

KÜLTÜR VE İLETİŞİM

culture&communication

Yıl: 23 • Sayı: 46
Eylül 2020 / Mart 2021

Year 23 • Issue 46
September 2020 / March 2021



kültür ve iletişim

culture&communication

Eylül 2020 / Mart 2021
Yıl: 23 • Sayı: 46
September 2020 / March 2021
Year: 23 • Issue: 46

Sürelî Online
Yayın E-ISSN
2149-9098

© 2020 kültür ve iletişim.

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

Sahibi/Owner: Refik Tabakçı

Editör/Editor: Tuğba Taş

Yayın Kurulu/Editorial Board:

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

Editör Yardımcıları / Assistant Editors: Selin Öztürk, Vahdet Mesut Ayan

Yazım ve Dil Editörü: Murat Can Kabagöz

Uluslararası Danışma Kurulu/International Advisory Board:

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

Yayın Tarihi / Date of Publication: 07 Eylül 2020

Yönetim Yeri/Executive Office:

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



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

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

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

İçindekiler

310

Araştırma Makalesi

Covid-19 ile Mücadelede Konumsal Gözetimin Kurumsallaşması
Cemile Tokgöz Şahoğlu

342

Araştırma Makalesi

Club Med Foça: The Transformation of Leisure Culture in Turkey
Aras Özgün & Serkan Şavk

376

Araştırma Makalesi

Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz? 2000 Sonrası Türkiye Sineması'ndaki
Ruhani Eğilimler Üzerine
Mehmet Köprü

413

Araştırma Makalesi

Platon'un Filozof Kral'ı Bağlamında Deli Deli Küpeli Filmindeki Deli
Kaymakam Karakterinin Değerlendirilmesi
Onur Ertürk

443

Kitap Eleştirisi

Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt
Nehir Durna

Contents

310

Research Article

Institutionalization of Locative Surveillance to Combat Covid-19

Cemile Tokgöz Şahoğlu

342

Research Article

Club Med Foça: The Transformation of Leisure Culture in Turkey

Aras Özgün & Serkan Şavk

376

Research Article

Why Do We Want to be Tarkovsky? On Spiritual Tendencies in Turkish
Cinema after the 2000s

Mehmet Köprü

413

Research Article

Evaluation of the Mad District Governor Character in the Film Deli Deli
Küpeli in the Context of Plato's Philosopher King

Onur Ertürk

443

Book Review

Nostalgia: When Are We Ever at Home?

Nehir Durna



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 23 Sayı: 46 (Year: 23 Issue: 46)

Eylül-2020-Mart 2021 (September 2020-March 2021)

E-ISSN: 2149-9098

2020, 23(2): 310- 341

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.739277

****Araştırma Makalesi****

Covid-19 ile Mücadelede Konumsal Gözetimin Kurumsallaşması*

Cemile Tokgöz Şahoğlu**

Öz

Hükümetler, tüm dünyaya yayılan ve gündelik yaşamın her alanını etkisi altına alan Covid-19 pandemisini kontrol altına almak için dijital gözetim teknolojilerini seferber etmiş durumdadır. Terör ya da salgın hastalık gibi temel güvenlik duygusunun sarsıldığı ve endişenin arttığı koşullarda, toplum gözetime kolaylıkla rıza gösterebilmektedir. İçinde bulunduğumuz koşullarda da gözetim korku kültüründen beslenerek kendine hastalık gözetiminin sınırlarını aşan bir meşruiyet zemini bulabilmektedir. Bununla birlikte bulaşıcı hastalıklar söz konusu olduğunda bedenün biyolojik gözetimi kadar bedenlerin bulunduğu mekân ve coğrafi hareketi takip etmek de önem arz etmektedir. Dolayısıyla fiziksel mekân ile mekâna ilişkin dijital enformasyonu bir araya getiren konum tabanlı gözetim uygulamaları yaygınlık kazanmıştır. Böylece mekânın toplumları biçimlendiriciliği ile bedensel gözetimin tahakkümü bir araya gelerek hiç olmadığı kadar derin bir gözetim biçimi sunmaktadır. Pandemi sürecinde devletler konum tabanlı gözetimi hayata geçirmiştir ve söz konusu uygulamalar ülkeden ülkeye farklı yönleri ve gündelik yaşama müdahale düzeyleri ile tartışma konusu olmuştur. Bu çalışma, pandemi sürecinde kullanılan konumsal gözetimin, hastalık gözetiminin sınırlarını aşarak iktidarın denetimine olanak sağlayan yönlerini ortaya koymayı, bu yönlerin meşrulaştırılma biçimlerini sorgulamayı ve pandemi sonrasında gündelik yaşamın bir parçası haline gelecek biçimde kurumsallaşmasını tartışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Covid-19, mekân, GPS, konumsal gözetim, mahremiyet.

* Geliş tarihi: 18/05/2020 • Kabul tarihi: 13/08/2020

** Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü.

Orcid no: 0000-0001-9157-8606, cemile.tokgoz@marmara.edu.tr

****Research Article****

Institutionalization of Locative Surveillance to Combat Covid-19*

Cemile Tokgöz Şahoğlu**

Abstract

Governments have mobilized digital surveillance technologies to control the Covid-19 pandemic, which spreads across the world and affects every aspect of everyday life. Where the basic sense of security is shaken and anxieties, such as terrorism or epidemic, are heightened, society will readily consent to surveillance. Under the present conditions, through fostering culture of fear, surveillance can be legitimized and extend beyond the boundaries of disease surveillance. In the case of epidemic diseases, however, tracking the places and spatial movements of bodies, as well as the biological surveillance, is significant. Therefore, location-based surveillance applications that merge physical space with digital information have become prevalent. Thus, the formative feature of space and the dominance of bio-surveillance come together to reveal a deeper form of surveillance than ever before. The governments have introduced location-based surveillance since the pandemic, and these practices have been the subject of controversy in various countries in the context of their specific dimension and rates of interference in everyday life. The aims of this study are to reveal the aspects of spatial surveillance used in the Pandemic that exceeding the boundaries of disease surveillance and enable government control, to examine forms of the legitimization of these aspects and to discuss their institutionalization as a part of daily life after the pandemic.

Keywords: Covid-19, place, GPS, locative surveillance, privacy.

* Received: 18/05/2020 • Accepted: 13/08/2020

** Marmara University Faculty of Communication Journalism Department.
Orcid no: 0000-0001-9157-8606, cemile.tokgoz@marmara.edu.tr

Covid-19 ile Mücadelede Konumsal Gözetimin Kurumsallaşması

Giriş

1854 yılında, Londra'nın Soho Mahallesi'nde baş gösteren ve 10 gün içerisinde 500 kişinin ölümüne sebep olan kolera salgını üzerine çalışan Dr. John Snow, daha önce denenmemiş bir yöntem denemiştir: Hastalığın haritasını çıkarmak. İlk veri görselleştirme örneklerinden sayılan *1854 Soho Kolera Salgını Haritası*, kent haritası üzerine vakaların konumlarını işaretleyerek ölüm vakalarının yoğunlaştığı bölgeleri tespit etmeyi ve o bölgelerde daha detaylı inceleme yapmayı sağlamıştır (Dasgupta, 2010: 2318). Böylece Dr. Snow, tüm mahalleye koleranın Broad Sokağı'nın köşesindeki su tulumbası aracılığıyla bulaştığını tespit etmiş, tulumbanın kullanılmaz hale getirilmesiyle salgın durdurulmuştur. Bu örnekte görüldüğü gibi bulaşıcı hastalıklar diğer hastalıklardan farklı olarak yalnızca beden ekseninde ele alınamayacak olup, bedenlerin coğrafi hareketini ve birbirleriyle temas ettiği kamusal alanları göz önüne almayı gerektirmektedir.

2020 yılının Mart ayında Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) (2020a), Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkan ve birkaç ay içerisinde tüm dünyayı etkisi altına alan koronavirüs (Covid-19) ¹ salgınını pandemi ilan etmiştir. Bilişim çağının ilk pandemisini yaşadığımız şu günlerde, bu kez elimizde Soho Mahallesi kadar bir alanı değil, tüm dünyanın pandemi haritasını çıkarmayı sağlayacak konum tabanlı teknolojiler bulunmaktadır. Evinden çıkan vatandaşa evine dönüp izole olmasını hatırlatan Küresel Konumlama Sistemi (*Global Positioning System–GPS*) temelli uygulamalara, ateş ölçen *drone*lar ve yüz tanıma sistemine sahip kameraların eşlik ettiği Güney Kore, Çin gibi ülkelerde gündelik yaşam bir distopyayı andırır hale gelmiştir.

Hükümetler tarafından Covid-19 tedbirleri kapsamında seferber edilen gözetim teknolojileri arasında konum tabanlı teknolojiler merkezî role sahiptir. Çünkü, dijital

¹ 'Koronavirüs hastalığı 2019'un kısaltması olan Covid-19, 2019 yılında Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkan, bulaşıcı bir solunum yolu hastalığıdır. Virüs solunum damlacıklarının aktarılması ve kontamine olmuş yüzeylere temas yoluyla kolaylıkla bulaşmaktadır ve tüm dünyayı etkisi altına almıştır (WHO, 2020a).

kelepçeden deri altı çiplere kadar birçok biyolojik gözetim uygulaması hastalık gözetimi ya da adli denetim amaçlı kullanılmış olsa da, bulaşıcı bir hastalık söz konusu olduğunda bedene ilişkin biyolojik veriler kadar bedenlerin coğrafi hareketi de önem kazanmaktadır. Bu çalışmanın amacı Covid-19 tedbirleri üzerinden, konumsal gözetimi (*locative surveillance*) irdelemek ve pandeminin yarattığı kriz ortamında gözetimin kurumsallaşmasını ve konumsal mahremiyet (*locative privacy*) sorunsalını tartışmaktır.

