa kalkmasıyla birlikte, filmler tiyatral havadan uzaklaşarak daha gerçekçi bir hal almıştır. Özellikle *Kanun Namına* filminin “Sinema dili” oluşturması açısından önemi büyüktür. *Hababam Sınıfı* filminde, özellikle yayınlandığı dönemin de etkisiyle olsa gerek yaşlı bireylerin toplumsal sorunlarına (emekli maaşının azlığı, okulun ticarethane olarak görülmesi, eğitim-öğretimin yetersizliği) yer verilmektedir. 1980 sonrası sinemamızda ise, kadın sorunlarına daha çok yer verilirken, Adile Teyze filmi de tek başına yaşayan yaşlı bir kadının toplumdaki olumsuzluklara (ameliyat parası, kentsel dönüşüm vs.) karşı mücadelesini anlatır. *Eşkuya*'da ise, 35 yıl sonra hapisten çıkan yaşlı karakterin, o dönemdeki hem sosyolojik hem de teknolojik yapılanmaya uyum sağlamaya çalışması gösterilmektedir. *Güle Güle* ve *Nadide Hayat* filmlerinde de yaşlı temsiller, 2000 sonrasında modern dünyaya ayak uydurmaya çalışarak, aktif bir şekilde yaşamlarını sürdürmektedir.

Son olarak, inceleme için seçilen filmler, analiz bölümünde aranan özelliklerin karşılığını somut olarak vermektedir. Fiziksel özellikleri birbirine benzer nitelikte olup, kültürel düzeyleri sosyoekonomik durumlarıyla bağlantılı haldedir. Aile bireyleri ve yakın çevreleriyle sorun yaşayan temsiller, yalnızlığa mahkum bir şekilde ya da kendi yaş grubundan oluşan bir alt kültür içinde varlıklarını korumaktadır. Yaşlılık kuramlarının da filmlerdeki temsillerin hayatlarındaki tutum ve davranışlarını tanımlamada etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Akçay, Cengiz (2011) *Yaşlılık: Kavramlar, Kuramlar ve Yaşlılığa Hazırlık*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Akın, Galip (2004) İnsanın Ortaya Çıkışı ve Toplumsal Davranışları. *Yaşlılık: Disiplinler Arası Yaklaşım, Sorunlar, Çözümler*, Ed. Velittin Kalınkara, ss.1-33. Ankara: Odak Yayın Evi.
- Ayers, Emma; Gordon, Fay (2016) Aging in Film and TV: Writing the World as It Actually is, <http://asaging.org/blog/aging-film-and-tv-writing-world-it-actually-is/> Erişim: 25.05.2016.
- Baran, Aylin G. (2004) Yaşlılık Sosyolojisi. *Yaşlılık: Disiplinler Arası Yaklaşım, Sorunlar, Çözümler*, Ed. Velittin Kalınkara, ss. 35-57. Ankara: Odak Yayın Evi.
- Baran, Aylin G. (2005) *Yaşlı ve Aile İlişkileri: Ankara Örneği*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Büyüköztürk, Şener vd. (2014) *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çiğdem, Yasemin; Konak, Akın (2005) Yaşlılık Olgusu: Sivas Huzurevi Örneği. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler*, 29(1): 23-63.

- Çivitci, Şule vd. (2004) Yaşlı Tüketiciler ve Giyim. *Yaşlılık: Disiplinler Arası Yaklaşım, Sorunlar, Çözümler*, Ed. Velittin Kalıncara, ss.187-217. Ankara: Odak Yayın Evi.
- Delloff, Linda M. (1987) Distorted Images: The Elderly and the Media. *Christian Century*, 7-14.
- Esen, Şükran K. (2010) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü (2012) *Türkiye’de Yaşlıların Durumu ve Yaşlanma Ulusal Eylem Planı Uygulama Programı*, Araştırma. Ankara: EYHGM.
- Gerbner, George (1993) *Women and Minorities in Television: Casting and Fate. Research Report to the Screen Actors Guild and the American Federation of Television and Radio Artists*. Philadelphia: The Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania. <http://www.trinity.edu/~mkearl/ger-tv.html> Erişim: 5 Kasım 2006
- Hatch, Laurie R. (2005) Gender and Ageism. *Journal of the American Society of Aging*, 19-20.
- Hooyman, Nancy, Kıyak, Asuman (1991) *Social Gerontology: A Multidisciplinary Perspective*. Washington: Allyn and Bacon.
- İçli, Gönül (2008) Yaşlılar ve Yetişkin Çocuklar. *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi*, 1: 29-38.
- Işık, Caner (2002) *Huzurevi ve Yaşlılık: İzmir Büyükşehir Belediyesi Zübeyde Hanım Huzurevi Örneğinde*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kalıncara, Velittin (2016) *Temel Gerontoloji Yaşlılık Bilimi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kalkan, Melek (2008) Yaşlılık: Tanımı, Sınıflandırılması ve Genel Bilgiler. *Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açından Yaşlılık*. Ed. Kurtman Ersanlı ve Melek Kalkan. ss. 1-17. Ankara: Pegem.
- Karaç, Rıza (2008) *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki Basım.
- Oktik, Nurgün (2004) *Huzurevinde Yaşam ve Yaşam Kalitesi: Muğla Örneği*. Muğla: Muğla Üniversitesi Basımevi.
- Onaran, Alim Ş. (1994) *Türk Sineması*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onur, Bekir (1991) *Gelişim Psikolojisi*. Ankara: V Yayınları.
- Özgüç, Ağâh (1993) *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nijat (1985) *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Pösteki, Nigar (2012) *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2010) *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şimşek, Hasan, Yıldırım, Ali (2013) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Tufan, İsmail (2003) *Modernleşen Türkiye’de Yaşlılık ve Yaşlanmak: Yaşlanmanın Sosyolojisi*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Tufan, İsmail (2016) *Antik Çağ’dan Günümüze Yaşlılık ve Yaşlanma*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Vickers, Kim (2007) Aging and Media: Yesterday, Today and Tomorrow. *Californian Journal of Health Promotion*, 5(3): 100-105.

WHO. (2002) Definition of an Older or Elderly Person,
<http://www.who.int/healthinfo/survey/ageingdefnolder/en/> Erişim:16 Aralık 2013.

Zengin, Melis O. (2015) *Televizyonda Yaşlı Temsilleri ve Yaşlılık*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Türkiye’de sinema eser sahipleri ve bağlantılı hak sahipleri tarafından kurulan meslek birlikleri

Derya Çetin*

Özet

Bu çalışmada, Türkiye’de sinema eser sahipleri ve bağlantılı hak sahipleri tarafından kurulan meslek birliklerini betimlemek amaçlanmıştır. 1970’lerin ilk yarısından itibaren üretim biçimindeki dönüşüm, neoliberal politikaaların yaygınlaşması ve sermayenin küreselleşmesi nedeniyle sendikalar zayıflama sürecine girmiştir. Diğer taraftan film endüstrileri gittikçe daha fazla şekilde uluslararası sermayenin hakimiyetine girerken film yapım sürecinde taşeron şirketlerin rolü artmış ve çalışanlar proje bazında istihdam edilmeye başlamıştır. Küreselleşme nitelikli işgücü ve niteliksiz işgücü arasındaki ayrımları derinleştirmiş, fikri mülkiyet haklarıyla ilgili düzenlemeler önem kazanmıştır. Dolayısıyla sinemadaki teknik işgücünün örgütleri olan sendikalar zayıflarken, yeniden gösterimlerden gelen telif haklarıyla ilgili örgütler olan meslek birlikleri güçlenmiştir. Uluslararası sendikacılık deneyimi ise çatışan ulusal çıkarlar nedeniyle henüz çok sınırlı görünmektedir. Türk sineması çalışanlarının örgütlenme durumuna bakıldığında özellikle 2000’li yıllardan itibaren meslek birliklerinin güçlenmeye başladığı görülmüştür. Yaratıcı işgücünün örgütleri olan meslek birlikleri uygulamada pek çok sorunla karşılaşmalar da yarı resmi kuruluşlar oldukları için hükümetle sürekli diyalog içinde olan, desteklenen kuruluşlar olarak öne çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Meslek birliği, Türk sineması, sinema çalışanları, telif hakları, ekonomi politik

Guilds established by authors and associated right owners in Turkey

Abstract

This study aims to examine and describe Guilds established by artwork owners and associated right owners. The unions got into a weakening process because of the transformation of production style, neoliberal policies and globalization of capital. On the other hand, whilst film industries have been dominated increasingly by transnational capital, subcontractors have taken an important role in the film production process and the workers have started being employed in a project-basis. Globalization deepened the distinction between skilled and non-skilled workers, and regulations about intellectual property rights have come into prominence. Thus, guilds which are related to residuals and re-run incomes started to get stronger while unions which are the organizations of technical labour of cinema started to get weaker. Besides, international unionization processes stayed limited because of conflicting national interests. Guilds started to become stronger especially since 2000’s in Turkish film industry. Even the guilds –the organizations of creative labour- had to challenge with some certain issues in practice, they have been in dialogue with government because they are semi-official institutions which caused them to get support.

Keywords: Guilds, Turkish film industry, film industry labour, intellectual property rights, political economy

Giriş

İletişim çalışmalarında işgücü ile ilgili konular ekonomi politik yaklaşım içinde ele alınmaktadır. 18. yüzyılda Adam Smith, David Ricardo gibi klasik iktisatçılar için ekonomik konuların çalışılması ekonomi politik olarak adlandırılmış ve yaklaşım sosyal

* Yrd. Doç. Dr., Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: dryctn@yahoo.com

teori içinde konumlanmıştır. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca ekonomik konuların çalışılmasında temel bir kayma meydana gelmiş, odak makro analizlerden mikro analizlere, vurgu toplumsaldan bireysele kaymış ve kullanılan metotlar ahlak felsefesinden değil sosyal bilimlerden gelmeye başlamıştır. Bu değişimlerle birlikte disiplinin adı ekonomi politikten ekonomiye kaymıştır (Wasko, 2004: 221, 222). Liberal görüş ekonomiyi ayrı ve uzmanlaşmış bir alan olarak görmekte, bireyler ve pazarlar arasındaki ilişkiyi ekonomik yasalarla açıklamaya çalışmakta, kapitalizmin egemen bireylerine vurgu yapmakta ve pazardaki mübadele üzerine odaklanarak serbest pazarı ve tüketicilerin seçme özgürlüğünü savunmaktadır (Golding ve Murdock, 1997: 65-66). Liberal anlayış işgücünü de, verimliliğine ve değer yaratma yeteneğine göre değerlendirerek sermaye ve doğa gibi diğer faktörlerden birine indirgemektedir (Wittel, 2004). Oysa liberal yaklaşım ekonomik örgütlenme ile siyasal, toplumsal ve kültürel yaşam arasındaki etkileşimi gösterememekte; kültür üreticilerinin ve tüketicilerinin tercihlerini içinde yaptıkları daha geniş yapıları gözden kaçırmakta; verimlilik adına ahlaki sorunlardan uzaklaşmaktadır (Golding ve Murdock, 1997: 65-66). Liberal yaklaşımdaki bu eksiklikler 1960'ların sonlarında eleştirel ekonomi politik yaklaşımın yeniden sosyal bilimlerde ve iletişim çalışmalarında kullanılmaya başlamasına neden olmuştur. Boyd-Barrett, 1960 öncesinde de medya teorisini daha geniş bir toplumsal ve tarihsel bağlam içinde ele alma girişimleri bulunsa da 1960'lar boyunca eleştirel geleneğin yeniden keşfinin ve Paul Baran ve Paul Sweezy gibi ekonomistlerin etkisinin ekonomi politik kavramının medya çalışmalarına girmesine ve yükselmesine yardımcı olduğunu söylemektedir (1995: 187). Ekonomi politiğin iletişime uygulanmasında öncü isimlerden olan Peter Golding ve Graham Murdock eleştirel ekonomi politiğin; bütüncü olması, tarihsel olması, kapitalist teşebbüs ve devlet müdahalesi arasındaki dengeyle ilgilenmesi ve adalet, eşitlik, kamu yararı gibi temel ahlaki sorunlarla ilgilenebilmek için verimlilik gibi teknik konuların ötesine geçmesi bakımından anaakım ekonomi biliminden ayrıldığını belirtmektedirler (Golding ve Murdock, 1997: 65, 66, 67). Yaklaşımın bütüncü olması, Vincent Mosco'ya göre ilk olarak politik olanla ekonomik olan arasındaki bağlantıyı anlamak demektir. Günümüzde hükümetle ilgilenenler siyasal bilimlerin, pazarla ilgilenenler ekonominin alanına yönelmektedir ancak ekonomi politik, kurucularının zamanından beri disiplinin sosyal bütünlüğün analizinde köklenmesi gerektiğindeki ısrarını sürdürmüştür. Eleştirel ekonomi politikçiler politik olanla ekonomik olanı birlikte düşünmelerinin yanı sıra toplumun ekonomi politiği ile daha geniş toplumsal ve kültürel alan arasındaki bağlantıları belirlemekle de ilgilenmektedirler (Mosco, 1996: 31-32). Nitekim Nicholas Garnham bu noktayı özellikle vurgulayarak kültürel materyalizm teorisinin medya çalışmaları için gerekliliğini önemle savunur (Garnham, 2008). Golding ve Murdock'un tarihsellik olarak adlandırdığı ikinci özelliği, Mosco ekonomi politikçilerin başından beri toplumsal değişimi ve tarihsel dönüşümü anlamaya öncelik vermeleriyle açıklar. Adam Smith, David Ricardo ve John Stuart Mill gibi klasik iktisatçılar için bu, büyük kapitalist devrimi anlamak anlamına gelirken, Marx gibi eleştirel ekonomi politikçiler için kapitalizmdeki dinamik güçleri incelemek anlamına gelmektedir (Mosco, 1996: 29-31). Golding ve Murdock, ekonomi politiğin ahlaki sorunlarla ilgilenmesinin onun en önemli özelliği olduğunu söylemektedirler (Golding ve Murdock, 1997: 65). Mosco;

bilim, mantığın ve pozitivistimin alanında kalırken ahlak normatif alanda kaldığı için Batı kültürünün bilimi ahlaktan ayırma eğiliminde olduğunu belirtir. Ancak gerek Adam Smith gibi liberal ekonomi politikçiler gerekse Marks gibi eleştirel ekonomi politikçiler ahlak felsefesiyle ilgilenmişlerdir. Ekonomi politik ahlak felsefesiyle olan bağını sürdürmektedir (Mosco, 1996: 34-36). Oliver Boyd-Barrett'a göre Golding ve Murdock'un öne sürdüğü "kapitalist girişim ve devlet müdahalesi arasındaki denge" özelliği ise, değer meselelerini ele alma yolu olarak toplumsal praksis başlığı altında toplanabilir (Boyd-Barrett, 1995: 186). Mosco, en genel haliyle praksişi insanların kendilerini ve dünyayı üretip değiştirdikleri özgür ve yaratıcı insan aktivitesi olarak tanımlar. Praksis teoriye, bilgiyi teori ve pratiğin devam eden birlikteliği olarak görmesi için rehberlik eder. Bu nedenle ekonomi politiğin epistemolojik ve tözel öncülleri için praksis önemlidir (Mosco, 1996: 37-38).

Golding ve Murdock kültürün eleştirel bir ekonomi politiği için dört tarihsel sürecin merkezi konumda olduğunu belirtirler: medyanın gelişmesi, şirket menziline genişlemesi, metalaştırma, devlet ve hükümet müdahalesinin değişen rolü. Medyanın gelişmesini, John Thompson'ın ifadesiyle 'simgesel formların aktarılmasının giderek medya endüstrilerinin teknik ve kurumsal aygıtlarınca dolayımlanır hale geldiği genel süreç' olarak betimlerler ve çağdaş kültürün çözümlemesine başlamasının mantıksal hareket noktasının medya endüstrileri olduğunu söylerler. Şirket menziline genişlemesi, kamusal olarak finanse edilen kültür endüstrilerinin öneminin azalması ve özelleştirmeye doğru olan eğilimin artmasıyla şirketlerin kültürel alana müdahalesinin genişlemesidir. Bir yandan gazeteler, dergiler, televizyon, film, müzik ve konulu parklara dek uzanan bir dizi sektörde çıkarları bulunan büyük şirket gruplarının kültürel üretimdeki payları büyürken bir yandan da kültür endüstrileriyle doğrudan ilgisi olmayan şirketler reklamcı ve sponsor rolleri aracılığıyla kültürel etkinliğin yönü üzerinde denetim uygulamaktadırlar. Şirket menziline genişlemesiyle bir üçüncü süreç, kültürel yaşamın metalaşması süreci pekişmektedir. Önceleri doğrudan tüketilebilir simgesel ürünler üreten şirketler, teknolojinin gelişmesiyle ürünlere erişim koşulu olarak uygun donanımı da üretmeye başlamıştır. Böylece harcanabilir gelirdeki mevcut eşitsizliklerin etkisi daha da şiddetlenmiş ve iletişim etkinliği ödeme gücüne daha da bağımlı hale gelmiştir. Golding ve Murdock'un değindikleri son tarihsel süreç devlet ve hükümet müdahalesinin değişen rolü bağlamındadır. İletişim etkinliğinin metalaşmasına karşılık olan kamu yayıncılığının, 1980'lerden itibaren neoliberal politikalarla yıpranmaya başlaması eleştirel ekonomi politiğin ilgi alanına girer. Çünkü yaklaşım pazar sistemlerinin bozukluklarına ve eşitsizliklerine işaret ederek, pazar sisteminin kusurlarının ancak devlet müdahalesi tarafından düzeltilebileceğini savunmaktadır (Golding ve Murdock, 1997: 70-74). Temel özelliklerini bu noktalardan alan ekonomi politik yaklaşım filmleri de kapitalist endüstri yapısı içinde üretilen ve dağıtılan metalar olarak analiz eder. Golding ve Murdock'un (1997) saptadığı ekonomi politiğin dört merkezi özelliği (bütüncü olması, tarihsel olması, kapitalist teşebbüs ve kamu müdahalesi arasındaki dengeyle ilgilenmesi ve ahlak felsefesiyle bağlılığı) sinemanın ekonomi politiği için de geçerlidir. "Diğer endüstri analizlerine benzer şekilde ekonomi politik, dikkati pazar yapısı ve işleyişine yöneltir ancak ekonomi politik bu meseleleri daha geniş bir medya endüstrisinin parçası olarak ele alır ve daha geniş bir sosyal

bağlamda inceler (Wasko, 2005: 10, 11)”. Sinemayı ekonomi politik yaklaşımla ele alan çalışmalar 1960’ların sonlarında görülmeye başlamıştır. Thomas Guback öncülüğünde başlayan ilk çalışmalar Amerikan film endüstrisinin uluslararası pazara hakimiyeti ile hükümet desteği arasındaki ilişkiye odaklanmıştır (Guback, 1969, 1973). Guback daha sonraki çalışmalarında Hollywood’un dünya pazarındaki egemenliğinin, filmlerin bir meta olmasının yanı sıra, mit ve değerlerin bir yayıcısı olma rolünü de gözler önüne serdiğini belirtmektedir (Guback, 1985). Guback’ın çalışmalarının ardından Amerikan film endüstrisinin küresel egemenliğini, diğer ülke sinemalarına olumsuz etkileri bağlamında ele alan çok sayıda çalışma yapılmıştır. 1990’lardan itibaren ise sinemaya ekonomi politik yaklaşımda yeni bir konu gündeme gelmiştir. Amerikan film endüstrisinin yapım faaliyetlerini emeğin ve diğer kaynakların ucuz olduğu ülkelere kaydırması olgusu, “yeni uluslararası kültürel işbölümü” kavramını doğurmuş, gitgide büyüyen bu uygulamanın diğer ülke sinemaları, sinema çalışanları ve meslek örgütleri üzerindeki etkisi tartışılmaya başlamıştır (Hesmondhalgh, 2007). Mosco, 2006 yılındaki çalışmasında benzer şekilde küresel ekonomide bilgi (knowledge) ve medya çalışanlarının konumunu sermayenin ulusaşırı ucuz alanlara kayması bağlamında ele almıştır. Mosco, bu uluslararası kaymanın Çin ve Hindistan gibi emek ücretlerinin düşük olduğu ülkelerdeki işçiler üzerinde yarattığı sorunları tartışarak, çözümler için taşeronlaşmayı mümkün olduğunca durdurmayı amaçlayan örgütlü emeği önermektedir (Mosco, 2006).

Mosco ekonomi politiğin asli haritasını oluşturan üç sürecin; “metalaşma, uzamsallaşma ve yapılaşma”nın iletişimdeki emek çalışmalarına rehberlik edebileceğini söylemektedir. Kullanım değerinin değişim değerine dönüşme süreci olarak ifade edilebilecek metalaşmanın özel iletişim kurumlarını ve pratiklerini anlamak için bir başlangıç noktası olduğunu belirten Mosco, ekonomi politik yaklaşımın şirket ve devlet yapılarını ve kurumlarını ön plana çıkardığını, şaşırtıcı şekilde emek sürecine çok az ilgi gösterdiğini söylemektedir. Oysa metalaşmanın 1980’lerde dünya çapında genişlemesi kamusal medyanın ve telekomünikasyon kurumlarının özelleşmesine ve işçilerin tasfiyesine öncülük etmiştir. İkinci başlangıç noktası küreselleşmeyi de kapsayan uzamsallaştırma. Toplumsal yaşamda uzamın ve zamanın sınırlarının üstesinden gelme süreci olarak ifade edilebilecek uzamsallaştırma Mosco’ya göre iletişim endüstrileri çalışanları için belirgin sonuçlara sahip olmuştur. İletişim ve enformasyon teknolojilerinin gelişmesiyle fordizm yerine zaman ve uzam sınırlılıklarının üstesinden gelen teknolojilerden faydalanmaya olanak tanıyan esnek birikim sistemi gelmiştir. Mosco bu dönüşümün belirginliği konusunda tartışmalar olmasına karşın iletişim endüstrileri ve onun çalışanları için sonuçların belirgin olduğunu, örneğin dijital sistemlerin gelişiminin on yıllık bir dönemde telekomünikasyon işgücünün %20’sinin tasfiye edilmesine neden olduğunu söylemektedir. Uzamsallaşma sürecini genel olarak iletişim endüstrisindeki şirket gücünün kurumsal uzantısı ile açıklayan iletişimin ekonomi politiği uzamsallaşmanın bir sonucu olan küresel emek pazarının gelişimini de çalışmaya başlamıştır. Üçüncü başlangıç noktası daha önce değinilen Giddens’in yapılaşma kavramıdır. Mosco’ya göre yapılaşma kavramının emek çalışmalarındaki anlamı sınıf kavramının yapısal ve kategorik anlamından ileriye taşınmasıdır. Yani sınıfın ilişkisel anlamda ele alınmasıdır. Sınıfın yapısal ve kategorik anlamı mülkiyet

açısından sınıfı tanımlarken, sınıfın ilişkisel anlamı sermaye ve emek arasındaki ilişkiyi öne çıkarır.

Eleştirel ekonomi politik yaklaşımda işgücü merkezi bir kategori olmasına karşın işgücü süreçleri hakkında çok az çalışma yapılması, yaklaşımın içinde olanlar tarafından da eleştirilmiştir. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren neoliberal politikalarla birlikte film yapımının çeşitli aşamalarını ucuz alanlara kaydırma uygulaması, 1990'lardan itibaren emek meselelerinin ekonomi politik alanda yer bulmasına neden olsa da, ekonomi politik yaklaşımda işgücü ihmal edilmiş bir alan olagelmıştır. Robert O'Brien uluslararası ekonomi politikte işçilerin çoğunlukla göz ardı edildiğini belirtirken (2002: 89), Wasko iletişim endüstrilerindeki işgücü örgütleri hakkında çok az çalışma yapıldığını vurgulamaktadır (1983: 85). Benzer şekilde Mosco ekonomi politığın emek sürecine çok az ilgi göstermesini eleştirirken (1998: 24), Garnham iletişim çalışanlarının önemli fakat ihmal edilmiş bir alan olduğunu belirtmektedir (1990: 33). Türkiye'de Sinema Eser Sahipleri ve Bağlantılı Hak Sahipleri Tarafından Kurulan Meslek Birlikleri hakkındaki bu çalışmada 1980 sonrası sinema çalışanlarının mesleki örgütlenme durumuyla ilgili olarak; Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM) genel başkanı Yılmaz Atadeniz, Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SEYAP) genel başkanı Nida Karabol, Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SETEM) genel başkanı Ersin Pertan, Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği (BSB) yönetim kurulu üyesi Sezgin Türk, Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SİNEBİR) genel başkan yardımcısı Erdoğan Akduman, Film Yönetmenleri Derneği (FİLM-YÖN) yönetim kurulu üyesi Erdoğan Kar ve Senaryo Yazarları Derneği (SENDER) genel sekreteri Ahmet Haluk Ünal ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerde meslek örgütleri temsilcilerine yöneltilen sorular çalışmanın varsayımları doğrultusunda oluşturulmuş yarı-yapılandırılmış sorulardır. Çalışmanın varsayımı; 1950'lerden itibaren sinemanın televizyon, video, kablolu televizyon, uydu yayıncılığı ve internet gibi yeni pazarlara genişlemesinin, tekrar gösterimlerden gelen telif hakları dolayısıyla eser sahibi ve bağlantılı hak sahibi sayılan yönetmen, senarist ve oyunculara avantaj sağladığı yönündedir. Dolayısıyla temelde telif haklarının takibi, telif ücretlerinin toplanması ve dağıtılması amacıyla işleyen meslek birliklerinin güç kazandığı varsayılmaktadır.

Türkiye'de meslek birlikleri

Türkiye'de telif ücretlerinin toplanması ve dağıtılması amacıyla faaliyet gösteren meslek birlikleri 1984 yılında kurulmasına karşın 1995 yılına kadar eser sahibi yapımcı kabul edilmiştir. Ancak dünya fikri mülkiyet haklarıyla ilgili gelişmeler Türkiye'yi de etkilemiştir. 1980'lerde, İkinci Dünya Savaşı Sonrası 50 ülke arasında imzalanan sonradan kalıcı bir kuruma dönüşen Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'nda (General Agreement on Tariffs and Trade-GATT) ABD'nin ağırlığı hissedilmeye başlamış ve 1986-1993 yılları arasında süren görüşmeler sonucu daha önce anlaşma kapsamında bırakılan kültürel ürünler anlaşma kapsamına alınmıştır. GATT Dünya Ticaret Örgütü'ne dönüşmüş (World Trade Organisation-DTÖ) ayrıca gelişmekte olan ülkelerde merkez ülkelerin yeni teknoloji ürünü mallarının taklitlerinin yapılmasını

önlemek için fikri mülkiyet hakları da korumaya alınmıştır (Kazgan, 2005: 119-120). Türkiye’de DTÖ Kuruluş Anlaşması ve Ekleri 26 Ocak 1995 tarihli ve 4067 sayılı Kanun uyarınca 95/6525 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla onaylanarak 31.12.1994 tarihi itibarıyla uygulamaya konmuştur. Böylece Türkiye GATT’ın öngördüğü tüm yükümlülükleri üstlenmiştir (Özonur, 2005: 26). Bu bağlamda korsanla mücadele konusu önem kazanmış, 1995 yılında 4110 sayılı yasayla 5984 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’ndaki eser sahibi tanımı değiştirilerek yapımcı eserin tek sahibi olmaktan çıkarılmış, bağlantılı hak sahibi olarak yeniden tanımlanmıştır. Yasada sinema eserinin sahibi yönetmen, senarist ve varsa özgün müzik bestecisi olarak gösterilirken, icracı sanatçılardan oyuncular ve eseri meydana getiren yapımcılar bağlantılı hak sahibi olarak konumlandırılmıştır. Ayrıca daha önce alanda tek meslek birliği kurulması mümkünken 1995 yılındaki düzenlemeyle birlikte alanda birden fazla meslek kurulabileceği hükmü yer almıştır. Meslek birlikleri tüzüğünde meslek birlikleri “Fikir ve sanat eseri sahipleri ile bağlantılı hak sahiplerinin ortak çıkarlarını korumak, Kanun ile tanınmış hakların idaresini ve takibini, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak üzere Kanun ve Tüzük hükümlerine göre kurulmuş birlikler” olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca eser sahipleri ve bağlantılı hak sahiplerinin birliğe devretmedikleri haklarını bireysel olarak da takip edebilecekleri belirtilmiştir.

Diğer taraftan Türkiye’de fikri mülkiyet düzenlemelerine etki eden bir başka önemli gelişme Türkiye ile Avrupa Birliği arasındaki gelişmelerdir. Türkiye ile Avrupa Topluluğu arasında 1963 yılında imzalanan Ankara Anlaşması’yla başlayan süreçte 6 Mart 1995 tarihinde Ortaklık Konseyi Kararı ile Türkiye ile Topluluk arasında sanayi ürünlerini konu alan Gümrük Birliği kurulmuştur. 1999 yılında yapılan Helsinki Zirvesi’nde de Türkiye aday ülke olarak kabul edilmiş ve Türk hukuk sisteminin AB hukuku çerçevesinde yakınlaştırılması süreci yeniden tanımlanmıştır. Daha önce sadece ortaklık ilişkilerinin kapsadığı alanlarda sürdürülen mevzuat uyum çalışmaları ekonomik ve sosyal yaşamın bütün alanlarını kapsayacak şekilde genişletilmiş ve tüm AB müktesebatına uyum şekline dönüşmüştür (Çakır ve Gülnar, 2008). Bu doğrultuda 2001 ve 2004 yıllarında korsanla mücadeleyi arttırmaya yönelik cezaları arttırıcı düzenlemeler yapılmış, denetleme sistemleri yumuşatılmış, yasalar birbiriyle uyumlu hale getirilmiş ve bandrol uygulaması zorunlu tutulmuştur. 2004 yılında ise Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun çıkmış, 1986 yılında çıkan 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası yürürlükten kalkmıştır. Yeni yasa filmlerin değerlendirilmesi, sınıflandırılması ve desteklenmesini içinde meslek birlikleri temsilcileri olan kurullar tarafından yapılmasını öngörmektedir. Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulları Kültür Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı’ndan birer üye, birer sosyolog, psikolog ve çocuk gelişim uzmanı ve meslek birliklerinden seçilecek üç temsilciden oluşmaktadır. Sektörel eğilimlerin araştırılması ve sektörle etkili bir iletişim kurulması amacıyla da Bakanlık bünyesinde bir Danışma Kurulu oluşturulacaktır. Danışma Kurulu meslek birlikleri ile sektörel sivil toplum kuruluşlarından birer temsilci, üniversitelerden beş öğretim elemanı ve meslek alanında temayüz etmiş üç kişiden oluşmaktadır. Kurul tavsiye niteliğinde kararlar almaktadır. Danışma kurulunda Sine-Sen’in bir temsilcisi olmasının yolu bu yönetmelikle sağlanmıştır ancak görüldüğü gibi hangi filmlerin dolaşıma

gireceğini ve hangi filmlerin destekleneceğini belirleyen kurullarda sadece meslek birlikleri temsilcileri yer alabilmektedir. Dolayısıyla bu yasayla birlikte devletin sektörle ilişkisini kuranlar temel kurumlar meslek birlikleri olmaktadır. Yapılan görüşmelerde meslek birliklerinin ve çalışanların oluşturdukları derneklerin yasanın çıkma sürecinde Kültür Bakanlığı'nın da talebiyle bakanlıkla sıkı bir diyaloga girdikleri, yasanın oluşturulmasında aktif rol üstlendikleri görülmüştür. SESAM'ın ardından kurulan ilk meslek birliği olan Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB) yönetim kurulu üyesi Sezgin Türk bu konuda şöyle demektedir: "Kültür Bakanlığı'nda bir görüş alma eğilimi oluştu, bu görüşler ne kadar dikkate alınıyor bu tartışılabilir ama bu görüş alma bile çok önemli bir şeydir. Yasa çalışmalarında çok sıkı toplantılar yapıldı. Daha sonra bakanlığa kendimizi ifade etme kanalımız oluştu, bütün kurullarda temsilcimiz var. Bunlar çok olumlu durumlar" (Türk ile görüşme, 2008). Benzer şekilde Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SETEM) başkanı Ersin Pertan 5224 sayılı yasa çıkarken Kültür Bakanlığı Müsteşarı'nın başkanlık ettiği toplantılar yapıldığı, meslek birliklerinin görüşlerinin alındığını ifade etmiştir (Pertan ile görüşme, 2008). Meslek birliği olmayan ancak etkili birer meslek örgütü olarak faaliyet gösteren Senaryo Yazarları Derneği genel sekreteri Ahmet Haluk Ünal ve Film Yönetmenleri Derneği yönetim kurulu üyesi Erdoğan Kar yasanın oluşma sürecinde aktif rol aldıklarını belirtmişlerdir (Ünal ile görüşme, 2008; Kar ile görüşme, 2008). Dolayısıyla gerek yasanın oluşma sürecinde gerekse yasadaki kurullarda meslek birlikleri temsilcilerinin yer alması nedeniyle özellikle 2004 yılından itibaren devletle ilişki kuran başlıca kurumlar meslek birlikleri olmaktadır.

Tablo 1, 2009 itibarıyla Türkiye'de faaliyet gösteren meslek birliklerini, kurulma yıllarını ve üye sayılarını göstermektedir. 1995 yılından itibaren sinema eseri sahiplerine ve bağlantılı hak sahiplerine meslek birliği kurma yolu açılmasına karşın 2000'li yıllara kadar kurulan tek meslek birliği Belgesel Sinemacılar Birliği olmuştur. Çoğu meslek birliği 2000 yılından sonra kurulmuştur.

Meslek Birliği	Kuruluş Yılı	Üye Sayısı
SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği)	1987	153
BSB (Belgesel Sinemacılar Birliği)	1999	90
SESBİR (Seslendirme Sanatçıları Meslek Birliği)	2001	160
RATEM (Radyo Televizyon Yayıncıları Meslek Birliği)	2001	823
SETEM (Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği)	2002	86
TESİYAP (Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği)	2003	60
FİYAB (Film Yapımcıları Derneği)	2005	289

SEYAP (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği)	2007	45
SİNEBİR (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği)	2007	174

Tablo 1. Türkiye’deki meslek birlikleri, kuruluş yılları ve üye sayıları

Bu birliklerden BSB, SETEM, SİNEBİR eser sahiplerinin oluşturdukları meslek birlikleri iken geri kalanlar bağlantılı hak sahiplerinin oluşturdukları meslek birlikleridir. SESAM ise 1995 yılından önceki filmlerin eser sahibi yapımcılar kabul edildiği için karma bir yapı sergilemektedir.

SESAM’ın ardından ilk kurulan meslek birliği olan BSB’nin yönetim kurulu üyesi Sezgin Türk’le yapılan görüşmede BSB’nin yasal statüsü meslek birliği olmasına karşın kurumun daha çok dernek gibi işlediği görülmüştür. Türk, kurumun meslek birliğinden daha fazla amaçlar taşıyan bir oluşum olduğunu, asıl faaliyet alanlarının belgesel film gösterimleri düzenlemek, eğitim atölyeleri oluşturmak, üyelere bilgi ve düşüncelerini paylaşma olanağı sağlayarak belgesel sinemanın gelişmesine katkıda bulunmak olarak tanımlamaktadır (Türk ile görüşme, 2008).

BSB ayrı tutulacak olursa SETEM ve SİNEBİR başkan ve yönetim kurulu üyeleriyle yapılan görüşmelerde hükümetle yakın ilişkide olmalarını olumlu değerlendirdikleri ancak yasalar çıkmasına rağmen uygulamada çok sayıda güçlük karşılaştıkları görülmüştür. İlk sorun telif hakları konusunda yasalar çıkmasına rağmen sektörde, toplumda ve hatta kendi üyelerinde yasanın gerektirdiği algının oluşmamış olmasıdır.

SİNEBİR başkan yardımcısı Erdoğan Akduman üyelere yetki belgesi almakta çok zorlandıklarını, asil üyelere dahi bu bilincin henüz oluşmadığını söylemektedir:

Üyelerimizden (yetki belgesi) alıyoruz. Bizi yetki belgesiyle yetkilendirdikleri zaman o üyemizin haklarını koruyabiliriz. Derneklerde olduğu gibi sadece üye olduğu zaman biz o bizim üyemizdir demenin bir karşılığı yok. Yetki belgesi verildiği takdirde Sine-bir üyeliği gerçek anlam taşır. Yoksa yetki belgesi vermeyen üye ha Sine-bir’e üye olmuş ha Sender’e, Filmyon’e üye olmuş fark etmiyor... Hala çok zorlanıyoruz yetki belgesi almakta. Asil üyelerimizde de bu bilinç yok. Dolayısıyla her şey daha çok yeni çok başındayız her şeyin. Yetki vermeyen var... İzmir’deki Birinci Sınai ve Telif mahkemesinde açtığımız davalarda yetki belgesi veren arkadaşlarımızın eserleri konusunda dava açtık. Yetki vermeyenlerinkini açamadık. Yetki vermediler çünkü bize... Mahkemeye zaten sunuyoruz yetki belgelerini, yetkili olduğumuza dair yasal prosedürde ne gerekiyorsa veriyoruz zaten. Ondan sonra mahkeme bizi muhatap olarak alıyor. Yani meslek birliğinin aslında arkadaşlarımızın örgüte sahip çıkma oranı ne kadar yüksek olursa o kadar iş yapma ve kendimizi güvende hissetme ve daha firmaların karşısına daha güçlü çıkma şansımız var. Ama maalesef bazı arkadaşlarımızın endişesi var, bazıları da ihmalden, bir sonuç görmediğinden sıcak bakmıyor (Akduman ile görüşme, 2008).

SETEM başkanı Ersin Pertan da Akduman ile benzer ifadeler kullanma, yetki belgesi verme konusunda yeterli bilincin henüz oluşmadığını ifade etmektedir:

Eser sahiplerinin çoğu yaşlı yönetmenler, bilinçli değiller yani. Yetki belgesi vermesi lazım o meslek birliğinin haklarını koruması ve tahsilat yapması için... Bize yetki vermiyor. Öyle ki çok kıdemli bir eser sahibi 400-500 tane senaryo yazmış. Yönetim kurulunda ama kendi hakları için meslek birliğine yetki vermiyor. O zaman niye üyesin ki, niye yönetimdesin?

Sen kendi haklarını takip etme yetkisini birliğe vermeyeceksen üye olmakta ne fayda görüyorsun, yönetimde ne işin var? Eleştireceksek onlarda da öyle bir bilinçsizlik var... Yetki belgesi olsa da mahkemeye gidiyoruz hakim diyor ‘o yetki belgesiyle sen bu davayı açamazsın’. Bu yetkiyi bize veren yasalar. Bakanlık bize ‘bu metinle yetki alacaksın’ diyor alıyoruz mahkemeye gidiyoruz hakim reddediyor (Pertan ile görüşme, 2008).

Ayrıca 2007 yılında SESAM başkanlığına Yılmaz Atadeniz’in gelmesiyle SESAM politikası da yapımcıların telif haklarından eser sahiplerinin telif haklarına doğru kaymaya başlamıştır. Yılmaz Atadeniz yapımcılık faaliyeti de olmasına karşın meslek hayatının büyük kısmında ücretli yönetmenlik yapmıştır. Atadeniz SESAM’ın yeni dönemini şöyle değerlendirmektedir:

2007’nin Şubat ayına kadar yani ben buranın yönetimini alıncaya kadar, düşün 1986’dan 2007’nin şubat ayına kadar yetki belgesi formu bile burada yoktu. Ne kadar acı. Ve ilk önce ben o formu meydana getirdim avukat arkadaşlarla ve o konudan sonra filmci arkadaşlardan bana yetki vermelerini istedim. Şu an bir sene içerisinde Türk sinemasında çevrilmiş, 2007 sonuna kadar çekilmiş filmlerin toplamı 6286 tanedir, bunların 3282 tanesinin yetkileri şu an elimizde (Atadeniz ile görüşme, 2008).

Atadeniz yetki belgeleri toplanmış olsa da hala telif ödemeleri konusunda yolun başında olduklarını belirtmektedir. Atadeniz daha güncel bir görüşmede 1995 öncesi filmlerde tek eser sahibinin yapımcı sayılmasıyla ilgili düzenlemeye karşı faaliyetlerini açıklamaktadır:

Mahkemede çıkıyor; yedinci seneye girdik ve biz kaybediyoruz mahkemeyi, nereye gideceğiz, Strazburg’a gideceğiz, Türkiye Cumhuriyeti’ni mahkum ettirmek için. Ne lüzum var, bu kanunu değiştirsene ya da ek maddeye bir ek madde daha ilave et. Yani 1995 yılından sonra ‘imal edilen’ filmlere uygulanır yerine 1995 yılından sonra ‘görülen’ filmlere uygulanır dese bitecek iş. Şimdi sen 1965’lerde film çekmişsin. Şu an, 2009’da televizyonda o filmin resmini görüyorsan, sesini duyuyorsan telif hakkın doğmuş demektir ama kanuna göre senin hakkın yok. Böyle şey olur mu, bir ülkede bir eser takvime tabii olup 1995 evveli, sonrası diye bir olay... Dünyada yok Telif hakkını anlamak istemiyorlar... Diyor ki, “ben yönetmene parasını ödedim, senariste de ödedim, daha ne ödeyeceğim kardeşim”. Bu dediğin sen filmi gösterirken tamam ama bu filmin DVD’sini yaptın, sen bu filmi dünyaya sattın, bilmem ne haline döndürdün... Eee, bunların hakları ne olacak? (İrfan Hıdıroğlu tarafından Yılmaz Atadeniz’le yapılan görüşme, 2009).

Dolayısıyla telif hakları konusunda sektörel direnişten önce, yasal haklarla toplum genelindeki algının uyumsuzluğu ilk engel olarak belirtmektedir. Üstelik 2004 yılında çıkan 5101 sayılı yasayla 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda yapılan değişiklikle yasanın 41.maddesi şu şekle gelmiştir: “Mahallelerde kurulan ve/veya iletimi yapılan eser, icra, fonogram, yapım ve yayınlar üzerinde hak sahibi olan gerçek veya tüzel kişiler, bunların kullanımına ve/veya iletimine ilişkin ödemelerin yapılmasını ancak meslek birlikleri aracılığı ile talep edebilirler. Sinema eserleri bakımından bu fıkranın uygulanması zorunlu değildir” (5846 sayılı Fikir ve Sanat eserleri Kanunu). Sinemada telif bedellerinin ödenmesinde meslek birliklerinin tek yetkili araç olarak tanımlanmaması sinema alanındaki meslek birliklerinin gücünü düşürmüştür. Sektörden böyle bir talep gelmemesine karşın neden sinema ile ilgili böyle bir hükmün yasaya eklendiği bilinmemektedir. Bu konuda bir değerlendirme SENDER (Senaryo Yazarları Derneği) genel sekreteri Ünal’dan gelmiştir:

Meslek birlikleri olmadan Türkiye’de hak aranamaz artık. Tabii bu arada yasa çıktığında buna görünmez sihirli bir el ek madde koymuş parlamentoda son dakikada. Biz bu elin Türker İnanoğlu olduğundan çok eminiz. Diyor ki o ek maddede ‘Türkiye’de meslek birliğine üye olmaksızın hak aranamaz, sinema müstesnadır’ diyor. Dolayısıyla da sinemadaki bütün örgütlenme yeteneğini, böyle bir gücü olmazsa meslek birliğinin... Bu gücü elde ediyorsun ama Özal’la olan hukukları nedeniyle Türk sinemasındaki bütün telifçiler böyle bir kazık yiyor. Bunla da kalmıyorlar, çok ciddi anayasaya aykırı bir ek madde koyuyor meclis mülkiyet hakları konusunda. Hangi yasa olursa olsun geriye doğru çalışır çünkü o mülkiyet hakkıdır. Diyor ki ‘1995’ten itibaren eseri yaratan onun sahibidir, 95’ten önceye çalışmaz’ diyor. Dört yıldır biz bunun önemini kendi sektörümüzde kavratmaya ve devlete kavratmaya çalışıyoruz (Ünal ile görüşme, 2008).

SETEM başkanı Pertan da benzer bir yorum yapmıştır. Bakanlık ve meslek birlikleri olarak toplantılar yapıldığını, bakanlığın kendilerinin görüşleri doğrultusunda bir yasa çıkardığını ancak son anda eklenen bazı kritik maddelerle yasanın istenen görünümünden uzaklaştığını belirtmiştir:

Kulis yapıyorlar. Bizi topluyor bakanlık, görüş alıyor, tamam diyor, sonra bir yasa çıkıyor, birisi o arada koridorda bir fıslıtle o cümleyi araya ekletiyor. Biz şikayet edince bakanlık diyor ki bunu sektör istedi. Sektörün istediği falan yok. Sektörde zaten eser sahibi meslek birliği biz varız. Bunu oraya koyduran hangi sektörmüş? Çünkü bütün meslek birlikleri vardı orada... Meslek birliğinin maddi gücünün önü kesilmiş oluyor (Pertan ile görüşme, 2008).

Birlik temsilcileri ikinci ve en önemli sorunun televizyon kanallarının yasanın uygulanmasının önüne geçecek bir yol bulmaları olarak tanımlamaktadır. Sinema çalışanlarının en geniş üretim alanı olan yerli dizilerde, kanallar anlaşma imzalamak için yapımcının eser sahiplerinden alacağı muvafakat belgesini şart koşmaktadır. Bu belge ile eser sahipleri henüz proje başlamadan mali haklarını devretmekte, defalarca yeniden gösterilebilen diziler bir kanaldan diğerine satılabilmekte, izleyici bulup kanallara gelir sağlamaya devam etmesine karşın eser sahipleri telif hakkı alamamaktadır. Pertan, kanalların telif ödemektense olayın yargıya taşınmasını tercih ettiklerini, bu doğrultuda açtıkları davaların sonuca bağlanmasının yıllar sürebildiğini, davaların mali yükünü karşılamakta zorlandıklarını belirtmektedir (Pertan ile görüşme, 2008). Akduman, SİNEBİR olarak devlet kanalı olması nedeniyle önce TRT’yle telif hakları konusunda bir sözleşme yapmak istediklerini ama altı ay içinde defalarca talep etmelerine rağmen bir türlü randevu alamadıklarını söylemektedir:

TRT ile uzun zamandır aşağı yukarı 6 aydır randevu istememize rağmen bir türlü randevu alamıyoruz. Devlet kanalı olması nedeniyle önce TRT’den başlayalım, Kültür Bakanlığı ile adım atalım, TRT ile telif hakları konusunda sözleşme yapalım istiyoruz, ama henüz defalarca talep etmemize rağmen söz alınmasına rağmen henüz randevu alamadık. Herhalde randevu verecek zamanları yok. Bizim meslek birliğinin Türkiye’de şu anda 174 üyesi var. On binlerce eserin hakları meslek birliğimize ait, sinema eseri televizyon filmi, televizyon dizileri olmak üzere on binlerce eserin telif haklarını koruma yetkisine sahip olan Sine-bir, ilk defa TRT’den başlayalım dediğimiz halde 6 aydır randevu dahi alamadık. Randevu alsak merak ediyorum kaç yılımızı alacak görüşmek (Akduman ile görüşme, 2008).

Dolayısıyla yasalarla uygulama arasında büyük çelişkiler yaşanmakta, bir başka deyişle yasalar televizyon kanalları karşısında işlememektedir.

BSB, SESAM, SETEM, SİNEBİR'in ardından üyelerini gerçek kişilerin oluşturduğu bağlantılı hak sahibi meslek birliklerinden sonuncusu Seslendirme Sanatçıları Meslek Birliği SESBİR'dir. SESBİR 2001 yılında Ankara'da kurulmuş, 2006 yılında üye sayısı 600'e ulaşmıştır. SESBİR başkanı Haluk Cömert 2004 yılında bir basın açıklaması yaparak sorunları dile getirmiştir. Temel sorunlarını özel televizyon kanalları yayına başladıktan sonra taşeron şirketlerin sayısının artması, bu şirketler kalifiye olmayan elemanlara yöneldikleri için ücretlerinin çok düşmesi olarak tanımlamıştır (Sabah Gazetesi, 5.8.2004). SESBİR 15.1.2005 tarihinde aldığı karar doğrultusunda üyelerinin, SESBİR üyesi olmayan kişilerle aynı stüdyoya girmeyeceği, aynı film ve dizide seslendirme yapmayacağı, açıkladıkları çalışma koşullarına uyacağını beyan etmeyen stüdyolarla çalışmayacağını duyurmuştur (seslendirme.org basın açıklaması, 2009). Ancak üyeler arasında tam uzlaşma sağlanmadan bu kararın alınması nedeniyle bazı üyeler üyelikten istifa etmiştir. SESBİR'in stüdyolara baskısı sonucu eyleme uymayan kişilerin çalışmalarının engellendiği iddia edilmiştir. Bazı üyelerin Rekabet Kurumu'na yaptığı başvuruyla SESBİR hakkında soruşturma başlatılmış, soruşturma sonucunda SESBİR'in kararının ve buna bağlı eylemlerinin 4054 sayılı kanunun 4.maddesinin (d) bendini ihlal ettiğine ve bu nedenle idari para cezasına çarptırılmasına karar verilmiştir (Rekabet Dergisi, 2006: 185-203). 25.5.2009 tarihinde TRT'de yayınlanan sinema çalışanlarının sorunlarının tartışıldığı bir açık oturumda Oyuncu Zafer Algöz, Kültür Bakanı Ertuğrul Günay'ın desteğiyle oyunculara yönelik bir meslek birliği kurma hazırlıklarını tamamladıklarını açıklamıştır. Kurucu heyetin aynı günlerde yayınlanan basın açıklamalarında kurulacak meslek birliğinin hiçbir politik duruşu olmadığı, sendikadan farklı bir oluşum olduğu özellikle vurgulanmıştır.

Diğer bağlantılı hak sahibi meslek birlikleri, üyeleri tüzel kişilerden oluşan FİYAB, TESİYAP, SEYAP ve RATEM'dir. FİYAB, TESİYAP ve SEYAP yapımcı şirketlere ait bağlantılı hak sahibi meslek birlikleriyken RATEM radyo ve televizyon kuruluşlarının oluşturduğu meslek birliğidir.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıya eserin doğrudan ya da dolaylı çoğaltılması ve kamuya iletilmesini konularında bağlantılı hak tanımıştır. TESİYAP, FİYAB ve SEYAP bu haklar doğrultusunda kurulan meslek birlikleridir. Kurum temsilcileriyle görüşme yapma talebine TESİYAP olumlu yaklaşmış ancak başkan Mine Vargı'nın yoğunluğu sonucunda randevu alınamamıştır. Ankara merkezli FİYAB görüşme yapmayı kabul etmemiş soruları yazılı istemiştir. Yazılı olarak iletilen sorulara daha sonra herhangi bir cevap gelmemiştir. Dolayısıyla sadece SEYAP başkanı Nida Karabol'la görüşme yapmak mümkün olabilmıştır. Bu nedenle TESİYAP ve FİYAB hakkındaki bilgiler internet sitelerinden, basından ve sektörden edinilmiştir.

Bu birliklerden en erken kurulanı TESİYAP'tır. 2003 yılında kurulan birlik günümüzde Türkiye'nin en büyük yapım şirketlerini bünyesinde barındırmaktadır. 2009 yılında üyelerin yetki belgesi verme konusunda bilinçlendirilmesi toplantıları yapılmasından TESİYAP'ın da diğer meslek birlikleriyle benzer sorunlar yaşadığı anlaşılmaktadır. Kurum yapımcıların bağlantılı haklarını korumakla ilgili çalışmalar yapmanın yanı sıra bu alanda çalışan sanatçıların ve teknik işgücünün de çalışma

koşullarının düzeltilmesi amacı taşıdığını açıklamaktadır. (www.tesiyap.com, 2009). Oyuncu Şevket Çoruh herhangi bir meslek birliğine ya da sendikaya üye olmamasına karşın TESİYAP başkanı Mine Vargı'nın yapımcılığında gerçekleştirilen İnşaat (2003) adlı filminden doğan telif haklarının kendisine her yıl düzenli olarak iletildiğini belirtmiştir:

Eğer sözleşmeye koydurabilerseniz oyuncu olarak bağlantılı hakkınız var ama hiçbir yapımcı kabul etmez böyle bir şeyi. Bu işi yapıyoruz sonsuza kadar senin gibi. Dünyada öyle değil. Küçük bir iş yapıyorlar yaşadıkları süre boyunca telif haklarıyla geçiniyorlar. Bir tek İnşaat filmimden benim böyle bir gelirim var. Her yıl DVD satışından, gösterim haklarından alırım. Mine Vargı ve Ömer Vargı dışında kimseden tek kuruş telif alamadım. Aslında bu benim hakkım %1 bile olsa bu benim hakkım (Çoruh ile görüşme, 2008).

Yapımcıların oluşturduğu diğer bir meslek birliği FİYAB 2005 yılında kurulmuştur. 289 üyesi bulunan kurumun üyeleri daha çok orta ve küçük ölçekli şirketlerden oluşturmaktadır. Ankara merkezli meslek birliğinin, İstanbul dışında, Ankara ve İzmir'de faaliyet gösteren çok sayıda şirketi bünyesinde barındırmaktadır (Fiyab, 2009). 2007 yılında kurulan SEYAP Özen Film, Arzu Film, Fida Film, Plato Film ve Energy Production gibi köklü ve büyük şirketlerin arasında bulunduğu 97 üyeye sahiptir. Yönetim kurulu başkanı Karabol, kamuoyundaki telif haklarıyla ilgili bilinç eksikliğinin kurumun en büyük sorunu olduğunu söylemektedir:

En büyük sorunumuz telif toplayamamak. Kamuoyunda şöyle bir bilinçsizlik var, daha doğrusu kamuoyu bir yapımcının ne yaptığını çok iyi bilmiyor. Biz bile bu soruyla karşılaşılıyor, ters algılanıyor. Telif haklarıyla oluşan bir yapı sinema eseri, zaten birlikte oluşan bir yapı. Tabii ki yönetmene, senariste sinema eseri sahibi olarak çok saygılıyız. Ama yapımcının da hakkı belli, bağlantılı hak sahibiyiz. Yasa böyle biz de hakkımızı takip edeceğiz (Karabol ile görüşme, 2008).

Karabol yeniden gösterimlerden doğan telif hakları kadar korsanla mücadelenin de faaliyetleri arasında önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Yeniden iletim konusuyla ilgili olarak sürekli Türksat'tan randevu istediklerini ama randevu taleplerine olumlu bakılmadığını söylemektedir. Karabol, diğer yapımcı meslek birlikleri TESİYAP ve FİYAB'la iyi ilişkiler içerisinde olduklarını ve daha ileri bir işbirliğinin yollarını araştırdıklarını belirtmektedir.

Günümüzde sinema alanındaki meslek birlikleri içinde RATEM farklı bir konumda durmaktadır. Bunun nedeni yayınların tekrar iletiminden sorumlu yayın kuruluşlarını temsil etmesi dolayısıyla telif ödemelerinde taraf olmasıdır. Bu nedenle diğer eser sahibi ve bağlantılı hak sahibi meslek örgütleriyle pazarlık görüşmeleri yapmaktadır. RATEM 2001 yılında kurulmuş, ulusal ve bölgesel yayın yapan 823 televizyon ve radyo kanalını kapsamıştır. Bağlantılı hak sahibi radyo televizyon kuruluşlarının hakları Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 80.maddesi ve Komşu Haklar Yönetmeliğinin 16-19.maddeleri ile düzenlenmiştir. Bu düzenlemelerle radyo televizyon kuruluşları yayınlarının başka kuruluşlar tarafından yayınlanmasını ve ücret karşılığında toplu olarak gösterilmesini yasaklama hakkı verilmiştir. Yönetmeliğin 19.maddesinde ise yayın kuruluşlarının haklarını yapımcılar, eser sahipleri ve icracı sanatçılarla yaptıkları sözleşmelere uygun olarak kullanacakları belirtilmiştir. Bu haklarını korumak üzere kurulan RATEM diğer taraftan gerek müzik alanındaki meslek

birliklerinin gerekse sinema alanındakilerin telif haklarının ödenmesinde de taraf konumunda olmuştur. RATEM kuruluşunun hemen ardından müzik alanındaki meslek birlikleriyle karşı karşıya gelmiştir. Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) ve Müzik Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği (MSG), Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği (MÜ-YAP) ve Müzik Yorumcuları Meslek Birliği (MÜYORBİR) açıkladıkları tarifelere uymadıkları için kanallara arka arkaya davalar açmaya başlamıştır. RATEM tarifeleri daha kabul edilebilir seviyeye indirmek için Bilim ve Teknik Kurulu bünyesinde bir çalışma başlatmıştır. 2001-2005 yılları arasında yapılan çalışmalar sonucu RATEM kendi belirlediği tarife ile müzik alanındaki meslek birlikleriyle yoğun bir müzakere sürecine girmiştir. Müzakereler sonucunda 2 Haziran 2006 tarihinde dönemin Kültür Bakanı Atilla Koç'un da katıldığı bir törenle MÜ-YAP ve MÜYORBİR ile bir protokol imzalanmıştır. İki yıl boyunca diğer meslek birlikleri MESAM ve MSG ile tarifeler üzerinde anlaşabilmek için görüşmelerini sürdürmüş 22 Ekim 2008 tarihinde diğer iki meslek birliğine ödenenin %25 fazlasıyla MESAM ve MSG de protokole dahil edilmiştir. O tarihten itibaren RATEM üyesi kuruluşlar yayınlarında kullanacakları müzik eserlerini radyolar için yıllık 263, televizyonlar içinse yıllık 1462 liradan lisanslanmıştır. Lisanslanan radyo televizyon kuruluşları MÜ-YAP tarafından verilecek şifre ile internet üzerinden yüz bine yakın arşive ve yeni çıkan her esere ulaşabilme ve kullanabilme olanağına kavuşmuştur (RATEM Dergisi, 2008: 8-10).

Müzik alanındaki meslek birliklerinin bu başarısında kuşkusuz yasal düzenlemenin rolü büyüktür. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda, 2004 yılında 5101 sayılı yasayla yapılan değişiklik 41.maddede müzik alanındaki telif ödemelerinin ancak meslek birlikleri aracılığıyla talep edilebileceğini belirtirken sinemada bunu zorunlu tutmamıştır. Diğer taraftan sinema alanında RATEM'in ayrı ayrı görüşme yürütmesi ve anlaşma imzalaması gereken sekiz meslek birliği bulunmaktadır. Bu çeşitlilik de işbirliğini geciktiren faktörlerden biridir. 2009 yılında sinema alanındaki meslek birlikleri ile RATEM'in taraf olduğu bir toplantı yapılmış ve RATEM müzik meslek birlikleriyle imzaladığı türden bir protokolün imzalanabilmesi için tek bir örgüte dönüşmelerini talep etmiştir. 2010 yılının Mart ayında SEYAP üyesi Erdoğan Kar, RATEM karşısında tek bir örgüt olabilmek için birleşme hareketine başladıklarını belirtmiştir (Kar ile görüşme, 2010).

Uluslararası örgütlerle bağlantılar

Sinema alanındaki uluslararası örgütlenme faaliyetleri 1950'lerde başlamış olsa da günümüze kadar nadiren uluslararası anlaşma imzalandığı ve bu anlaşmalar ortak bir karakterde birleşmediği için "çok uluslu anlaşmalar" olarak değil de ancak "çok uluslu ilkeler" olarak tanımlanabileceği söylenebilir. Miscimarra ve Wasko, International Federations of Performers'ın (Uluslararası İcracılar Federasyonu/FFF) üç işveren örgütüyle toplu anlaşmalar imzalamaları bakımından somut sonuçları olan faaliyetlere sahip tek federasyon olduğunu söylemektedirler (Miscimarra, 1981; Wasko, 1998). Türkiye'deki oluşumların bu federasyonlarla bir bağı bulunmamaktadır.

Diğer taraftan fikri mülkiyet hakları konusunda uluslararası alanda önemli gelişmeler yaşanmaktadır. Fikri mülkiyet hakları sadece kendi yetki alanları içerisinde bulunan yerleri etkileyebilecek şekilde hak verebilen ulusal hükümetler tarafından sağlanır. Ancak fikri mülkiyet hakları hakkı veren hükümetin yetki alanının sınırları dışında zarar görebilir. Böylesi bir zararı engelleyebilmek ve fikri mülkler anlamında uluslararası ticareti ileri taşıyabilmek için fikri mülkiyet haklarını küresel ölçekte koruyan bir sisteme duyulan ihtiyaç artmaktadır. 2000'lerde çok taraflı fikri mülkiyet anlaşmalarının neredeyse tamamı iki kurum tarafından; Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü (World Intellectual Property Organization/WIPO) ve Dünya Ticaret Örgütü (World Trade Organization /WTO) tarafından yürütülmektedir. WIPO temelleri Paris Anlaşması (1883) ve Berne Anlaşması'na (1886) dayanan bir oluşumdur. Zaman içinde yeni anlaşmaların eklenmesiyle örgütün boyutları büyümüş ve 1967'de WIPO adını almıştır (Schwabach, 2007: 100). 2006 itibariyle 183 üyesi olan kuruma Türkiye 1976 yılında üye olmuştur. Eser Sahibinin Hakları ve Bağlantılı Haklar alanında WIPO tarafından atılan en önemli adımlar, 1996 tarihli WIPO Eser Sahibinin Hakları Sözleşmesi (WCT-WIPO Copyright Treaty) ile aynı tarihli WIPO İcralar ve Fonogramlar Sözleşmesi (WPPT-WIPO Performances and Phonograms Treaty)'dir. Uzun tartışmalar sonucu kabul edilen bu sözleşmeler uluslararası alandaki gelişmelerin de itici gücü olmuştur. Bu sözleşmelerin imzasını takiben hem ABD'de (Digital Millennium Copyright Act) hem de Avrupa Birliği'nde (2001/29/EC Direktif) sözleşmeler doğrultusunda yeni düzenlemeler yapılmıştır (Türkekul vd., 2004). Bu gelişmeler Türkiye'de fikri mülkiyet konusundaki düzenlemeleri dolayısıyla yaratıcı işgücününün mesleki örgütlenmelerini etkilemiştir.

Tablo 2, Türkiye'de uluslararası bağlantısı bulunan sinemayla ilgili meslek örgütlerini, ulusüstü bağlantılarını ve bu bağlantının kurulduğu yılı göstermektedir.

Meslek örgütü	Ulusüstü kuruluş	Üye olunan yıl
SE-YAP	AGICOA	2007
SETEM	CISAC	2008
FİYAP	FIAPF	2009
BSB	EDN	2009
SEN-DER	FSE	2009
FİLMYÖN	FERA	2009

Tablo 2. Türkiye'de sinema alanındaki meslek örgütlerinin uluslararası örgütlerle bağlantıları

SEYAP'ın üye olduğu Association of International Collective Management of Audiovisual Works (Asociation Gestion Internationale Collective des Ouvres Audiovisuelles/AGICOA) 1990 yılında kurulmuş bağımsız yapımcıların ürünlerinin tekrar iletiminden doğan telifleri belirleyen ve dağıtan kar amacı gütmeyen ulusüstü bir oluşumdur. AGICOA 17 ülkeden üyeye sahiptir. 2000 yılından beri 700 bin görsel işitsel üründen yarım milyar euro toplamış ve dağıtmıştır. SETEM'in üye olduğu Center For International Security And Cooperation (Uluslararası Güvence ve İşbirliği Merkezi/CISAC) 1926'da kurulmuş, 118 ülkeden müzik, drama, edebiyat, görsel-işitsel ürünler, fotoğraf ve görsel sanatlar gibi çeşitli türlerdeki eserlerin haklarıyla ilgili 2,5

milyon üyeyi temsil etmektedir. FİYAB'ın üye olduğu International Federation of Film Producers Associations (Federation Internationale des Associations de Producteurs de Films/Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu/FIAPF) ise sadece film ve televizyon yapımcılarına yönelik bir kuruluştur. 23 ülkeden 26 yapımcı örgütü kapsayan FIAPF fikri mülkiyet haklarıyla ilgili düzenlemelerde yapımcıların çıkarlarını gözeterek etkili olmaya çalışmaktadır. FIAPF telif haklarıyla ilgili ödemeleri AGICOA vasıtasıyla almaktadır. SEYAP başkanı Karabol kurumun en büyük başarısını AGICOA'ya üye olmak olarak tanımlamaktadır:

Kurum olarak en büyük başarımız 2007 yılında uluslararası kurula, AGICOA'ya üye olmamızdır. Bunlar çok meşakkatli şeyler. Yani İçişleri, Dışişleri, Kültür Bakanlığı hepsinden teker teker onay alınıyor. Teker teker üyelere dosyalar gönderiliyor. Bunu başarmak önemli (Karabol ile görüşme, 2008).

Benzer şekilde SETEM başkanı Pertan şunları ifade etmektedir:

En büyük başarımız 2008'e gelindiğinde biz CISAC gibi çok önemli bir kuruma üye olduk. CISAC çok önemli yılda 2-3 milyar euro gibi toplam telif hakkı tahsil edip dağıtan, meslek birliklerinin üye alındığı bir konfederasyon. Başvurumuzu incelediler, üyelerimize baktılar ve bizi kabul ettiler (Pertan ile görüşme, 2008).

Kurum başkanları bu üyeliği en önemli başarıları olarak nitelendirmelerine karşın henüz üyeliğin somut bir getirisi olmadığını belirtmişlerdir. BSB 2009 yılında European Documentary Network (Avrupa Belgesel Ağı/EDN)'e üye olmuştur. EDN 60 ülkede 1000 üyesi olan bir sivil toplum kuruluşudur. Temel faaliyetleri uluslararası ortak yapımlar, dağıtım olanakları ve festivaller hakkında üyelere bilgi ve destek sağlamaktır. SENDER'in 2009 yılında üyesi olduğu FSE, 6 Aralık 1954 ve 30 Haziran 2000 kanunları ile yenilenen 25 Ekim 1919 Belçika Kanunu ile yönetilen kar amacı gütmeyen uluslararası bir birliktir. 22 ülkeden 28 üyesi bulunan FSE, temel faaliyet alanını telif hakları üzerinde yoğunlaştırmıştır. Avrupa genelinde faaliyet gösteren Federation Scenaristes Europe (Avrupa Senaristler Federasyonu/FSE) ve daha kapsamlı bir örgüt olan International Affiliation Writers Guild (Uluslararası Yazarlar Sendikası Birliği/IAWG) son dönemde faaliyetlerini arttıran uluslararası oluşumlardır. IAWG ve FSE 6-7 Kasım 2009'da Atina'da temelde telif sorunlarının tartışıldığı 1.Dünya Senaristler Konferansını gerçekleştirmişlerdir (Kaftan, 2010). Bu konferansa SENDER de katılmıştır. FİLMYÖN'ün üye olduğu FERA, 1980 yılında kurulmuş, uluslararası alanda sinema ve televizyon yönetmenlerini temsil eden bir federasyondur. 28 Avrupa ülkesinden 32 üye kuruluşu sahip olan FERA, temel olarak Avrupa merkezli eserlerin tanıtımı ve üye ülkeler arasında ortak yapım faaliyetlerine odaklanmıştır.

SEYAP üyesi ve FİLMYÖN yönetim kurulu üyesi yapımcı-yönetmen Erdoğan Kar, Türkiye'de sinema alanındaki meslek örgütlerinin hiçbirinin ulusüstü bağlantısının henüz işlerlik sağlamadığını belirtmektedir. Bunun en önemli nedeninin Türk sinemasının Yeşilçam'dan bugüne taşınan alt yapı sorunları olduğunu söyleyen Kar şu an için bu üyeliklerin sadece kağıt üzerinde kaldığını vurgulamıştır (Kar ile görüşme, 2010). Dolayısıyla ABD ve İngiltere'de örgütlerin ulusal politikalarının belirleyiciliğinde yapılan sınırlı sayıdaki uluslararası faaliyetlerin henüz Türkiye'de somut bir etkisi hissedilmemektedir. Türkiye'nin Avrupa Birliği ve Dünya Ticaret

Örgütü'yle ilişkileri belirleyici olmakta, devlet politikaları ve dolayısıyla yasal düzenlemeler gitgide daha fazla şekilde yaratıcı işgücünü korumaya yönelmektedir. Telif hakları konusunda son derece güçlü bir yasal çerçeve olmasına karşın sinema konusunda istisna maddelerin eklenmesi ve bir önceki bölümde açıklanan diğer uygulama sorunları nedeniyle bu hakların tam işlerliği sağlanamıyor olsa da genel eğilim dünya genelinde olduğu gibi Türkiye genelinde de yaratıcı işgücünü avantajlı konuma geçirmiştir.

Sonuç

Türkiye'de telif ücretlerinin toplanması ve dağıtılması amacıyla faaliyet gösteren meslek birlikleri 1984 yılında kurulmasına karşın 1995 yılına kadar eser sahibi yapımçı kabul edilmiştir. Ancak dünya fikri mülkiyet haklarıyla ilgili gelişmeler Türkiye'yi de etkilemiştir. 1980'lerde, İkinci Dünya Savaşı Sonrası 50 ülke arasında imzalanan sonradan kalıcı bir kuruma dönüşen Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması'nda (General Agreement on Tariffs and Trade-GATT) ABD'nin ağırlığı hissedilmeye başlamış ve 1986-1993 yılları arasında süren görüşmeler sonucu daha önce anlaşma kapsamında bırakılan kültürel ürünler anlaşma kapsamına alınmıştır. GATT Dünya Ticaret Örgütü'ne dönüşmüş (World Trade Organisation-DTÖ) ayrıca gelişmekte olan ülkelerde merkez ülkelerin yeni teknoloji ürünü mallarının taklitlerinin yapılmasını önlemek için fikri mülkiyet hakları da korumaya alınmıştır. Türkiye'de DTÖ Kuruluş Anlaşması ve Ekleri 31.12.1994 tarihi itibarıyla uygulamaya konmuştur. Bu bağlamda korsanla mücadele konusu önem kazanmış, 1995 yılında 4110 sayılı yasayla 5984 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki eser sahibi tanımı değiştirilerek yapımçı eserin tek sahibi olmaktan çıkarılmış, bağlantılı hak sahibi olarak yeniden tanımlanmıştır. Yasada sinema eserinin sahibi yönetmen, senarist ve varsa özgün müzik bestecisi olarak gösterilirken, icracı sanatçılardan oyuncular ve eseri meydana getiren yapımcılar bağlantılı hak sahibi olarak konumlandırılmıştır. Ayrıca daha önce alanda tek meslek birliği kurulması mümkünken 1995 yılındaki düzenlemeyle birlikte alanda birden fazla meslek kurulabileceği hükmü yer almıştır. Diğer taraftan Türkiye'de fikri mülkiyet düzenlemelerine etki eden bir başka önemli gelişme, 1999 yılında yapılan Helsinki Zirvesi'nde Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne aday ülke olarak kabul edilmesi ve Türk hukuk sisteminin AB hukuku çerçevesine yakınlaştırılması sürecinin yeniden tanımlanmasıdır. Daha önce sadece ortaklık ilişkilerinin kapsadığı alanlarda sürdürülen mevzuat uyum çalışmaları ekonomik ve sosyal yaşamın bütün alanlarını kapsayacak şekilde genişletilmiş ve tüm AB müktesebatına uyum şekline dönüşmüştür. Bu doğrultuda 2004 yılında Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun çıkmış, filmlerin değerlendirilmesi, sınıflandırılması ve desteklenmesinin içinde meslek birlikleri temsilcileri olan kurullar tarafından yapılması öngörülmüştür. Bu yasayla birlikte devletin sektörle ilişkisini kuran temel kurumlar meslek birlikleri olmuştur. Bütün bu gelişmeler sonunda 2000'li yıllarda Türkiye'de yaratıcı işgücünü ilgilendiren telif haklarına yönelik güçlü bir yasal çerçeve oluşmuştur.

Meslek birlikleri temsilcileriyle yapılan görüşmelerde kurumlar temel sorunlarını; telif hakları konusunda yasalar çıkmasına rağmen sektörde, toplumda ve

hatta kendi üyelerinde yasaya paralel bir bilincin oluşmaması olarak tanımlamışlardır. Üyeler telif haklarının alınmasını mümkün kılan yetki belgesini vermemekte, kanallar yeniden gösterimden doğan telif bedellerini ödemek istememektedirler. Bu nedenle meslek birlikleri bir yandan üyeler arasında bilinç oluşturmak için eğitici toplantılar yapmakta, bir yandan da telif ödemelerinde taraf olan RATEM'e baskı oluşturmaya çalışmaktadır. RATEM ile müzik alanındaki dört meslek birliği MÜ-YAP, MÜYORBİR, MESAM, MSG arasında 2001 yılında başlayan pazarlık görüşmeleri 2008 yılında bir protokol imzalanmasıyla son bulmuştur. 2009 yılında sinema alanındaki meslek birlikleri ile RATEM'in taraf olduğu bir toplantı yapılmış ve RATEM müzik meslek birlikleriyle imzaladığı türden bir protokolün imzalanabilmesi için tek bir örgüte dönüşmelerini talep etmiştir. Sinema alanındaki meslek birliklerinin 2010 yılında RATEM karşısında tek bir örgüt olabilmek için birleşme hareketine başlamışlardır.

Kaynakça

- Boyd-Barrett, Oliver and Newbold, Chris (1995) *Approaches to Media: A Reader*. London: Arnold.
- Çakır, Vedat ve Gülnar, Birol (2008) Avrupa Birliği'ne Uyum Sürecinde Türkiye'de Televizyon Yayıncılığına Yönelik Düzenlemeler, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (18).
- Fiyab (2009) www.fiyab.org.tr, Erişim: 17.04.2016
- Garnham, Nicholas (1990) *Capitalism and Communication*, UK: Sage.
- Garnham, Nicholas (2008) Bir Kültürel Materyalizm Teorisine Doğru, Çev. Sevilay Çelenk. *Praksis* 4: 126-143
- Guback, Thomas (1969), *The International Film Industry*. Bloomington: Ind. Uni. Press.
- Guback, Thomas (1985) Hollywood's International Market. *The American Film Industry*, Ed. by Tino Balio, pp. 463-486. Wisconsin: The Uni. Of Wisconsin Press.
- Golding, Peter ve Murdock, Graham (1997) Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik, Çev. Dilek Beybin Kejanlıoğlu. *Medya Kültür Siyaset*, Der. Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayınları.
- Hesmondhalgh, David (2007) Cultural and Creative Industries. *The Sage Handbook of Cultural Analysis*, Ed. by Tony Bennet and John Frow. London: Sage Publications.
- Kazgan, Gülten (2005) *Küreselleşme ve Ulus-Devlet Yeni Ekonomik Düzen*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Miscimarra, Philip (1981) The Entertainment Industry: Inroads In Multinational Collective Bargaining, *British Journal of Industrial Relations*, 19(1): 39-65.
- Mosco, Vincent (1996) *The Political Economy of Communication*. London: Sage Publications.
- Mosco, Vincent (2006) Knowledge and Media Workers in the Global Economy: Antinomies of Outsourcing. *Social Identities*, 12(6): 771-790.