Pandemiyle Mücadelede Gözetim

Gözetim olgusu, iletişim ve bilişim teknolojileriyle derinleşerek iktidarın tahakkümünü güçlendirmekle birlikte yaşamakta olduğumuz pandemide, hastalığın tespitinde katkı da sağlamaktadır. Covid-19 tedbirleri çerçevesinde uygulanan gözetimin yaşanan endişe atmosferinde kendine sağladığı meşruiyeti ve hastalık gözetimi ile temas eden yönlerini ele almak gerekmektedir. Bu sebeple öncelikli olarak denetim-gözetim-korku ilişkisi irdelenecek; ardından Covid-19 ile mücadele kapsamındaki gözetim uygulamaları, hastalık gözetimi ile denetim düzleminde konumlandırılmaya çalışılacaktır.

Denetim Aracı Olarak Gözetim ve Korku Kültürü

Gözetim olgusu gücünü görme duyusundan ve görülenin bilgisine sahip olmayı sağlamasından almaktadır. Bilişim ve iletişim teknolojilerinin görüntü aktarma yönünde gelişmesi de tam olarak görme arzusuyla ilintilidir (Rigel, 2004: 9). Panoptikon metaforundaki gibi geleneksel disiplin uygulamaları ve sanayi devriminin denetim pratikleri görme üzerine biçimlendirilirken iletişim ve bilişim teknolojileri, kişisel verilerin toplanıp işlenmesine olanak tanıyarak gözetimi dijitalleştirmiştir.

James Rule (1974: 13, akt. Tokgöz, 2011: 51), iki farklı dünya tasvir etmiştir: Biri, insanların, olayların, ilişkilerinin sıradan ve deneyime dayalı dünyasıdır; diğeri ise, ilk dünyanın onaylanmasına ya da kanıtlanmasına bağlı olan, evlilik, diploma gibi belgelerden oluşan kâğıt dünyasıdır. Mark Poster (1990 akt. Tokgöz, 2011: 51), deneyim dünyasını, kâğıt dünyasıyla değil ama dijital ya da elektronik bir dünya ile karşıtlık içine koymaktadır. Roger Clarke (1994: 77) ise bireyin dijital medyadaki izdüşümünü dijital kişilik (*digital persona*) olarak tanımlamaktadır. Ancak bu

ayrımların geçerliliğini yitirdiği, ağın tüm çevremizi kuşattığı, arayüzlerin devreden çıktığı, oldukça küçülen akıllı cihazların tüm çevremizi ve bedenimizi sardığı gündelik yaşamımızda deneyimlerimiz dijitalleşmeden azade kalamamaktadır. Mark Weiser (1991), bundan 50 yıl önce dağınık biçimde çevrede bulunan ve daimi bir kullanıcı müdahalesi gerektirmeksizin kendi kendine çalışan teknolojileri yaygın teknolojiler (*ubiquitous computing*) olarak adlandırmıştır. Söz konusu teknolojiler; mobil ve akıllı yapısıyla nesne, mekân ve bedenle akışkan bir ilişki kurmaktadır (Farman, 2012: 18). Weiser'a (1991: 94) göre sessizce enformasyonu kaydedip, işleyip ileten bu teknolojiler çoğu zaman kullanıcıya varlığını unutturmakta, gündelik yaşamın içindeki yerini sakince almaktadır. Nesnelere interneti (*internet of things*) olarak da ifade edilen teknolojilerle kişisel veriyi toplama kapasitesi oldukça genişlemektedir (Ashton, 2009).

Nesnelere, mekâna ve biyoteknolojiyle bedene yerleşen gözetim teknolojileri, gözetimin hissedilirliğini azaltmaktadır. Bu demek oluyor ki, gözetim teknolojileri ağdaki kullanıcı hareketleri ya da kamera/uydu görüntülerinin çok ötesine ulaşarak yeni tahakküm biçimleri geliştirmektedir (Andrejevic, 2012). Michel Foucault'nun (2003 akt. Rigel, 2004: 7) "Gören mi iktidardır, görülme mi, yoksa görülmeden gören mi?" cümlesi, gömülü ve arayüzsüz² teknolojiler çağında da geçerliliğini korumaktadır. Bilişim ve iletişim teknolojileri; kişisel verilerin toplanmasına, kaydedilmesine, analiz edilip depolanmasına, bu yolla kullanıcıların profillerinin çıkarılmasına olanak tanırken, söz konusu teknolojilerin tahakküm alanına meşruiyet kazandıran bir belirsizlik, korku ya da güvensizlik ortamı daima oluşmuştur ya da hükümetler eliyle oluşturulmuştur. Çünkü iktidar için gerekli olan güç, toplumsal düzeni sağlamakla edinilmektedir ve kurallara uyulmasını sağlayacak bir mekanizma olarak gözetim kullanılmaktadır. Mirelo Rosello'ya göre Weiser'ın yaygın teknolojileri, örtük yapısıyla bireyi emniyetsiz (*insecure individual*) bırakmaktadır ve bu emniyetsizlik güvensizlik kültürü (*culture of insecurity*) yaratmaktadır (Rosello, 2008 akt. Lemos, 2011: 132). Kullanıcı, yaşadığı toplumun kültürel, iletişimsel ve politik

² "En iyi arayüz olmayandır" (*the best interface is no interface* ya da *No User Interface - NoUI*) akımı; engelleyici olarak nitelenen arayüzlerin ortadan kalkmasını hedeflemekte, teknolojik cihazlar böylece görünmezlik kazanmaktadır. Sürekli doğaya öykünen teknolojik gelişim, arzuladığı doğallığı önce arayüzlerden kurtularak gerçekleştirmektedir. Arabanın bagajının anahtara ihtiyaç duymaksızın sahibinin hareketiyle açılması, şifre girmek yerine yüz tanıma sistemi ya da retina okuyucuların kullanılması buna örnek olarak verilebilir (Krishna, 2016).

boyutların dışına çıkamamakta, korku ya da güvensizlik kültürü kolektif olarak yaratıldığında bu düzenin içerisinde payına düşeni almaktadır. Örneğin, her yerde bulunan kameralar hem güvenlik söyleminin bir parçası, hem de endişe yaratan bir öğedir. Frank Furedi (2001: 8), *Korku Kültürü* adlı eserinde korkuyu, “beklenmedik ve öngörülemez bir durumla karşılaşan insanın, zihnini yoğunlaştıran bir mekanizma” olarak tanımlamaktadır. Kitabının ilk bölümünde “el sıkışmak risk haline gelirse...” başlığının altında, sağlık ve gıda endüstrisi aracılığıyla yaratılan endişeleri tanımlarken, el sıkışmaktan kaçınılan bir dünyayı mübalağalı bir biçimde ifade ettiğinde içinde bulunduğumuz günleri öngörmüş olduğunu düşündürmektedir (Furedi, 2001: 8). Ulrich Beck (1992: 183) ise içinde yaşadığımız toplumu “risk toplumu” olarak adlandırmakta, bilgi hayata geçirilirken yaratılan yeni tehlikeler ve risk bilincini eleştirmektedir. Risk söyleminin sürekli artması korku kültürünü yoğunlaştırırken yönetenler denetim için riski beslemektedir ve kendini risk altında hisseden toplum iktidara teslimiyet göstererek esasen özne olmayı riske atmaktadır (Furedi, 2001). Böylece terör saldırıları ya da salgın hastalık gibi gündelik hayatın akışını bozan ve korku ile güvensizliğin yükseldiği bir ortamda, toplum gözetime kolaylıkla rıza gösterebilmektedir. Giorgio Agamben’e (2020) göre bugünlerde Covid-19 ile kolektif bir panik hali yaşanmakta, medya ve yetkililer gündelik yaşamın birçok alanını askıya alan istisna halini kışkırtmaktadır. Edward S. Herman ve Noam Chomsky’nin (2006) yaklaşımıyla endişe ortamı kitle iletişim araçları yoluyla körüklenerek baskıcı denetim yollarına gerek duyulmamakta, “rızanın imalatı” iktidar tarafından sağlanmaktadır.

Günümüzde dijital medya kullanıcısı, gözetime rıza göstermekle kalmayıp kendi gözetimine katkı sağlamaktadır. Sosyal medya aracılığıyla bıraktığımız tüm dijital ayak izi ya da mobil cihazlarımızdaki uygulamalara kendi elimizle sağladığımız tüm kişisel veriler katılımcı gözetim (*participatory surveillance*) örneğidir. Henry Jenkins (2006), sosyal medya kullanıcısının ürettiği içeriği kültürel bir ürün olarak ele alıp söz konusu üretimi eğlence gibi motivasyonlarla ilişkilendirmekte, katılımcı gözetimi de içine alan katılımcı kültürü gönüllük çerçevesinde tanımlamaktadır. Ancak kullanıcılara ilişkin tüm veriyi metalaştıran teknoloji şirketlerinin varlığını ve kullanıcının içerik üretimi süresince harcadığı zaman ve emeği odağa alan ekonomi politik yaklaşımı göz ardı etmesiyle eleştirilmektedir. Christian Fuchs’a (2014: 92-93)

göre kullanıcıların gönüllülüğü sömürülmedikleri anlamına gelmemektedir ve hükümetler ile teknoloji şirketlerinin dirsek teması gündelik yaşamımızın tüm pratiklerini denetlerken katılımcı kültür ve katılımcı gözetim, kapitalizmden ayrı konumlandırılmamaktadır. Kapitalizm, mahremiyet ile gözetim arasındaki ilişkinin bir unsurudur. Kullanıcıların ücretsiz emekleri ile ortaya koydukları tüm çevrimiçi eylemleri özel şirketler tarafından toplanıp depolanıp analiz edilmektedir. Hedefli reklamcılık uygulamalarıyla büyük verinin kaynağı olan kullanıcı, bu kez reklamların hedef kitlesi ve reklamı yapılan metaların tüketicisi olarak konumlandırılmakta ve artı değer bu yolla oluşturulmaktadır. Sosyal ağlarda kullanıcılar dolaşıma soktukları kişisel verileri ve paylaşımlarıyla hem üreticidir hem de tüketicidir, diğer bir deyişle üre-tüketicilerdir (van Dijck, 2009). Söz konusu düzen gözetimi derinleştirirken bir yanıyla da kullanıcıların her birinin mikro iktidar işlevi gördüğü sistemde paylaşılan her yeni dijital içerikle korku kültürünü yeniden üreterek kendisine meşruiyet sağlamaktadır.

Gözetim teknolojileriyle ortaya çıkan mahremiyet ihlali, iktidarın gözetim odaklı denetimi gibi konular uzun süredir tartışma konusu olsa da teknolojik gelişimin sunduğu yeni araçlarla gözetimin ortaya çıkan yeni biçimlerine yakından bakma ihtiyacı doğmaktadır. Gözetimin hayatın her alanında -özellikle nesne, mekân ve beden üzerinde- canlı bir yaşam sürüyor olduğunu anlamak, gözetimi geliştiren ideolojileri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Sıradan insanın gözetime itaati, sorgulayışı ve “onu yenemeyeceğini anlayıp oyunu kurallarına göre oynamaya karar vermesi”, başka bir deyişle geliştirdiği direniş yöntemleri, anlaşılmaya ihtiyaç duyulan konulardır (Bauman ve Lyon, 2013: 17). Ancak terör saldırıları ya da içinde bulunduğumuz Covid-19 pandemisi gibi toplumsal krize dönüşen olaylar; direnişin hızla ikinci plana atıldığı ve bir kefesinde mahremiyetin, diğerinde güvenliğin ya da sağlığın bulunduğu gözetim terazisinin, ikinci tarafının ağır basmasına sebebiyet vermektedir.

Pandemi Endişesi ve Gözetimin Meşruiyeti

Covid-19 pandemi gündeminin bir kısmını ülkelerin kullandıkları tedbirleri irdeleyen gözetim ve mahremiyet tartışmaları oluşturmaktadır: Hangi ülke hangi önlemleri alıyor? Hükümetler pandemi kisvesi altında mahremiyeti ihlal mi ediyor? Binlerce

insan ölürken elde olan teknolojiyi kullanmanın nesi yanlış olabilir? Tüm bunları tartışmanın ilk adımında hastalık gözetimi ile iktidarın gözetimi arasındaki farkı sorgulamak yerinde olacaktır.

Gözetim sözcüğünün tanımları incelendiğinde, “takip etme, nezaret etme” anlamından “şüpheli ya da suçluların izlenmesi”ne kadar çeşitli biçimlerde tanımlandığını, ancak zaman ilerledikçe bu tanımların çoğunlukla iktidarın gözetimini tanımlar bir biçime evrildiğini görmek mümkündür (Tokgöz, 2011: 7-8). Sağlık profesyonelleri hastalık gözetimini sözcüğün ilk anlamına yakın kullanarak, devletlerin vatandaşlarına uyguladığı gözetimden ayırma eğilimindedir (French ve Monahan, 2020: 4). Lorna Weir ve Eric Mykhalovskiy (2010: 6), küresel halk sağlığını ve salgınları konu edinen kitaplarında, hastalık gözetiminin denetim ya da ticari amaçlı gözetimden farklı olduğunu vurgulamaktadır: Hastalık gözetimi vatandaşların rutin takibini içermemekte, bir salgının erken uyarısını alabilmek için hastalık belirtisi ya da hastalık potansiyeli olan olayların takibini içermektedir; kaldı ki bu iki yazar takip edilenin yalnızca insanlar değil tüm canlı türlerini, çevresel felaketleri, nükleer patlamaları ve patojenlerin yayılımını içerdiğini belirtmektedir. Hastalık gözetimi, “verilerin halk sağlığı amacıyla sistematik olarak toplanması, derlenmesi, analiz edilmesi ve gerektiğinde kullanılması”dır (DSÖ, 2005 akt. French ve Monahan, 2020: 3). DSÖ (2020: 1), Covid-19’a karşı küresel gözetim raporunda, gözetimin amaçlarını şöyle sıralamıştır: (1) Covid-19 yayılımını ulusal ve küresel düzeyde takip etmek; (2) Virüsün henüz yayılmadığı ülkelerdeki yeni vakaları ve yerlerini hızla tespit etmek; (3) Ulusal, bölgesel ve küresel düzeyde risk değerlendirmeleri yapabilmek için epidemiyolojik bilgi sağlamak; (4) Hazırlık ve müdahale tedbirlerini yönlendirmek için epidemiyolojik bilgi sağlamak. DSÖ, laboratuvar testleri ışığında onaylanmış vakaları belirlemek, onaylanmış vakaların temas halinde olduğu kişileri tanımlayarak olası vakaları tespit etmek, numune toplanması için planlama yapmak gibi verilerin toplanması, tasnif edilmesi ve analizini öngörmektedir (WHO, 2020b). Burada en önemli adım, olabildiğince fazla test yapmaktır.

Covid-19 pandemisinde hayata geçirilen gözetim uygulamalarında, hastalık gözetimi ile şirketlerin ve hükümetlerin gözetimi arasındaki sınır bulanıklaşmaktadır. Warren, Bell ve Budd’ın (2013: 47) pandemi gözetiminin ekonomi politikğine ilişkin araştırmalarında vurguladıkları üzere DSÖ’nün hastalık gözetimine yönelik çizdiği

sınır özel şirketlerin uygulamaları ve hükümetlerin denetim politikaları ile aşınmaktadır. Hükümetlerin çoğunlukla teknoloji şirketlerine yaptırdığı veri toplama uygulamalarına DSÖ'nün erişim yetersizliği, devletlerin DSÖ yönergelerini uygulama biçimleri gibi sınırlılıklar bulunmaktadır. Benzer bir süreç daha önceki domuz gribi salgında yaşanmıştır. Ülkeler DSÖ'nün yönergelerinin dışında, birbirinden farklı biyogüvenlik uygulamaları hayata geçirmiştir. Hastane kapasitelerinin düzenlenmesi, aşuların dağıtımı gibi uygulamaların ötesinde bazı ülkelere yönelik ticari ambargoların dayatılması, egemen devletler tarafından tek taraflı seyahat sınırlaması gibi tartışmalı uygulamalar hayata geçirilmiştir. Söz konusu uygulamaların yanı sıra özel şirketlerin sürece dahil olma biçimlerine örnek olarak kuş gribi ele alınabilir. 2007 başlarında ortaya çıkan kuş gribinde en fazla ölüm oranına sahip Endonezya, sağlık verilerini DSÖ ile paylaşmayı bırakarak ABD'li özel bir şirket olan Baxter Healthcare ile anlaşma yapmıştır. Bu anlaşma uyarınca Endonezya şirkete sağladığı tüm verileri içeren teknik destek sayesinde ekonomik destek görecektir (Warren, vd., 2013: 50). Dolayısıyla salgın hastalıklar, hastalık gözetimini ve bu konuda otorite kabul edilen DSÖ'nün yetkilerini aşarak hükümetlerin yerel uygulamaları ve özel şirketlerin uygulamalarıyla biçimlenmektedir; bu sebeple şeffaflığın azaldığı bir atmosfer yaratılmaktadır.