- O'Brien, Robert (2002) Labour and IPE: Rediscovering Human Agency. *Global Political Economy: Contemporary Theories*, Ed. by R. Palan, pp. 89-99. New York: Routledge.
- Özonur, Defne (2005) Değişen Kültür Politikaları Değişen Film Denetleme Sistemleri. *Selçuk İletişim*, 1(2): 21-30.
- Schwabach, Aaron (2007) *Intellectual Property*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Seslendirme.org basın açıklaması (2009) www.seslendirme.org/basinaciklamasi/
- Türkecul, Erdem; Turhan, Murat; Güçlü, M. Fatih (2004) *Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ve Fikir Haklarının Korunması İle İlgili Temel Bilgiler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Wasko, Janet (1983) Trade Unions and Broadcasting: A Case Study of the National Association of Broadcast Employees and Technicians. *The Critical Communications Review*, Ed. by Vincent Mosco and Janet Wasko, pp. 85-114. New Jersey: Ablex.
- Wasko, Janet (1998) Challenges to Hollywood's Labor Force in the 1990's. *Global Productions: Labor in the Making of the "Information Society"*, Ed. by Gerald Sussman and John A. Lent. NJ: Hampton.
- Wasko, Janet (2005) Critiquing Hollywood: The Political Economy of Motion Pictures. *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*, Ed. By Charles C. Moul. UK: Cambridge.
- Wasko, Janet (2004) The Political Economy of Film. *A Companion to Film Theory (2nd Edition)*, Ed. by Toby Miller and Robert Stam. US: Blackwell Publishing.
- Wittel, Andreas (2004) Culture, Labour and Subjectivity: For A Political Economy From Below. *Capital and Class*, (84): 11-30.

Görüşmeler

- Sezgin Türk ile yapılan görüşme, 2008.
- Şevket Çoruh ile yapılan görüşme, 2008
- Ersin Pertan ile yapılan görüşme, 2008.
- Ahmet Haluk Ünal ile yapılan görüşme, 2008.
- Erdoğan Kar ile yapılan görüşme, 2008.
- Erdoğan Akduman ile yapılan görüşme, 2008.
- Yılmaz Atadeniz ile yapılan görüşme, 2008.
- Şevket Çoruh ile yapılan görüşme, 2008.
- Nida Karabol ile yapılan görüşme, 2008.

Medyanın evrimleşmesi, öğrenme bağlamları ve aktörleri

Muhittin Şahin*
Hasan Yurdakul**

Özet

Bu makale, iki temel amaç taşımaktadır. Bunlar, iletişim alanında gerçekleşen devrimlerin toplumun kültürel dokusuna eğitim boyutunda yansımaları ve bu yansımada öğrenme aktörlerinin statü ve rollerinin ele alınmasıdır. Araştırma nitel bir araştırma olup, betimleyici bir model benimsenmiştir. İletişim alanındaki devrimlerin öğrenme aktörleri üzerindeki etkileri *dörtlü enformasyon trafiği motifi* yardımıyla betimlenmektedir. Dörtlü enformasyon motifine göre dört evrimsel süreç bulunmaktadır. Bunlar; hitap, danışma, kayıt ve diyalogdur. Hitap aşaması tek yönlü bir iletişim modeline işaret eder ve bu süreçte öğrenme eylemi de bilen bir otoriteden bilmeyen bir öğrenene doğru gerçekleşir. Danışma ve kayıt aşamaları her ne kadar elektrik-elektronik devrim sonrasında daha çok işlevsel olsa da, öncesinde de söz konusu edilebilmektedir: Danışma, öğrenmek isteyeninin kayıt altına alınmış bilgiye başvurması anlamına gelir; önceden kayıt altına alınma söz konusu olduğu için öğrenme tek yönlü olmaya devam etmektedir; ancak diyalog aşamasında bu öğrenme çift yönlü olur. Diyalog içerisinde olan her iki tarafın da bildiklerini paylaşması ve herhangi bir konu hakkında bilgi talep etmede ya da bir diğerini bilgilendirmede bağımsızdır. Bu çalışmaya göre iletişim tarihinin ve evrimleşmesinin son aşamasında öğrenen aktör bilgi üretiminde ve tüketiminde daha çok bağımsızlaşmaktadır.

Anahtar kelimeler: İletişim, enformasyon, yeni medya, öğrenme, öğrenme bağlamları

Evolution of media, learning contexts and learner-agents

Abstract

It is aimed to analyse the effects of revolutions in communication technologies on education; the status and roles of learner agent are essential in this study. As a qualitative research, descriptive model is adopted. The effects of revolutions in communication technologies on education are described by using *four definable information traffic pattern*. According to this pattern, there are four evolutionary processes: Allocation, consultation, registration and conversation. Allocation refers to a one-way information flow from a knowing agent to an incognizant one; during this process learning is an issue between an adult as a knowing agent and a young as an incognizant agent. Although consultation and registration is more functional after the electric-electronic revolution, it can be deduced that it was used before effectively: Consultation refers to a request of an incognizant agent for recorded information from a knowing agent; recorded information explains why the information flow is one-directed. But it has changed in the process "conversation": it turns into being bidirectional flow; both parties exchange what they know and both parties are independent to request info or to enlighten someone on an issue. According to the analyses carried on this study, it can be deduced that the learner agent is getting more independent to produce and consume information in the last process of communication history.

Keywords: Communication, information, new media, learning, learning context

Giriş

Karanlık çağlardan itibaren insanoğlu içinde bulunduğu doğayı, canlıları ve ötekilerden gelecek tehditleri her zaman bilmek istemiştir. Hayvanlar ile insanlar arasındaki farkın

* Yrd.Doç.Dr., Ufuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Bölümü, e-posta: msahin.ufuk@gmail.com

** Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, e-posta: hasanyurdakull@hotmail.com

tam da bu bilme isteğinden kaynaklandığı ileri sürülebilir; nitekim insan, mevcut on milyon canlı türü arasında kendisi ve etrafında olup bitenler hakkında bilme istencine sahip tek canlı türüdür (Haviland vd, 2008: 51). Hayvanlar olaylara ve olgulara içgüdüsel yaklaşırken, insanlar içgüdünün yanı sıra mantığını da kullanır; bu doğrultuda bilme ve mantığın etkileşimi Auguste Comte'un da belirttiği gibi öngörme ile sonuçlanır: “Öngörmek ve elde etmek için bilmek gerekir” (Jeanneney, 1998: 19). Geçmişten beri insanoğlunun öngörebilmek amacıyla bilme isteği tarihsel açıdan medya ve iletişim araçlarının ortaya çıkışını da başlatmış görünmektedir.

İletişim olgusu ve iletişim araçlarının (medyanın) ortaya çıkışı, tarihsel süreçteki gelişiminin, insanlık tarihinin doğuşu ve gelişim süreci ile paralellik gösterdiği bilinmektedir. Nitekim her ne kadar yazının icadı öncesini ifade etmek için kullanılan tarih öncesi hakkındaki bilgiler kesin olmasa da, çeşitli araştırmalar imge ve simgelere dayalı iletişimin varlığından bahseder: “İnsanlık gerçek yazının icat edilmesinden 25,000 yıl önce, hatta daha da önce imgeler kurmaya ve simgesel kayıtlar tutmaya başlamıştır. Bu, son Buz Çağı sırasında Avrupa’da modern insanın veya Homo Sapiens’in (zeki insan) ortaya çıkmasından kısa süre sonra, yaklaşık MÖ 35,000 yıllarında başlamıştır” (Marshack, 2014: 22). Homo Sapiens’le başlayan yeni iletişim kurma yolları, bilişsel bir devrim olarak adlandırılır; nitekim bu devrim, Homo Sapiens’i kendisinden önce ve zamanındaki tüm farklı türlerden ayırmaktadır. Söz konusu devrimle yeni düşünce ve iletişim biçimlerinin ortaya çıktığı, bu yeni düşünce ve iletişim biçimlerinin Homo Sapiens’i daha önce görmediği varlıklar ve deneyimlemediği durumlar hakkında konuşabilmesini sağladığı ileri sürülmektedir (Harari, 2016: 27). Tüm bunlar bize tarih öncesinden itibaren insanlığın çeşitli biçimlerde iletişim kurma gereksinimlerinin olduğunu göstermektedir. İnsanın toplumsal yürüyüşünde (Doğan, 2012: 74) geçirdiği evrimler ve devrimlerle, iletişim araçlarının da değiştiği ve dönüştüğü yapılan araştırmalar sayesinde tespit edilebilmektedir.

İletişim araçlarının değişmesi ve dönüşmesinde etkili olan üç temel devrim dikkat çeker. Bunlar, chirografik (el yazması) devrim, Gutenberg devrimi ve elektrik-elektronik devrimidir; her bir devrime karşılık gelecek şekilde dört temel kültürel dönemle ayrıca karşılaşılır. Bunlar, bilgiyi aktaran sözlü ve yazılı kültür (el yazması), bilgiyi basılı yolla aktaran tipografik kültür ve son olarak elektrikli telgrafın bulunmasıyla başlayan elektrik ve elektronik kültür dönemleridir (Baldini, 2000: 5-6). Elektronik kültür bilgi ve bilişim teknolojilerinin sağladığı olanaklarla yeni bir boyut kazanmıştır ve dijital bir kültüre doğru evrildiği sıklıkla ifade edilir (Çetin ve Özgüven, 2003: 174; Yurdakul, 2016: 88). Bu makalede iletişim alanında gerçekleşen devrimlerin toplumun kültürel dokusuna eğitim boyutunda yansımaları ve bu yansımada öğrenme aktörlerinin statü ve rollerinin *dörtlü enformasyon trafiği motifiyile* ele alınması amaçlanmaktadır.

Kavramsal boyut: iletişim ve öğrenme bağlamları

İletişim, en basit tanımıyla birinin bir diğerini belli bir durum hakkında haberdar etmesi olarak tanımlanabilir. İnsanın iletişim ve etkileşimine Comte’un vurguladığı öngörmenin de dâhil olması söz konusu iletişim yoluyla oluşan etkileşimi, daha sonralarda gerçekleşebilecek olası eylemler hakkında öngöründe bulunma özelliğinden dolayı öğrenme ile sonuçlanmaktadır. O halde iletişim ve öğrenmenin birbirinin nedeni

ve sonucu olarak ele alınabilmesinin mümkün olduğu ileri sürülebilir; nitekim iletişim, öğrenme amacı olarak kendini var edip, öğrenmeye sebep olurken, öğrenme de iletişimi bir araç kabul ederek kendini gerçekleştirir. Bu kısımda öğrenme ve öğrenme bağlamlarının tanım denemeleri yapılmaktadır.

Öğrenme, en yalın anlamıyla bilgi ve deneyim sonucunda bireyde gerçekleşen değişimdir (Tibet, 2015: 15). Locke'un (1999: 26) bilginin kaynağını irdelediği fikirlere dayanarak, bilgi ve deneyim temelli ortaya çıkan öğrenmenin doğuştan gelen yetilerin gelenek ve duyularla etkileşim haline geçerek bireyin içsel gelişiminin dışsal algılanması olarak da tanımlanabileceği çıkarımı yapılabilir.

2001 yılında yayımlanan Avrupa Topluluğu Komisyon Bildirgesi'nde öğrenme bağlamları üç farklı kategoride değerlendirilmektedir. Bunlar formal, informal ve non-formal öğrenme bağlamlarıdır (Ültanır, 2016: 9).

Söz konusu öğrenme bağlamlarının her birinin birbirinden farklı disiplinlerin araştırma konusu olması, üçünün aynı anda ve bütünlük içinde ele alınmasını güçleştirmiştir. Örneğin, informal öğrenme sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinler tarafından kültürlenme, sosyalleşme, toplumsallaşma gibi kavramlarla karşılık bulur; sınıf-içi ve sınıf-dışı etkileşim tecrübelerinin insan üzerindeki etkilerini kapsayan informal öğrenme, sıklıkla eğitim bilimlerinin ilgi odağının dışında tutulmaktadır. Bu duruma karşın bireyler arasındaki etkileşimi ve bilgi yapıları hakkındaki öğrenmeyi bir program ve müfredat dâhilinde kontrol eden öğrenme bağlamı eğitim bilimleri sınırları içinde değerlendirilmekte olup, formal ve non-formal eğitim/ öğrenme olarak isim bulmaktadır.

“Var olmak için öğrenmek” (Ültanır, 2016: 10) olan informal öğrenme, “günlük yaşam içerisinde kazanılan ve biriktirilen bilgi, beceri, tutum ve anlayışların öğrenilmesi” olarak tanımlanabilmektedir (Miser, 2013: 10). Var olabilme amacı güden informal öğrenmenin en açık örneklerinden biri, kutup bölge toplumlarından biri olan Inuit'lerde çarpıcı bir özellik sergiler; nitekim avcı bir topluluk olan Inuit'lerde hayatta kalabilmek için insanlar doğduğu andan itibaren çevreyi gözlemleyerek, çevresindeki insanlarla etkileşim kurarak içerisindeki topluma ve çevreye uyum sağlamak isterler; aksi halde zor çevre ve iklim koşullarında hayatta kalabilmeleri imkânsızdır (Nanda ve Warm, 2007: 90); herhangi bir eğitim programı dâhilinde olmayan, ancak Inuit'lerin günlük yaşam içerisinde kazandığı bilgi ve bu bilginin sağladığı yetiler informal öğrenme ve çıktılarına örnek teşkil edebilir. İnformal öğrenme bireyin doğduğu anda başlar ve ölene kadar devam eder, bilinçli ve bilinçsiz tüm öğrenmeleri kapsar.

Varlığı informal öğrenmeye göre çok daha yenilere dayanan ve kurumsallaşmış bir eğitim yapılanması (Şahin, 2016: 50) olan formal eğitim ise, “kademelendirilmiş ve hiyerarşik olarak yapılandırılmış; ilköğretimin en alt basamağından üniversitenin en üst basamağına kadar uzanan eğitim sistemi” olarak tanımlanabilir (Miser, 2013: 10). Formal eğitimin informal öğrenmeden ayıran en belirgin özellikler, onun bir program çerçevesinde belirlenmiş ve bu programın sonucunda bireyde istendik bazı değişikliklerin sağlanmasının oluşudur. Formal eğitimde öğrenme hedefleri belirlenir, bu hedeflere ulaşabilmek için belli bir süre tayin edilir, bu süre içerisinde öğrenme teşvikleri uygulanır ve önceden tespit edilmiş olan öğrenme hedeflerine ulaşabilmiş öğrenenlere süreç sonunda bir sertifika ya da diploma verilir (Ültanır, 2016: 9).

Planlı ve programlı yürütülmesi açısından formal eğitimle benzerliğe sahip olan non-formal eğitim, “okul içinde ve dışında bulunan genç ve yetişkinlere yönelen, performans ölçütleri bakımından daha esnek olan, günlük yaşam sorunları ile daha çok

ilgilenen kısa dönemli kurs ve benzeri programlar” şeklinde tanımlanabilmektedir (Miser, 2013: 10). Öğrenen bireyin öğrenmesi gereken ve ulaşması gereken hedefler konusunda bilinçli oluşu öğrenme sürecini öğrenen açısından istendik hale getirir.

“İstendik” kavramı, eğitimin tanımında çeşitlenmesine rağmen benzer açılardan anlamlandırılmaktadır: “Formal eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme süreci”dir (aktaran Şahin, 2017: 286). O halde eğitim, bireyin davranışlarında değişimin meydana gelmesini amaçlayan bir etkinliktir; ancak bu etkinlikte istendik davranış unsuru, söz konusu istendik hedeflerde aktörlerin kim(ler) olduğunu sorunsallaştırmaktadır. Nitekim aktörlerin kimliği ve işgal ettikleri statü, iletişim ve etkileşimin doğrultusunu da etkileyebilmektedir.

Kuramsal bir yaklaşım: Dörtlü enformasyon trafiği motifi

Bordewijk ve van Kaam’ın 1986 yılında Towards a New Classification of Tele-Information Services adlı makalede ele aldıkları medyanın sınıflandırılması, medyaya tarihsel bir süreç dâhilinde kuramsal bir bakış denemesi olarak kabul edilebilir. Bu çalışma (Bordewijk ve van Kaam, 2003: 576-582), epistemoloji ve medya arasındaki kaynak ve karar mekanizmalarına yönelik süje-obje ilişkisi olarak değerlendirilebilir; nitekim yazarların resmettikleri matriks de bu doğrultudadır:

Çizelge 1: Motif matriksi

	Merkez kaynaklı bilgi	Tüketici kaynaklı bilgi
Bilginin denetimi: Merkez	Hitap	Kayıt
Bilginin denetimi: Tüketici	Danışma	Diyalog

Kaynak: Bordewijk ve van Kaam (2003: 580)

Çizelge 1’de *dörtlü enformasyon trafiği motifinin* dört temel unsuru süje-obje ilişkisi yönünden sunulmaktadır. Motif, sonralarda van Dijk tarafından bir evrimleşme süreci olarak ele alınmıştır. Bordewijk ve van Kaam’ın ürettiği, ancak van Dijk tarafından medyanın evrimleşme süreci olarak kavramsallaştırılan motif, bu çalışmada temel kuramsal boyutu teşkil etmektedir.

Söz konusu motife göre bilgi dağıtıcısı ve yayıcısı olarak medyanın evrimleşmesinde ilk aşama hitap unsuruyla karşılık bulur. Bu süreçte bilgi akışı tek yönlüdür: Bilen ve bilinmesi gerekeni belirleyen bir merkezden, bilmeyen, öğrenmesi gerekene bilinmesi gerektiği kadar bilmesine müsaade edilene doğru bir akış söz konusudur. Hitap, eski medya ve unsurlarının en temel özelliğini teşkil eder; nitekim medyanın eski organları olarak da nitelendirilebilecek olan gazete, TV, radyo, kitap, vd. bir otorite sahibi bilen kişinin ürünleri olarak sıklıkla önceden belirlenmiş zaman ve mekânda bilmeyen ya da bilmesi gerekene yönelik hazırlanmaktadır. Hitaptan danışmaya doğru bir evrilme süreci her ne kadar van Dijk tarafından yeni medyanın ortaya çıkardığı bir unsur olarak ileri sürülse de, eski medya organlarında da işlev sahibidir; nitekim danışma bilgiye ihtiyacı olanın bilen ve otorite sahibi organlara başvurduğu, oradan bilgiyi edindiği bir duruma işaret eder; eski medya organlarında basılı materyaller danışma organı olarak görev görebilmektedir; ancak van Dijk’in

vurgulamış olduğu Vikipedi gibi geniş kapsamlı ansiklopediler, CD ve DVD'ler, dijital ve interaktif programlar yeni danışma organlarını oluşturmaktadır (van Dijk, 2016: 26). Eski ve yeni danışma organları arasında dikkat edilmesi gereken bir ayırım söz konusudur; nitekim eski danışma organları bilmeyenin bilen bir merkeze başvurmasıyken, yeni danışma organları bilen ve bilmeyen organlardan bilginin dağıtım merkezi olan bir organa, oradan da tüm bilmek isteyenlere doğru bir akışı mümkün kılar. Bu durum yeni danışma organlarının otorite sahibini zayıflattığı, otoriteyi dağıttığı bir duruma işaret eder. Ancak dağıtım merkezinde toplanan bilgi arasından hangilerinin dağıtıma çıkabileceğinin izin derecesi, yeni danışma organlarını otoritenin esnemesi konusunda müphemleştirmektedir.

Kayıt ise, danışma organının işleyebilmesi için zaruri bir unsur olabilmektedir; nitekim dağıtılacak olan bilginin kayıtlı bir merkezden dağıtımı söz konusudur. Her ne kadar tarihöncesi de dâhil olmak üzere çeşitli şekillerde mevcut olsa da kaydın, yazının icat edilmesiyle başladığı kabul edilir. Merkezin bilen organlardan topladığı bilgiyi bünyesinde toplaması ve kaydetmesi anlamına gelen kayıt, yeni medya organlarında çeşitlenmiştir.

Diyalog ise medyanın evrimleşmesinde mevcut olan son durumu betimler. Diyalog, bilginin toplandığı ve dağıtımının yapıldığı merkezin ve bazı durumlarda merkezi otoritenin ortadan kaldırılmasına işaret etmektedir. Diyalog, iki ve daha çok bilen organın doğrudan etkileşimine dayanır; bu durum bilginin tasnif edilme inisiyatifini diyalog içinde bulunan yerel aktörlere (bireylere) bırakmaktadır. Bu doğrultuda bireylerin otonomlaşarak özgürleştiği ve her birinin eylemsel otorite sahibi olabildiği ileri sürülebilir.

Medyanın evrimsel yapısı ve öğrenme aktörleri

Bordewijk ve van Kaam'ın medyanın aktörler ekseninde evrimleşmesini açıkladığı dörtlü enformasyon trafiği motifine göre belirlenen dört aşama (hitap, danışma, kayıt, diyalog), bu kısımda bireyin öğrenme bağlamları, eğilimleri ve malzemeleri dikkate alınarak incelenmektedir.

Medyanın evrimleşmesinde bir aşama olarak hitap ve öğrenme

İnsanlığın iletişim kurma ihtiyacı buluşlar, icatlar ve devrimler aracılığıyla gelişmiştir ve gelişmektedir. Ateşi ve dumanı kullanmaya başlama, mağara duvarlarına çeşitli resimlerin çizilmesi, hayvan boynuzlarıyla farklı sesler çıkartarak iletişim aktörlerinin birbirini uyarması ya da bilgi vermeleri bunlara örnek gösterilebilir. Bu örnekler ilk medya biçimlerinin kullanım amacıyla haberleşme ve bilgilendirmenin olduğu çıkarımını kuvvetlendirmektedir: “En az gelişiminden başlayacak olursak, ilk medya çok basit ve öngörülebilir bir olayın herkese basit bir şekilde anlatılmasını kapsamaktadır” (Jeanneney, 1998: 20).

Haberleşme ve bilgilendirme olarak tanımlanan ilk medyanın boyutu, insanın konuşmaya başlamasından sonra genişlemeye de başlamıştır. Konuşma hem biyolojik bir evrim hem de kültürel bir evrimi beraberinde getirmiştir; bu süreçte bireyler arasındaki iletişimin yoğunluğunun artması insan topluluklarının kültürel açıdan birbirini etkilemesiyle sonuçlanmıştır. İnsanların ve insan topluluklarının birbirini etkilemesi temelde sözlü kültür aracılığıyla gerçekleşir; sözlü kültür söze dayanan bir kültürel yapılanma olduğu kadar, davranışlara, sembol ve simgelere de dayalıdır: Söz,

sembol ve simgeler ilkel, geleneksel ya da modern olmak üzere çeşitli insan gruplarının iletişiminde kaçınılmaz rol oynar. Bu rol, öğrenme bağlamları arasında yoğunlukla informal öğrenme içerisinde yer almaktadır. Bireyin içerisinde bulunduğu toplumun norm ve değerlerini öğrendiği söz konusu süreçte, her ne kadar öğrenen birey kendisine etki eden yapıda değişiklik yapma gücüne sahipse de, var olabilmek için mevcut yapıdan öğrenmeyi kabul eder. O halde bilen bilmeyene yönelik bilgi akışı olan hitap, sözlü kültürün egemen olduğu toplumsal yapılanmalarda temel iletişim ve etkileşim organı olabilmektedir; ancak bu durum, yapı içindeki aktörlerin rolünü kukla ve kuklacı arasındaki etkileşime indirgendiği anlamına gelmez; nitekim informal öğrenmenin birincil aracı olarak iletişim ve etkileşimi merkezine alan çeşitli sosyoloji kuramları (Berger ve Luckmann, 2008: 80-101; Bourdieu, 1990; Giddens, 2005: 508) karşılıklı bir bilgi edinme ve öğrenmeyi de kabul eder; ancak bu öğrenmede bildiği varsayılan otoritenin (toplumsal yapının) gücünün sarsılmadığı ileri sürülebilir.

Konuşabilme yetisi sonrasında, yazının icat edilmesi medyanın ileri bir adım atmasını sağlamıştır. Yazılı metinlerin ve haberlerin bir yerden başka bir yere aktarılması birinin bir diğerini bilgilendirmesi açısından önemli bir aşama olarak değerlendirilebilir. Nitekim toplumsal yaşamın düzene sokulmasında yazının önemli bir etkisinin olduğu ileri sürülebilir. Bu konuda verilebilecek bir örnek Eski Türklerin İslam'ı seçmesiyle toplumun yeniden kültürlenme sürecine girişidir; bu süreçte Yusuf Has Hacip gibi çeşitli ilim adamları toplumun yeni örf-adet ve geleneklerini öğrenmesinde çeşitli adımlar atmıştır. Bu adımlar Türklerin ilk yazılı aşamaya da geçişiyle eşzamanlıdır ve Kutadgu Bilig (=Kutlu Bilgi) adlı yapıtın toplumu, toplumun yöneticilerini ve tüm bireylerini bir tür kültürlenme sürecine soktuğu bilinmektedir. Bilen bir kişiden bilmeyene doğru olan bu bilgilendirme süreci Bordewijk ve van Kaam'ın motifinde hitap aşamasıyla karşılık bulur. Medyanın evrimleşmesindeki öğrenme sürecinde hitap aşamasının, çeşitli şekillerde uzun yüzyıllar sürdüğü dikkat çeker. Eski Türklerde eğitim sürecine bakıldığında yetişmekte olanların yetişkinlerin davranış ve tutum almalarını gözlemlemeleri görülür; yaygın bir öğrenme şekli olarak gözlem yapma ve davranışın taklit edilmesi bilen bilmeyeni davranışlarıyla yönlendirmesi ve bu yönlendirmede toplum tarafından kabul görmüş davranış biçimlerinden sapma durumunun gerçekleşmesi halinde toplum beklentileri doğrultusunda yeni düzenlemelerin yapılması, hitap aşamasını doğrulamaktadır.

Hitap, 1438 tarihinde icat edilen matbaanın devreye girmesiyle yeni bir boyut kazanmıştır. Matbaa, Strasbourg'da Gutenberg tarafından icat edilmiştir; matbaa yazılı kaynak ve metinlerin çoğaltılmasına ve bu metinlerin daha çok insana ulaşmasına olanak sağlamıştır; bu durum insanların daha hızlı bilgilenmelerinin yolunu da açmıştır (Özçağlayan, 2008: 133). Haber verme, bilgilendirme, yönlendirme, etkileme gibi kavramlar matbaanın icadıyla etkin bir hal almıştır. Amerikalı tarihçi Elizabeth Eisenstein, matbaanın iki önemli sonucundan bahseder. Bunlar: (1) Matbaa, sözlü ve el yazmalı kültürün etkin olduğu dönemde aktarım sürecinde gerçekleşebilen bilginin değişmesini standartlaştırmıştır. (2) Matbaa, aynı konuda farklı görüşlerin ifade edilebilmesini ve bu farklı görüşlerin ulaşılabilirliğini artırarak mevcut olanın eleştirilebilmesini daha mümkün kılmıştır (aktaran Briggs ve Burke, 2011: 31). Bu doğrultuda matbaanın icadının siyaset, ekonomi, din, aile, eğitim gibi çeşitli toplumsal alanlarda değişim ve dönüşümü hızlandırdığı belirtilebilir.

Toplumsal bir kurum olarak eğitime matbaanın etkisi, formal ve informal bağlamlarda olmuştur. Bu etki informal bağlamda Eisenstein'in belirttiği gibi bilgi

edinen aktöre farklı görüşler konusunda farkındalık kazandırarak onu özgürleştirirken, formal bağlamda onun tektipleştirilmesine sebebiyet verdiği ileri sürülebilmektedir. Nitekim, matbaa istendik davranışın yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır; 20.yy eleştirel pedagogların eğitim konusunda yoğunlaştığı husus, tam da bu aşamada anlam kazanır: İstendik davranış, kimin istediği davranıştır? Yazılı eğitim materyalleri kimin ya da kimlerin gerçekliğidir? Eleştirel pedagoğlara göre endüstrileşme sonrasında ortaya çıkan okullar kitleleri kontrol altında tutabilmek amacıyla inşa edilmiş toplumsal kurumlardır; bu tez, *devletin ideolojik aygıtları* (Althusser,1971: 127), *gizli müfredat* (Illich, 2009: 49) gibi farklı kavramlarla ifade edilmesine rağmen, hepsinin ortaya koymak istediği fikir, bilginin bilgi sunan kişinin elinde olduğu ve bazı gerçekliklerin gizlenebileceği, bazı yapay gerçekliklerin ise yaygınlaştırılabileceğidir. Devletin düzenlediği genel ve zorunlu eğitimin politik bir güç unsuru olduğu ve bireyleri devletin talep ettiği istendik davranışa sevk ettiği belirtilir (Dewey, 2014: 23; Freire, 2013: 69-71). Bu doğrultuda matbaa, formal eğitimin yaygınlaşıp kitleleşmesine ve aktarılan bilginin standartlaşarak tektipleştirilmesine sebebiyet vermiştir. O halde formal eğitim bilen otoritenin (öğretmen ve yazılı eğitim materyalleri) bilmeyen yetişeğe doğru tek yönlü bir bilgi akışını temsil eder; bu sebeple kitle eğitiminin dörtlü enformasyon trafiği motifinde hitap aşamasıyla açıklama bulması mümkün olmaktadır. İnfomal öğrenme bağlamında ise birey çeşitli yaklaşımlar hakkında farkındalık kazanarak özgürleşmektedir; ancak bu farkındalık düzeyinin bir takım otoriteler tarafından belirlenmesi ve yazılı materyale bilgiyi talep edenin katkıda bulunamayışı, söz konusu infomal öğrenmeyi de tek yönlü bilgi akışında bırakmaktadır.

Medyanın evrimleşmesinde bir aşama olarak danışma, kayıt ve öğrenme

Dörtlü enformasyon trafiği motifinde danışma, iki farklı süreç içinde gelişmiştir. Bu süreçlerden ilki hitap aşamasıyla eşzamanlıyken, bir diğeri günümüz medya organlarının gelişim sürecinde ortaya çıkar.

van Dijk, danışmaya yeni medya organlarında yer vermektedir (van Dijk, 2001: 10); ancak bilginin dağıtıcısı olan otoritenin otorite olarak devam edebilmesinde kendisine halen danışılıyor olması önem arz eder; bu durum danışmanın eski medyada da önemli olduğu çıkarımını kuvvetlendirebilir; o halde denilebilir ki, danışma çeşitli infomal öğrenme bağlamlarını içinde barındıran eski medyada hitapla eşzamanlı yer almıştır. Bu süreç aynı zamanda bilginin kayıt edildiği bir duruma da işaret eder; nitekim bilginin dağıtıcısı, bilgiyi bünyesinde toplayabilmek için ilkin onu kaydetmesi gerekmektedir; infomal öğrenmenin süjesi olarak bilgi, onu eyleyen (aynı zamanda bilgi dağıtıcısı olan otoritenden bilgiyi talep eden) aktörlerin edimlerinden edinilmektedir. Diğer bir ifadeyle kayıt, davranış örüntülerinin yerleşik hale gelişinde davranış ve tutum olarak tortullaşarak nesnelleşmesi olmaktadır; tortullaşarak nesneleşen davranış örüntülerinin denetimi ise bilginin dağıtımı konusunda danışma organı olan bazı otoritelere teslim edilmektedir. O halde tekrar edilebilir ki, hitap sürecine eşzamanlı olarak danışma ve kayıt aşamaları iç-içe işleyebilmektedir.

Yazının icat edilmesiyle, danışma ve kayıt organlarında bir dönüşüm yaşanır ve basılı yayın organları dikkat çeker; nitekim bilginin depolandığı kütüphaneler temel danışma organı ve kayıt alanı olarak değerlendirilebilmektedir. Söz konusu danışma organına hangi bilginin kayıt edileceği ve talep edenlere hangi bilginin dağıtılacağından önceden belirlenmesi ve onun standartlaşması bilgi akışını tek yönlü olmakla sınırlandırmaktadır. Bilgiyi talep eden öğrenenin bilgi üretiminde pasif olup, bilgiyi

yalnızca tüketen olmaktan çıkması, yeni medya olarak isimlendirilen elektronik medya devrimi sayesinde gerçekleşmiştir. Buna benzer bir durum kayıt aşamasında da söz konusudur: Kaydedilen bilginin kaynağı aktörler olabilmektedir; ancak aktörlerden doğrudan aktarılan bilgi dağıtımına çıkmayabilmektedir. Bu durumun dönüşümü, aynı zamanda bilgi kaynağı da olan aktörlerin interaktif bir medya yapılanmasına girmesiyle mümkün olmuştur.

Medyanın evrimleşmesinde bir aşama olarak diyalog ve öğrenme

Medyanın evrimsel yapısında diyalog aşamasına geçiş bir anda olmamıştır; 18.yüzyıldan itibaren zaman içinde deneyimlenen elektrik-elektronik devrim, iletişimin hızını ve biçimini de dönüştürmüştür.

18. yüzyılda İngiltere’de başlayan sanayi devrimi hızla diğer ülkelerde de yayılmıştır; sanayi devrimi, iletişim olgusunun öneminin görünür olmasına ve bu doğrultuda girişimlerde bulunulmasına yol açmıştır. Bu süreçte iletişimin içeriğini ve gücünü dönüştüren çeşitli gelişmeler yaşanmıştır; söz konusu gelişmeler ve icatların bazıları şöyledir: Telgrafın icadı, telefonun icadı, fonografin icadı, sinema, radyo yayını, televizyon yayını, üniversitelerde bilgisayar sistemlerinin kurulması, lazer ışınlarının bulunması, telekomünikasyonda uyduların kullanılması, web yazılımı, vd. (Baldini, 2000: 88-91).

Mekân ve ulaşım olanaklarına bağlı gelişme gösteren iletişim, 18. yüzyılda başlayan elektrik ve elektronik devrimle mevcut mekân ve ulaşım olanaklarının ötesine taşınabilmiştir. Telgraf, telefon ve fotoğrafın icadı gibi teknolojik buluşların gazetecilikte kullanılmaya başlanması, gazeteyi bir kitle iletişim aracı haline getirmiştir. Teknolojide yeni gelişmeler, gazetelerin daha hızlı oluşturulabilmesini, içeriğinin daha hızlı değiştirilebilmesini, içeriğine görsel eklenti yapılabilmesini sağlamıştır. Bu gelişmelerin okuyucu ilgisini çektiği ve gazetelerin araçsal dönüşümüne zemin hazırladığı ileri sürülebilir (Özçağlayan, 2008: 135).

Yeni bilgi teknolojileri ayrıca, bilginin yerel yapısını yapı-bozumuna uğratarak ekonomi, siyaset gibi çeşitli toplumsal olguları küresel yapılanmaya doğru yönlendirmiştir. Küreselleşmenin siyasal, ekonomik, toplumsal olayların yeniden şekillenmesi, kontrol süreçlerinin farklılaşması ve matbaa kapitalizminin etkili bir şekilde radikalleşmesi üzerinde etkili olduğu sıklıkla ileri sürülmektedir (Aydoğan, 2013: 12-13). Söz konusu değişim, dönüşüm ve etkilerin temel sebebi olarak iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler sıklıkla ifade dilmektedir: “İletişim ve bilgi teknolojileri bütün dünyayı etkisine alan birliktelik yaratmaktadır” (Giddens, 2004: 42-43). Nitekim Castells (2000: 9-10) da yeni şekillenen toplum yapılanmasının dinamikleri arasında mikro-elektronik tabanlı bilgi/ iletişim teknolojilerini saymaktadır. İletişim ve bilgi teknolojileri bugün bilgiyi ve enformasyonu zamandan ve mekândan bağımsız kılarak küreselleşmeye hız katmış görünmektedir; küreselleşmesinin kaynağı ve merkezinin Batı kültür dünyası olduğu ileri sürülebilir; nitekim teknoloji ve bilimin özellikle batının küreselleşmesinde ve bu küreselleşmenin yayılmasında önemli bir rolü, Batı kültür dünyası tarafından üstlenilmektedir (Hülür, 2000: 28). Yeni bilgi teknolojileri aracılığıyla küreselleşmenin de etkisiyle zaman ve mekânın önemsizleşerek müphemleştiği dikkat çeken bir unsurdur.

Söz konusu önemsizleşme ve müphemleşme, ülkelerin fiziksel sınırlarını uygulama ve etkileşim boyutunda ortadan kaldırmış görünmektedir: Mikro-elektronik tabanlı bilgi ve iletişim teknolojileri ülkeler, topluluklar ve bireyler arasında etkileşim

kurulmasını hızlandırmış ve yoğunlaştırmıştır; bunun sonucu olarak iletişim kanallarının, siyasal yapıların ve toplumsal gelişmelerin önceki dönemlere kıyasla farklılaştığı ileri sürülebilir. Konu ile ilgili Baldini (2000: 104) şöyle demektedir: “Elektrik ve elektronik medyalar devletlerarasındaki sınırları ortadan kaldırmış, heyecanlı ve coşkulu bir kitle yaratmış ama özellikle insanların içinde boğuldukları coşkun bir sele benzetilebilecek olan bir enformasyon yağmuru oluşturulmuştur.”

Baldini'nin ifadesiyle enformasyon yağmurunun yaşandığı yeni toplumda insanların zamanlarının büyük bir kısmını enformasyon toplayarak ve paylaşarak geçirdiği söylenebilir. Son dönemlerde iletişim medyalarının hem niteliksel hem de niceliksel açıdan çok hızlı bir şekilde arttığı gözlemlenir. Özellikle 1960'lı yıllara kadar olan süreçte gazete, kitap, telefon ve radyo gibi iletişim araçlarıyla yansıtılan enformasyon, günümüzde bilgisayar ve internet teknolojileri farklı dünyaları birbirine daha da yaklaştırarak birleştirici bir güç olmuştur. Modern iletişim teknolojilerinin ortaya çıkıp yaygınlaşmasıyla birlikte toplumsal iletişimde, farklı yapısal ve niteliksel devrim yaşamıştır. Bununla birlikte, yakın tarihte bilgisayar alt yapısına dayanan yeni medya teknolojilerinin doğuşu ve yaygınlaşması, enformasyonun niteliğini, yapısını ve ulaşılabilirliğini değiştirerek onun farklılaşmasını ve gelişmesini sağlamıştır (Deniz ve Hülür, 2016: 9). Bu doğrultuda modern iletişim süreçleriyle internet, yeni medya ve sosyal medya araçlarının yaşamın her alanına nüfuz ettiği, bireyleri, toplumları, siyasal yaşamı ve tüm sosyo-ekonomik yapıyı derinden etkilediği çıkarımı yapılabilmektedir. Yeni medya ve sosyal medya araçlarının ortaya çıkışında ve etkin bir biçimde kullanılmasında etken olan yeni teknoloji ise internet teknolojisi olarak isim bulur.

“İnternet, küresel ve modern sistemlerin en etkili iletişim aracı, endüstri çağının çocuğu temelde medyanın yeni türevlerinin gün yüzüne çıktığı kompleks bir iletişim alanıdır” (Yurdakul, 2016: 87). İnternet, iletişim sürecinin birçok aşamasını bir araya getirerek birleştirmiştir. İnternet sayesinde, enformasyonu saklama, değiştirme ve yeniden üretmede çok ciddi bir evrimleşme yaşanmıştır. Söz konusu teknoloji, internet kullanıcılarına karşılıklı etkileşimi de sağlamıştır. İnternetin ayırıcı hususu ise zaman ve mekân algısını nerdeyse tamamen yok etmiş olmasıdır: “Yeni medyanın etkileşimsellik özelliği, iletişim sürecine iletişim uzamında karşılıklılık veya çok katmanlı iletişim olanağını kazandırmıştır. Etkileşimsellik özelliğinin iletişim sürecine ilişkin bir diğer dönüştürücü etkisi de, iletişimin zamanında eş anlı olma derecesine ilişkin yaptığı açılamdır” (Binark, 2007: 21). Yeni medya bu özelliğiyle geleneksel medyadan ayrılmaktadır ve kullanıcılarının iletişim sürecindeki rolünü çeşitli biçimlerde etkilemektedir.

Yeni medyanın söz konusu özelliklerini van Dijk (2016: 20-25) toplam üç unsurla özetler. Bunlar, (1) bütünleşme ve yöndeşme, (2) interaktiflik, (3) dijital kod ve hipermetinsel yapıdır: Çeşitli iletişim organlarının tek bir altyapıda birleşmesi ve her birinin kademeli olarak iç-içe geçmesi onun bütünleşmesi ve yöndeşmesini açıklamaktadır. En basit tanımlanmasıyla sıralı etki ve tepkiler olan interaktiflik, dörtlü enformasyon trafiği motifindeki diyalogun anlamlı olabilmesinde önemli bir özelliktir; niteliksel karşılıklı anlaşabilmeyi içeren diyalog, yeni medyanın çok taraflı ve eş zamanlı iletişimi mümkün kılması ve “etkileşime geçen tarafların daha fazla kontrol sahibi olma olanağını” artırarak gerçekleşebilmektedir (van Dijk, 2016: 22). Yeni medyanın işlerliğinde biçimsel bir özelliği tanımlayan dijital kod ise metin, görüntü, ses ve görsel-işitsel programlarını birbirine bağlayan hiper metinlere işaret etmektedir.

Yeni medya sahip olduğu özelliklerle öğrenme olgusunda değişim ve dönüşüm yaratmıştır; nitekim yeni medyanın özellikle dijital kod ve hiper-metinsel yapısı sayesinde mümkün olan interaktiflik başta olmak üzere onun bütünleşik olma özelliğinin söz konusu dönüşümde etkin olduğu ileri sürülebilir. Paradigmal boyutta dönüşümü gerçekleştiren ağların, geleneksel öğrenme paradigmaları arasından özellikle uyarıcı ile davranış arasında kurulan bağa vurgu yapan davranışçı paradigmayı dönüştürdüğü ve onu yetersiz kıldığı ileri sürülebilir. Davranışçı paradigmanın yanı sıra öğrenmeyi içsel süreçlere dayandıran bilişsel öğrenme ve deneyimlere dayandıran yapılandırmacı öğrenme kuramlarının da yetersiz kaldığı sıklıkla söz konusu edilmektedir (Bozkurt, 2014: 2). Bu yetersizlikte muhtemel sebep, ağ toplumunda bilginin geçerlilik süresinin dönüşmesi gösterilebilir; nitekim davranışçı, bilişsel ve yapılandırmacı öğrenme yaklaşımları geçerlilik süresi uzun vadeli ve daha önce işe yaramış olan bilginin aşamalı olarak öğrenilmesini tamamen ya da kısmen öngörmektedir; ancak ağ toplumunda bilgi kısa vadeli ve sürekli yenilenmektedir. Geleneksel öğrenme yaklaşımlarının yerine konnektivizm (bağlantıcılık) adında yeni bir paradigmanın ortaya çıkması da söz konusu yetersizlikten kaynaklanabilmektedir.

Bağlantıcılık, çeşitli toplumsal yapıların, çeşitli ancak özellikle ağlar aracılığıyla karmaşık hale gelmesi sonucu ortaya çıkmıştır; mevcut linear (doğrusal) bilginin non-linear (doğrusal olmayan) bilgiyle yer değiştirmesinin dağıtık bilgiyi (distributed knowledge) görünür kıldığı söylenebilir. Söz konusu paradigmaya göre bilgi, ağlar üzerinde dağıtılmış bir durumdadır ve yeni öğrenme yolu öğrenen tarafından kendi ihtiyaçları doğrultusunda dağıtılmış olan bilgi parçacıklarını birbirine bağlamaktır. O halde denilebilir ki, bağlantıcılıkta formal ya da non-formal değil, informal öğrenme önem kazanmaktadır.

Downes (2009), yeni medyanın tetiklediği bağlantıcı öğrenmenin beş özelliğinden bahseder. Bunlar: Otonomi, çeşitlilik, şeffaflık, bağlanmışlık ve etkileşimdir. Bu özellikler bağlantıcı öğrenmenin sunduğu fırsat ve risklerini de oluşturur; söz konusu fırsat ve riskleri van Dijk (2001: 224-226) şöyle özetler:

- Yeni medya, öğreneni öğrenme hızı ve zamanı konusunda özerkleştirebilmektedir. Öğrenenin özerkleşmesinin önemi, çeşitli eğitim felsefelerinde de söz konusudur: Natürallizm (Rousseau, 2009: 5-6), pragmatizm, deneycilik, ilerlemecilik (Dewey, 2014: 29-37), varoluşçuluk, liberalizm, postmodernizm gibi felsefi akımlarda toplumla birey arasındaki bağ konusunda bazı ayrılıklar mevzu bahis olsa da, onları bir araya getiren temel özellik, bireyin merakla güdülenmesi sonucu deneyimleyerek öğrenmesidir; bu öğrenme için ise özerk bireyin varlığı bir gereksinim olabilmektedir.

- Bruner ve Olson (1973: 213), üç öğrenme bağlamından bahseder. Bunlar sırasıyla *performansa dayalı bir öğrenme*, *gözleme dayalı öğrenme* ve *sembollere dayalı öğrenmedir*. Söz konusu öğrenme bağlamları, sırasıyla hitap, danışma ve kayıt süreçlerinde genellikle ayrı ayrı edinilir; ancak yeni medya organları söz konusu üç öğrenme bağlamını bütünleştirir. O halde denilebilir ki, yeni medyada öğrenme olanakları artmaktadır.

- Yeni medya, öğrenenin öğrenmek istediği olgu hakkındaki sınırlılıklarını en az düzeye indirir; nitekim eski medya organlarında söz konusu olan istedik öğrenme olguları ve doğrultuları yeni medyada çeşitlenmektedir.

- Yeni medyanın mümkün kıldığı görsellikler, modellemeler ve simülasyonlar öğrenenin öğrenmesini dolaylamaktadır; ancak dolaylama yeni bilgi teknolojilerinin

sunduğu boyutlama teknolojisiyle gerçekliğe en yakın düzeye getirilmekte ve dolaylamayı (özellikle soyut konuların öğrenilmesinde) mümkün olduğunca doğrudan öğrenmeye yaklaştırılabilmektedir.

- Yeni medya, öncesinde doğrusal olan tek biçimli öğrenmeyi “görsel, işitsel-dilsel, ikonik, mantıksal-sayısal iletişim” bağlamlarıyla birleşik öğrenmeye kısmen de olsa dönüştürebilmiştir (van Dijk, 2016: 348). Birleşik öğrenme, bilginin parçalar halinde öğrenilmesinden ziyade bütünleşik bir açıdan öğrenilmesi anlamında kullanılabilir.

- Yeni medya dörtlü enformasyon trafiği motifinde diyalog aşamasıyla anlam bulur; nitekim diyalog, edinilen bilginin boyutunda ve uygulanmasında öğrenenin yapması muhtemel hatalar hakkında anında geri-bildirim alması onun öğrenmesinin gücünü etkileyebilmektedir; ya da söz konusu diyalog bilgi edinen öğrenenin katkısı ile geliştirilebilir.

Yeni medyanın bazı risklerinin de olduğu ileri sürülebilir. Bunlardan bazıları şöyledir:

- Bilgi ve bilginin içeriği, Web 2.0 sosyal medya kullanıcıları başta olmak üzere tüm yeni medya kullanıcıları tarafından oluşturulabilmektedir; van Dijk (2016: 296), Keen’in söz konusu içeriğe “amatör mezhebi” diyerek, hor gördüğünü belirtip, gerçekte kullanıcı tarafından üretilen bilginin çok da yaygın olmadığını savunmaktadır. Van Dijk’in aksi yönde fikir beyan ettiği ileri sürülebilecek olan Castells (2010: 88; 2015: 1-18) ise web 2.0 sosyal medyanın kullanıcı tarafından üretilen bilgi ve bu bilginin akımı ile kullanıcıların örgütlenebildikleri, bu sayede toplumsal hareketlere yol açabilmelerine aracılık ettiğini çeşitli örneklerle anlatır. Castells’in vurguladığı üzere yeni medya organlarında dağıtım yapılan bilginin doğruluğu ya da yanlışlığı bilinmeden toplumda harekete sebep olabilecek bir özellik sergilediği belirtilebilir.

- Yeni medyada dağıtım yapılan içeriğin kullanıcı tarafından doğrudan tüketilmesi söz konusu olabilmektedir; bu durum merakla güdülenen öğrenenin öğrendiklerini sorgulamamasına sebep olabilmektedir.

- Bilgi üretimi ve dağıtımının yoğunluğu, bilgiyi kullanışsız ve gereksiz veriyle işlemez hale getirebilmektedir (van Dijk, 2016: 302). Bu işleme durumuna *enformasyon fiyaskosu*, *enformasyonun özerkleşmesi*, *veri dumanı* (Schenk, 1997: 9) gibi isimler verilebilmektedir.

- Web 2.0 sosyal medya ağlarında kullanıcılar arasındaki iletişimin sıklığı ve yoğunluğu söz konusudur: İletişimin aşırı yüklenmesi olarak isimlendirilebilen ancak doğrudan-yüzyüze etkileşimin yoksun olduğu Facebook ve Twitter gibi web 2.0 sosyal medya ağlarında gerçek bir iletişim sağlanamaması sebebiyle iletişim fiyaskosunun deneyimlendiği ileri sürülmektedir (van Dijk, 2016: 304). Söz konusu ağlarda iletişim fiyaskosu, paylaşım yapılan bilginin gerekli ya da gereksiz ayrımı yapılmadan aşırı yükleme sonucu görmezden gelinmesi sebebiyle de olabilmektedir; nitekim görmezden gelme, aslında bir iletişim yoksunluğu anlamına gelebilmektedir.

Yeni medya, *dörtlü enformasyon trafiği motifinde*, diyalog aşamasına işaret eder; bilginin özerkleşmesi ve bu bilginin merkezi bir otoritenin süzgecinden geçmeyerek yerel birimler tarafından üretilip karşılıklı etkileşimle tüketilmesi, diyalogu diğer süreçlerden ayıran temel özelliktir. Söz konusu fırsatlar ve riskler dikkate alındığında bilgi üretimi ve bilginin paylaşımında daha öncesinde hiç karşılaşılmamış bir özgürlük söz konusudur; ancak bu durum doğruluğu tespit edilmemiş bilginin dolaşımında olmasına sebebiyet verebilmektedir; doğruluğu tespit edilmemiş çeşitli bilginin

içselleştirilmesi ise işlemez bilginin yüklenmesi sonucu bilgi fiyaskosu ile sonuçlanabilmektedir.

O halde denilebilir ki, yeni medya öğrenme araçlarını bütünlükçü bir perspektiften birleştirmiştir; ancak hangi bilginin öğrenilmesi gerektiği konusunda öğrenen ve onun rehberi konumundaki öğretmenlerinin titiz davranmaları gerekmektedir; aksi halde yeni medya ve yeni medya olanaklarının öğrenme fiyaskosuna sebep olabilme ihtimali bulunabilir.

Sonuç

İnsanın bilme isteği, onun iletişim ve etkileşim kurmasının gerekçesini teşkil eder; bilme isteği iletişim ve etkileşimde bir tür evrilme sürecinin de deneyimlenmesine yol açmıştır. Söz konusu evrimleşmesinde el yazmalı, Gutenberg ve elektrik-elektronik olmak üzere üç devrimsel gelişme, dönüm noktalarını tespit eder. Dönüm noktalarını dikkate alarak iletişim ve etkileşimin (medyanın) tarihsel gelişimi sıklıkla ele alınmıştır. Söz konusu tarihsel gelişimin ele alındığı çalışmalardan birini de, Bordewijk ve van Kaam'ın 1986 yılında yazdığı *Towards a New Classification of Tele-Information Services* adlı makale teşkil eder.

Çizelge 2. Dörtlü enformasyon motifi ve öğrenme bağlamları matrisi

Dörtlü enformasyon motifinde aşamalar	Bilginin öğrenilme bağlamı	Bilginin kaynağı	Bilginin denetimi
Hitap (Bilginin akışı tekyönlü)	<i>İnformal</i> Bilenin bilmeyenle etkileşimi <i>Formal-Non-formal</i> Standartlaşmış yazılı/ basılı materyaller	Merkez (Otorite)	Merkez (Otorite)
Danışma (Bilgi, öğrenen taleplidir; merkezi otorite istediği bilgiyi dağıtır)	<i>İnformal</i> Bilmeyenin bilene danışması <i>Formal-nonformal</i> Standartlaşmış yazılı/ basılı materyaller	Merkez (Otorite)	Merkez (Otorite)
Kayıt (Bilgi, öğrenenlerden toplanır; ancak merkezi otorite istediği bilgiyi dağıtır)	<i>İnformal</i> Yerleşik kültür <i>Formal-nonformal</i> Standartlaşmış yazılı/ basılı materyaller	Bilgiyi edinen	Merkez (Otorite)
Diyalog (Bilgi akışı çift-yönlü)	İnformal, formal, non-formal Etkileşim ve e-etkileşim bilgiyi edinen kişilerce denetlenebilen ve dönüştürülebilir e-materyaller	Bilgiyi edinen	Bilgiyi edinen

Bordejik ve van Kaam, söz konusu çalışmada medyayı sınıflandırır ve onu tarihsel bir süreçte ele alır; ancak bilginin kaynağı ve karar mekanizmalarına yönelik süje-obje ilişkisini de irdeler. Öğrenmenin kendisi olan iletişim ve etkileşimi ele alan söz konusu çalışma, bu durumda öğreten ve öğrenen aktörlere tarihsel bir süreçle kuramsal açıdan

bir yaklaşım olarak da değerlendirilebilmektedir. Bu doğrultuda Çizelge 2, dörtlü enformasyon trafiği motifini bilginin denetimi ve kaynağını öğrenen aktörler bağlamında belirlemektedir.

Çizelge 2, evrimleşmede hitap ve diyalog aşamalarını temel almaktadır; söz konusu aşamalar bilginin yönlendirilmiş ve standartlaşmış tek yönlülükten, özerkleştirilmiş ve merkezi otoriteyi yok eden bir sürece doğru evrimini anlatır. Bu süreç aynı zamanda birden fazla bilgi otoritesine doğru da bir yol alıştır. İlk aşamada pasif bir öğrenen varken son aşamada pasif öğrenen olmanın yanı sıra aktif bir öğretici olma durumu deneyimlenmektedir. Danışma ve kayıt, ara süreçlerdir; söz konusu ara süreçler iki temel aşamada işler konumdadır: Danışma ve kayıt, insanın iletişim ve etkileşim kurma zorunluluğunu hissettiği ilk zamanlardan, günümüz e-dünyasına varana kadar kullanımdadır; ancak kullanım teknik ve yöntemleri hitap ve diyalog aşamalarında farklılaşmaktadır.

Kaynakça

- Althusser, Louis (1971) Ideology and Ideological State Apparatus (Notes towards an investigation). *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Tr. by Ben Brewster, pp. 127-186. New York: Monthly Review Press.
- Aydoğan, Doğan (2013) İletişimin Tarihi. *Bir Başka İletişim*, Ed. Yaşar Aktaş ve Kenan Kılıç, ss. 2–35. İstanbul: Paradigma Akademi Yayınları.
- Baldini, Massimo (2000) *İletişim Tarihi*, Çev. Gül Batuş. İstanbul: Avcıol.
- Berger, Peter L. and Luckmann, Thomas (2008) *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*, Çev. Vefa Saygın Öğütle. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Binark, Mutlu (2007) Yeni Medya Çalışmalarında Yeni Sorular ve Yöntem Sorunu. *Yeni Medya Çalışmaları*, Ed. Mutlu Binark, ss. 21–44. Ankara: Dipnot.
- Bordewijk, Jan L. and Van Kaam, Ben (2003) Towards a New Classification of Tele-Information Services. *The New Media Reader*, Ed. by Noah-Fruin and Nick Montfort, pp. 576-582. USA: The MIT Press.
- Bourdieu, Pierre (1990) *In Other Words: Essays Towards A Reflexive Society*, Tr. by Mathew Adamson, Stanford: Stanford University Press.
- Bozkurt, Aras (2014) Ağ Toplumu ve Öğrenme: Bağlantıcılık. *Akademik Bilişim 2014*, <http://ab.org.tr/ab14/bildiri/235.pdf>. Erişim: 09.04.2017.
- Briggs, Asa ve Burke, Peter (2011) *Medyanın Toplumsal Tarihi*, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal ve Erkan Uzun. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Bruner, Jeromo and Olson, David R. (1973) Learning Through Experience and Learning Through Media. *Communications Technology and Social Policy*, Ed. by George Gerbner, Larry Gross and William Melody, New York: Wiley.
- Castells, Manuel (2000) Materials for an Explatory Theory of the Network Society. *British Journal of Sociology*, 51(1): 5-24.
- Castells, Manuel (2010) *The Information Age: Economy, Society, and Culture Volume II: The Power of Identity*. 2nd Edition, USA: Blackwell Publishing.
- Castells, Manuel (2015) *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*. Cambridge: Polity Press.

- Çetin, Mustafa ve Özgiden, Hatice (2013) Dijital Kültür Sürecinde Dijital Yerliler ve Dijital Göçmenlerin Twitter Kullanım Davranışları Üzerine Bir Araştırma. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(1): 172-189.
- Deniz, A. Çağlar ve Hülür, A. Banu (2016) Yeni Medya Disiplinlerarası Yaklaşımlar. *Yeni Medya ve Toplum Disiplinlerarası Yaklaşımlar*, Der. A. Çağlar ve A. Banu Hülür, ss. 9-19. Konya: Literatürk Academia.
- Dewey, John (2014) *Deneyim ve Eğitim*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Doğan, İsmail (2012) *Sosyoloji: Kavramlar ve Sorunlar*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Downes, Stephen (2009) Connectivist Dynamics in Communities. <http://halfanhour.blogspot.com.tr/2009/02/connectivist-dynamics-in-communities.html>. Erişim: 09.12.2016.
- Freire, Paulo (2013) *Ezilenlerin Pedagojisi*, Çev. Dilek Hattatoğlu ve Erol Özbek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, Anthony (2004) *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kusdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, Anthony (2005) *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*, Çev. Ümit Tatlıcan. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Haviland, William A.; Prins, Harald E.; Walrath, Dana; McBride, Bunny (2008) *Kültürel Antropoloji*, Çev. İnan Deniz Erguvan Sarioğlu. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hülür, Himmet (2000) Küreselleşme ve Toplumbilimsel Kuramlaştırma Sorunu. *Selçuk İletişim*, 1(2): 27-36.
- Jeanneney, Jean-Noél (1998) *Başlangıcımızdan Günümüze Medya Tarihi*, Çev. Esra Atuk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Illich, Ivan (2009) *Okulsuz Toplum*, Çev. Mehmet Özay. İstanbul: Şule Yayınları.
- Locke, John (1999) *Tabiat Kanunu Üzerine Denemeler*, Çev. İsmail Çetin. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Marshall, Alexander (2014) Buz Çağı İnsanın Sanatı ve Simgeleri. *İletişim Tarihi Teknoloji- Kültür- Toplum*, David Crowley ve Paul Heyer, Çev. Berkay Ersöz, ss. 22-34. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Miser, Rıfat (2013) *Yaşamboyu Öğrenme Kavram ve Bağlam*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Mezunları Derneği Yayını Ayrıntı Basımevi.
- Nanda, Serena and Warms, Richard L. (2007) *Cultural Anthropology*. 9th Edition. USA: Thomson Wadsworth.
- Özçağlayan, Mehmet (2008) Gazetelerin Gelişimi ve Gazeteciliğin Geleceği (Yeni Teknolojiler ve Medya Ekonomisi Açısından Genel bir Değerlendirme). *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13): 131-160.
- Rousseau, Jean-Jacques (2009) *Emile*, Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Schenk, David (1997) *Data Smog: Surviving the Information Glut*. New York: Harperedge.
- Şahin, Muhittin (2016) *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinde Erkekliğin Dönüşümü: Eğitim, Kültür ve Etkileşim*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Şahin, Muhittin (2017) Alternatif Eğitim Arayışları: Başka Bir Okul Mümkün (BBOM) Örneği ve Topluma Olası Etkileri. *The Journal of Academic Social Science (ASOS)*, 5(40): 282-300.
- Tibet, Burcu (2015) *Predictors of Organizational Learning Capability in Primary and Secondary School*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ültanır, Gürcan (2016) *Program Değerlendirme*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- van Dijk, Jan (2001) *The Network Society: Social Aspects of New Media*. 2nd Edition, London: Sage Publications.
- van Dijk, Jan (2016) *Ağ Toplumu*, Çev. Özlem Sakin. İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Yurdakul, Hasan (2016) Medya ve Siyaset Perspektifinden Kamuoyu. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2): 81-90.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında İstanbul temsilleri¹

Gülşah Sarı*

Özet

Bu çalışmada Türk sinemasında İstanbul'un bir kent olarak nasıl temsil edildiği ve kentte yaşayan bireylerin kentteki konumları ele alınacaktır. İstanbul, Türk sinemasında Yeşilçam'dan günümüz Türk sinemasına mekân olarak kullanılan bir şehirdir. Çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* ve *Üç Maymun* filmleriyle sınırlandırılmıştır. Bu filmlerin seçilme nedeni filmlerin İstanbul'da geçmesidir. Çalışmada İstanbul'un kentsel gelişim süreci, İstanbul'un sosyo-ekonomik değişimi, İstanbul'daki göç süreci ve göçle gelen "taşralı" kimliği, son olarak da film incelemeleri yer almıştır. Çalışmada incelenen filmlere yöntem olarak içerik analizi uygulanmıştır. İncelenen filmlerde metropol yaşantısında bireyin konumu, göçle gelen "taşralı"nın kentteki konumu, İstanbul'un kent olarak nasıl temsil edildiğine bakılacaktır.

Anahtar kelimeler: Türk sineması, kent, kentsel gelişim, metropol, göç

Representation of Istanbul in Nuri Bilge Ceylan cinema

Abstract

In this study, it will be discussed how Istanbul is represented as a city in Turkish cinema and the positions of the people living in the city. Istanbul has been used as a place from Yesilcam to contemporary Turkish cinema. The study was limited to films by Nuri Bilge Ceylan's *Uzak* and *Üç Maymun*. The reason for the selection of these films is that the films pass in Istanbul. In the study, Istanbul's urban development process, the concept of metropolis and Istanbul as a metropolis, socio-economic change of Istanbul, immigration process in Istanbul and identity of "provincial" immigrants, and finally film reviews. Content analysis was applied to the films examined in the study. In the films examined, the position of the individual in the metropolitan life, the position of the "provincial" in the city, which is migrated, and how the Istanbul is represented in the films as a city will be examined.

Keywords: Turkish cinema, city, urban development, metropolis, migration

Giriş

Türk sinemasının tarihine bakıldığında İstanbul'un pek çok filme mekân olduğu görülmektedir. Örneğin *Öldüren Şehir*'den *Vesikalı Yarım*'e pek çok filminde İstanbul önemli bir konumdadır. Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş*'ı, Halit Refiğ'in taşralı bir aileyi anlattığı *Gurbet Kuşları* siyah beyaz İstanbul'un izlenebildiği filmlerden birkaçıdır.

Bu çalışma, günümüz Türk sinemasında İstanbul'un temsil edilmişinde yönetmenin ve kentsel yaşantının karşılıklı ilişkilerini anlamaya çalışmaktadır. İstanbul'un sinemada temsil mekânı olarak seçilme nedeni, 2500 yıllık tarihinde üç imparatorluğa başkentlik yapmış bir şehir olması, çok yüzlü ve katmanlı bir post modern şehir olması, kırdan kente göç edenler sonucu çıkan gecekondu ve hemen yanı başındaki gökdelenleriyle bir çelişkiler yumağı olmasıdır. Amaç, seçilen filmlerde İstanbul'un nasıl ele alındığını incelemektir.

¹ Bu çalışma yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Arş. Gör. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi, e - posta: gulsahdumen@hotmail.com

Çalışmada ele alınan filmlerde İstanbul'un ve karakterlerin nasıl temsil edildiğine dair tartışmayı yapabilmek için aşağıdaki araştırma sorularına da cevap aranacaktır.

1. İncelenen filmlerde “taşralı” kimliğindeki bireyler modern kent hayatına uyum sağlamakta mıdır?

H1: Çalışmada taşralı bireylerin modern kent hayatına uyum sağlayamadığı var sayılmıştır.

2. Çalışmada ele alınan filmlerde İstanbul, şehrin modern ya da taşra olarak her haliyle gösterilmekte midir?

H2: Çalışmada İstanbul'un varoş mekânlarıyla, modern mekânlarıyla bütünüyle gösterildiği var sayılmıştır.

3. İncelenen filmlerde modern birey metropol yaşantısında mutlu mudur?

H3: Çalışmada ele alınan filmlerde modern bireyin metropol yaşantısında mutlu olmadığı var sayılmıştır.

Çalışma esas olarak iki bölümden oluşmaktadır. İstanbul'un kentsel gelişimi, metropoliten kavramı ve İstanbul, İstanbul'un sosyo-ekonomik değişimi, göç olgusu ve göçle gelen “taşralı” kimliği çalışmanın kuramsal kısmını oluştururken ikinci bölümde çalışmaya esas olan Nuri Bilge Ceylan'ın iki filmi *Uzak* ve *Üç Maymun* incelenecektir.

Çalışma Nuri Bilge Ceylan'ın iki filmiyle sınırlandırılmıştır. Bu filmlerin seçilme nedeni filmlerin İstanbul'da geçmesi ve metropol yaşantısında modern bireyi, taşralıyı, bireylerin kentteki konumunu en iyi şekilde yansıttığı olmalarıdır. Filmler incelenirken yöntem olarak içerik analizi benimsenmiştir. Filmin dikkatlice, ayrıntılı olarak incelenebilmesi amacıyla bu yöntem tercih edilmiştir.

İstanbul'un kentsel gelişimi

Kentleşmenin ülkemizde sanayileşme hareketine dayanmadığı bilinmektedir. Kentlere olan nüfus akınlarında, kentlerin çekiciliğinden çok kırsal alanların iticiliği rol oynamaktadır. İstanbul, kırdan kente göç edenin umut kapısı; kente göç edenler sonucu ortaya çıkan gecekonduları ve hemen yanı başlarındaki gökdelenleriyle bir çelişkiler yumağı; Kafkasya ve Orta Asya'nın, Orta Doğu ve Akdeniz'in, Anadolu ve Doğu Avrupa'nın doğal merkezi; 2500 yıllık bir yeri yerleşme yeri olup tarihte üç imparatorluğa (Doğu Roma, Bizans, Osmanlı) başkentlik yapan bir şehirdir. Çubuk'a (1994: 16) göre birbirini izleyen uygarlıkların yansıdığı fiziksel ve çevresel özellikleri İstanbul'u geçmişten günümüze görülesi ve yaşanası bir kent yapmıştır. İstanbul'un tarihsel süreçte çeşitli uygarlıkların sentezi ve bir kültür mirası olduğunu belirten Çubuk, ülkenin koşullarında dünya metropollerinin içinde bulunduğu olumsuzluklardan payını alarak taşıyabileceği nüfus dengesini aştığını, fiziksel ve mekânsal özelliklerinin bir kısmını yitirdiğini belirtmektedir. Bu olumsuz gelişme kentleşme ve kente göç olarak adlandırılırken Avrupa başkentlerindeki gibi bir gelişme göstermediğinden şehir kargaşa ve düzensizlik içine girmiştir. Kargaşa ve düzensizlik içindeki İstanbul hem bir sanayi kenti olamamanın hem de bunun getirdiği modern krizi yaşayan bir şehirdir. Yıldız'ın (2008: 23) ifade ettiğine göre İstanbul'daki kitleler bu “arada kalmış kentsel formun” izlerini üzerlerinde taşımaktadır. İstanbul'un “hizmet kenti” ya da “sanayi kenti” formlarının arasında kaldığını belirten Yıldız, İstanbul'un hizmet sektörünün hızla yayıldığı bir kentsel alan formunun gelişi güzel yapılanmasını temsil ettiğini belirtmektedir.

Metropoliten kent kavramı ve İstanbul

Metropoliten kent için çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Demir ve Çabuk (2010: 201) için metropoliten kent, bina kompozisyonundan fonksiyonlara, teknolojik seviyesinden kültür tarihine, çevresel etkisinden ekonomisine, konut alanlarından insanların faaliyetlerine, onun içinden görünümünden dışından görünümüne kadar farklı boyutları olan bir kapsama sahip olmaktadır. Metropoliten kentin kompleks örgütlerden idare, koordinasyon, kontrol fonksiyonları gören ve artık sanayiden fazla istihdam yaratan iş yapısı bulunduğunu belirten Kıray (2003: 115), metropoliten kentin bu mekânlarda çalışan son derece ihtisaslaşmış uzman beyaz yakalı yoğunluğunun olduğu ve bunların gittikçe daha çok yığıldığı merkezi iş mıntıklarının mekânı olduğunu belirtmektedir.

Metropoliten kent olgusu ulusal bir hizmet alanını tanımlamaktadır. Bununla birlikte küresel kent olgusuyla birlikte kentler çok daha geniş bir coğrafyaya hizmet verebilmektedir. Metropoliten kent sürecinde İstanbul'un hizmet alanı, ulusal alanın tamamı olurken bu niteliğiyle Türkiye'nin en büyük metropolü olmuştur.

21. yüzyılda bir metropol olan İstanbul'da iki süreç kentin belirleyicisi olmuştur. Hızlı nüfus artışı ve kırdan kente göçtür. İstanbul metropolü, Türkiye'de göç hareketinin öncelikli çekim merkezi olmuştur. Kıray'ın (2003: 169) ifade ettiği gibi Türkiye'de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük kentlerdeki köklü değişimleri en yoğun yaşayan kent İstanbul'dur. İstanbul çevresinde bulunan İzmit, Adapazarı, Bursa gibi illerde ulaşımı ve iletişimi geliştirmiş, bu illerle olan etkileşimi sonrasında metropoliten alanın oluşumuna yönelik bir dinamiği de ortaya çıkartmıştır. Sanayileşme ve teknoloji gelişimi İstanbul'un metropolitenleşmesini hızlandırmış ve metropoliten alan daha belirgin bir hal almıştır.

İstanbul'un sosyo-ekonomik değişimi

İstanbul söz konusu olduğunda, bütün küresel kentlerde olduğu gibi, dönüşüm geçiren fiziksel mekânlar bakımından gelişme aşırı şekilde eşitsiz olmuştur. Bu eşitsizlik daha eski bir literatürün tasvir ettiği modern-geleneksel çatışmasıyla benzer özellikler taşıyan ve küreselleşmecilerle yerelciler arasındaki yerellik ve kimlik konularında yoğunlaşan bir kültürel çatışmaya paralel olarak gelişmekte ve onu beslemektedir. Eşitsizlikler, nüfusun küçük bir bölümünün dünya ekonomisinin doğurduğu yeni dinamiklerle hızla bütünleşmesinden doğarken çoğunluk ise bu bütünleşmeye, yarattığı maddi olanaklardan yararlanmaksızın tanık oluyor ve tepki göstermektedir (Yıldız, 2008: 58).

İstanbul'un bütün küresel kentlerde olduğu gibi, hem kent halkının küreselleşmiş faaliyetlere katılımı açısından hem de dönüşüm geçiren fiziksel mekânlar bakımından gelişme aşırı ölçüde eşitsiz olmuştur. Eşitsizlikler, nüfusun küçük bir bölümünün dünya ekonomisinin doğurduğu yeni dinamiklerle hızla bütünleşmesinden doğarken, çoğunluk ise bu bütünleşmeye, yarattığı maddi olanaklardan yararlanmaksızın tanık oluyor ve tepki gösteriyordu (Keyder, 2000: 34).

Yapılaşmaya bakıldığında, siteler kenti çevreleyen bir halka gibi, her biri kent merkezinden yaklaşık birer saat uzaklıkta, zamanla kendi başlarına birer merkez haline

gelme potansiyeli taşımaktadır. En üst düzeydeki meslek sahibi gruplar dışında, orta sınıfın daha alt katmanlarında istihdam, coğrafi bakımdan çok daha dağınıktır.

1990'lı yıllarla birlikte toplumun bir kesiminin gelirinin daha çok artmasıyla birlikte "İstanbul'un asli sahiplerinin" "taşradan kopup gelen köylüler" ile birlikte bulunmak istemedikleri bir döneme girilmiştir. Bu kişiler öğrencilik yıllarında Amerika'da yaşamış, Amerikan yaşam tarzıyla haşır neşir olan İstanbullu seçkinlerdir. Çözümü sitelerdeki dairelerine sığınmakta bulmuşlardır. Bu siteler sadece işten çıkıp özel uçaklarına atlayarak on-on beş dakikada evlerine ulaşabilecekleri, kalabalıktan çok uzak evlerdir (Bali, 2002: 121-122).

Göç olgusu ve göçle gelen "taşralı" kimliği

Türkiye'deki göç ve kentleşme süreci, yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel yaşamın derin etkilerini taşır. Bu temel durumların oluşturduğu yapının göç olgusu üzerindeki şekillendirici etkisi büyüktür. Bunun yanında bu sosyo-kültürel ve ekonomik formasyonları kesintiye uğratacak bir dinamik olarak Türkiye'de göç, bir kentleşme sürecini değil aksine kentin bir kırsala dönüşme ve kentin temel özelliklerini sona erdirecek derecede çarpık bir gelişmeye yol açmıştır. İstanbul, bu gelişmenin en belirgin şekilde görüldüğü şehir olmuştur (Yıldız, 2008: 16).