Covid-19 öncesindeki, gözetim teknolojileri ve sağlık verilerinin bir arada kullanımı düşünüldüğünde ortaya çıkan tablo yalnızca sağlık profesyonellerinin ya da kuruluşlarının topladığı verileri değil, vatandaşların çeşitli uygulamalarla akıllı telefonlarında kayıt altında tuttukları kendi sağlık verilerini de kapsamaktadır. Sağlık verileri bu noktada hastalık gözetiminden hükümet gözetimine ya da ticari amaçlı gözetime çıkar sağlamaktadır. Kişinin kendine ilişkin veriyi tutması öz-gözetim (*self-surveillance*) olarak ifade edilmektedir ve kişiye ait kişisel verilerin hesaplanması, kayıt altına alınması ve analiz edilmesini kapsamaktadır. Akıllı cihazlarda kullanılan uygulamaların en bilineni pedometrelerdir (adımsayar). Kullanıcının fiziksel, duygusal vb. verilerini hesaplanabilir biçimde kayıt altına alan birçok uygulama bulunmaktadır. Örneğin *Mindbloom*, hisleri ölçmekte; *Stresscheck* endişe farkındalığı yaratmakta; *Moodscope* ruh halini takip etmekte; *Livescan* glukoz seviyesini ölçmekte; *MealSnap* yenilen yiyeceklerin kaydını tutmakta; *DigiFit* kalp atışını saymakta; *My Monthly Cycles* menstüral periyod takibi yapmaktadır (Abend ve Fuchs, 2016: 7). Bunların

tamamının amacı bedeni izlemek, bedene ilişkin her şeyi sayısal verilere çevirmek, ölçülebilir biçimde görmektir ve her biri katılımcı gözetim uygulamalarıdır. Hesaplanabilir beden (*quantified self*) deyişi bu sayısallaştırılabilirlik özelliğinden gelmektedir (Abend ve Fuchs, 2016: 18-19). Söz konusu uygulamalar gündelik yaşamının bir parçasına dönüşmüş olduğu için Covid-19 ile mücadele sürecinde bu ve benzeri uygulamaların devlet eliyle kullandırılması çok garipsenmemektedir. Byung-Chul Han (2020), Foucault'nun (1975 akt. Keskin, 1996: 121) "bedenin işlemlerini titiz bir denetim altına almayı mümkün kılan, bedensel güçlerin aralıksız itaatini sağlayan" ve uysal bedenler yaratan yöntemler olarak tanımladığı biyopolitikanın günümüzdeki halini "dijital biyopolitika" olarak adlandırmaktadır. Michael Hardt ve Antonio Negri (2001; 24) günümüz kapitaliziminin biyopolitikaya dayalı olduğunu ifade etmiştir ve yukarıda değinilen uygulamalarla toplanan veriler kapitalizmin yapı taşlarıdır. Giyilebilir teknolojiler, biyometrik uygulamalar ve bedenin hareketini içeren konum tabanlı teknolojilerin, beden üzerinde tahakküm kurmak ve gözetime hizmet etmekle ilişkilendirilmesinin yanında, sağlık uygulamaları açısından dikkate değer gelişmelere sebep olabildiğine değinmek gerekmektedir. Bazı hastalıklar oldukça nadir görülmektedir ve görülen vakalar, coğrafi alanda dağınık biçimde buldukları için münferit vakalar gibi değerlendirildiğinden hastalığın tedavisi bulunmamaktadır. Böyle hastalıklar için veri madenciliğini kullanmanın hayati önemi bulunmaktadır (Gane, vd., 2007: 350). Ancak bireysel amaçla kullanılan uygulamaların gizlilik sözleşmelerinde yer alan kişisel verilerin üçüncü parti şirketlerle paylaşılabilirliği ibaresi sağlık verilerimiz üzerindeki kontrolümüzün olmadığı anlamına gelmektedir. Bu yolla biyolojik verilerimiz reklamverenler tarafından kullanılmakta ve dijital medyada kullanıcıya uygun ürün sunulmaktadır. Örneğin bir sağlık uygulaması kişisel sağlık verilerimizi sigorta şirketlerine sattığında ve şahıs, sağlık sigortası yaptırmak istediğinde sigorta şirketi ona, -öz-gözetim uygulamalarından elde ettiği sağlık verileri ışığında- olası hastalıklarını hesaba katarak poliçe fiyatı çıkarabilecektir. Bedenlerin dijital enformasyona dönüştürülmesi yalnızca veriyi paylaşılabilir kılmaz; bunun yanı sıra ayırma, sınıflandırma ve profillemeyi de kolaylaştırmaktadır. Bedenin enformasyon olarak sunulması süreci, bedenin fiziksel mevcudiyetiyle ilgili sorunlar doğuracak bir şekilde kullanılmasıdır. Enformasyona dönüşüp ağda dolaşıma giren bedenin cismani varlığına gerek

kalmamaktadır. Hâlbuki Henri Lefebvre'e göre (2014: 205) beden, tüm mekânsal tahakkümlere karşı "kendini ayırabilen"dir - ancak yeni teknolojilerle bu ayrım aşınmaktadır. Hastalık gözetimi, esasında bir amaca yönelik verileri toplamayı hedeflerken hükümetlerin uyguladığı gözetim, halk sağlığı gözetiminin kapsamından çok daha geniş bir gözetim önermektedir ve sistematik olsun ya da olmasın tüm veriyi çekip, depolayıp, işlemeyi hedeflemektedir. Hastalık ve hükümet gözetimi ile yaygın, konumsal ve biyolojik gözetim örneklerinin tamamını kapsayan uygulamaları anlayabilmek ve Covid-19 amaçlı gözetimin sınırını tartışabilmek için virüsün çıkış noktası olan Çin'in uygulamalarına bakmak yerinde olacaktır.

Çin Ulaştırma Bakanlığı, Çin Demiryolu ve Çin Havacılık kaynaklı tüm ulaşım bilgileri ile telekomünikasyon şirketlerinden alınan konum verilerini, topladığı sağlık verileri ile birleştiren yeni bir platform kurmuştur ve halihazırdaki kredi sistemine³ eklemiştir. *SenseTime* adlı şirketin ürettiği yapay zekâ ile salgın önleme çözümlerini kullanarak, yüz tanıma sistemleri aracılığıyla yüksek ısıyı ölçmekte ve *drone*lar ile yüz maskesi takmayanları tespit etmektedir (Powers, 2020a). Devlet tarafından kurulan güvenlik kameraları, 14 günlük ev karantinasındaki kişilerin evlerinden ayrılmamalarını sağlamak için apartman kapılarının önüne konumlandırılmıştır (Kharpal, 2020). Elde edilen sağlık verilerine göre vatandaşlar kategorize edilmekte, renk kodlarıyla kırmızı, sarı, yeşil olarak etiketlenmektedir. Bu yolla vatandaşların gündelik hayatlarını düzenleyici rolü üstlenilmekte ve karantina altına alınacakların ya da kamusal alana çıkabileceklerin kim olacağına karar verilmektedir (Mozur, vd., 2020). Kullanılan sağlık uygulaması, hükümetin belirlediği biçimde hareket etmeyen vatandaşları otomatik olarak polise ihbar etmekte ve bu yolla tutuklamalar, zorunlu karantinalar gerçekleştirilmektedir. Uygulama, telekomünikasyon şirketlerinden edindiği konum verileri ile hastaların bulunduğu yerleri tespit ederek kimlerle temas halinde olduklarını belirlemekte ve hastalığın haritasını çıkarmak için kullanılmaktadır. Bir kullanıcı, yazılıma kişisel verilere erişim izni verir vermez, *reportInfoAndLocationToPolice* etiketli programın bir parçasının kişinin konumunu, o an bulunduğu şehrin adını ve tanımlayıcı kod numarasını bir

³ Çin hükümeti, gündelik yaşamı yakından gözetleyerek topladığı tüm dijital veriler aracılığıyla vatandaşlarını değerlendirdiği bir sistem kurmuştur. Bu sistemde kurallara uymayan ya da sosyal medyada muhalif içerikler paylaşanların puanı kırılırken, internetten sağlıklı besin siparişi veren ya da rejim yanlısı yayınları takip edenlere artı puan verilmektedir. Puanı göre ucuz kredi imkânı gibi ödüller ya da işten atılma gibi cezalar verilmektedir (Han, 2020).

sunucuya gönderdiği ortaya koyulmuştur (Powers, 2020a). Örneğin, Pekin istasyonundan trene binen yolcunun vücut ısı endişe verici düzeydeyse, aynı vagondaki tüm yolcuların cep telefonlarına bildirim gönderilmektedir (2020). Güney Kore, Çin, İsrail gibi ülkelerde kullanılan uygulamaların çoğu millî güvenlik amacıyla hazırlanan yazılımlardır ve pandeminin ortaya çıkmasıyla sağlık alanında kullanılmaya başlanmıştır. İleriki bölümlerde de değinileceği gibi, otoriter yönetimlerden farklı olarak demokratik ülkelerde bu denli katı uygulamalar bulunmasa da hastalık gözetiminin sınırı küresel çapta aşılmakta, ağırlık daha fazla test uygulamaktan daha çok konum verisi toplamaya kaymaktadır.

Pandemiler, hastalık gözetimi ya da öz-gözetim uygulamalarından ve bunların denetim amacıyla kullanımından daha geniş bir çerçevede ele alınmayı hak etmektedir. Pandemik hastalıklar coğrafi dolaşımı olduğu için çok fazla siyasi, sosyal ve kültürel öğeye temas etmektedir ve 21. yüzyılda bulaşıcı hastalık gözetimi ulusal, bölgesel ve küresel düzeyde yeniden yapılanmıştır (Weir ve Mykhalovskiy, 2010: 6, 51). Öncelikle Covid-19'dan duyulan endişe, beden-kültür ilişkisindeki anlayışın ve damgamala/ötekileştirme süreçlerinin dönüşümü etkilemektedir. Yapısal eşitsizlikler ve gündelik şiddet biçimleri, insanları ve toplulukları bulaşıcı hastalıklara hem daha yatkın hale getirmiş hem de onların baş etme becerilerine zarar vermiştir. Bununla birlikte devletlerin Covid-19'u önleme ve kontrol altına alma çabaları, istenmeyen başka sonuçlar doğurmaktadır (French ve Monahan, 2020: 5).