Kent, köyde gelenler için sonsuz bir umuttur ve gerçekten eğer kullanılabilirse bir kaynaktır da. Daha iyi yaşamak, daha iyi anlamak ve daha mutlu olmak adına bir kaynaktır kent. Köyden gelen, kentte telefon kulübesini, vapur turnikesini, yürüyen merdiveni, çöp toplayan kamyonu, kırmızı ve yeşil ışığı, gelen yolu giden yoldan ayıran barikatı yalnızca öğrenmiyor aynı zamanda onları deniyor. Bu küçük bilgilerin birikimi, sayıları çoğaldıkça köylüyü de kentli yapabilmektedir (Kuban, 1998: 265).

Türkiye gibi gelişmekte olan ya da az gelişmiş ülkelerde kentleşme nedeniyle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kentlere yoğun göçler yaşanmıştır ve kentler düzensiz bir şekilde büyümüştür. Kırdan kente göç eden birinci kuşak göçmenler kentsel mekân içinde sınırlı sayıdaki arsa ve konutta yerleşerek kent yaşamına adapte olmaya çalışmıştır. İkinci kuşak göçmenler ise, kent içindeki arsa ve konut stokunun sınırlı olması ve kent içindeki mevcut konutlarda yaşamak için gerekli maddi imkâna sahip olamamaları nedeniyle kent çeperinde boş buldukları araziler üzerinde gecekondular inşa edip ya da inşa edilmiş gecekonduları kiralayıp kentte tutunmaya çalışmışlardır.

Bugün Türkiye nüfusunun yaklaşık sekizde birini İstanbul barındırmaktadır. İstanbul Türkiye'nin her yerinde göç almaya devam etmektedir. Türkiye nüfusunun sekizde birinin barında İstanbul şehri, her sene orta büyüklükte bir Anadolu şehrini daha bünyesine katmaya zorlanmaktadır. Ama kesin olan şu ki, artık katabilecek durumda değildir. Kontrolsüz göç, şehri içinden çıkılmaz sorunlar yumağı haline getirmektedir (İstanbul Büyükşehir Belediyesi APK Daire Başkanlığı Araştırma Müdürlüğü, 2004: 253-254).

Türkiye'deki göç süreciyle ilgili araştırmalarda, göç eden grupların özellikle kentsel yaşam deneyimine sahip olamayan grupların kendi kültürel birikimlerini ve ilişki ağlarını kentlere taşıdıkları görülmektedir. Son yıllarda İstanbul'a gelen göç, Türkiye'nin farklı ortamlarında, farklı yapısal özelliklere sahip bölgelerinden gelenlerin kente kümeleşmeleri sonucunu doğurmuştur. Bu grupların göçle birlikte kentte yaşadıkları deneyimler kentte "yerel" ilişkilerin kurulmasına neden olmuştur. Bu gruplar kentte yerleşme, konut edinme ve iş bulma konusunda geçirdikleri deneyimlerin

çeşitliliğine bağlı olarak birbirinden farklı güvene dayalı ilişkiler kurdukları görülmektedir.

Gelenekseldeki yerel ilişki biçimleri, birincil ilişkiler, davranış kalıpları, gelenek vb. kentte kendine yer bulacak ölçüde ve kentin olanaklarına göre biçimlenerek kendini yaşatmaya çalışmıştır. Ancak kentteki kültürel geçişkenliğin hızlılığı ve çokluğu nedeniyle ilişkilerdeki değişim ve geleneksel formdan uzaklaşma bireyi ister istemez modern bir kalıp içine alarak bireyin atomize olmasını sağlarken diğer yandan tam anlamıyla ne modernleşebilen ne de artık gelenekte kalabilen birey ne köylü ne kentli, ne modern ne geleneksel diyebileceğimiz postmodern bir yönsüzlük içine de girmiştir.

Nuri Bilge Ceylan da filmlerinde tam olarak bu arada kalmış, sıkışmış ve hatta bunalmış bireyin bu yönsüzlüğünü ve yalnızlığı üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda Ceylan'ın *Uzak* ve *Üç Maymun* filminde İstanbul'un ve İstanbullunun karşılıklı etkileşimi görülmektedir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde İstanbul'un temsili

Uzak

Filmin ana karakteri Mahmut, hayata karşı boş vermiş, yalnız bir kişiliktir. Onun için her yer birbirine benzerdir. Bu nedenle yeni insanlar tanıma, yeni yerler görme arzusunu yitirmiştir. Mahmut, çok görüp gezerek, okuyarak her yerin aynı olduğu sonucuna ulaşmıştır. Hep aynı bara yalnız başına gider ve barda hep aynı yere oturur. Oturduğu apartman dairesi ve mobilyaları yalnızlığının bir göstergesidir. Evinde eşyalarıyla olan ilişkisi bile kurallar içindedir. Salonda oturduğu yer, tam televizyonun karşısındaki koltuktur. Televizyonun mekânsal konumu Mahmut'un tek kişilik yaşantısının altını çizer. Mahmut'un arabası iki kişiliktir, ancak o istediğinde yanına birisini alabilecek büyüklüktedir. Boşanmayla sonuçlanan başarısız bir evlilik yapmıştır. Hayatında şimdi birlikte olduğu kadınla yaşadığı şey cinsellikten öteye geçmez. Üstelik bu durum ancak kendisi istediğinde, gereksinim duyduğunda gerçekleşir. Yaşamına koyduğu sınırlar onu erişilmez yapar.

Özer'e (2002) göre Mahmut, geçmişteki muhtemel kalabalık yaşamına karşın, artık büyük kentte kendi kabuğuna çekilmiş, yalnız ve mabedi haline getirdiği atölye evinde yeni geliştirdiği küçük burjuva alışkanlıklarıyla yaşamaktadır. Geçmiş Mahmut için artık 'uzak'ta kalmıştır. Bugün ise bambaşka bir uzaklığın içinde yer almaktadır. Aymaz'ın (2003: 20) ifadesi ile Tarkovsky gibi filmler çekmek veya gönlünce işler yapan bir fotoğraf sanatçısı olmak isterken ucuz işler çeken sıradan bir reklam fotoğrafçısı olan Mahmut için gerçeklik, ona istediğini vermeyen, ideallerinden ve heveslerinden alıkoyan ve hiçbir yere gitmeden karşısında öylece dikilmektedir. Mahmut, adeta bir kötürümdür ve hayata karşı hiçbir hamlesi yoktur. Yuvarlandığı çamurdan bir an olsun çıkma fırsatı yakaladığı anda bile bunu yapmaz. Fotoğraflarını çektiği seramik parçalarını tekmelerken hayatının fotoğrafını çekebileceği bir manzarayla karşılaştığında arabasından inip çekmeye üşenmektedir.

En temel toplumsal örgütlenmenin, ancak çok önemsiz bir alan ve küçük bir çevre biçiminde gerçekleşmesine neden olan 'başkalarına karşı bağımsızlık' duygusu bireyin modern kent hayatında eksik gedik fakat elinde avucunda tek özgürlüğü uğruna, Mahmut'un evi gibi bir iç mekâna sıkışıp kalmasıyla sonuçlanır. Bireyin sıkıştığı o küçük alanda yaşayabildiği özgürlük, özgür bir insanın özgürlüğü değil, onun

sakatlanmış Ben'ine uygun düşen bir özgürlüktür. Örneğin Mahmut'un özgürlüğü Tarkovsky filmlerinin arasında porno izlemesidir (Aymaz, 2003: 20).

Kentli Mahmut, kentte tutunmaya çalışan kasabalı akrabası Yusuf'un iş bulmak için İstanbul'a gelmesiyle, 'tek kişilik özgür' yaşamının daraldığını hisseder ve Yusuf'u yük olarak görmeye başlar. Tek kişilik yaşantısında koyduğu sınırlar, kendini ulaşılamaz duruma getirmesi Yusuf'la aralarındaki ilişkide de görülmektedir. Geldiği ilk günden itibaren, hâkimiyetin kendisinde olduğunu gösteren sınırlarını çizmiştir. Yusuf'a banyoyu değil küçük tuvaleti kullanmasını, evin her yerinde sigara içmemesini ancak mutfakta sigara içmesini, Yusuf eğer gece su içmeye kalkarsa mutfaktaki fare kapanına karşı dikkatli olması gerektiğini söylemesi, Yusuf'un çıkardığı ayakkabılara koku giderici spreyle sıkıp kaldırması gücün kendisinde olduğunu ifade eden şeylerdir. Yusuf kuralları ihlal ettiğinde, önce sessiz biçimde, sonra bağırarak tepki gösterir. Yusuf'un konukluğunun sonu belirsiz biçimde uzaması Mahmut'un duyduğu rahatsızlığı açık ederek Yusuf'un taşralılığını, cehaletini, görgüsüzlüğünü yüzüne vurmasına neden olur. Aymaz'a (2003: 21) göre Mahmut, Yusuf'la küçük çarpışmalara, kendisini tutup bir kenara özensizce iten hayata 'omuz atamadığı' için girişmektedir. Bunlar, ayıplanacak, kendi var oluşunu kendi gözünde haklı çıkarmaya yarayan, inandırıcılığı kalmamış inatçı dirençlerden başka bir şey değildir. Aynı zamanda bunlar, misafiri hakkında sahip olduğu başka ayıplanacak düşüncelerini de yine aynı şekilde kendi gözünde haklı çıkarmasına da yarar. Mahmut'un iç mekân mahfazasında süren yalnızlığı ve kinik sevgisizliği eve dolan ayak kokusu gibi küçük çarpışmalara muhtaçtır.

Uzak'taki Yusuf karakteri kente dışarıdan gelen bir göçmendir. Yusuf'un dışarıda kalma şekli taşralı oluşundan kaynaklanır. Yusuf çok para olduğu söylendiği gemilerde iş bulabilmek ve dünyayı gezebilmek için İstanbul'a akrabası Mahmut'un yanına gelmiştir. Ancak geldiği ilk günden itibaren her ne kadar fiziksel olarak İstanbul'da olsa da aslında dışarıda kalmıştır. Yusuf, Mahmut'un geleceği günü unutması üzerine dışarıda kalır. Geldiği ilk gün dışarıda kalması film boyunca Yusuf'un konumlandırılışının bir göstergesidir aslında. Yusuf, toplumsal ve kültürel olarak kentin hep dışındadır. Her ne kadar kentli yakınının desteğiyle kente dâhil olmaya çalışsa da bunu başaramaz. Ne kent onu içine alır ne de Mahmut. Mahmut'un daha çok iç mekânlarda gösterilmesine karşın Yusuf'un dış mekânlarda gösterilmesi de bunu desteklemektedir. Akbulut (2005: 30), Yusuf'un kendisini iç mekânlara hapsedmiş kentli Mahmut'un tersine, geldiği günden itibaren kent yaşamını tanımaya başladığını, ancak onun taşra kimliği ve 'yoksulluğu', kenti 'yoksunlukları' boyutuyla tanımaya yol açtığını belirtmektedir. Öncelikle parasız olduğu için, iş ararken herhangi bir araca bindiği görülmez, çoğunlukla yürür. Gittiği yerler Mahmut'un gittiği caz müziğinin çaldığı yerler değildir, İbrahim Tatlıses'in çalındığı yerlerdir. İş için beklediği balıkçı kahvehanesi kendisi gibi insanların beklediği yoksul bir mekândır.

Yusuf'a göre taşralı olmak yoksulluk ve yoksunlukla; kentli olmak ise varlıklı olmak ve hayatını yaşamak gibi kavramlarla eşleşmektedir. Ona göre hayatın güzelliklerini kentliler yaşamaktadır. Yusuf da bu güzelliklerden payını almak istemektedir. Suner'in (2006: 117-118) belirttiği gibi İstanbul, yeni bir yaşama adım atmayı hayal ederek geldiği şehir, Yusuf'a işe yaramazlığını, yabancıllığını, yoksulluğunu bir kez daha yüzüne vurmanın dışında bir şey sunmaz. İlk zamanlar İstanbul'da olmaktan, kenti gezmekten memnuniyet duyan Yusuf, giderek iş bulma, para kazanma, kendi ayakları üzerinde durup ailesine destek olma beklentilerinin kolay

kolay gerçekleşmeyeceğinin farkına varır. Karakter artık, İstanbul'un vaat ettiği her şeye, ışıklı sokaklara, kadınlara, mutlu ve varlıklı insanlara, üstelik şimdi asla bu dünyaya nüfuz edemeyeceğinin bilgisiyle bakmaktadır. İstanbul'da karşısına çıkan yeni ve farklı bir şey değil, o çok aşına olduğu taşralılığdır yine. 'Taşra sıkıntısı'nı kasabadan daha yoğun hisseder muhtemelen, çünkü artık bu sıkıntıyla baş etmesini sağlayacak bir hayal, gidilecek bir yer, bir kaçış planı kalmamıştır elinde. Hayali gerçekleşmiş, İstanbul'a gelmiş, ama kendi taşrasından kurtulamamıştır. Asıl sıkıntı şimdi, kahramanın taşranın kasabayla sınırlı olmadığını, taşranın bitimsizliğini fark ettiği anda başlamıştır.

Filmde Ceylan'ın tanıdık İstanbul görüntüsünü, yabancılaşmayı, yalnızlığı anlatmak için tanıdık olandan farklı biçimde görüntülediğini belirten Akbulut (2005: 39), İstanbul'un, görüntülerden önce seslerle tanımlandığını ifade etmektedir. Aynı zamanda Ceylan, kentin rahatının, özgürlüğünün, nasıl da kurallara bağlandığını ve bir alışkanlığa dönüştüğünü, bu alışkanlığın ne kadar bencilce olduğunu göstererek Yusuf'un varlığının, Mahmut için, onun bildiği, alışık olduğu yaşamı, ev düzenini değiştiren bir 'bozguncu' olarak kodlandığını anlatır.

Akbulut'a (2005: 138) göre Yusuf'un bakış açısından İstanbul'un gözle görülebilir genişliği, büyüklüğü, kalabalıklığı, renkli hayatı, onun İstanbul'da daha görülecek, gezilecek çok şey olduğunu düşündüğünü gösterir. Yusuf, kentle ve kentsel yaşamla iletişim kurmak ister. İstiklal Caddesini gezdiğinde, genç bir kadının peşine düşer; onu izler, onunla birlikte sinemaya kadar gider. Ancak taşralı olması nedeniyle kentsel yaşama, ancak kıydan bakabilir, kente hep uzak kalır. Yusuf'un tersine Mahmut'un bakış açısından İstanbul ise, az sayıda dış, çok sayıda iç mekân çekimleriyle kuruludur. Öncelikle bir sığınak olan ev ve ara sıra gittiği kafe içerisi, biraz oturup çay içtiği Fındıklı Parkı ve İstanbul'un küçük bir alanı ise, dış mekânlardır. Onun için İstanbul 'bu kadar'dır.

Uzak, modern hayata uyum sağlayan birey ile taşradan gelip uyumsuzluk gösteren iki bireyin İstanbul'daki konumlarını perdeye yansıtmaktadır. Filmde taşralı karakterin öncesinde gezip dolaşmaktan keyif aldığı bu metropol, zamanla ona kendi taşralılığını hatırlatmaktan ve bir umut vaat etmekten çok uzak bir kent olduğunu göstermiştir. İstanbul, Yusuf için mutlu olabileceği bir şehir değildir. Mahmut da her ne kadar modern kent yaşamına kendisini adapte edebilmiş, yetiştirebilmişse de kentte aynı Yusuf gibi yalnızdır ve uzaktır. İstanbul Mahmut için de bir mutluluk sebebi değildir.

Üç Maymun

Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğinde 2008 yapımı *Üç Maymun*, İstanbul'un refah merkezlerinden uzağında, tren sesleri altında küçük bir evde yaşayan üç kişilik bir ailenin parçalanışdır. İstanbul'un banliyölerinden birinde yaşayan alt sınıf bir aileyi anlatmaktadır *Üç Maymun*. Anne, baba ve oğuldan oluşan ailede, anne Hacer ve baba Eyüp emekleriyle ailenin geçimini sağlamaktadır. Hacer bir yemekhanede işçi olarak çalışır, belli ki düşük bir ücret almaktadır. Eyüp, milletvekili adayı Servet'in şoförlüğünü yapmaktadır. Eyüp ve Hacer, oğullarının kendileri gibi olmamasını istediklerinden üniversitede okumasını isterler. Ancak İsmail, okumak yerine kolay ve kısa yoldan para kazanmanın peşindedir.

Kendi ayakları üzerinde zor durdukları için, ailenin fertleri özveride bulunmak durumundadır. Tam bu noktada Eyüp'ün patronu Servet'in yaptığı kaza, arabasıyla bir adama çarparak adamın ölümüne sebep olması, aile fertlerinden Eyüp'ün, ailesi için

fedakârlık yapmasına vesile olur. Patronu Servet, Eyüp'ten kazayı üstlenip hapse kendisinin yerine girmesini ister. Karşılığında kendisine yüklü miktarda para verecektir. Böylece ailesi sıkıntıdan kurtulacak, oğlu İsmail okuyabilecektir. Servet, Eyüp'ü ikna eder ve Eyüp ailesini kurtarma düşüncesiyle hapse girmeyi kabul eder. Hacer'in özverisi, kocası hapisteyken oğluna sahip çıkmak için patronun vaat ettiği parayı istemek olur. Çalıştığı işyerinden kazandığı para yetişmemektedir. İsmail de kendine bir iş kurmak için araba almak istemektedir. Bunun için gerekli sermayeyi patronun vereceği parada görür. Hacer, Sermet'ten parayı ister ancak karşılığında Sermet'in de bir beklentisi vardır. Eyüp'ün özgürlüğünün yanında Hacer'in de bedenine el koyar. İsmail de kısa yoldan para kazanmak isterken illegal işlere karışır. Fakat sonuç aleyhine olur.

Üç Maymun, yaşama dair umutların, aşkların ve refah dolu bir geleceğin kaybolduğu, insani duyguların sönümlendiği bir ailenin ilişkilerini irdelemektedir. Yitirilmiş duyguların kaybedilmiş bir mutluluğun yaşam dinamiği sönümlenmiştir. Düzenin refah merkezinden uzak yaşamın kıyısında tutunmaya çalışan aile, kolay yoldan ele geçecek yüklü bir parayla bu sönük kaderi değiştirmek ister. Gelecek olan para aileyi yaşamın merkezine taşımasa da en azından yaşamın merkezinden bir nebze uzaklaştırıcaktır. Bunun için umutlar yeşerir. Vicdanen yükümlülüğü ağır olsa da her şey göze alınır ve paranın peşinden gidilir (Karaşın, 2009: 73).

Üç Maymun İstanbul'un banliyöleri olarak tasvir edilen semtlerinde geçmektedir. Alt gelir sınıfına ait bir ailenin İstanbul'daki yaşantısını gösterir. Filmin karakterlerinden Hacer, alt sınıfın kültürünü taşıdığını telefonuna Yıldız Tilbe'nin arabesk bir şarkısını melodi yaparak gösterir. İstanbul film boyunca karanlıktır. Karakterlerin ruh hallerinin yansımasıdır adeta şehre rengini veren. Filmin mekânları ailenin oturduğu, önünden trenin geçtiği bir banliyö semti, Hacer'in yalnız dolaştığı Eminönü, Eyüp'ün yalnız kalıp uzaklara daldığı evinin terası film boyunca karanlık ve basıktır. Karakterlerin duyduğu suçluluk, sıkışmışlık halleri filmde mekânların renkleriyle de kendini belli etmektedir. Siyahların, grilerin hâkim olduğu renkler, gri gökyüzü, köpek havlamaları, gıcırdayarak açılan kapılar, aniden açılan pencereler, karakterlerin içinde bulunduğu ruh hallerine koşut olarak çakan şimşekler, şiddetli gök gürültüleri filmin tekinsiz, karanlık bir atmosfere bürünmesine neden olmaktadır.

Taşradan gelenlerin başlangıçta ne tam şehirli olabilmeleri ne de tam olarak taşralı kalabilmelerinin mümkün olmadığı bir kez daha *Üç Maymun* filminde görülmektedir. Hacer'in sahip olduğu arabesk melodili cep telefonu buna örnek gösterilebilir.

Sonuç

Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan sinemasında İstanbul'un temsili, İstanbul'da yaşayan kentlinin ve taşralının konumları, ilişkileri incelenmiştir. Seçilen filmlere bakıldığında günümüz İstanbul yaşantısını ve kentin birey üzerindeki dışarıda kalmışlık, ötekilik gibi olgular görülmektedir. Filmlerin karakterleri genel olarak İstanbul'a göç etmiş insanlardır. Filmlere genel olarak bakıldığında İstanbul; kentin karmaşık, umut vadeden aynı zamanda bu umutları söndüren, ne kadar modern yaşatsa da bireye değerlerini kaybettiren bir şehirdir. Farklı sosyo-ekonomik sınıfları bir arada bulunduran günümüz İstanbul'undan kesitler görülmektedir bu filmlerde. Farklı eğitim seviyeleri, farklı iş kolları ve farklı memleketlere sahip insanların bir arada yaşadığı bir şehirdir İstanbul. Filmlerde öteki konumunda olanlar İstanbul'da tutunmakta güçlük çekmektedirler.

Uzak, kentli ve ötekinin İstanbul'daki konumunu ve onların İstanbul'u nasıl gördüğünü anlatmaktadır. Mahmut Yusuf'a göre entelektüel, geçmişte kalabalık bir yaşantısı olan ancak şimdi kendi kabuğuna çekilmiş, kentin kalabalığından uzaklaşmış birisidir. Kendine ait kuralları vardır. Taşralı akrabası Yusuf evine geldiğine ona taşralı olduğunu hatırlatan bu kurallarını uygular. Yusuf, İstanbul'da bir ötekidir. Mahmut'un evinde sigarasını mutfakta içmek durumundadır, ayakkabısı kokar, diğer tuvaleti kullanmak zorundadır. Mahmut'un gözünde cahildir ve taşralıdır. Yusuf geldiği ilk günden itibaren İstanbul'da olmasına rağmen aslında şehrin dışındadır. Ne Mahmut ne de İstanbul onu içine almamıştır. Yusuf'un Mahmut'a göre hep dış mekânlarda gösterilmesinin nedeni biraz da budur. Mahmut da bir göçmen olmasına rağmen kent hayatına uyum sağlamış birisidir. Kendini yetiştirmiştir. Kent onu içine almıştır. Karakterlerin farklılığı onların İstanbul'a bakış açısında da fark edilmektedir. Yusuf'un bakış açısından İstanbul'un gözle görülebilir genişliği, büyüklüğü, kalabalıklığı, renkli hayatı, onun İstanbul'da daha görülecek, gezilecek çok şey olduğunu düşündüğünü gösterir. Mahmut'un bakış açısından İstanbul ise, az sayıda dış, çok sayıda iç mekân çekimleriyle kuruludur. Öncelikle bir sığınak olan ev ve ara sıra gittiği kafe içerisi, biraz oturup çay içtiği Fındıklı Parkı ve İstanbul'un küçük bir alanı ise, dışarıdır. Onun için İstanbul 'bu kadar' dır. Yusuf için İstanbul hayal ettiği gibi bir umut şehri olmamıştır. İstanbul'daki yaşamdan mutlu olmaz ve memleketine geri döner. Oysa Mahmut kent hayatını özümsemiştir. Metropolün yalnız, değerlerini kaybetmiş bireyidir. Dönecek bir yeri de yoktur.

Üç Maymun, İstanbul'un banliyölerinden biri olarak tasvir edilebilecek bir semtinde oturan üç kişilik bir ailenin parçalanışınıdır. Karakterler modern şehrin nimetlerinden faydalanamamaktadır. İstanbul karakterler için bir umut kapısı değildir. Büyük şehirde parasızlık aile üzerinde öylesine baskı yaratmıştır ki, aile değerlerini kaybetmiş, insanlar bu büyük şehirden rant sağlayabilmek amacıyla bir oğul annesinin ihanetini duymamış ve görmemiş, yeri geldiğinde bir baba oğlunun cinayetini örtbas etmek için kendinden daha güçsüz birinden suçu üstlenmesini istemiştir ki üstelik aynı şey daha önce kendi başına gelmişken. *Üç Maymun*'da İstanbul karanlık ve basıktır. Kentin rengi adeta çöküntü içerisinde bulunan karakterlerinin yansımasıdır. Ailenin oturduğu, önünden trenin geçtiği bir banliyö semti, Hacer'in yalnız dolaştığı Eminönü, Eyüp'ün yalnız kalıp uzaklara daldığı evinin terası film boyunca karanlık ve basıktır.

Çalışmanın başında verilen hipotezlerin tamamının doğrulandığı film incelemeleri sonunda ortaya çıkmıştır. Birinci hipotezimiz taşralı bireylerin modern kent hayatına uyum sağlayamadığıdır. Bu hipotez doğrulanmıştır. *Uzak*'taki Yusuf karakteri kentin onu dışarıda bırakmasından dolayı kentle bir uyum sağlayamamış ve mutsuz olmuştur. *Üç Maymun*'daki Hacer, Eyüp ve İsmail de modern kentin olanaklarından tam anlamıyla istifade edemeyen taşralılardır. Dolayısıyla kent onlar için de mutlu olabilecekleri bir yer değildir. İkinci hipotezimiz İstanbul'un varoş mekânlarıyla, modern mekânlarıyla bütünüyle gösterildiği üzerinedir. Bu hipotezimiz de doğrulanmıştır. Gerek *Uzak*'ta gerekse *Üç Maymun*'da İstanbul'un İstiklal Caddesi gibi modern bir tarafı gösterilirken bir taraftan da İstanbul'un banliyöleri denebilecek semtleri de perdeye yansıtılmaktadır. Üçüncü hipotezimiz modern bireyin metropol yaşamında mutlu olmadığıdır. Bu hipotez de doğrulanmıştır. Metropol yaşamında modern sayılabilecek bireylerden biri olan *Uzak*'taki Mahmut, başarısız evliliği, tek kişilik ev hayatı ile yalnız ve mutsuzdur. Hayalini kurduğu işler üretmek yerine

istemediği işleri yapması yüzünden mutsuzdur. Yalnız hayatını paylaşacak biri olabilecek Yusuf bile Mahmut'un bu mutsuz hayatına çare olamamıştır.

Kaynakça

- Akbulut, Hasan (2005) *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak; Anlatı- Zaman- Mekân*. 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aymaz, Göksel (2003) Uzaktaki Kent, Kentteki Uzaklık. *Varlık*, 1153: 18-24.
- Bali, Rıfat N (2002) *Tarz-ı Hayattan Life Style'a*, 5. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çubuk, Mehmet (1994) *İstanbul'un Kentsel Gelişim Sorunları ve Avrupa Metropolleri*. İstanbul: MSÜ Yayınları.
- Demir, Kemal ve Çabuk, Suat (2010) Türkiye'de Metropolitan Kentlerin Nüfus Gelişimi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28: 193-215.
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi APK Daire Başkanlığı Araştırma Müdürlüğü (2004) *İstanbullu Olma Bilinci – Sosyal Doku Projesi Araştırmaları*, İstanbul: İBB Yayını.
- Karaşin, Hamdi (2009) Dört Film Bir Türkiye. *Yeni Film*, 17: 71-86.
- Keyder, Çağlar (2000) *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (2003) *Kentleşme Yazıları*, 3. Basım. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kuban, Doğan (1998) *İstanbul Yazıları*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özer, M. (2002) Kasaba'dan Kent'e İndik. *Radikal*, İstanbul.
- Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev; Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, 1. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldız, Engin (2008) *Gecekondu Sineması*, 1. Basım. İstanbul: Hayalet Kitap.

Küresel yönde ters akış: Asya'dan doğan alternatif bir popüler kültür

Demet Fırat*

Özet

Küreselleşmeyle birlikte kitle iletişim araçları, küresel kültürü sınırların ötesine taşımakta, yerel olanı da küresel hale getirebilmektedir. Özellikle internetin yaygınlaşmasıyla küresel egemen kültürün karşısında alternatif kültürler de yerini almaya başlamıştır. Geçtiğimiz son 10 yılda, Güney Kore popüler kültürü dünya çapında hızlı ve etkili bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Güney Kore dizilerine filmlerine ve K-pop'a (Güney Kore pop müziği) karşı, başta Asya olmak üzere Amerika ve Avrupa'da giderek artan bir ilgi oluşmaktadır. 2005 yılından itibaren Kore dizilerinin Türkiye'de yayınlanmaya başlamasıyla birlikte Güney Kore Dalgası anlamına gelen Hallyu, Türkiye kıyılarına da vurmuştur. Çalışmada Güney Kore Dalgası'nın başlangıcından bugüne kadar olan gelişimi incelenmiş, Türkiye'deki durumu açıklayıcı bir çerçeve içerisinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popüler kültür, Asya, Güney Kore, Hallyu

Counter flow in global aspect: An alternative popular culture arising from Asia

Abstract

In conjunction with globalization, mass media have carried global culture beyond the borders, on the other hand turn the local into a global. In particular, thanks to diffusion of internet, alternative sub-cultures started to have a position against dominant global cultures. In the recent 10 years, South Korea popular culture initiated to diffuse worldwide on a fast and impressive way. Notably in Asia, there is a growing interest in South Korean series, films and K-pop (South Korea pop music) in USA and Europe. Since 2005, starting Korean TV series shown on Turkish channels, South Korea Wave Hallyu lash against Turkey coasts. In the study, by reviewing development of South Korea Wave from its beginning till today, its conjuncture in Turkey have been addressed the issue from an exploratory frame.

Keywords: Popular culture, Asia, South Korea, Hallyu

Giriş

Küreselleşmenin ürünlerinden biri de kültürel küreselleşmedir. Küresel kültür günümüzde üzerinde en fazla tartışılan konulardan birisidir. Kültürel anlamda küreselleşme, gruplar ve bireyler arasındaki her türlü ilişkinin kolaylaşıp yaygın hale geldiği, sınırların ve geleneksel aktörlerin öneminin azaldığı, farklı tarza bir bireyselleşmenin olduğu, kendi değerler sistemini henüz net olarak ortaya koymamış bir süreçtir (Özkul, 2008:135). Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve özellikle internetin yayılmasıyla birlikte yerel kültürler de küresel egemen kültüre sarılarak, kendilerine yer edinme olanağı bulmaktadır. Yerelden evrensel taşınma sürecinde alternatif bir popüler kültür olarak tanımlayabileceğimiz Güney Kore popüler kültürü, küresel dünyada kendine yer edinmeye başlamıştır. Güney Kore popüler kültürünü tanımlamak için

*Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü, e-posta: demetfirat14@gmail.com

kullanılan *Hallyu*, Güney Kore dalgası anlamına gelmekte, Kore filmleri, Kore dizileri ve Kore müziklerinden oluşmaktadır.

Popüler kültür, internet ve kablolu televizyon sistemlerinin yaygınlaştığı yirmi birinci yüzyılda milli imaj oluşumunda büyük bir rol oynamaktadır. İnternet ve uydu kanalları sayesinde insanların diledikleri film, dizi ya da müzik kliplerine ulaşmaları popüler kültürün milli imaj oluşumuna katkısını daha da artırmaktadır. Böylesi bir durum Türkiye’de de yaşanmaktadır. Özellikle sosyal ağlar ve internet siteleri, Kore popüler kültür akımı *Hallyu*’nun Türkiye’de yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamakta ve bu sayede yayılan *Hallyu* iki ülke arasında etkileşimli bir kültürel faaliyet alanı yaratmaktadır. Bu çalışmada, Türkiye’deki *Hallyu*’nun yapısı ve aktörlerinin anlaşılması amaçlanmaktadır.

Kore popüler kültürü yerel mi?

Kültürün, serbest ticaret ihracatının bir parçası olarak ele alınması gereken konulardan biri haline gelmesi ile özgün ülkelerin kültürel kimlikleri ve küresel toplumda var olan kültürel çeşitlilik günümüzde ciddi bir krizle karşı karşıya gelmektedir. Bunun en tipik örneği, Hollywood filmlerinin keyfini sürdürdüğü “tekelcilik”tir. Günümüzde Hollywood filmleri, küresel film endüstrisinin %80’inden fazlasını elinde bulundurmaktadır. ABD’de yapılan TV programları ve şarkılar da -her ne kadar dünya piyasasındaki payı filimler kadar yüksek olmasa da- hâkimiyeti elinde bulundurmaktadır. Diğer ülkelerin film endüstrileri, kendilerini ABD’nin seri olarak ürettiği kültürel yapımlarından ayırmaya çalışırken ciddi bir krizle karşı karşıya bulunmaktadır. Bu nedenle, krizle yüzleşen ülkeler, kendi kimliklerini korumak ve genel anlamda küresel film piyasasındaki kültürel farklılığı arttırmak için önlemler arama yoluna girmişlerdir. Bu ülkeler aynı zamanda, Amerikan ticaret modelini ve Amerikan TV program formatlarını ülkelere göre uyarlamayı benimsemişlerdir (Appadurai, 1996:1-17; aktaran Beynon ve Dunkerley, 2000:181-183).

Kültürel çeşitlilik üzerinde bulunan tehdide karşı koymak için ülkeler, öncelikle taklit yoluyla sonrasında ise kendi yerel ürünlerine adapte etmek adına Amerikan yapımlarını yerleştirerek derleme yapımlar geliştirmişlerdir. Güney Kore yapımlarının içeriklerinin de aynı kaygılarla oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar küresel egemen popülar kültüre karşı, alternatif bir popülar kültür olarak ortaya çıkmış gibi gözükse de, Amerikan yapımlarından etkilenmekte, yerel öğelerle evrensel öğeleri birleştirme eğilimi göstermektedir. Bu dinamik süreç, küresel ile yerel yapımların karmalaştırılmasından yararlanmaktadır. Seyirciler ise bu yapımlara, yerel değer ve yorumlamalarına göre adapte olmakta ve uyum sağlamaktadırlar. Seyirci Amerikan yapımları dışında özgün ürünler tükettiğini düşünse dahi, bazı küresel değerlerin dünyanın hemen hemen her ülkesinde yaşayan insanların hayatlarının bir parçası olduğu günümüzde, saf bir yerellik ya da özgünlük bulması olası değildir. Yapımcılar, yerleştirilen yapımları geliştirmek için küresel formatlara uyum sağlamaktadırlar.

Güney Kore dalgası nedir?

Güney Kore popüler kültürünü 90’lı yılların başında, uluslararası bir sıçrayış yaparak öncelikle Asya’da, sonrasında Amerika, Latin Amerika, Orta Doğu ve Avrupa’nın bir kısmında kendini göstermiştir (Ravina, 2009). Çin’in ulusal kanalı CCTV (China Central Television Station 1997 yılında *What is Love All About?* isimli Kore yapımı

televizyon dizisini yayınlamış (Shim, 2006) böylece Kore popüler kültürü ülke dışında ilk adımını atmış; hakkında konuşulan, talep edilen ve beğenilen bir içerik haline gelmiştir. Kore popüler kültürünün uluslararası çapta yayılmasıyla birlikte, 1990'lı yılların ortalarında Asya' da bir fenomen haline gelmesi sonucu, Kore popüler kültür ürünlerini tanımlamak için Güney Kore Dalgası anlamına gelen *Hallyu* kavramı kullanılmıştır (Jung, 2009). Dalga, temel olarak iki tür medya formatından oluşmaktadır; Televizyon dizileri ve K-pop (Kore pop müziği). Ancak filmlerinde ve diğer eğlence türlerinde de Kore, kendi kültürüne özgü unsurlar barındırarak, bu türlerle de ön plana çıkabilmektedir. Kore dalgası hem ulusal hem de uluslararası bir fenomen olduğu için kültürüne ait özelliklerle uluslararası özellikleri aynı paydada birleştirmektedir. Peki, Kore Dalgası neden ve nasıl bu kadar etkili olabilmiştir? Organizasyonlar ve Kore yönetimi, Kore Dalgasının başarısını yurtdışı satışları ile ölçtüğünde, yabancı tüketicileri kültürel değerlerin hakemleri yapmaktadır (Ravina, 2009). İçerik üretirken Koreli olmayanlar da dikkate alınmaktadır. Bu bakış açısı da Koreli olmayan izleyici ve tüketicinin hem farklı bir kültür karşısında yeni şeyler öğrenme merakını canlı tutmakta, hem de bu farklı kültür karşısında kendinden bir şeyler bulmasına neden olmaktadır (Chua ve Iwabuchi 2008; Howard 2006: xi). Böylece izleyici kendini içeriğe yakın görmekte aynı zamanda da kendi egemen popüler kültüründen farklı bir içerik tükettiğini hissetmektedir.

Kore popüler kültürüne uluslararası bir ilginin oluşmasıyla, içeriğin üretilmesine ve yayılmasına dair talep artmakta bunun karşısında tanıtım ajansları, distribütörler, girişimciler ve şirketler Kore kültürünü bir meta olarak pazarlama çabası içine girmektedir (Cho ve Kang 2005; Han ve Lee 2008; Kim vd. 2008; Lee, Scott, ve Kim 2008). Kore popüler kültürü aynı zamanda bir ihracat endüstrisi olarak görülüp, içeri üretiminden, yayılmasına ve dağıtılmasına kadar birçok aşamada destek almaktadır.

Türkiye'de Hallyu

Güney Kore'nin İngilizce yayın yapan uydu kanalı Arirang TV ile TRT'nin anlaşma imzalaması ile birlikte Türkiye'de ilk kez 2005 yılında Güney Kore dizisi yayınlanmıştır. TRT'de yayınlanan ilk Güney Kore dizisi Türkçeye "Denizler İmparatoru" olarak çevrilen tarihi bir dizidir. Denizler İmparatoru 1.4 izlenme oranıyla yeteri ilgiyi göremese de bu başarısızlık yayıncılar tarafından çok şaşırtıcı olmamıştır. TRT'nin yayınladığı ikinci Güney Kore dizisi olan "Düşlerimin Prensi" adlı romantik dizi ile birlikte Türk izleyiciler Güney Kore dizilerine ilgi duymaya başlamıştır. Dizinin yaz tatili döneminde yayına girmesi, izleyicilerin büyük bir kısmını oluşturan öğrenciler tarafından dizinin fazlasıyla ilgi görmesine neden olmuştur. Güney Kore kültürüne karşı ilgi duyan, araştıran ve öğrenmek isteyen, TRT'de daha fazla Güney Kore dizisi yayınlanması için imza kampanyaları başlatan bir kitle ortaya çıkmıştır. Bu noktada Türkiye'de Hallyu için söz etmek erken olsa da, Düşlerimin Prensi dizisi, Türk izleyicinin Güney Kore kültürüne karşı farkındalık oluşturmuş, kendine özgün bir kitle oluşturmayı başarmıştır. Güney Kore dizilerinin yayınlanması için kanala yazılan mailler, imza kampanyaları karşısında TRT "Sarayın Rüzgârı", "Muhteşem Kraliçe", "Savaşçı", "Büyük Hayaller" "Saraydaki Mücevher", "Efsane Prensi", "Tacir", "Sarayın İncisi", "Prensesin Şarkısı", "Kral Doktor", ve "Yaban Gülü" isimli dizileri de seyirciyle buluşturmuştur.

Yoko Kamio'nun yazdığı Japon mangasının Güney Kore televizyon dizisi uyarlaması olan Yaban Gülü dizisinin yayınlanmasının ardından, Türkiye'de Güney Kore dizilerine olan merak artış göstermiş, sadece dizilere duyulan merakın ötesinde Güney Kore pop müziğine, kültürüne, modasına, mutfağına, diline ve ürünlerine yoğun bir ilgi söz konusu olmuştur. Öyle ki özel TV kanalları da bu ilginin farkına varmış ve Güney Kore dizilerini, uyarlamalarını yaparak ekranlara taşımışlardır. 2013-2014 yılları arasında Kanal D'de yayınlanan "Güneşi Beklerken" ve 2015'te yayınlanmaya başlayıp hala devam eden "Hayat Şarkısı" adlı diziler, Güney Kore dizi uyarlamalarına örnek teşkil etmektedir. Artık bu noktada Türkiye'de Hallyu etkisi var demek için erken davranmış olmayız.

Avrupa ülkeleri için *Hallyu* yeni bir olgudur. Ancak Türkiye'de *Hallyu* rüzgârları daha yaygın ve güçlü bir şekilde esmektedir. Çok sayıda Türk genci Kore dizilerini izlemeyi, Kore müziklerini dinlemeyi ve Kore filmlerini seyretmeyi tercih etmektedir. Türkiye'de Hallyu'nun bu denli etkili olması iki ülke arasında kurulan tarihsel bağ ve iyi ilişkiler ile de açıklanabilir. Türkiye'nin 1950 Kore Savaşı sırasında Yarımada'ya asker göndermiş ve çok sayıda şehit vermiş olması, iki ülke arasındaki ilişkilerin sağlam ve olumlu bir temele oturmasını sağlamıştır. Kore Savaşına dayanan dostluk ilişkileri, her iki halk tarafından benimsenmiştir. Bu çerçevede, Milli futbol takımının 2002 Dünya Kupasında Daegu'da Güney Kore ile oynadığı üçüncülük/dördüncülük maçı sırasında ve sonrasında gerçekleştirilen dostluk gösterileri, bu ülkede Türkiye'ye karşı duyulan ilgi ve sempatinin çok güçlü olduğunu ortaya koymuştur. Son yılların yükselen değeri Güney Kore, Türkiye'ye 8 bin kilometre uzaklıkta bulunmasına karşın, Türk halkının en çok sempati duyduğu ülkeler arasında yer alır. Öyle ki Güney Koreliler de Türkleri "kan kardeş" olarak tanımlamaktadır.

Aynı zamanda iki ülke arasındaki yakın kültürel değerler ve benzer modernlik deneyimleri de bu iki ülkenin güçlü ilişkiler içinde bulunmasına neden olan diğer faktörlerdir. Güney Kore ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş biçimlerinin benzer olmasıyla birlikte aynı zamanda her ikisinin de yüzlerini batıya dönerken diğer taraftan geleneklerine ve değerlerini korumaya özen gösterme çabası iki ülke arasında ortak bir nokta oluşturmaktadır. Güney Kore, dizilerinde ve filmlerinde bu arada kalmışlığı iyi bir biçimde işleyip, hem Batılı gibi modern değerler edinmiş hem de kendi değerlerine önem verdiğini vurgulayarak iki ülke için de geçerli olan arada kalmışlığı uyumlu bir şekilde yansıtabilmektedir. Hallyu, Türkiye ile Güney Kore arasındaki coğrafi mesafeyi kaldırmış, iki ülke arasındaki durgun ilişkinin canlanmasına neden olan yeni bir pencere açmıştır. Güney Kore dizileri, filmleri ve müziği ile Türk gencinin dikkatini Batı'dan Doğu'ya kaydırmıştır. Güney Kore'nin Hallyu içeriğini başarılı bir şekilde harmanlaması karşısında Türk izleyicisi kendisi ile içeriğe dair benzerlikler kurmuş ve bu içeriğe yakın hissetmiştir. Böylece Kore Dalgası'nı kabul etmesi ve benimsemesi kolay bir hal almaktadır.

Dalganın giderek büyümesini sağlayan en önemli nedenlerden biri de Kore hükümetinin Kore fanları için verdiği destektir. 21. Yüzyıl da kültürel emperyalizmi rekabet ortamında daha etkin bir rol oynamaktadır. Kore hükümeti Hallyu ile Güney Kore'nin geleneksel imajını yeniden üretmek ve yaymak için çeşitli yöntemler oluşturmaya başlamıştır (Kim, 2011). Kore Dalgası yalnızca popüler kültür ürünleri açısından başarılı olmakla kalmayıp aynı zamanda Güney Kore'nin imajını da yükseltmektedir. Güney Kore son on yılda Kuzey ve Doğu Asya bölgelerinde, ürettiği medya ve popüler kültür içerikleri ile önemli bir konumdadır. Öyle ki Türkiye'de

yayınlanan ilk Kore dizisi 2005 yılında yayınlanmasına rağmen Kore yapımları 2008 yılında henüz üzerinden geçen üç yıl içinde kayda değer bir oranda izleyici kitlesi ve ilgisi toplamıştır. Güney Kore hükümetinin popüler kültürün önemini fark etmesi ve daha yaygın hale getirmek amacıyla yaptığı değişiklikler sonucu Güney Kore eğlence endüstrisine önem vermeye başlamış ve daha kaliteli yapımlar üretmeye çalışmıştır. Güney Kore hükümeti popüler kültür ürünleri ile Güney Kore'nin imajını yükselteceğini düşünmektedir.

Türkiye'de de Güney Kore hükümetinin Kore dalgasını destekleme programı çerçevesinde elçilik, Kore fanlarının etkinliklerine önem vermekte ve faaliyetlerini desteklemektedir. Yabancılarla Kore dili ve kültürünün öğretilmesi amacıyla "King Sejong Enstitüleri" kurulmuştur. Ankara Üniversitesi işbirliği ile 2010 Kasım ayında Ankara'da, 2011 yılının Ocak ayında ise İstanbul'da King Sejong Enstitüsü şubeleri açılmıştır. TÖMER destekli açılan King Sejong Enstitüleri, yalnızca Kore dilini öğretmekle kalmamış, Kore geleneksel ve popüler kültürü ile ilgili toplantılar ve çeşitli faaliyetler düzenleyerek fanlar ile etkileşim halinde olmuştur. 2011 Ekim ayında ise Ankara'da Güney Kore Hükümetine bağlı olan "Kore Kültür Merkezi" açılmıştır. Kore Kültür Merkezi'nin resmi internet sayfasında merkezin kuruluş amacı şöyle belirtilmiştir:

Kore Kültür Merkezi, Türkiye'nin her yerinde Kore ile alakalı kurum ve gruplarla iş birliği içinde, Kore ile ilgili sergi, gösteri, sempozyum ve seminerler düzenleyerek Kore Kültürünü geniş bir alana yaymak için çalışacaktır. Kore Kültür Merkezi'nde başta Taekwondo dersleri olmak üzere, Kore yemeği dersleri gibi Kore Kültürü ile bağlantılı derslere katılabilirsiniz. 2005 yılında TRT'de yayınlanan Kore dizisi ile başlayan Kore Dalgası'nı tanıtmak ve devam etmesini sağlamak için Türkiye'nin başkentinde çeşitli dikkat çekici etkinlikler düzenleyip, ünlü sanatçıları ve oyuncuların Türkiye'ye gelmesi için çalışıp her yıl Kore şarkı yarışması yapmayı planlamaktadır. Kore'de eğitim hakkında bilgi almak isteyenler için de ayrı bir ofisin yer alacağı Kore Kültür Merkezi, her seviyede eğitsel ve kültürel araştırmalar için yeterli kaynak barındıran büyük kütüphanesiyle de öğrencilerin ve araştırmacıların ilgi odağı olacaktır. Türkiye'de Taekwondo'nun gelişmesi için Taekwondo Federasyonu ile iş birliği içinde çalışıp, Güney Doğu Anadolu Bölgesi başta olmak üzere tüm Türkiye'de devlet okullarında Taekwondo kursları yürütmek için çalışacaktır.¹

Durum o ki Türkiye'deki Kore Dalgası, Kore hükümeti ve Kültür Merkezlerinin etkili çalışmalarıyla, fanların ısrarcı ve kararlı tutumu sonucunda Kore kültürü günlük hayatın içine yerleşmeye başlamamış, fanlar için egemen Amerikan popüler kültürüne karşı alternatif bir duruş sağlamıştır. Ancak bunun yanında Amerikanlaşmadan uzaklaşan fanlara Korelileşmeye doğru giden bir yol açılmaktadır.

Dalgaya kapılmak; forumlar ve fan siteleri

"Güney Kore dizilerini izledikten sonra hemen internetten Güney Kore'yi araştırmaya başladım. Daha fazla dizi izlemek, daha çok Korece şarkı dinlemek, daha fazla Güney Koreli aktör/aktrist tanımak istedim". Hallyu fanları kendi cümleleriyle durumu bu şekilde özetlemektedir. Dünyanın diğer ülkelerinde de bu merakı edinen bir kitle giderek büyümektedir. Güney Kore dizileri ve müziklerini paylaşmak, yenilerini izlemek ve dinlemek için Suk Park isimli bir genç, Kuzey Amerika'da, yasal olarak Güney Kore dizilerini erişime açan ilk internet sitesi olan *Dramafever* adlı siteyi

¹ <http://tr.korean-culture.org/tr/6/contents/331>

kurmuştur. Aylık ortalama beş milyon ziyaretçi sayısına ulaşan Dramafever adlı internet sitesi genişleyen çeviri ekibi ve altyazıda sunduğu dil çeşitliliği ile Güney Kore dizilerinden başka Türkiye ve Suudi Arabistan yapımı dizilere de yer vermektedir Dalgaya kapılan hayranlar arttıkça sosyal ağlar üzerinde gruplaşmalar da artmaya başlamıştır. Mysoju, Dramacrazy, Kimchdrama isimli, Güney Kore dizilerine, müziklerine, diline, kültürüne dair her türlü paylaşımın yapıldığı siteler kurulmuş, bu sitelerde yer alan film ve diziler gönüllü fanlar tarafından Korece'den çevirisi yapılarak İngilizce altyazılı şekilde paylaşımına açık hale getirilmiştir (Tolou, 2014).

Türkiye'de ise Güney Kore medya yapımlarına ilgi duyan genç izleyiciler Güney Kore filmlerini, müziklerini, dizilerini ve kültürüne dair merak ettikleri başlıkları paylaşabilecekleri bir internet sitesi kurmuşlardır. 2006 yılında sosyal ağlarda dağınık ve bireysel olarak görülen Güney Kore dizilerine ait paylaşımlar ve yorumlar sonrasında Ocak 2007 yılında şuan Türkiye'nin en geniş kapsamlı Güney Kore pop kültürü paylaşım sitelerinden *Korea-fans* (www.korea-fans.com) kurulduğu ilk dönemlerde, TRT'de yayınlanan Güney Kore dizileri ve dizi müzikleri ile ilgili paylaşımında bulunulan küçük bir forum sitesiyken, son zamanlarda giderek artan üye sayısı ve Güney Kore'ye dair hemen hemen her konuda açılan konu başlıkları ile dikkat çekmiştir. Hallyu seline kapılan izleyici sayısı arttıkça korea-fans sitesi benzeri forumlar da kurulmaya başlamıştır. Bu forum sitelerinde Hallyu fanları disiplinli ve profesyonel bir şekilde organize olup çeşitli birimler oluşturmakta, gönüllü olarak yaptıkları çeviriler ve haberleri daha geniş kitlelere taşımak amacıyla çeşitli içerikler üretmektedir. İnternet sitesinde içerik oluşturmak dışında Güney Kore popüler kültürünü konu edinen gazete ve dergi çıkarmaya başlamışlardır.

Korea-fans ekibi tarafından 2009 yılında Güney Kore pop kültür magazin dergisi olan *Dong-yul* dergisi yayımlanmıştır. *Doğu aşkı* anlamına gelen *Dong-yul* dergisi temelde Güney Kore magazin haberleri, filmleri, dizileri ve Kore müziğine dair içeriklerden oluşmasına rağmen, Güney Kore tarihi ve kültürü ile ilgili yazılar da barındırmaktadır. İnternet sitesi Güney Kore'de çıkan haberlere forumda düzenli aralıklarla yer verip, Güney Kore ile eş zamanlı olarak yayınlarken, *Dong-yul* dergisinde dizilere, sanatçılara, müziğe ait özel dosyalar konu edilip detaylı analizler yapılmaktadır. Türkçe yayınlanan dergi, Türkiye'de yaşayan Güney Koreliler için zaman zaman İngilizce makalelere de yer vermektedir. "*Dong-yul ile Kore Rüzgârını Hisset*" sloganıyla yola çıkan dergi, kültürel anlamda Türkiye ve Güney Kore arasında canlandırıcı bir etki oluşmasına fırsat sağlamaktadır.

Ayda bir yayına giren *Dong-yul* dergisi dışında Korea-fans ekibi tarafından aynı şekilde Güney Kore'yi temel alan *Hallyu Sinmum* adlı gazete çıkarılmaktadır. Daha çok Güney Kore eğlence dünyasından haberleri konu edinen *Dong-yul* dergisinden farklı olarak *Hallyu Sinmum* gazetesi, Güney Kore ile ilgili siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal konulara yer vermektedir. Güney Kore'nin dünya ülkeleri ile ilişkileri, Türkiye ile ilişkileri, iş dünyası, günlük olaylar hakkında hemen hemen Güney Kore'ye ait her türlü konuya yer vermekle birlikte daha geniş ve kapsamlı haberler yayınlamaktadır. *Hallyu Sinmum* gazetesi Güney Kore dalgasına kapılan izleyicilerin eğlence dünyası dışında sosyal ekonomik ve tarihi olayları da takip etmesine ve böylece başlarda pop kültür ürünleri ile başlayan kısıtlı ilginin yaygınlaşması ve seçilmiş bilinçli bir odak haline gelmesine neden olmuştur. Korea-fans ve benzeri toplulukların büyük çapta büyüyüp genişlemesindeki temel faktörlerden biri Türkiye'de internetin günlük hayatta geniş bir alan kapsamasıdır. İnternet ve sosyal ağlar bu noktada büyük bir

öneme sahiptir. Erişim kolaylığı ve istenilen içeriğin hazır halde yer alması, ilgili izleyicinin bağlılığını kazanmakta böylece güçlü ilişkiler kurulmaktadır. Aldığı gönüllü hizmet karşısında site üyeleri Güney Kore yapımlarını daha çok kişiyle tanıştırmak için ciddi anlamda çaba sarf etmektedir. Fanlar, internet siteleri tarafından Türkiye'nin belirlenen bir şehrinde organizasyonlar düzenlenmekte, bu toplantılarda tanışan internet sitesi üyeleri, ilgi alanlarında daha fazla paylaşımda bulunma imkânı sağlamaktadır. Etkinliklerde yemek olarak Güney Kore rameni tercih edilmekte ve Güney Kore'ye ait çeşitli çaylar içilmektedir. Ayrıca Üniversiteler, Kore Büyükelçiliği ve Korea-fans üyelerinin işbirliği ile "Kore Kültür Günleri" düzenlenmektedir. Bu organizasyon kapsamında Güney Kore'nin kültürünü tanıtmak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda çeşitli dans gösterileri yapılmakta, Koreli sanatçıların fotoğraf ve resim sergileri açılmakta, Kore'nin geleneksel mutfağından ürünler tanıtılmakta ve geleneksel Kore giysileri (Hanbok) meraklıların ilgisine sunulmaktadır. Bu etkinlikler, Kore kültürüne ilgi duyan kitlenin merakını dikkate alıp, popüler kültür içeriğinden bir adım öteye giderek, Kore kültürünü tanıtmayı amaçlamakta ve ilginin daha da pekiştirilmesine fırsat sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma Türkiye'deki Kore dalgasının başladığı günden günümüze kadar olan boyutunu ele almış, bu dalgayı açıklamak ve Türk izleyicilerin Güney Kore popüler kültür ürünlerini tercih etme sebeplerini anlamaya çalışmayı amaçlamıştır. Hallyu ülkemiz için hala yeni bir dalga olma özelliği taşır ve son zamanlarda yazılı ve görsel medyada çıkan haberler aracılığıyla, ilgili kesimler dışında diğer çevrelerin de dikkatini çekmeye başlamıştır. Dünya çapında da internet üzerinden yayılan ve izleyici kitlesine ulaşan Güney Kore dizileri müzikleri ve filmleri, Türkiye'de de internet siteleri ve forumlar aracılığı ile birçok kişiye ulaşmakta ve geniş bir hayran kitlesi oluşturmaya devam etmektedir. İnternet erişimi ve uydu teknolojilerinin gelişimiyle birlikte ülkeler arasındaki sınırlar kalkmış, istenilen içeriğe ulaşmak artık çok kolay bir hal almıştır. Bu durumda seçenek ve alternatifler çoğalmış, sunulan seçenekler arasından seçme hakkı veren ulusal televizyon ya da ulusal dizi/filmlere bağlılık oranı azalmış, internet üzerinden tercih edebilme seçeneği ile izleyici sayısız fırsat ve imkânlarla sahip olmuştur. Hallyu fanlarının Güney Kore popüler kültür ürünlerine ilgi duymasının temel nedenlerinden biri, bir yandan kültürel olarak kendilerini Güney Kore'ye yakın hissetmeleri diğer yandan Güney Kore yapımlarının bu benzerlik yanında farklılıklar da sunmasıdır. İzleyici Güney Kore dizisinde aynı bölümde hem doğuya hem batıya ait kodlar görebilmektedir. Bu açıdan Kore popüler kültür ürünleri hem Asya, hem Amerika ve yeni yeni Avrupa'da ilgi görmektedir. Bu boyutta yoğun bir Kore ilgisinin devam etmesi, ilerleyen zamanlarda *antihallyu* kavramını da oluşturabilir. Yine de Hallyu şuan için ürettiği içerikle, dizileri, filmleri, müzikleri ve hükümet destekli politikaları ile ilgili kesim üzerinde Türkiye'de başarılı bir şekilde etkisini sürdürmektedir.

Kaynakça

- Appadurai, Arjun (1997) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, USA: University of Minnesota Press.
- Beynon, John ve Dunkerley, David (2010) *Globalization*, USA: Routledge.

- Cho, Mi-Hea ve Kang Soo (2005) Past, Present, and Future of Tourism Education: The South Korean Case. *Journal of Teaching in Travel & Tourism*, 5 (3): 225–50.
- Chua Beng Huat ve Iwabuchi Koichi (2008) East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave. Hong Kong: Hong Kong Univ. Press.
- Han, Hee-Joo ve Jae-Sub Lee (2008) A study on the KBS TV Drama Winter Sonata and Its Impact on Korea's Hallyu Tourism Development. *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 24 (2/3): 115–26.
- Jung Young Eun (2009) Transnational Korea: A Critical Assessment of the Korean Wave in Asia and the United States. *Southeast Review of Asian Studies*, 31:69-80.
- Kim, Milim (2011) The Role of the government in cultural industry. Some observations from Korea's experience. *Keio Communication Review*.
- Lee, Soojin, David, Scott, ve Hyounggon Kim (2008). Celebrity Fan Involvement and Destination Perceptions. *Annals of Tourism Research*, 35 (3): 809–32.
- Özkul, Osman (2008) *Kültür ve Küreselleşme, Kültür Sosyolojisine Giriş*. İstanbul: Açılım.
- Ravina Mark (2009) Introduction: Conceptualizing the Korean Wave. *Southeast Review of Asian Studies*, 31:3-9.
- Samuel, Seongseop, Jerome, Agrusa, Kaye, Chon, ve Cho Youngshin (2008) The Effects of Korean Pop Culture on Hong Kong Residents Perceptions of Korea as a Potential Tourist Destination. *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 24 (2/3): 163–83.
- Shim Doobo (2006) Hybridity and Rise of Korean Popular Culture in Asia. *Media, Culture & Society*, 28 (1):25-44.
- Tolou, Vasileia(2014) Sustaining the Hallyu: International Social Media Promotion and Buzz for South Korean Movies and Series, Yüksek Lisans Tezi, Tampere University.

Hüseyin Orak adlı bir müteşebbis, *Türkiye Kılavuzu* adlı bir eser ve 1945 yılı Bolu'su

Zakir Avşar*

Özet

Ankara'nın büyük sanayici işadamlarından birisi olan Hüseyin Orak'ın 1936 yılında çocuklarını yurt gezisi esnasında ihtiyaç duyduğu bir ülke kılavuzunu bulamayışı ile *Türkiye Kılavuzu* adlı çalışmanın fikri planında doğumu gerçekleşmiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nı müteakip gerçekleştirilen *Türkiye Kılavuzu* adlı çalışma bir büyük servete mal olmuştur. Hüseyin Orak'ın, ülkenin her yanına harcırah ve masraflarını vererek gönderdiği ekiplerle gerçekleştirdiği bu eser umduğu ilgiyi bulmamıştır. Bir sosyal sorumluluk düşüncesiyle yola çıkılarak, büyük emek, masraf ve zamana mal olan bu eseri tüm illeri ve ilçeleri kapsayacak şekilde altı cilt olarak planlamış, ancak birinci cildini yayınlamış, diğer ciltleri ise yayınlamamıştır. Birinci cilt içinde on dört il tek tek incelenmekte, bunlara ilişkin çeşitli veriler bulunmaktadır. Bu illerden birisi de Bolu'dur. Bolu'nun 1940'lı yıllardaki sosyo-ekonomik, kültürel görünümü, tarihi ve turistik yerleri, folkloru üzerine önemli bilgilerin verildiği çalışma, özellikle şehir tarihi, kültürü ve sosyal yapı üzerine çalışanlar bakımından önemli bir kaynak olarak ele alınabilecek niteliktedir. Günümüzde neredeyse nüshasına rastlamak mümkün olmayan bu eserin ortaya çıkışının, bu satırların yazarının ulaşmasının öyküsü ile birlikte Bolu bölümünün aktarıldığı bu makale, aslında sosyal sorumluluk projesi olarak ele alınması mümkün olan Türkiye'nin ilk turizm ve tanıtım kılavuzunun/rehberinin de nasıl oluşturulduğunu gözler önüne sermektedir.

Anahtar kelimeler: Tanıtım ve turizm rehberi, sosyal sorumluluk projesi, şehir tarihi, sosyal yapı, kültür

An entrepreneur Hüseyin Orak, an opus *Türkiye Kılavuzu* and Bolu city in 1945

Abstract

Hüseyin Orak who was one of the important businessmen of Ankara, sent his children for the country tour in 1936. In that duration, while Orak couldn't find the Turkey's guide book for his children's journey, the idea of an opus, (Guide of Turkey) was born. The project of *Türkiye Kılavuzu* had been implemented after the World War II, but it costed a great fortune. The project of Orak, unfortunately, had not aroused an expected interest, although he had sent teams all over the country by giving the allowances and covering the expenses. Orak, who started out with the idea of a social responsibility, could published only the first volume of *Türkiye Kılavuzu* despite of a great deal of effort, time and expenses. Turkey's fourteen cities individually studied in this volume, there were miscellaneous information related to these. This book is the basic and important resource for the researchers who work on city history, local culture and social structures. For example, 1940's Bolu, one of these cities, were introduced in the context of social, historical, economical, cultural and especially excursionary view in *Türkiye Kılavuzu*. In this paper, *Türkiye Kılavuzu* which is a rare book nowadays and its Bolu section will be examined with the story of finding of *Türkiye Kılavuzu* by author of this article. In addition, this paper will reveal the formation of an opus as the first tourism and publicity guide of Turkey which actually could be seen the first social responsibility project of Turkey.

Keywords: Publicity and tourism guide book, social responsibility project, city history, social structure, culture

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: zakiravsar@gmail.com

Giriş

Türkiye Kılavuzu adlı eserin hazırlayıcısı ve sahibi olan Hüseyin Hilmi Orak, 01.07.1897 tarihinde günümüzde Romanya sınırları içinde kalan Dobruca Bölgesi'ndeki Tulca ilinin Babadağ kasabasında doğmuş, Balkanlardaki karışıklıklar neticesinde 1910 yılında ailesinin bazı fertleriyle birlikte önce İstanbul'a daha sonra Eskişehir'e göçmüştür. İstanbul'daki amcasının ısrarıyla 22 Kanun-ı Evvel 1331 (1917) tarihinde Kara Harp Okulu'na (Harbiye) kaydolmuş; 25 Nisan 1332 (1918) tarihinde mezun olarak Irak Cephesi'nde 13. Kolordu 18. Alay 3. Tabur 9. Bölük'e tayin olmuştur. 01 Teşrin-i Evvel 1334 tarihinde Basra'da İngilizlere esir düşmüş, iki yıl Hindistan'daki esir kamplarında kaldıktan sonra 19 Teşrin-i Evvel 1336 tarihinde İstanbul'a geri dönmüş ve 25 Teşrin-i Evvel 1336 tarihinde terhis edilmiştir. Ancak, İstiklal Harbi'nin başlaması üzerine 31 Kanun-ı Sani 1337 tarihinde yeniden askere alınmış, 14. Fırka Muhabere Takım Zabıtlığı görevine atanmıştır. 07.08.1339 tarihinde terhis olunmuştur. 1926 yılında 15 Nisan-30 Mayıs tarihleri arasında bir kez daha askere alınmış ve terhis bin kez daha terhis olunmuştur. 27.03.1928 tarihinde S.11937 numaralı İstiklal madalyası ile taltif edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine 5 Ağustos 1940 tarihinde bir kez daha askere alınmış ve 05 Ekim 1941 yılında yine terhis olunmuştur (MSB, 2011). Hayata asker olarak başlayan, Birinci Dünya Savaşı, İstiklal Harbi ve İkinci Dünya Savaşları'nda subay olarak askerlik görevini ifa eden Hüseyin Orak, kısa bir dönem Türkiye'nin tanınmış büyük sanayici ve işadamı Vehbi Koç ile ortaklık kurmuş ticaret ve sanayi alanlarında mühim başarıları olan bir işadamıdır (Bkz. ATO, 363 Numaralı dosya).

Kendisini *Türkiye Kılavuzu* adlı eseri hazırlamaya iten neden çok ilginçtir. 1936 yılında sınıflarını başarıyla geçen 11 yaşındaki kızı Fatma Zekâvet ve 9 yaşındaki kızı Ayşe Sahavet'in, karne hediyesi olarak İstanbul'a yakınlarını ziyarete gitme istekleri üzerine, onları o günlerde TCDD'nin kombine bilet uygulamasından hareketle, tüm yurdu gezmeleri ve nihayetinde İstanbul'a ulaşmaları konusunda ikna etmiştir. Seyahati ilginç kılan husus ise, o günün Türkiye'sinde iki kız kardeşin yanına 7 yaşındaki oğlu Yılmaz'ı da katarak, yanlarında kendisi ve anneleri olmaksızın bu "maceraya" razı etmesidir. 1936 yılı şartlarında tüm dünya bir ateş çemberinde iken, ikisi kız, üç küçük çocuğun trenle yurt seyahatine çıkmaları büyük bir ilgi görmüş, "küçük seyyahlar" gittikleri yerlerde adeta halk kahramanları gibi karşılanmışlar, valiler, kaymakamlar, belediye başkanları ve şehirlerin önde gelenleri çocuklarla hususi olarak ilgilenmişlerdir. Yaklaşık iki buçuk ay süren bu yurt seyahati sonrasında çocukları başbakan İsmet İnönü'de kabul etmiş ve seyahat esnasında tuttıkları defteri şu sözlerle imzalar: "Küçük seyyahları tebrik ettim. Seyahat sevmek bir memleket için çok iyi (iyi) bir şey, teşvik olunacak bir arzudur. 12.09.1936" (Orak, 1946).

Cumhuriyet'e, bağımsızlığa, vatan kavramına, Atatürk'e, devrimlere inanmış bir eski asker, işadamı olan Hüseyin Orak (1946: 9), çocuklarının trene binmesinden önce seyahat anılarını kaleme almaları için ellerine tutuşturduğu not defterine¹ duygularını 5 Temmuz 1936 günü şu cümlelerle yansıtır:

¹ Söz konusu anı defterine başta Başbakan İsmet İnönü olmak üzere, gittikleri her yerin mahalli ve mülki erkânı seyahatin anlam ve önemini içeren yazılar yazmış, çocuklar kendi gördüklerini kaydetmişlerdir, ancak bu notlardan sadece Hüseyin Orak'ın ve İnönü'nün yazdıkları *Türkiye Kılavuzu* adlı çalışmaya

Sevgili Yavrularım, yurdunu tanımayan, bilmeyen kimseden bir fayda beklenemez. Bir kiracının bile oturduğu evin içinde ve etrafında neler vardır, bunu bilmesi lazımdır. Nerde kaldı ki siz, kendi evinizin (yurdunuzun) öz sahiplerisiniz. Onu iyice tanımazsanız, sahibi olamazsınız. Ona yabancı kalırsanız, size gülerler (...) Sevgili yurdumuzda neler var, yurdun dört bucağındaki kardeşlerimiz ne halde, büyüklerimiz neler yapmışlar, ilerde sizin de büyüyünce neler yapmanız lazım, atalarımız bize neler bırakmışlar, bunları bilerek, yurt bilginizi artırarak döneceksiniz (...).

Orak'ın yukarıda zikredilen yaklaşımında; modernleşme ve ulus-devletleşme sürecinde ekonomi ve ticaretle yakından ilgili bir kimsenin zihniyet dünyasını, yani yükselmekte olan burjuva dünya görüşünü ve bu bağlamda gelişen bireycilik ve milliyetçilik gibi yeni değerleri görmek mümkündür. Böylece, geleneksel toplum yapısında modern topluma geçiş sürecinde yeni bir değerler sisteminin ve zihniyet dünyasının Orak'ın kişiliğinde ne denli içselleştirilmiş olduğunu anlıyoruz (Yüksel, 2004: 71).

Orak (1946: 9), çocuklarına yurt gezilerinin verimli geçmesi için, yapması gerekenleri de teker teker belirtir. Gittikleri yerlerde memleketin büyüklerini ziyaret ederek onlardan bilgiler istemelerini, elde ettikleri bilgileri defterlerine kaydetmelerini, onların imzalarını almalarını ister: "... Bu defter size yurdun büyük bir hatırası ve ilerde sizin için bir rehber olacaktır".

Gezi güzergâhı Ankara Tren Garı'ndan başlayarak, Kırıkkale, Kayseri, Sivas, Adana, Mersin, Malatya, Elazığ, Diyarbakır, Samsun, İstanbul Haydarpaşa olarak gerçekleşir. Çocuklar her gittikleri yerde en az üç gün konaklarlar. Konaklamalar ve gezi programları Hüseyin Orak'ın iş arkadaşları ve mahalli ve mülki erkân tarafından ayrıntılı olarak düşünülmüştür. Çocuklara hiçbir sıkıntı çektirilmemesi için olağanüstü bir gayret gösterilir. Jandarma ve polise şifre telgraflarla güvenlik önlemleri almaları emredilir. Zaten halkın sevgilisi haline gelen çocuklar, babaları tarafından kendilerine verilen harçlıkları bile harcayacak yer bulamazlar, hatta tüm ülkeden kendilerine taşıyamayacakları kadar çok ve güzel hediyeler verilir (Ayşe Sahavet Özbay'la görüşme: 2011 - Hüseyin Orak'ın kızı Ayşe Sahavet Özbay hanım 05.12.2016 günü Ankara'da hayatını kaybetti). Gazeteler çocuklardan bahseder, gittikleri yörelerde haber olurlar: "Yalnız Başlarına İki Küçük Kardeş Yurdu Geziyorlar" (Kurun Gazetesi, 28 Temmuz 1936). Adana'da Türksözü Gazetesi'ni de ziyaret ederler, gazete, çocukların ellerinde 5 Temmuz 1936 tarihinde alınmış ikişer aylık halk ticaret biletleriyle ülkeyi gezdiklerini, babalarının kendilerine 50 liralık harçlık verdiğini, Ankara, Kırıkkale, Sivas, Turhal, Samsun, Mersin ve Adana'ya uğradıklarını, Malatya, Elazığ (Elazığ) ve Diyarbakır'e (Diyarbakır) gideceklerini, Adana'da Tüccardan Ahmet Muhtar'ın evinde misafir olduklarını şehrin görülecek yerlerini gezdiklerini yazmaktadır.

Çocukların son durağı İstanbul olur. İstanbul'da Heybeliada'da Başbakan İsmet İnönü'yü ziyaretle bu macera son bulur. Ancak, çocukların bu heyecan dolu, ilginç gezilerinin son bulması Hüseyin Orak'ın bütün hayatını etkileyecek gelişmelerin önünü kesemez.

Orak, çocuklarını bu geziye çıkarırken ısrarla ülkeyi tarihi, kültürel, turistik, ekonomik, sosyal bakımlardan tanıtan bir kılavuz (rehber) kitap arar. Ne var ki, bir türlü böyle bir çalışmaya ulaşamaz. Çocuklarının gezisi sonrası hızla gelişen siyasal krizler ve akabinde İkinci Dünya Savaşı ile birlikte askere alınmasıyla bir süre işinden de uzak

kalır. Ancak 1945 yılının başlarında büyük kızı Fatma Zekavet'in İstanbul Dış Hekimliği Fakültesi'ni kazanması üzerine, onun ders kitaplarını ararken aklına yine bu türden bir rehber basılıp basılmadığı hususu gelir. Tüm aramalarına/araştırmalarına rağmen bulamaz. Piyasada illeri tanıtan ne kadar çalışma varsa toparlar. Hatta yabancı dillerdeki yayınları da getirir. Bir türlü istediği nitelikte bir çalışmaya ulaşamaz. Bunu bir sosyal sorumluluk projesi ve yurduna karşı bir görev olarak kabul ederek, kendisi finanse ederek, hazırlamaya/hazırlatmaya karar verir.

Orak, her şeyden önce bir tüccar olup toplumun ekonomi ve ticaret hayatı bakımından yazılı bilginin ve kültürün ne kadar hayati olduğunun bilincindedir. Yine bu konumu nedeniyle iletişim ve ulaşım imkânlarının geliştirilmesi ihtiyacının da farkındadır. Çünkü ekonomik ve ticari gelişmelerle birlikte, iletişim ve ulaşım imkânlarındaki ilerlemeler, ülke üzerindeki hükümet ve yönetim işlerinin koordinasyonunu kolaylaştırarak modernleşme çabasındaki ulus-devlet yapısının gelişip serpilmesi için uygun ortamı yaratacaktır (Giddens, 1994: 147). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde bir milli ekonomi yaratma süreci, 1908'de başladı ve hızlanarak devam etti. Bu çerçevede milli pazarı bütünleştirmek ve üretilen mahsullere talep oluşturmak için bir karayolu ve demiryolu şebekesi inşa edilmeye başlandı. 1915'te taşıt trafiğine uygun 30 bin kilometre demiryolu vaat edildi. İş hayatını kolaylaştırmak için posta adresi olarak sokaklara isim verilirken evler de numaralandırılmaya başlandı. Telefon tesisatları kuruldu. Ülke dâhilinde seyahat ve iletişimi kolaylaştırmak için iç pasaport uygulaması kaldırıldı (Ahmad, 1999: 59-60). Bu yöndeki çabalar, Cumhuriyet döneminde de artarak sürdürüldü.

Topladığı Türkçe ve yabancı dildeki seyahatname, gezi yazısı, ekonomik ve sosyal, coğrafi, kültürel ve tarihsel analiz türü eserlere ilişkin olarak eser sahiplerinin gezip gördükleri yerleri kendi duygu ve düşüncelerine ve şahsi uzmanlıklarına göre yazmış olmalarından ve “birbirlerini tutmayan pek çok görüş ortaya çıkmış olması ve bunlar arasından gerçek, doğru olanları ayırmanın pek güç olmasından” dolayı eleştirir (Orak, 1946: 11). Yine, eser sahiplerinin kendilerinden öncekilerin eserlerinden yola çıkarak, bazı hakikatleri tespit etmelerine rağmen sınırlı kaldıklarını, bazılarının ise yalnızca eski devirlerin parlaklıklarını ve yaşamış milletlerin eriştikleri medeniyetin şaşaasını anlatmak, eski eserler üzerine araştırmalar yapmakla birlikte bugünü tamamen unuttuklarını; keza eserlerinin de tarih, arkeoloji, jeoloji incelemeleri hüviyetini taşıdığını belirtir.

Hüseyin Orak (1946: 12) hazırlamayı arzu ettiği çalışmayı, “yurdun her sınıf halkına hitap etsin, aziz vatanımızın tarih boyunca geçirdiği safhalarını, kültür ve sosyal sahalarda eriştiği seviyesini, tabii ve sınıai varlıklarını, ekonomi durumunu, dünün ve bugünün yaşayış farklarını, Cumhuriyet devrinin memleket alanında feyizli tesislerini el ile tutulur ve göz ile görülür bir şekilde hakiki veçhesiyle göstereyim” sözleriyle tarif eder.

Burada, Tanzimat döneminden başlayarak Cumhuriyet'e de intikal eden Aydınlanma düşüncesinin ve Pozitivist bilim anlayışının tezahürlerini görebiliriz. Aydınlanma, halka bilgi götürme, gözleri batıl inançla kaplı olanlara kesin bir bakış açısı kazandırma, ilerlemeye zemin oluşturacak doğru bilgiye ulaşma gibi güçlü dürtülere sahip bir düşünce hareketi olarak tanımlamak mümkündür (Bauman, 1996: 91). Cumhuriyet döneminde giderek gelişen ekonomik hayatın ve ulus-devlet yapısının ve bu devletin yurttaşlarının ihtiyaç duyduğu net bilgiyi ancak bilim sağlayabilirdi. Bir analiz ve düşünce yöntemi olarak Pozitivist yaklaşım, deney ve araştırma yoluyla kesin

bilgiye ulaşılabileceği varsayımına dayanır. Bu sayede batıl inançlardan ve dogmatik düşüncelerden insanların kurtarılarak daha uygar ve ileri bir toplum aşamasına varılabileceğine inanılır (Erdoğan, 2000: 245). Giderek gelişen ekonomik ve ticari ilişkilerin, ulus-devlet çatısı altında bir araya getirilen milyonlarca insanın ihtiyaç ve sorunlarının kavranarak geleceğin planlanması ve inşası, bütün bu sorunların üstesinden gelme amacıyla olan modern ulus-devletin yönetilmesi, hiç kuşkusuz bilimsel bilgiye olan acil ihtiyacı ortaya çıkarıyordu.

Hüseyin Orak, bu hususa ilişkin fikrini ilk olarak Yapı Sanat Enstitüsü Müdürü ve yakın dostu eğitimci Mitat Artun'a² açar. Eserin adının *Türkiye Kılavuzu* olmasına da bu düşünceler doğrultusunda birlikte karar verirler. Öncelikle kılavuzun oluşturulması için bir program tespit ederek oluşturulacak gezici gruplar için soru kâğıtları hazırlanıp bastırılır. Her il için dosyalar oluşturulur. Yerli yabancı dillerden bir kütüphane, çalışacak kişiler için ofis hazırlanır. Çalışma sistematığı bakımından da, yurdu gezecek ekipler yola çıkarılarak her ile ait her alanda yazılmış olan eserleri toplamak, bunları genel eserlerdeki bilgilerle karşılaştırmak, yabancı dillerdeki Türkiye'yi ilgilendiren eserleri Türkçeye çevirmek ve bütün bunları programa uygun hale getirerek yazmak gibi bir yöntem benimsenir. Bunları yapmak için de ihtisas sahibi yetkin kişilerden oluşan 10 kişilik bir yazı heyeti meydana getirilerek ortak çalışma yürütülmesi düşünülür. Yurdu 10 bölgeye ayırıp her bir uzman kişiye ve yanlarına alacakları yardımcıya bir bölge verilecektir. Bu kişiler bizzat bölgelere gidecekler ve yerinde tetkik yapacaklardır. Bunun için de, alanlarında saygın profesör, doçent, öğretmen zatlardan müteşekkil bir heyetle her gece toplantılar başlar. İki ay kadar süren bu toplantılardan uygulamaya ilişkin görüş ayrılıkları nedeniyle bir netice alınamaz. Kendi ifadesiyle bu kişilere yapacakları işin bir "Memleket borcu olduğunu" hatırlatması bile bu müşterek gaye etrafında birleştirmeye yetmez (Orak, 1946: 13).

Kızı Ayşe Sahavet (Orak) Özbay kendisiyle yüz yüze yapılan görüşmede bu satırların yazarına, babasının o günlerde zamanın şartlarında çok önemli ve büyük sayılabilecek bir bütçe olan 50 bin lirayı *Türkiye Kılavuzu*'nun başlangıç sermayesi olarak ayırdığını belirtmektedir. Buna ek olarak, şirketinin olduğu binada bir kat, kılavuz kitabın toplantı ve çalışmalarını gerçekleştirmek amacıyla düzenlenmiş, özel toplantı ve çalışma masaları yaptırılmıştır. Babasının çalıştıramadığı, verim alamadığı için dağıtmak durumunda kaldığı ilk ekipte yer alan isimlerin o günün en tanınmış bilim simaları olduğunu, çoğunlukla Siyasal Bilgiler Okulu'nun (A.Ü. SBF) hocalarından oluştuğunu hatırladığını belirtmiştir (Ayşe Sahavet Özbay'la görüşme: 2011).

İlk heyetin başarısızlığı Hüseyin Orak'ı pes ettirmez, tersine arkadaşı Mitat Artun'la birlikte tanınmış kişilerle çalışmaktan vazgeçerek, özellikle ve çoğunlukla Muallim Mektebi'nin (şimdiki Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi) hocalarından oluşan yeter bilgide, çalışkan, mütevazı, sebatkar bir yazı heyeti oluşturulmasına karar verirler. Bu ekiple çok uyumlu, verimli ve çalışmanın neticelendirileceği zamana kadar uzun bir dönem birlikte olur.

***Türkiye Kılavuzu* nasıl hazırlandı?**

Türkiye Kılavuzu hazırlık çalışmaları için öncelikle, bir çalışma programı yapılır. Çalışmaya katılacaklara, gidecekleri yerlerde hangi hususlara dikkat edileceği, ne tür

² Mitat Artun, eğitimcidir. 1943 yılında Maarif Vekâleti Yapı Enstitüsü Müdürlüğü görevine getirilmiş, bu görevi 1959 yılına kadar sürdürmüştür.

bilgilerin toplanacağı konusunda bir eğitim verilir ve formlar geliştirilir. Geliştirilen formları test için ilk iş olarak İçişleri Bakanlığı'nda çalışan Nuri Alpay çeşitli illere gönderirler. Nuri Alpay'ın bu ilk temas ve tecrübeleri işlerin aksamadan yürümesi için alacakları tedbirler bakımından yararlı olur.

Yaklaşık iki yıl süren çalışmalar neticesinde yayınlanan “Coğrafya, tarih, ekonomi, ticaret, tarım, kültür, sosyal ve turistik bakımlardan *Türkiye Kılavuzu*” adlı eserin birinci cildinin hazırlayıcıları olarak şu isimlere ve görevlere yer verilmiştir: Müteşebbis ve sahibi: Hüseyin Orak, Düzenleyip Yazanlar: Öğretmen Mitat Artun, Öğretmen Mustafa Nihat Özön³, Öğretmen Cevdet Alas, Öğretmen Reşat Özalp, Öğretmen Şaban Taşkın, Hüseyin Orak; Yurdu gezerek inceleme ve derlemeleri yapan: Nuri Alpay ve arkadaşları; Haritaları hazırlayanlar: Muhittin User ve Zeki Başaran, Ankara şehir planını hazırlayanlar: Hüseyin Orak, Mitat Artun, Desinatör Sabri Yetüman, Folklor kısımlarına yardım eden ve notaları veren: Ferruh Arsunar⁴, Merkez bürosunda çalışanlar: Nuri Katırcıoğlu, Enver Ener, Feyzi Adsız, Basım ve teknik düzenlemeler: Necmettin Candan, Yılmaz Orak (oğlu), olarak belirtilmiştir (Orak, 1946: 2). Bu isimlerin dışında o günlerde Eskişehir Milletvekili olan Yavuz Abadan'da⁵ çalışmalara fiilen iştirak etmiştir (Ayşe Sahavet Özbay'la görüşme: 24.06.2011).

Çalışma esnasında yerinde tetkik ve bilgi toplama yollarının dışında şu eserlerden faydalandığı kaydedilmektedir: Hayat, İslam, Meşhur Adamlar ve İstanbul Ansiklopedileri, Küçük Asya, Evliya Çelebi Seyahatnamesi, La Turqie D'asie, Türkiye Coğrafyası (Faik Sabri Duran), İktisadi Türkiye (Hamit Sadi Selen), İktisadi ve İçtimai Türkiye, Türkiye Havzaları ve Anayolları, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Yayınları,

³ Mustafa Nihat Özön, 1896 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Darülfünunu Edebiyat Şubesi'ni bitirince (1923) öğretmenlik yapmaya başladı. Bu dönem, 1961'de Gazi Eğitim Enstitüsü edebiyat öğretmenliğinden emekli olana kadar, otuz sekiz yıl sürdü. Dergâh, Kalem ve Oluş dergilerinin yayımlanmasında etkin görev alan Özön'ün dil ve edebiyat alanlarındaki çalışmaları beş başlık altında toplanmaktadır. Edebiyat tarihçiliği, metin yayımları, sözlükçülük, çeviri çalışmaları, ders kitapları. Bu alanlardaki çalışmaları yaşamını kaybettiği 1980 yılına kadar yüz kadar kitapta toplanmıştır (Özön, 2017).

⁴ Ferruh Arsunar, dönemin önemli müzik ve folklor araştırmacısıdır. 1929 yılında Anadolu'ya gönderilen halk türküleri derleme heyetinde de yer almıştır. Türkülerin, oyun havalarının notaya alınmasında, bütün yurda yayılmasında Muzaffer Sarısözen ile birlikte çalışmışlardır. Köroğlu, Gaziantep Folkloru, En Güzel ve Seçme Şarkılar gibi önemli eserleri vardır. 21 Aralık 1965 yılında Ankara'da vefat etmiştir (Arsunar, 2017).

⁵ Yavuz Abadan (1905-1967), Hukuk Fakültesini bitirdikten sonra Heidelberg Üniversitesi'nde doktora yaptı. Yurda dönüşünde bitirdiği fakültede doçent oldu. 1942'de profesörlüğe yükseldi. 1943-1946 döneminde Eskişehir Milletvekili seçildi. Sonra Siyasal Bilgiler Okulu'nda görev aldı. Okul fakülteye dönüştürüldüğünde dekanlığa getirildi (1952). Bu görevi sırasında Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü'nü kurdu, genel müdürlüğünü yaptı. 27 Mayıs 1960 sonrasında 147'lerle birlikte görevinden alınan Abadan, bir süre Berlin Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde dersler verdi. Hakları geri verilince Hukuk Fakültesinde ve Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisinde görev aldı. Çalışmaları, üniversite çevrelerinde “kamu hukuku ve siyasal bilime yapmış önemli katkılar” olarak değerlendirildi. Başlıca yapıtları: Hukuk Başlangıç ve Tarihi (1935), Hukukun Gözü ile Milliyetçilik ve Halkçılık (1938), Türkiye'de Anayasa Gelişmelerine Bir Bakış (B. Savcı ile birlikte, 1959), Mustafa Kemal ve Çetecilik (1964) (<http://www.kenthaber.com/ic-anadolu/eskisehir/Kimdir/iz-birakan/yavuz-abadan>, Erişim: 25.02.2012).

⁵Sözcük anlamı banyo bilimi olan balneoloji, yer altı, toprak, su ve iklim kaynaklı doğal terapötik faktörlerin bilimi olarak tanımlanabilir. Doğal şifalı sular, çamurlar ve iklimsel faktörler gibi doğal terapötik kaynakları fiziksel, kimyasal, biyolojik, jeolojik, hidrolojik, ekolojik ve medikal yönden inceler. Bu nedenle fizik, kimya, biyoloji, hidroloji, jeoloji, klimatolojisi ve tıp gibi değişik bilim dallarını bünyesinde toplayan interdisipliner bir alandır (Sağlık Bilgileri, 2010).

Büyük Türkiye, Balneoloji⁶ (Dr. Rıza Reman), Orta Yaylalar, Sıradağlar, Madenlerimiz, Güneydoğu, Asar ve Mahkukat, Kültür, Ziraat ve Ticaret İstatistikleri, İstatistik Yıllığı, DDY Nakliyat İstatistikleri, Köylerimiz ve Nüfus İstatistiği, Genel Nüfus, Hayvanlar, Meyveler ve Zeytincilik İstatistikleri, Anadolu Beylikleri, Ülkü, MTA, İktisadi Yürüyüş, Belediyeler ve Vilayetler Dergileri koleksiyonları, Turizm Kılavuzu, Halk Şairleri Antolojisi, Türk Dügünleri, İdari Taksimat, Bursa'dan Konya'ya Seyahat gibi önemli eserlerden ve Türkiye'nin muhtelif mikyasta haritalarından (kaynaklar Hüseyin Orak'ın belirttiği biçimde nakledilmiştir) (1946: 18).

Eserde halkın kullandığı dilin kullanıldığı vurgulanarak, yeni terimler ve eski tabirlerin de bu esasa göre alındığı kaydedilmiştir. İhsai malumat (sayıma ait bilgiler) hiçbir ekleme ve çıkarmaya tabi tutulmaksızın resmi kaynaklardan olduğu gibi aktarılmış, 1945 sayımı verileri ilk cildin yayımı esnasında yayınlanmamış olduğu için burada 1940 yılı sayımı verileri dikkate alınmıştır.

Türkiye Kılavuzu çalışmasının dikkat çeken bölümlerinden birisi de her il ve ilçede doktor, avukat, ebe, diş hekimi, tüccar, işadamlarının isim isim verilmesidir. Bununla Kılavuz'un yıllarca ihtiyaca cevap vermesi hedeflenmiş, hatta bu isimler belirlenirken o il veya ilçede mukim, yerleşik olup olmadıklarına bakılmıştır. Kitapta, bu ismi geçenlerden hiçbir şekilde hiçbir ücret alınmadığının da altı çizilmiştir.

İdari taksimat bakımından il, ilçe ve bucaklara kadar inilmekle birlikte köyler sayısal olarak ifade edilmiştir. Birinci ciltte Afyonkarahisar, Ağrı, Amasya, Ankara, Antalya, Aydın, Balıkesir, Bilecik, Bingöl, Bolu, Burdur, Bursa, Çankırı olmak üzere 14 il ele alınmış, bunların ilçelerine de büyüklüklerine göre değinilmiştir.

Her ille ilgili bölümün başında çalışmanın nasıl gerçekleştirildiği açıklanmış, ille ilgili saha çalışmalarını kimlerin yürüttüğü, bu kişilerin gittikleri yerlerde kimlerle görüştikleri, ayrıca ille ilgili bölüm yazılırken sahada elde edilen bilgiler dışında hangi kaynaklardan yararlanıldığı belirtilmiştir (Orak, 1946: 25).

İllerle ilgili olarak genel olarak şu başlıklar altında bilgiler verilmiştir: İl nasıl yazıldı?, İl ve ilçelere nasıl gidilir?, İlin coğrafi durumu: Arazi durumu, iklimi, suları, ziraat ve bitki durumu, hayvancılığı, yeraltı servetleri ve madenleri, sanayi, dokumacılığı, ziraat ve bitki sanayi, hayvancılık sanayi, maden sanayi, ticareti, yolları, taşıtları, nüfusu ve idari bölümü; İlin coğrafi mevkii ve tarihi: Abideleri ve eski eserleri, nüfusu, ticareti, tüccar ve işadamları, taşıtları, otelleri, lokantaları ve berberleri, kıraathaneleri ve hamamları, kültürel ve sosyal durumu, doktor ebe ve avukatları, folkloru, yetiştirdiği büyük şahsiyetler ve milletvekilleri, sağlık durumu, içme suları, şifalı suları, ışık durumu, muhabere vasıtaları, eğlence ve mesire yerleri; İlçeleri...

Fotoğraflar ve haritalar gibi malzemelerle bezenmiş *Türkiye Kılavuzu* gibi bir eserin, Cumhuriyet döneminde devlet eliyle ulus inşa etme sürecinde önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Yayımlandığı zaman, Milli Eğitim Bakanı'ndan Cumhurbaşkanı'na kadar birçok devlet adamından ve aydından aldığı övgüye değer takdiri de bu açıdan değerlendirmek mümkündür. Anderson'a (1995: 182) göre, modernleşme sürecinde matbaa sayesinde yazılı iletişim imkânlarının artmasıyla oluşan yazılı kültür ortamında şekillenen kamuoyu ile bir devletin egemenlik temelini oluşturan halk topluluğunu "millet" olarak hayal etmek mümkün olmuştur. Uluslaşma

sürecinde nüfus sayımı, harita ve müze olgusunu vurgulayan Anderson, bunun devletin mülkünü, bu mülkün coğrafyasını, yönetilen insanları doğasını ve eskiliğinin meşruluğunu nasıl hayal ettiğini derinden belirlediğini ifade eder. *Türkiye Kılavuzu* isimli eser incelendiğinde; Anderson tarafından vurgulanan her üç husus ile birlikte il il birçok konuda değerli bilgiler aktarıldığı görülür. Kısacası, modern toplum yaşamı, giderek artan bir iletişim ihtiyacını, bütün yurttaşlarını belirli standartlar çerçevesinde eğitime gereğini ortaya çıkarır. Böylece modern toplumlar, bir yandan bütün halkın ortak iletişim aracı olan dilin standardını belirlerken, diğer yandan bu ve diğer standartları bütün topluma yaymanın araçları olarak eğitim gibi kurumları yaratmaya çalışır (Belge, 2011: 110-112).

Birinci cildi toplam 850 sayfa olarak basılan eser, 1750 kuruş fiyatla okuyucuya sunulur. Hüseyin Orak'ın Kızı Ayşe Sahavet Hanım'a imzaladığı nüshada belirttiği gibi, çocuklarının yurt seyahati ile başlayan bir süreç nihayete ermiştir:

Kızım Sahavet, Hayatımın ellinci yılında yazdığım aziz yurdumun bu rehberini sizden aldığım ilhamla hazırladım. Bu benim size bırakacağım mirasın en büyüğüdür. Çünkü onun içinde tüm dünyaya bedel Türk vatani vardır. Beni hatırladıkça bu eşsiz eserin içinde daima arar, bulur ve görürsün. Gözlerinden şefkatle öper, hayat yolculuğunun çetin yollarında mesut olmanı ulu Tanrı'dan dilerim (Ayşe Sahavet Özbay'la görüşme: 2011).

Burada, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişmeye başlayan; “atalardan miras kalmış topraklar”, “kendileri için kan dökülmüş topraklar” gibi deyişler temeline şekillenen bir “vatan fikri” nin Orak'ın düşüncesinde önemli bir yer işgal ettiğini anlıyoruz. 1860-1870 yıllarında Namık Kemal tarafından güçlü bir şekilde dile getirilen vatan fikri, Jön Türk kuşağını da besleyerek 20. yüzyılın başında İmparatorluğun yönetici sınıfı ve seçkinlerinde “devlet vatanseverliği” ve “Türk milliyetçiliği” şeklinde billurlaşan temel iki kavrama ve ideolojik akıma hayat verdi (Georgeon, 2006: 16-17). Devleti, vatani korumak ve gerektiğinde kurtarmak duygusu ve düşüncesi, Osmanlı seçkinleri kadar cumhuriyet seçkinlerinde de oldukça baskın bir duygu ve düşüncedir. Resmi ideoloji, toplumun üyelerinin milli birlik içinde, ülke bütünlüğünü ve bölünmezliğini savunmasını ve bu yönde davranmasını ister (Ünsal, 1998: 20). Cumhuriyet'in kurucu kadrosunu ve yetişmekte olan kuşağı derinden etkileyen böyle bir duygu ve düşüncenin güçlü etkilerini, bizzat Orak'ın şahsında da müşahede ediyoruz.

Kitap çıktığı andan itibaren özellikle ülke yönetiminde bulunanlardan ve üniversite, milli eğitim çevrelerinden, medyadan çok olumlu tepkiler almıştır. Cumhurbaşkanı (Milli Şef) İsmet İnönü, çalışmaya ilişkin Hüseyin Orak'a gönderdiği kutlama mesajında: “Türkiye Kılavuzu, sebatlı çalışmanın kıymetli bir mahsulüdür. Cemiyetimizin her katı için faydalı ve her kitaplığımızın başlıca eserlerinden biri olacaktır” (TK Broşür, 1496) demiştir.

Çalışmanın en başından beri takip eden Maarif Vekili Hasan Ali Yücel de bir yazı ile kamuoyuna kitabın önemini anlatmak ister ve şu cümleleri yazar:

Memleketimizi içte ve dışta tanıtabilecek eserlere ihtiyacımız büyüktür. Yurdumuzun tabiat güzelliklerini, tarih yadigarlarını, ürünlerini, ekonomik ve kültürel durumunu aydınlatan ve her meslekten insanı ilgilendirecek olan böyle bir kılavuzu çok bekledik. Hüseyin Orak'ın teşebbüsü ile vücuda gelen Türkiye Kılavuzu, bu ihtiyacımızı karşılamakta ve bekleyişimizin boşa olmadığını göstermektedir. Türkiye Kılavuzu ticaretle uğraşan ve yaşama konusu tabii olarak kar ve menfaat olan bir yurttaşın kazançlarını memleket sevgisi ile memleket yoluna vermesinin çok kıymetli bir örneğidir. “Her şey gibi para da memleket içindir” düşüncesinin bir hayal olmadığına Hüseyin Orak unutulmayacak bir misal

vermiştir. Büyük emekle hazırlanmış bu eserin mezzetleri ve faydaları, kolayca tashih edilebilecek kusurlarını karşılayacak değerdedir. Fertçe ve devletçe bu hayırlı, hatta cüretli teşebbüsü desteklemenin bir vazife olduğu kanaatindeyim. Müteşebbisini ve çalışma arkadaşlarını takdirle karşılarım. Memleket irfanı adına kendilerine bütün yüreğimle teşekkür ederim” (Türkiye Kılavuzu Hakkında Broşür, 1946: 1).

Kitapla ilgili olarak, TBMM Başkanı M. Abdülhalık Renda, CHP Genel Sekreteri N. Kansu, Dışişleri Bakanı Hasan Saka, Eskişehir Milletvekili Yavuz Abadan gibi siyaset adamlarının yanı sıra Enver Ziya Karal, Faik Reşit Unat, Ali Fuat Başgil, İ. Alaaddin Gövsa gibi kamuoyunca bilinen bilim adamı ve yazarlar da övgü dolu ifadeler kullanırlar (Türkiye Kılavuzu Hakkında Broşür, 1946). Ulus Gazetesi, “Çok Faydalı Bir Eser” başlıklı uzun bir değerlendirme yazısı yayınlamak, Kılavuz’un neden yayımlandığını ve hangi amaçlara hizmet edeceğini aktarmıştır (20.03.1946). Son Telgraf Gazetesi’nde Reşad Feyzi Yüzüncü, eseri okuyucularına eseri anlatırken şu cümleleri kurmaktadır: “... Ağrı vilayetine dair bu memlekette kaç kişi ne bilir? Türkiye Kılavuzu adlı eserde, Ağrı vilayetindeki halk türküsüne, bu türkünün şivesine, notasına kadar her şeyi bulabilirsiniz. Yolunuz Ağrı’ya mı düştü, hangi otelde kalacaksınız? Otellerin sayısına ve ismine kadar bu cilt içinde mevcuttur. Esere ilave edilmiş harita ve krokiler harikadır. ...” (27.03.1946). Türk Dili Gazetesi’nde Vehbi Evinç “Mühim Bir Eser” başlıklı yazısında eser üzenine övücü cümleler kurarken, her Türk aydınının ve tüccarının bu eseri almasını önerir (28.03.1946). Ankara Gazetesi’nde “Başkentin Kılavuzu” başlıklı makalede, Ankara bölümüne dikkat çekilerek çalışma takdirle karşılanmıştır (30.03.1946). Aydın Gazetesi’nde de “Türkiye Kılavuzu” başlıklı yazıyla eserin önemi üzerine uzun uzun durulmuş; “Gezmek görmek muhakkak ki okumak yazmak kadar faydalı bir iştir. Evvelce seyahatin zevki meşakındadır (*meşakkat: sıkıntı*) diyorlardı, bugün gezinin sırrı kılavuzdadır, diyorlar” cümlesiyle esere dikkat çekilmektedir (30.06.1946). Esere zamanın önemli yazarlarının ilgisini köşelerindeki övücü yazılardan takip mümkündür. Akşam Gazetesi’nde Va-Nu (31.03.1946), Sonposta’da İsmet Hulusi İmset (31.03.1946), Burhan Cahit (03.04.1946), Mithat Cemal Kuntay (03.03.1946), Pazar Gazetesi’nde Aygün (01.04.1946), Cumhuriyet’te Abidin Daver (2.04.1946), Yeniçağ Mecmuası’nda Orhan Seyfi Orhon (06.04.1946), Türk Yolu Gazetesi’nde Cevdet Baykal (12.04.1946), Ülkü Dergisi’nde Ali Gündüz (16.04.1946) bu eserin önemi üzerine çok takdir edici yazılar kaleme almışlardır. Ancak Vakit Gazetesi’nde Hakkı Süha Gezgin’in kitaba ve hazırlayıcısına övgüsü çok dikkat çekicidir. Gezgin, daha önce hiç bilmediği, tanımadığı bu garip işadaminin çalışmasını “Gayret Himalayası” olarak niteler (30.04.1946).

Her kesimden olumlu, övgü ve takdir dolu desteğe rağmen *Türkiye Kılavuzu*’nun birinci cildi halkta ilgi görmez. Hüseyin Orak için maddi sıkıntılar bu aşamadan sonra aşılmaz olur. İşyerleri, fabrikaları, evi ipoteklidir. Kitaptan dolayı büyük bir borç yükü altına girmiştir. Resmi kurumlar satın alınması için genelgeler yayınlamalarına rağmen kendileri tahsisatları olmadığı gerekçesiyle kitaptan doğrudan alıma gitmemişler; 1750 kuruluşluk fiyat da o günün şartlarında halk tarafından çok bulunmuştur.

İşe bir vatan borcu olarak başlayan, ciddi bir sosyal sorumluluk anlayışı içinde hareket eden, karşılığında büyük bir eser oluşturan Hüseyin Orak, borçlarının altından kalkamaz hale gelir. Kamuoyunun bu derin ilgisizliğine karşı tepkisini elindeki tüm kitapları ve yayınlanacak ciltlerin dokümanlarını, taslaklarını sahibi olduğu Ankara Dikmen Keklikpınarı’ndaki kireç ocaklarında yakarak gösterir (Ayşe Sahavet Özbay’la görüşme: 2011). Evini satar, işyerlerini satar, tasfiye eder, kadim dostlarının da kısmi yardımlarıyla hayatını sürdürmeye uğraşır. Ancak iş hayatından kaynaklanan sorunları

ailevi durumuna da etki eder. Eşinden ayrılır, sonraki yıllarda yeniden ticari hayatını canlandırmaya uğraşır, çok başarılı olamaz. Hayata asker olarak başlamış olmak, değişik dönemlerde askeri vazifeler ifa etmek ilerleyen yaşında işe yarar, kendisine Milli Savunma Bakanlığı'nca bir miktar gazi emekli-malül aylığı bağlanır. Büyüyüp iş güç sahibi olan çocuklarının da katkılarıyla yaşamını sürdürür ve 1968 yılında vefat ettiğinde askeri törenle, Ankara Cebeci Askeri Şehitliği'nde toprağa verilir (Ayşe Sahavet Özbay'la görüşme: 2011).

Türkiye Kılavuzu içinde Bolu ili

Türkiye Kılavuzu'nun 643. sayfasından 695. sayfasına kadar olan bölümü Bolu iline ayrılmıştır.

Bölümün nasıl yazıldığına anlatıldığı kısımda, ile bir ekip gönderildiği, bu ekibin il merkezi, ilçe ve bucakları gezerek incelemelerde bulunduğu, bilgi topladığı, ayrıca Bolu iline dair yazılan genel eserleri derlediği, Halkevleri yayınlarından istifade edildiği ve pek çok önemli isimle görüşmeler yapıldığı belirtilmiştir. Görüşülen bu isimler yine kitapta tek tek sıralanmaktadır ki, en başta Bolu Vali Vekili ve Emniyet Müdürü Zeki Demiroğlu olmak üzere, Belediye Başkanı Reşat Aker, Defterdar Galip Aktuğ, Sağlık Müdürü Nedim Gözen, Orman İşletme Müdürü Sıtkı Kıvçak, Milli Eğitim Müdürü Bedri Altınca, keza diğer pek o zamanın önemli görevlerde bulunan isimleri, aynı şekilde ilçelerde ve bucaklarda da yine zamanın mühim isimleri sayılmaktadır. Bu isimler arasında siyaset ve bürokraside yer alanların yanı sıra esnaf ve tüccardan önde gelenler de yer almaktadır (Orak, 1946: 617).

Kılavuzda ile ülkenin diğer yörelerinden Bolu iline ulaşımın nasıl olacağı da anlatılmaktadır. Buna göre, şehre İstanbul, İzmit, Eskişehir gibi batı illerinden Adapazarı yoluyla; Kastamonu ve Çankırı'dan Irmak- Filyos demiryolu üzerindeki İsmet Paşa İstasyonu'ndan gidilebilir. Orta Anadolu Bölgesi'ndeki illerden yukarıda zikredilen yollardan gidilebileceği gibi, Ankara'ya kadar trenle, daha sonra Kızılcahamam ve Gerede'den geçen şose vasıtasıyla gitmek mümkündür. Bu konu daha geniş olarak yollar kısmında ayrıca anlatılmıştır. Bugün, tüm şehirlerin birbirine bağlandığı, ülke trafiğinin can damarı durumundaki Bolu geçişleri o zamanlar birer düşünceden ibaret idi. Ülkenin tam orta yerindeki Bolu'ya ulaşım her mevsimde çok sınırlı ve zor şartlarda gerçekleştiriliyordu.

Ülkemiz genelinde karayolu ve demiryolu ağındaki gelişmeyi, Osmanlı'dan başlayarak Cumhuriyet döneminde de devam eden modernleşme ve kalkınma hamleleri çerçevesinde sürdürülen ulaşım politikalarının bir parçası olarak görmek gerekir. Özellikle 1850'den sonra, demiryollarının yapılması ve bir karayolu ağının oluşturulması, ulaşım ve iletişim imkânlarını artırarak Osmanlı toplumunda yaşanmakta olan değişime yeni bir boyut ve hız katmıştır. Bu sayede yalnızca kıyı kesimlerinde değil, aynı zamanda iç bölgelerde de kentleşme oranları yükselmeye başlamıştır. Başlangıçta tarım sektöründe başlayan değişim, zamanla diğer sektörlerde de yayılmıştır (Karpaz, 2006: 455).

Ulaşım imkânları açısından, toplumsal değişim sürecinde Bolu'ya bakıldığında; bir kentin sosyo-kültürel bakımdan dönüşümünde ulaşım ağının önemli bir oynadığını kaydetmek gereklidir. Osmanlı İmparatorluğu, 18. ve 19. yüzyılların değişim ve dönüşümlerinden geçerken Osmanlı ekonomisi ve piyasaları esas olarak liman kentlerinden iç kesimlere doğru kollara ayrılan yol ağlarıyla Avrupa piyasalarına

bağlanarak onların etkisi altına girdi (Kasaba, 1998: 16). Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ya da Avrupa merkezli modernleşme projesine çevreselleşerek eklenmesi, Osmanlı ekonomik ve toplumsal yapısında yol açtığı değişmeye paralel olarak kentlerde de bir değişim yaratıyordu. Özellikle önemli kentlerde değişen ticaret biçimi ve kentlerin değişen dış bağlantıları, şehirlerde geleneksel merkez dışında yeni bir modern merkezin doğmasına neden oluyordu. Şehir içi ilişkilerin yaya olarak kurulması terk ediliyor, bağlantıları bundan böyle araba ve tramvay gibi toplu taşıma araçları sağlıyordu. Bu da şehir nüfusundaki artışlara bağlı olarak yeni alanların iskâna açılması anlamına geliyordu (Tekeli, 1998: 142-146).

Çalışmada Bolu ilinin ve ilçelerinin coğrafi yapısı, arazi durumu, iklimi, suları, hayvancılığı, yeraltı servetleri ve madenleri, sanayi üzerinde durulmaktadır. Coğrafi durumu belirtilirken, komşu olduğu iller belirtilir ve yüz ölçümü 11.140 kilometre kare olarak kaydedilir. Günümüzde ise bu yüzölçümü Düzce'nin ayrı bir il olması ve Akçakoca'nın da Düzce iline bağlanması ile birlikte yapılan yeni idari taksimatla azalmış; 8.458 kilometre kareye düşmüştür. O günün idari taksimatı içinde ilin merkez ilçe ile birlikte altı ilçesi bulunmaktadır: Akçakoca, Düzce ve Gerede, Mudurnu, Göynük. Günümüzde Bolu ilinin ilçeleri olarak Bolu merkez, Dörtdivan, Gerede, Göynük, Mudurnu, Seben, Kıbrısçık, Mengen, Yeniçağa bulunmaktadır.

İlin arazi durumu, iklimi, suları gölleri ve bataklıklarına da yer verilen çalışmada, ziraat ve bitki yapısı da ele alınmaktadır. İlin arazisinin %46'sının çeşitli ağaç ve fundalıklar ve % 24'ünün mera ve yaylaların teşkil ettiğinin belirtildiği çalışmada, çok değişik ağaç cinslerinin bulunduğuna dikkat çekilir. Ekilen toprakların 124 bin hektarı bulduğu, bu arazilerden yıllık ortalama 133 bin ton ürün alındığı; bu ürünlerin %91'ini hububat, %4'ünü sınavi bitkiler, %5'ini de baklagillerin oluşturduğu ifade edilmektedir. Hububatın içinde ağırlık ise buğdaydır. Merkez ve Gerede ilçelerinde ise ağırlıklı mısır ekimi yapılmaktadır ve üretim yıllık 30 bin tonu bulmaktadır. Sınavi bitkilerin toplamı 6 bin ton olarak ifade edilirken bunun yarısının patates, diğer yarısını ağırlıklı tütün ve az miktarda keten, kenevir, pancar gibi ürünlerin oluşturduğu kaydedilmektedir (1946: 651-652).

Hayvancılık bahsinde ise, ilin gözleme adı verilen geniş yayla, çayır ve meralarında küçük ve büyükbaş hayvanların çok iyi yetiştirildiği, ilde vergiye tabi 580 bin civarında her cins hayvan bulunduğu⁷, bunların %66'sını küçükbaş, %27'sini büyükbaş ve %7'sini de diğer cins hayvanların teşkil ettiği belirtilmektedir. Yine kümes hayvanlarına Bolu'da büyük önem verildiği, tavuk ve kaz yetiştirildiği bunların Ankara ve İstanbul'a pazarlandığı; vahşi hayvan olarak bilhassa domuzun bol olduğu, av

⁷ 1839 Sayılı Hayvanlar Vergisi: Türkiye'de 1931 yılına kadar "ağnam", bu yıldan sonra "hayvanlar vergisi" adıyla alınan vergi, Osmanlı İmparatorluğu'ndan devreden eski bir vergidir. Hayvan başına sabit olarak alınır. Diğer bir ifade ile "maktu vergi" idi. Ayrıca hayvan başına alındığı için "baş vergisi" idi. Dolayısıyla maktu vergilerle baş vergilerinin özelliklerini de taşıyordu. Vergi idaresi açısından tarih ve tahsili kolay bir vergi olarak görülüyordu. Ancak, özellikle 1940 yılına kadar, yükünün ağır olması ve hayvancılığın gelişmesini önlemesi nedeniyle oldukça itiraz edilen bir vergi olmuştur. Hayvanlar vergisi 1926 yılına kadar küçükbaş hayvanlardan alınmaktaydı. Bu yıldan sonra kapsamı genişletilerek büyükbaş hayvanlardan da alınmaya başlandı. Önemli bir mali boşluk yaratacağı hesaplandığından uzun süre kaldırılmayan hayvanlar vergisi, ancak 1951 yılında kalkmıştır. Vergi gelirleri içindeki payı, hayvanlar vergisinin 1941 yılına kadar gerçekten de önemli bir gelir kaynağı olduğunu göstermektedir: Bu tarihe kadar genel bütçe gelirleri içerisinde %5 ve %8, vergi hasılatı içerisinde %7 ile %11 arasında payı olmuştur (http://www.turkcebilgi.com/hayvanlar_vergisi). Anılan kanun metni için bkz: Hayvanlar Vergisi Kanunu).

hayvanları olarak tavşan, ayı, kurt, tilki ve sansarın çok olduğu kaydedilmektedir. Bolu'da bal üretiminin de yıllık 100 tonu bulunduğu, balının beyaza yakın rengi ve nefasetiyle önemli olduğu kaydedilmiştir. İlin Karadeniz'e kıyısı olmakla birlikte halkın denize tamamen yabancı olduğu, Akçakoca civarında balık tutulmakla birlikte bunun ekonomik bir kıymetinin olmadığı yazılmaktadır (Orak, 1946: 652).

Yer altı servetleri ve madenleri bakımından ilin çok zengin olduğunu ancak merkez ilçeye 20 kilometre mesafedeki Mehmet Vasfi Nuhoğlu'na ait linyit madeni dışındakilerin henüz işletilemediğini buranın yıllık üretiminin de 200 ton kadar olduğunu ve resmi daireler ve bazı evlerin ihtiyacında kullanıldığını aktarır. MTA'nın araştırmalar yaptığını mühim rezervler bulunduğunu ayrıca, il içinde pek çok yerde bakır, arsenik, boksit, manganez, persit gibi maden kaynaklarının bulunmakla birlikte işletmeye değer bulunmadığını belirtir.

İlin sanayii yapısı hakkında da bilgi aktarılırken; kayda değer bir sanayi olmadığı, orman ürünleri ticareti olmakla birlikte bunları işleyen fabrikaların yetersizliği belirtilir. Ormanlardan elde edilen tomrukların bir kısmının fabrikalarda çoğunluğunun ise kol bıçıklarında işlendiği; bunun dışında birkaç un fabrikası ve zirai aletlerin tamiri ile meşgul birkaç atölyenin bulunduğu kaydedilmektedir. Gerede bölgesi ormanlarından elde edilen tomrukların miktarı ise 21 bin metre küp olarak belirtilmiştir (Orak, 1946: 653). Dokumacılık ise eski bir gelenek olarak devam etmekte; il merkezi ve ilçelerdeki köylerde 15 bini aşan el tezgâhı bulunmaktadır. Gerede köylerinde diğer bölgelere nazaran daha fazla tezgâh bulunmakta ve Ekonomi Bakanlığı tarafından bölgeye ayrıca otomatik tezgâh da dağıtılmış olup, genel olarak bez, çarşaf, şalvar, heybe, kilim, çuval vs. dokumalar il ihtiyacının da üzerinde dokunarak başka bölgelere de sevk edilmektedir, bilgisi aktarılmaktadır. Keza ilde hayvancılık sanayi gelişmemiştir, ürünler genel olarak ham olarak dışarıya gönderilmektedir.

Bolu ilinin ticareti sadece il merkezinde toplanmamıştır. Her ilçede demiryolu veya iskeleler üzerinden yakın çevreye ürünler gönderilmektedir. Kereste ve diğer orman ürünleri, tütün, tiftik, kümes hayvanları, yumurta, ham deri vb. ürünler üretildikleri yerlerden yakınlardaki illere veya toplama merkezlerine yollanmaktadır. Gerede orman mahsulleri önemli ölçüde Ankara'ya sevk edilmektedir. Merkez ilçe ve Düzce orman mahsulleri ise Adapazarı yönüne, tütün pazarı Düzce ilçesi olup buradan Adapazarı yolu ile satılmaktadır. Fındık ve kestane istihali Akçakoca'da toplanmakta ve buradan motor ve diğer vasıtalarla gönderilmektedir. Eski çağlardan beri Bolu'nun Karadeniz limanlarıyla ticari münasebetlerinin bulunduğu ve yakın devirlere kadar ürünlerin kısmen Düzce üzerinden Karadeniz kıyısındaki Akçakoca'ya sevk edildiği ancak yakın dönemlerden itibaren Adapazarı tren istasyonuna doğru bir kaymanın olduğu nakledilmektedir (Orak, 1946: 656). Bolu'nun yurt içi ihracat maddelerinin başında ise kereste ve diğer orman mamullerinin geldiği belirtilmektedir. Bunun dışında hayvan mahsulleri, patates, kümes hayvanları, fındık ve kestane sayılmaktadır.

Bolu ilinin o günlerdeki ulaşım şartları da kitapta ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Yüzyıllar boyu Anadolu'nun en işlek güzergâhlarından birisi üzerinde kısmen İstanbul'dan, kısmen Ankara'ya hatta doğuya giden ve oradan gelen kervanların menzili olan Bolu'nun il içinde çeşitli yönlere ulaşan 1000 km kadar yol şebekesi olduğu, ilde o zaman için bir demiryolu istasyonu ve şebekesi bulunmadığı, doğuda Çankırı-Zonguldak demiryolu üzerindeki İsmet Paşa, batıda Adapazarı İstasyonlarının Bolu'ya en yakın istasyonlar olduğu belirtilir.

Yine ayrıntılı bir şekilde Bolu iline nasıl ulaşılacağı da anlatılmaktadır. Buna göre o yıllarda Bolu'ya ulaşmak için Kastamonu ve Çankırı gibi illerden İsmet Paşa istasyonu, İstanbul, İzmit, Eskişehir, Kütahya illerinden ise Adapazarı istasyonuna kadar trenle, kalan bölüme ise kara yolu ile ulaşılacağı; Doğu Anadolu bölgelerinden ise Ankara'ya kadar trenle, buradan itibaren karayolu ile gitmek imkânı olduğu belirtilir. İsmet Paşa istasyonundan Bolu'ya 93 kilometre, Adapazarı İstasyonu'ndan itibaren 127 kilometrelik bir kara yolu olduğu, keza Bolu'nun yakın istasyonu olan Adapazarı'ndan İzmit demiryoluna 49, Haydarpaşa'ya 141, Eskişehir'e 191 kilometre mesafe bulunduğu da aktarılmaktadır. Kitapta yolların durumu, uzunlukları, il ve ilçelere çeşitli yönlerden ulaşım bir turistin veya tüccarın en pratik şekilde kullanabileceği şekilde ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

İldeki taşıtların durumu da ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Buna göre ilde tenezzüh otomobilleri, otobüs, kamyon, yaylı ve dört tekerlekli arabalar vardır. Adapazarı – Bolu arasında tren saatlerinde hazır bulunan otobüslerin yolcuları Bolu'ya kadar ulaştırdıkları, İsmet Paşa istasyonunda da yine tren seferleri saatlerinde hazır bulunan kamyonlar ve arabalar olduğu, Bolu-Gerede-Kızılcahamam-Ankara arasında haftanın belirli günlerinde posta otomobilleri çalıştığı, ilçelere ise il merkezinden temin edilen tenezzüh otomobilleri⁸ ile gidilebileceği gibi ayrıca yaylı araçlarla da ulaşımın mümkün olduğu belirtilmektedir. Bunların dışında çok sayıda manda ve öküz arabalarıyla, kağnı ve hayvanlardan nakliye amacıyla yararlanıldığı ifade edilmekte, Akçakoca limanına bağlı olarak 30 kadar 10-30 tonluk kapasiteli motor ve yelkenlilerin bulunduğu, bunlarla Zonguldak, Ereğli, İstanbul'a kereste, mahrukat, meyve gibi yüklerin taşınabildiği, ayrıca Melen Suyundan da kereste nakliyatında faydalandığı aktarılmaktadır.

Nüfusu ve idari bölümlenmeye ilişkin bilgiler de şu şekildedir: 1940 yılı sayımına göre 117.898 erkek, 139.490 kadın olmak üzere toplam 257.393 nüfusu vardır. İlin merkez ilçe dâhil altı ilçesi, 6 bucağı ve 743 köyü bulunmaktadır. O zamanlar Gerede'ye bağlı bir bucak olan Mengen'in erkek ahalisinin çok iyi ahçılar olduğu ve Türkiye'nin her tarafında çalıştıkları da kaydedilmektedir.

Çalışmada, Bolu'nun tarihi ve coğrafi mevkii üzerinde de durulmakta, eski eserleri sıralanmaktadır. Ticari hayat üzerine bilgiler verilmekte, önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi ağırlıklı orman ürünleri ve küçük esnafın yaptığı üretime ilişkin bilgiler aktarılmaktadır. O zamanın Bolu'sunda önde gelen tüccar ve işadamları ve bunların işkolları da yine tek tek sıralanmaktadır. Bu sayılan isimler arasında İzzet Baysal adı da vardır ve inşaat müteahhidi olarak belirtilmiştir.

Eserde, Bolu'da konaklama imkânları da ele alınmıştır. En başta belediye tarafından yaptırılan ve işletilen 16 yataklı Belediye Oteli, 25 yataklı Abant, 15 yataklı Gerede ve 20 yataklı Süreyya otellerinin iyi durumda olduklarının altı çizilmektedir. Bunların dışında Nuri Aka idaresinde 15 yataklı Çukurhan, Ahmet Bulut'un idaresinde 5 yataklı Yenihan, yataksız Şermet Hanı ve diğer 5 kadar hanın Bolu'ya gelenlere hizmet verdiği eklenmektedir. Şehrin lokantaları da yine tek tek zikredilmekte; Belediye Oteli'nin altındaki Haşim Kalaycı'ya ait lokanta ile Şükrü Arıcağ idaresindeki Lezzet lokantalarının en başta geldiği kaydedilmektedir. Bunların dışında 8 aşçı dükkânı, kebabçı ve köftecilerin bulunduğu da belirtilmektedir. Kitapta, şehrin tavsiye edilebilir berberleri sayılmaktadır. Buna göre Mithat Üstündağ'ın Neş'e, Süleyman Akçar'ın Sevim, Abdullah Karabine'nin Bizim Traş, Kazım Ünal ve Şeref Özbay'ın Traş berber

⁸ Gezinti otomobilleri, hususi otomobil.

salonları okuyucuya önerilmektedir. Bolu'nun en iyi durumdaki ve önemli kiraathaneleri de şöyle belirtilmektedir: Durmuş İyigün tarafından işletilen Belediye oteli altındaki kiraathane, Kerim Keskin idaresindeki Yeşil Abad, Kadir Turan'ın işlettiği Safa kiraathaneleri. Şehrin üç hamamının olduğu son depremle ikisinin zarar görmeye birlikte hizmet verdikleri, üçünün de kadınlar ve erkekler kısımlarının ayrı ayrı olduğu zikredilmektedir (Orak, 1946: 662-664).

Şehrin kültürel ve sosyal durumu ile ilgili bilgilerin de yer aldığı çalışmada, karma bir ortaokul, bir orta sanat okulu, yatılı ve yatısız öğrencileri bulunan bir orta orman okulu, Akşam Sanat okulu kısmı da bulunan bir Kız Enstitüsü, 2 ilkokul ve bunlara ek olarak hepsi de cumhuriyet döneminde yapılmış olan merkez ilçenin köylerinde 90 ilkokul bulunduğu belirtilmektedir. Şehirde çok kıymetli 4 bin kadar kitap bulunan ve halkın istifadesine açık, her türlü yayının muntazam geldiği Milli Eğitim ve Halkevi Kütüphanelerinin bulunduğu, bunların dışında ortaokul ve orman okullarının da zengin kütüphanelerinin olduğu aktarılır. Bolu'da o yıllarda haftalık Bolu Gazetesi ve Halkevi tarafından ayda bir yayınlanan Abat adında bir dergi çıktığı da yine bu kitapta zikredilirken; biri kamuya, diğeri Nazire Şendil adlı şahsa ait iki basımevi bulunduğu, ikincinin küçük çaplı ve pedallı olduğu, keza kitapseverlerin ihtiyaçlarını temin için şehirde Zehra Erzincan'a ait Zafer, Vahap Uzunöz'e ait Kürberk, Sabri Bandokçuoğlu'na ait kitapçı dükkânlarının bulunduğu da aktarılır. Kızılay, Çocuk Esirgeme, Hava ve Yardım Sevenler Kurumlarının birer şubelerinin mevcut olduğu, ayrıca spor hayatının çok ileri olduğu bilhassa kayak sporunda büyük ilerleme sağlandığı, Abat Gölü kenarında ve Gerede Esentepe mevkiilerinde Beden Terbiyesi Genel Müdürlüğü tarafından yapılan kayak merkezleri olduğu, ayrıca Orman Okulu'nun spor tesislerinin bulunduğu belirtilmektedir (Orak, 1946: 664-665).

İlde bulunan doktor, avukat gibi önemli ve ihtiyaç duyulabilecek bilgiler de aktarılmaktadır. İlde serbest çalışan doktor olmadığı, hastane ve resmi sağlık müesseselerinde ihtisas sahibi doktorların olduğu, serbest çalışan dış hekimleri Ahmet Arıkan, Tevfik Atay ve Dişçi Refik Onuk zikredilirken, avukatlar olarak Cemil Özbilen, İrfan Ulusan, Latif Erdoğan, Bilimsen ile davavekilleri İsmail Hakkı Gülen, Ali Rıza Gökçesu, Seyfettin Karageyik isimleri zikredilmektedir (Orak, 1946: 665).

Türkiye Kılavuzu adlı çalışmanın en önemli yönlerinden birisi de illerin folkloruna dair bilgiler aktarmasıdır. Folklor kısmı ülkenin önde gelen araştırmacılarından Ferruh Aksunar tarafından hazırlanmıştır. Bu bakımdan da ayrıca değer taşımaktadır. Bolu kısmı folklor bilgileri yönüyle de değerlidir. Bolu'nun mahalli kadın ve erkek kıyafetlerinin çok orijinal olduğu, artık kıyafet balolarında görülebilen bu kostümlerde kadınların işlemeli şalvar üzerine libade ve başlarına da dört tarafı kendileri tarafından işlenmiş örtüler örttüklerini; erkeklerin lata, potur ve çuhadan sıkma şalvar biçimi don giydiklerini, ilde düğünlerin çok eğlenceli olduğunu, bilhassa köy düğünlerinde davul ve zurna çalındığını, kafilenin önünde çengilerin oynadığını aktarır. Halk şairleri tarafından bestelenen pek çok şarkının düğünlerde hep bir ağızdan okunduğu, kına gecesinde gelinin eve gelen misafirlerle birlikte sağ yanına bir kız, soluna taze bir gelin alınarak kibleye karşı sedir üzerine oturtularak kınasının yakıldığı, kına türküsü sonrası kına duasının okunduğu bilgileri de yine burada anlatılmaktadır. Kitapta Bolu kültürünün önemli bir ismi Köroğlu adına yazılan türkü de aktarılmaktadır:

Benden selam söyle Bolu beyine/ Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır/ At kişnemesinden kargı sesinden/ Dağlar seda verip seslenmelidir.

Asker geldi sıra sıra dizildi/ Alnımıza kara yazı yazıldı/ Delikli demir icat oldu mertlik bozuldu/ Eğri kılıç kınında paslanmalıdır.
Köroğlu düşer mi acep şanımdan/ Çoğunu ayırır er meydanından/ Kırat köpüğünden düşman kanından/ Çevrem dolup şalvar ıslanmalıdır.

Yine kitapta notalarıyla birlikte aktarılan bir diğer türkü de öşürcü haksızlıklarına tahammül edemeyerek dağa çıkan ve halkın sevgilisi haline gelen Ali Efe Türküsü de aktarılır:

Çatal çama kurşun attım geçmedi/ Ali Efe ayran verdim içmedi/ Öşürcü Yakup elime de geçmedi/ Teke pıçak tırpan gibi biçmedi.
Tüfengimin kundağı da gümüştür/ Benim arzum düşmanlarla döğüştür/ Korkakların umutları sönmüştür/ Durak yerim Bolu Dağı Bünüştür.
Kova kova çapulama kum dolu/ Silahlarım senin için dün doldu/ Öşürcü Yakup köpek gibi kovuldu/ Hep düşmanlar dumanlarla boğuldu (Orak, 1946: 665-666).

Kitapta, şehrin yetiştirdiği önemli şahsiyetlere de değinilir. Ülkemizde pek çok şehrimizin benimsediği Yunus Emre'nin Bolu'da da derin izlerine rastlandığı, Bolulu ihtiyar kadınların Yunus Emre Divanını içli bir ahenkle mukaddes bir kitap gibi okudukları ve ellerinden hiç düşürmedikleri keza doğduğu ve öldüğü yer konusunda da açıklık olmadığı bununla birlikte ilde Yunuslar adlı bir köy ve köylüllerce ziyaret edilen bir Yunus Emre mezarı bulunduğu bilgisi aktarılır. Âşık Dertli'de Gerede ilçesinin Şahneler Köyünde doğmuştur. Asıl adı İbrahim Lütfi olan şair, Bayraktar Ali Ağa'nın oğludur. Çocukluğunda sürülerini güderken tahta parçasına bağladığı atkuyruğunu saz gibi çalarak vakit geçirmiş; babasının ölümü sonrasında sazını alıp Konya ve Mısır'a kadar gitmiş, biniciliği ve okçuluğu ile de Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın dikkatini çekmiş Saray'da kahveci yamağı olarak çalışmıştır. Yurda dönmüş, Haymanalı Alişan Bey'in himayesinde Ankara'da 1846 yılında ömrünü tamamlamış ve Onun için de şiirle söylemiştir: "Dertli her yerde eğlenmez amma neylesin/ Lütfü çok, ihsanı çok bir Alişan eğler beni".

Bolu bahsinde adı zikredilen bir diğer önemli isim de İzzet Paşa'dır. İki defa sadrazamlık yapmıştır. Yine önemli bir isim de Bolulu Mustafa Efendi'dir. Anadolu ve Rumeli Kazaskerliği yapmış, şeyhülislam olmuştur. Kuşkusuz ki Bolu deyince akla gelen en önemli isin Köroğlu'dur. Zalime karşı isyanın en önemli ismi olarak akla gelen Köroğlu'nun da hakkında aydınlatıcı bilgi olmayan, gerçek mi, hayali mi olduğu bilinmeyen bir kahraman olduğu, ancak hikâyesinin konusunu Bolu havalisindeki bir derebeyinin 16 - 17. yüzyıllarda ahırında çalışan uşaklardan birinin gözlerine kızgın mil çektirip lagar bir ata bindirip yola atmasıyla ve bu adamın tesadüfen köyünü bulup 15 yaşındaki oğlundan gözlerinin intikamını almasını istemesinden aldığı; Bolu'da olduğu gibi Tokat ve Sivas arasında da Köroğlu adını taşıyan yaylalar, mevkiiler, çeşmeler bulunduğunu belirtir.

Kitapta, o günlerde ili temsil eden milletvekillerinin isimleri şehrin önemli simaları arasında kaydedilmiştir: Korg. Abdullah Alpdoğan, Cemil Özçağlar, Celal Sait Siren, Hasan Şükrü Adal, Hasan Cemil Çambel, Hıfzırrahman Raşit Öymen, Dr. Zihni Ülgen (Orak, 1946: 667-669).

Kitapta ilin sağlık şartları ile ilgili de bilgilere yer verilmektedir. Bolu'nun havasının sağlamlığı, halkın sağlıklı ve neşeli olmasını sağlamaktadır, denilmekte; şehirde dâhili ve harici hastalıkların tedavisi için 50 yataklı bir hastane bulunduğu, Efteni ve Melen suyu kenarında bataklıklar bulunduğu için buraların ıslahı ile sıtma menbaı olmasının önüne geçilmeye çalışıldığı, şehirde Hilmi Tekmen'in Halk Eczanesi ve Emin Taşman'ın Sağlık Eczanesi'nin olduğu, şehrin büyük kısmında kanalizasyon

tesisatı olup kalan kısımlara da yapılmaya çalışıldığı, Belediye mezbahasının yeniden yapılmaya başlandığı, modern itfaiye teşkilatı, şehrin değişik yerlerinde 35'er tonluk yangın söndürme amaçlı havuzlar, parklar, caddeler, çocuk bahçeleri, asri mezarlık, otel, gazino, sinema yapan Belediye'nin çok iyi çalıştığı bilgileri aktarılmaktadır (Orak, 1946: 669).

İçme sularının bolluğu dile getirilmektedir. Şehre içme suyunun biri kuzeyde 3 km mesafeden, diğerinin Alpagut Köyü'nden, üçüncüsü de 4 km uzaklıktaki Pir Ahmetli mıntıkasından ilk ikisi beton, üçüncüsü demir borular vasıtasıyla getirildiği, bunun dışında da muhtelif yerlerden su getirildiği nakledilmektedir. Suların kalitesine ilişkin bilgiler de aktarılmaktadır. Yine ilin muhtelif bölgelerinde sıcak ve soğuk birçok şifalı su kaynağı bulunduğu, doğal maden sularının olduğu belirtilerek, kaplıca ve ılıcalar ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Karacasu Köyü civarındaki Büyük ve Küçük Kaplıca, Yeni Ilıca, Pavli Ilıcası ile ilgili bilgiler kısa da olsa tamamıyla turist cezbedecek içeriktedir (Orak, 1946: 669-670).

Şehrin aydınlatılmasının belediyenin işlettiği bir santral vasıtasıyla olduğu; 175 beygirlik iki lokomobil ile hareketli olan bu tesisatın 220 voltluk olduğu belirtilmektedir. Şehri köylerine bağlayan asayiş telefonu bulunduğu gibi ayrıca şehirlerarası telefon görüşmelerinin de yapılabildiği aktarılmaktadır.

Çalışmada dikkat çeken bir diğer önemli başlık da yine şehrin eğlence ve mesire yerlerine ilişkin bilgilerin aktarıldığı bölümdür. Bu kısım hem şehirde yaşayanlar için hem de turistik gezilere çıkmak isteyenler için önemlidir.

Çalışmanın il merkezine ilişkin sistematiğini takip ederek ilçelere de kısa kısa değinilmiştir.

Düzce il olarak, Akçakoca'da Düzce iline bağlanarak Bolu'dan ayrılmış olmakla birlikte bu kitap içinde Bolu başlığı adını taşıyan bölüm içerisinde ele alınacaktır. Yukarıda da zikredildiği üzere, zamanın idari yapılanması içinde ilin merkez ilçe dâhil altı ilçesi bulunmaktadır ve bu ilçelerin nüfusu, coğrafi konumu, ekonomik, sosyal, kültürel, ticari hayatı, önde gelen tüccarları ile ilgili bilgiler aktarılmıştır (Orak, 1946: 674-694).

Yukarıda Bolu'ya dair aktarılan bilgiler, hiçbir uygarlıkta kent yaşamının, ticaret ve sanayiden bağımsız olarak gelişemediği tezini bir kez daha teyit etmektedir. Ne Antik çağda ne de modern zamanlarda bu kuralın dışında kalan bir örnek bulunmadığını ileri süren Pirenne'ye (1994: 103-104) göre:

Bu evrensellik, zorunlulukla açıklanmaktadır. Gerçekten, bir kent grubu, ancak yiyecek maddelerini dışarıdan getirterek yaşayabilir. Ancak, bu dış alımın, buna denk düşen ya da bununla eşdeğerdeki mamul ürünlerin dışsatımıyla dengelenmesi zorunludur. Böylece, kentle çevresindeki kırsal bölge arasında sıkı bir karşılıklı hizmet ilişkisi kurulur. Bu karşılıklı bağımlılığın sürdürülebilmesi için ticaret ve sanayi vazgeçilmez öğelerdir; sürekli bir alışveriş sağlamak için birincisi, değişim amacıyla mal sağlamak için de ikincisi olmasaydı, kent yok olup giderdi.

Hiç kuşkusuz, bütün dünyada şehirler, içinde yer aldıkları toplumların özelliklerini yansıtırlar. Başka deyişle, toplumsal sistemi oluşturan diğer öğelerle ve bizzat toplumsal bütünü kendisiyle ilişki ve etkileşim içinde olan şehirlerin, tamamen kedilerine özgü karakteristikler göstermeleri beklenemez. Bu bağlamda Bolu'ya bakıldığında; yurt içi ve yurt dışı ticarete sunduğu ürünlerin türleri, bunların üretim ve imalat süreçleri bakımında ne tümüyle modern öncesi veya geleneksel toplum yapısına ne de modern toplum yapısına has bir görünümde olmadığı görülür.

Geleneksel toplumlarda şehirler, genel olarak pazar ve mübadele merkezleridir. Küçük zanaat ve esnaf işletmeleri ağırlıklı bir yere sahiptir. İmalat sürecinde başta insan gücü olmak üzere kas gücünün sağladığı enerji başat bir konumdadır. Ekonomik hayatta işbölümü ve uzmanlaşma sınırlıdır. Sosyal hareketlilik ve sosyal tabakalaşma bakımından da benzer bir manzara söz konusudur. Modern sanayi toplumlarında ise, şehirler hem sanayi ve ticaret merkezi özelliğine, hem de idari ve mali birçok işleve sahiptir. Buhar, motor ve elektrik enerjisi gibi organik temelli olmayan enerji kaynakları tarım ve sanayi üretim sürecinde; ulaşım ve haberleşmenin sağlanmasında çok önemli bir yere sahiptir. Toplumsal farklılaşma, tabakalaşma, işbölümü ve uzmanlaşma daha ileri bir aşamadır (Kıray, 1982: 265-266). Bolu'nun, 1940'lı yıllarda nispeten kendi içinde farklılaşmış ve ihtisaslaşmış iş düzeni ve ekonomik yaşamıyla, özellikle tarımsal ürünlere ve doğal zenginliklere dayalı ticaret hayatıyla modernleşme sürecini yaşamakta olan bir geçiş toplumunun temel karakteristiklerini göstermekte olduğu söylenebilir.

Kentleşme oranı ve kent-kır ayrımı bakımından şüphesiz nüfus faktörü önemli bir değişkendir. Nüfus, sadece toplumun devamını mümkün kılan bir biyolojik öge olarak değil; aynı zamanda iş-güç biçimlerini, dünya görüşünü, yaşam biçimini, dayanışma ve örgütlenme tarzını etkileyen bir faktördür. Bolu'nun 1940'lı yıllarındaki nüfusu kentleşme açısından değerlendirildiğinde; nüfusun tarım, sanayi ve hizmet sektörleri arasındaki dağılımıyla; kent nüfusunu oluşturan bireylerin tutum ve davranışlarındaki değişikliklerle nispeten giderek gelişen bir şehir manzarası sunduğu sonucuna ulaşılabilir.

Sonuç

Çalışma bize 1946 yılının Bolu'suna ilişkin ilginç ve önemli bilgiler aktarmaktadır. Kuşkusuz ki şehir tarihi bakımından pek çok alanda mukayeseli çalışmalar üretmek için burada yer alan veriler dikkate alınacak bir kaynaktır. Ne yazık ki, yayınlandığı yıllarda ülkenin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel şartlar bu zor ve zahmetli bir çalışmanın ürünü olan eserin yeterince anlaşılmasını ve değerlendirilmesini engellemiş; öyle ki, çok talihsiz gelişmeler müteşebbisinin iflasına yol açmıştır.

Türkiye Kılavuzu'nun elimizde 14 ili kapsayan yayınlanmış birinci cildi kalmıştır. Bu illerden biri olmakla, değerli olduğunu düşündüğümüz Bolu'ya ait bilgilerin bazılarını bugünkü verilerle mukayese ettiğimiz zaman, aslında yakın zaman olarak ele alacağımız bir sürecin şehre etkilerini görebilmemize imkân sağlamaktadır.

Şehir, içinde yaşayan insanlar için geçmişte bile sınırlı bir eğlence ve mesire imkânı sunarken, bugün ülkemizin en önemli doğa ve kültür turizm varlıklarına sahip illerimiz arasında olmasına rağmen fazla değişmemiştir.

Şehre ulaşım ve şehirden ilçelerine ve ülkenin diğer bölgelerine ulaşım hemen hemen tüm ulaşım imkânlarıyla sağlanmakta ve kesintisizdir.

Sonuç olarak, 1940'lı yıllarda Bolu'nun giderek modernleşen bir kent görünümü sunmakla birlikte, geleneksel topluma ilişkin bazı karakteristikleri de bünyesinde sürdürmekte olduğu söylenebilir. Karayolu, demiryolu ve Karadeniz üzerinden deniz yoluyla gerçekleştirilen ulaşımın ağırlıklı olarak motorlu araçlarla ve organik temelli olmayan enerji kaynaklarının kullanımıyla sürdürülmesini, imalat sürecinde makineye dayalı yeni teknolojilerin kullanılmasını, şehir aydınlatılmasında elektrik enerjisinden yararlanılmasını, dış dünya ile ticari ilişkiler kuran ve endüstriyel mal üretimiyle iştigal eden bir müteşebbis grubuna ve zihniyetine sahip olmasını, eğitim-kültür kurumlarıyla

ve iletişim imkânlarıyla birlikte giderek modernleşmekte olan bir kentin göstergeleri olarak değerlendirebiliriz.

Türkiye Kılavuzu adlı bu çalışmanın araştırmacılar için iyi bir veri kaynağı olarak bütünüyle yeniden ihyası kuşkusuz ki çok yararlı olacaktır, ancak en azından Burdur açısından üniversite, belediye veya valilik tarafından ilgili bölümüyle değerlendirilmesi şehir tarihi için önem arz edecektir.

Kaynakça

- Ahmad, Feroz (1999) *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Anderson, Benedict (1995) *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ankara Ticaret Odası (ATO) (1936) 363 Numaralı Hüseyin Orak'a ait evrak ve oda kayıt dosyası, Ankara.
- Arsunar, Ferruh (2017) Türkü Sitesi. <http://www.turkuler.com/tgv/ferruh.asp>, Erişim: 25.02.2012.
- Bauman, Zygmunt (1996) *Yasa Koyucular ve Yorumcular*, Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Metis Yayınları.
- Belge, Murat (2011) *Militarist Modernleşme*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, İrfan (2000) *Kapitalizm Kalkınma Postmodernizm ve İletişim*. Ankara: Erk Yayınları.
- Ergüder, Üstün, Yılmaz Esmer ve Kalaycıoğlu, Ersin (1991) *Türk Toplumunun Değerleri*. İstanbul: TÜSİAD Yayınları.
- Georgeon, François (2006) *Osmanlı-Türk Modernleşmesi(1900-1930)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, Anthony (2004) *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hayvanlar Vergisi Nedir?, http://www.turkcebilgi.com/hayvanlar_vergisi, Erişim: 14.12.2016.
- Karpat, Kemal (2002) *Osmanlı Modernleşmesi: Toplum, Kurumsal Değişim ve Nüfus*, Çev. Akile Z. Durukan-Kaan Durukan. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Karpat, Kemal (2006) *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma*, Çev. Dilek Özdemir. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Karaveli, Orhan (2006) *Görgü Tanığı-Bir Gazeteci'nin Sıradışı Anıları*. İstanbul: Pergamon Yayınları.
- Karaveli, Orhan (Gazeteci –Yazar) Görüşme günü ve yeri: 14.06.2011, İstanbul.
- Kasaba, Reşat (1998) Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba, ss.12-29. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (1982) *Toplumbilim Yazıları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Kim Kimdir, <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?kim=hasanaliyucel>, Erişim: 24.02.2012.
- Orak, Hüseyin (1946) Türkiye Kılavuzu. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- Özbay, Ayşe Sahavet (Hüseyin Orak'ın kızı) Görüşme günü ve yeri: 24.06.2011, Ankara.

- Özön, Mustafa Nihat (2017) *Türkçede Roman*. 4.Baskı. Ankara: İletişim Yayınları. <http://www.iletisim.com.tr/ki%C5%9Fi/mustafa-nihat-%C3%B6z%C3%Bcn-565.aspx>, Erişim: 25.02.2012.
- Pirrenne, Henri (1994) *Ortaçağ Kentleri*, Çev. Şadan Karadeniz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık Bilgileri (2010) <http://zehirlenme.blogspot.com/2010/10/balneoloji-ve-balneoterapi-nedir.html>, Erişim: 24.02.2012.
- Şengül, Tarık (2012) Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru, ss. 353-403. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Tekeli, İlhan (1998) Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, ss. 136-153. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Türkiye Kılavuzu Hakkında Broşür 1 (1946) Ankara.
- Ünsal, Artun (1998) Yurttaşlık Zor Zanaat. *75 Yılda Tebaa'dan Yurttaş'a Doğru*, ss.1-36. İstanbul: Tarih Vakfı-Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yüksel, Mehmet (2004) *Modernite Postmodernite ve Hukuk*. Ankara: Siyasal Kitabevi. <http://www.kenthaber.com/ic-anadolu/eskisehir/Kimdir/iz-birakan/yavuz-abadan>, Erişim: 25.02.2012.
- https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc010/kanuntbmmc010/kanuntbmmc01001839.pdf, Erişim: 14.12.2016.

Gazeteler:

- Aygün; Pazar Gazetesi, (01.04.1946).
- “Başkentin Kılavuzu” Ankara Gazetesi, (30.03.1946).
- Baykal, Cevdet; Türk Yolu Gazetesi, (12.04.1946).
- Cahit, Burhan; Sonposta (03.04.1946).
- “Çok Faydalı Bir Eser” Ulus Gazetesi, (20.03.1946).
- Daver, Abidin; Cumhuriyet, (2.04.1946).
- Evinç, Vehbi; “Mühim Bir Eser” Türk Dili Gazetesi, (28.03.1946).
- Gezgin, Hakkı Süha; Vakit Gazetesi, (30.04.1946).
- Gündüz, Ali; Ülkü Dergisi, (16.04.1946).
- İmset, İsmet Hulusi; Sonposta, (31.03.1946).
- Kuntay, Mithat Cemal; Sonposta, (03.03.1946).
- Nurettin, Vala; (Va-Nu) Akşam Gazetesi (31.03.1946).
- Orhon, Orhan Seyfi; Yeniçağ Mecmuası (06.04.1946).
- “Türkiye Kılavuzu” Aydın Gazetesi (30.06.1946).
- Yüzüncü, Reşad Feyzi, Son Telgraf Gazetesi, (27.03.1946).

1950'ler Türkiye'sinde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine sinema üzerinden bakmak: *İstanbul Geceleri* filmi

Esra Güngör*

Özet

Modernleşme olgusu ile birlikte toplumun gündelik hayat pratikleri de değişim/dönüşüm göstermektedir. Türkiye'nin çok partili hayata geçiş sürecinde değişen modernleşme politikaları ile doğru orantılı olarak, gündelik hayatı da değişim göstermiştir. Modernleşmenin sadece siyasal değil, ekonomik, kentsel ve toplumsal bir süreç olarak ele alınması, siyasanın değişiminin modernleşen toplumdaki ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümleri de ortaya çıkardığı görüşünden, 1950'li yıllardaki gündelik hayat pratiklerindeki değişim ayrı bir önem arz etmektedir. Modernleşme çabasındaki Türkiye'nin toplumsal bir yansıması ve etkileyeni olarak görülen sinema, toplumsal gerçekçi bakış açısına oturtularak, 1950-1960 dönemi Türk sineması yapısı ve gündelik hayat değişimindeki yeri tartışılmıştır. Makalenin amacı, modernleşmeci seçkinlerin gündelik hayat pratiklerine dair etkilerini göstermek ve bunları sinema aracılığıyla somutlaştırmaktır. Örneklem olarak *İstanbul Geceleri* (1950) filmi bu dönem içerisinde konuyla ilişkisi bağlamında rastgele seçilmiş ve Kracauer'in sinemanın kaydetme ve ifşa etme işlevlerine sahip olduğu görüşünden yararlanılarak sosyolojik analiz yöntemi ile incelenmiştir. Böylece, 1950'li yıllarda Türk toplumunun gündelik hayat pratiklerinde yaşadığı değişimler, sinema ilişkisi üzerinden gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Türkiye'de 1950'li yıllar, gündelik hayat, 1950'li yıllar Türk sineması, *İstanbul Geceleri*

Modernization in Turkey in the 1950s and looking at everyday life changes through cinema: *Istanbul Night* film

Abstract

Along with the phenomenon of modernization, everyday life practices also show change/ transformation. The transition to multiparty system in Turkey in accordance with the changing policies of modernization in the daily life has changed. The change in the practices of everyday life in the 1950's is of particular importance, since modernization is viewed not only as a political process but as an economic, urban and social process, and that the change of politics also reveals the economic and socio-cultural transformations of the modernizing society. The cinema, seen as a social reflection and influence of Turkey in the struggle for modernization, has been placed in a socially realistic perspective and the structure of Turkish cinema from 1950 to 1960 and its place in everyday life changes has been discussed. The purpose of this article is to show the effects of modernizing elites about the daily life practices and to embody them through cinema. As a sample, *Istanbul Geceleri* (1950) was chosen randomly from the context of this period and examined by sociological analysis method by using Kracauer's view that cinema has recording and disclosure functions. Thus, the changes that the Turkish society experienced in the daily life practices of the 1950s were shown through cinema connections.