Ayrımcılığın her biçimi tehlike ve korku kültürünü körüklemek ve gözetime meşruiyet kazandırmak için hükümetler tarafından kullanılmaktadır. Covid-19'dan korunma amaçlı gözetim, ırkçılıkla ve zenofobiyle birleşmektedir. Yüzyıllardır Batı'nın kendisini özne, Doğu'yu tedirginlik nesnesi olarak konumlandırması ile Doğu'ya karşı şiddet ve hoşgörüsüzlük sergileyen grupların iktidarda oluşu söz konusu zemini güçlendirmektedir (Hentsch, 2016: 268). Marnie Ritchie'nin ifadesiyle (2020: 13), "bulaşıcı hastalığı taşıyan beden, belli bir zaman-mekânda kurgulanmış ve beyazlığa entegre edilmiş olan düzeni alaşağı etmekle suçlanmaktadır". Amerika Birleşik Devletleri (ABD) Başkanı Donald Trump'ın "Çin virüsü" söylemi, beyaz Amerikalı'nın başına gelen pandemi için Asyalı ya da Asya görünümlüleri suçlamaktadır. 100 yıl öncesinin salgını İspanyol Nezlesi'nin esasen ABD'de ortaya çıkmış olmasına rağmen tüm dünyada İspanyol Nezlesi olarak anılması, siyasi söylemlerin toplumsal

hafızayı biçimlendirmedeki gücüne bir örnek teşkil ederken Trump'ın ısrarını açıklamaktadır (Worobey, vd., 2019: 24). Batı'nın Doğulu bedenleri tehlike olarak tanımlaması ve zenofobiyi tetikmesi pandemi sürecinde daha belirgin olsa da, Çin, Tayvan ya da Güney Kore'nin de komşularını tehlike olarak görerek benzer söylemler ürettiklerini, hatta pandemi sürecinde kullandıkları uygulamaların, çevre ülkelerin muhtemel saldırılarına karşı kullanılmak üzere güvenlik amaçlı geliştirilmiş olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Diğer yandan kötü yaşam koşullarına sahip olanların yeterli hijyeni sağlayamadığı ya da mültecilerin virüsü yaydığına dair söylemler toplum içindeki sınıfsal ayrımı bulaşıcı hastalık üzerinden bir kez daha vurgulamaktadır. Furedi (2001: 92) pandemi gibi durumlarda hakim olan, riskin nüfusa dağılımının eşitsizliklerden bağımsız olduğu, sınıfsal ve ulusal sınırları ortadan kaldırdığı düşüncesinin yanlısına olduğunu ifade etmektedir. Örneğin Türkiye'de sosyal izolasyon için yapılan "evde kal" çağrısını takiben *Velocity* adlı şirket konum verilerinin analiziyle İstanbul'un evde kalma haritasını çıkarmıştır (Cumhuriyet, 2020b). Ortaya çıkan haritada evinde kalabilen kesmin sosyo-ekonomik düzeyi daha yüksek ve beyaz yakalılarının yoğunlukla yaşadıkları semtler olduğu görülmüştür. Sokağa çıkma yasağı ilan edilmedikçe işine gitmek zorunda olan ve üretimin yükünü sırtlanan mavi yakalılarının yoğunlukla yaşadıkları semtlerde aynı izolasyon sağlanamamaktadır. Bu durum, pandemi söz konusu olduğunda bile riskin nüfusa dağılımının eşitsizliklerden bağımsız olmadığına örnek teşkil etmektedir. Google (2020) Covid-19 ile ilgili coğrafi hareketliliğe ilişkin bilgiler, yerel ve küresel istatistikler içeren bir web sitesi kurmuştur. Martin French ve Torin Monahan'a göre (2020: 6) Google, riski yabancı bedenler ve mekânlara doğrultan zenofobik haritaları algoritmik olarak kodlayacaktır ve şu an insanların gözleri, korkudan dolayı, ırkçılığa karşı direnebilecek ya da mahremiyeti koruyabilecek alternatiflere kapalıdır. Hükümete ve resmî kurumlara güvensizlik duyulduğunda korku hızla yayılmaktadır (Furedi, 2001: 12). İtalya'da vatandaşlar hükümetin uyarılarına uymaksızın, pandemi bölgesi ilan edilen ülkenin kuzeyindeki Lombardiya'dan ülkenin güneyine gidebilmek için panikle tren garlarına akın etmiş, yolculuk esnasında sosyal mesafe korunamadığı için virüsü ülkenin her yerine taşımıştır (Pınar, 2020). Mark Andrejevic'e göre (2013 akt. French ve Monahan, 2020: 7), bilgi ekolojilerinde hakikat

iddialarını yargılayan mekanizmaların geçerliliği üzerinde toplum mutabık değildir ve bu sebeple ortaya çıkan boşluğu korku kolaylıkla doldurmaktadır.

Bir pandemiye önlemek ya da kontrol etmek amacıyla kullanılan yöntemler, tanımlanan salgın takibi yönergelerinin çok daha ilerisinde veri toplama tekniklerini içerdiğinde, içine ayrımcı ve zenofobik uygulamaları ve toplum içindeki sınıfsal ayrımı pekiştiren söylemleri aldığı anda hastalık gözetimini aşmakta, iktidarın toplumsal denetim aracına dönüşmektedir.

Ülkelerin Konumsal Gözetim Uygulamaları

Bu bölümde tahakküm aracı olarak mekânın kullanımı ve konumsal gözetimle söz konusu tahakküm alanının genişlemesine değinilerek, pandeminin etkilediği ülkelerin Covid-19'a karşı aldıkları tedbirler konum verisi odağında ele alınacaktır. Covid-19'un çıkış noktası olan Çin ve gözetim teknolojilerini benzer yoğunlukta kullanan Güney Kore ve Tayvan hem pandeminin merkez üssü olmaları hem de pandemi-gözetim ilişkisinin distopyayı andıran biçimini temsil etmeleri sebebiyle öncelikli olarak incelenecektir. Bunu takiben tasarlanan konum tabanlı gözetim uygulamalarının en dikkat çekici örnekleri olan İsrail ve Singapur ele alınacaktır. ABD pandemiye yönetme sürecinde özel şirketlerin ağırlıklı rolüne, Avrupa ise söz konusu teknolojilerin asgari düzeyde kullanımına örnek teşkil etmesi sebebiyle Batı'daki gözetim pratiklerini tartışmaya olanak sağlayacaktır.

Tahakküm Aracı Olarak Mekân ve Konumsal Gözetim

İktidarın gözetim pratikleri içerisinde yakın dönemde yükselişte olan konum verisi, pandemi sebebiyle bedenlerin hareketini takip etme olanağı sunduğu için bir kat daha kıymetlenmiştir. Epidemiyolog Li Lanjuan, Şubat ayında Çin'in devlet yayın kuruluşuna verdiği demeçte, "Büyük veri ve internet çağında, her insanın hareketi açıkça görülebilir. Bu tür yeni teknolojileri, enfeksiyon kaynağını bulmak için tam olarak kullanmalıyız." ifadesini kullanmıştır (Walsh, 2020). Pandemi haritasını çıkarabilmek için sağlık verileri yeterli görülmemekte, toplumun kentteki dolaşımı ve temas noktaları belirlenmektedir. Uluslararası gözetim çalışmalarında konum verisi odağında tartışmalar yer almakta olsa da Türkçe literatürde konum odaklı gözetim pek konu edilmemektedir. Halbuki toplumsal denetimde mekânın kullanımı ve

biyolojik gözetimde bedenlerin hareketi söz konusu olduğunda konum verisi her ikisinin kesişim noktasında yer almaktadır. Konum odaklı gözetim konumsal gözetim (*locative surveillance*) olarak adlandırılmaktadır (Farman, 2014).

Mekânın Üretimi adlı eserinde Lefebvre (1974/2014), mekân ile sosyal ilişkilerin arasında diyalektik bir ilişki olduğunu savunan sosyo-mekânsal teoriyi tasarlamıştır. Mekânı üretimin yapıldığı yer ve sosyal ilişkilerin gerçekleştiği bir düzlem olmanın ötesinde, üretilen bir ürün olarak değerlendirmektedir. Böylece sosyal ilişkileri de, hem mekânı üreten hem de mekân tarafından biçimlendirilen bir unsur olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşımda Lefebvre'in temel savı kapitalizmin, mekânı kullanarak gündelik yaşamımızı sömürgeleştirdiğidir. Mekânın üretiminden kasıt yalnızca ekonomik üretim değildir; kurumlar, şehir merkezleri, bilgi gibi toplumu oluşturan her şeyi üretmektir (Lefebvre, 2014: 25). Mekânın toplumsal üretimi, egemenliğin yeniden üretimi için egemen sınıf tarafından araç olarak kullanılmaktadır. Foucault'nun incelemelerinde de (2015) sıkça vurgulandığı gibi iktidar tahakküm için daima kendine hapisane, hastane, okul gibi fiziksel mekânlar inşa etmektedir.