Keywords: Modernization, 1950s in Turkey, everyday life, 1950s in Turkish cinema, *Istanbul Geceleri*

* Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, e-posta: esraaa.gungor@gmail.com

Giriş

Siyasi iktidarın eylemleri, gündelik hayatın içinde sosyal ve kültürel farklılıkları gözlemlenebilir hale getirir. Modernleşme kavramı, Türkiye'nin toplumsal yapısındaki değişimleri anlamak için önemlidir. Tarihi, Tanzimat ile beraber başladığı kabul edilen modernleşme süreci, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte ulus-devlet bilincinin de eklendiği haliyle en yoğun dönemini yaşamıştır. Batı'da modernlik, Aydınlanma hareketinin bir ürünü olarak toplumun itici bir güç olması sonucu gelişen bir kavram olarak karşımıza çıkarken, Batılı olmayan toplumlarda ise bu süreç, toplumun bir itici güç unsuru oluşturamaması ve Batılı olmayan ülkelerin Batı'nın değerlerine ulaşma isteği sonucu yukarıdan aşağıya doğru bir süreç olarak gelişmiştir. Bu nedenle, makalenin giriş kısmında öncelikle modernlik ve modernleşme kavramının ayırımına değinilmiştir.

1946 seçimlerinde Demokrat Parti'nin muhalefet partisi olarak ülke yönetimine eklenmesiyle Türkiye'de çok partili hayat başlar (Timur, 2003: 99). İkinci Dünya Savaşı koşulları da düşünüldüğünde, iç politikada ekonomik zorlukların yarattığı tatsızlık ve dünyanın değişen konjonktürünün de etkisiyle siyasal modernleşmenin gerekliliği olan çok partili döneme girmek kaçınılmaz olmuştur. 1950 yılında gerçekleştirilen seçimler sonucu Tek Parti Dönemi olarak nitelendirilen Cumhuriyet Halk Partisi dönemi sona ererek, Demokrat Parti'nin iktidar dönemi başlamıştır. Makalede DP yönetiminin hüküm sürdüğü 1950-1960 yılları arası modernleşme sürecinin ele alınmasının ana nedeni ise, bu döneme değin gerçekleştirilen siyasi, ekonomik, kültürel politikaların farklılaşmasıdır. Modernleşme hareketine yön veren modernleştirici seçkinler değişmiştir. Bu döneme, hem Türk siyasi tarihi açısından bir dönüm noktası teşkil etmesi hem de toplumsal dönüşümün farklı boyutlar kazandığı bir dönem olması açısından makalede yer verilmiştir.

Modernleşme ve gündelik hayat kavramları arasında doğrusal bir ilişki vardır. Gündelik hayat kavramı ve modernleşme ile ilişkisine değinildikten sonra, makalenin ikinci bölümünde DP döneminin etkisinde Türkiye'de gündelik hayat pratiklerine yansıyan değişimler konu edinilerek döneme dair bir ön görüş oluşturulması amaçlanmıştır.

Sinema ise, toplumun gündelik hayatının önemli bir parçasıdır. Bu dönem içerisinde, gündelik hayata dair dönüşümlerin de etkileyeni haline gelmiştir. Sinema ve gündelik hayatta oynadığı rolün yanı sıra bir sanat olarak, içinde geliştiği toplumdan bağımsız olmadığı ve kameranın var olanı yansıttığı görüşünden filmlerin döneme dair izleri gösterebileceği anlayışı benimsenmiştir. Bu açıdan makalenin üçüncü kısmında, sinemaya gerçekçi bağlamdan bakan bakış açılarına yer verilerek bu görüş desteklenmiş ve incelenen dönem aralığındaki Türk sinema yapısına yer verilmiştir. Makalenin son bölümünde, 1950 yılında Türkiye'deki değişimlerin izini sürebileceğimiz *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950) filmi seçilmiştir. "Hayatın akışı sinemadır" görüşünden Kracauer'in filmin fiziki varoluşu yansıtırken bir yandan normalde görülemeyen şeyleri gösterdiği anlayışıyla film sosyolojik olarak analiz edilmiştir (2015: 150-151, 131). DP yönetiminin aldığı kararların sonucu, göçlerle birlikte melezleşen şehirler ve bu şehirlerde karşı karşıya kalan köy-kent çarpışması yaşanmaya başlamıştır. Değişimin yaşandığı şehirler içerisinde ülkemiz için söz konusu olan, kuşkusuz İstanbul'dur. Bu nedenle de İstanbul'da geçen bir film örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmin eğlence mekânları arasında uzanması ise seçimi etkileyen bir diğer faktör olmuştur. Çünkü DP döneminde özellikle şehirlerde kendini gösteren değişimin kavranmasında tüketime dayanan bir toplumun ihtiyaçlarını karşılaması

açısından da etkinliği artan eğlence hayatı ve bu eğlence hayatı içinde en net haliyle gözlemleyebildiğimiz ikili yapı, dönemi anlamak adına önemli görülmüştür.

Modernleşme-gündelik hayat-sinema ve bunun Türk sineması ilişkisinde 1950'li yıllarda inceleyen çalışmaların yok denecek kadar az olması, buna ilişkin bir film analizini de içeren çalışmalara rastlanılmaması ise makalenin önemini oluşturmaktadır.

1950'li yıllar Türkiye'sinde modernleşme çabaları

“Modernlik” kavramı, teknolojik, siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmede ilerlemiş olan ülkelerin ortak özelliklerini belirtmek üzere kullanılırken “modernleşme”, öteki ülkelerin o özellikleri elde etme sürecini belirtir (aktaran Çetin, 2003-4: 13). Giddens (1994: 9) modernleşme kavramını “On yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eden” bir yaklaşım sistemi şeklinde tanımlar. Modernin kendiliğinden ortaya çıkmadığı durumlarda, modern olabilmek için dışsal düzenlemelere ihtiyaç duyulması halinde modernleşme ortaya çıkmaktadır. Modernin değerlerinin karşısında ona ulaşmak adına atılan modernleşme adımları bir toplumsal dönüşüm projesi halini almaktadır.

Göle (2007: 58), modernlik ve modernleşme kavramı ayrımını şu şekilde yapar: “Modernlik, evrenselliği içermektedir. Modernleşme ise, farklı ülkelerin tarih ve kültürlerinden yola çıkarak çizdikleri güzergâhın adıdır. Fransa’nın jakoben sanayi modernleşmesi ile İngiltere’nin piyasa ekonomisine dayalı liberal modernleşme modelleri birbirinden farklıdır.” Yani, modernleşme içinde bulunduğu toplumla beraber gelişen bir süreç içerirken, modernlik daha kapsayıcı bir kavram olarak karşımıza çıkar. Modern terimi için, orta çağdan itibaren “yeni ancak geleneğe uymayanı” karalamak için “modernita” terimi kullanılır ancak, “modernisation” teriminden gelen modernleşme bir süreci işaret eder. On altıncı yüzyılla beraber geçmişten kopuş ve yeni bir dünya düzeni kurma çabaları modernlik serüveninin içinde yer alarak köken veya durumlara değinirken, modernleşme Batı dışı olan ve bu nedenle modern olmayan olarak nitelendirilen ülkelerin modern olma çabalarını içeren bir süreci ifade eder (Bağcı, 2004: 5-7). Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, Batılı ülkelere yönelik modernleşme kuramları, modernleşmeci davranışların bürokrasiler yoluyla topluma yayılan, Batı eğitimi alan aydınlar, devlet kurumları ve eğitimdeki sekülerleşme düzeylerini modernleşme kriterleri olarak değerlendirirken, toplumların kültürel dinamiklerini göz ardı eden tek yönlü bir evrimleşmeyi desteklemişlerdir (Aydın, 1993: 15). Değişerek dönüşümü gerekli olan geleneksel yapılardır. Bu anlamı ile modernleşme için geleneksel bir yapıdan kopuş gerekli şarttır. Bu doğrultuda modernleşme sürecinde; ekonomide tarım yerine sanayileşmeye geçilerek, kentleşme ile birlikte nüfus çoğunluğunun köyden kente geçtiği, dolayısıyla geniş ailelerden çekirdek ailelere geçiş yaşandığı, politikada demokrasinin hâkim olduğu ve dogmalardan uzaklaşarak bilimin gelişim için gerekli olduğu yeni bir toplumsal yapıya geçiş yaşanmaktadır (Alpkaya, 2012: 9). Tam da İkinci Dünya Savaşı sırasında iktidara gelen DP döneminde, modernleşme kuramlarının öne sürdüğü özellikle de sanayileşme ve kentleşme gibi açılardan modernleşmeye gidilen bir süreç yaşanmıştır. Bu süreçte modernleştiricilerin rolünü ise şu şekilde aktarabiliriz: modernleşme ikiye ayrılır; “kültürleşerek” modernleşme tarihsel bir dinamiklerin sonucudur ve toplumsal hareketlerin nispeten kendiliğinden işleyen bir süreç olurken, “güdümlü”

modernleşmede değerlerin, kurumların ve örgütlenmelerin sanayileşmiş ülkelerdeki biçimleri ile benzeşim kurulmaya çalışıldığı bir süreçtir (aktaran Aydın, 1993: 25). Yani, kültürleşerek modernleşme daha çok organik bir yapı ise, güdümlü modernleşmenin de bir nevi inorganik bir süreç olduğu söylenebilir. Ülkemizde ki modernleşme süreci başlangıcından itibaren toplumsal bir yapının değerlere ve sisteme yönelik karşı gelişlerinden ziyade yönetimin istekleri ile topluma indirgenen bir süreç olmuştur. Yani, Türkiye’de modernleşme isteği halktan gelmemiştir ve yönetici tabaka tepeden bir etkiyle toplumsal dönüşümü sağlayarak modernleşme projelerini uygulamıştır. Bu nedenle de toplumsal dönüşümlerin etkileyicisi olan modernleşmeci aktörler olarak nitelendirilen yönetici kesim, modernleşme tarihimizin önemli belirleyeni olmuştur. 27 Mayıs 1950 tarihinde gerçekleşen seçimler sonucu Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile başlayan 1950'li yıllar olarak nitelendirilen bu süreç, modernleşmeci aktörlerin değişmesi ve iç politikada çok partili siyasi hayatın yaşandığını, “ekonomik açıdan küresel kapitalizme eklenildiği, askeri açıdan NATO'ya uyumun ve uluslararası açıdan ABD hegemonyasının” hissedildiği dönem olarak incelenme konusu olmuştur (Kaynar, 2015: 11-14). Bu tarihe değin Batılılaşma ile eş anlamlı yürütülen modernleşme hareketlerinde Batı=Avrupa iken DP'nin iktidarı ile Batı'nın karşılığı Amerika halini almış (Alkan, 2015: 592) bunun yanı sıra modernleşmenin gereği olan çok partili siyasanın yaşandığı ve kentleşmenin başladığı yıllar olmuştur.

1950 seçimleri ile birlikte “siyasal modernleşme” süreci de başlamıştır. Devletin toplumsal tabanının genişlediği yeni bir “hegemonik proje” ile yeni gerilim kaynaklarının olduğu bir döneme girilmiştir (Özkazanç, 2012: 77). Demokrat Parti'nin ortaya çıkış sürecindeki modernleşme çizgisinde, İslamiyet ve geleneksel kültür, Tek Partili Dönem'in ideolojisinden farklı olarak modernleşme çabaları ile bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Yıldırım'a göre (2012: 51), DP egemen olan modernlik algısı ve onun yarattığı toplumsal baskılara “karşı modernlik” olarak, millet iradesine söz hakkı tanıyan, gelenek ve tarihsel bağları kucaklayan, modernleşme adına endüstriyel açıdan köylüye traktör ve tarım ilaçları sağlayan projeler ile hayali bir modernlikten reel bir modernlik olgusu yerleştirmeye çalışan bir anlayışla meydan okumuştur. Vatandaş (2011: 90-91), modernleşme sürecinin en yoğun düzeyde gerçekleştiği Tek Parti Dönemi'nden farklı olarak, çok partili siyasal yaşamla birlikte “modernleşmenin modernleştirmeden” daha etkin olduğu bir döneme girildiğini belirtir. Bu açıklamasında dayanak noktası ise, modernleştirici unsurlardan olan devlet yöneticileri ile halk arasında eskiden olduğu gibi “halka rağmen” anlayışı yerine “halkla birlikte” düsturunun benimsendiği görüşüdür. O zamana değin saygın ancak uzak ve mesafeli milletvekilleri “çamurlu köy yollarını” aşarak halka gitmiştir. Ancak, Eroğlu bu durumu “iktidara tamamen sahip olabilmek için bir halk hareketini” kullanmak olarak yorumlar (2003: 94).

Tek Partili Dönem'de “asker-sivil bürokrasinin” bir temsili olan seçkin sınıf 1950'lere geldiğinde yerini toprak sahibi olan, “yerel nüfus sahibi olarak köylü kitlelerden oluşan çevre güçlerini kolayca mobilize edebilen yerel politikacılardan oluşan” alternatif bir seçkin sınıfa bırakmıştır. DP, büyük toprak sahipleri ve ticaret burjuvazisi sınıflarının temsilcisi olmuştur (Özgüden, 2012: 383-384). Modernleştirici seçkinler değişmiştir. Bu durum yapılan yatırımların da belirleyicisi olmuştur. Ülkede hissedilen Amerikan etkisinin sebebi de olan Marshall planı yardımları ile ekonomik bir rahatlama gerçekleşmiş, bunun sonucu olarak; “ekonomik ve siyasal açıdan dışa bağımlı hale gelmesi” ile sonuçlanan dış borçlanma yaşanmış ve “kentsel alanlarda spekülasyon

yardımların artması, tarımda makineleşmenin plansız bir artışı ve ulaşım olanaklarının demiryollarından karayollarına yönelmesi” sağlanmıştır. Kara yollarının ulaşımı hızlandırması ile köyün kent ile etkileşimi artmıştır. Köy, dışa açılma imkânı edinerek pazar ilişkilerini arttırabilmiştir (Özer, 2011: 342). Tarımda makineleşme sağlanmış, 1949 yılında Traktör sayısı 6.281 iken, 1958 yılına gelindiğinde bu rakam 48.873'e ulaşmıştır (Maman, 2013: 193). Ancak, bu gelişmeler köylünün lehine sonuçlanmamış, tarımdan elde edilen gelir yükselirken bu tarım emekçinin mahkûmiyetine engel olmadığı gibi kimisini de büyük şehirlere göçe zorlamıştır (Bahçe ve Eres, 2012: 35-36).

Göç konusu, gündelik hayat dönüşümlerini de beraberinde getiren bir konu olması bakımından önemlidir. Çeşitlenme ile birlikte artık, kentin hitap etmesi gereken toplumsal tabakaların sayısı artmıştır. Göçler sonucu kentlerde görülen gecekondular “Doğu-Batı arasındaki kültür, eğitim, sağlık, gelir farklarının” göstergeleri olmuştur (aktaran Özer, 2011: 347).

Cumhuriyetin yüzü Batı'ya dönük kurucu modernleşmeci tavırları kentli bürokrati hedefine alabilmiş iken, geniş geleneksel kesimlerde yeterince etkili olamamıştır. 1950'lerle birlikte sanayileşme etkileri ile kırsaldan koparak kente gelen kesim, bahsi geçen kentli sınıfla şehirde karşı karşıya gelmiştir. İki ayrışık yaşam tarzında kırsaldan gelen kesim, “kendine özgü çözümleriyle modernin karşısında gelenekselin parçası haline gelmiştir.” Bu dönem ulus-devlet kentleşmesinin sona ererek yeni bir kentleşme tabakalaşmasının başladığı dönem olmuştur (Şengül, 2012: 424). 1950 yılında kentli nüfus sayısı 5.244.337 iken, 1960 yılında bu sayı 8.859.731'e yükselmiştir. Sadece 10 yıllık bir periyot içerisinde 3.615.394 kişilik bir kentli nüfus artışı gerçekleşmiştir. Buna oranla 1927 yılından 1945 yılına kadar geçen 18 yıllık dönemde sadece 792.860 kişilik bir kent nüfus artış söz konusudur (TUİK, Şehir ve köy nüfusu, 1927-2000).

Göç ve kentleşmenin artışının bir diğer önemi ise, nüfus hareketleri sonucunda geleneksel olarak nitelenen büyük insan kitlelerinin modernleşme ile yüzleşmek zorunda kaldığı gerçeğidir. Her ne kadar kendilerine ait direnç pratikleri üretseler ve kent merkezleri etrafında konuşlansalar bile modernleşme ile karşılaşma söz konusudur. Modern hayat tarzının yerleştirilmesi uğraşısında bu kitleler, özellikle de tepeden modernleştirici olan devlet gücü tarafından modern hayatın toplumsallaşma sürecine eklenmeleri ve bunun kalıcılığı sağlanmaya çalışılmıştır. Önemli bir husus ise, artık siyasetçiler tarafından “oy gücüne” sahipliği ile kendini gösteren bu kitlelerin hassasiyetleri modernleşme pratiklerine dair kararlarda da dikkate değer olmuştur (aktaran Aytaç, 2012: 312). Siyasi iktidarın eylemleri sonucu, sosyal ve kültürel farklılıklar gündelik hayatın içinde gözlemlenebilir hale gelir. Özellikle DP'nin temsil ettiği sınıflar tahakküm ilişkileri içerisindeki dengelerini değiştirmiş, kentler çeşitli sınıfların eskiye oranla daha yakın ilişkiler kurduğu bir mekân halini almıştır. Ayrıca, DP'nin politikaları sonucu daha da zenginleşen sanayi ve tarım zengini temsil edildiği iktidardan da güç alarak kent içerisinde etkin bir konuma gelmiştir. Bu doğrultuda da paradigmlar içerisinde gündelik hayat pratiklerinde gözlemlenebilir değişkenler doğmuştur.

Gündelik hayat kavramı

Gündelik hayat kavramı, aslında tarih boyu yaşanmışlığa içkin olarak, hayatın tüm boyutlarıyla içinde ve akışkanlığı ile etrafımızı sarmış olsa da bir kavram olarak sosyal bilimlerde inceleme alanı halinde karşımıza 19. yüzyılla birlikte çıkar. Modernliğin formülize edilerek, bir proje olarak hayatlarımıza işlenme çabası ile doğru orantılı olarak, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, Henri Lefebvre, Michel DeCerteau, Edgar Morin, Gaston Bachelard ve Alf Lüdtke gibi isimlerin çalışmaları ile kuramsal bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır (Harootunian, 2006: 80). Gündelik hayat en basit mantıkla bile bakıldığında dünya üzerinde insanın varoluşu ile birlikte başlayan bir kavram. Ancak, gündelik hayatın bir inceleme alanı olarak varlığı daha komplike topluluk yaşamlarının ortaya çıkması ile birlikte anlam kazanır. Modernleşme ile birlikte ele alındığında, önceleri üretimin azlığı ve bu üretimden daha büyük gelir elde edenler toplumun azını oluşturan seçkinlerdi, kentleşme çok azdı ve kentte yaşayan seçkinler ile kentlerin dışında konuşlanmış halk arasında büyük kopukluklar vardı. İki kesim çok büyük toplumsal olaylar dışında (savaş gibi) bir araya gelmiyordu. Ama özellikle teknolojik anlamda modernlik sonrası sanayileşmenin etkisiyle kentleşme çoğalarak, kentlerin yapısı değişmiş ve bu iki yaşam biraradılığı başlamıştır. Böylece, “modern dönemde gündelik hayat, eski toplumsal sistemlerden farklı olarak, siyasal hayat alanı ile örtüşen gündelik hayatın içinde yaşanan ve haklılaştırılan iktidar ilişkilerini anlamak için üzerinde önemle durulması gereken bir kültürel/siyasal inceleme alanı olmuştur.” Göz ardı edilen halk da yaşanan değişimler sonucu siyasetin öznesi konumuna gelmiştir. Kitle toplumu haline gelmesi ile birlikte felsefi, siyasal ve sosyolojik anlamda gündelik hayat bize irdelenmesi gereken göstergeleri sunar hale gelmiştir (Brown,1989: 9-10).

Bir anlamda, gündelik hayatın keşfi aslında verili olanlarının keşfidir. Gündelik hayat kavramına dair araştırmaların tarihi ile modernleşme kuramlarının yaygınlaştığı tarihlerin benzeşmesi tesadüfi değildir. Çünkü “Gündelik yaşam bağlam bağımlıdır. Zaman ve mekâna göre toplumdaki değişimlerden etkilenerek oluşur. Gündelik yaşamı tanımak öncelikle bu oluşumu tanımaktır.” Bu nedenle, gündelik hayatı anlamlandırmak modernist görüşleri kavrayarak gündelik hayat için söylediklerini aydınlatılabilmek gereklidir. Ve en önemlisi de unutmamak gereklidir ki “bugün gözlemlediğimiz gündelik yaşam, modernitenin ortaya çıkardığı bir yaşam kalıbıdır” (Tekeli, 2010: 20-21).

Gündelik hayat, “işteki ve iş dışındaki tavırlar, mekanik hareketler (ellerin ve vücudun hareketleri, aynı zamanda parçaların ve tertibatların hareketleri, rotasyon veya gidiş-gelişler), saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar; çizgisel tekrarlar ve döngüsel tekrarlar, doğal zaman ve akılcı zaman” gibi tekrarlardan oluşur (Lefebvre, 2007: 28-29). “Ekonomik, psikolojik veya sosyolojiktir, özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesnelere ve alanlardır. Beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir” gündelik hayat (Lefebvre, 2007: 32). Modernleşmenin bir getirisi olarak ise, bu faaliyetler zamana ve mekâna göre ayrılmıştır. “Farkında olmadan tekrarladığımız; yemek yapmak, yemek, işe gitmek, okula gitmek, otobüse binmek,... gibi gündelik hayat pratikleri, toplumsal yaşamın ‘önemsiz’ görülen bu yanlarını, veri alanı olarak ele almak, yaşamın sıradanlığı içinde gizlediklerini su yüzüne çıkarmak için önemlidir.” Çünkü bu kavramlar sıradanlığa hapsolmuş ve siyasetle ilişkili olarak ele alınmasa bile aslında bunların etkileneni o toplumsal yapının da belirleyicileridir. Gündelik hayat pratiklerimiz, bu toplumsal yapı

içerisinde şekillenir. Bu mantıktan gündelik hayatın eleştirisi sayesinde anlamlandırmalar yapılabilmektedir. “Görül-e-meyenin ortaya çıkarılmasını amaçlayan” gündelik hayat eleştirisi bu nedenle önemli ve gereklidir (Taş, 2011: 9).

“Gündelik hayatımız bir hayat tarzını öğretir, benimsetir ve haklılaştırır” (Brown, 1989: 9). Gündelik hayat bu odak noktasından bakıldığında Lefebvre (2007: 36)'nin de değindiği üzere, “gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder.” Bu haklılaştırma öğelerinin ne olduğunun anlaşılması bakımından önemlidir. Gündelik hayat kalıpları içerisine yerleştirilen kanıksananların üzerlerindeki örtüyü kaldırmak gereklidir. Bunun yolu ise, farkında olmakla başlar.

“Gündelik hayat, bir toplumun zaman ve mekân değişkenlerine bağlı olarak kendi iç bünyesinde geliştirdiği iktisadi, kültürel ve dini pratiklerin birbiriyle örtüşerek belli bir tarih kesitinde somutlaşmasıdır” (Işın, 1999: 73). Bu noktada makale doğrultusunda ana değişken, zaman içerisinde gelişen modernleşme kararlarının gündelik hayat dönüşümlerine etkisidir. Gündelik hayat 'bağlam bağlılığı' nedeniyle içinde yaşadığı zaman ve mekân koşulludur ve dönemin modernleşmeye ilişkin getirdiği değişimler 1950'ler Türkiye'si gündelik hayatı üzerinde gözlemlenebilmektedir.

Demokrat Parti iktidarı ile Türkiye'de gündelik hayata yansıyanlar

Modernleşme hareketlerinin bir ayağını oluşturan makineleşme ile birlikte üretimin artması lüks tüketimin de artışına neden olmuştur. Özellikle tarımda makineleşme sonucunda zenginlik kazanan, “Batılılaşma özelemlerini” biçimsel şekliyle lüks harcamalarla doyurma yolunu seçen yeni seçkinler, toplumsal yapıya eklenmiştir (Eroğlu, 2003: 146,152). Türkiye'nin Kurtuluş Savaşı sonrası ulus-devlet yaratımı ve muasır medeniyetler seviyesine yükselme çabalarının başladığı Tek Partili Dönemi'nde bir gereklilik olarak görülen ve köylüden beklenen, değiştirilmesi istenen davranış biçimleri, yaşam şekilleri ‘kente göreydi’. Ancak, -başarılı ya da başarısız olduğuna değinilmeden- bu dönem köy ve köylü kentten oldukça uzaktır. Bir diğer deyişle köy, ‘yaban yerdir’. 1950'lerle birlikte ise, modernleşmenin engelleyicisi olarak görülen köylüye gitmeye gerek kalmamıştır; çünkü köy kente göç etmiştir. Böylelikle, kentlerde yaşam alanları çarpışmıştır. Köylüler kenttedir, kentin dokusu değişirken bir yandan köylüler de değişmektedir (Gültekin, 2011: 7-8). Belge, bu durumun gündelik hayata yansımalarını “kültürel ikileşme” olarak niteler (1983: 863).

Bir yanda zenginleşen toprak sahibinin kentteki varlığı, diğer yanda kente gelen bir zamanın tarım işçisi olan köylü ve kentin uzun zamandır yaşayanları. Cumhuriyet'in ilk döneminden Avrupa'yı Batı merkezi alan kentli ve DP etkisiyle Amerikanlaşan aynı zamanda da gelenekseli koruma çabasında olan yeni kültür arasında gelişen “alafranga/alaturka” ikililiği mevcuttur. Ve bu ikilik özellikle eğlence hayatı içerisinde birbirinin yanı başında yer alıyordu. Örneğin; “Gazino bunu çeşitli yollardan sağlayan bir mekândı. Bir gazinonun programında ateş dansı, apaş dansı gibi gösteriler yapan Avrupa'dan gelme 'artist'lerle birlikte 'oryantal dansöz' bulunabiliyordu” (Belge, 1983: 863). Tekelioğlu'na göre, göçler ile birlikte farklı zevklerin birbiri ile karşılaşması sonucu toplumsal beğeniler geçişken bir hal alır. Yani, göçler ve toplumsal beğenilerin ortaklaşması ve dönüşmesi arasında doğrusal bir ilişki vardır (aktaran Erkılıç, 2008: 126). Bu nedenle, bu dönem gündelik hayatında bunun örneklerine sıkça

rastlanmaktadır. Bir mekân içerisinde aynı “orkestra 'slow' ya da 'tango' gibi yavaş ritimlerle başlar, günün modasına göre 'rumba', 'samba', 'swing' ya da 'rock and roll' veya 'ça ça' ile hızlanır, olay genellikle bu ritimlerden birine uydurulmuş 'Aman Adanalı' ile sona ererdi.” (Belge, 1983: 863). Bu çoklu kültürün biraradlığında “Hacıağa” figürünün etkisi yadsınamazdır. Hacıağa; DP'yi iktidara taşıyan ve bu iktidar döneminde daha da zenginleşen toprak sahiplerinin, kente ulaşımının kolaylaşması ve kendini ifade imkânını sonuna kadar veren iktidar sayesinde kent dokusunda yer ederek oluşturduğu stereotiptir. “Zengindir, gösterişçidir, eğlenceye düşkündür ve bu uğurda para harcamayı sever ancak kent kültüründen yoksundur, eğitimsizdir ve görgü kurallarından haberi yoktur” (Cantek, 2015: 434). Bu yeni eklenilen figürler hiç kuşku yok ki Cumhuriyet'in oluşturmaya çalıştığı “milli bir kimlik bilincine sahip olan ve de bir Batılı gibi yaşayan, toplumsal kültürel hayatını Batı standartlarına uydurmaya çalışan” modern Türk insanı imajında ayrışmalar yaratmıştır (Tazegül, 2005: 143). Erken dönem Cumhuriyeti'nin “saygın ve ağır başlı baloları” yerini iki kültürün kesiştiği, alaturka müziğin saygınlık kazandığı ve görece orta-sınıfında eğlence hayatına eklendiği yer olan gazinolara bırakmıştır. Yine bu dönem, ekonomik büyümenin gerçekleşmesi ile gündelik hayata direk etki eden bir refah tüketimi artışı olmuş, gece kulüpleri çoğalmıştır (Alkan, 2015: 611-612, 598). Kadın dergilerinde ev işleri ile ilgili önerilerde yer alan, “hasır mobilyaların temizliği, fildişlerini beyazlatmak, Panama şapkaların bakımı, piyanonun temizlenmesi, ziyafet sofrasının düzenlenmesi, “water-cup” denilen pirinç el yıkama kâsesinin kullanılması gibi bilgiler, şüphesiz çok küçük bir kesiminin işine yarayacaktır ama bir burjuva kültürü yaratmanın da aracı olacaktır.” (Koçer, 2009: 134). Lüks tüketimin teşviki ve refah ortamının oluşumunda Marshall yardımının etkisi büyüktür. Bunun da etkisiyle, “Amerika ideal bir kültür olarak gündelik hayatta yerini almıştır.” (Alkan, 2015: 595). Amerikan hayat tarzının mimariden moda, sosyalleşme mekânları ve biçimlerine kadar kültüre etkisi ile gündelik hayatı dönüştürdüğü yıllar yaşanmaktadır (Cantek, 2015: 429). Coca-cola ve blue-jean bu dönem gündelik hayatın nesnesi olur. İlk kot üretimi 1955 yılında başlamıştır. Sosyalleşme açısından, “danslı ve kızlı-erkekli olan İstanbul sosyetesine özgü kabul edilen müzikli toplantılar, 1950'lerle birlikte orta sınıfın orta öğretim gençliğine değin yaygınlaşan” bir sosyalleşme ortamı olmuştur (Emiroğlu, 2013: 239, 595). 1950'li yıllarla birlikte tüketimin arttığı ve kısa dönemli de olsa ekonomik refahın getirdiği koşullar ve Amerikanlaşma etkisi kültürel değerleri değiştirerek gündelik hayat rutinlerini değiştirmiştir. Bunun en net gözlemlenebildiği kamusal alan ise, eğlence mekânları üzerinden olmuştur. Bu nedenle de incelenmek üzere, kentin içerisinde eğlence mekânları üzerinden ilerleyen *İstanbul Geceleri* filmi seçilmiştir.

1950'li yıllarda Türk sinema yapısı ve gündelik hayat içerisindeki rolü

Türkiye'de sinemanın gelişimi açısından, 1950-1959 yılları arası dönem genel olarak “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılır (Özön, 1995:233). Sinemanın tarihi ilk kez 22 Mart 1895'de gösterilen Louis Lumière'in, *Lumière fabrikası işçilerinin çıkışı* (La sortie des usines Lumière) adlı film gösterimi ile başlar (Duca, 1993: 12). Bu denli eski bir tarihe dayanan sinemanın ülkemize girişi de aslında yakın tarihlere denk gelir. 1896 yılında, II. Abdülhamit döneminde, Fransız Bertrand ilk film gösterimini sarayda gerçekleştirmiş, daha sonra aynı yıl içerisinde Sigmund Weinberg Beyoğlu ve İstanbul yakalarında halka film gösterimi yapmıştır. Sinemanın ilgi görmesi üzerine ise,

Weinberg'in çabalarıyla 1908'de Türkiye'nin ilk sineması olan "Pathé Sineması" açılmıştır (Onaran, 1994: 11-12). Yabancı filmlerin gösterimi ve sinema salonlarının açılmaya başlamasının yanı sıra, Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914'de çektiği *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* ilk Türk filmi olarak kabul edilir ve bu film Türk sinemacılığının başlangıcı sayılır (Özgüç, 1993: 13). Birinci Dünya Savaşı'nın bitişi ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti sinema tarihine baktığımızda, 1923-1939 yılları arası tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul'un tekelinde üretilen filmler ve bu filmlerdeki tiyatro etkisi nedeniyle ülkemizde "Tiyatrocular Dönemi" olarak ele alınır. Tiyatrodan yetişmeyen ve işe direk olarak sinemadan başlayan yeni yönetmenlerin etkisiyle 1939-1950 yılları arası Türk sinemasının "Geçiş Dönemi"dir. Ancak, 1950'lere kadar Türk sineması yapı, üretim ve sanatsal anlamda yeterince gelişme gösterememiştir. DP'nin iktidara gelişi ile birlikte doğrudan ve dolaylı etkilerle 1950 yılı Türk sineması için önemli bir dönüm noktasıdır. Türk sineması, bu yıllarda tiyatro etkisinden uzaklaşarak kendine ait bir sinema dili kazanmaya başlamıştır. "1950'den sonradır ki, sinema terimleri içinde düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmiştir" (Özön, 1995: 18, 229-231).

1950 yılı itibari ile sinemacılığın gelişmesinde birçok etken vardır. Kuşkusuz, en etkili sinema filmlerinin artışıdır ve bu artışta 1948 yılında yürürlüğe giren vergi indiriminin etkisi büyüktür. Türk filmlerinden alınan vergi oranının %25'e düşürülmesi kararı (Karahanoğlu, 2007: 8) ile yerli üretimde artış gerçekleşmiştir. "1948 yılında yerli filmlerden alınan belediye eğlence resminde yapılan indirim, yapımcıların ve film yapımının birdenbire çoğalmasına yol açtı. 1950 yılı nasıl sinemamızın sanat yönünden bir dönüm noktası olmuşsa, 1948 yılı da sinemamızın ekonomi işleyim yönünden bir dönüm noktası" olmuştur (Özön, 1985: 356). "1911-1944 yılları arasında her yıla düşen ortalama film sayısı 1,53 iken, 1950-1959 arası dönemde bu ortalama yılda 53 filme yükselir" (Özön, 1995: 232). Bunun yanı sıra, DP'nin iktidara gelmesi ile birlikte, tarımda makineleşmenin yanı sıra, karayollarının yapımına ağırlık verilmesi ve böylece kent ile köy arası ulaşımın kolaylaşması, elektrik alt yapılarının çoğalması gibi nedenlerle de sinema daha geniş halk kitlelerine erişim imkânı bulmuştur. Bunun sonucu olarak, sinema salonlarının sayısı %600 gibi oldukça yüksek bir oranda artış göstermiştir. Örneğin, 1949 yılında açık sinema sayısı 20 iken bu sayı 1953'te 103'e, 1960'ta ise 119'a ulaşmıştır. Sinema salonlarının artışından da anlaşılacağı üzere, seyirci sayıları da bu dönemde büyük artış göstermiştir. "İstanbul'un toplam nüfusuna düşen bilet sayısı sezon başında 11,8 iken, 1960 sezonunun sonunda 16,5'e yükselmiştir." (aktaran Karahanoğlu, 2007: 76). Türk sinemasına dair bu dönemlere ilişkin en büyük sorunlardan bir tanesi gerekli ve yeterli sayım yapılmamasıdır. Filmlerin izlenme oranlarına ilişkin bir veri tutulmamış, İstanbul dışındaki illerle ilgili de yetersiz veri bulunmaktadır. Bu dönemde sinemanın gelişimi ve ulaştığı seyirci sayılarını bilmek ise gündelik hayat içerisinde eriştiği ve yer edindiği kişi sayısını bilmek açısından önem taşır. Çünkü sinema bir kültürün edinilmesi ve yaygınlaşmasında en güçlü araçlardandır:

Yirminci yüzyılın sonlarında, çağdaş olma savındaki bir kültürün, bir seçkinler kültürü, bir mutlu azınlık kültürü olması düşünülemez. Kültürün demokratlaştırılması, kültürün geniş yığınların düzeyine indirilmesi değil, tam tersine, geniş yığınların çağdaş kültürün düzeyine çıkarılmasıdır. Bunun için de, çağdaş kültürün geniş yığınlara ulaştırılması, bu yığınların ayağına götürülmesi kadar; geniş yığınların kültür etkinliklerine yanıt vermesi, bu etkinliklere doğrudan doğruya katılması da önem taşır (Özön, 1995: 285).

Yıl	Yerli Film Sayısı	Yabancı Film Sayısı	İstanbul İlinde Sinema Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı
1950	23	229	92	11.822.000
1951	31	201	93	12.268.000
1952	50	240	109	14.315.000
1953	52	308	111	15.372.000
1954	51	323	120	20.615.000
1955	57	324	135	21.350.000
1956	49	317	121	23.500.000
1957	63	424	138	25.684.000
1958	95	253	164	28.123.600
1959	95	246	170	25.161.000

Tablo-1: 1950-1960 Yılları arası Türkiye'de Sinema-Salon-Seyirci Sayıları

1960	95	212	183	25.246.000
------	----	-----	-----	------------

Kaynak: Yorgo Bozis, 1969. Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu, *Genç Sinema Dergisi* Sayı: 4, Sayfa: 4.

Bir ülkede modernleştirici aktörlerin değişimi, toplumsal hayatın çok çeşitli alanlarında değişimlere yol açar. Örneğin, DP'nin yönetime gelmesiyle birlikte modernleşmede bu zamana değin örnek alınan Batı'nın Avrupa'dan Amerika'ya dönüşmesinin (Alkan, 2015: 592), etkisiyle bu dönem gösterilen yabancı filmler Hollywood filmleri olmuştur (Yıldırım, t.y.: 26). Dolayısıyla bu dönemde gündelik hayat değişimindeki 'Amerikanlaşma' etkisinde sinemanın da rolü vardır. Hollywood yıldızları zihinlerde etkisini göstererek, gündelik pratiklerde kendisine yer edinmiştir. Emine Sevgi Özdamar'ın 1950-1960 yıllarını içeren biyografik bir anlatı ile harmanlanan *Hayat Bir Kervansaray* (1993) adlı romanında 'Kılark Geybil bıyıklı' babalar ve kendisine 'Tina' denilmesini isteyen karakterler ile bu dönem Hollywood filmlerinin gündelik hayatın içine sınışına değinir (aktaran Depeli, 2011: 114, 120-121). Sadece Hollywood filmleri değil, yerli film üretiminin arttığı ülkemizde de “yıldız sistemi” oluşmaya başlamıştır. *Yıldız* dergisinin 1951 yılında düzenlediği yarışmada Belgin Doruk ve Ayhan Işık birinci seçilerek Hollywood'da varlığını sürdüren ikili sistemin ülkemizdeki karşılığını oluşturmuşlardır (Alkan, 2015: 605). Amerika ile yapılan ekonomik anlaşmalar ve iki kutuplu dünyada Amerika'nın yanında yer alma kararı ile DP sadece ekonomik ve siyasal değil, gündelik yaşamı derinden etkileyen de bir hareket yapmış olur. İthal edilen filmlerden de anlaşılabilceği üzere, ülkemizde de yerleşen yıldızlar ile komünizmin karşısında tüketim kültürüne dayalı toplumsal yapılanma perçinlenmektedir. Filmlerin yanı sıra, sinema yıldızlarına dair haberlerle bezeli dergilerin de katkısıyla bu tüketim perçinlenmiştir. Özetle, “Tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine gündelik yaşamı oluşturan her bir parçanın önemli bir değişim geçirdiği ve çeşitlendiği bu yıllarda” yıldızlar “...evliliği, giyim-kuşamı, eğlence anlayışı ve sosyalleşme pratikleri ile Batılı bir yaşam kültürü ve zevkinin örnek bir taşıyıcısı” (Tunç, t.y.: 10,15) olarak gündelik hayatın dönüştürülmesinde etkili olmuşlardır.

Kültürel değerlerin modernleştirici unsurlarının iletilmesinde ise, sinema en etkili araçlardandır. Böyle bir etkisi olduğuna inanılan sinemanın erişebilirlik imkânı yüzlerce kat arttığı 1950'li yıllara gelindiğinde gündelik hayatın etkileyeni olduğu açıktır. Ancak, sinema etkilediği gibi aynı zamanda etkilenendir de.

Sinemanın “kaydetme” ve “ifşa etme” gücü

Peki, sinema aynı zamanda var olanı aktararak gündelik yaşamı ve etkileyenlerini yansıtmaya gücüne sahip midir? Sinemadan yola çıkarak bu bilgileri edinebilir miyiz? Bu noktada Balazs (2013: 19, 151), sinemanın bir sanat olarak toplumsal gerçeklikle bağları olduğunu vurgular. Sinemanın halkı etkileme gücüne sahip olduğunu söyler, öyle ki sinema artık toplumsal bağları oluşturan hikâyelerin yerini almaktadır ancak aynı zamanda sinema bu durumdan etkilenendir de. Yönetmeni toplumsal gerçekçi bakış açısına oturttuğumuzda kaçınılmazdır ki içinde yaşadığı toplumla ilişkiler doğrultusunda, sinema toplumsal gerçekçilikten bağımsız değildir. 1950'li yıllarda çekilen filmlere baktığımızda, ülkeyi etkileyen siyasal kararları konu alan filmler

üretildiğini görürüz. Türkiye'nin NATO üyeliği almak için Kore'ye asker gönderme kararına ilişkin, *Kore'de Türk Kahramanları* (Seyfi Havaeri, 1951) filmi bunun bir örneğidir. Yine, bu dönem Amerika ile kurulan ilişkiler dolayısıyla edinilen komünizme karşı milliyetçilik olgusunun pekiştirilmesi kararına ilişkin *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon Murat Arıburnu, 1950), *Vatan İçin* (Aydın Arakon, 1951), *Bu Vatanın Çocukları* (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1959) gibi tarihi filmler sinemanın konusu olmuştur (Alkan, 2015: 605-606). Halit Refiğ'in 1950'li yıllar sinemasına yönelik sözleri de sinema ve içinde geliştiği toplumla ilişkine dair söylenenlere kanıt görevi görmektedir: “*Tek Parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam Sineması, aynı yıllarda siyasetin halka açılışı gibi sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır.*” (aktaran Yıldırım, t.y.: 13).

Kracauer (2015: 65-68), kameranın yansıttıklarının gerçeklikle ilişkisini vurgular. Sinemanın fotoğrafın uzantısı olarak “tıpkı fotoğraf gibi etrafımızı saran, görünen dünyayla bariz bir yakınlığa sahip olduğu”nu savunur. Film, içinde bulunduğu fiziksel gerçekliği kaydeder ve sunar. Bu nedenle de, içinde bulunduğu çağla ilişki içerisindedir. Kracauer, *Gündelik Hayatın Harikalarının Kâşifi Olan Film* başlığı altında izlediği filmde gündelik hayatın geçtiği sıradan sokakların ışık ve gölgelerle birlikte sinemaya aktarılışının etkileyciliğinden bahseder.

Gombrich'in hipotezine göre ise; “Görsel hammaddeler, Gombrich'in ‘şemalar’ - şeylere dair, sanat dilinde onları tanımamızı tetikleyen fikirlerden oluşan bir depo- adını verdiği şeyin, başka bir deyişle, Barthes'in proairetizmlerle, ya da ‘Ampirik Gerçeklikler Kodu’ ile kastettiği şeyin müdahalesiyle, anlamlı bir ‘parole’, sanatsal temsil/tasarım halinde yeniden düzenlenirler.” Bu da bizim, “verili bir tarihsel uğrakta, verili bir toplumsal formasyonda ve bu biçimlenme içinde tedavüle giren anlatılarda iş başında olan çeşitli uzlaşım sal insan deneyimi kavramlarının bir tür envanterini çıkarmamıza izin verir.” (Jameson, 2008: 120-121). Böylelikle, sinema sanatı bize 1950'liler Türkiye'sindeki toplumun içinden bir yansımanın örneğini sunar sonucunu çıkarmak mümkündür. Bu mantıkla, makalenin dayandırıldığı tarihsel sosyolojik bakış açısı doğrultusunda *İstanbul Geceleri* filmi ile döneme hâkim olan gündelik hayat pratiklerine dair izler aranmıştır.

Filmler “fiziki varoluşu tesis ederken,... gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar.” Yani, film sinematik olarak fiziki koşullara bağlıdır ve içinde bulunduğu fiili koşulları, hareketi kaydederken, “görülme yen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın 'gerçekliğin özel tarzları' da denebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne serer.” (Kracauer, 2015: 124-125, 131, 151). Sinema bir yanıyla “kaydetme” özelliğini sergilerken aynı zamanda görülemeyeni “ifşa etme” gücüne sahiptir. *İstanbul Geceleri* filminde, yönetmenin bağlı olduğu fiziki koşullar içerisinde bize sundukları bağlamından, modernleşme ile birlikte değişen gündelik hayat pratikleri ifşa edilmeye çalışılmıştır.

İstanbul Geceleri (1950) filmi üzerinden bir okuma

İstanbul Geceleri film künyesi:

Yönetmen: Mehmet Muhtar; **Senarist:** Abidin Doran; **Oyuncular:** Vahi Öz, Ziya Keskiner Abdullah Yüce, Sadri Alışık, Osman Alyanak, Nimet Tanrıöver, Ayçe Selika, Necdet İnce, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses; **Yapımcı:** Turgut Demirağ; **Yapım**

Şirketi: And Film; **Yapım Yılı:** 1950; **Özellikler:** 35 mm, Siyah-Beyaz; **Süre:** 99 dakika (Kaynak: Türk Sineması Araştırmaları)

İstanbul Geceleri film özeti:

Film temel anlatı olarak, Recep ve Şaban isimli taşralı iki karakterin İstanbul gece hayatında başlarından geçenleri anlatır. Recep ve Şaban arkadaşları Ramazan'ı İstanbul'a yolcu etmeden önce, trenin hareket saatine değin hep birlikte bir şeyler içmeye karar verirler. Ancak, trenin sesi gelir ve trene yetişme mücadelesi sırasında Ramazan geride kalır ve onun yerine Recep ve Şaban trene binerler. Bir tesadüf sonucu gitmeyi hep arzuladıkları İstanbul'a gelen taşralı karakterlerimiz bir otele yerleşirler. Resepsiyonistin kimlik bilgilerini dolandırıcı iş birlikçisine vermesi sonucu, kendisini Şaban'ın amcasının oğlu olarak tanıtan Refik, filmin kahramanlarını dolandırmak amacıyla evine davet eder. Film boyunca Recep ve Şaban, dolandırıcı Refik ve onun arkadaşları Selma ve Mine ile birlikte İstanbul'da çok çeşitli ve çok sayıda eğlence mekânına giderler. Filmin sonlarına doğru dolandırmak isteyenleri dolandıran Recep ve Şaban, eğlenceye devam edecek parayı da bu şekilde temin eder. Ancak, bir eğlence mekânından çıktıkları sırada Selma'nın eski sevgilisi Kemal, kıskandığı Şaban'ı vurur ve film Şaban'ın ölümüyle sona erer.

Sanayileşme ile birlikte modernleşmenin en net şekilde gözlemlendiği yer şehirlerdir. Modernleşmenin tarihi şehirlerde yazılır. Ve “şehirlerdir gündeliğin kendi tarihini yazdığı yerler.” Gündelikliğin modernliği, şehirlerin sokaklarında, binalarında, yeni yapılarında, kamusal mekânlarındadır (Harootunian, 2006: 25). Bu nedenle, İstanbul modernleşen Türkiye'de gündelik hayatın modernliğinin deneyimlendiği bir kent olarak önemlidir. Bu filmin seçilmesinin en önemli nedenlerinden bir tanesi 1950-1960 yılları arası DP yönetimi ile başlayan köy-kent çarpışmasını temsil eden bir yönü olmasıdır. Böylece, gündelik hayat pratiklerinin değişiminin en net gözlemlenebildiği kent ve bu kente ait pratikleri köylü ve kentli üzerinden anlatma imkânını sunar.

Kentle karşılaşma

1950 yılında özellikle tarımda makineleşme sonucu başlayan göçler ve köy-kent arası ulaşımın kolaylaşması sonucu, filmde de gördüğümüz üzere kırsalda yaşayan iki erkeğin şehre gelmesi konu edinmektedir. Film, tren sahnesi ile başlar. Arkadaşları Ramazan'ı İstanbul'a yolcu etmek üzere garda bulunan Recep ve Şaban tren kalkmadan Ramazan'ı da alarak bir mekâna geçerler. Ve burada arkadaşlarını İstanbul'a yollamaya hazırlanan filmimizin iki ana karakteri Recep ve Şaban, mahsulleri satıp para kazandıktan sonra İstanbul'a gitme hayallerini dile getirirler. Bu replikler bize tarımla geçinerek köyde yaşadıkları bilgisini verdiği gibi, İstanbul'u arzu nesnesi olarak konumlandıklarını da gösterir. Trenin hareket sesini duyan arkadaşlar koşar ama trene binmesi gereken Ramazan yetişemez. Onun yerine Recep ve Şaban trene binerler. Daha önceki konuşmalarından köyden ayrılmadıklarını bildiğimiz karakterlerimizle birlikte şehre varırız. Köyden şehre gelişin unutulmaz Yeşilçam temsilcisi Haydarpaşa'nın görkemi karşısında köyden gelen kahramanımızın hayranlığına tanık oluruz. Recep ve Şaban iki köylü olarak şehre yabancısıdır ve bu kadar yüksek bir bina hayret vericidir. Böylece, köy ve kent arasındaki ilk farklılaşmayı fiziksel mekân anlamında yaşarız. Vapur yolculuğu sırasında, yine Şaban'ın “-*Bu suyu buraya koymasalardı da herkes davarlarını otlatsaydı*” sözünden deniz kavramının dahi bilinmediği bir köy insanı ile karşı karşıyayızdır, bu nedenledir ki, deniz görünce

yapmayı düşündüğü köy hayatına özgü hayvancılıkla ilgilidir. Bir otele yerleştikten sonra kahramanlarımız İstanbul keşfine ilk olarak merak ettikleri müzikli tiyatroların olduğu Taksim'den başlarlar.

Mekânlar, müzik ve tüketilenler açısından gündelik hayat

Filmin üçüncü dakikasında filmin kahramanları ile üzerinde gazete kâğıdı serili olan masanın bulunduğu köy mekânında üç arkadaşı rakı içmektedir. “-İstanbul'dan gelende gayri bizi beğenmez” repliğinden kahramanlarımızın gözünde İstanbul'un büyüklüğünü anlarken bu mekânda sadece peynirden ibaret meze ve rakı tüketilmektedir. İstanbul'da ise iki kahramanımızla birlikte ilk olarak müzikli-tiyatroya gideriz.

Batı'ya özgü müzik aletleri ile girdiğimiz mekânda, halk oyunları ile karşılaşırız. Burada halk oyunları ile yöresel bir gösterinin ardından tiyatrodaki köylü, güldürü unsuru olarak karşımıza çıkar. Daha sonra, otel resepsiyonistin verdiği bilgileri kullanarak akrabalık ilişkisi ile kahramanlarımızı dolandırma amacındaki şehirli olan bir erkek ve bir kadın kahramanın eşliğinde yine İstanbul gece hayatında ikinci mekâna gideriz. 1950'li yıllar ile birlikte radyonun etkinliğinin artmasının da etkisiyle Türk sanat müziğinin popülerlik kazandığı yıllardır. Bu mekânda, Türk sanat müziği ile karşılaşırız. Gittikleri bir diğer mekânda da geleneksel çalgılar ile Türk sanat müziğinin söylendiğini görüyoruz. Bu mekânda, şehirli kadınlardan biri 'vermont' diğeri ise 'cin' siparişi verir. Bunun üzerine Şaban'ın cinden korkması ve vermontu armutla karıştırır, bunların rakı kültürüne ait köylüye uzak içkiler olduğunu anlamaktayız. İçki siparişleri üzerinden bile köylü-kentli ayrımının farkına varıyoruz. Türk sanat müziğinin önemli sanatçılarından Müzeyyen Senar'ı sahnede izlediğimiz mekânda, Şaban'ın şehirli kadının çatal-bıçak kullanışını izleyerek ona ayak uydurmaya çalışması, köyün şehre ayak uydurmasının yansıması gibidir. Köy için efsaneleşen İstanbul'un modern yaşam kurallarına uyum sağlanmalıdır. Bir başka mekâna geçtiğimizde ise, türkü söylendiğini görüyoruz. Hatta Şaban, sahneye çıkarak saz eşliğinde türkü söyler. Daha sonra ise bir caz kulübe giderler. 1950'li yıllar ile birlikte Amerikanlaşma etkisinin de katkısıyla Türkiye'de cazın geliştiği ve caz barların açıldığı yıllardır (Tunçağ, Artful Living, 2013). Diğer gidilen mekânlarda oturarak izleme üzerinden eğlenceye iştirak söz konusu iken, caz kulüpte kadın ve erkek birlikte dans etmektedir. Bu mekânda garsonun aksanından Türk olmadığı anlaşılmaktadır ve içki siparişi almak için; viski, şampanya, votka, cin, vermont, brandi gibi yabancı içkileri sıralar. Bu içkilere yabancı Recep ve Şaban 'limonata' ve 'ayran' siparişi verirler. Köyün gelenekselliği yerli içecekler üzerinden vurgulanır. Buranın tamamen Batılı değerleri barındıran bir yer olduğu aşikârdır. Yine Batılı bir müzik sounduna sahip bir mekâna geçilir. Burada da şehirli kadın karakterlerimiz modernliğin bir koşulu olarak yabancı içki olan 'şampanya' siparişi verirler. Kadın ve erkeklerin birlikte dans ettiği bu mekânda, Şaban erkeklerin kadınları dansa kaldırmak için eğilmelerini garipser. Şehirli karakterimiz Selma bunun adet olduğunu söylediğinde o da buna uyum sağlamak zorundalığı hisseder. Modern şehrin kuralları keskindir ve köylü buna uyum sağlamak ister, sorgulamaz ve uygular. Ancak, yine verili olan dans kurallarını bilmez ve köylünün modern dansı diğerlerini güldürür. Halk oyunları ve dansözlerden sonra gidilen son mekânda yabancı sanatçının gerçekleştirdiği dans gösterisini izleriz hemen ardından ise aynı mekânda 'göbek havası' çalınır. Türk sanat müziğinden türküye oradan caza uzanan bir eğlence yelpazesi vardır. Film, 1950'li yılı Türkiye'sindeki çok katmanlı yapıyı bu mekânlar üzerinden

bize göstermektedir. Ayrıca, modernleşen bir ülke olarak, bunun getirdiği gereklilikler doğrultusunda yeme-içmeden kıyafete, uyulması gereken kurallar vardır.

Modern kentin giyim-kuşam kodları

Filmin ilk dakikalarında taşradayken Ramazan ve Recep rakı içtikleri bir mekândayken biraz önce trene eşyalarını koydukları arkadaşlarını uğurlamaya hazırladıkları kıyafetleri ile bu mekânda vakit geçirebilmektedirler. Yine aynı kıyafetlerle İstanbul'da gittikleri ilk mekân olan müzikli-tiyatroda ise burada bulunan şehirli, takım elbiseli erkeklerin kahramanlarımıza karşı gülüşmelerine şahit oluruz. Yer bulamayan kahramanlarımız sahne arkasına geçerler ve burada halk oyunları ekibini köylüleri zannederler, sahne arkasında onlara dâhil olurken kimse bunu sorgulamaz, çünkü kıyafetleri köylü kıyafetleridir. Şaban'dan polis kıyafetli oyuncu gösteri için kıyafetlerini ister. Şaban gerçek polis sandığı kişiye kıyafetlerini verir, yadırgar ama bunu İstanbul'un bir âdeti sandığı için itiraz etmez. Şaban'ın kıyafeti ile sahneye çıkan oyuncu için “-Tam köylü gibi olmuşsun” repliği üzerine, bu kıyafeti kapıcıdan aldığı söyler. Buradan şehirde çalışan köylünün iş kodlarına dair de bir bilgi edinmiş oluruz. İlk mekânda karşımıza halk oyunları ekibi çıkmıştır. 1950'lerin eklemli yapısında, izleyici olarak kıyafetleri gülünç bulunan köylü, şehir hayatının eğlenme kültürüne eklenmiş bir unsurdur. Şehir ve kent arası yakınlık, kültüre eklenilen köye özgü biçimlerle sağlanıyor gibi görünmesine rağmen, köylü kıyafetinin bir kostüm olarak gösterilmesi gerçek anlamda bu uçurumun devam ettiğini anlatır. Sahnede garipsenmeyen kıyafetler, izleyici olarak gidildiğinde küçümsenmektedir. Gidilen ikinci mekânda da Recep ve Şaban'ın kıyafetleri bir çiftin garipseyen bakışlarına maruz kalarak yadırganmaktadır. Bunun üzerine şehirli karakterlerin yardımıyla takım elbise alarak, modern şehrin kıyafet kurallarına uyum sağlarlar. Tiyatroya gittikleri mekânda bir kadın kürk mantolu, inci kolyelidir ve tüylü şapka takmıştır. Kadının şapkasının tüyünden sahneyi göremeyen Şaban, tüyü keser. Kadın kızar ama kocası “tiyatrodaki şapka takılmayacağını sana söylemişim” diyerek kadını susturur. Yönetmen, bu sahneye şehirde yaşanan gösterişçi giyimi eleştirir. Bir diğer mekâna girerlerken “gardırop” Şaban'ın şapkasını çıkartır, buna itiraz eden Şaban'ı “-Öğrenemedin gitti be Şaban, İstanbul'da adet böyledir. Önce şapkanı soyunacağın” sözleri ile Recep uyarır. Modern şehrin değişmez kıyafet kuralının kapalı mekânlara girerken şapka çıkartmak olduğunu gidilen diğer tüm mekânlarda da kahramanların şapkalarını çıkartmış olduklarından öğrenmiş oluruz. Döneme hâkim kıyafet kodları, kadın ve erkek içinde, Cumhuriyet'in kurucu değerlerinin yarattığı modern görünüşe sahiptir.

Dönemin kamusal alanlarında kadın-erkek ilişkileri

Kamusal alanlardaki kadın-erkek ilişkileri açısından baktığımızda, 1950'de iktidara geldiğinde ilk hamle olarak, “Arapça Ezan yasağı”nı kaldıran (Eroğlu, 2003: 101), muhafazakâr bir kesime de hitap eden bir parti olmasına rağmen artan eğlence hayatında kadın ve erkek birlikteliğinin ‘normalleştiği’ görülmektedir. Gidilen her mekânda kadın ve erkek birlikte oturmaktadır, dans etmektedir. Bunun yanı sıra, ilk başta sadece gayri-Müslim kadınların çıkabildiği sahnelerde Türk kadınına görmekteyiz. İster dansöz olarak, ister ses sanatçısı olarak Cumhuriyet'le birlikte temelleri atılan Türk kadının, kamusal ve eğlence mekânları dâhil olmak üzere, görünürlüğünün arttığı yıllardır.

Sonuç

Filmde kent korkulması gereken, kentli ise dolandırıcı olarak gösterilir. Köyden gelen, tarımda verimliliğin artmasıyla parası olan ancak bilgisiz ve cahildir. Kandırılmaya müsaittir. Ancak, Recep bu durumu anlar ve kandırmak isteyeniyi kandırır. Bu yönetmenin film içerisinde, dayatılan kodlara dair bir eleştirisidir. Buna rağmen, filmin sonunda Şaban vurularak öldürülür. İstanbul, köylü için bir mit olarak efsaneleşen modern yaşamı temsil ederken Mehmet Muhtar, bu filmi ile köy ve kent ilişkisini eleştirel bir tarzda filme alır. Köylü, kentin modern eğlence hayatına dair kodlara uyum sağlarken bu eğlence hayatı içerisinde şehirli için köy ve köylü çoğu zaman güldürü unsurudur. Muhtar, filminde kent yaşamına dâhil olma koşullarını köylülerin çabası üzerinden aktarır. Bize toplumdaki gündelik hayata yer etmiş, normlaşan kuralları film aracılığıyla göstermektedir. Bunları sadece göstermekle de yetinmez örtülü olanı köylü üzerinden eleştirerek ifşa eder. Bahsettiğimiz, DP dönemiyle birlikte değişen kent ve köy birlikteliğini filmin karakterleri ile birlikte şehre gelerek öğreniriz. Eğlence hayatında gittiğimiz mekânlarda modern olmanın birincil koşulu olarak bize kıyafet kodları verilirken, dönemin getirdiği halka inme politikasına uygun olarak müziklerde ve gösterilerde yerel değerlere de yer verildiğini anlarız. Cumhuriyet'in kurucu değerlerin de milli unsurlar vardır. Örneğin, “vals”tan sonra “zeybek” oynanmaktadır. Burada ise, yabancı bir danstan sonra “göbek havası” çalınmaktadır. Bu durum bize ulus-devletin sunduğu yerel değerlerin bu dönemde farklılaştığını söyleme imkânı tanır. Ancak, Batılı değerlerden de kopma söz konusu değildir. Ve bu dönem bahsi geçen Batı'nın Amerika olduğunu gidilen caz kulübündeki Amerikalı sanatçılardan anlarız. Dönemin modern insanının tükettiği içkiler de yabancıdır. Oysaki köydeki ilk sahne de rakı tüketilmekteydi. Yine, köylü karakterler ayran ve limonata sipariş ederken şehirli olanlar tercihlerini şampanya, vermont gibi yabancı kökenli içkilerden yana kullanmaktadırlar. Şehirde artık köyden gelen değerlere yer açılmıştır ancak, modernin gereği olarak görülen Batılı değerler kıyafetten içkiye, davranış kurallarından müziğe hala oradadır. Film bize DP döneminde değiştiğini gördüğümüz eklemli yapıyı göstermiştir. Dönemin gündelik yaşamına yer eden pratikleri de film bize sunmuştur. Bu durum, değişen iktidarın modernleştirici seçkinlerinin de değişerek gündelik hayatı dönüştürdüğü ve dönemin koşullarının toplumla bağları olan sinema ile gösterilebilir hale geldiğinin kanıtı niteliğindedir.

Kaynakça

- Alkan, Mehmet Ö. (2015) Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken... *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Ed. Tanıl Bora, ss. 565-618. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alpkaya, Faruk (2012) Toplumsal Yapı ve Toplumsal Değişme. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru, ss. 7-17. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aydın, Suavi (1993) *Modernleşme ve Milliyetçilik*. Ankara: Gündoğan Yayınlar.
- Aytaç, Ahmet Murat (2012) Türkiye'de Ailenin Tarihsel Dönüşümü: 1925-2010. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru, ss. 299-320. Ankara: Phoenix Yayınevi.

- Bağçe, Emre H. (2004) Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni. *Modernlik ve Modernleşme süresinde Türkiye*, Ed. Güngör Erdumlu, ss. 3-60. Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- Bahçe, Serdal ve Benan, Eres (2012) İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru, ss. 17- 70. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Balazs, Bela (2013) *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü*, Çev. Oya Kasap. İstanbul: Say Yayınları.
- Belge, Murat (1983) Türkiye'de Günlük Hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 4*, Der: Murat Belge, Bülent Özüakın, ss. 836- 877. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozis, Yorgo (1969) Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu. *Genç Sinema Dergisi*, Sayı: 4: 3-7
- Brown, Bruce (1989) *Marx, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi*, Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cantek, Funda Şenol (2015) Ellili Yıllar Türkiye'sinde Basın. *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Ed. Tanıl Bora, ss. 423-450. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetin, Halis (2003) Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi. *Doğu-Batı*, Sayı 25: 11-41
- Depeli, Gülsüm (2011). Edebiyatta Otobiyografik Kurgu ve Gündelik Hayat: Hayat Bir Kervansaray. İki Kapısı Var: Birinden Girdim, Birinden Çıktım. *Edebi Gündelik*, Ed. Tuğba Taş, ss. 111-137. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Duca, Lo (1993) *Sinema Tarihi*, Çev. Nuri Sarıdoğan. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Emiroğlu, Kudret (2013) *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erkılıç, Senem Duruel (2008) Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Sayı 8: 123-143
- Eroğlu, Cem (2003) *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Giddens, Anthony (1994) *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Göle, Nilüfer (2007) Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık*, Der. Uygur Kocabaşoğlu, ss. 56-74. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gültekin, Mehmet Nuri (2011) *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*. 2. Basım İstanbul: Everest Yayınları.
- Harootuian, Harry (2006) *Tarihin Huzursuzluğu: modernlik, kültürel pratik ve gündelik hayat sorunu*, Çev. Mehmet Evren Dinçer. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Işın, Ekrem (1999) *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: YKY.
- Jameson, Fredric (2008) *Modernizm İdeolojisi*, Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karahanoğlu, Işıl (2007) *1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema TV Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

- Kaynar, Mete Kaan (2015) Türkiye'nin 1950'li Yılları Önsöz. *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, Ed. Tanıl Bora, ss. 11-14. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçer, Dilara (2009) Demokrat Parti Dönemi (1950-1960) Kadın Dergilerinde Kadın İmajı. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Vol. 1, No. 2: 131-143.
- Kracauer, Siegfried (2015) *Film Teorisi*, Çev. Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lefebvre, Henri (2007) *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Maman, Kamil (2013) *Tek Parti Devrinden 27 Mayıs İhtilali'ne Kadar Demokratlar-DP'nin Kurucu Anlatıyor Refik Koraltan*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif (1994) *Türk Sineması 1. Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları
- Özer, İnan (2011) Türkiye'de Kent, Kentleşme ve Kentsel Değişme. *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Ed. Mehmet Zencirkıran, ss. 329-360. Bursa: Dora Yayıncılık.
- Özgüç, Agâh (1993) *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özgüden, Mehmet (2012) Türkiye'de Seçkinler. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru, ss. 367-407. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özkazanç, Alev (2012) Cumhuriyet Döneminde Siyasal Gelişmeler: Tarihsel Sosyolojik Bir Değerlendirme. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru, ss. 71-105. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özön, Nijat (1985) *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Şengül, H. Tarık (2012) Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru, ss. 407- 453. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Taş, Tuğba (2011) Edebi Gündelik Sunuş. *Edebi Gündelik*, Ed. Tuğba Taş, ss. 9-12. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Tazegül, Murat (2005) *Modernleşme Sürecinde Türkiye*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Tekeli, İlhan (2010) *Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Timur, Taner (2003) *Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş*. Ankara: İmge Kitabevi.
- TSA, İstanbul Geceleri. <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/5463/istanbul-geceleri>, Erişim: 11.02.2017
- TUİK, Şehir ve köy nüfusu, 1927-2000. <http://www.tuik.gov.tr>, Erişim: 25.10.2016.
- Tunç, Sevecen (t.y.) Hayat'ın Yıldızları: 1950'lerin Türkiye'sinde Tüketim Kültürü, Futbol ve Şöhret. https://www.academia.edu/7667005/Hayat%C4%B1n_Y%C4%B1ld%C4%B1zlar%C4%B1_1950lerin_T%C3%BCrkiyesinde_T%C3%BCketim_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BC_Futbol_ve_%C5%9E%C3%B6hret, Erişim: 10.10.2016.
- Tunçağ, Hülya (2013) Türkiye'de Cazın Öyküsü İlk Yıllar 2. <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/turkiyede-cazin-oykusu-ilk-yillar-2-i-610>, Erişim: 10.02.2017
- Vatandaş, Celalettin (2011) Kapsam ve Yöntem Açısından Türk Modernleşmesi. *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Ed. Mehmet Zencirkıran, ss. 63-101. Bursa: Dora Yayıncılık.

Yıldırım, Alican (t.y) Türk Sineması'nın 1950– 1975 Yılları Arasındaki Döneminin Sinema Dili Açısından İncelenmesi ve Bu Dile Etki Eden Faktörlerin Saptanması.

https://www.academia.edu/20014720/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_n%C4%B1n_1950_1975_Y%C4%B1llar%C4%B1_Aras%C4%B1ndaki_D%C3%B6nemin_Sinema_Dili_A%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_%C4%B0ncelenmesi, Erişim: 21.12.2016.

Yıldırım, Ergün (2012) *Hayali Modernlik- Türk Modernliğinin İcadı*. İstanbul: Doğu Kitapevi.

“Alternatif” bir medya analizi: *cin ayşe*

Tuba Çetinbaş*

Özet

Alternatif medya, ana akım medyanın az yer verdiği ya da hiç yer vermediği kesimlerden, ezilenlerden ve hak arayışlarından beslenmekte, sessizlerin sesi olmak adına mücadele vermektedir. Ataerkil toplumlarda geri planda bırakılan kadınlar, kadın medyasıyla bir adım öne çıkmakta, cinsiyetçilikten uzak, kimseyi ötekileştirmeden, ayrımcı dilin kullanılmadığı yayınlar yapmaktadır. Feministlerin, mesajlarını yaymak için kullandığı araçlardan biri de fanzinlerdir. “Kendin yap” (DIY/do it yourself) mantığıyla hazırlanan fanzinler, periyodik aralıklarla yayınlanır. Bu çalışma, erkek egemen bir medyaya sahip olan Türkiye’de kadınların görünürlük projesi olarak ‘kültür-sanat-edebiyat fanzini’ kategorisinde yayınlar yapan alternatif bir medyayı ele almıştır. Çalışmada, içerik ve söylem analizi kullanılarak ‘*cin ayşe*’ fanzininin örgütsel, ekonomik ve içeriksel yapısı incelenmiştir. Analiz, fanzinin üç sayısı ile sınırlandırılmıştır. Bunun yanı sıra, sosyal bilimler alanında sık başvurulan bir nitel araştırma tekniği olan ‘derinlemesine görüşme’ de bu çalışmada kullanılmıştır. Çalışmanın amacı, ‘*cin ayşe*’yi yapısal olarak ele almak, medya içeriğini analiz etmek ve bu fanzini çıkarıp editörlüğünü yapan Anita Sezgener ile derinlemesine yapılan görüşmeden elde edilen bulgular yoluyla, ‘*cin ayşe*’yi alternatif bir mecra olarak tanımlayabilmektir. Kadın yazarlardan oluşup 2008 yılından bu yana var olan post-feminist fanzin ‘*cin ayşe*’, kültür bozumu, karışık medya ve sanat formu içermektedir.

Anahtar kelimeler: Alternatif medya, *cin ayşe*, fanzin, kadın medyası, karışık medya, kendin yap, kültür bozumu, sanat formu

An “alternative” media analysis: *cin ayşe*

Abstract

The alternative media is feed by the segments which are not mentioned or a mentioned a bit in the mainstream media, seeking the rights of the oppressed. It struggles to be the voice of the silence. Women who are left behind in patriarchal societies are one step ahead with the women's media, and makes publications that are far from sexism, do not discriminate, and do not use discriminatory language. One of the tools feminists use to propagate their own messages is the fanzines. The fanzines are prepared with the meaning of 'do it yourself', and published periodically. This study aims to examine the organizational, economic and contextual structure of '*cin ayşe*' which is an alternative media model on the category that 'culture-art-literature fanzine' as a visibility project except in male-dominated media of Turkey. In this study, content and discourse analysis were done. The analysis contains only three numbers of the fanzine. In addition, the 'in-depth interview' technique, which is a qualitative research technique frequently used in social sciences, has also been used in the study. The aim of the work is to be able to '*cin ayşe*' structurally, to analysis the media content, and to define the fanzine as an alternative medium through the findings obtained from the in-depth interviews with Anita Sezgener, who has built this fanzine, and editing the contents. The post-feminist fanzine '*cin ayşe*', which has existed since 2008, is composed of female writers, and contains culture jam, mixed media and art form.

Keywords: Art form, alternative media, *cin ayşe*, do it yourself, fanzine, culture jamming, mixed media, woman's media

* Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya Çalışmaları Doktora Programı, e-posta: tubactnbs@gmail.com

Giriş

Alternatif medya, ana akım medyada az temsil edilen veya hiç temsil edilmeyen kesimlerin düşüncelerini topluma özgürce ifade edebileceği bir mecra sunar. Ana akımın hegemonyası karşısında baskılanan, ötekileştirilen, ikincilleştirilen bireylerin/grupların hak arayışından beslenen alternatif medya, sesi duyulmayanların yanında yer alır. Alternatif medya, ekonomik/örgütsel/medya içerik yapısı olarak geleneksel medyadan ayrı bir yerde konumlanır. Bağımsız olup hiyerarşiden ve finansal kaynaklardan uzak, süresi belirsiz çıkan basılı materyal olan fanzin gibi oluşumlar, topluma alternatif bir mecra sunar. Fanzinler, resim, fotoğraf, yazı, karikatür yoluyla oluşturulup genellikle belirli bir konu üzerine işlenmektedir.

Çalışmanın ilk alt başlığında alternatif medya kavramı üzerinde durulmuştur. Alternatif medya oluşumları, ana akım medyada olduğu gibi ideolojik bağlamda değil, eleştirel bir üslupla içeriklerini hazırlamaktadır. Bu ilk bölümde, alternatif medya içerik tekniklerinden kültür bozumu, karışık medya ve sanat formuna değinilerek, bu kavramların nasıl, hangi amaçlar doğrultusunda kullanıldığı aktarılmaya çalışılmıştır. İçerik hazırlarken kullanılan bu üç tekniğe, özellikle fanzinlerde sıkça yer verilmektedir. İkinci alt başlıkta, 1930'lu yıllarda doğup 70'li yıllarda yaygınlaşan fanzin oluşumunun geçirdiği evreler, kavramsal bir çerçevede sunulmaya çalışılmıştır. Literatür taramasında, alternatif medya kavramına odaklanan fanzinler gibi, profesyonel olmayan yazar ve editörler tarafından üretilen içerikler üzerine araştırmalarda bulunan kişilerin görüşlerine yer verilmiştir.

Üçüncü alt başlıkta ise, Türkiye'de alternatif bir medya örneği incelemesi kapsamında 'cin ayşe' fanzini ele alınmıştır. Fanzin, ekonomik, örgütsel ve içeriksel yönden analiz edilmiştir. Bu çalışmada, 'cin ayşe'nin yapısal olarak ele alınışında içerik analizi, söylem analizi ve derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır.

Alternatif medya: 'Bir başka dünya mümkün!'

Küresel medya ortamında kendi seslerini duyuramayanların sesi olan alternatif medya, azınlıkların ve toplulukların fikirlerini yaymakta ve geleneksel medya tarafından görmezden gelinenlerin bakış açısını sunmaktadır. Aydoğan ve Kırık'ın (2012: 63-64) da belirttiği gibi günümüzde alternatif medyaya örnek olarak sendika gazeteleri, marjinal müzik türlerini yayınlayan dijital radyo istasyonları, düşük bütçeli edebiyat dergileri, radikal politik partiler tarafından dağıtılan gazeteler, çevre aktivistleri internet siteleri, bir topluluğa ait feminist radyo şovları gibi ana akım medyada görülmesi güç olan örnekler verilebilir. Otoriteden uzak olan alternatif medya, anti-hiyerarşik bir yapıdadır ve kâr amacı gütmemektedir. Bu anlamda, "bir yayının alternatif olup olmadığı, üç kritere bakarak saptanabilir." Bu kriterler şöyle açıklanabilir: yayıncının kâr amacı gütmemesi, yayın konusunun toplumsal sorumluluk olması, yayıncıların kendilerini 'alternatif yayıncı' olarak tanımlamasıdır (Atton, 2002: 13). Alternatif bir medya, ticari kaygılar peşinde olmamalıdır. Başka bir dünyanın mümkün olduğu gerçeğini slogan edinen alternatif medya, toplumsal dönüşümlerde her zaman rol oynayacak önemli bir mevkide olmak zorundadır.

Alternatif medya, geleneksel medyaya karşı bir duruş sergiler. Amaç, konuşulmak istenenleri sansüre uğratmadan özgür bir iletişim ortamında topluma aktarmaktır.

Alternatif medya, Mutlu'nun (1998: 35) da söylediği gibi “yerleşik ve kurumsallaşmış siyaseti (toplumda değişimi savunma veya en azından geleneksel değerlerin eleştirisi anlamında) açıkça reddeden veya ona meydan okuyan kitle iletişim biçimleridir. Bunlar, köktenci (radikal) veya yer altı iletişim araçları olarak da adlandırılır.” Alternatif medyada içerik, kapitalist kitle medyasındaki aksine ideolojik formda değil; eleştirel form ve bağlamda üretilir.

Bağımsız medya, yurttaş medyası, radikal medya, taktiksel medya, topluluk medyası gibi adları olan alternatif medya, yalnızca alternatif medya pratikleri değil; baskıcı toplumu sorgulayan eleştirel medya olarak da algılanmalıdır. Fuchs (2010), alternatif medyanın geleneksel medya üretimine, yapısına, içeriğin dağıtımı ve alış eksenindeki egemen kapitalist formlarına meydan okuduğunu belirtmekte; eleştirel medya üretim içeriğinin; varoluşun bastırılmış olasılıklarını, antagonizmini ve potansiyel değişiklikleri gösterdiğini söylemektedir. Alternatif medyanın üretim yapısı, eleştirel formdadır. Örgütsel medya yapısı, taban medya kuruluşlarıdır ve hiyerarşi yoktur. Dağıtım yapısı ise, alternatif dağıtım yollarıdır.

Alternatif medya ana akım medyanın genellikle yer vermediği toplumsal hareketlere, muhaliflere, kültürel azınlıklara ve toplumsal cinsiyete dayalı yayınlara yer vermekte olup çoğulcu ve katılımcı olmayı, eşit hak ve özgürlükleri savunmaktadır. Alternatif medyada yayınlar, kültür bozumu, karışık medya ve sanat formu olarak göze çarpmaktadır.

Kültür bozumu

Terim olarak 'bozum' (jam = yayını bozmak/parazit yapmak), 1984'te Negativland grubunun *JamCon'84* albümünde ses kolajı (kes-yap) ile ortaya çıkmıştır. Köklerini, punk, hippie, durumsalcılık, gerçeküstücülük (sürrealizm), Dadaizm ve anarşizmden alan ve başlıca amacı yaygın kültürel yapılara meydan okumak olup, yıllardır süregelen diğer toplumsal eylemci kişi ve grupların düşünce ve eylemlerinin bir potada eridiği doğrudan bir eylem biçimini ifade etmektedir (Andersen, 2004: 120). 'Kültür bozumu' deyimi ise, ortak frekansların korsan yayın yapabildiği, bağımsız iletişim için altüst edilebildiği, hakim frekansların bozulabildiği 'radyo bozumu'(radio jamming) fikrinden gelmektedir. Kültür bozumu, 'culture jamming' olarak bilinir. Esasen, bir kültür yayını bozmak anlamına gelmektedir. Daha doğrusu, 'dayatılan' kültürü bozuma uğratmak demektir. Bakır ve Çelik'in (2013: 50) de belirttiği gibi kapitalizm ve tüketim toplumu eleştirisinin yeni biçimlerinden olan kültür bozumunun kökenini belirlemek, imkânsız gibidir; çünkü Klein'in (2012: 304) de söylediği gibi kültür bozumu uygulamaları, duvar yazısı (graffiti), kesme-yapıştırma, punk, öncü (avant-garde), modern sanat gibi eylem ve akımlara ve hatta eski dönemlerde reklama yönelik gerçekleşmiş toplumsal veya bireysel tepkilere kadar dayandırılabilir. Kültür bozumunun yeni bir hareket olmadığını Lasn (2004: 109-111) da şöyle belirtmektedir:

Kültür bozumcular kendilerini, kökü eski punk rockçulara, 60'ların hippie hareketine, bir grup entelektüel ve kavramsal sanatçının oluşturduğu durumcu enternasyonale, gerçek üstücülere, dadaistlere, anarşistlere ve benzeri toplumsal kışkırtıcılara dayanan bir devrimci akımın devamı olarak görmektedir. Bu akımın mensupları öylesine samimi ve inatçıydılar ki egemen düzene karşı çıkışları da o denli hakikiydi. Bu anarşist ruhu günün medya kültürüne karşı yönlendiren ilk grup, durumcular olmuştur. Medyanın insan aklını nasıl

yavaş yavaş dumura uğrattığını ilk anlayanlar onlar olmuştur. Onlar, bir bakıma ilk postmodern devrimcilerdir.

Sitüasyonizm, durumculuk anlamına gelir ve durumcular da sitüasyonistlerdir. Onlar, sanatın yerine başka bir şey koyarak deneylerde bulunmuştur ve Brown'un (2008: 150) da söylediği gibi bu deneyler, fotoromanlara fazladan yerleştirilmiş ya da değiştirilmiş konuşma baloncuklarının uygulanması, kitle haberleşme araçlarında gerilla yöntemlerinin reklamı, sitüasyonist mizahın gelişimi ve sitüasyonist filmlerin üretimi olarak dört biçime sahiptir. Kültür bozucular, eylemlerini yaparken aynı amacı paylaştığı bireylerle/gruplarla ortaklaşa çalışabileceği gibi, bağımsız olarak da eylemde bulunabilmektedir.

Kültür bozucular, hazırladıkları bozucu uygulamalarla durumsalcıların, mevcut estetik öğelerin (stillerin ve formları) ödünç alınması ve bunların ilk hâllerinden farklı ve radikal mesajlar taşıyacak şekilde dönüştürülmesi olarak ifade ettikleri "kandırmaca/ana yoldan sapma" (detournement) tekniği ile tüketimi körükleyen fikirlerin etkisini en aza indirmeye çalışmaktadır (Waltz, 2005: 111). Kültür bozucu hareketlerin kaynağı, Amerika ve onun kültürünün günümüzdeki konumudur. ABD'de artık özgür ve otantik bir yaşam sürmek imkânsızdır; çünkü kitle iletişim araçları 'cool' bir küresel kültürü aşılama uğraşmaktadır (Lasn, 2004). Otoriteye karşı çıkan, ona meydan okuyan kültür bozumu hareketinin mensupları, 60'lar için insan hakları hareketi, 70'ler için feminizm, 80'ler için çevrecilik ne anlama geliyorsa günümüz için de kültür bozumunun o anlama gelmekte olduğunu iddia etmektedir (Bakır ve Çelik, 2013: 51).



Görsel 1: Kültür bozumu örnekleri

Kültür bozumu genellikle, eğlence, reklam, sanat gibi popüler kültürü eleştirmeye kalkışmaktadır. Kurumsal kapitalizm, tüketim konuları ve politika üzerine yorum sağlama eğilimindedir. Kültür bozumunun karakteristik özelliği, amaç için uygun hale getirilen resimler, video, ses, ironik veya hicivli yazılar olmasıdır. Kültür bozucular radyo, dergi, fanzin, video, etiket (sticker), ilan panosu (billboard), web siteleri gibi

çoğu geniş bir medya yelpazesini, eylemlerini gerçekleştirmek adına, Barış ve Çelik'in (2013: 51) de dediği gibi 'iletişim taktiklerini' kullanmaktadır. Kültür bozumu, bilgi iletişim teknolojilerinin gelişimiyle, özellikle 90'lardan itibaren güçlenen bir hareket olmuştur. 20.yy medyasının yükselişiyle, kültür bozumu da bir yükselişe geçmiştir.

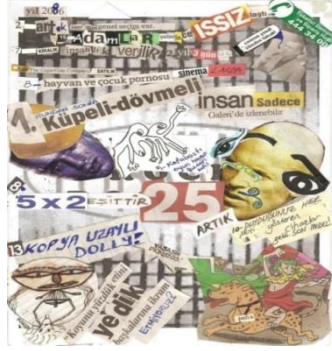
Karışık medya

Alternatif medyada sıkça karşılaşılan karışık/karma (mixed) medya terimi, farklı malzemeler kullanılarak yapılan içerikleri belirtmektedir. Ayrıca karışık medya (karışık teknik), tek bir birleşim içinde bir araya getirilen, reklam, tanıtım, aktivite gibi amaçlar için televizyon, radyo, dergi, internet gibi medyanın birlikte kullanımınıdır. Blakeman (2015: 238), "bir mücadelenin çoklu medya aracı kullanması, karışık medya terimiyle ilişkilendirilmektedir. Karışık medya, medya merkezi olmadan bir medya sinerjisi yapı bileşenidir" der. Örneğin, *The World Association for Christian Communication* adlı dini bir örgüt, gelişmekte olan dünyada cehaleti azaltmak ve medya erişimini artırmak için düzenlediği bir kampanyada, takvim, ilan panosu, etiket, afiş gibi araçları kullanarak Hindistan'daki çocukların okula yazılmaları adına çalışmaktadır (Waltz, 2015: 26). Aynı zamanda bu kampanya, bir kasetçalar ve hoparlör kullanarak sokak tiyatrosu performansları da yapmaktadır. Waltz, bu karışık medya yaklaşımının, değişik okuma-yazma oranına sahip izleyiciler için mantıklı olabildiğinin altını çizmektedir.

Sanat formu

Sanat, dahil olunan süreçlere odaklanarak gerçekleşen eylemleri veya yaşanan anı vurgulamaktadır. Alternatif medyada sanat, sesle, resimlerle, video, görüntüler kullanılarak yaratılan her türlü uygulamayı kapsar. Alternatif medya ve alternatif süreçler kullanılarak yapılan sanat eserleri, bireylerin dikkatini, sanatın anlattığı hikâyeden uzağa çekmekte veya yaşananlara, düşünmeye, yapılan eylemlere karşı bir şeylerin resmi olarak görünmektedir. Alternatif medyanın estetik rolü olarak, sanat ve kitle iletişim araçları (mass media) arasındaki ilişkiye odaklanmak politik, deneyimle daha ilişkili, üretim biçimlerinin temel düzenleyicisi olarak görülebilir. Downing (2001) sanatı, halk formu, politik iletişim formu ve böylece bir medya formu olarak ifade etmekte ve çeşitli sanatsal hareket ve pratiklerin siyasi alanlarda gelişmiş olduğunu veya politik yorum işlevine sahip olduğunu söylemektedir. Waltz (2006: 71), gerçeküstücü ve sütyasyonist projelerin sanat pratikleri ve politik motiflerle harmanlandığını, insanların özellikle yeni ve yıkıcı yollarla kentsel çevreyi görmesini sağlamayı amaçlamakta olduğundan bahsederken bu özel tipteki projelerin, medya olduğunu; çünkü medyanın var olma sebebinin fikir iletişimi olduğunu belirtir.

Geleneksel form dışına çıkma hareketi, medya yaratıcıları ve tüketicileri arasında farklı bir diyalog kurabilmektedir (Waltz, 2006: 72). Alternatif medyada sanat formu, bireylerin sanat anlayışını ve yaşanan hayatı görmeyi geliştirmektedir. Özellikle fanzinlerde, kes-yap (kolaj) işlerine ve karikatürlere sıkça rastlanmaktadır.



Görsel 2: Bir art form örneği (kolaj tekniği)

“Alternatif” bir medya oluşumu: Fanzinler

Fanzinler, genellikle tek kişi tarafından yazılan, basılan ve dağıtılan profesyonel olmayan yayınlardır. Taylan'ın (2012: 99) da belirttiği gibi fanzin kelimesi fan-zine'in (fan magazine – hayran dergisi) kısaltılmış halidir. Fanzin oluşturulurken, her türlü materyal kullanılabilir. Bazen tek sayfadan, bazen ise birbirine zımbalanmış sayfalardan oluşabilen fanzinler, kolaj, daktilo, fotokopi gibi çeşitli yollarla çoğaltılabilmektedir. Fanzinler, tipik olarak kâr amacı gütmeyen ve genellikle evlerde hazırlanır. Az baskılı üretilen fanzinlerin 5000 kopya altı bir dolaşımda olması gerekir ve çoğu fanzin, 1000 baskı altında üretilir. Fanzinler genellikle, ana akım kültürünün dışında kalan çıkar ve görüşleri ifade eder. Zobel (1999: 5) zinleri, kendi kendine düzenlenen, finanse edilen ve yayınlanan seriler olarak tanımlamıştır. Bu tanım, şiir ve kurgu ile uğraşan küçük dergiler için de kullanılabilir. Fanzinlerde işlenen konular, hayran kurgu (fanfiction), politika, şiir, siyaset, sanat ve tasarım, kişisel anılar, toplumsal teoriler, feminizm, cinsellik gibi içeriklerdir.

Zinler, 1930'larda doğmuştur ve 70'lerde yaygınlık kazanmıştır. İlk zinler, bağımsız ve kişinin kendi giderleriyle kurulan bilimkurgu hayran dergileri olarak 1930'larda ortaya çıkmıştır. Bilimkurgu fanzin ya da kısaltması olan zinlerin önemi, 1930'dan 1960'a giderek büyümüştür. 1960'larda, politik aktivizmde artış yaşanmıştır ve ayrıca, kendi kendine yayımlanan siyasi gazetelerde artış görülmüştür. Yine o yıllarda, bir sonraki zin kültürü için zemin döşenmiştir. Bilimkurgu fanzinlerinden sonra Punk fanzinleri, 1970'lerin sonlarında Punk hareketinin bir parçası olarak Amerika ve İngiltere'de ortaya çıkıp 1977'de İrlanda gibi diğer ülkelerde yayılma göstermiştir. Bir grup el ilanı (flyer) yapmak isteyen herkes, ucuz fotokopi yoluyla kolayca fanzin yapmaya başlamıştır. Bu fanzinler, kes-yapıştır ve fotokopi yoluyla ilerleme göstermiştir. Fanzinler genellikle, yazarın dünyayla bağı üzerinde durmaktadır ve bu durum Taylan'ın (2013) da belirttiği gibi, fanzinlerin başarısının ölçülmesini etkilemektedir. Pek çok fanzinin küçük dağıtım ölçeği, basım sıklığının seyrek olması ve uzun sürmeyen yayın hayatı, onlar için editöryal standartlar ve konu başlıkları belirlemeyi güçleştirmektedir. Bu bakımdan fanzinleri çeşitli konulara göre sınıflandırmak ve kesin sınırlarla tanımlamak oldukça zordur (Taylan, 2013: 101). Fanzinler, ikinci dalga feminizmle ve mevcut kültürel ve ekonomik olarak küreselleşmiş toplum ile şekillenen üçüncü dalga feminizmin kültürel içeriğini yansıtmaktadır. Bir hiper-kapitalist toplumda sınıf atlayıp bireysellikten etkilenen feminist zin yazarları, son

derece bağımsız ve kendine güvenen kişilerdir (Davidson, 2005). Fanzinler, 'kendi başına yap' (DIY/do it yourself) mantığı olan yayınlardır.

İlk fanzin örnekleri, 1920'lerin sonunda ortaya çıktığı kabul edilmekle beraber bilinen ilk modern fanzin örneği 1930 yılında ABD'de yayımlanan, bilim kurgu içeriğine sahip olan *'The Comet'* olmuştur (Taylan, 2013). Bu fanzinin ardından uzun yıllar boyunca, bilim kurgu fanzinleri çıkarılmıştır. Akabinde, farklı ilgi alanlarını paylaşan topluluklar, kendi yayınlarını çıkarmaya başlamıştır. Bilimkurgu, karikatür, korku filmi, Rock & Roll, Punk, yerel müzik, video oyunu, savaş oyunu, spor gibi fanzin türleri var olmuştur. İlgi alanlarını paylaşan toplulukların ilk örneklerini oluşturan müzik fanzinleri içinde Punk, geleneksel müzik akımlarına karşı bir hareket olarak çıkmıştır ve ilerleyen zamanlarda bir kültür haline gelip Punk akımından olanlara özgü giyim tarzı, felsefesi gibi bir alt kültür yaratmıştır. Hebdige'in (1979) de söylediği gibi o dönemde, bu yeni müzik türüne az yer veren ya da hiç yer vermeyen ana akım medya karşısında muhalif bir duruş sergileyen fanzinler, Punk akımını tanıtmak için yayınlara başlamıştır. Punk fanzinlerinin temel ilgi alanı 'mevcut kodların yok edilmesi ve yenilerinin oluşturulmasıdır' (aktaran Atton, 2002: 57). 80'lerde bir yaşam tarzı olan Punk kültüründen, diğerlerinin aksine kendini topluma kabul ettirmekle uğraşmamış 'Queercore' ve bir indi-punk feminist olan "*Riot Grrrl*" gibi hareketlerin fanzinleri 80'lerin sonundan itibaren LGBTI ve feminist aktivistlerin gelişim ve kurumsallaşma aşamasında da önemli bir rol oynayıp yeni fanzinlerin oluşumunu teşvik etmiştir. Taylan'ın (2013: 105) da belirttiği gibi bu yayınlar, kişisel yayıncılığın gelişiminde önemli yere sahip olmuştur; çünkü temsil ettikleri müzik akımları, bu yayınlar aracılığıyla dünya ölçeğinde yayılma imkânı bulmuştur. Özellikle Riot Grrrl, ana akımın dikkatini çektiği feminist fanzinlerde bir patlama yaratmıştır. Halâ alternatif kültürler üzerinde etkisini sürdüren bu hareket, eşitliğin yanı sıra sanatsal olarak kadın ve erkeğin varlığı, kadın-erkek özerklikleri, alternatif ürün ve dağıtım yapıları temalarından oluşmaktadır. Fanzin yazarları, hayallerini yansıtan herhangi bir öznelliğe hitap edebilmekte ve bireysel fanzinler, bazen büyük kentlerde bazen kırsalda kendini yalnız, izole ve marjinal hisseden bireylerin ürünleridir (Taylan, 2013: 101).

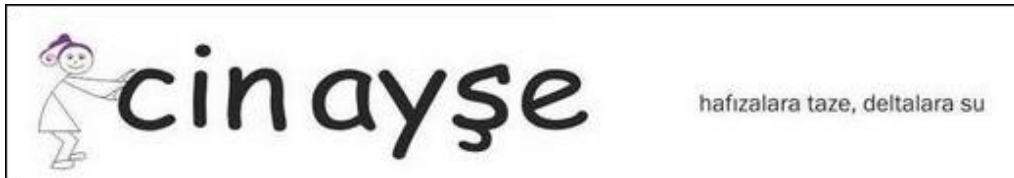
Bugünkü kişisel yayıncılık devrimi, 1976'da Punk kültürünün gelişimiyle başlamıştır (Atton, 1996: 23). Bu kültüre göre içinde yeterli bir coşku barındıran herkes, "profesyonelliği" ve eğitimi görmezden gelerek kişisel bir etki yaratabilir ve bu anlayış, bir yayın üretmek için en temel ihtiyacın 'coşku' olması üzerinde var olmaktadır. Bu mantık, kişisel yayıncılar için de kullanışlı olmuştur (Taylan, 2013). Bu, şöyle açıklanabilir: Fotokopi makineleri, bir kez üretilen bir yayının önemli sayıda izleyici için yeniden üretilmesini ve dağıtımını ucuz bir maliyetle, kolay yoldan olanaklı hale getirmesi bakımından çok elverişli olmuştur. Bu yüzden bu etkenler, Heynes'in (1995: 40) de dediği gibi "fanzin üretmek için heves ve imkân" yaratmış, bu da kişisel yayıncılık üzerinde etkili olmuştur. Heynes, "İngiliz fanzinlerinin dilbilimsel ve üretim şekillerinin, işçi sınıfının dilini -'kes-yapıştır' ve 'kendin yap' tekniği yoluyla- genel olarak tüm dünyaya, özellikle de ABD'ye yaydığını" söylemektedir (1995: 41). Bu sebepten, İngiliz Punk akımında yer alan kişisel yayıncılar, fanzin türünün öncüsü olarak görülmüştür (Taylan, 2013: 103). Fanzinler, bir topluluğu etkinleştirebilir, bir topluluk kurabilir veya bir topluluğu temsil edebilir. Toplumsallığı teşvik edici olarak yorumlanabilir. Fanzinler, toplumsal ilişkiler içinde bir belirteç olarak kendini

sunmaktadır. Fanzin kültürünün can damarı, 'öteki'ler ile (ünlüler, kültürel nesne veya etkinliklerle) ilgili çalışmalar değildir; benliğin, kişisel anlatımların, topluluğun inşası ve toplumsallık çalışmalarıdır. Yine Taylan'ın (2012: 100) da belirttiği gibi “fanzin kültürünün özünde, bireysel ifadenin alternatif yollardan dışa vurumunun ve bir topluluk inşası amacının yattığı söylenebilir. Genellikle sisteme karşı bir başkaldırı olarak nitelenebilecek olan fanzinlerin varoluş nedeni yadsıma, reddetme talebi ve çağrısıdır.”

Duncombe, fanzinlerin oldukça geniş bir konu dağılımı olduğunu belirtmiştir ve bu belirlenime göre fanzinler, siyaset, gündelik hayat, kişisel konular, karşı kültür, müzik, cinsellik/cinsel pratikler, iş hayatı (1997: 107) edebiyat, sanat, ekoloji, hayvan hakları gibi birbirinden çok farklı konuda olabilmektedir. Sanat fanzinleri Güneş'in (2007) de söylediği gibi karikatür, sokak sanatı, video, posta sanatı gibi disiplinlerle yapılandırma, kolaj, elle çizim gibi tekniklerin kullanılmasıyla oluşur. Sisteme entegre olmayan ya da sistemin dışında kalan bireylerin oluşturduğu, popüler kültüre dayalı kurumsal ya da kurumsal olmayan ilişkilere alternatif bir başkaldırı nesnesidir.

Öte yandan internet yayıncılığı, maddi bir sanat eseri olarak fanzine olan ilginin muhtemel dirilişine yol açmıştır. Günümüz döneminde bu nedenle, kültür-sanat fanzinlerinin yayınlanmasında bir artış görülmekte olduğu söylenebilir. Ayrıca, genellikle marjinal ses, pratik ve alt kültürlere erişim sunmakta olduğu için geçmişteki ve şimdiki fanzinler, akademik çalışmalarda ve kütüphanelerde giderek yer almaktadır.

‘Cin ayşe’ hafızalara taze, deltalara su



Görsel 3: *Cin ayşe* logosu (Figen Türker)

Ayşe, nasıl ‘cin’ oldu?

‘Cin ayşe’, post-feminist bir ‘kültür-sanat-edebiyat’ fanzinidir ve ilk sayısı 2008 yılında çıkarılmıştır. Sadece kadınların yer aldığı bir fanzin olan ‘cin ayşe’nin amacı, “kadınların yazdıklarına sansürsüz, genel ahlakı dışarıda bırakarak bir görünürlük kazandırmak ve kadının tarihin dışına bırakılmışlığına, itilmişliğine sekte vurmaktır”. Fanzinin sloganı, “hafızalara taze, deltalara su”dur. Tarihe bir kazı yapmaya çalışan ‘cin ayşe’, kadının, eril anlayışla kurulu sanat tarihindeki yerini yeniden kendisine teslim etmek hedefindedir. Fanzini çıkarıp editörlüğünü yapan Anita Sezgener, bunun için en elverişli yolun, akımlar üzerinden gitmek ve bunun da Dada kadınları ve Beat kuşağı kadını dosyalarında çok açık görülmekte olduğunu belirtmektedir. Ayrıca fanzinde, eşcinsel, biseksüel ve trans kadınların görünürlüğünden daha kısıtlı olsa da bahsedilmektedir.

Oluşumun ekonomik yapısı

‘*Cin ayşe*’ herhangi bir vakıf veya dernekle çalışmamakta, kurumsal ve hiyerarşik olan her şeyden uzak durmaktadır. Sermaye kaynakları açısından bakıldığında, alternatif medyaları geleneksel radyolardan ayıran en önemli özellik “kâr etmeyi amaçlamamak” ve “düzen yanlısı olmamaktır” (Sayruğaç, 2004: 70). ‘*Cin ayşe*’, Sezgener’in tamamen kendi olanaklarıyla yaptığı bir çalışmadır. Ekonomik yapı olarak ‘*cin ayşe*’, hiçbir kimseden veya dernekten herhangi bir maddi destek almamaktadır. ‘*Cin ayşe*’ reklama karşıdır ve reklamı, “kapitalizmin jeneratörü” olarak görmektedir. Okurlar tarafından sponsorluk teklifi de alan bu fanzin, bu teklifi kabul etmemekte ve kendi imkânlarıyla varlığını sürdürmektedir. Sezgener, sponsorluk teklif eden okurlarından tek ricasının ‘*cin ayşe*’yi kendi çevrelerine yaymaları ve bu şekilde bir katkı sağlanmasını istediğini belirtmektedir. Fanzinin kapakları, Uygur Asan tarafından tasarlanmaktadır. Fanzinin ‘*Beden*’ adlı 3. sayısı, akademik çalışma yapanların merak edip ilgi gösterdiği bir sayı olmakla birlikte 4. sayı olan ‘Beat Kuşağı Kadınları ise, çok ses getiren bir yayın olmuştur. Bu sayıyla beraber, fanzinin ünü artmıştır. İlk çıktığında maliyeti düşük olan fanzin için, bugüne göre çok daha fazla ‘gönüllü gönderimler’ yapmıştır. İş oylum kazanınca, maliyetin de artışı ile birlikte gönüllü gönderimler azalmıştır; ancak içeriğe katkıda bulunan herkese mutlaka birer kopya gönderilmektedir. ‘*Cin ayşe*’, kalite olarak fanzinlerden daha kaliteli bir çalışma sunmakta ve bu yüzden Sezgener, fanzin ruhunda-dergi oylumundaki ‘*cin ayşe*’ye “*derzin*” (dergi-fanzin karışımı) ismini vermekte ve bağımsızlığı açısından fanzine daha yakın bir konumda olduğunu belirtmektedir.

Editör tarafından gidilen yerlere birkaç tane bırakılan ‘*cin ayşe*’, giderek şehir dışındaki okuyuculardan da ilgi gören bir fanzin olmuştur. Sezgener, bazı kitabevlerinin özellikle *Robinson-* “biz bunun satışını web sitemizde yaparız” diyerek fanzinin tüm sayılarının internet ortamında da satıldığını belirtmektedir. Satış yerleri ilk başta İstanbul dışında Eskişehir, İzmir ve Ankara ile sınırlıyken günümüzde başka şehirleri de kapsamaktadır. ‘*cin ayşe*’nin, maliyeti 9. sayıda daha da çoğalmaya başlamıştır. Maliyetin %40’ını kitabevleri, %60’ını da editörün kendisi almaktadır. Alınan para, posta ücreti olarak harcanmaktadır. Bunun sebebi, fanzinin sürekli olarak gönderilen kişilere ulaştırılması, posta ücretinin editör tarafından karşılanmasıdır. Fanzinin en çok 4. ve 10. sayısı ses getirmiştir. ‘Gezi Süreci’ ardından basılan 10. sayı ile beraber ilk defa bir ek verilen fanzinin bu eki, ‘Kadınların Manifestosu’dur. Ekler, masrafları her zaman artırmaktadır. Fanzin için bu durum, “okurun beklentilerini karşılamak daha önemli” adı altında gerçekleşmektedir. ‘*cin ayşe*’, sadece fotokopiyle çalışmakta ve bu fanzin oluşumunda alternatif medyanın bir özelliği olan ‘kâr amacı gütmek’ ilkesi beimsenmektedir.

‘*cin ayşe*’ fanzini, işe alım –ki Sezgener bunu, yazarlık yapan kişilerin yazı yazması durumu olarak adlandırmakta- ve işten çıkarma politikaları konusunda yazarlarla son ana kadar işbirliğini sürdürmeye gayret göstermektedir. Ne bir destekçisi ne bir bağışçısı bulunan ‘*cin ayşe*’, tamamen gönüllülük esasının mevcut olduğu bir fanzindir. Sezgener bu konuda, geçmiş yıllarda özellikle çeviri yapan kişilerin desteğinin çok iyi olduğunu ve bundan çok memnun olduğunu belirtmekte; ama artık bazı kişilerin bu işten uzaklaştığını ve bunun sebebinin de çevirmenliğin çok zor bir iş olduğunu ve dolayısıyla çeviri işinin bir ücreti olması gerektiğini vurgulamaktadır. Fanzin, senede iki defa basılmakta ve her 6 aylık süreçte çevirmenlik de dahil olmak

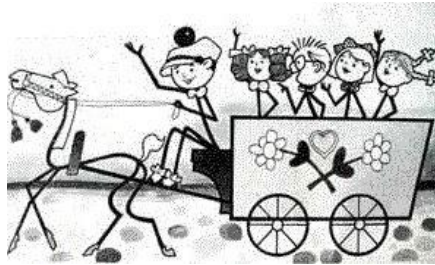
üzere her şey Sezgener tarafından yapılmaktadır. Fanzinin prensibi doğrultusunda her katkıda bulunana, en ufak bir resim, bir fotoğraf, bir yazı gönderene mutlaka bir kopya gönderilmekte ve fanzin çıktığı ilk günden beri bu uygulama gerçekleştirilmektedir.

Fanzinde yer alan materyaller, özel izinlerle kullanılmaktadır. Özellikle, *'Feminist Kolaj'* adlı 11. sayıda kullanılanlar için, herkesten tek tek özel izin alınmıştır. Sanat fanzinleri, Güneş'in (2007) de belirttiği gibi sokak sanatı, video, kolaj, elle çizim tekniklerinin kullanılmasıyla oluşur ve burada da görüldüğü üzere *'cin ayşe'*, sırf bir sayısını kolaj üzerine ayırmıştır.

'Cin ayşe''nin satışları, alternatif dağıtım yollarından biri olan kitabevlerinde –ki bu bazı kitabevleri- gerçekleşmektedir. Fanzinin tirajı, 200-400 arasındadır. Bazen içeriğe göre gelen fazla talep sebebiyle ikinci baskılar da yapılabilmektedir. Fanzinin en çok ilgi çeken sayısı, *'Gezi'* temalı 10.sayıdır. Bu analizden elde edilen bulgularla, ekonomik yapısıyla *'cin ayşe'*, alternatif medya tanımlamasına uygun bir mecra örneği sunmaktadır.

Örgütsel yapısıyla *cin ayşe*

'Cin ayşe' fikrinin doğmasının en temelinde, Sezgener'in kadın dayanışma kooperatifi olan *'Amargi'*den beslenmesinin büyük etkisi vardır. *'Amargi'*de çalışırken LGBTI, hayvan hakları, kadınlar ve ezilen her gruba dair çok büyük bir AB projesinin (ITEP) koordinatörlüğünü yapan Sezgener, kadınların bağımsız örgütlenmesinin önemi ekseninde ikna olarak *'cin ayşe'* fikrini geliştirmiştir. Fanzinin adı, Sezgener'in bir topluluk içindeki beyin fırtınası sürecinde *"Cin Ali, Ayşe.."* derken *"cin ayşe"* olarak ortaya çıkmıştır. İlk başta *'Cin Ali'*'nin cinsiyetçi olduğu düşünülerek Ayşe'nin *'cin'* olmasını, eskilerde çocuk kitaplarından kalma bir hikâyeyi değiştirerek açıklayan Sezgener şöyle der: *"Ayşe ile Suna arkada, atlı arabayı süren Ali ise öndedir. Ayşe, 'manzarayı bırak da biraz biz seyredelim'"* diyor Ali'ye ve Ayşe öne geçiyor. Ayşe, arabayı sürmeye başlıyor ve Ali, sürekli olarak Ayşe'ye komut veriyor. Ayşe, Ali'ye *'arkaya geç'* deyince zaten Ali ilk önce itiraz ediyor, sonra gönülsüzce arkaya geçiyor; ama bu kez de arkadan karışmaya kalkıyor." Slogan, cin Ali'nin herkesin hafızasında yer etmesinden ötürü *"hafızalara taze, deltalara su"* olarak düşünülmüştür. Buradaki vurgu, alışılan şeylerin artık değiştiğini göstermektir. Buna istinaden, fanzinin ilk sayının arkasında aşağıdaki karikatür yer almaktadır.



Görsel 4: Cin Ali'nin önde duruşu ! (Ayşe öne geçmeden önce)

Bu karikatürde Ali'ye, "sen artık arkaya geç, biz öne geçeceğiz" denilmektedir. Yani kadınların artık, erkek egemenliğinden çıkacağı vurgulanmaktadır. Bu karikatür yüzünden, 'cin ayşe' fanzini uzun bir süre çocuk dergisi sanılmıştır.

Fanzinin ilk üç sayısı renksiz olarak basılıp, 4. sayıdan itibaren renkliye geçiş yapılmıştır. 'cin ayşe', deneysel konularla ilgilenmekte, kaliteli edebiyata önem vermekte, queer teoriye yakın olarak kendi öz tanımlamasını yapmaktadır. Fanzin, bir kadın medyasıdır. Sezgener bunun için şu örneği verir: "Tecavüzün bu kadar yaygın olduğu bir ülkede kalkıp da Butlerci düşünceyi savunmak kulağa mantıklı gelmiyor; çünkü kadınların elini kolu sallayarak rahatça dolaşmadığı bir ülkede özellikle kadınlara yer açma ihtiyacı olduğunu düşünürken bir yandan da LGBTI üyelerine çok ciddi yer vermek istiyorum." Fanzin içinde en sıcak bakılmayan, 'hetero erkekler'dir. Bunun sebebi, erkeklerin hâlihazırda çok fazla alan sahibi olmasıdır. 'Cin ayşe' fanzin, genellikle okurlardan e-mail alarak okur yazılarını yayınlamaktadır. Yayın için en önemli olan, dilin kullanımıdır ve ayrımcı bir dil olmaması halinde fanzine gelen yazılar bir değerlendirmeden geçirilip yayınlanmaktadır. Değerlendirme kısmında, yazının edebiyat değerine, kültür değerine ve sanat değerine bakılmaktadır. Kısacası bu fanzin için, yazının kalitesi ve değeri önem taşımaktadır. 'cin ayşe' fanzini, toplumda bütün ezilen gruplar, edebiyatçılar, sanatçılar, öğrenciler, akademisyenler, fanzin ve dergi okurlarını temsil etmektedir. 'cin ayşe', kendisine en çok 'Queer Teori' ve 'Hayvan Hakları'nı yakın bulan bir fanzin örneğidir. Aynı zamanda STK ve toplumsal hareketlerle de organik bağları bulunmakta, bunlarla sürekli bir dayanışma içinde olup hiyerarşik olmayanları desteklemekte, grupları, inisiyatifleri, kolektifleri önemsemektedir. Fanzin özellikle *Kaos GL* ile yakındır. Fanzine gelen tüm malzemeler, çeviriler, görseller, yazılar editör tarafından ayarlanmaktadır. Fanzinin sahibi, tek başına editöryal bir çalışma yapmaktadır. 'cin ayşe'de herhangi editöryal bir filtreleme mevcut değildir. Sezgener, 'cin ayşe'nin genel ahlaka çok yüz vermeme ilkesinden bahsederken herhangi bir devlet kontrolü olmadığını da dile getirmektedir.

cin ayşe'nin içerik yapısı

Fanzin için içerik üretilirken, teklif edilen yazılardan, dosya konusu belirlenip editörün çevresinde yaptığı araştırmalardan, kütüphanelerden, Google'dan, editörün elindeki İngilizce ve Türkçe kitaplardan, ödünç kitaplardan, söyleşilerden faydalanılmakta ve tamamen konu bazlı içerik üretilmektedir. Alternatif medyalar, yayın içerikleri ile geleneksel medyalarla ve onları temsil eden söylem seçkinleri ile mücadele eder (Ahıska, 1995). 'cin ayşe' ayrımcı dilden uzaktır, geleneksel medyadaki her türlü haksız söylemin karşısında konumlanmaktadır. Fanzin, hem dosya hem dosya dışı yazılara yer vermekte; dosya, konuyla alakalı; dosya dışı ise, edebiyatla ilgilidir. En çok zaman alan, dosya oluşturma konusudur (ekolojik şiir sayısı gibi).

Kadınların görünürlük projesi olarak yayın hayatına başlayan ve senede iki defa çıkarılan 'cin ayşe'nin 1.5 yılı kapsayan üç sayısı, fanzin sahibi ve editörü Anita Sezgener tarafından araştırmacının analiz edebilmesi için görüşme mekânına getirilmiştir ve bu sayıların özellikle birbirinden farklı temalar içermesine dikkat edilmiştir. 'cin ayşe' fanzinde, kapak hariç tüm görseller siyah-beyaz olarak basılmaktadır. Kültür-sanat-edebiyat fanzini olan 'cin ayşe', içerik ve söylem analizi yapılarak incelenmiştir.

cin ayşe'nin 10. sayısı

Bu sayı, Gezi Parkı eylemleri ardından 2013 güz döneminde basılmıştır.

Feminist düşünce üzerine

Kapakta kullanılan görsel, Valie Export'a aittir. Avusturyalı Valie Export, kişisel kimlik, deneyim, siyaset arasındaki ilişkilerin bağlantı noktasını keşfetmeye, savaş sonrası dönemin en önemli deneysel feminist sanatını geliştirmeye başlayan bir film yapımcısı, medya ve performans sanatçısıdır. Kapakta kullanılan fotoğraf, tam ters/zıt (counterpoles) ve referans noktaları (reference points) olarak Valie Export'un çizgi, kare ve daire gibi geometrik şekilleri kullandığı fotografik bir seri olan 'beden yapılandırmaları' (body configurations) içinde yer almaktadır ve bu seri, mimari bir elementin rasyonel yuvarlaklığı, soyut beden eğrisinin eşleştirmesi ve taklit eden yakınlaşması olarak görülür. Bu süreç, Valie Export'un sözleriyle 'kendi yarasını gizleyen' bir element olan cansız bir heykeldeki öğeden fazla bir şey değildir ve mekânsal bir bileşenin durumuna, bedenin yükselişine müdahale eder. Valie Export ustaca montaj kullanmakta, Kübizm, Sürrealizm, Dada ve öncü (avant-garde) sinema öğeleriyle video, performans ve sanat montajları yapmaktadır. Waltz (2006: 71), gerçeküstücü (surrealist) ve durumcu (sitüasyonist) projelerin sanat pratikleri ve politik motiflerle harmanlandığını, insanların özellikle yeni ve yıkıcı yollarla kentsel çevreyi görmeyi sağlamayı amaçlamakta olduğunu söylerken, bu özel tipteki projelerin, medya olduğunu; çünkü varlık sebeplerinin fikir iletişimi olduğunu belirtir. 'cin ayşe'nin 10. sayısının kapağında yer alan Valie Export'a ait çalışmada beden ve çevre yapılandırması, bir iç durumu da görselleştirmektedir. Sanat formu kullanımı, alternatif bir medya olan 'cin ayşe' fanzininin 10. Sayısında, bahsedilen biçimde yer etmiştir.

Yine fanzinin bu sayısında Gülçin Aksoy'un yazdığı, '*Hissiyaten Hasarlı Bir Metin*' başlıklı yazının bir bölümünde şu ifadeler yer almaktadır: "yine katıldığım bir kadın sergisinde, etkinliğin başka bir bölümüne dahil olan bir sanatçı, gazetecilere şöyle demeç vermekteydi: 'Bakınız kadın sanatçılarımız ne kadar ilerlediler.' Kadın sergisinde mikrofonlar, yine popüler olan erkek sanatçıya uzatılmıştı. O da efendice sözünü söylemekte, erkinden erk dağıtmaktaydı etrafına. Ne mutlu bize ki bir erkek sanatçı tarafından onaylanmıştık." Burada, erkek egemen toplumda bir 'kadın sergisi'nde olsa dâhi yine bir erkeğe –üstelik popüler- mikrofon uzatılıp sergiye dair hem 'o'nun gözünden' beyan edilen fikirler –bir onaylanış- hem de sergiye gelen basın için o erkeğin önemi vurgulanmaktadır.

Bu sayıda 'deltaya su koyanlar'dan olan Halide Edip Demir'in 52. sayfada yer alan "*çocuktu gelinim*" adlı şiiri, zorla gelin edilen kız çocuklarına adanmıştır ve şiirin hemen üstünde, Eulalia Grau adlı kadın sanatçının '*I have never painted golden angels*' adlı çalışması bulunmaktadır. Şiirle uyum bütünlüğü olan bu görselde, sadece belden aşağısı çekilen, gelinlik giymiş ve elinde gelin çiçeği olan bir kızın, kapağı açık ve içi bulaşık dolu olan bir bulaşık makinesi önünde duran hâli yer almaktadır. Eulalia Grau'nun sanatı için hammadde oluşturduğu, çağdaş medya formundan alınmıştır.



Görsel 5: Eulalia Grau (I have never painted golden angels)

70'li yılların başından bu yana Grau, işini üretim kısmında, krizler çıkan değerlerine bağlı bir sanatın avant-garde geleneğinde fotografik montajlar ve kolajlar yaratmaktadır. Grau, haksız ve erkek egemen toplumu, sansürü, çıkarlara hizmeti, ekonomik ve politik güçlerle paralel olarak işleyen basını eleştirmektedir. Medya, hem fiziksel şiddet biçimi hem ideolojik olarak kültürel ve ekonomik egemenliğin toplumsal modellerini üretip yaymaktadır. Grau'nun çalışması, günümüze kadar buna paralel rahatsızlıklarla kriz ve değişikliklerinin bir dökümanı haline gelmiştir (Grandas, 2013).

Grau'nun düşüncelerinde de erkek egemenliğe, ana akım medyaya, ekonomik ve politik güçlere, basına karşı bir duruş mevcuttur. 'I have never painted golden angels' adlı çalışma, alternatif medyada yine bir sanat form olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ve eşitsizlik üzerine

Bu sayıyla birlikte verilen ekin 28. sayfasında 'Guerrilla Girls' görsellerine yer verilmektedir. 'Guerilla Girls', 1985 yılında, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde 'Uluslararası Resim ve Heykele Bakış' sergisinde işleri yer alan 169 sanatçının içinde sadece 13 kadının bulunması gerçeğinden yola çıkan bir grup kadın sanatçı ve eleştirmen tarafından kurulan bir kadın grubudur (Fotografya, çevrimiçi). Sanat camiasında var olan cinsiyet sorunu, ırkçılık ve eşitsizliğe karşı bir duruş sergileyen 'Guerrilla Girls', etiket, afiş, basılı materyâl ve çeşitli performanslarla sanattaki cinsiyete dayalı eşitsizliğin görünürlüğünü sağlamaya çalışmıştır. Karışık medya tekniğini kullanan grup üyeleri, kendilerine değil de yaptıkları çalışmalara dikkat çekmek, bireysellikten uzak olmak için 'goril maskesi' takıp, izleyicinin alışmış olduğu 'seksi kadın' imgesini de kırmıştır. Yine bu ekte yer alan, Riot Grrrl Manifesto'daki fotoğraf, dikkat çekmektedir. Fotoğraftaki yazıda "kızların aptal, kötü ve zayıf olduğunu söylediği için topluma öfkeliyiz (because we are angry at a society that tells us Girl: Dumb, Girl: Bad, Girl: Weak) isyanı yer almaktadır. Manifestonun ilk cümlesine "çünkü biz kızlar, bize dahil olduğumuzu ve kendimizce anlama yollarının olduğunu söyleyen plaklar, kitaplar ve fanzinler için kıvranıyoruz" diyerek fanzinlerin, kadınların görünürlüğünde önemli bir yeri olduğuna dikkat çekmektedir.

Yine aynı sayınının 60. sayfasında yer alan 'kadınların videosu – görüntüyü işgal et' başlıklı içerikte, gaz içinde kalan bir insan silüeti, bir grup polisin bir sokağı kapattığı Gezi sürecinden kareler yer almaktadır. Gezi eylemlerine birebir katılan bir kadının objektifinden yansıyanların önemi, kişinin kaleminden şöyle dökülmektedir: "Yaşadıklarımı yaşadığıma bir kanıt yaratma arzusuyla kameramı çalıştırmaya başladım. Bu arzu daha sonraları iktidarın bakışına geri bakışla karşılık verdiğim, bir tür 'kafa tutma' yöntemine dönüştü benim için." Burada, sistematik olarak ört bas edilen, kamuoyundan gizlenen gerçekliğin bir peşine düşüş görülmektedir. Çekim yapılarak,

yaşananların ‘görünür olması’ hedeflenmektedir. Ana akımın göstermediği, yer verilmeyenleri açığa çıkarmak, eşitsizliği göstermek amacı güdülmektedir.

63. sayfada ise bir başka kadının “Kadınların çoğu, kurgu masasındadır. Kamera kullanan kadın sayısı neden hala bu kadar az? Halen bunun üzerine konuşuyor olmak neden rahatsız edici” sorusu yer almakta, kadınların medyada görünürlüğüne bir gönderme yapılmakta, öte yandan çekim yaptığından bahsedilen kadının ağzından ise şu cümleler dökülmektedir: “Gezi sırasında kayıt yapan taraftayken, iktidarın şekillendireceği bu tarihteki boşlukları kurgusuz bir şekilde doldurduğumu düşündüm.”

10. sayıda hem yazı hem görsellerin toplam içeriğinde genel olarak yer verilen düşünsel arka plan, feminist düşünceler, toplumsal cinsiyet ve eşitsizlik üzerinedir.

Cin ayşe’nin 12. Sayısı

2014’ün Güz döneminde basılan bu sayı, kavramsal sanat ağırlıklıdır. Bir önceki analizde olmayan bir ayrıntı, bu sayının ilk sayfasında dikkat çekmektedir. Bu da Anita Sezgener tarafından yazılan “deltaya su koymak için: cinaysefanzin@gmail.com” ibaresidir. *Cin ayşe*’ye yazı yazmak= deltaya su koymak anlamına gelmektedir.

İrkçılık ve eşitsizlik üzerine

Sayının 2. sayfasında, ırkçılığın doğasıyla ilgili kavramsal bir iş görseli dikkat çekmektedir. Burada görülen, Amerikalı sanatçı ve filozof Adrian Piper’in *Cornered* (köşeye sıkıştırılmış) adlı eseridir. Eserde: “Odanın bir köşesinde dikine konulmuş bir masanın ardında bir televizyon durmakta. Üzerindeki duvarda da babasının doğum belgesinin iki nüshası: biri beyaz olduğunu söylüyor, öbürü 8/10 siyah. Sandalyeler var, böylece oturup, televizyonda 16 dakikalık konuşmasını izleyebiliyorsunuz” yazmakta ve televizyonda konuşan Amerikalı beyaz orta sınıf bir kadının “ben siyahım” dediğinden söz edilmektedir. Burada, “siyah olması, beyazları iki nedenden dolayı rahatsız eder” ile devam eden yazı, ırkçılık üzerine yazılmıştır.

Feminist düşünceler üzerine

Sayfa 11’de, kavramsal sanatçı feminist Barbara Kruger’in *We don’t need another hero* (başka kahramana gerek yok) ve *Who will write the history of tears?* (gözyaşının tarihini kim yazacak?) adlı iki çalışması yer almaktadır. Görsel bir dil kullanan Kruger’in çalışmalarının çoğu, sloganlarla kaplanmış siyah-beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. ‘Başka kahramana gerek yok’ adlı çalışma, kırmızı bant üzerine beyaz harflerle basılmıştır.



Görsel 6: ‘cin ayşe’ 12.sayı/güz 2014

Bu sözler, 1950'lerdeki reklam biçimlerinde 'Dick ve Jane' ile yürürlüğe konulan, bir erkeğin kol pazısını esnetirken bir dişinin de ona hayranlıkla baktığı, kalıplaşmış eril gücü tasvir etmektedir. Kruger'in feminizm ile ilgili çalışmaları, tüketicilik ve arzu üzerine eleştiriler olarak ilan panoları, otobüs kartları, halk parklarındaki posterler, tren istasyonları ve diğer kamusal alanlarda yer almaktadır. Üstteki görselde görülen “Başka kahramana gerek yok” adlı görselde ise, kahraman sıfatıyla herhangi bir erkeğe ihtiyaç duyulmadığının altı çizilmekte, burada yine feminist bir bakış açısı vurgulanmaktadır.

Politika üzerine

Sayfa 12'de, Caroline Bergvall adlı kadın sanatçının *Ghost Cargo* (hayalet kargo) adlı bir gökyüzü afişi mevcuttur. Bergvall, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki ses sanatçılarıyla beraber ses metinleri ve işbirlikçi (collaborative) performansları geliştirmiştir. Eleştirel işleri, büyük ölçüde yazıyla ortaya çıkan formlar, çok dilli şiir, performans yazma ve karışık medya yazma uygulamalarıyla ilgilidir. Bergvall'ın bu çalışmasındaki *Unknown Political Prisoner* (bilinmeyen politik mahkûm) yazısında ‘o’ harfleri yoktur. Bu afiş, 21 Haziran 2011'de yaz gündönümünde, Mülteci Haftası'nda İngiltere'de Leeds üzerinde uçurulmaya başlanmıştır. Uçaklar, son on yıldır insanların başının üstünden geçmiş ve hukuka aykırı olarak, bilinmeyen ve yargılanmamış mahkûmları gizli varış noktalarına taşımıştır. 14 Avrupa Devleti, 911'in ardından CIA programının sunum uçuşları için kendi hava sahalarını ödünç vermiştir. Uçuşlar, Avrupa üzerinde durmuş; ama tam soruşturma hâlâ devam etmektedir.



Görsel 7: 'Cin ayşe' 12.sayı /güz 2014
(hayalet kargo gökyüzü afişi-bilinmeyen politik mahkûm)

Uçan text çizgisi, 1953'te Tate Britain'de *Unknown Political Prisoner* (bilinmeyen politik mahkûm) adlı büyük anıt için yaptığı katkılar adına Barbara Hepworth'ın küçük çaplı bir modeline dayanır. Bu model, şimdiye kadar yayımlanmamıştır (from stone to air). 'cin ayşe'nin bu sayısında yer alan *Ghost Cargo* (hayalet kargo) adlı afişte yer verilen düşünsel arka plan, politik içeriklidir.

92. sayfada yer alan fotoğraf ise, New York'un Time Meydanı'nda bulunan, Yoko Ono tarafından 1969 yılında çekilen *War is Over!* (savaş bitti!) ilan panosudur. Bu, küresel savaşa bir tepkidir. Bu ilan panosu, savaş karşıtı aktivistler John Lennon ve Yoko Ono tarafından Vietnam Savaşı'nı protesto için 11 farklı şehre konulmuştur.



Görsel 8: 'cin ayşe' 12.sayı/güz 2014 (war is over!): 92

Anti-kapitalizm üzerine

Genellikle görsel öğelere yer verilen 12. sayıda, Martha Rosler adlı kadın sanatçının, *Bringing The War Home* (savaşı eve getirmek) adlı montaj çalışması da yer almaktadır. Rosler'in bu post-materyalist işlerinde, Vietnam savaşı ve oradan yanlışlıkla ayrılan Amerika oturma odalarının gösterildiği insan deneyiminin iki yanına, yeniden bağlantı yapar. Alan görüntülerinin rahatsız edici güzelliği ve yan yana belirsizliği, lüks ve yoksulluk arasında -belki baştan çıkarıcı incelik ile- 'sahte ayrılık' çağrıştırabilmektedir.

Kültür bozumu ve sanat arasındaki ilişki şöyle îma edilir: bazı bozucuların, işlerini sanat olarak ifade etmesi ve aslında alıkoyma (detournement) teknikler, bazı çağdaş sanatlar içinde görünür olabilir. Örneğin bu fotomontajda, Amerikalıların tüketici odaklı yaşam tarzları, Vietnam savaşı katliamıyla yan yana dizilidir. İzleyici, savaşın bahçedeki azgınlığı ve tasarım sandalyelere yığılmış kanlı kayıplar hariç, güzel, mükemmel ve huzurlu bir evi izlemeye davet edilir. Bu şekilde Rosler, kitleleri, kamusal/özel, sosyal/siyasal arasındaki sınırları yeniden düşünmeye yönlendirmektedir.



Görsel 9: 'cin ayşe' 12.sayı/güz 2014 (bringing the war home): 49

Yaşam hakkına saygı üzerine

80. sayfada, Elif Sofya'nın Haziran 2014'te çıkan *Dik Alâ* adlı şiir kitabı üzerine bir yazı mevcuttur. Yazıda bu şiir kitabı için, tüm canlıların yaşam hakkına saygı olarak

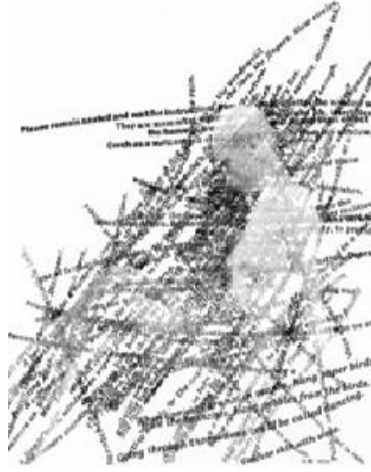
kadınların ve trans bireylerin akrabası olan veya olmayan erkekler tarafından öldürülmesi ve erkek hegemonyasının baskın olmasıdır. Çınar'ın (2014) da belirttiği gibi devlet, yargı, medya, aile kurumu ve toplumun bütününe yayılmış patriarkal ilişkileri aracılığıyla, erkeği ve erkeğin egemenliğini korumakta, Türkiye'de en hafif ceza ve en çok indirim, kadın cinayeti ve taciz davalarında verilmektedir. Aynı şekilde trans cinayetleri de böyledir. Trans bireyler, toplumda ötekileştirilmekte, transların konu olduğu haberler, ana akım medyada genellikle nefret söylemiyle sunulmaktadır. 'Cin ayşe', özellikle son yıllarda artış gösteren kadın ve trans cinayetlerini protesto için #KadınKatliamıVar hastagi (etiketi) ile fanzinin ilk sayfasının en üst kısmına bazı logoları konumlandırarak, dikkatin oraya çekilmesini sağlamakta ve sesini duyuramayan bu kitlenin sesi olma görevi görmektedir.

8. sayfada, Ariana Reines adlı bir kadın yazarın *The Cow* (inek) adlı kitabından alıntılara yer verilmektedir. Bu kitap, inek cesedinin imhâsı dahil olmak üzere bayağılık, pislik ve tikslenme temalarını ele almaktadır. Sezgener'in (2015: 8) de belirttiği gibi Reines, bu kitabı hükümetin resmî raporlarından ve endüstri kataloglarından alıntılarla ve başlığını da Kuran'dan alarak yazmıştır. *The Cow*, sığırlar, kümes hayvanları, hayvancılıkta ölüm, tipik bir kadavranın içeriği, kadavra etinin nelerde kullanıldığına vb. ilişkin bilgiler içermektedir. Burada aslında, cinsiyetçi ve türcü uygarlaştırmanın kültürel rezonansı keşfedilmektedir.

Sayfa 36'da Fatma Nur Türk'ün *Soma Üzgün Surat* adlı şiiri yer almaktadır. Bu şiir, ana haber bültenlerine ve gündeme bir gönderme yapmakta, "bunlar olağan şeyler (...) soma üzgün surat" diyerek Mayıs 2014'te yaşanan Soma Maden Faciası'nı hatırlatmaktadır.

İnsan-metin etkileşimi üzerine

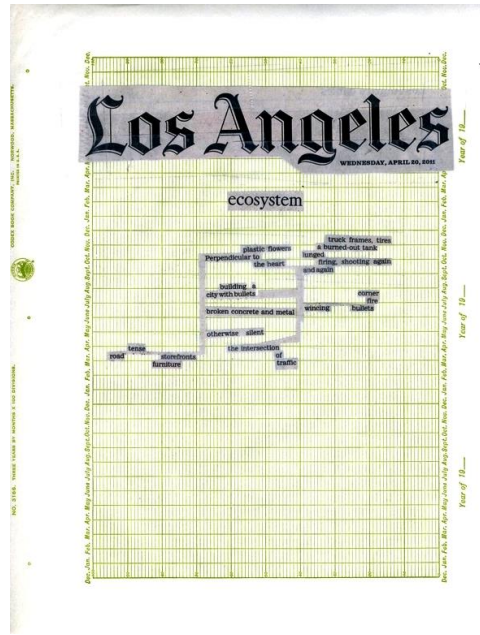
Görsel şiirlere sıkça yer verilen bu sayıda, Helen White'ın *Invisible Ink* adlı şiiri 'cin ayşe'de 39. sayfada mevcuttur. O, metinleri genellikle insan bağlamında onları anlaşılır bırakarak yeni bağlamlar içine taşıyarak tamamen farklı bir şekilde dönüştürür. White, insanı nesne olarak kullanmakta, metni böyle oluşturmaktadır. Çalışmaları genellikle, insan bedeni ve metin etkileşimini, fiziksel insan varlığının bazı kanıtlarını içerir. White, metnin gücünü bir insan yaratılışı olarak anlamakta; ama aynı zamanda metnin insan özelliklerini tamamen aldığı, sadece insan bağlamlarında öneme sahip olduğunu kavramaktadır (Huth, 2013).



Görsel 11: 'Cin ayşe' 13.sayı/bahar 2015: 39
(invisible ink by Helen White/visual poetry)

Çevre bilinci üzerine

41. sayfada bir kadın şair, çevirmen, sosyal adalet savunucusu ve kentsel bisikletçi olan Jen Hofer'ın görsel bir şiiri yer almaktadır. Jen Hofer, uyandığı şehrin gazetesinin ön sayfasını kullanarak bir kesme/küçük parçalara bölme (cut-up) şiir çalışması yapmaktadır. Sonuç olarak, 'gündelik' (daily) olan, şiirsel, politik ve kişisel çabayla bütünleştiğinde ortaya iyi bir portre çıkmaktadır. 'Cin ayşe'de yayınlanan bu görsel şiir, *Los Angeles* gazetesinin *Ecosystem* (ekosistem) başlıklı haberini yansıtmaktadır; ancak bu haberde, sadece belirli kelimeler vardır. Örneğin lastikler, yanmış tank, plastik çiçekler, kırık beton ve metal, yangın, ateş, trafik kesişmesi, vitrin, mermi, yol, gergin, kurşunlarla bir şehir inşası gibi sözcükler/cümleler ortaya çıkmaktadır. Aşağıdaki görselde çevre bilincine vurgu yapılmakta, ekosistemin insanlar tarafından bozulduğuna 'anahtar sözcükler' vasıtasıyla dikkat çekilmektedir.



Görsel 12: 'cin ayşe' 13.sayı/bahar 2015: 41
(ecosystem by Jen Hofer, Daily News'ten)

13. sayıda yer alan hem yazı hem görsellerin toplam içeriğinde genel olarak yer verilen düşüncel arka plan, politika, cinsiyet eşitsizliği, görsel şiir ekseninde insan-metin etkileşimi ve çevre bilinci üzerinedir.

Sonuç

Öncelikle şunu belirtmekte fayda olacaktır ki bu çalışma örneğinde olduğu gibi nitel araştırmalar için yapılan görüşmeler, bir ses kayıt cihazı ile kayıt edilmekte ve kayıt, sözlü ortama aktarılırken aslına uygun olmasına dikkat edilmelidir. Bu çalışmada 'cin ayşe'nin yapı incelemesi kısmında, Anita Sezgener ile yapılan derinlemesine görüşmede alınan ses kaydı, deşifre edilerek yazılı ortama aktarılmıştır ve deşifrenin, aslına birebir uygun olarak yapılmasına gayret edilmiştir. Alternatif medya içinde fanzinler, Güneş'in (2007) de belirttiği gibi "özel ilgi alanları olan kişi ya da gruplar tarafından, yine bu kişi ve gruplar arasında fiziksel bağ kurmak amacıyla üretilmekte ve genellikle periyodik aralıklarla yayımlanmaktadır." Özellikle feministlerin, seslerini duyurma amacıyla tercih ettiği fanzinler, kadın medyası olarak önem arz etmektedir. Kendini alternatif yayıncı olarak tanımlayan post-feminist 'cin ayşe', içeriğinden de görüldüğü gibi bir kültür-sanat-edebiyat fanzini olarak yayımlanmaktadır. 'cin ayşe', tüm hakları savunan, ezilenleri ve baskılananları görünür kılan, alternatif dağıtım yolları olan, çıkış amacıyla, kendini finanse etmesiyle, örgütsel yapısıyla, tek kişilik editoryallığıyla, medya içerikleriyle, okuyucu ilişkileriyle bir kadın medyası örneğidir. Atton'un (2002: 13) da belirttiği gibi bir yayının alternatif olup olmadığı yayıncının kâr amacı gütmemesi, yayın konusunun toplumsal sorumluluk olması, yayıncıların kendilerini 'alternatif yayıncı' olarak tanımlamalarına bakarak saptanabilir. 'cin ayşe', kâr amacı gütmeyen ve her türlü ayrımcılığa karşı duran alternatif bir medyadır. Örneklerden de anlaşılacağı gibi sadece feminizm odaklı olmayıp, toplumsal meseleler, hak arayışları, hayvan

hakları, LGBTI bireylerin görünürlüğü ile ilgili de yayınları bünyesinde barındıran, görsel şiire, kavramsal sanata, deneysel çalışmalara, eylemlere, savaş karşıtlığına yer veren 'cin ayşe', ana akımda yer bulamayan kadınların fikirlerini özgürce sunabileceği, yazılarını özgürce yayımlayabileceği, alternatif bir kadın medyası örneğidir. Bağımsız, hiyerarşiden uzak, senede iki defa basılan bu fanzin, ekonomik & örgütsel & içerik yapısıyla, dağıtım yollarıyla, okurlarla ilişkisi ve yayın içerikleriyle bir alternatif meca örneği sunmakta ve kültür bozumu, karışık medya, sanat formu örneklerini içermektedir. Fanzindeki görseller, şiirler, kısacası çoğu içerik genel olarak, hak arama, direnme ve toplumsal hareketlere dikkat çekme içermektedir.

Yapılan analizlerden de görülebileceği gibi feminist düşünceler, savaş karşıtlığı, toplumsal cinsiyet, eşitsizlik, hayvan hakları, ırkçılık, anti-kapitalizm, yaşam hakkına saygı gibi ana akımda az yer verilen ya da hiç yer verilmeyen konulardan beslenen, özetle sesi duyulmayanlara/duyurulmayanlara ses olan bu fanzin, erilliğin, erilleşen ideolojilerin eleştirildiği içeriklerin de mevcut olduğu her sayıda, medyada görünür olmayan deneysel, kavramsal sanat gibi farklı içeriklere yer vermesi ile kadınların her konuda katkı koyabildiği alternatif bir medya örneğidir. Bu çalışmadan görülebilmektedir ki Ayşe, artık bir adım öne geçip 'cin' olmuştur. Çoğalmayı önemseyen kadınların görünürlük projesi olan bu fanzinin hedefi, Ayşe'lerin varlığını açığa çıkarmaya yardımcı olmaktır.

Kaynakça

- Andersen, Mark (2004) *All The Power: Revolution without Illusion*. Canada: Punk Planet Books/Akashic Books.
- Ahıska, Meltem (1995) Medya, Küresellik ve Yerellik. *Toplum ve Bilim*, 67: 6-25.
- Atabek, Erdal (1989) *Kuşatılmış Gençlik*. İstanbul: Altın Yayınevi.
- Atton, Chris (1996) *Alternative Literature: A Practical Guide for Librarians*. Aldershot: Gower.
- Atton, Chris (2002) *Alternative Media*. Londra: Sage.
- Bakır, Uğur ve Çelik, Murat (2013). Tüketim Toplumuna Eleştirel Bir Yaklaşım: Kültür Bozumu ve Yıkıcı Reklamlar. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 7(4): 46-63.
- Bora, Aksu (2004) Feminizm: Sınırlar ve İhlal İmkânı. *Birikim Dergisi*, (184-185): 106-112.
- Büyükbaykal, Ceyda (2007) Medyada Kadın Olgusu. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28): 19-30.
- Çınar, Meral (2014) Kadın cinayetleri politiktir. <http://www.sendika.org/2014/06/kadin-cinayetleri-politiktir-meral-cinar/>, Erişim: 24 Nisan 2015.
- Blakeman, Robyn (2015) *Strategic Uses of Alternative Media*. New York: Routledge.
- Davidson, Katherina Tonya (2005) *Feminist Zines: Cutting and Pasting a New Wave*. Thesis Master of Arts in the Department of Sociology. University of Victoria. https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/795/davidson_2005.pdf?sequence=1, Erişim: 20 Mart 2015.
- Downing, John (2001) *Radical Media. Thousand Oaks*. CA: Sage Publications.
- Export, Valie (t.y.) Valie Export Interview. <http://www.interviewmagazine.com/art/valie-export/print/>. Erişim: 10 Mart 2015

- Fuchs, Christian (2010) Alternative Media as Critical Media. *European Journal of Social Theory*, 13(2).
- Grandas, Theresa (2013) *Eulàlia Grau I Have Never Painted Golden Angels*, <http://www.macba.cat/en/exhibition-eulalia-grau>, Erişim: 23 Mart 2015.
- Haynes, Richard (1995) *The Football Imagination: The Rise of Football Fanzine Culture*. Aldershot: Arena Publications.
- Huth, Geof, (2013) An Antropology of ‘Holding’. *Evening Will Come: A Monthly Journal of Poetics*, (32). <http://www.thevolta.org/ewc32-jsmith-p1.html>, Erişim: 7 Nisan 2015.
- Güneş, Şinasi (2007) Fanzinlerin Güncel Sanat ile İlişkisi. *E-Benzin Güncel Sanat vs. E-Zini*, (3). <http://www.ebenzin.com/sayi3/6.asp>, Erişim: 20 Nisan 2015.
- Jenkins, Henry (1992) Strangers No More, We Sing: Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Ed. by Lisa A. Lewis, pp. 208-236. London: Routledge.
- Kara, Nurten (2006) Feminizm(ler)in Toplumsal Hareket Olarak Medyada Yansıma(ma)sı. *Küresel İletişim Dergisi*, (1): 1-33.
- Köker, Eser (1997). Feminist Alternatif Medya Üzerine. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1995/1996*, ss. 22-24.
- Lasn, Kalle (2004) *Kültür Bozumu*, Çev. Cem Pekman - Ahmet Ilgaz. İstanbul: Bağımsız Yayınlar.
- Savran Acar, Gülnur (2013) Feminizm. <http://www.sosyalistfeministkolektif.org/web-yazilari/feminizm/feminizm/>, Erişim: 19 Mart 2015.
- Sayguraç, Sinan (2004) Medyada Irak Savaşı. *Kamusal Alan*, Der. Meral Özbek. İstanbul: Hil Yayın.
- Waltz, Mitzi (2005) *Alternative and Activist Media*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Yanikkaya, Berrin (2014) *Kendi Medyanı Yarat*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde sanata ve sinemaya yaklaşımları

İhsan Koluvaçık*

Özet

Felsefeden psikanalize, ekonomiden sanata kadar sosyal bilimlerin birçok alanında eserler vermiş olan Eleştirel Teorisyenler, ele aldıkları konular itibariyle 20. yüzyıl Batı Marxizmini yoğun bir biçimde etkilemiş ve dönemin tartışmalarına yön vermiştir. Eleştirel Teorisyenlerin ortaya çıktığı dönemde kitlesel üretimin kültürel ve sanatsal alanda hızlanmış olması, çalışmalarının bu alanda yoğunlaşmasını sağlamış ve birçok düşünür önemli eserler ortaya koymuştur. Özellikle Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi eleştirileri bu çalışmaların en önemlileri arasında yer almaktadır. Çalışmanın amacı kültür endüstrisi kavramını, Eleştirel Teorisyenlerin kültürel ve sanatsal ürünlere, özellikle de sinemaya yaklaşımlarını, metinlerinden yola çıkarak ortaya koymaktır. Çünkü Eleştirel Teorisyenler ve ele aldıkları konular 21. yüzyılda da tartışılmaya devam etmektedir. Bu bağlamda, ileri kapitalist toplumlarda kültür endüstrisi kitle iletişim araçları sayesinde üretilip, dağıtmakta ve temel işlevini yitirerek, kültür tekellerinin birer parçası haline dönüşmektedir. Böylelikle endüstri ile iç içe geçmiş olan kültürel ve sanatsal ürünler temel işlevlerini yitirmiş ve birer metaya dönüşmüştür.

Anahtar kelimeler: Kültür, kültür endüstrisi, kitle iletişim araçları, sanat, sinema

Approaches of Critical Theorists to art and cinema within the concept of culture and industry

Summary

Critical Theoreticians who have worked in many fields of social sciences, from philosophy to psychoanalysis, from economics to art have intensely influenced the twentieth-century Western Marxism as they have dealt with and have led the debate of the period. Because the mass production was accelerated in the cultural and artistic field in the era when critical theorists emerged, their works were concentrated in this field, and many thinkers put forth important works on this field. In particular, Adorno and Horkheimer's critics of the culture industry are among the most important of these studies. Because the Critical Theorists and the topics they discuss are still being discussed in the 21st century, the purpose of this study is to reveal the concept of the culture industry, from the texts of Critical Theorists' approaches to cultural and artistic products, especially cinema. In this context, in the advanced capitalist societies, the culture industry is produced and distributed by means of mass media, and it becomes a part of the monopoly of culture by losing its basic function. Thus, cultural and artistic products intertwined with the industry have lost their basic functions and turned into commodities.

Keywords: Culture, culture industry, mass media, art, cinema

Giriş

Resmi adıyla Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, gayri resmi veya daha bilinen adıyla Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Teori, 20. yüzyılın en önemli düşün hareketlerinden birisidir. Sadece bir hareket olarak kalmamış aynı zamanda bir gelenek oluşturmuştur. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün, Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak kurulmuş olması Enstitü'nün Frankfurt Okulu olarak adlandırılmasındaki en

* Arş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, e-posta: ihsankoluacik@gmail.com

önemli ve geçerli nedendir. Bununla birlikte kimi çevreler, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün adını eleştirel teori olarak ifade etmişlerdir. Aslında Eleştirel Teori, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin genel adı olmakla birlikte Max Horkheimer'in 1937 yılında yazmış olduğu *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* adlı kitabından esinlenerek oluşmuştur (Kejanlıoğlu, 2005: 25; Slater, 1998: 61; Wiggershaus, 1994: 5). Aynı yıl Herbert Marcuse, *Felsefe ve Eleştirel Teori* adlı makalesiyle Horkheimer'in makalesine eklemeler de bulunmuştur. Bununla birlikte Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün üyeleri kendi teorik konularını ortaya koymak amacıyla "eleştirel teori" adını benimsemişlerdir. Bu konuyla ilgili *Frankfurt Okulu* adlı çalışmasında Sezgin Kızılcık (2000: 4) şu yargısını belirtmektedir; "Öz olarak, Frankfurt Okulu hem bir grup entelektüel hem de özgür bir toplum teorisini, eş deyişle "Eleştirel Teoriyi" belirtmektedir".

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, 1920'lerin başından itibaren Almanya'da yükselmeye başlayan sol radikal çevrelerin oluşturmak istedikleri akademik kurumsallaşma uğraşlarının sonucunda doğmuştur. Douglas Kellner'in (2006: 136) deyişle Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, Almanya'da kurulan ilk "Marxist Enstitü" olma özelliğine sahiptir (2006: 136). Hatta Martin Jay (1989: 26), Enstitü'nün adının "Marxizm Enstitüsü" olarak düşünüldüğünü ama daha sonradan tahrik edici olabileceği noktasında hem fikir olduğu için vazgeçtiğini yazmıştır. Kellner'in de belirttiği gibi Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü kuruluşundan itibaren Marxist bir çizgidedir. Hatta Eagleton'a (2006: 94) göre Enstitü, kapitalizmin devrimle yıkılabileceğine inanmış Marxist bilimi desteklemek için kurulmuştur. Marxizmin, Enstitü'nün kuruluşundan itibaren önemli etkisi olmuştur. Ama burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta daha vardır ki, o da Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü içinde birçok Marxist olmasına karşın, teorik olarak homojen bir Marxist Enstitü olmamıştır (Spurk, 2008: 19-20).

Enstitünün çalışma alanları marxizmle sınırlı kalmamış; Eleştirel Teorisyenler sosyal bilimlerin hemen hemen her alanında çeşitli eserler vermişlerdir. 1924'ten 1930 yılına kadarki ilk dönemde ekonomi politik, kapitalizm, sosyalizm, planlı ekonomi gibi konular üzerinde çalışılmıştır. Enstitünün ikinci döneminde ise disiplinler üstü çalışmalar hedeflenmiş, Horkheimer ile birlikte Grunberg dönemindeki Marxist anlayıştan uzaklaşmaya başlanmıştır. Horkheimer'in Marxizm anlayışında uygulamış olduğu disiplinler üstü program, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü sadece bilim, sanat veya dinin tinsel anlamdaki içerikleri değil, bununla birlikte, ahlak, hukuk, moda, eğlence, spor, yaşam tarzı, gündelik yaşam gibi toplumun ekonomik yaşamı, bireyin tinsel gelişimi ve kültürel alandaki değişim ve dönüşümler arasındaki iç içe geçmiş karşılıklı ilişki sorunsalını inceleme olanağına kavuşturmuştur. Horkheimer ile birlikte bilimsel araştırmanın mantığı veya metodolojik yönelimi değişmiştir. Bu değişim sonucu araştırmaların mantığı ya da metodolojik yöntem; ekonomik "altyapı" dan kültürel ve düşünsel "üstyapı" ya doğru evrilmiş, hatta ikisinin bir sentezi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Yine bu dönemde özellikle Walter Benjamin'in çalışmalarında kitlesel olarak üretilen kültürel ve sanatsal ürünlerin çoğaltım teknolojisiyle birlikte aura yitimine uğrayıp biricikliklerini yitirdiği gerçeğinin altı çizilmiştir. Benjamin, Enstitünün dış çevresinden kabul edilmiş olsa da (Kejanlıoğlu, 2005: 101) Adorno ile iletişimlerini sürekli devam ettirmek suretiyle Enstitü ile de bağlarını koparmamıştır.