Günümüzde mekân, içine gömülü olan yaygın teknolojiler, iletişim ağları ve dijital haritalama tekniklerinden bağımsız düşünülemez. GPS ve haritalama sistemlerinin etkin kullanımıyla, bir kentin kanalizasyon altyapısının durumu, bölgesel suç ya da hastalık oranları gibi birçok bilgiye ulaşılabilir (Sütçü ve Aytakin, 2018: 73). 2005-2009 yılları arasındaki zaman dilimi, Google'ın coğrafi konumlandırma hizmeti ile akıllı telefonların kullanımının yaygınlaştığı dönemi kapsar ve GPS tabanlı teknolojiler için tarihi öneme sahiptir. Bu döneme dek haritalama teknolojileri, Coğrafi Enformasyon Sistemleri (*Geographic Information System - GIS*), askeri amaçlarla benzer bir konumda yer almasına rağmen, 2005 Şubat'ında Google'ın Haritalar uygulamasını (*Google Maps*) başlatmasıyla ve Uygulama Programlama Arayüzü (*Application Programming Interface - API*) uygulamasıyla, GIS sıradan kullanıcının kullanımına sunulmuştur (Gordon ve de Souza e Silva, 2011: 20, 35 akt. Tokgöz, 2017: 10). Söz konusu ticari gelişimi takiben dijital konum verisi bir medya olarak gündelik yaşamın içinde yer almaya başlamıştır. Kullanıcı, içinde bulunduğu mekâna ilişkin dijital enformasyonu akıllı cihazlar aracılığıyla edinebilmektedir. Yalnızca navigasyon amaçlı ya da haritalama amaçlı kullanımla

sınırlı kalınmamış, sosyal ağların her biri konum bildirme (*check-in*) özelliği kazanırken *Pokémon GO!* gibi konum tabanlı mobil oyunlar tasarlanmaya başlanmıştır. Böylece dijital medya çalışmalarında yeni bir alan olarak ele alınan; mekân, yeni medya ve tüm sosyal pratikleri içine alan konumsal medya (*locative media*) ortaya çıkmıştır. Hatta konumsal medyanın etkisiyle mekânın artık fiziksel uzamı ve dijital enformasyonu bir arada bulunduran hibrit bir nitelik kazandığı ifade edilmektedir (de Souza e Silva, 2006). Böylece iletişim ortamları fonksiyonel olarak mekâna bağlanmış, dijital enformasyon ile fiziksel mekân iç içe geçmiş, yeni bir mekân deneyimi sunan konum tabanlı teknolojiler yeni gözetim pratiklerine olanak tanımıştır (Tokgöz, 2018).

Mekânın haritalanması, iktidarın ideolojisi ile ilişkilidir (Soja, 1996). Lefebvre'in belirttiği tüm biçimlendirici özelliklerinin yanında mekân, kendine ilişkin dijital enformasyonu konumsal medya aracılığıyla sunarak, Louis Althusser'in (2002) ideolojik aygıt olarak tanımladığı medyanın da biçimlendirici etkisini kullanabilmektedir. Konum tabanlı teknolojilerin fiziksel mekân ve ona ilişkin dijital enformasyonu bir araya getirişini André Lemos (2011) kontrol ve gözetim odağında ele alarak "enformasyonel alan" (*informational territories*) adlandırmasını yapmıştır. Lemos yaptığı tanımlamada hibrit mekânın bir kontrol alanı olduğunu vurgulamaktadır. Yazara göre enformasyonel alanlar Foucault'nun heterotopyasının dijital versiyonudur (Lemos, 2011: 132). Mekân kontrol, gözetim ve takip açısından farklı bir anlam kazanmaktadır ve mekân üzerinden yapılandırılan güç ilişkilerinin yeni boyutları ortaya çıkmaktadır (Lemos, 2008).

Konum verisinin belli yasal düzenlemelere göre kayıt altına alındıktan sonra belli bir süre tutulup silinmesi gerekmektedir. Fakat bu konudaki yasalarda yeterli şeffaflık sağlanamamaktadır. Örneğin ABD Ulusal Güvenlik Dairesi (*National Security Agency - NSA*) konum verilerini tutmadığını iddia etmiş olsa da Edward Snowden ile açığa çıkan bilgiler operatörlerden alınan konum meta verilerinin saklanıyor olduğunu göstermiştir (Gellman ve Soltani, 2013). Bununla birlikte birçok ülkede gerçekleşen çeşitli sokak protestolarında katılımcıları bulmak için konum verileri illegal bir biçimde kullanılmaktadır. Örneğin Ukrayna'daki olaylarda hükümet hücresel konum verisini kullanarak protestoların gerçekleştiği civara yaklaşan vatandaşlara otomatik mesaj

göndermektedir: “Sayın abonemiz, kitlesel olayların bir katılımcısı olarak kaydedildiniz.” (Frith, 2015: 116).

Pandemiye karşı alınan tedbirlerde konum verisi, bir yandan Dr. Snow’un yöntemine benzer şekilde kentlerin Covid-19 haritasını çıkarıp tüm temas noktalarını belirlemek için oldukça işlevsel olabilmekte diğer yandan derinleşen bir gözetim biçimi sunmaktadır.

Konum Verisi Odağında Ülke Ülke Covid-19 “Tedbirleri”

Hastalık gözetiminin öngördüğü yöntemlerden daha fazlasını kullanmak için Covid-19’un asemptomik pozitif vakaları bir gerekçe olarak görülebilir. Çoğunluğu gençlerden oluşan birçok kişi enfekte olduklarını bilmemekte, herhangi bir semptom göstermeksizin hastalığı dolaştıkları yere taşımaya ve başkalarını enfekte etmeye devam etmektedir. Akıllı şehir altyapısına hakim olan kentlerde, enfekte olanların bulunması için tamamen yaygın, biyolojik ve konum tabanlı teknolojilerin çeşitli kombinasyonları kullanılmaktadır. Güney Kore örneği üzerinden gidilecek olursa, bu ülke üç temel teknolojiyi bir arada kullanmaktadır (Sonn, 2020): (1) Kredi ve banka kartları: Güney Kore dünyadaki en yüksek nakitsiz alışveriş işlemi oranına sahiptir ve bir kart kullanıcısının hareketlerini izleyerek hem alışveriş yaptığı yerleri hem ne aldığını, hem de hangi saatlerde ne kadarlık tüketim yaptığına dair veriye ulaşabilmektedir. (2) Akıllı telefonlar: Yine Güney Kore akıllı telefon kullanımında da dünyadaki en yüksek oranlardan birine sahiptir. Üstelik kullanıcıların bir ila üç akıllı telefona sahip olması daha fazla vericiye bağlı oldukları ve konum verilerinin yüksek doğrulukta kaydedilmesi anlamına gelmektedir. Aksi halde GPS’ler belli bir yanılma payı içerisinde konumu göstermektedir. (3) Güvenlik kameraları: Kentleri kuşatan kapalı devre kamera sistemleri Covid-19 hastaları ile hastalarla temas halinde olan kişilerin tanımlanmasını sağlamaktadır. 2014 yılında, Güney Kore şehirlerinde sekiz milyondan fazla kamera bulunurken 6,3 kişi başına bir kamera düşmekteydi. 2010 yılında, her vatandaş seyahat ederken günde ortalama 83,1 kez ve her dokuz saniyede bir kameralara yakalanmaktaydı. Bu sayıların bugün çok daha yüksek olması muhtemeldir. Ülkenin yüz ölçümü göz önüne alındığında, Güney Kore'nin dünyadaki gözetim teknolojisinin en yüksek yoğunluklarından birine sahip olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Üç teknolojinin bir arada kullanımı iki yönlü işe yaramaktadır: Biri, Covid-19 teşhisli birinin enfekte olduktan sonra nerelerde bulunduğu ve kimlerle temas kurduğunu belirlemektir; diğeri, yeni bir hastanın geriye dönük GPS verileri ile kimden enfekte olmuş olabileceğini tespit etmeye dayanmaktadır. İkinci yöntemde eğer kaynak hastaya ulaşılamazsa, bu hâlen tespit edilmemiş ya da asemptomik enfekte kişilerin olduğu anlamına gelecektir. Bu yolla elde edilen veriler yalnızca sağlık yetkililerince kullanılmamakta, halkın genelinin enfeksiyon noktalarından kaçınması için hükümet web sitelerinde ve enfekte olanların konumunu gösteren akıllı telefon uygulamalarında herkese açık halde yer almaktadır (Sonn, 2020). Güney Kore hükümeti testi pozitif çıkan her bir kişi hakkında işe ne zaman gittikleri, hangi toplu taşıma duraklarını kullandıkları, gittikleri karaoke barlardan masaj salonlarına kadar tüm konum verilerini yayınlamaya başlamıştır (Singer ve Sang-Hun, 2020).

Asya ülkelerinde enfekte olan insan sayısı yüzlerle, Avrupa ülkelerinde ise on binlerle ifade edilmektedir. İstatistiklere göre Asya virüsle daha iyi baş ediyor gibi gözükmektedir. Çin'de kamusal alanda dolaşırken maske takmayan vatandaşların gözaltına alınması gibi anti-demokratik uygulamalar gerçekleştirilse dahi, Asya'da birçok ülkede Avrupa'da bile uygulanan sokağa çıkma yasakları ya da kamusal alanların kapatılması gibi uygulamalara ihtiyaç duyulmamıştır. Han (2020) bunun iki sebebi olduğunu ifade etmektedir: Birincisi gündelik yaşamı kontrol altında tutan dijital gözetim uygulamalarıdır ve epidemiyologlar kadar bilişimciler de Covid-19 sürecinde aktif rol oynamaktadır. Üstelik Güney Kore'nin, Çin'e kıyasla yumuşak bir denetim uyguluyormuş gibi görünmesinin altında yatan, yaygın ve konum tabanlı teknolojileri daha yoğun kullanımınıdır. İkincisi Konfüçyüsçülük'ten gelen otoriter düşünme biçiminin hakimiyeti ve kolektivizm kültürüdür. Devlete güvenen ve itaat eden toplumsal yapı içerisinde dijital gözetimi sorgulayan eleştirel bilinç oluşmamıştır. Her ne kadar ülkeler arası kültürel farklılıkların pandemi sürecinin yönetimine etkisi olsa da, ülkedeki teknolojik üretim ve teknoloji şirketlerinin ekonomik payı söz konusu gözetim uygulamalarının bel kemiğini oluşturmaktadır. Çin menşeli teknoloji şirketleri Çin'in -daha önce de değinilen- kredi sisteminin veri sağlayıcısıdır. *Amazon* ve *Ebay* gibi ABD şirketleriyle rekabet halindeki *Alibaba* ya da Çin'in en büyük sosyal ağı *Wechat*'in sahibi *Tencent* gibi şirketler gözetim uygulamalarını biçimlendirmektedir. *Weibo* ya da *Wechat* gibi sosyal ağlardaki paylaşımlar üzerinden kullanıcılar

profilenerek hükümetin vatandaşlarını kategorize etmesine veri sağlamaktadır (Fintech, 2020).

İsrail Başbakanı Benjamin Netanyahu, halihazırda terörle mücadele amacıyla tasarlanmış olan konum tabanlı uygulama *Hamagen*'inin pandemiyle mücadelede kullanılması sebebiyle Batı'da çokça eleştirilmiştir (Walsh, 2020). Uygulama, kullanıcıya haritada üzerinde konumuna yakın riskli bölgeleri gösterirken, son 14 günde enfekte olmuş biri ile yolları kesiştiyse bildirim göndermektedir. Testi pozitif çıkan kullanıcıların son 14 günde gittikleri tüm yerler uygulamada saat saat paylaşılmaktadır. Bununla birlikte güncel olarak hasta sayısı, ev karantinasındaki kişilerin konumu, hastaların hareket geçmişi haritada gösterilmektedir (Halbfinger, vd., 2020). Singapur *Hamagen*'e benzer biçimde konuma dayalı verileri paylaşan *TraceTogether* uygulamasını kullanmaktadır. Yakındaki kişilerin verileri *Bluetooth* ile uygulamada gösterilirken, hastalar "Vaka 219, 30 yaşında bir erkek, Sengkang İtfaiyesi'nde çalışmaktadır, Sengkang Hastanesi'nde karantinadadır ve Vaka 236 ile aynı ailedendir" gibi cümlelerle temas etmiş olabileceği kişileri uyarabilmek için tanımlanmaktadır (Singer ve Sang-Hun, 2020).

Güçlü sivil özgürlük gelenekleri olmayan ülkelerin gözetim biçimleri Batı'da elbette birçok etik, yasal ve düzenleyici engellerle karşılaşmaktadır. Kişisel verilerin korunmasına ilişkin yasal düzenlemelere sahip olan Avrupa, pandemi sürecini büyük veriyi kullanarak yönetmek yerine sınırları denetlemek gibi daha konvansiyonel yolları tercih etmiştir. Çünkü Avrupa mahremiyeti insan hakkı olarak kabul etmektedir. Ancak ABD, kişisel verilerin korunması konusunda inisiyatifi özel şirketlerin düzenlemelerine bırakmaktadır (Karlıdağ, 2013: 128). Bu yaklaşım, gelecek bölümlerde daha detaylı değinilecek olan 11 Eylül sonrası yasalarla kendine daha geniş bir zemin bulmuş olmakla birlikte, halihazırda özel sermaye ile olan temasını da genişletmektedir. Örneğin Cambridge Analytica⁴ skandalı, hükümet ve özel şirket işbirliğiyle sağlanan gözetime örnek olmakla kalmamakta, bu çalışmanın odağındaki

⁴ Cambridge Üniversitesi'nden Aleksandr Kogan'ın geliştirdiği ve seçmenler hakkında psikolojik profil çıkarmayı hedefleyen anketin, Facebook'a entegre edilmesi ve anketi yanıtlayanların arkadaş listesindeki tüm hesaplara usulsüz bir biçimde erişim sağlanmasıyla 50 milyon kullanıcı verisi toplanmıştır. Toplanan verileri satın alan Birleşik Krallık merkezli Cambridge Analytica şirketi, topladığı verileri ABD seçimlerinde seçmen davranışını etkilemekten Birleşik Krallık'ın Avrupa Birliği'nden (AB) ayrılma sürecine dek birçok önemli gelişmeyi manipüle etmiştir (Risso, 2018).

konumsal gözetim için de örnek teşkil etmektedir. Toplanan seçmen verileri içindeki konum verilerine göre, kullanıcılara buldukları yerlerin adaylarına ilişkin manipülatif içerik servis edilmiştir. Söz konusu skandal, ABD siyasi kültürünün özel sermayeye bağımlılığını gözler önüne sermektedir. Nitekim Covid-19 sürecinde de hükümet benzer biçimde derhal Silikon Vadisi ile temasa geçmiştir. ABD’de Trump hükümeti, Covid-19 ile mücadelede Silikon Vadisi’nin teknolojik desteğinden faydalanmaktadır. Facebook, Google, Amazon, IBM, Apple ve Twitter gibi şirketlerin, tıpkı daha önce terörle mücadele sürecindeki gibi, virüse ilişkin dezenformasyon içeren içerikleri geri çekmeleri ve tüm Silikon Vadisi’nin uzmanlık alanları doğrultusunda virüsle savaşmaya yardımcı olmalarını istemiştir (Overly, 2020). Hükümet, söz konusu şirketlerin topladıkları konum verilerini kullanmayı projelendirirken, Asyalı örneklerden farklı olarak anonimlik vurgusu yapmıştır (Rosenberg, 2020). Ancak Frith ve Saker (2020), anonim veri görselleştirmelerinin yeniden tanımlanabilir (*deanonymize*) olma riski taşıdığını vurgulayarak bu konuda daha fazla tartışma ihtiyacı olduğunu ifade etmektedir. Benzer şekildeki uygulamalarla İtalya, Meksika, Tayvan, Hindistan, Rusya vb. konum verilerini pandemi hedefli kullanmaktadır (Singer ve Sang-Hun, 2020; Kharpal, 2020).

Türkiye ise diğer ülkelerin uygulamalarına benzer konum tabanlı bir uygulamayı hayata geçirmektedir. Hayat Eve Sığar adlı uygulama, testi pozitif çıkmış bireylerle etkileşime girenleri uyarmayı hedeflemektedir. Uygulama, GPS ve Bluetooth verilerini sosyal etkileşimi saptamak amacıyla kullanması ve kamusal alandaki sosyal etkileşimi takip ederek enfekte kişilerle temas edilmesi halinde uyarı yapması için tasarlanmıştır. Uygulama, kullanıcının girdiği sağlık verileri ışığında tavsiyelerde bulunmakta ve kullanıcıyı pandemi hastanelerine yönlendirmektedir (Cumhuriyet, 2020a). Diğer yandan Sağlık Bakanlığı, evinden uzaklaşan vatandaşlara konum verilerini kullanarak şöyle bir mesaj göndermektedir: “İzolasyon bölgenizin dışına çıktığınız tespit edildi. Herkesin iyiliği için lütfen evinizde kalmaya devam edin.”

Mahremiyet İhlali, Gözetimin Kurumsallaşması ve Konum Verisinin İşlevselliği Üzerine

Georges Duby (1992 akt. Tokgöz, 2011: 61) özel alanı, “kamusal alanda ihtiyaç duyulan zırhları bir kenara bırakarak geri çekilebilen, dış dünyaya karşı giyilen kabuğun çıkarıldığı bir alan” olarak tanımlarken, Irwin Altman (1976 akt. Göregenli, 2005: 63) için mahremiyet, bir kimsenin kendisine veya grubuna ulaşma çabası üzerindeki seçici kontrolüdür. Ancak Westin’e göre (1970: 22 akt. Göregenli, 2005: 60) “Modern toplumlarda aile, birey ve gruplar için istenen mahremiyet düzeyinin sağlanması bir zorunluluğun ürünü olmaktan çok, bir özgürlük sorunu haline gelmiştir”. Mahremiyet, özgürlüğü sağlama ve toplumsal baskılara karşı durmada bir tampon görevi görmektedir. İnsanlar, diğer insanlarla ilişkilerinde etkileşimi ve kendilerine ait olan bilgiyi kontrol etme ihtiyacı duymaktadırlar.

Sınır, bireysel yaşamın koşullarının özgürlük bilinciyle taçlandırıldığı bir meşruiyet alanını çerçevelemek yanında, gizlilik yöneliminin özgürlük yöneliminden ayrı düşünülmemeyecek bir olgu olduğunun altını çizer. Bu sınır (ve bir anlamda “sır”) duygusu olmadan, özgürlüğün hiçbir türü gereği gibi tarif edilemez (Köse, 2011: 9).