1950-1970 yılları arasında geçen üçüncü dönemde Enstitü büyük bir dönüşüm daha geçirmiş ve öncelikle Horkheimer'ın yirmi beş yıllık etkisi sona ermiş, bununla birlikte Marcuse ve Adorno, Enstitü'nün yönlendirilmesinde ön plana çıkmışlardır. Enstitü üyeleri kitle kültürü, modern toplum, teknoloji, sanat, estetik, müzik, siyaset vb. gibi birçok alanda çalışmalar yapmışlardır.

Enstitü'nün dördüncü ve son dönemi olarak adlandırılan Habermas dönemi; Marx ile yolların ayrıştığı dönem olarak da değerlendirilmiştir. Hatta bu dönem Eleştirel Teorinin çöküş ve yenilenme dönemi olarak da gösterilmiştir. Bottomore, Enstitü'nün bu döneminin 1969 yılında Adorno'nun ve 1973 yılında Horkheimer'ın ölümleriyle birlikte bir Okul olarak adlandırılmasından uzaklaşma olarak nitelendirmiştir (Bottomore, 1997: 62).

Eleştirel Teorisyenler özellikle de Adorno, Horkheimer, Benjamin ve Marcuse'nin kültür kavramından yola çıkarak, kapitalist üretim biçiminin kültür üzerindeki etkilerini ele alışı ve kültürün endüstriyel üretim şeklinin bir parçası haline gelişine yönelik çalışmaları, enstitünün en önemli çalışmaları arasında yerini almıştır. Kültürel ve sanatsal ürünlerin kitlesel anlamda üretimiyle birlikte biricikliğin yitimi, sanatsal anlamda auranın yitimine yol açmakla birlikte artık pazar için üretilen bir metaya dönüşmüştür. Bu bağlamda betimleyici nitelikteki bu çalışmanın ilk kısmında Eleştirel Teorisyenlerin sanata yaklaşımı Marxist eleştiri çerçevesinde değerlendirilecek ve kültür endüstrisi sanat ilişkisine değinilecektir. İkinci bölümde ise Eleştirel Teorisyenlerin sinemaya yaklaşımı ve kültür endüstrisi sinema ilişkisi yine Marxist eleştiri perspektifinden yola çıkarak ele alınacaktır.

Kültür endüstrisi ve sanat

Sanat, insanlık tarihiyle özdeş olarak gelişen bir olgudur. İnsanoğlu gelişim gösterdikçe sanatsal anlamda da gelişimler meydana gelmiştir. Buna bağlı olarak insanlık tarihinin ilk yıllarında sanat, toplumsal yaşamda uzmanlaşılacak bir alan olarak değerlendirilmemiştir. İkel insanlar için bir ritüel haline gelmiş olan ilk çağ şöleni, toplumun bütün kesimlerinin katılmış olduğu bir etkinliktir. Bu dönemde henüz üretici ve tüketici gruplar ortaya çıkmamış, birlikte üretim ve tüketim olgusu toplumsal yaşamın en belirleyici konumu olarak varlığını sürdürmüştür. Sonraki aşamada insanlık tarihinin en önemli gelişim aşamalarından birisi olan üretici ve tüketici grupların ortaya çıkmış olduğu görülmüştür. İşbölümü, ekonomik etkinliklerin çeşitlenmesi, yeni meslek gruplarının oluşması, bütün bunlar üretici ve tüketici grupların çıkışını tetiklemiştir. Bu dönemde sanatsal etkinlik toplumun bütün üyelerinin aynı etkinlikte beraber olduğu bir olgu olmaktan çıkmış, yavaş yavaş bir uzmanlaşma konusu haline gelmiştir. Böylece sanatın üretim ve tüketim diye ikiye ayrılmadığı, kendi içinde bir bütün oluşturduğu dönem sona ermiştir.

Buna bağlı olarak sanatsal etkinliklerin serüveni, bundan sonra ekonomik etkinliklerin serüvenine koşut olarak gelişmiştir. Önceleri para olmaksızın değiş tokuşa dayalı olarak yapılan bu etkinlik, sonrasında para karşılığında alınıp satılan bir ilişki haline dönüşmüştür. 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başından itibaren kültürel etkinlik, diğer ekonomik etkinliklerle aynı özellikler taşımaya başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte popüler kültür, kitle kültürü gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Kültürel etkinliklerin gelişiminde iki önemli nitelik değişimi gören Özkök'e (1985: 105) göre

birinci önemli nitelik değişimi, üretici ve tüketici kategorilerinin ayrışmasıdır; ikinci önemli nitelik değişimi ise seçkinler ve geniş kitle kültürlerinin ortaya çıkmasıdır. Kültür, toplumsal anlamda katılımın olduğu dönemlerde -ilkel topluluktan Ortaçağ toplumunun sonlarına kadar- belirli bütünlüğe sahip olmuştur. Yani, kültürel etkinlik önce tasarım aşamasından geçmiş, daha sonra bu tasarıma uygun bir üretim yapılmış ve sonunda da toplu olarak tüketilmiştir. İşbölümü ve uzmanlaşmanın gelişmesiyle birlikte kültürel yapıda da çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Bu duruma bağlı olarak yeni bir kültürel yapılanma oluşmuştur. Bu yeni yapılanma içinde tasarım, üretim ve tüketim birbirinden ayrılmış, bunlara ek olarak da daha önce ismi anılmayan yeni bir olgu olarak dağıtım eklenmiştir. Böylelikle kültürel süreç tüketim aşamasıyla sona eren bir süreç olmaktan çıkmıştır. Tüketiciden tekrar tasarım yapana ve üreticiye dönüşen bir döngüye sahip olmuştur (Özkök, 1985: 106).

Dağıtım olgusunun ortaya çıkışı ve çoğaltma tekniklerinin gelişimi, kültürel üretimde iki önemli gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Bir taraftan geçmişten beri var olan kültürel üretim biçimlerinin boyutları değişmiş böylelikle daha geniş bir tüketici topluluğuna ulaşma şansı bulmuş, diğer taraftan ise, kültürel üretim biçimlerine yenileri eklenmiştir. Özellikle sinema, televizyon, fotoğraf, radyo gibi yeni kültürel üretim biçimleri sadece bir icat olmakla kalmamışlardır.

Kültür endüstrisi

19. ve 20. yüzyılda kültür, endüstriyel tekniklerle üretilmeye ve dağıtılmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak ise yeni bir kavram olarak “kitle kültürü” ortaya çıkmıştır. Kitle kültürü kavramı ile “endüstriyel tekniklerle üretilen ve karşı koyma olanağı bulunamayan çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü” anlatılmak istenmiştir (Özkök, 1985: 107). Eleştirel Teorisyenler tarafından da bu kavram “kültür endüstrisi” şeklinde tanımlanmıştır. Aslında “kültür endüstrisi” denilirken ifade edilmek istenen şey, kitle kültürüdür¹. Her ne kadar Eleştirel Teorisyenlerden Adorno ve Horkheimer *Aydınlanma'nın Diyalektiği* adlı çalışmalarının müsveddelerinde kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını kullanmış olsalar da, bu iki kavramın da ideolojik olduğunu düşündükleri için vazgeçmişler ve kültür endüstrisi kavramını kullanmışlardır (Artan, 2007: 91). Adorno kültür endüstrisi kavramıyla; kültürün aşağıdan ve kitlelerden yükselmediğini, yukarıdan yönetilen bir durum haline dönüştüğünü anlatmıştır. Yani kültür endüstrisinin tüketicileri güdüp yönetmesinde “yanlış ihtiyaçlar” oluşturması önemli rol oynamaktadır (Özbek, 1994, 66). Kültür endüstrisi, çağdaş popüler sanat biçimlerinden kesin bir biçimde ayırt edilmiştir (Adorno, 2005: 240).

Kavram olarak “Kültür Endüstrisi”² Eleştirel Teorisyenlerin kültür kuramlarının bir parçasını oluşturmuş ve birçok düşünür tarafından kitle kültürü olarak

¹ “Kitle kültürü” kavramının, Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer’in ortaya attığı bir kavram olan “kültür endüstrisi” kavramıyla eş anlamlı olduğu çeşitli kültür araştırmacılarınca dile getirilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Sezgin Kızılcıkel, Frankfurt Okulu; Martin Jay, Diyalektik İmgelem; Eugene Lunn, Marxizm ve Modernizm.

² Besim Dellaloğlu (2007: 115) “Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum” adlı çalışmasında “kültür endüstrisi” kavramının iki şekilde açıklanabileceğinin altını çizmiştir. İlki, kültür ve endüstri gibi birbirinden farklı anlamları içeren iki sözcüğün yan yana kullanılmasıdır. Bu durumla Dellaloğlu, içinde

adlandırılmıştır. Bu bağlamda kitle kültürünün ortaya çıktığı süreç son derece önemlidir. Kavram, kapitalizmin ortaya çıkması ve endüstrileşmenin hayatın her alanını etkilemesiyle oluşmaya başlamıştır. Bilindiği gibi kapitalist sistem için insan da dâhil olmak üzere her şey alınıp satılan bir metaya dönüşmüştür. Doğal olarak “kültür” kavramı da metalaşmaya başlamış ve kültürün amacı, bireyin gündelik yaşam gerçeklerinden uzaklaşmasını sağlayarak bir kaçış olanağı sunmak, insanları eğlendirmek ve daha fazla tüketim ekonomisinin içinde yer almalarını sağlayarak var olan sistemin devamını sağlamak olmuştur. Kültürel ürünler, insanoğlunu edilgin bir varlık konumuna indirgemıştır.

Eleştirel Teori düşünürleri “kültür”ü, bağımsız ya da özerk bir kavram olarak değil, toplumsal yapı içindeki gelişmelere bağlı olarak ele almışlardır. Horkheimer ve Adorno’ya göre kültür kavramının, kapitalizmin 18. yüzyıldan günümüze kadar insanlıktan uzaklaşma noktasındaki rolü, bu sistemi nasıl ve niçin devam ettirdiğini anlayabilmenin anahtar kavramı haline gelmiştir. Kültür kavramını aydınlanma düşüncesi bağlamında ele alıp, araçsal aklın denetimine giren ve zaman ilerledikçe tektipleşen bir olgu olarak değerlendirmişlerdir. Bu bağlamda özellikle kültürdeki totaliteryan eğilimlere duyarlı olmuşlardır. 20. yüzyılda kitle iletişim araçları insanları ve kültürel yapıları metalara dönüştürmüştür. Böylelikle insanın gerçeği yalandan, akıllı olmayandan ayırma yetisi yıkılmıştır. Kültürel üretim insanların kafalarını karıştırmakla birlikte, onları savunmasız bir biçimde yakalayıp, kendi özerkliklerinden gönüllü bir biçimde vazgeçen tüketici konumuna dönüştürmüştür (Zipes, 2005: 227-228). Bu bağlamda düşünürler, kültürün kitleleştirici özelliğini ön plana çıkarmışlardır. Böylelikle hem kapitalist toplumun eleştirisi yapılmış, hem de ileri endüstri ya da diğer bir deyişle modern toplumlarda kültür ve ideolojinin önemine dikkat çekilip, kültür ve ideolojinin kitleleştirici etkisinin üzerinde durulmuştur (Yaylagül, 2008: 142).

Eleştirel Teorisyenler, “kültür” kavramını tek başına ele almamış ve kültür ürünlerinin ne sınıf çıkarlarının basit bir yansıması ne de bütünden tamamen bağımsız bir alanın ürünü olarak değerlendirmişlerdir. Bununla birlikte kültür kavramının hiçbir zaman sadece kendisiyle açıklanamayacağını savunmuşlardır. En fazla değindikleri konulara bakıldığında, kültürel görüngülerin, bütünü oluşturan diğer alanlarla hangi koşullarda ilgi kurdukları ve onlar tarafından nasıl değerlendirildikleri olmuştur (Dellaoğlu, 2003: 22).

Eleştirel Teori düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer’in birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserin *Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma-Kültür Sanayi* bölümünde, “kültür endüstrisi” kavramı, bir endüstri teorisi geliştirmek için kullanılmıştır. *Geç Kapitalizm*³ adı verilen dönemde, kültürün şeyleşmesini ifade eden ve paranın kültür haline gelmesine dikkat çeken kavram, Adorno ve Horkheimer

yer alınan yapının bütünselliğini öne çıkarmış, bütünü oluşturan parçaların hiçbirinin bütünden ve diğer parçalardan soyutlanmış bir şekilde ele alınamayacağı vurgulamıştır. İkincisi ise, kavramın kitle kültürü yerine kullanılmasıdır. Bununla birlikte “kültür endüstrisi” kavramında Marxist terminolojideki altyapı üstyapı karşıtlığı yerine Eleştirel Teorisyenler tarafından altyapı üstyapı sentezi yapılmıştır. Altyapıya ait bir kavram olarak değerlendirilebilecek endüstri ile üstyapıya ait bir kavram olan kültür kavramının sentezinden kültür endüstrisi kavramı türetilmiştir.

³ Fredric Jameson (1994: 20) “Geç Kapitalizm” kavramının genel kullanımının Eleştirel Teorisyenler ile başladığını belirtmiştir.

tarafından “kitle kültürü” kavramının yerine kullanılmıştır. Alan Swingewood (1996: 31-32) ise, *Kültür Endüstrisi* kavramının ortaya çıkışının temelini başarısı şekilsiz, edilgen ve irrasyonel bir işçi sınıfına dayandığını vurgulamış ve tahakkümün yukarıdan yani egemenlerden geldiğini belirtmiştir. Böyle olması çok normaldir çünkü ileri endüstriyel toplumlarda baskı mekanizması hem mikro hem de makro düzeyde yukarıdan aşağıya doğru işlemektedir (Gülenç, 2015: 144). Baskı mekanizması ve güç ilişkilerinin var olan sistemde süreklilik kazandığını söylemek mümkündür. Horkheimer (1998: 121), bu ilişkilerin karakteristik özellikleriyle belirlenen toplumsal koşulların herkese baskı uyguladığını ifade etmiştir.

Eleştirel Teorisyenler kitle iletişim araçlarını baskıcı bulup, kitle iletişim araçlarının amacının bireyi var olan siyasal ve toplumsal düzene tamamen eklemek olduğunu savunmuşlardır. Okul düşünürlerinin kültür endüstrisi eleştirilerini yalnızca faşizme saldırılar olarak görmeyip, tekeli kapitalizmi de içine alan eylem biçimi olarak görmek gerekmektedir. Dönem itibarıyla Eleştirel Teorisyenler, kültürün her şeyi birbirine karıştırdığı, sinema, radyo ve dergilerin bir sistem oluşturup, her alanın kendi içinde diğerleriyle uyum sağladığına dikkat çekmişlerdir.

Sanat, pazar ve kültür endüstrisi

Eleştirel Teorisyenler burjuva toplumunu, bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve işlemeyen ya da kötü işleyen bir toplum olarak görmüşlerdir. Sanat ise Eleştirel Teorisyenler tarafından yanlış bütün içinde ayakta kalabilen ve gelecek için umudun sürmesini sağlayan bir konumda değerlendirilmiştir. Böylece Eleştirel Teorisyenlerce klasik Marxist bakışın dışına çıkmış ve sanatı, var olan toplumsal eğilimlerin bir yansıması olarak görme eğiliminden vazgeçmiştir. *Sanat*, yanlış bütünün içinde var olmasına rağmen yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan “son kale” olarak tanımlanmıştır. Martin Jay (1989: 259) *Diyalektik İmgelem*’de Enstitü’nün gerçek sanat algılayışını; “insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki ‘diğer’ toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır” şeklinde ifade etmiştir. Burjuva toplumu, içine düştüğü bu bozuk, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen toplumsal düzenden, toplum gerçeği için örnek olacak, ona yol gösterecek sanat eserinin varlığıyla kurtulabilecektir. Yani sanat yapıtı, burjuva toplumunun olumsuzlanması veya yadsınması olarak değerlendirilmiştir. Sanat bir karşı kültür olarak içinde doğmuş olduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle belirlenmiş ve sınırlanmış bir *getto* oluşturmuştur. Sanatın bu sınırlanmışlığı onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlamıştır. Çünkü sanat, doğru bir toplum gerçekliğinin güvencesi anlamına gelmiştir.

Sanat, kültürün *getto* alanında hareket etmiş ve toplumsal eylemden ilke olarak uzak kalmıştır; böylece toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem biçimi olarak görülmemiştir. Adorno sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirlemiştir. Böylece sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuştur. Bu anlayış, model düşüncesini sanatta örnekleme olanağı verir. Sanat mümkün uzlaşımların modeli olarak değerlendirilmiştir. Sanat eseri ya da gerçek sanat eseri, tüketiciye sunulduğunda tüketilmeyip yeniden üretilendir şeklinde ifade edilmiştir (Bozkurt, 2013: 258).

Eleştirel Teorisyenlere göre, sanat yalnızca var olan toplumsal eğilimlerin dışavurumu ve yansıması değildir; gerçek sanat, insanlığın özlemini duyduğu toplum için varlığını koruyabileceği, özlemini yaşatabileceği son sığınaktır. Leninci eleştiri anlayışından ve Lukacs'tan asıl ayrıldıkları nokta da burada ortaya çıkmıştır. Enstitü için; yanlış olsa bile sanatın ve kültürün toplumu aşkınlamak isteği ve savı enstitü üyelerine doğru görünmüştür.

Adorno, kültür endüstrisinin aldatıcı yanını ön plana çıkarmış ve kültür endüstrisi ürünlerinin metalaşan sanat eserleri değil, pazar için üretilmiş metalar olduğuna dikkati çekmiştir. Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren önemli dinamik hiç şüphe yok ki piyasadır. Daha önce de belirtildiği gibi, geç kapitalizmde artık her şey pazara yönelik üretilmekte ve bu üretilenlerin en kısa yoldan tüketilmesi sağlanmaktadır. Kültüre damgasını vuran temel güdü, en geniş yakalamak, en çabuk, kolay ve kısa yoldan kazanç elde etmek haline dönüşmüştür. Böylelikle gerçek sanat eserinin, var olanın dışındakileri de gösterme yetisi kültür eserlerinden tamamen silinmiştir. Besim Dellaloğlu (2007: 120) bu konuda şunları belirtmiştir:

Kant, 'ereksiz ereklilik' ilkesi temelinde, 'özgür sanat' ile 'ücret sanat' arasında bir ayrım yapar. 'Özgür sanat', kendi dışında bir ereği olmayan sanattır. 'Ücret sanat' ise, aslında başka bir erek için üretilmiş olan sanattır. Frankfurt Okulu, Kant'ın bu ilkesini, sanatın verili olanın reel determinasyonlarından kurtulabilmesini tanımladığı için sahiplenmiştir. Ancak Frankfurt Okulu'na göre meta toplumu çağında Kant'ın bu ilkesi tersinden okunmalıdır: 'erekli ereksizlik' çünkü meta olarak var olmak dışında neredeyse hiçbir varoluş şansı kalmayan sanat artık bir 'erekli ereksizlik' olmak durumundadır. Daha üretim sürecinde kendisini gösteren sanatın meta olma karakteri, sanat ürününün bir değişim değeri olarak tasarlanmasını ön belirlemektedir.

Teorisyenlere göre modern yaşamda sanatın arkasında pazar yer almıştır. Artık sanat, "pazar"ın dikte ettirdiği gibi olmak zorundadır. Bu bağlamda pazarın etkisiyle sanat, bir erekli ereksizliğe dönüşmüştür.

Adorno'nun kültür eleştirisinin temelinde, Marx'ın meta fetişizmi konusundaki klasik analizi yatmaktadır. Adorno'ya göre kültür endüstrisinin ürünleri metaya dönüşen sanat ürünleri değil; zaten daha en baştan, pazarda satılabilmek için imal edilmiş uydurma şeylerdir. Sanat ile reklam arasındaki farklılık, Adorno'ya göre artık ortadan kalkmış gibi gözükmektedir. Kültürel ürünler gerçek bir gereksinmenin karşılanmasından çok, değişim için, pazarda paraya dönüşmesi için imal edilmektedir. "İdealist estetiğin ilkesi -amaçsız bir amaçlılık için yaratılmış olmak- burjuva sanatının toplumsal olarak uyduğu şeylerin şemasını tersinden ifade etmekteydi: Pazarın tayin ettiği amaçlar için amaçsızlık. En sonunda, eğlenme ve dinlenme amaçlı işlerde, amaç amaçsızlığı özümsemiş bulunmaktaydı" (Jay, 2001: 167).

Sanat - pazar ilişkisine değinen bir diğer düşünür ise Christopher Caudwell'dir. Kendisi her ne kadar Eleştirel Teorisyenler arasında yer almamış olsa da Kapitalizm ve onun meydana getirmiş olduğu kültür konusundaki eleştirileri Eleştirel Teorisyenlerle çakışmaktadır. Caudwell tıpkı Eleştirel Teorisyenler gibi pazarı, kültür ve sanatın en büyük düşmanı olarak görmüş ve pazarın güzellik denen her şeyi katlettiğine inanmıştır. Caudwell (1985: 101) bu konuda şunları belirtmiştir: "Sanat, pazar değerinin tersine kullanım değerlerini getirir. Sanat 'ucuz' şeyleri değerli kılar, birkaç boya lekesini toplumsal hazine haline getirir. Bu yüzden pazar, sanatçının en büyük düşmanıdır". Pazardan çekilmek zorunda kalan sanat eseri ise giderek bireyselleşmek zorunda

kalmıştır. Böylelikle, *sanatın toplumsal ürün* olma durumuyla çatışma meydana gelmiştir. Çünkü sanat eseri pazardan kaçıp bireyselleşmek zorunda kalsa da, kısa süre sonra tek başına olamayacağını anlayınca kapitalist sanat borsasına tekrar dönmüş ve yüksek fiyattan işlem gören mal durumuna indirgenmiştir.

Kültür endüstrisi gerçek kültürün yerine, kendiliğinden olmayan, şeyleşmiş bir kalıp kültür üretmiştir. Artık ortada yüksek ve alt kesimlerin kültürü diye bir şey kalmamıştır. Tüm bunların yerini, kitle kültürü diğeri bir ifadeyle kültür endüstrisi almıştır. Klasik sanatın⁴ en olumsuzlayıcı örneklerinde bile, daha sonraki yıllarda Marcuse tarafından ortaya atılacak *tek boyutlu düzmece sanat*, kitle kültürü sanatının içinde kaybolup gitmiştir.

Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicilerin sisteme üstten entegre edilmesini sağlamıştır. Kitleleri tüketim için hazırlayıp biçimlendirmek amacını taşımış ve bunda da başarılı olmuştur. Sanatsal amaçlı üretimler sanatsal (artistik) gibi içsel nitelikleri nedeniyle değil, üretim ve değişim mantığına göre üretilmektedir. Mesela western, aksiyon, porno vb. filmler sanatsal içerikten yoksun, piyasa için üretilmiş ve standartlaşmış ürünlerdir. Bu filmler, kültür endüstrisi tarafından hem metalaştırılmış hem de tüketicilere satılmaz sanat eserleri olarak sunulmuştur. Mesela Toscanini veya Wagner'in bir konseri radyoda dinlendiğinde, Verdi'nin bir operası televizyonda izlendiğinde para el değiştirmiyormuş gibi görülür. Oysaki bu sadece bir yanılsamadır. Çünkü gerçekte karmaşık ve çeşitli alışverişler tüketimden önce tüketimin dışında önceden yapılmaktadır. Yani tüketici bir sanat eseriyle karşı karşıya olduğu yanılsamasını yaşamaktadır. Gerçekte ise tüketicinin arkasında tüketici bile satılmaktadır (Alemdar ve Erdoğan; 1995: 202). Horkheimer ve Adorno (1996b: 52) bu durumu şöyle dile getirmişlerdir:

Her şey kendisinin bir şey olmasından değil, değiştirilebilmesinden dolayı bir değere sahiptir. Sanatın kullanma değeri, yani varlığı fetiş sayılmakta ve fetiş, yani sanatın toplumca biçilen ve sanat eseri diye yanlış yorumlanan değeri de sanatın biricik kullanma değeri haline, haz alınan biricik nitelik haline gelmektedir. Böylece sanatın meta karakteri eksiksiz şekilde gerçekleşerek yozlaşmaktadır. Sanat düzenlenmiş, kayda geçirilmiş, sanayi üretimine uydurulmuş, satılık ve kullanılabilir bir meta türüdür, ama meta türü olarak satılmasından ve yine de satılık olmamasından beslenen sanat, ticareti amaç değil de biricik ilke haline getirir getirmez, ikiyüzlü bir satılık olmayana dönüşür.

Enstitü zaman zaman kültürün, bütününün bir burjuva aldatmacası olduğu inancını da taşımıştır. Elbette bütün bir sanat düpedüz bir yanlış bilinç ya da ideoloji değildir.

Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramıyla dile getirdikleri kitle kültürü, aşağı sanata karşı bir aşağılama olarak görülmemelidir. Onların amacı, kitle kültürü deneyimini salt estetik deneyimden ayırmak olmuştur. Bu da eğlence, zevk ve katharsis gibi kavramları sanatta gerçekleşenden ayırmakla mümkün olabilecek bir

⁴ Burada "klasik sanat", insanlara var olan sistemden bir kaçış yolu açarak doğrudan olmasa bile dolaylı bir şekilde var olan sistemin devamını sağlamıştır. Klasik sanat ürünleri var olan sistemi eleştirseler bile sistem değişikliğinin aciliyetini ortadan kaldırmıştır. Klasik sanat nesnesi ve izleyicisi arasında bir mesafe yaratarak seyircinin hayal gücünü uyarıp onları var olamayan bir dünyanın içine çekmiştir. Bu yöntemle seyirci bir kaçış noktasına sığınmıştır. Çünkü gündelik yaşamın bütün yorgunluğu klasik sanat eserinin sergilendiği yerde son bulmuştur (Atiker, 1998: 48).

durumdur.

Kitlesel üretimin artması, lüks tüketim maddelerini sadece ucuzlatmamış aynı zamanda sanatsal metaların karakterinde de önemli değişikliklere yol açmıştır. Böylece sanat eseri tüketim maddeleri içinde yerini almış ve özerkliğinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Yani Beethoven'ın CD'leri tüm müzik marketlerde satılırken, Picasso resimlerinin kopyaları elden ele dolaşmaya başlamakta veya Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eseri milyonlarca basılmaktadır. Tüm bunlar sanatın pazar yoluyla gelişen toplumsal amaçlılığın olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğünün meta ekonomisinde sınırlandırıldığını göstermektedir.

Horkheimer'a göre daha önceki dönemlerde bir sanat yapıtının amacı, dünyaya ne olduğunu söylemek ve dünyayla ilgili bir yargıda bulunmaktır. Sanat yapıtının bu özelliği ortadan kalkmıştır. Mesela Beethoven'ın Eroica senfonisi düşünüldüğünde; ortalama bir konser izleyicisinin bu yapıtın nesnel anlamını kavramaktan aciz olacağı belirtilmiştir. Bundan dolayı Beethoven'ın Eroica senfonisini, program broşüründeki yorumların somutlanması olarak dinlemek durumundadır. Oysa her şey notalara dökülmüş haldedir. Yani senfoni şeyleştirilmiş, bir müze parçası halinde, starların performansı için bir araç ya da belli bir zümreye dâhilseniz mutlaka katılmanız gereken bir toplantı aracı haline getirilmiştir:

Ama yapıtla canlı bir ilişki, yapıtın bir anlatım olarak işlevinin dolaysız, kendiliğinden bir kavranışı söz konusu değildir artık; yapıtın bütünlüğünü, bir zamanlar doğruluk adını verdiğimiz şeyin bir imgesi olarak duymak, yaşamak mümkün değildir. Bu şeyleşme, aklın öznelleşmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur. Sanat yapıtlarını kültürel metalara dönüştürür bu süreç, tüketimlerini de gerçek niyet ve amaçlarımızdan kopuk, rastgele, düzensiz bir duygular dizisine (Horkheimer, 1986: 91).

Kitle kültürü analizinde bulunan bir diğer önemli düşünür de Walter Benjamin'dir. Zaten Benjamin'i Eleştirel Teoriye dâhil edenlerin en önemli nedenleri, Benjamin'in kitle kültürü ile ilgili yaptığı çalışmalarıdır. Benjamin'e göre, bir sanat ürünündeki "ruh" ve onun maddi tezahürü birbirine öylesine içten bağlantılıdır ki, bunlar arasındaki ilişki gerektiğinde ortaya konulabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirini açıklayabilecek konumdadırlar. Benjamin, "Bir sokağın görünümü/borsada hisse senedi satışları/bir şiir/bir düşünce... bütün bunlar arasında bağlantılar vardır. "Bir tarihçi, bir filolojist gibi bu bağları ortaya çıkarabilirsiniz, bütün bunlar arasında aynı döneme ait olmanın oluşturduğu çizgiyi yakalayabilirsiniz." (Oskay, 1995: 15) derken, kültürel üstyapıdaki ve ekonomik altyapıdaki bütün öğeleri birbiriyle ilişkilendirerek değerlendirmiştir. Burada Benjamin'in yoğun biçimde Brecht'in etkisi altında olduğunu belirtmek gerekmektedir. Benjamin, Brecht'in Marxist tavırlarına yönelerek, popüler sanat ile teknolojik yeniliklerin içlerinde devrimci bir potansiyeli barındırdığını düşünmüştür. Brecht, Eleştirel Teorisyenlerin tersine, kitle iletişim araçlarının olumlu yanlarının olabileceğinden hareketle toplumsalın yeniden inşasında "ilerici" biçimde kullanılabilirliğini savunmuştur. Benjamin bunlarla beraber sinemanın faşizmce kötüye kullanımını çözümlenmeye çalışmıştır. Benjamin, özgün sanat ürününü kuşatan kendine özgü aydınlık/parıltı anlamına gelen *hale*'nin (aura) yitirilmesinin sanatın törenlere bağımlı asalaklığından arındırılması olarak görmüştür. Robert Phillip Kolker bu konuya şöyle değinmiştir (2004: 8):

Walter Benjamin *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı yazısında kendisine başlangıç noktası olarak film ve popüler kültürün diğer ürünlerini mümkün kılan yeniden üretim, depolama ve dağıtımın yeni öğelerini alır. Benjamin için elit sınıfın eski sanatı ile kitlelerin yeni popüler sanatı arasındaki fark, popüler ve kitle sanatının müzelerin ve kütüphanelerin alışılmış alanlarının dışında mevcut olmasıdır. Görüntü (her ne kadar Benjamin'in düşünceleri kaydedilen müziğe, fotoğrafa, televizyona ve günümüzde de dijital medyaya yararlı bir biçimde uygulanabilirse de, onun başlıca inceleme konusu filmidir) bir mekânda korunan, korku ve hürmetle izlenen biricik, türünün tek örneği değildir. Günümüzde görüntü sonsuz sayıda çoğaltılabilir ve kullanılabilir. Onu özel, hatta kutsal kılan ve Benjamin'in "aura" (hale) dediği özelliğini yitirmiştir.

Aura⁵ kavramı geleneksel, klasik bir yüksek sanat yapıtının tek olması ya da biricik olması olarak düşünülebilir. Benjamin'in aurayı geleneksel sanat eserinin hakikiliği ve biricikliği olarak nitelerken belirtmek istediği şey, auranın estetik nesnenin özünde var olduğudur (Silverman, 2006: 146). Mesela orijinal bir resmin ya da seramik eserinin ya da heykelin bir aurası vardır. Çünkü türlerinin tek örnekleridir. Yalnızca asılı oldukları, sergilendikleri ya da konuldukları yerde görüldüklerinde orijinalliklerini koruyabilmişlerdir veya bir oyunun, senfoninin ilk gösterimlerinin ve canlı olarak performanslarının ya da bir yazarın romanını imzalamış olduğu ilk baskısının da aurasından söz etmek mümkündür. Bu anlamda auranın yeniden üretilebilirliği söz konusu değildir. Sanatçı ya da sanatçılar tarafından bir kez üretilmiştir ve tektir. Kitlesele üretilmiş eserlerin aurasından söz etmek mümkün değildir. Her ne kadar bir albümün CD'sinin aynı orijinalden çıkarılmış on binlerce yüz binlerce kopyası ilkiyle aynı olsa da, bu durum o esere bir aura katmamaktadır. Bir diğer örnek ise Paris'te, Almanya'da, Afyon'da bir sinema salonunda izlenen filmin kopyalarının tamamı aynı olmasına rağmen o eserin aurasından söz etmek olanaksızdır. Çünkü bu eserlerde teklik ya da biriciklik adına hiç bir şeyden söz edilemez. Dijital, optik veya elektronik veri dışında başka hiçbir şey yoktur. Kolker'e göre (2004: 8) "yapımcıların giriş parası ödeyerek her yerdeki diğer bütün izleyicilerle aynı tepkiyi vermesini umdukları izleyicinin dikkat kesilmiş gözleri ve kulakları dışında insani bir varlık" tan söz etmek mümkün değildir.

Benjamin kültür endüstrisinin veya kitle kültürünün gelişimini baskıcı bir gerçeklik olarak görmemiş ve diğer Eleştirel Teorisyenlerden farklı bir bakış sergilemiştir. O'na göre kitle kültürünün gelişimi korkulu bir durum olarak algılanmamalıdır; hatta tam tersine özgürleştirici bir gerçeklik olarak anlaşılması gerekmektedir.

Kültür endüstrisi konusunda düşüncelerini dile getiren bir diğer Eleştirel Teori düşünürü ise Leo Löwenthal'dir. Löwenthal, Horkheimer'a yazdığı mektuplarla, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin yazımında pay sahibi olarak değerlendirilmiştir. Görüşlerinin Adorno ve Horkheimer'inkinden farklı olduğunu söylemek son derece güçtür. Leo Löwenthal 1961'de yazdığı *Literature, Popular Culture and Society* adlı çalışmasında, kitle kültürünün standartlaşma, stereotip, tutuculuk, yalancılık ve yönlendirme ile nitelendirilebileceğini ve sanatın gerçek deneyimine karşın sahte hazları

⁵ "Aura" kavramının Türkçe'ye çevriminde kimi zaman "ayla" (Lenoir; 2003: 106), kimi zaman "aura" (Silverman; 2006: 145), kimi zaman "hale" (Berman; 1994: 145), kimi zaman da "öz" (Smith; 2005: 67) kavramları kullanılmıştır.

önerdiğini savunmuştur (Erol, 2002: 38).

Marcuse'un kitle kültürü veya kültür endüstrisi ile ilgili görüşleri Amerika kaynaklıdır. Marcuse, kültürü, teknolojiye; teknolojiyi, siyasete; siyaseti de kültüre bağlayarak, her birinin hem kendisi hem de diğeri olduğuna işaret etmiştir. Teknoloji, kültür ve siyaseti birbirinden ayırmamıştır. Marcuse, ileri modern toplumlarda kitle iletişim araçlarının özellikle *dil*'i kullanarak oluşturmaya çalıştığı kitle kültürü ile bireyleri, özellikle de gerçek kültürü yok etmeye çalıştığını belirtmiştir. O'na göre kitle kültürü, kamusal ve özel ilgiler arasında bir harmoni kurmuş, tüketim yönelimlerini ve özelleştirmeyi güçlendirmiş, reklam estetiğini genişletmiş, işçi sınıfının kültürünü zayıflatmış, araçsal aklın başatlığını artırıp cinselliği manipüle etmiştir (Kızılçelik, 2000: 221-222).

Kültürün endüstrileşmesinin toplum içindeki birey (insan) üzerindeki olumsuz etkilerinin başında, bireyin endüstri ürünü haline gelmesi yani nesneleşmesi gelmektedir. Kültür endüstrisi hegemonik durumu içinde bireyleri yok saymakta ve özerk özneyi ortadan kaldırmaktadır. Adorno ve Horkheimer (1996b: 22), Tocqueville'nin sosyoloji klasiği olan *Amerika'da Demokrasi* adlı eserinden yaptıkları alıntıda, Tocqueville'nin yüz yıl kadar önceden her şeyi, gördüğünü belirtmişlerdir:

Yüz yıl önce Tocqueville'nin yaptığı analiz bu arada tamamen doğru çıkmıştır. Özel kültür tekelinin egemenliğinde gerçekten de 'despotluk bedeni serbest bırakmakta ve doğrudan doğruya ruhu hedef almaktadır. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda bir yabancısın.

Kültür endüstrisi, gün geçtikçe konumunu sağlamlaştırmış, bireysel yaşamdan yola çıkarak toplumsal yaşamı da kontrol altına almıştır. Her ne kadar sistem, insanlara özgürlük sağlıyormuş gibi görünse de yaptığı, insanları sisteme daha fazla muhtaç hale getirmek olmuştur. Aslında ileri endüstriyel toplumlarda rastlantı ve planlama özdeş hale gelmiştir, hatta rastlantı dediğimiz şey bile bir plan olarak görülmüştür. Yani kültür endüstrisinde rastlantıya yer yoktur (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 38).

Sistem öyle bir hal almıştır ki, her şeyin kontrol altında tutulmak zorunluluğu doğmuştur. Kontrolde çıkan bir şey, sisteme büyük zararlar verebilme kapasitesini içinde barındırmıştır. İnsanlar alışveriş yaparak, sigara içerek, tüketerek, şans oyunları oynayarak bu sistemin devamlılığını sağlamışlar ve sağlamaya da devam etmektedirler. İnsanları kontrol altında tutmak söz konusu değildir, dolayısıyla insanlar tarafından yaratılan sistemi de kontrol etmek mümkün olmayacaktır. İnsanların ne zaman üzülmüş, ne zaman sevineceğini bilmelisiniz. Sistem insanın taraftarı olduğu futbol takımının kötü oyununa üzüldüğünde borsadaki tüm paralarını çekebileceğini, o insandan önce bilmeli ve ona göre davranmalıdır, yoksa insanlar sistemi tehdit eder hale gelmişlerdir. Kültür endüstrisi tarafından oluşturulan sistem içinde her birey simülakrı⁶ tasarlanmış bir oyunun içinde yer almıştır. Bu oyunda milyonlarca belki de milyarlarca insan görev almaktadır. Her ne olursa olsun oyunun en önemli kuralı oyunu devam ettirmektir.

⁶ "Simülakrı" kavramı, bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm ya da Baudrillard'ın deyişiyle; "imaj, idol anlamına geldiği gibi, burada bir simülasyon olayı sonucunda ortaya çıkan görüntü, nesne'dir" (Baudrillard, 2012: 10).

İnsanlar hükmedenlerce kullanılmakta ve istediklerini elde etme noktasında bir araca indirgenmişlerdir.

Kültür endüstrisinde üretim ve tüketim yapan tüm mekanizmalar egemen sınıfın çıkarlarını gözetmek zorunda kalmışlardır. Bundan dolayı kültür endüstrisinin tüm ürünleri birbirine benzetilmiş, standart bir yapıya kavuşturulmuştur (Amaç bireyleri de standart hareketler yapan, tepkiler gösteren bir yapıya sokmaktır. Aynı anda ağlayan, aynı anda gülen ve tüketen-insan, onlar için en uygun olanıdır).

Kültür endüstrisi ve sinema

Sinemayı 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve 20. yüzyılın başında sanatsal anlamda kendini bulan yedinci sanat olarak tanımlanmak mümkündür. 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından bulunan film makinesi bir icat olarak ortaya çıkmıştır. Sonrasında halkın yoğun ilgisiyle karşılaşılmıştır. Geniş halk kitlelerinin sinemaya göstermiş olduğu ilgi ve kitleler üzerinde oluşturduğu büyük etki, onun kitle iletişim aracı olmasını sağlamıştır. Film gösterimlerinin ücretli olarak başlamasıyla birlikte film makinesi kullanıcılarına para kazandıran bir metaya dönüşmüştür. Böylelikle sinemanın ticari yönü ortaya çıkmıştır, son olarak da 20. yüzyılın başlarında sinemanın sanatsal anlamdaki evrimi tamamlanmıştır.

Sinema, sanatta modernizmin başat olduğu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sinemayı modern bir sanat olarak düşünmek mümkündür; ancak sinemanın modernist bir dile kavuşabilmesi uzun zaman almıştır. Sinemanın icadından sonra Amerika'daki serüveni düşünüldüğünde, özellikle ilk yıllarında, ticari bir faaliyetin ötesine geçmesi Avrupa'ya göre daha geç olmuştur. Adorno, Horkheimer ve Löwenthal'in Amerika'da geçirmiş olduğu yıllarda sinemanın hem kitle iletişim aracı olması hem de endüstriyel bir faaliyete dönüşmesi Eleştirel Teorisyenlerin bu alanla ilgilenmelerini sağlamıştır. Ancak Eleştirel Teorisyenlerin sinemaya yaklaşımlarının yekpare olmadığı da görülmüştür. Özellikle kültür endüstrisi-sinema ilişkisi bağlamında Adorno ve Benjamin'in mektuplaşmaları ve buna bağlı olarak da geliştirdikleri tezler oldukça önemlidir. Benjamin'in Ortodoks Marxizm'in sert bir türü olarak görülen Brechtçi bir Marxizm'den etkilenmesi ve gerçeküstücü bir tarzı benimsemesi, Adorno tarafından yoğun bir biçimde eleştirilmesine neden olmuştur. Adorno, özellikle 1936 ile 1945 yılları arasında yapmış olduğu çalışmalarda Benjamin'in kitle iletişim araçları ve popüler sanata ilişkin tezlerini çürütmeye çalışmıştır (Lunn, 1995: 188). Çünkü Benjamin'e göre kitlesel üretimle birlikte, sanat yapıtı biricikliğini ve hakikiliğini kaybetmiş ancak bu durum, sanatı aristokratik bir zevk olmaktan çıkarmış ve geniş kitlelerin sanat eserlerine ulaşımını kolaylaştırmıştır.

Benjamin'in Brecht'ten yoğun bir biçimde etkilenerek kaleme almış olduğu *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışması, iletişim ve sanat arasındaki ilişkilere yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu çalışma, 20. yüzyıldan önceki geleneksel ya da diğer bir deyişle klasik sanatın aurasını tanımlama çabasını içermiştir. Bununla birlikte Benjamin, klasik sanatın yeni teknolojilerle birlikte nasıl çöktüğünü açıklamaya çalışmıştır. Bu noktada sinemaya (filme) sıklıkla başvurmuştur. Sinemanın icadıyla birlikte kitle iletişim ve sanat alanındaki yeni gelişmeleri Lunn (1995: 189) tarafından, sanat üzerindeki *auratik* izleri dağıtma eğiliminin özellikle sinemanın dinsel

tapınma ve seküler güzellik kültürünün bir parçası olarak yerine getirildiği şeklinde yorumlanmıştır.

Benjamin'e göre sanat eserinin her zaman için yeniden üretimi söz konusudur. Ancak onun tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi, dikkatlerin üzerine toplanmasına yol açmıştır (Benjamin, 1993: 46). Böylelikle sanatın tarihsel anlamının da değişmesi söz konusu olmuştur. Benjamin, fotoğrafların, basılı materyallerin ve en çok da filmin çoğaltılabilir olmasının, sanatın *auratik* kültürel anlamdaki geleneğine ters düştüğünü belirtmekle birlikte, *auratik* sanatın kültürel geleneğini; eşitsizlik, ulaşılmazlık, otantiklik vb. biçiminde yorumlamıştır. Çoğaltma teknolojisinin gelişimiyle birlikte bütün bunlar yerle bir olmuştur. Özellikle sanat eserinin kar ettiren bir nesneye dönüşmesi, fotoğraf ve film gibi yeni teknik araçların ortaya çıkmış olması ve yeni kitle iletişim araçlarının icat edilmesi, 20. yüzyılın başlarında *aura*'nın çöküşüne zemin hazırlamıştır. Benjamin, bu durumu şöyle özetlemiştir:

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi (aurası) olmaktadır. Bu olgu bir belirti (septom) niteliği taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denilebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimiyle çok yakından bağıntılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, filmidir. Sinemanın toplumsal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir (1993: 49-50).

Görüldüğü gibi Benjamin'in en fazla dikkat çektiği alan sinema olmuştur. Özellikle büyük tarihsel anlatıların sinemaya aktarılması ve büyük sanatçıların eserlerinin sinemaya uyarlanmış olması, aslında bir anlamda onların tasfiyesi anlamına da gelmektedir.

Ünsal Oskay (1995: 153), *Estetize Edilmiş Yaşam* adlı eserde, Benjamin'in *aura*'nın yitimine ilişkin düşüncelerini dile getirirken, mekanik yeniden-üretim teknikleriyle birlikte yeniden üretilen nesnenin geleceğin dünyasından kopartıldığını ve *aura*'nın yitimiyle birlikte sanat eserinin biricikliğinin ve buna bağlı olarak tarihsel varoluş koşulunun da ortadan kalktığını vurgulamıştır. Böylece, sadece sanat eserleri için değil, *aura*'sını kaybetmiş olan tüm nesnelere tarihsizleşmeyle yüz yüze olduğuna ve her yönüyle birbiriyle aynı nesnelere topluluğunun varlığına dikkat çekmiştir.

“Aura”yı, eşsizlik ve bir nesneye yakın da olabilen uzaklık görüngüleri olarak ifade eden Benjamin'e göre “aura”nın yitiminde en önemli faktörü, toplumsal anlamda çağdaş kitleler tarafından özümsemiş olan, “şeylerin evrensel eşitliği” duygusu olarak tanımlanmıştır. Benjamin, “aura”nın yitimiyle insan kavrayışında önemli kayıpların olduğunu belirtmiş ve özellikle sinema sanatıyla ilgili “aura”nın kayboluşunu olumlar bir tarz benimsemiştir. Ancak Benjamin, film üretim mekanizmasının ilerici olmakla birlikte, bu etkinin kapitalist toplum yapısı içinde sinemanın yapımcıya bağımlı olması nedeniyle küçüldüğünü belirtmiştir. Aktörün eşsiz olan görüntüsünün ortadan

kaldırılması, düzenlenmiş ve yorumlanmış gösterilerin kesintili biçimde montajlanması aktörün “aura”sının yitimine yol açmıştır. Benjamin bu noktada sinema endüstrisinin stüdyo dışında bir yıldız kişiliği oluşturarak karşı çıktığını düşünmüştür. Ama bu karşı çıkışın kendi üretim tarzının sonuçlarına direnmek anlamını da içerdiğini belirtmiştir (aktaran Lunn, 1995: 190-191). Benjamin’in yıldız sistemiyle ilgili düşünceleri önemlidir, çünkü yıldızların sistem tarafından “mal” (meta) olarak değerlendirilmesine ve sinemanın sermayeyle ilişkisine vurgu yapmıştır (Kırel; 2010: 317).

Kapitalin ağırlıklı olarak her şeyi belirlediği sistemde Benjamin’in yaşadığı dönemdeki sinemadan aslında çok da beklentisi yoktur. Ancak yine de o dönemin sinemasından devrimci nitelikte bir hizmetin olabileceğini de yadsımamıştır ve bunu da “sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmek” (1993: 59) olarak değerlendirmiştir. Hatta “günümüz sinemasının özel durumlarda bunun da ötesine geçerek, toplumsal koşullara, dahası mülkiyet düzenine yönelik bir eleştiriyi destekleyebileceğini yadsımıyoruz. Ancak bu, ne bizim araştırmamızın, ne de Batı Avrupa’daki film üretiminin ağırlık noktasını oluşturmaktadır şeklinde ifade etmiştir” (Benjamin, 1993: 59). Benjamin sinemanın sermayeyle ilişkisine dikkatleri çekmiş ve egemen sistemde sinemanın var olan sisteme hizmet etmek dışında pek de şansının olmadığını ifade etmiştir (Kırel; 2010: 318). Yazara göre sinemadan devrimci nitelikte üretimler beklenebilir ve bunu ancak Avrupa sineması ya da daha açık ifadeyle sanat sineması yapabilir, ancak yine de henüz bunu gerçekleştirebilecek bir yapılanmadan söz edilemeyeceğine vurgu yapmıştır. Benjamin’in; “genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir” (1993: 59)

Adorno, Benjamin ile mektuplaşmalarında Benjamin’in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışmasının eleştirisini yapmıştır. Benjamin’e yazmış olduğu mektubunda Benjamin’in özerk sanatı azımsadığını ve bağımlı sanatın yani 20. yüzyıl sanatının teknikliğini abarttığını belirtmiştir. Montaj ve diğer ileri tekniklerin sinemada çok az kullanıldığını savunmakla birlikte, sinemanın auratik bir karaktere sahip olduğunun altını çizmiştir. Adorno, Benjamin tarafından biricikliğe sahip özgün sanat çalışmalarındaki “aura”nın belirli bir kitle tarafından özümsemesinin eleştirilmesine ve bunu burjuva kültürünün körelen bir kalıntısı olarak değerlendirmesine karşı çıkmıştır. Bununla birlikte Adorno, sanatta yeniden üretim olanaklarının artışının olumlanmasını, kitlelerin sanat eserlerine ulaşımının kolaylaşmasını ve bunun Benjamin tarafından ilerici olarak nitelendirmesini eleştirmiş; bunun karşısında avangart sanatı savunmuştur. Bu bağlamda Adorno, popüler sanata fazla güvenmenin yanlışlığına dikkatleri çekmiştir. Adorno, sanatın teknikleştirilmesini, müzikten Hollywood komedilerine kadar geniş bir yelpazede eleştirmiştir (Jameson, 2006: 214).

Benjamin tekniğin yardımıyla sanat eserinin çoğaltımının, kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirdiğini düşünmüştür. Mesela Picasso karşısında geri planda olan kitlenin Chaplin filminde öncü (avangart) veya devrimci bir tutum sergileyebileceğinin altını çizmiştir (Benjamin, 1993: 62). Adorno (2004: 128) ise Benjamin’e yazmış olduğu mektupta Şarlo’nun filmleri üzerine derinlemesine bilgi edinmiş bir gericinin ilerici bir sanattan yana olabileceği düşüncesini son derece iyimser bulmuştur. Sinema izleyicisinin Chaplin’in filmlerine gülmesini iyi ya da devrimci bir şey olarak değerlendirmemiş, tam tersine bu durumla ilgili korkunç bir burjuva sadizminden söz

etmiştir. Çünkü Adorno (2004: 129), Chaplin'in en önemli ve ilerici yapıtı olarak görülen *Modern Zamanlar*'dan sonra bile seyircinin filmdeki olumlu öğelerden etkilenmeyeceğini, zaten ilerici bir biçimde etkileneceğini düşünmenin de romantik bir tavır olduğunu belirtmiştir.

Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Adorno'nun ise *Minima Moralia* adlı çalışmalarında kültür endüstrisinin bir parçası olarak özellikle sinemanın üzerinde durulmuştur. Sinema, televizyon ve radyo artık günümüzde ticari olmaktan başka bir özelliği olmayan araçlar konumunda değerlendirilmiştir. Bu araçlar, egemen güçlerin ellerinde ideolojik bir ağıta dönüşmüşlerdir. Adorno, Horkheimer ve Benjamin'in yaşadığı 1930'lu yılları ve sonrasını düşündüğümüzde radyo, sinema, televizyon ve diğer kitle iletişim araçları, kültür tekellerinin propagandasını yapmaktan başka bir şey yapmamakla suçlanmışlardır. Özellikle Amerikan Sineması (Hollywood) bunun en iyi örneği olarak görülmüştür.

Adorno ve Horkheimer'a göre, kültür endüstrisi tarafından aynılaştırma-aynıyı farklı gibi sunma, farklılıkları törpüleme işlemi oldukça yaygındır. Çünkü farklı olmak demek, bölünmeyi de beraberinde getirecektir. Bundan dolayı farklı olmak kültür endüstrisinin işine gelmemiştir. Mesela şirketler arasında sunulan ürünler aynıdır, farklılıklar ise-genel olarak-şematik düzeydedir. Chrysler ile General Motor arasındaki farkın aslında kuruntu olduğunu, yani tam anlamıyla hiçbir farkın olmadığını herkes bilmektedir. Aynı durum Warner Brothers ile Metro Goldwyn Mayer'in sundukları ürünleri için de geçerlidir. Ancak aynı şirketin örnek koleksiyonlarının pahalı ve ucuz çeşitleri arasındaki fark da giderek azalmaktadır. Bu fark, otomobillerde silindir sayısına, hacime, gadgets'in (küçük araba) patent verilerine, sinemada ise, başrol oyuncu sayısına, uygulanan tekniğin, çalışmanın ve dekorların büyüklüğüne ve zenginliğine, yeni formüllerin kullanılmasına kadar inmiştir. Bununla birlikte teknik araçlar da bir tekdüzeliğe doğru itilmişlerdir. Aslında içinde yaşanan sistemin amacını Adorno ve Horkheimer'in (1996b: 11-12) şu sözü kısaca özetler niteliktedir: "Prodüktörler, her defasında hangi düzen ve hileye başvururlarsa vursunlar, iş arayan mülksüzleştirilmişlere sermayenin iktidarını efendilerinin iktidarı olarak iyice benimsetmek bütün filmlerin amaç ve anlamını oluşturmaktadır". İçinde yaşanan sisteme her anlamda uyumu, tam katılımı sağlamak ve egemenlerin iktidarını pekiştirmek için özünü oluşturmaktadır.

Aslında Adorno ve Horkheimer'in bu sözleri, kitle iletişim araçlarının ideolojik anlamdaki rolü bağlamında da ele alınmalıdır. Adorno ve Horkheimer sinema endüstrisi yöneticilerinin ideolojisini meta, ticaret, alışveriş olarak değerlendirilmiştir. Kültür endüstrisinin gücü yaratılan ihtiyaçlarla olan birliğinden ileri gelmiştir. Yani kültür endüstrisinin güçlü olabilmesi için tüketicisinde devamlı ihtiyaç duyuluyor hissi uyandırılmalıdır. Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılması olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda sinema ya da televizyon da aslında çalışmanın birer uzantısı rolünü üstlenmiştir (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 26-27).

Herkese hitap edip, hiç kimsenin dışarı çıkmaması için uğraşan sistem, aynı mali farklı biçimlerle ve farklı fiyatlarla insanlara pazarlama yoluna gitmiştir. Hâlbuki hiçbir şey farklı değildir. Mesela sinemaya giden izleyici, benzerini onlarca kez izlediği filmi tekrar tekrar izlemektedir. Film seyretmeye başladığında, filmin nasıl biteceğini, kimin öldürülüp, kimin cezalandırılacağını çok iyi bilmektedir. İnsanlar, izledikleri film

sonrasında sokağı, biraz önce izlediği filmin devamı gibi algılamaktadır. Film, filmin yapısı içinde tepki verme yeteneğini kaybetmiş seyirciye, düş kurma ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, izleyiciyi tamamen pasifize etmektedir. Böylelikle film, seyircinin, filmi gerçekte var oluyormuş gibi algılamasını sağlamaktadır. Artık seyirci için gösterilenin gerçekten bir farkı kalmamıştır (Adorno, 2007: 55).

Günümüzde bir izleyici izlediği filmde çıktuktan sonra, dünyayı filmin devamı gibi görmektedir; çünkü sesli film, perdede gösterilenlerle gerçekliği özdeşleştirmek için seyirciyi eğitmektedir. Böylelikle perdede izlenen ile gerçek yaşam birbirine girmiştir. Bu noktada da sesli filmin önemli bir rolü olmuştur.

Adorno “sinema”yı, *Minima Moralia* adlı çalışmasında kültür endüstrisinin en vahşi aracı olarak görmüştür. Sinema, artık popüler sanat olarak nitelendirilmektedir ya da kırmızı başlıklı kız hikâyesindeki büyükanne kılığına girmiş “kurt” olarak betimlenmiştir. Artık sinema sanat olmaya ne kadar özenirse, o kadar sahte olmaktadır. Filmler kitle zevkini yansıtıyor gibi görünseler de, aslında yapılan şey, kitleye bin türlü hileyle yutturulan şeyleri devam ettirmektir (1997: 209-210). Çünkü sinema egemen ideolojinin emrine girmiştir.

Adorno ve Horkheimer’a göre sinemanın içinde ayrı bir tür olarak göze çarpan çizgi filmler, var olan sistem içinde önemli işlevlere sahip olmuştur. Bir zamanlar çizgi filmler gerçekliğin karşısında hayal gücünü ya da fanteziyi temsil etmişlerdir. Ancak her ikisi de yaşadıkları zaman dilimi içinde çizgi filmlerin işlevinin değiştiğini vurgulamışlardır. Artık çizgi filmler, teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini onaylamakla meşgul olmuşlardır. Adorno ve Horkheimer (1996b: 28-29)bu değişimi şöyle ifade etmişlerdir:

Çizgi filmin ilk sahnesinde konuyla ilgili motif verilmektedir ki böylelikle filmin devamı sırasında yıkıcılık, tahrip bu motif üzerinde etkili olabilsin: Seyircinin onayı ile birlikte filmin kahramanı bir paçavra gibi oradan oraya savrulur. Böylece örgütlü eğlencenin niceliği örgütlü acımasızlığın niteliğine dönüşür. Sinema sanayinin kendi seçtiği sansürleri ve kafadarları sürgün avı şeklinde uzatılan kötülüğün süresini denetler... Duyuların yeni tempoya alıştırmının yanı sıra çizgi filmler bir şey daha başarmaktadır: Tüm bireysel direnişleri hiç durmadan aşındırmanın, kırmanın bu toplumda yaşama koşulları olduğu bilgeliğini herkesin kafasına zorla sokmaktadır. Tıpkı gerçeklikteki talihsizlikler gibi Donald Duck da cartoon’da dayak yiyip durmaktadır ki böylelikle seyirciler kendi paylarına düşen dayığa alışınlar.

Görüldüğü üzere, çizgi filmler var olan sistem açısından çok önemli ideolojik işlevlere sahip olmuştur. Özellikle çocukların çizgi filmleri izledikleri düşünüldüğünde, var olan sistemin ideolojisi çizgi filmler sayesinde çocukların zihinlerine kazanmıştır. Bununla birlikte var olan toplumsal yapı içinde yaşamın koşulu olarak bireysel direnişin kırılması gösterilmiştir. Bu bağlamda çizgi filmlerdeki Donald Duck’un dayak yemesinin gerçek yaşamdaki alt tabakaların dayak yemesiyle özdeşleştirmişler ve bunun gösterilmesiyle birlikte gerçek yaşamdaki alt tabaka insan topluluklarının var olan sistemden beklentileri noktasında törpülediklerini belirtmek gerekir.

Sinemanın karanlığı ev kadınına sığınacak bir yer sağlar, hem de kendisini bütünleştirmeye devam eden filmlere karşın, o burada gözlerden uzak birkaç saatini geçirebilir, tıpkı bir zamanlar konutlar ve iş çıkışı tatilleri mevcutken pencereden dışarıyı seyrettiği gibi. Büyük kentlerdeki işsizler sıcaklıkları ayarlanmış sinemalarda yazın serinler kışın da ısınırlar. Aksi takdirde mevcudun ölçüsüne göre bile şişirilmiştir

eğlence aygıtı insanların yaşamını insan onuruna yaraşır hale getiremez (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 29).

Yukarıda da belirtildiği gibi, kültür endüstrisi insana satın alabileceği konfor ve rahatlamayı sağlamaktadır. Kültür endüstrisi tarafından tamamen emilmeye karşı, yine bu endüstrinin sağlamış olduğu olanaklarla birlikte, toplumsal anlamda geri plana itilmiş, dışlanmış grupların (ev kadınları, işsizler vb.) endüstrinin olanaklarından yararlanarak dinlenme, ısınma ya da serinleme gibi o ana yönelik ihtiyaçlarını gidermeyi sağlamıştır. Yani sinemaya giden bu insanlar, filmin içinde kaybolup gitmemişlerdir. Ama bununla birlikte, bu insanlar topluluğunun bir araya gelip bir direniş noktası oluşturmaları da bir şekilde engellenmiştir. Konfor ve zevkin parayla satın alınabilirden ötürü geçici bir fiziksel rahatlama sağladığı görülmüştür.

Kültür endüstrisinin hegemonik düzeninde, herkese bedava veya zorlanmadan alacakları bir şeyler sunulmuştur. Artık ileri endüstriyel toplumda radyo ve televizyon için halktan 19. yüzyılda veya 20. yüzyıl başında olduğu gibi ücret alınmamaya başlanmıştır. Sinema ise oldukça cüzi bir miktara izlenebilmiştir. Adorno ve Horkheimer'in (1996b: 50) ifade ettikleri gibi:

İnsan elli cent'e milyonlarca dolara mal olmuş bir filmi izlemekte, ardından dünyanın tüm zenginliklerinin bulunduğu ve revaç gördükçe bu zenginliği artıran bir sakızı on cent'e satın alabilmektedir. Kitlelerin hazinesi ülke içinde rezalete izin vermeden giyaben ama genel oy vasıtasıyla meydana çıkarılmaktadır. Dünyanın en iyi orkestraları ki hiç de öyle değiller, evlere ücretsiz teslim edilmektedirler.

Kültür endüstrisinin sunduğu kitle iletişim araçları bireyler üzerinde toplumsal baskı mekanizmaları gibi davranmışlardır. Bu duruma en iyi örnek olarak, Hitler'in propaganda aracı olarak radyoyu veya "İradenin Zaferi" filminde olduğu gibi sinemayı kullanması örnek gösterilebilir. Matbaanın reform hareketlerine katkısını iyi bilen Naziler, radyoyu propaganda aracı olarak kullanarak, halk üzerinde etkili olmuşlardır. Toplum dışı olmanın en büyük ceza olduğunun, öteki olmanın yaşama şansını yok ettiğinin bilindiği bir toplumda, acı çekmek, üşümek, sorunlu olmak, kabul etmemek, kısacası normal olmamak, toplum dışı olmak için yeterli bir sebep olarak gösterilmiştir.

Adorno ve Horkheimer'in dikkat çektiği bir diğer nokta da, kültür endüstrisinin eğlence kurumuyla iç içe geçmiş olmasıdır. Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi dedikleri ürünler "sinema, televizyon, radyo, popüler müzik, gazeteler, magazin dergileri vb" eğlence endüstrisinin de ürünleri haline dönüşmüştür. Eğlence, gösterilen veya görülen acıları unutturarak, insanları acizliğe sürüklemeye başlamıştır. Ayrıca insanları düşünmekten aciz bırakıp, onların olup bitenleri sorgulamalarına karşı çıkmıştır. Bu sistemde iş ile eğlence birbirine benzemiştir. Çünkü ikisi de statükonun yanında yer almışlardır ve bireyleri var olan sisteme entegre etmenin iki farklı yolu olarak değerlendirilmişlerdir.

Sonuç

Eleştirel Teorisyenler, ortaya koydukları eserlerde kültürün bir hegemonya biçimine dönüşmüş olduğu gerçeğinin altını çizmişlerdir. Bu bağlamda kültür, insani olan bütün özelliklerine veda etmiştir. Artık kültür; güçlünün, hükmedenin egemenliği altındadır. Bütün kültürel yapılar da onların kontrolindedir ve onların istedikleri biçimde ve sayıda

yeniden üretilmektedir. Egemenler, baskı ve zorla elde edemeyecekleri şeyleri kitlelere bir şekilde empoze etmeyi başarmıştır. Bunu yaparken de kültürel ürünlerin önemli bir yeri vardır. Kültürün artık üretilen ve yapay bir hal aldığı dönemde kültür endüstrisi ürünleri sistemin kendisini yeniden üretmesine olanak sağlamıştır.

Kültür endüstrisi, liberal endüstriyel toplumların ürünü olarak görülmüştür. Bu durumu şüphesiz ki rastlantı olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Çünkü kitle iletişim araçları bu toplumlarda oldukça etkin ve başarılı biçimde kullanılmıştır. Dolayısıyla kültür endüstrisi kitle iletişim araçları sayesinde üretilip, dağıtılmaktadır ve ne yazık ki içlerinde sanatsal olma niteliği taşıyan kitle iletişim araçları da bu özelliklerini yitirmişlerdir; kültür tekellerinin birer parçası haline dönüşmüşlerdir. Sanat ve müzik ticarileşirken, insanlar hiçbir şeyi sorgulamamaktadırlar. Böylece sanatsal nitelik tamamen ortadan kaybolmuştur. Kültür endüstrisinde sanattan söz etmek çok zordur. Çünkü sanat değerlidir, oysa kültür endüstrisi sıradanı, değersiz, sorgulamayanı arar ve kitlelere empoze etmeye çalışmaktadır. Kültür endüstrisi yüksek kültür ile alt kültür ayrımını yok edip kendi kültürel barbarlığını kurmuştur.

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin liberal endüstri toplumlarından çıkmasını yorumlarken bu durumu son derece olağan olarak karşılamışlardır. Çünkü liberal endüstri ülkelerine özgü medya ve bunların içinde özellikle de sinema, radyo, magazin basını ve caz müziği zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın bu kadar ilerlemesinin en önemli nedeni, sermayenin belirli bir yapı içinde değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bu sermaye yapılanmasındaki temel amaç, kâr elde etmektir.

Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi ile ilgili çalışmalarında kültürel ürünler, kapitalist ilişkiler içinde birer metaya dönüşmüş ve endüstriyel ürünlerin birer parçası olmuşlardır. Özellikle de uzmanlar tarafından standartlaşmış ürünler olarak nitelendirilmiştir. Ekseni biraz daha genişletip baktığımızda, kültüre dair ürünlerin içine bazen klasik müzik eserleri, caz müzik eserleri, bazen de filmler, televizyon dizileri gibi daha birçok ürün girebilmiştir. Artık kültürel üretimin uzmanlar tarafından yapılması söz konusu olmuştur. Tıpkı bir üretim bandı mantığıyla kültürel üretim yürütülmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi artık kültürel ürünler birer meta konumundadır. Bu bağlamda ideolojik bir işlevi olan kültürel ürünlerin içerik ve söylemleri açısından da masum olmadıkları görülmektedir.

Kültür endüstrisi içinde yüksek sanatın önemi, çeşitli manipülasyonlarla yok edilmekle birlikte, düşük sanatın önemi de isyancı yanına yönelik dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmeye çalışılmıştır. Böylelikle kültür endüstrisi milyonlarca kişiyi bilinç ve bilinçaltı düzeyinde yönlendirerek kitleleri birincil değil, ikincil role indirgemıştır. Bireyler hesaplanabilir nesnelere ve bir makineyi meydana getiren tali parçalar konumundadırlar. Bunun da ötesinde kültür endüstrisi içinde özne konumunda olmanın en önemli göstergesi olan tüketici olmak insanları özneleştirmekten çok nesneleştirmektedir. Adorno'nun kendi ifadeleri ile belirtmek gerekirse; "Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan var olmayacak olsa da, kitleler onun ölçütü değil ideolojisidir" (Adorno, 2007: 76-77). Bu bağlamda popüler sanat ve sinema kültür endüstrisinin en önemli taşıyıcıları haline gelmiş ve ideolojik bir işlev üstlenmiştir. Özellikle sinema artık sanat

olarak ele alınmamış ticaretin bir kolu olarak değerlendirilmiştir. Hatta sanat ve sinema egemenlerin yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanılmıştır.

İleri kapitalist toplum içinde sinema bireyleri, Adorno'nun deyimiyle, yanlış hayata alıştırmaya işlevi yüklenmiştir. Bu yanlış hayat, aşırı akılcı, yabancılaşmış, tek boyutlu, mekanik ve vahşi kapitalizmin egemenliği altındadır. Böyle bir aşamada izleyicinin kendi yaşamının yanlışlığını gözler önüne süren filmlerden ziyade yaşamını onaylayan ve o yaşama katkı da suç ortaklığı yapan filmleri tercih etmeleri son derece doğaldır. Sanatsal anlamda bütünlükten uzaklaşmış filmin standartlaşmış yani tek tipleşmiş ve basit bir şemaya dönüşmüş niteliği, izleyiciyi de kendisine benzetmiştir. Böylelikle sinema, eşit derecede homojenleşmiş ve standartlaşmış izleyici profiline yaratıcısı olmuştur.

Benjamin'e göre film, teknolojik endüstriyel modernitenin bir ürünüdür ve film kuşağının film makinası ya da projektörden akışını bir taşıma bandı üzerindeki malların akışına benzetmiştir. Bununla birlikte film, kent yaşamının bir tasviri gibi görülmüştür, çünkü kent yaşamının karmaşasını, akıcılığını, hızını kesintisiz devinim halinde verebilmiştir (Leslie, 2011: 49-50). Bu bağlamda film modern yaşamın temsili noktasında son derece önemli bir yere sahip olmuştur.

Adorno ve Benjamin'in sinemaya karşı yaklaşımları Marxizmin iki farklı ekolünün yaklaşımına benzemektedir. Bu bağlamda Adorno'nun bakışı daha eleştirel ve elitist bir tavır içermekle birlikte klasik anlamdaki sinemaya karşı negatif bir karşı duruş içermektedir. Özellikle araçsal aklın, tekniğin, tek tipleşmenin hâkimiyetindeki bir toplumsal düzende sinemanın işlevinin olumlu olması Adorno'ya göre mümkün değildir. Benjamin'in yaklaşımı Adorno'ya göre daha pozitifdir. Filmin dünyayla karşı karşıya gelmenin teknolojik anlamda gelişmiş ve ulaşılabilirlik noktasında daha yakın bir aracıya imkân vereceğinden emindir. Her ne kadar farklı bakış açılarına sahip olsalar da her ikisinin de birleştiği noktalar mevcuttur. Adorno ve Benjamin'in özellikle sinemanın önemi noktasında pozitif bir bakış açısına sahip olduklarını söylemek gerekmektedir; özellikle sinemanın kolektif bir deneyim olması noktasında (yapılma ve izlenme) filmin, toplumsal anlamı olan toplumsal ürünler olduğunu belirtmişlerdir. Bununla birlikte her ikisi de filmi ve sinemayı kentli modernite içindeki toplumsal ilişkilerin daha geniş bağlamı içine yerleştirmişlerdir. 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve kendisinden önceki sanat formlarının dışında teknolojiyle daha fazla içli dışlı olan sinemanın modern bir sanat formu olduğu kuşku götürmezdir. Bununla birlikte hem Adorno hem de Benjamin'in sinemayla ilgili çalışmalarına bakıldığında genç bir sanat dalı olarak sinemanın ileri kapitalist toplumdaki işlevleri eleştirel bir bakış içermek zorundadır. Ancak ele aldıkları dönem itibariyle sinemanın bu işlevinin hem biçimsel hem de içerik anlamında çok da mümkün olmadığını söylemek gerekmektedir. Hatta tam da aksini iddia etmek de mümkündür. Filmlerin ticari bir nesneden ya da fabrikada üretilen mallardan çok da farkı yoktur. Üretim ilişkileri içinde film sahipleri olan yapımcıların ya da yapım şirketlerinin istedikleri formda üretilen ve çoğaltılan filmler, var olan dünyanın veyahut üretim ilişkilerinin devamlılığı noktasında bir konuma sahip olmuşlardır. Bu bağlamda filmlerin ya da sinemanın egemen sistemin tam da ortasında yer aldığını söylemek gerekmektedir.

Bu durum bir süre sonra filmlerin birer reklam aracına dönüşmesini sağlamış ve bu reklam dünyanın dört yanına yayılabilen bir hal almıştır. Egemen sistemin küresel hale gelmesinde sinemanın rolü bu bağlamda daha fazla düşünülmeli, ele alınmalı ve sorgulanmalıdır. Çünkü egemen sistemde sinema, sadece film olmanın çok daha ötesine geçmiş ve egemen güçlerin kültürel ve ekonomik politikalarının ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.

Kaynakça

- Adorno, Theodor (1997) *Minima Moralia*, Çev. Orhan Koçak - Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor (2004) *Walter Benjamin Üzerine*, Çev. Dilman Muradoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, Theodor (2005) *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek*, Çev. Erol Mutlu. *Kitle İletişim Kuramları*, Der. Erol Mutlu, ss. 240-249. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Adorno, Theodor (2007) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev. Mustafa Tüzel – Nihat Ünler - Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan, İrfan (1994) *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Artan, E. Çiğdem (2007) *Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?.* *Cogito Dergisi Walter Benjamin Özel Sayısı*, (52): 88-100.
- Atiker, Erhan (1998) *Modernizm ve Kitle Toplumunu*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2012) *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (1993) *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall (1994) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bottomore, Tom (1997) *Frankfurt Okulu*, Çev. Ahmet Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları.
- Bozkurt, Nejat (2013) *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Caudwell, Christopher (1985) *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*, Çev. Mehmet Gökçen. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dellaloğlu, Besim (2003) *Bir Giriş-Adorno Yüz Yaşında. Cogito Dergisi Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayısı*, (36): 13-36.
- Dellaloğlu, Besim (2007) *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Eagleton, Terry (2006) *Aykırı Simalar*, Çev. Ayşe Şirin Okyayüz. İstanbul: Epos Yayınları.
- Erol, Ayhan (2002) *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gülenç, Kurtul (2015) *Frankfurt Okulu Eleştiri Toplum ve Bilim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Horkheimer, Max (1986) *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor (1996a) *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar- 1*, Çev. Oğuz Özgül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Horkheimer, Max. ve Adorno, Theodor (1996b) Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar- 2, Çev. Oğuz Özgül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Jameson, Fredrich (1994) *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, Çev. Nuri Plürner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jay, Martin (1989) *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi 1923-1950*, Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Jay, Martin (2001) *Adorno*, Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Der Yayınları.
- Kejanlıoğlu, Bejbin (2005) Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Kellner, Douglas (2006). Frankfurt Okulu'nu Yeniden Değerlendirmek: Martin Jay'in Diyalektik İmgeleminin Eleştirisi. *Frankfurt Okulu*, Çev. Armağan Öztürk - H. E. Bağce, Der. H. E. Bağce, ss. 134-166. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kirel, Serpil (2010) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Ankara: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kızılçelik, Sezgin (2000) *Frankfurt Okulu*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kolker, Philip (2008) Kültürel Pratik Olarak Sinema. Çev. Ertan Yılmaz. *Sinema, İdeoloji, Politika "Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar*, Der. Burak Bakır ve Sali Saliji - Yörükhan Ünal, ss. 97-144. Ankara: Nirengi Kitap.
- Lenoir, Beatrice (2003) *Sanat Yapıtı*, Çev. Ahmet. Derman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leslie, Esther (2011) Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema, *Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler*, Çev. Ertan Yılmaz, Der. Mike Wayne, ss. 37-58. Ankara: De Ki Yayınları.
- Lunn, Eugene (1996) *Marxizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Oskay, Ünsal (1995) Walter Benjamin Üzerine. *Estetize Edilmiş Yaşam*, Der. H. Hillach ve Ünsal Oskay, ss. 9-50. İstanbul: Der Yayınları.
- Özbek, Meral (1994) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkök, Ertuğrul (1985) *Kitlelerin Çözülüşü*. Ankara: Tan Yayınları.
- Silverman, Kaja (2006) *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, Philip (2005) *Kültürel Kuram*, Çev. Selime Güzelsarı - İsmail Gündoğdu. İstanbul: Babil Yayıncılık.
- Slater, Phill (1998) *Frankfurt Okulu*, Çev. Ahmet Özden. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Spurk, Jan (2008) *Toplumsal Aklın Eleştirisi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Yayınları.
- Swingewood, Alan (1996) *Kitle Kültürü Efsanesi*, Çev. Aykut Kansu. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Wiggershaus, Rolf (1994) *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance Studies in Contemporary German Social Thought*. Cambridge: The Mit Press.
- Yaylagül, Levent (2008). Frankfurt Okulu'nda Kültür Endüstrileri ve Kitle Kültürü Yaklaşımı. *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji*, Der. Levent Yaylagül ve Nilüfer Korkmaz, ss. 139-154. Ankara: Dipnot Yayınları.

Zipes, Jack (2005) Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi. *Kitle İletişim Kuramları*, Der. Erol Mutlu, ss. 227-232. Ankara: Ütopya Yayınları.

Bir propaganda aracı olarak radyo

Gülcennet Öztürk*

Özet

Kitle iletişim araçları toplumsal dönüşümlerde ve ilişkilerde önemli bir rol üstlenmektedir. Bu araçlar zaman zaman bireylerin ve toplumların bilgilendirilmesinin yanı sıra, siyasal aktörlerin propagandaları için de kullanılmaktadır. 20. yüzyılla sınırlandırılan bu çalışmada, dönemin en önemli iletişim araçlarından biri olan radyonun propaganda amacıyla nasıl kullanıldığı ele alınmaktadır. Bu kapsamda Bolşevik Devrimi'nden itibaren Hitler Almanya'sı ve Soğuk Savaş süreci anlatılmaktadır. İki kutuplu bir dünya düzeninin oluşmasına zemin hazırlayan Bolşevik Devrimi'yle beraber, propaganda işlevini yerine getiren radyonun, karar vericiler açısından nasıl değerlendirildiğini saptamayı amaçlayan bu çalışmada, kitle iletişim araçlarının etkilerine yönelik olarak gerçekleştirilen araştırmalar da göz önünde bulundurulmuştur. Bu kapsamda ana akım iletişim çalışmaları ve Frankfurt Okulu kuramcılarının yaklaşımlarına değinilmiştir. Çalışma neticesinde radyonun kendi fikirlerini yayabilmek için Hitler Almanya'sı, ABD ve SSCB tarafından propaganda amacıyla yoğun olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Propaganda, radyo ve propaganda, kitle iletişimi, Soğuk Savaş.

Radio as a propaganda tool

Abstract

Mass media play an important role in social transformations and relationships. These tools are used from time to time to inform individuals and societies, as well as to propagandize political actors. This study, limited to the 20th century, deals with how the radio, one of the most important communication tools of the time, was used for propaganda purposes. In this context, Hitler Germany and the Cold War process are described since the Bolshevik Revolution. This study, which aims to determine how the radio, which fulfills the function of propaganda, is evaluated in terms of decision makers, together with the Bolshevik Revolution, which laid the groundwork for the formation of a bipolar world order, was also taken into account in research conducted on the effects of mass media. In this context, the mainstream communication studies and approaches of the Frankfurt School theorists are mentioned. As a result of the study, radio was extensively used by the Hitler Germany, US and Soviet Russia to propagate their own ideas.

Keywords: Propaganda, radio and propaganda, mass communication, Cold War.

Giriş

İnsan, kendini haklı gösterebilmek için kanıtlar sunmaya meyilli bir yapıya sahiptir. Bu yapı kimi zaman bireysel ilişkilerin dışında, bütün dünyayı etkileyebilecek durumlarda da kendini açıkça göstermektedir. İnanışlarını, evrensel bir doğruluk gömleği biçerek bütün dünyaya yansıtmak isteyen insan 'propaganda' adını verdiğimiz bir iletişim şeklinin doğmasına neden olmuştur. Bu iletişim şekli de sıcak ya da soğuk bütün savaş dönemlerinde yandaş bulabilmek için kullanılmış, 20. yüzyıl boyunca da her alanda dünyanın karşısına çıkmıştır.

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi, e-posta: gulcennetozturk@gmail.com

Temelde ikna etme üzerine kurulu olan propaganda, tarafların kendilerini kamuoyunun gözünde olumlu bir yerde tutabilmek için başvurdukları bir yoldur. Bu yolda kanlı savaşların taraftar kazanmaya yetmediğini gören aktörler, iletişim araçlarının gücünden faydalanarak, kansız ama daha etkili bir araç kullanmayı tercih etmiştir: Propaganda...

20. yüzyıl dünya tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde iki kutuplu dünya düzeni, soğuk savaş yılları, siyasal kutuplaşmalar, siyasal dönüşümler ve iletişimin başlı başına bir bilim alanı olarak kabul edilmesinin çok önemli siyasal, sosyal, toplumsal ve ekonomik sonuçları olmuştur.

Eric Hobsbawn (1996: 16-17) '1980'lerin sonunda parçalanmış dünya 1917 Rus Devrimi'nin etkisiyle biçimlenen dünya idi' cümleleriyle 20. yüzyıla dair önemli bir saptamada bulunmaktadır. 'Aşırılık Çağı' olarak ifade edilen bu zaman dilimi topyekûn savaşların cephe gerisinde sürdürüldüğü bir döneme tekabül etmekte, bu dönemin ayak izleri de Bolşevik devriminin başlangıcında görülmektedir. Bu dönemi daha görünür kılan ise kitle iletişim araçlarının kullanım şekli olmuştur.

20. yüzyılın başından Soğuk Savaş'ın sonuna kadar olan dönemde kitle iletişim araçları karar vericiler olarak adlandırabileceğimiz iktidarlar ya da siyasal aktörler tarafından zaman zaman propaganda aracı olarak kullanılmış bu vesileyle de egemenliklerin pekiştirilmesine katkı sağlamıştır. Özellikle totaliter rejimlerde karar vericiler kitle iletişim araçlarını daha fazla insana ulaşabilmenin bir aracı olarak kullanmıştır. Toplum da bu süreç çerçevesinde kimi zaman manipülasyona maruz kalmış, kimi zaman ise sisteme gönüllü bir katılım sağlamıştır.

Bu dönemde yaşanan gelişmeler bazı iletişim kuramcıları tarafından dikkatle incelenmiştir. İletişim alanında yapılan araştırmalar bazen toplumun ne derece etkilendiğini ortaya koymuş, bazen de bu araçların sanıldığı kadar etkili olmadığı sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra, bu süreçte iletişim araçlarına eleştirel yaklaşımlar sergileyen kuramcılar da varlığını korumuştur.

Bu kapsamda iletişim araştırmaları 'kitle iletişimi halka ne yapar' sorusuna yanıt ararken daha sonra Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı geliştirilmiş bu defa da 'halk kitle iletişimi ile ne yapıyor' sorusu anlam kazanmıştır. İzleyicilerin, iletişim araçlarını ve içeriklerini gereksinimlerine göre seçtiklerini ortaya koyan bu yaklaşım 'aktif izleyici' savını getirmiştir. Buna göre, insanlar çevrelerine etki yapan aktif ajanlar olarak kabul edilmiştir (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 155). Yapılan araştırmalar kitle iletişim araçlarının bireyler üzerindeki etkisini saptamanın yanı sıra, bireylerin de bu araçlardan kendi faydaları doğrultusunda yararlandığını göstermektedir.

Kitle iletişim araştırmalarında üç temel dönüşümden söz edilmektedir. Bu kapsamda birinci evrede, faaliyet merkezi Avrupa olan kitle kültürü ve kitle toplumu tartışmaları yaşanmıştır. Bu kapsamda kitle iletişim araçlarını yüksek kültürü tehdit eden; kitleler üzerinde dolaysız ve güçlü bir etkiye sahip; kitle kültürü ürünlerini savunmasız ve edilgen kitlelere dayatan kurumlar olarak değerlendiren düşünceler bulunmaktadır. İkinci evre ise, 1940'lı yıllarda başlayan, 1950'li ve 1960'lı yıllarda alana hakim olan, ana akım (mainstream) yaklaşım çerçevesinde, Amerikan toplumsal bilimlerinin davranışçı eğiliminin alana yansması şeklinde nitelenen çok sayıda ampirik çalışma yapılmıştır. Üçüncü evre ise bu ana akım yaklaşımın öncüllerine yöneltilen

eleştirilerle birlikte, toplumsal iktidar ilişkilerini ve bunların yeniden üretiminde medyanın rolünü sorgulayan eleştirel çalışmalar yapılmıştır (aktaran Uyanık, 2016: 60).

20. yüzyılda yaşanan savaşlar, baskın siyasal aktörler, ekonomik krizler bütün bu kitle iletişim araştırmalarının tetiklenmesinde önemli bir etken olmuştur. Dünya üzerinde yaşanan çalkantılar topluma yansıkça, toplum da kitle iletişim araçlarının kullanım biçimini belirlemiştir. Bu süreçlerde en fazla ön planda olan kavram ise “Propaganda” olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin kitle iletişim aracı olan radyo da propagandanın kitlelere ulaştırılmasında olağanüstü bir güce sahip olmuştur. Karar vericiler olarak ifade edebileceğimiz siyasal aktörler bu gücü sonuna kadar kullanmaktan çekinmemiştir.

Siyasal aktörlerin propaganda amacını kolaylaştıran teknolojik atılımlar kitle iletişim araçlarının gelişmesinin en önemli tetikleyicisidir. Bu araçların etkileri ve işlevleriyle ilgili günümüze dek çeşitli araştırmalar yapılmış ve bunun sonucunda bazı kuramlar ortaya atılmıştır. Unutulmamalıdır ki; iletişim aynı zamanda mesajlar yoluyla gerçekleştirilen bir etkileşim biçimidir. Kitle iletişim araçları da üretilmiş mesajların iletiminde etkin bir güç konumundadır. Bu mesajlar kimi zaman propaganda niteliğindedir. Siyasal propaganda üzerine yapılan araştırmalarda bu kavram “kolektif tutumların yönetimi” olarak da tanımlanmaktadır. Dolayısıyla propagandanın kitleleri yönlendirmek gibi bir işlevi bulunmaktadır.

20. yüzyılda gerçekleştirilen ana akım iletişim araştırmalarıyla beraber çeşitli savlar ortaya atılmıştır. Kuramcılar bazen bu araçların bireyler üzerinde yoğun etkisi olduğunu savunmuş, bazen de bu etkilerin sanıldığı kadar güçlü olmadığı sonucuna varmıştır. Öte yandan kitle iletişim araçları ile ilgili eleştirel yaklaşımlar da sergilenmiştir. Ancak önemli olan nokta dönemin kitle iletişim araçlarının hangi grup tarafından ne amaçla kullanıldığı ve bu kullanım biçimlerinin, konuyla alakalı araştırmaları nasıl etkilediğidir.

20. yüzyıla sınırlandırılan bu çalışma, Soğuk Savaş'ın sonuna kadar olan dönemde, kitle iletişim araçlarının işlevlerinin algılanışını karar vericiler açısından değerlendirmektedir. Bu yapılırken de propagandanın radyo aracılığıyla nasıl kullanıldığı anlatılmış ve kitle iletişim araştırmalarına ilişkin bilgi verilmiştir. Çalışmanın amacı kitle iletişim araçlarından biri olan radyonun Hitler Almanya'sı, ABD ve SSCB tarafından propaganda amacıyla nasıl kullanıldığını saptamaktır.

İletişim araştırmaları, radyo ve propaganda ilişkisi

İletişim toplumsal bir eylemdir. Bu eylemin gerçekleşmesini sağlayan ise kitle iletişim araçlarıdır. Toplumsal ve uluslararası ilişkilerin geliştirilmesi kitle iletişim araçlarının gelişimiyle mümkün olmaktadır.

İletişim konusu XX. yüzyılın başlangıç döneminde gündeme gelmiştir. Bu dönem son derece önemli ve çarpıcı olayların yaşandığı bir dönemdir. Bu olayların siyasi boyutunun yanında önemli ortak noktası geniş halk yığınlarını ilgilendiren yönlerinin bulunmasıdır. Geniş halk kesimleri ya doğrudan doğruya aktif bir biçimde bu siyasi, askeri ve toplumsal olaylar içinde yer almışlar, ya da yine bu olayların doğurduğu siyasal çerçevede bilinçli bir şekilde denetim altında tutulmak, yönlendirilmek, biçimlendirilmek, hatta manipüle edilmek istenmişlerdir. Bu yüzden de söz konusu dönemde basının yanında geniş halk kesimlerine hitap edecek sinema ve özellikle radyo ve televizyon gibi yeni kitle iletişim

araçları geliştirildiği gibi, kitle iletişimi de ilk kez bilimsel yöntemlerle incelenen bir alan olarak karşımıza çıkmıştır (Tüfekçioğlu, 1997: 39).

Bu tarihten sonra da iletişim araştırmaları, dönemin kitle iletişim araçları göz önünde bulundurularak sürdürülmüştür.

Birinci Dünya Savaşı, özellikle propaganda açısından iletişim çalışmalarının gelişmesinde etkili olmuştur. İkinci Dünya Savaşı ise bu yöndeki çalışmaların çoğalmasını tetiklemiştir. Kitle iletişim araştırmaları ile alakalı çalışmaların başlamasında Birinci Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği koşulların yanı sıra, ABD'de radyo ve televizyonların yaygınlaşması da etkili olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısında iletişim araçlarının kitleler üzerinde yarattığı etki merak konusu olunca, konuyla ilgili araştırmalar da gecikmemiştir. Ancak "Lang'a (aktaran Mutlu, 2005: 14) göre iletişim araştırmalarının başlangıcı, Sanayi Devrimi'nin yaşam biçimlerinde neden olduğu köklü değişikliklerin oluşturulmaya başlandığı 19. yüzyıldır". Bu yüzyıldan sonra iletişim ve toplum gelişimini tüm hızıyla sürdürmüştür.

İletişim konusunda yapılan bilimsel çalışmalarda 20. yüzyıl önemli bir dönüm noktası olmuştur. Dünya savaşlarının yanı sıra, 1929 yılında yaşanan ekonomik kriz toplumsal ve siyasal dönüşümde etkili olmuştur. Her alanda büyük krizler yaşayan dünya, iletişim üzerine daha fazla düşünmeye başlamıştır. Bu nedenle iletişimle ilgili çalışmalar özellikle 1930'lu yıllarda ABD'de yoğunlaşmıştır.

Bireyleri ilgilendiren toplumsal yaşama dair tüm olay ya da gelişmeler kitle iletişim araçları tarafından aktarılmaktadır. Bu durum kitlelerin bu araçlara hangi gerekçelerle yöneldikleri sorusunu da beraberinde getirmektedir. "İletişimin toplumun farklı düzeylerinde farklı kullanım biçimleri bulunmaktadır. Bu yönde en genelleyici olan Burton ve Dimpleby'nin çalışmalarıyla ortaya çıkan iletişimin 5 ayrı kullanım biçimi; kişinin içsel iletişimi, bireyler arası iletişim, grup iletişimi, kitle iletişimi ve kişi dışı iletişim olarak tanımlanmaktadır" (Gönenç, 2003: 33). Bu kullanım biçimleri elbette dönemin koşullarından da etkilenmektedir.

Kitle iletişim araçlarının yeryüzünde meydana getirdiği etki kitle iletişimi konusunu daha da önemli bir hale getirmiştir. Kitle iletişimi konusunda yapılan çalışmalar da genel olarak ABD'de basın, sinema ve radyo ile karşımıza çıkmaktadır. İletişim alanında yapılan bazı araştırmalar kuramsal açıklamalara olanak sağlamıştır. Bu çalışmalar sonucunda medyaya ilişkin Otoriter, Liberal, Toplumsal Sorumluluk, Sosyalist, Gelişmeci ve Demokratik Katılımcı Kuram geliştirilmiştir.

Bunun yanı sıra "Kitle iletişiminde ilk araştırma, Harold Laswell'in 1927'deki Dünya Savaşında Propaganda Teknikleri (The Propaganda Techniques in The World War) adlı yapıtıdır. Laswell savaşta fikir yönetimini devletin ele aldığını ve propaganda ile sosyal dayanışma yaratıldığını ileri sürdü. Böylece psikolojinin uyarıcı-tepki kuramı iletişimde kullanılmaya başlandı" (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 45). Böylece iletişim alanında yapılan araştırmalarda önemli bir adım atıldı. Toplumsal ve siyasal gelişmeler kitle iletişim araçlarına da yansımakta, ya da başka bir ifadeyle kitle iletişim araçları toplumsal ve siyasal gelişmelere etki etmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan gelişmeler, 1930'larda yaşanan ekonomik kriz ve yükselen faşizmin yanı sıra toplumsal mücadele de varlığını korumuştur. Sovyet Rusya'nın varlığı, Nazi Almanyası ya da dünyanın bazı ülkelerinde yaşanan baskıcı rejimler çeşitli siyasal ve sosyal çalkantılara da neden olmuştur.

Kitle iletişim araçları ile ilgili çalışmalar birbirini tetikler nitelikte olmaktadır. İletişimin bir bilim dalı haline gelmesinde Hovland, Katz, Klapper, Lazarsfeld ve Laswell gibi isimlerin araştırmalarının önemli katkıları bulunmaktadır. Bu araştırmalarda Kitle iletişim araçlarının tutum ve davranışları değiştirmede ne gibi etkileri olduğu incelenmiştir. “Kitle iletişim alanındaki ampirik araştırmalar yaygın olarak 1930’lu yıllarda başlamıştır. 1920’lerden itibaren Amerika Birleşik Devletleri’nde radyonun gelişmesi ve reklamcılığın güç kazanması kitle iletişim araçlarının güçlü etkileri olduğu savını kuvvetlendirmiştir. Denetimli denek gibi örneklem araştırmaları ise 1936 yılında başlamıştır” (Işık, 2005: 13). Bu tarihten sonra da iletişim araştırmaları, dönemin toplumsal koşullarını göz önünde bulundurarak sürdürülmüştür.

Kitle iletişim alanındaki teori ve modeller bir öncekini geliştirmek suretiyle ilerleme göstermiştir. Geliştirilen ilk modellerde iletişim tek yönlü bir süreç olarak düşünülmüş daha sonra ise çift yönlü olduğu saptaması yapılmıştır. “İletişimle ilgili kuramlar aslında Chicago ve Iowa Okulu geleneğinin çalışmalarında 1900’ün başlarında ortaya çıktı. Fakat iletişim kuramı adı taşıyan ve anayol yaklaşımların çerçevesini belirleyen kuram 1940’ların sonunda Claude E. Shannon ve Warren Weaver tarafından “İletişimin Matematiksel Kuramı” olarak ortaya atıldı” (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 58). Öte yandan İkinci Dünya Savaşı sırasında yapılan propagandanın etkileri, alan ve laboratuvar araştırmalarıyla araştırılmıştır. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı sırasında ileti ve göndericinin ikna etme ve öğrenmedeki etkisini incelemek için deneyler yapılmış, propaganda filmlerinin etkisi, algının öğeleri gibi konular üzerinde de durulmuştur.

Kitle iletişim araçlarının etkileri çeşitli nedenlerle dönemsel olarak farklılık göstermektedir. 1910’lu yıllardan 1940’lı yıllara kadar olan dönemde kitle iletişim araçlarıyla ilgili güçlü etkiler dönemi yaşanmış, toplumsal araştırmacılar bunu sihirli mermi kuramı ile açıklamıştır. 1940’lı yıllarda ise ABD’de gerçekleştirilen başkanlık seçimlerinde kitle iletişim araçlarının vatandaşların oy kullanımına olan etkileri araştırılmış ve bu araçların sanıldığı kadar güçlü olmadığı tespit edilmiştir. Böylece sınırlı etkiler kuramı ortaya atılmıştır. 1960’lı yıllardan sonra ise güçlü etkilere yeniden dönüşün söz konusu olduğu saptanmıştır.

Bütün bu süreçlerde yaşanan iletişim araştırmaları çeşitli kuramcılarının katkılarıyla geliştirilmiştir. “Harold D. Laswell’in iletişim alanına katkıları “Kim, neyi, hangi kanaldan, kime, hangi etkiyle söyler” formülü ile ortaya çıkar” (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 71). Kitle iletişim araştırmalarının sonuçlarını anlayabilmek için, araştırmaların yapıldığı dönemlerin koşullarının da nesnel bir biçimde değerlendirilmesi gerekmektedir.

1940’lı yıllar aslında küreselleşmenin de yaşandığı yıllardır. Çünkü bu dönemde yavaş yavaş uluslararası örgütlenmelerin olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra toplumsal değişimler de kitle iletişim araştırmalarına kaynaklık etmiştir. ABD’de 1940 ve 1948 yıllarında yapılan başkanlık seçimleri de bu araştırmalara örnek teşkil etmektedir. Bu araştırmalarda aynı kişilerle defalarca mülakat yapılarak, seçmenlerin oy kullanma tercihlerinin nasıl etkilendiği saptanmaya çalışılmıştır.

Öte yandan kısa dalga radyo yayınlarıyla 1950’lerde uluslararası radyo savaşı başlamıştır. Radyo ile soğuk savaş propagandası uluslararası iletişim kavramını ortaya

çıkarmış ve radyo propagandası ile etki araştırmaları başlatılmıştır. Kitle iletişim araçları ile ilgili yapılan araştırmalar beraberinde kitle toplumu ve kitle kültürü gibi kavramlar da getirmiştir. Ayrıca tüm bu gelişmeler kitle, reklam ve iletişim bağlantısını da düşündürmektedir. “Katz ve Lazarsfeld’in Amerika Birleşik Devletleri’nde yaptıkları bir araştırma, kitle haberleşme araçları ile yapılan ticari reklamların bireyleri doğrudan değil, daha çok grup dinamiği içinde etkilediğini ortaya koydu. Reklamdan doğrudan etkilenen kişi, onu komşularıyla, üyesi olduğu çeşitli küçük grupların öğeleriyle tartışıyor, paylaşıyor ve reklamın asıl etkisi o zaman ortaya çıkıyordu” (Kışlalı, 2003: 206). Bireyler bazen kitle iletişim araçlarından aldıkları iletiyi, toplumun geri kalanının bakış açısını da göz önünde bulundurarak sindirirler. Dolayısıyla tek bir bireyi bile etkileyebilmiş ileteler, toplumun genelini etkileme potansiyeline her daim sahiptir. O nedenle kitle iletişim araçları dün olduğu gibi yarın da egemenler için vazgeçilmez konumda olacaktır.

Kitle iletişimi ve kitle iletişim araçları ile ilgili araştırmalar yapılırken yoğun eleştirel tartışmalar da yaşanmıştır. Bu eleştirilerin içinde en dikkat çekenini ise Frankfurt Okulu tarafından gerçekleştirilmiştir. Özellikle kültür endüstrisi üzerinde duran Frankfurt Okulu, 1923 yılında Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adıyla Felix Weil’in parasal katkılarıyla kurulmuştur. İletişim alanında yoğun eleştirileriyle bilinen Frankfurt Okulu’nun en önemli isimleri arasında Horkheimer ve Adorno bulunmaktadır. Frankfurt Okulunun eleştirel yaklaşımları Horkheimer’in 1937 yılında yazdığı “Geleneksel Kuram ve Eleştirel Kuram” adını verdiği makalesinde görülmektedir. Frankfurt Okulu kuramcıları kültürün artık kurulu düzenin bir parçası haline geldiğini belirtmiş ve sanatın bile sermayenin bir aracı durumuna geldiğini ifade etmiştir. “Frankfurt Okulu, bir ilk eleştirel iletişim araştırmaları modelini sunmakla kalmadı, aynı zamanda Frankfurt Okulu kuramcıları da kitle iletişimi ve kültürün toplumsal kuram açısından önemini ilk görenler arasındaydılar ve bu tür temaları eleştirel toplumsal kuramla birleştirme yönündeki ilk çabalardan bazılarını da etkilediler” (Kellner, 2005: 236). Böylece iletişim alanında yapılan araştırmalarda eleştirel kuramın izleri görülmeye başlamıştır.

Adorno’ya göre kitle iletişim araçları ve kültür endüstrisi kitleleri artık direnmeyi düşünemez hale getirmiştir. “Daha 1944 yılında Horkheimer ile Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde kültür endüstrisinin kapitalizmin tahakkümünü yaygınlaştırmak ve insanları ve onların kültürel anlatımlarını metaya dönüştürmek için teknolojiyi nasıl kullandığını ve akli nasıl araçsallaştırdığını göstermişlerdir” (Zipes, 2005: 227). Hiç kuşkusuz bu araçsallaştırmanın tetikleyicileri arasında, bir döneme damgasını vurmuş olan radyo da bulunmaktadır.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşananlar kitle iletişim araçlarının işlevlerini de etkilemiştir. Karar vericilerin bu araçları siyasal amaçlar doğrultusunda kullanmasının yanı sıra toplum da kendi ihtiyaçları çerçevesinde bu araçlardan yararlanmıştı. Tüm bu süreçler kitle iletişim araçlarının etkileri ile ilgili çalışmaların yollarını açmıştır. Ayrıca kitle iletişim araçlarında yaşanan gelişmeler eleştirilere de maruz kalmıştır. Eleştirel yaklaşımçılar bu araçların aslında toplumu olumsuz yönde etkilediğini savunmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan tüm bu gelişmeler içinde bulunduğumuz zamanı da etkiler nitelikte olmuştur. Zamanın teknolojik olarak mekân kavramını önemsizleştirdiği günümüzde, artık devasa bir medya çağı yaşanmaktadır. Ancak bunun öncesinde elbette

bugüne gelinmesinin yollarını açan farklı kitle iletişim araçları bulunmaktadır. Bu araçlardan biri de hiç kuşkusuz radyodur.

20. yüzyıl ses ve görüntünün elektronik yöntemlerle iletilmesinin altın çağı olarak tanımlanmaktadır. Bu yüzyılda gazetelerin toplumsal hayatta etkinliğinin artmasının yanı sıra, radyo ve televizyon gibi görsel, işitsel araçların da giderek yaygınlaşması teknolojik, ekonomik, sosyal ve siyasal süreçleri etkilemiştir.

Kitle iletişim araçlarının hızla gelişmesi aynı zamanda, enformasyonun daha fazla insana ulaşması sonucunu da beraberinde getirmektedir. 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle doğru orantılı olarak bilgi de pazarlanabilir bir araç haline gelmeye başlamış ve dönemin en güçlü kitle iletişim aracı olan radyonun propaganda aracı olarak kullanılmasının yolu açılmıştır. Ancak belirtmek gerekir ki toplumların ihtiyaçları ve yapıları kullanılan iletişim biçimi ve sistemini de belirlemektedir. Her toplumun, her kurumlaşmanın, her örgütleniş biçiminin, o örgütleniş biçiminin gerektirdiği, ona uygun, onun ihtiyaçlarına cevap veren bir iletişim sistemi olmaktadır. İletişim sistemini belirleyen ise doğrudan herhangi bir toplumun yapısı, örgütleniş biçimidir. Dolayısıyla farklı yapılardaki örgütleniş biçimine sahip toplumların da iletişim sistemlerinin farklı olması gerekmektedir (Tüfekçioğlu, 1997: 92). Dolayısıyla toplumsal yapı, iletişim yapısının dönüşümünde son derece etkilidir.

Hukuk, adalet, insan hakları gibi kavramların doğuşunun yanı sıra, bireylerin siyasal alanda genel oy verme gibi demokratik haklara kavuşmaları, toplumların hayat tarzlarında değişmelere neden olmuştur. Demokratik hayata daha fazla katılma olanağına erişen bireyler zamanla haber ve bilgiye daha fazla gereksinim duymaya başlamıştır. Böylece iletişim araçlarının önemi ve etkinliği de artış göstermiştir. Ancak bununla beraber iletişim araçlarının kullanımı ve siyasal sistemler arasında da bir ilişki söz konusu olmuştur. Egemenliklerin halka geçmesiyle beraber, bu göreve talip olanlar kendi görüşlerini topluma duyurabilmek ve taraftar kazanabilmek için kitle iletişim araçlarından yararlanma yoluna gitmişlerdir. Bu da elbette iletişim araçlarının gelişimiyle ilgilidir.

İletişim alanında yaşanan gelişmeler toplumların değişmesinde, dönüşmesinde etkili olmaktadır. Bu değişimler de siyasal sistemlerin biçimlenmesinde pay sahibi olmaktadır. Bu nedenle siyasal aktörler egemenlik kazanmak ya da iktidar sahibi olabilmek adına kitle iletişim araçlarından faydalanmaktan çekinmemişlerdir.

İktidar, geniş anlamıyla, kendi iradesini egemen kılabilmek, başkalarının davranışlarını denetleyebilme, bir şeyi yapmaya ya da yapmamaya zorlayabilme gücü olarak tanımlanabilir. Örneğin Max Weber'e göre iktidar toplumsal ilişkiler çerçevesinde bir iradenin, ona karşı gelinmesi durumunda bile yürütülebilmesi olanağıdır. Başka bir deyişle, iktidar başkalarını yönetme gücüdür (Kışlalı, 2003:108).

İktidara sahip olabilmenin en önemli yolu ise kitleleri yanına çekmeyi başarabilmektir. Bunun yolu da bir dönem propaganda kavramından geçmiştir.

Siyasal iktidarların vazgeçilmezi olan propaganda kavramına yönelik birbirinden farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Örneğin Oxford sözlüğü propagandayı “politik bir bakış açısını teşvik etmek için kullanılan önyargılı ve yanıltıcı nitelikteki bilgi” (<https://en.oxforddictionaries.com>) olarak tanımlamaktadır. Türk Dil Kurumu ise propagandayı “bir öğretiyi, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca”

(<http://www.tdk.gov.tr>) olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla farklı toplumların bakış açılarını yansıtan her iki tanıma göre de propagandanın bir düşünceyi yaymak gibi bir işlevinin olduğu açıktır. Bunun yanı sıra propaganda kavramı olumsuz ifadelerle de yan yana kullanılmaktadır.

Propaganda kavramının aslında aldatıcı ve irrasyonel bir ikna biçimi olduğuna dair yaygın bir inanç bulunmaktadır. Bu inancın kökeni, her şeyden önce, ‘bizim’ enformasyon ve haber servislerimizin ‘onların’ servislerinden farklı olduğunu ve ‘onlarınkinin’ düzmece enformasyon yaymakla görevli kuruluşlar olduğunu benimseten (Qualter, t.y.: 274) bazı siyaset pratiklerine dayanmaktadır. Bu nedenle propagandayı bir yöntem olarak kullanan egemenlerin kendi enformasyonlarını haklı gösterecek bir yol izlemeleri gerekmektedir. Bu yol değişen dünya düzeninin bir gereğidir. Artık halk, desteği alınması gereken bir özne konumundadır.

Edward Bernays (1928: 19) da artık zamanın değiştiğini belirtmektedir. Ona göre endüstriyel devrimin parçalarından olan buhar gücünün kullanılması ve basın, güç kavramını krallardan uzaklaştırıp halka vermiştir. Artık kralın kaybettiği gücü halk kazanmıştır. Bu fikirden de hareketle halkın desteğinin alınmasının, iktidarını korumak isteyen egemenler için hayli önemli olduğu aşikârdır. Ama asıl mesele bu gücün desteğinin nasıl sağlanacağıdır. Propagandanın psikolojik temellerinde, propagandacının hangi önyargıların, motivasyonların, tutkuların, komplekslerin üzerinde oynadığı yer almaktadır (Ellul, 1973: xiii). Dolayısıyla toplumların hassasiyetlerini göz önünde bulundurarak bu kavramları doğru kullanan egemenlerin söz konusu desteği sağlaması mümkündür.

Halkın desteğinin alınabilmesi için de uygulanan propaganda kavramının tarihsel izleri milattan önceki yüzyıllara kadar uzanmaktadır. Örneğin Sümer, Babil, Mısır ve Asur hükümdarları gösterişli piramitler, anıtlar, mezarlar ve şaşıla yapılar vasıtasıyla propaganda faaliyetlerini yürütmüştür. Öte yandan Grek medeniyetinde de propagandanın izleri görülmektedir. M.Ö. 750’den sonra her birinin kendine ait tanrısı ve toplumsal tabakalaşma sistemi olan Yunan şehir devletleri oluşmaya başlamıştır. Şehirler arasındaki farklılıklar, ticaret ve kültürel hâkimiyet için savaşı kaçınılmaz hale getirmiştir. Böyle bir atmosferde, İkonografi propagandası ilerlemiş, büyük tapınaklar ve heykeller devletin gücünün önemli sembolleri haline gelmeye başlamıştır (Jowett ve O’Donnell, 2012: 53). Ancak propaganda elbette yalnızca devasa yapılar şeklinde ilerlememiştir.

Propaganda kavramı ayrıca uzak ulusal amaçlar için de kullanılmıştır. Örneğin Cengiz Han, savaşçı adamları hakkında abartılı dedikodular aşılacak ve Moğol ordusunun ilerlemesini sağlamak amacıyla ajanlar kullanmıştır. Herodot ise; Themistocles’in, düşman İyon donanmasının ziyaretinde bir su yolu üzerinde taşlara propaganda mesajları kazıttığını kaydetmiştir. Ortaçağ Avrupası boyunca da el yazması bildiriler, vaazlar, şarkılar, oyunlar ve yüz yüze tartışmalar bunun için kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Otuz Yıl Savaşı’nda tarafların kullandığı el ilanları, broşürler ve çizimler de propagandanın araçları olmuştur. Fransız devrimciler ise fikirlerini ihraç etmenin yeni bir yolu olarak giyim şeklinin kullanımını bulmuşlardır. Bu kapsamda Avrupa çapında kırmızı yakalı ve Frigya toz lastikli, uzun biçimsiz ceketler ve azametli dizlikler yerine uzun pantolon giymeye başlamışlardır. Bütün bunların yanı sıra düzenli yayımlanan gazetelerin ortaya çıkması ve bunları okuyabilen insan sayısının artması da

propagandacı için yeni fırsatlar sağlamıştır (aktaran Çetin, 2014: 248). Bütün bu aşamalar propaganda kavramının gelişmesinin yapı taşlarını oluşturmuştur. Kitle iletişim araçları gelişme gösterdikçe, propagandanın yayılma alanı da aynı ölçüde genişlemiştir.

Propagandanın alanını genişleten etmenlerden biri de demokrasidir. Demokratik rejimlerde iktidarlar halkı arkalarına alabildikleri ölçüde güçlerini artırabilmektedir. Bu nedenle daha fazla insana ulaşabilmenin yolu da kendini daha iyi ifade edebilmekten geçmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında, özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında propagandanın ne denli etkili olduğu anlaşılmıştır. Gücünü sağlamlaştırmak isteyen ya da toplumu belli bir yönde etkileme isteği taşıyan siyasal, sosyal ve toplumsal aktörler dönemin en güçlü kitle iletişim aracı olan radyoyu kullanmaktan çekinmemişlerdir. Radyonun yanı sıra gazeteler de bu anlamda bir araç olarak kullanılmışlardır. Ancak bu araçların kullanım şekli sadece propagandayı geliştirmemiş aynı zamanda kültür üzerinde de bazı etkilere sahip olmuştur. Bu kapsamda kitle iletişim araçlarının yalnızca egemen kültürü geçerli kılmak gibi bir işlevi olduğunu söylemek yeterli olmayacaktır. Çünkü toplum merak eden, daha fazlasını öğrenmek isteyen aktif bir yapıdır. Bu aktif yapı sanayi toplumuna geçiş ile beraber kapitalist üretim biçimlerini yoğunlaştırmıştır. Toplum artık ihtiyacından fazlasını tükettiği bir yapıya bürünmüştür. Kitle iletişim araçları da bu sistem içerisinde yer almaktadır. McLuhan'a (aktaran Oskay, 1993: 222) göre, "iletişim sürecinde kullanılan iletici araçlar hem ileticidirler, hem de ilettikleri enformasyonu, kanaati toplumsal değerleri algılamamızı etkilerler". Oluşan bu yeni toplum düzeninin en önemli tetikleyicisi kitle iletişim araçlarıdır.

İletişim araçlarının gelişim süreçlerinde Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları etkili olmuştur. Özellikle Sanayi Devrimi'nin toplumsal yapılarda meydana getirdiği siyasal, sosyal ve ekonomik değişimler bilgilenme ihtiyacını artırdığı gibi kitle iletişim araçlarının da önem kazanmasında etkili olmuştur. Öte yandan demokrasi kavramının hayatımıza yerleşmesi, toplumsal alanda yaşanan gelişmelerin yolunu açmış bu durum da fikirlerin serbest dolaşımını mümkün kılmıştır. Bu durumun gelişmesi elbette anayasal düzenlerin oluşmasının önemli bir parçası olan Magna Carta ile de ilgilidir. 13. yüzyılda imzalanarak kralın yetkilerini kısıtlayan 'Büyük Ferman' demokrasi yolunda büyük bir adım niteliği taşımaktadır. Kral John ve Baronlar arasında imzalanan Magna Carta'nın 39. maddesi ile beraber özgür hiç kimsenin kendi benzerleri tarafından ülke kanunlarına göre yasal bir şekilde muhakeme edilip hüküm giymeden tutuklanmayacağı, hapsedilmeyeceği, mal ve mülkünden yoksun bırakılmayacağı, kanun dışı ilan edilmeyeceği, sürgün edilmeyeceği veya hangi şekilde olursa olsun zarara uğratılmayacağı garanti altına alınmıştır (The Magna Carta, 2016). Böylece özgürlük kralların keyfi uygulamaları ile sınırlandırılacak bir kavram olmaktan sıyrılmaya başlamıştır.

Ancak özgürlüklerin sınırlarının genişlemeye başlaması, fikirlerin serbest dolaşımı gibi kavramlar zamanla artan nüfusla birleşince ortaya başka problemler çıkmaya başlamıştır. Örneğin tüm bireylere tek tek ulaşmanın zorlaşması bu problemlerden biridir.

Bir toplumda nüfus arttıkça, siyasal yaşamın ana organları ve güçleri bürokratik bir görünüm almaya başlıyor. Yönetenler, kitle ile doğrudan ilişkilerini yitiriyorlar. Araya kocaman, hantal bir bürokrasi giriyor. Yöneten-yönetilen ilişkileri, bürokrasinin belirli

kalıpları içine sıkıştırıyor. Siyasal iktidarı ele geçirmek ya da etkilemek isteyen güçler de aynı şekilde bürokratik nitelikler kazanıyorlar (Kışlalı, 2003: 61).

Bu bürokratik işleyişin zaman açısından yarattığı olumsuzluklar, daha sosyal bir görünüme sahip olan kitle iletişim araçlarından faydalanılarak en aza indirilmektedir. Bu durum propaganda kavramının da yolunu açmaktadır. Propaganda, mevcut kanıları değiştirme hevesini içerisinde barındırmaktadır. Bu nedenle bu heves içerisinde olan güçler kimi, ne yönde etkileyeceğini iyi bilmelidir.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında propaganda

Propaganda dünya savaşları sırasında oldukça önemli bir yer edinmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından dünya başka bir çehreye bürünmeye başlamış, bu durumun oluşmasında da iki büyük gücün yükselmesi etkili olmuştur.

Savaş daha sona ermeden 20. yüzyıl boyunca pek çok ülkeyi etkileyecek bir olay meydana gelmiş ve Ekim 1917'de gerçekleşen Bolşevik Devrimi'yle beraber iki kutuplu bir dünyaya doğru gidecek süreç tetiklenmeye başlamıştır. Bu kapsamda ABD ile SSCB arasında yaşanacak olan soğuk yılların da ilk adımı atılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'da da bazı değişiklikler yaşanmıştır. Örneğin 1933 ile 1945 yılları arasında Nazi dönemi yaşanmış ve bu dönemde Hitler propaganda kavramıyla özdeşleşmiştir. Nazi Almanya'sında Hitler'in iktidarını pekiştirmesi kitle iletişim araçlarıyla yaptığı propaganda faaliyetlerine dayandırılmaktadır. Bu faaliyetlerin aktarıldığı en önemli araçlardan biri radyo olmuştur. Propagandanın yanı sıra enformasyon aktarma aracı olarak da kullanılan radyo Hitler, Goebbels ve Stalin gibi isimler tarafından yoğun biçimde kullanılmıştır.

Bütün bu isimlerde tarafından kullanılan ve Birinci Dünya Savaşı sonrasında çok önemli bir propaganda aracı olarak işlev gören radyonun ne denli etkili olacağının ilk sinyalleri bir anlamda 1920'lerde ABD'de verilmiştir. "Bu bağlamda Amerika Birleşik Devletleri'nde radyo yoluyla halkına doğrudan seslenen Franklin Roosevelt, 'Ocakbaşı sohbetleri' ile Amerikan halkını etkilemeyi başarırken, radyoyu siyasi amaçlarla kullanan ve bunda da başarılı olan ilk lider olarak da tarihe geçmiştir" (Işık, 2005: 9). Bu tarihten sonra da imkânı olan her lider radyoyu siyasi amaçlar için kullanmaktan çekinmemiştir. Ancak hiç kuşkusuz Guglielmo Marconi radyoyu icat ederken onu salt siyasal bir araç konumunda tasarlamamıştır ama dönemsel koşullar radyoyu bir dönemin en etkili silahı haline getirmiştir. "Radyo önce özellikle deniz taşımacılığı ve deniz savaşındaki iletişimde çok işlevseldi. Ardından Almanya ve İtalya gibi ülkelerde 1920 sonrasında kitlelerin siyasal yönetiminde güçlü bir araç olarak rol aldı" (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 22). Ticari ve askeri amaçlarla kullanılan bu kitle iletişim aracı bir süre sonra siyasal bir nitelik kazanmıştır. Bu da kitle iletişim araçlarının işlevlerinin, dönemsel olarak farklılıklar gösterebileceği savını kuvvetlendirmektedir.

Propaganda faaliyetlerinin yoğun biçimde yaşandığı dünya savaşları, sıcak savaşın yanı sıra bu savaşın doğrudan içerisinde bulunmayan insanları da etkilemiştir. Dolayısıyla büyük bir kitleyi kontrol altında tutma isteği oluşmuş, bu da kitle iletişim araçlarının gelişmesine bir yandan katkı sağlamıştır. 1917 Rusya'sında yaşanan Bolşevik Devrimi bunlara örnek gösterilmektedir. Kitle iletişim araçlarının gelişimi ve propaganda yalnızca siyasal aktörleri ve iktidar güçlerini değil toplumsal tabakayı da etkilemiştir. Güçlü söylemler kitlelerin yeni düzenler için ikna edilmesini sağlamıştır.

Bu kapsamda Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde, birliğin en ücra köşelerine kadar propaganda faaliyetleri yürütülmüş, böylece yeni rejimin halka sevdirmesine uğraşılmıştır.

20. yüzyıl boyunca propaganda, SSCB dışında başka ülkeler tarafından da savaşların en önemli araçlarından biri olarak fikirlerin, davranışların, sivillerin ve askerlerin manipüle edilmesine yardımcı olmak için kullanılmıştır. Örneğin Birinci Dünya Savaşı boyunca ittifak kuvvetleri 'düşman saflarına' ya da sivillerin olduğu bölgelere toplam 26 milyon broşür dağıtırken, 1945 yılının sonuna gelindiğinde ise Kraliyet ve ABD hava kuvvetleri de milyonlarca broşür dağıtmıştır. Öyle ki; Birinci Dünya Savaşı sırasında İngiliz Askeri Kuvvetler, uçağı, 'broşür atmak için kullanılamayacak kadar değerli bir savaş aracı' olarak kabul edilmiş, dolayısıyla broşür atma görevinin yerine getirilmesi için balon kullanılmaya başlanmıştır (aktaran Finch, 2000: 84). Böylece savaşın ateşli silahların yanında iletişim araçlarıyla da yürütülen bir süreç olduğu gerçeği bir anlamda somutlaşmıştır. Bu gerçeğin en önemli parçalarından birini de radyo oluşturmaktadır.

Radyo açısından değerlendirildiğinde, 1920'li yıllardan İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan dönemde radyo yayıncılığı ve habercilik altın çağını yaşamıştır. "1930'lu yıllara gelindiğinde radyo önemli bir toplumsal etki gücü olarak siyasal alanda dikkati çekmiştir. Nazi deneyimi ve II. Dünya Savaşı'nın radyolar savaşı olarak anılması bundandır" (Gönenç, t.y.: 97). Çünkü bu dönemde cephe dışındaki savaşın yönlendirilmesi de radyo aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Tarafların destekçi kazanmasında radyonun bu amaçla kullanılması önemli bir etken olmuştur. Bu kapsamda İkinci Dünya Savaşı'na dâhil olan devletler tarafından siyasal, ekonomik ve askeri amaçlarla sıklıkla kullanılan propaganda, Alman nasyonal sosyalistlerde Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels'in girişimlerinde öne çıkarken, Amerika Birleşik Devletleri'nde Franklin D. Roosevelt'in politikalarında kendini göstermiştir. Roosevelt, bu kavramı müttefiklerin zaferi için anahtar elementlerden biri olarak görmüş ve 1942'de Office of War Information'u kurmuştur. Savaşı kazanmanın önemini anlatan yayınlar yapan bu kurum, radyo kökenli Elmer Davis'in yönetmenliğinde, medya aracılığıyla ulusal ve uluslararası düzeyde propaganda faaliyetleri yürütmüştür (aktaran Boyraz ve Cantürk, t.y.: 499).

Propaganda aracılığıyla halkı diledikleri doğrultuda etkilemek isteyen siyasal aktörler, bu etkiyi mümkün olduğunca artırmak için bütün olanakları, dolayısıyla kitle iletişim araçlarını kullanmaktan çekinmezler. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi de bu doğrultuda bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Hitler'in başbakan seçilmesi ve NSDAP'nin 30.01.1933'te hükümeti devirmesi radyo için de kökten değişiklik anlamına gelir. Bütün radyo şirketlerinin hakları Goebbels'in başında bulunduğu Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı'na geçer. Goebbels'in amacı kökten bir şekilde tüm halkı radyo aracılığı ile nasyonal sosyalizm adına etkilemektir. Geliri düşük ailelerin radyoları olmadığı için kitleye daha rahat ulaşmak amacıyla ucuz radyo üretimine başlanır. Bu kategoride ilk üretilen 301 adlı model sadece 76 Reichsmark'a satılır (aktaran Kasım, 2011: 67).

Bu adımın ne kadar etkili olduğu da Hitler'in politik amaçlarını gerçekleştirirken büyük bir direnişle karşılaşmış karşılaşmadığı analiz edilerek değerlendirilebilir. Hitler Almanyası'nda radyo iktidarda kalmanın bir yolu olarak kullanılmıştır ancak bu iktidarın yolu aynı zamanda basını doğru kullanmaktan da geçmiştir. İkinci Dünya

Savaşı öncesi bu yapı iyice kemikleşmeye başlamıştır. Bu dönem basın baronlarının dönemi olmuş ve Sir Oswald Mosley (1896-1980) basının desteği ile yoluna devam etmiştir (Briggs ve Burke, 2004: 228). Bu kapsamda, radyo özelinden gidilse de tarihin iletişim alanında bir bütün olduğu da göz ardı edilmemelidir. Yalnızca dönemlerin doğru değerlendirilebilmesi için, kendi içerisinde sistemleri parçalara ayrılarak analiz edilmesi, propagandanın işlevinin anlaşılabilmesi için önemlidir. Bu nedenle 20. yüzyıl radyo özelinde ele alınmaktadır.

Radyonun, 20. yüzyılın büyük bir bölümünde kitle iletişim araçları arasında en güçlü uluslararası iletişim aracı olduğu kabul edilmektedir. İkinci Dünya Savaşı sırasında radyonun propagandadaki gücünü fark eden Nazi Almanyası'nın yanı sıra batılı güçler de radyo aracılığıyla karşılıklı psikolojik savaş başlatmışlar ve cepheden çök, radyo yayınları sayesinde güç kazanmışlardır (Odyakmaz, 2002: 320).

Egemenler psikolojik savaşlarını, radyo aracılığıyla cephe gerisinde de sürdürürken kitleler de bu araçtan önemli ölçüde etkilenmiştir. Örneğin Orson Welles'in 1938 yılında gerçekleştirdiği bir radyo programında "Dünyalar Savaşı" adı romanın temsilini gerçekleştirmesi toplumsal anlamda yankı bulmuştur. Radyo programında temsil edilen oyunu gerçek zanneden kitleler marslıların dünyayı işgal ettiğini zannederek panik yaşamıştır. Karmaşaya neden olan bu durum, radyo iletilerinin toplum tarafından ne kadar önemsendiğinin en açık göstergelerinden biridir. Bu nedenle aslında egemenlerin bu yayınlardan ve böyle bir güçten vazgeçmesi pek mümkün değildir. Ancak kitle iletişim araçlarının toplumu nasıl etkilediğini değerlendirirken dönemin koşullarını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. 1929 yılında yaşanan ekonomik kriz toplumun büyük bölümünün işsizlikle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Öte yandan bu yıllardan sonra sık sık adı geçecek olan kapitalizm de ekonomik sarsıntıyla beraber ciddi bir yara almıştır. Dünyanın yaşadığı olumsuzluklar ve acılar da bir kurtuluş arayan kitleleri manipüle edilmeye açık hale getirmiştir.

Kitleler üzerinde bu kadar önemli olan radyonun etkisinin azalmaya başlaması ancak 1950'li yıllardan sonra televizyonların ortaya çıkışıyla mümkün olabilmiştir. "1930 ve 40'lı yıllar dünyanın her anlamda alt üst olduğu ve yeni bir yapılanmaya gidildiği dönemdir. Sanayileşmenin getirdiği kapitalizm gerçeği, öncelikle savaşlar sırasında ve sonrasında yaşanan faşizm ve komünizm ideolojileri, toplumsal yaşamın, doğrudan ve dolaylı olarak kendisini hissettiren pek çok iç ve dış faktörler doğrultusunda şekillendiğini ortaya koymuştur" (Batuş, 1997: 28). İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya Kapitalist Batı ve Sosyalist Doğu olarak ikiye ayrılmıştır. Bu durumun kitlesel bir önem kazanmasında hiç kuşkusuz kitle iletişim araçlarının da payı bulunmaktadır.

Siyasal aktörler egemenlik kurabilmek, kitleleri harekete geçirebilmek adına kitle iletişim araçlarını bir propaganda aracı olarak kullanırken, toplum da bunu haber alma aracı olarak kullanmıştır. Çünkü iktidarın yanı sıra, iktidar karşıtı öğeler de düzenin korunması ya da bozulması için propaganda yoluna başvurmaktadır. İktidar, en etkili araçları elinde bulunduranların gücüdür. İşte bu nedenle propaganda ve kitle iletişimi toplumlarda var olan değerlerin ve birikimlerin kuvvetlenmesine ya da değişmesine olanak sağlayabilmektedir. Karar vericilerin elinde büyük bir güç olabilecek kitlesel iletişimi sağlayan araçlar dönemsel özelliklere göre işlev görebilmektedir. Toplumdaki güç odaklarının kazandığı nitelikler ya da arkalarına aldıkları desteğin oranı bu

odakların kendini ifade edebilmesinden de geçmektedir. Kendini ifade edebilmenin en iyi yolu da dönemin en önemli ve en etkili kitle iletişim aracından doğru bir biçimde yararlanmaktır.

İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş ve propaganda

Radyonun bir propaganda aracı olarak kullanılması açısından değerlendirildiğinde 20. yüzyıl önemli bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu zaman dilimini önemli kılan en büyük detay Soğuk Savaş'tır. ABD önderliğindeki Batı Bloku ile Sovyetler Birliği önderliğindeki Doğu Bloku ülkeleri arasında yaşanan askeri ve siyasi gerginliği ifade eden bu dönemin tam olarak ne zaman başladığına yönelik farklı yaklaşımlar mevcuttur.

Bu savaşı ideolojik bir mücadele olarak değerlendirenlere göre savaşın kökleri 1917 Bolşevik Devrimi'ne dayanmakta ve Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla son bulmaktadır. Bu bakış açısı kapsamında, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Fransa ve İtalya gibi Batı Avrupa ülkelerinde meşruiyet zemini güçlü olan komünist partilerin yönetime gelme tehlikesi ve bölgede Sovyetler'in nüfuzunun kolaylaşması acilen müdahale edilmesi gereken bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Soğuk Savaş'ın jeopolitik boyutunu vurgulayanlara göre ise bu savaş İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan iki süper gücün etki/nüfuz mücadelesi nedeniyle oluşmuş ve Sovyetler'in çöküşüyle son bulmuştur (aktaran Kolasi, 2013: 153).

Soğuk Savaşı tetikleyen asıl mesele ise takvimler 6 Ağustos 1945 yılını gösterdiğinde ortaya çıkmıştır. Bu tarihte ABD Hiroşima'ya bir bomba atarak kentten nüfusun yarısını yok etmiş, iki gün sonra ise Ruslar savaşa dâhil olmuştur. 9 Ağustos'ta Nagasaki'ye ikinci atom bombası atılmış, 15 Ağustos'ta ise Japonların teslim olmasıyla beraber Rus işgali gereksiz hale gelmiştir. Savaşın sonrasında Amerikalılar tarafından sunulan, büyük güçler arasında nükleer kapasiteyi paylaşmaya yönelik olan plan, Ruslar tarafından haksız ve şüpheli bulunmuş dolayısıyla reddedilmiştir. Böylece bir savaşı sona erdiren bomba Soğuk Savaş'ın ise başlangıcını oluşturmuştur (King, t.y.: 3). Bu olayın ardından artık yeni bir savaşın başladığı ise egemenlerin dilinden dökülen cümlelerle görünür kılınmıştır.

Winston Churchill Mart 1946'da ABD'yi, Stalin'in Doğu Avrupa'yı hızla komünist ülkelere dönüştürdüğü yönünde uyarıcı bir konuşma yapmıştır. Churchill kıtaya bir demir perdenin indiğini belirterek Avrupa'nın demokratik ve kapitalist Batı ile totaliter ve komünist Doğu arasında ayrıldığını söylemiştir (Constitutional Rights Foundation, 2014: 5). Böylece Soğuk Savaş kavramı giderek derinleşeceği bir sürece girmiştir. Bu yeni süreç radyoların gücünün de kullanıldığı bir iletişim alanını beraberinde getirmiştir. Radyo bu dönemde önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Soğuk Savaş'ta, ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki tansiyonun yükselmesiyle beraber 'propaganda' yeniden demokrasi düşmanlarınca idare edilen bir hareket tarzı olarak tartışılmıştır (Finch, 2000: 82). Bunda elbette tarafların birbirini hedef alması da etkili olmuştur. Taraflar propagandayı yoğun olarak kullanabilmek için kendilerince yöntemler geliştirmiş ve bu kapsamda radyo yayınları propagandaya aracılık etmiştir.

Savaş sonrası Sovyet siyasetinin temel unsurunu komünizm propagandası oluşturmuş ve bu propaganda Doğu Blok'u ve Üçüncü Dünya'yı hedef almıştır. Bu

anlamda en büyük propaganda aracı ise Moskova Radyosu olmuştur. Radyo 1960'ların sonlarına doğru dünyanın en büyük uluslararası yayıncısı konumuna gelmiştir. Öte yandan ABD'nin uluslararası yayıncılığının önemli unsurlarını ise Amerika'nın Sesi, Özgürlük Radyosu (Radio Liberty) ve Özgür Avrupa Radyosu (Radio Free Europe) oluşturmuştur (aktaran Enserov, 2010: 181). Anti - komünist propaganda yolunda yoğun ölçüde yararlanılan Özgür Avrupa Radyosu 1950 yılında kurulmuş ve ABD Kongresi tarafından desteklenmiştir. Bütün bu adımlar Soğuk Savaş'ın psikolojik zeminini güçlendirmek için önemlidir.

Propagandanın kitleler üzerinde etkili olabilmesi için psikolojik bir alt yapının da hazırlanmış olması gerekmektedir. Bu kapsamda "savaş propagandası yapanlar için düşmana karşı savaşı başlatma noktasında düşmana bir suç yüklemek ve kendileri için yüksek ahlâkî değerlerle bezenmiş bir zemin hazırlamak" (Finch, 2000: 93) önemlidir. Bu zeminin hazırlanmasında kitlelere sunulacak olan argümanlar ve bu argümanları destekleyen bireyler de etkilidir. Soğuk Savaş döneminde de kitleleri etkileyebilecek argümanlar ve ideolojik yaklaşımlar sonuna kadar kullanılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 'medeniyeti götürme' ideolojisine, medeniyeti 'komünist tehlikeye karşı koruma', 'kalkınmışlık' ve 'az gelişmişlik' kavramlarıyla getirilen kalkınma ideolojisi de eklenmiştir. ABD'nin Sovyetler Birliği'ni durdurma politikası 'demokrasiyi koruma', bu politikanın temelinde yatan ekonomik egemenlik arayışı 'kalkınmaya teşvik' ve emperyalizmin yayılması da 'özgür dünyanın modernleşmesi' olarak sunulmuştur. 1949'da Amerikan resmi politikasında kalkınma ve onun tersi olan az gelişme vurgulanmış ve Soğuk Savaş, kalkınma teorisi girişimlerinin yani 'modernleşmenin' temeli durumuna gelmiştir. Öte yandan İkinci Dünya Savaşı sırasında savaş propagandası ve araştırması yapan 'aydınlar', Soğuk Savaş mücadelesinde de ABD'nin gayri resmi propaganda ajanları olarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. W. Schramm Amerikan federal devlet kurumlarıyla ilişkisine devam etmiş, I. de Sola Pool Amerikan Savunma Bakanlığı'nın ateşli sözcülüğünü yapmış ve D. Lerner entelektüel akademik araştırması ve girişimleriyle bunlara katkıda bulunmuştur (Erdoğan, 2016). Böylece savaşı haklı gösterecek psikolojik alt yapının oluşturulmasına zemin hazırlanmıştır.

Soğuk Savaş döneminde açık ya da örtülü bir biçimde gerçekleştirilen propaganda faaliyetlerinde medyanın gücünden de olabildiğince yararlanma yoluna gidilmiştir. Bu kapsamda CIA'nın propaganda envanterinde yaklaşık sekiz yüz haber servisi, kamuoyu bilgilendirme organizasyonu, gazete, dergi ve yayınevi bulunmuştur. Özgür Avrupa Radyosu ve Özgür Radyo'nun yanı sıra, 1951 yılında yayına başlayan ve 1965 yılında sona eren Özgür Asya Radyosu aracılığıyla da Manila üzerinden Çin'e yayın yapılmış ve komünizm karşıtı fikirlerin yayılması desteklenmiştir. Öte yandan Amerika'da, Küba lideri Castro karşıtı yayınlara da finansman desteği sağlanmıştır (aktaran Ercan, 2006: 96).

ABD komünizm karşıtı propagandasını radyolar aracılığıyla sürdürürken, Sovyetler Birliği de Soğuk Savaş'ın öncesinde bile radyodan yararlanma yoluna gitmiştir. Ekim 1929'da Moskova merkez radyosuna bağlı bir programlar bölümü açılmış ve ilk olarak Almanya'ya yönelik yayınlar başlamıştır. 1933 yılında bu yayınlar dış ülkelere yönelik olarak Almanca, Fransızca, İngilizce, Macarca, İspanyolca, İtalyanca, İsveççe ve Çekçe olmak üzere 8 dilde gerçekleştirilmiştir. 1941 yılına

gelindiğinde ise, Moskova Radyosu 21 ülkeye günlük 51 saat yayın yapan bir düzeye erişmiştir (Alizade, 1991: 122).

Moskova Radyosu'nun bir kolu olarak Sovyet güdümlü faaliyet gösteren Azerbaycan Radyosu da yurt dışına yönelik yayınlarıyla bu radyoya destek olmuştur. Moskova'nın ideoloji merkezlerinde hazırlanan tavsiyelere uygun yayınlar yapan bu radyo Soğuk Savaş başladıktan sonra Azerbaycan'dan dış ülkelere yapılan programlar vasıtasıyla SSCB'nin geniş propaganda ağının bir kolu sayılabilecek biçimde yayın hayatını sürdürmüştür (aktaran Enserov, 2010: 182). Bütün bunlar çerçevesinde bir anlamda radyolar savaşına dönüşen Soğuk Savaş, kendi içerisinde politik yapılanmaları da beraberinde getirmiştir. Varşova Paktı bu yapılardan biridir.

Soğuk Savaş döneminde Sovyet lider Stalin'in ölümünün ardından sosyalist ülkeler 1955'te bir araya gelerek karşılıklı yardımı öngören Varşova Paktı'nı kurmuş, bunun ardından ABD ve SSCB temsilcileri nükleer denemelerin durdurulması için Cenevre'de bir araya gelmiştir. Soğuk Savaş döneminde gerginliğin azalabilmesi için en azından bir adım olarak değerlendirilebilecek olan bu girişimin ardından, iki büyük güç arasında zaman zaman tansiyonun yükseldiği zaman zaman da düştüğü süreçler yaşanmaya devam etmiştir. Yoğun ölçüde radyo aracılığıyla yürütülen bir propaganda savaşına tanıklık eden Soğuk Savaş dönemi -yaygın kanıya göre- Berlin Duvarı'nın 1989 yılında yıkılması ile beraber sonlanarak tarih sayfasındaki yerini almıştır.

Berlin Duvarı'nın yıkılması Soğuk Savaş'ın sonu olarak kabul edilse de dünyanın büyük güçleri arasındaki gerginliklerin bugün bile sürdüğünü söylemek mümkündür. Dünya, büyük güçlerin savaşı içerisinde düzenini sürdürmeye devam ederken, kitle iletişim araçları da dönemin koşulları çerçevesinde bir savaşın içerisinde yer almayı sürdürmektedir. Enformasyon iletimini yönetmek isteyen egemenlerin, olayları halka yansıtarken güdümlü bir süreç yürütebilmeleri ancak ve ancak kitle iletişim araçlarının doğru kullanımıyla mümkündür. Bu durum da kitle iletişim araçlarının dün olduğu gibi, bugün ve yarın da soğuk ya da sıcak, dünyanın bütün savaşları içerisinde bir propaganda aracı olarak yer almasını sağlamaya devam edecektir.

Sonuç

İletişim ve toplum arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Toplumsal gelişmeler iletişim araçlarında yaşanan gelişmeleri tetiklemekte ve karar vericiler de buna göre davranmaktadır. 20. yüzyılda yaşanan toplumsal gelişmeler ve kitle iletişim araçlarının işlevleri günümüz koşullarına hazırlık teşkil etmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısından Soğuk Savaş'ın sonuna kadar olan dönemde en önemli kitle iletişim aracı radyo olarak görülmektedir. Çeşitli güç odakları radyoyu propaganda amaçlı kullanmıştır. Bu kullanım, kitlelerin etkilenmesi ya da egemenlere destek sağlanması yönünde gerçekleştirilmiştir.

Toplumsal ve siyasal gelişmeler aynı zamanda kitle iletişim alanında yapılan araştırmaları etkilemektedir. Dönemsel araştırmalar sonucunda oluşturulan teori ve modeller bir öncekini geliştirmek suretiyle ilerleme kaydetmiştir. Geliştirilen ilk modellerde iletişim doğrusal ve tek yönlü bir süreç olarak düşünülmüş daha sonra ise karşılıklı çift yönlü olduğu sonucuna varılmıştır. Öte yandan kitle iletişim araçlarının bireyler üzerindeki etkisi çeşitli yöntemlerle incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda bazı dönemlerde güçlü etkileri olduğu savunulurken, bazı dönemlerde ise bu etkinin

sanıldığı kadar güçlü olmadığı sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra kitle iletişim araçlarının karar verme üzerinde etkilerinin ölçüldüğü de görülmektedir.

Toplumsal değişimler de kitle iletişim araştırmalarına kaynaklık etmektedir. ABD’de 1940 ve 1948 yıllarında yapılan başkanlık seçimlerinde kitle iletişim araçlarının, vatandaşların oy kullanmalarını ne yönde etkilediği de araştırma konusu olmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısı kitle iletişim araçlarının etkileri, propaganda gibi konularda laboratuvar ve alan araştırmaları ile incelenmiştir. Bu araştırmalarda kitle iletişim araçlarının tutum ve davranışları değiştirmede ne gibi etkileri olduğu sorusuna yanıt aranmıştır.

Kitle iletişim araçları ile ilgili yapılan araştırmalar sonucunda bazen bu araçların etkilerinin çok yoğun olduğu sonucuna varılmış, bazen de bu etkilerin sanıldığı kadar yüksek olmadığı savunulmuştur. Yapılan araştırmalar çeşitli şekillerde ve dönemlerde gerçekleştirilmiş birbirine karşıt savlar ortaya atılmıştır. Kitle iletişim araçlarının etkileri zaman zaman eleştirilere de neden olmuştur. Özellikle Frankfurt Okulu kuramcılarını kültür endüstrisi kavramı üzerinde durmuş ve bu durumun artık kitleleri düşünemez hale getirdiğini savunmuştur. Bu olumsuz etkinin sanatta da kendini gösterdiği belirtilmiştir.

Kitle iletişim araçlarının etkileri incelenirken elbette radyo da göz önünde bulundurulmuştur. Bu kapsamda 20. yüzyılın başlangıcından Soğuk Savaş’ın sonuna kadar olan dönemde en önemli kitle iletişim aracının radyo olduğunu söylemek mümkündür. Siyasal aktörler bu aracı propaganda amaçlı kullanırken, toplum da kendi beklenti ve çıkarları için bu araçtan yararlanma yoluna gitmiştir. Tüm bu süreçler kitle iletişim araştırmalarını da yönlendirmiştir.

Ana akım iletişim araştırmalarına sahne olan 20. yüzyılda bu araçların en güçlülerinden biri olan radyo özellikle totaliter rejimlerin vazgeçilmez propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Nazi Almanya’sında Hitler bu iletişim aracını kullanarak egemenliğini pekiştirirken onun öncesinde 1917 yılında yaşanan Bolşevik Devrimi sırasında da propaganda faaliyetleri yürütülmüştür. Tüm bu yaşananlar İktidar ve toplum arasındaki bağı da gözler önüne sermekte ve kitle iletişim araçlarının toplum üzerinde etkileri olduğu savını kuvvetlendirmektedir. Ancak propaganda açısından değerlendirildiğinde 20. yüzyılın en önemli olaylarından biri Soğuk Savaş olmuştur.

Ekim Devrimi’nin başlangıcıyla beraber yükselen Sovyet güç odağı, karşısında Batı desteğini de almak için çaba sarf eden ABD güç odağını bulmuştur. Bu iki gücün yarışının adı ise İkinci Dünya Savaşı’nın bitimiyle beraber konulmuştur: Soğuk Savaş.

Japonya’ya atılan ve dünyanın hafızasına kazınan nükleer bombalar insanlık dramının yanı sıra, bugün bile aralarındaki rekabetin inkâr edilemeyeceği iki büyük gücün karşı karşıya gelmesine neden olmuştur. Güç savaşları ve bunu besleyen farklı rejim anlayışları iki kutuplu bir dünya düzeni yaratmış, bu düzen içerisinde daha fazla destek bulmak isteyen ABD ve SSCB bunu sağlayabilmek için propagandaya başvurma yoluna gitmiştir.

İki büyük gücün propaganda savaşları aynı zamanda radyo savaşlarına dönüşmüş ve bu kapsamda SSCB Moskova Radyosu üzerinden hareket ederken, ABD ise Amerika’nın Sesi, Özgürlük Radyosu ve Özgür Avrupa Radyosu aracılığıyla propaganda faaliyetlerini sürdürmüştür. Berlin Duvarı’nın yıkılmasına dek devam eden bu faaliyetler, bugün de yerini dönemsel koşullar çerçevesinde şekillenen bir duruma bırakmıştır.

Tarih, icat edilen her bir kitle iletişim aracının egemenler tarafından kullanıldığı zaman dilimlerine tanıklık etmiştir. Bu kapsamda 20. yüzyıl egemenlerin savaşının kitle iletişim araçlarını da kapsayan bir arenada seyretmesine şahitlik etmiştir. Dönemin koşulları çerçevesinde şekillenen bu sürecin en işlevsel aracı ise radyodur. Siyasal aktörler radyoyu egemenliklerini pekiştirmek için kullanırken toplum da çeşitli gerekçelerle bu araçtan yararlanma yoluna gitmiştir.

Bugün dünya, yarının neler getireceğini sadece hayal etmekle yetindiğimiz bir iletişim çağı yaşamaktadır. Bir zamanların önemli bir iletişim aracı olan radyo artık yerini internet dediğimiz devasa bir yapıya bırakmıştır. Belki de bundan yıllar sonra internet de, yerini başka bir araca devrederken, nostaljik bir iletişim araştırması içerisinde kendine yer bulmuş olacaktır.

Kaynakça

- Alizade, M. Yalçın (1991) *Radyo Gazeteciliğinin Temelleri*. Bakü: Bakü Devlet Üniversitesi Yayınları.
- Altun, Sibel Uçkaç (2010) Hitler Almanyası'nda Sanat ve Propaganda. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (5): 23-39.
- Baldini, Massimo (2000) *İletişim Tarihi*, Çev. Gül Batuş. İstanbul: Avcıol Basım Yayın.
- Batuş, Gül (1997) İletişim Sosyolojisinin Doğuş Nedenleri. *İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*, (5): 28-33.
- Bernays, L. Edward (1928) *Propaganda*. New York: Horace Liveright.
- Boyras, Burak ve Cantürk, Ali (t.y) Amerika Birleşik Devletleri Örneğinde İkinci Dünya Savaşı Dönemi Askeri Propaganda Posterleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33): 496-503.
- Briggs, Asa ve Burke, Peter (2004) *Medyanın Toplumsal Tarihi*, Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Constitutional Rights Foundation, The Cold War: How Did It Start? How Did It End? (2014) <http://www.crf-usa.org/images/pdf/gates/Cold-War.pdf>, Erişim: 22.02.2017.
- Çetin, Beyzade Nadir (2014) Propaganda Olgusu ve Propagandanın Amerikanlaşması. *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24 (2): 239-265.
- Ellul, Jacques (1973) *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. New York: Vintage Books.
- English Oxford Living Dictionaries, <https://en.oxforddictionaries.com>, Erişim: 29.01.2017.
- Enserov, Vefalı (2010) Bağımsızlık Öncesi ve Sonrasında Propaganda Aracı Olarak Azerbaycan Uluslararası Radyosu'nun Etkinliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 16: 177-186.
- Ercan, Hasan (2006) *Tarihi Derinlik İçinde Soğuk Savaş Sonrası Dünyada Yeni İstihbarat Kavramı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Kara Harp Okulu Savunma Bilimleri Enstitüsü.
- Erdoğan, İrfan (2016) <http://www.irfanerdogan.com/modernism/7coldwarvecom.htm>, Erişim: 22.12.2016.
- Erdoğan, İrfan ve Alemdar, Korkmaz (2005) *Öteki Kuram*, 2.basım. Ankara: Erk Yayınları.

- Erdoğan, İrfan ve Korkmaz, Alemdar (2010) *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.
- Finch, Lynette (2002) Psikolojik Propaganda: Yirminci Yüzyılın İlk Yarısında Fikirlerin Fikirlerle Savaşı, Çev. Rengin Gün. *Avrasya Dosyası*, İstihbarat Özel, 8 (2) : 80-99.
- Fiske, John (2003) *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gönenç, Özgür (2003) Siyasal Yaşamın Belirlenmesinde Kitle İletişim Araçlarının Rolü. *İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*, (17): 31-41.
- Gönenç, Özgür (t.y). İletişimin Tarihsel Süreci. *İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*, (28): 87-101.
- Hobsbawm, Eric (1996) *Kısa Yirminci Yüzyıl: 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Işık, Metin (2005) *Kitle İletişim Teorilerine Giriş*, 2.basım. Konya: Eğitim Kitabevi.
- Jowett, Garth S ve O'donnel, Victoria (2012) *Propaganda and Persuasion*. USA: Sage Puplications.
- Kasım, Metin (2011) Hitler Döneminde Propaganda Aracı Olarak Radyo. *Selçuk İletişim*, 6(4): 64-75.
- Kellner, Douglas (2005) Kültür Endüstrileri. *Kitle İletişim Kuramları*, Der. Erol Mutlu, ss.233-239. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kışlalı, Ahmet Taner (2003) *Siyaset Bilimi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- King, Lisa (t.y.) *The Origins Of The Cold War*. University of California, Los Angeles: National Center For History In The Schools.
- Kolasi, Klevis (2013) Soğuk Savaş'ın Barışçıl Olarak Sona Ermesi Ve Uluslararası İlişkiler Teorileri. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 68 (2): 149-179.
- Mutlu, Erol (2005) *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Odyakmaz, Necla (2002) Propaganda Aracı Olarak Radyo. *İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*, (12): 317-326.
- Oskay, Ünsal (2000) *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, 4.basım. İstanbul: Der Yayınları.
- Qualter, Terence H. (2014) Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi, Çev. Ünsal Oskay. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, (35): 254-307.
- The Magna Carta, <http://www.constitution.org/eng/magnacar.pdf>, Erişim: 17.12.2016.
- Tüfekçioğlu, Hayati (1997) *İletişim Sosyolojisine Başlangıç*. İstanbul: Der Yayınları.
- Türk Dil Kurumu, <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim: 30.01.2017.
- Uyanık, Erol (2016) İletişim Araştırmalarının Tarihçesine Bakış. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (42): 58-76.
- Zipes, Jack (2005) Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi. *Kitle İletişim Kuramları*, Der. Erol Mutlu, ss. 227-232. Ankara: Ütopya Yayınevi.