Amitai Etzioni’ye göre (1999) ise mahremiyetin mutlak bir hak olduğu iddia edilememektedir. Çünkü bir birey yalnızca bireysel haklarını korumaktan sorumlu değildir. Bir birey toplumun bir parçasıdır, diğer bireylere karşı da sorumlulukları vardır ve hiçbir bireyin bireysel hakları kamu yararının üzerinde olmamalıdır. Dolayısıyla kamusal denge ve düzen için mahremiyetin azaltılabileceğini ve bunun da devlet denetimini azaltacağını belirtmekte ve ideal olanın daha az mahremiyet daha az denetim olduğunu savunmaktadır (Tokgöz, 2011: 64).

Mahremiyet hakkı insan hakları bağlamında vazgeçilmez bir haktır ve bireysel özgürlüklerle doğrudan ilişkilidir. Bireysel özgürlüğün teminatı niteliğindeki mahremiyet, bireylerin kendileriyle ilgili verilerin dolaşımını denetleme hakkı olarak da tanımlanabilmektedir (Dolgun, 2005). Dolayısıyla bireylere ait verilerin devlet ve devlete bağlı kurumlarda ya da özel kuruluşlarda dolaşımında olması mahremiyet ihlali olarak değerlendirilebilmektedir ve devletin sınırsız müdahalesine imkân tanıyan teknolojilerin yaygınlaşmasıyla özel alan aşınmaktadır (Tokgöz, 2011: 60). Bilişim toplumunun mahremiyet ihlaline getirdiği yeni yön, şüpheli olmayan şahısların bile

özel yaşamlarının ve hatta günlük yaşamlarının gözetim altında tutulur olmasıdır. Theodor W. Adorno geçen yüzyılın ortalarında modern birey için artık inzivaya çekilebileceği hiçbir özel mekânın, yuvanın, sığınılacak hiçbir yerin kalmamış olduğunu saptamıştır (Köse, 2011: 13). Kişisel veriler üzerindeki denetim kaybına sebep olan tüm müdahaleler mahremiyet ihlaline denk düşmektedir. Bu noktada devlet-vatandaş ya da işçi-işveren gibi ilişkilerdeki güç eşitsizliğine ilaveten gözetlenenin, iktidara katılımcı gözetim örneklerindeki gibi, kendi eliyle sunduğu kişisel veriler de mahremiyet ihlaline katkı sağlamaktadır. Tıpkı Etienne La Boetie'nin (2011: 25) ifade ettiği gibi: "... Yalnızca sizden fazla bir şeyi var: O da sizi ezmek için ona sağlamış olduğunuz üstünlük. Eğer siz vermediyseniz sizi gözetlediği bu kadar gözü nereden buldu?"

Han'a göre (2017: 17) "şeffaflık toplumu her şeyi pürüzsüzleştirmek ve olumsuzluktan arındırmak ister. Böylece iletişim ve enformasyonun pürüzsüz akıntılarına direnç göstermeksizin sistemde akar. İletişimin hızını yavaşlatan şey dirençtir." Gözetime direnç göstermek ve direnme yollarını bulmak için yine aynı teknolojilerin kullanıcıya sağladığı faydalar üzerinden çeşitli çözüm önerileri geliştirilebilir (Tokgöz, 2018). Bu bambaşka bir tartışma konusu olmakla beraber bu yazının odaklandığı konuyla ilişkili olarak direnişle ilgili söylenebilecek şey, pandemi gibi kriz durumlarında toplumun direniş göstermemeyi tercih ettiğidir. Dolayısıyla mahremiyet ihlaline karşı direnişi kıran fiziksel güvenlik ihtiyacı, korku kültürü ve hayatta kalma dürtüsü; gözetimin yayılmak için arzu ettiği kriz ortamını fazlasıyla sunmaktadır. Kriz dönemlerinde, sivil özgürlükler her zamankinden daha fazla risk altındadır. 11 Eylül'de görüldüğü gibi toplumun kendini güvende hissetmediği dönemlerde tüm gözetim teknolojileri seferber edilmekte ve şeffaflık toplum tarafından çok sorgulanmamaktadır. 2001'deki 11 Eylül saldırıları, ABD'nin güvenlik kameralarını ve ağlarını genişletmesine ve Vatanseverlik Yasası'nın çıkarılmasına zemin hazırlamıştır. Söz konusu gözetimin sınırları Snowden tarafından NSA skandalıyla ⁵ ortaya çıkarılmıştı. NSA'in uygulamalarına karşı halkın tepkisine rağmen, milletvekilleri henüz yetkilendirmeyi kaldırmamıştır. Yasa, terörle mücadele çabalarına yardımcı olmak için federal hükümete geniş gözetim yetkileri vermektedir.

⁵ NSA'de çalışan Edward Snowden'ın operatörlerden alınan ve yasal olarak belirli bir süre sonra silinmesi gereken konum verilerine ilişkin metaverilerinin saklanıyor olduğunu ifşa etmesiyle çıkan skandaldır (Gellman ve Soltani, 2013).

Başlangıçta 2005 yılında sona ermesi planlanan yasa yenilenmiş ve son bir yılda kısa süreli bir yenileme daha yapılmıştır (Kharpal, 2020). Örnek olarak, 2020’de New York Eyaleti tarafından çıkarılan yasa, yönetime, salgın hastalıklar ve kasırgalar gibi devlet krizleri sırasında icra emriyle yönetme konusunda sınırsız yetki vermektedir. Üstelik yerel düzenlemeleri geçersiz kılabilecek acil müdahale direktifleri çıkarılmasına da izin vermektedir (Singer ve Sang-Hun, 2020). Tüm bunlar Agamben’in (2020) Covid-19 süreciyle ilgili endişelerini dile getirirken kullandığı “istisna halini normal bir yönetim paradigması olarak kullanma” ifadesini akla getirmektedir.

Konum tabanlı mobil uygulamaların pandemi sürecinde benimsenmesi gözetimin benzeri görülmemiş biçimde güçlenmesine sebebiyet vermektedir (Bell, 2020 akt. Frith ve Saker, 2020: 2). Mahremiyet hakkı üzerine çalışan Michele Gilman’a göre Covid-19 gibi bir kriz sırasında uygulanan tüm gözetim pratikleri gündelik hayata kalıcı olarak yerleşip, “yeni normal”i oluşturacaktır ve hesap verebilirlik olmadan nüfusun kitlesel gözetimine yol açabilecektir (Powers, 2020c). Kriz zamanlarında terör saldırısı veya pandemi gibi hassas verileri paylaşmak için kamu-özel sektör ortaklıkları oluşturmak kısa vadeli faydalar sağlamaktadır, ancak acil durum geçtikten sonra veri gizliliği üzerinde endişe verici bir etkiyi gün yüzüne çıkarmaktadır. The Electronic Frontier Foundation da (EFF) yaptığı açıklamada endişeli bir tablo çizmekte ve bu uygulamaların kalıcı bir nitelik kazanmaması gerektiği yönünde uyarı yapmaktadır (Powers, 2020b). Bununla birlikte Çin’de Çin İnsan Hakları İzleme Örgütü (*Human Rights Watch*) araştırmacısı Maya Wang, *Guardian*’a verdiği demeçte Covid-19 sürecinde hareket üzerindeki kısıtlamaların yoğunlaştığını ve halkın teknolojiye tepki gösterme yeteneğinin azaldığını ifade etmiştir (Powers, 2020a).

Tüm bu önlemler gözetimi kurumsallaştırmakta ve halkı müdahaleci önlemleri kabullenmeye teşvik etmektedir. Korku kültürünün direnişi kırıcı etkisine ilaveten kriz atmosferinde, gündelik yaşamın bir parçasına dönüşen sosyal ağlarda biriken büyük veriyi elinde tutan teknoloji şirketleri de gözetimin kurumsallaşmasına katkı sağlamaktadır. Singapur, *TraceTogether* uygulamasının konum verilerini kaydetmediğini veya telefon kullanıcısının kişi listesine erişmediğini açıklarken Güney Kore pandemi sona erdiğinde tüm kişisel verilerin silineceğini belirtmiştir. Ancak Snowden’a göre (Macaulay, 2020; Hamilton, 2020) ve Albert Fox Cahn’a göre

(Kharpal, 2020) Covid-19 aracılığıyla güçlerini genişletmek isteyen devlet kurumlarının, virüs ortadan kalktıktan sonra bu yetkilerini sınırlayacaklarına inanmak için hiçbir nedenimiz bulunmamaktadır. Gözetimin kurumsallaşmasını önlemek için önerilen yöntemler ise inisiyatifi vatandaşa bırakan uygulamaların kullanımınıdır. Avrupa Veri Koruma Birliği, Avrupa Birliği'ndeki tüm ülkeleri tek bir uygulama altında birleştirmenin, ulusal uygulamalara göre daha denetlenebilir ve şeffaf olacağını savunmaktadır. Bunun için önerdikleri uygulama, enfekte biri ile iki metreden yakın mesafede 15 dakikadan fazla vakit geçiren herkese bireysel bildirim gönderecek, ancak toplanan veriler kamuoyuna sunulmayacak ve uygulamanın kullanımı devlet eliyle zorunlu tutulmayacaktır. Pandemi gözetimi için önerilen konum tabanlı uygulamaların kullanımının vatandaşın tercihine bırakılması gerektiği, pandemi sonrasında da bu uygulamanın tamamen kaldırılması gerektiği belirtilmektedir (BBC, 2020).

Yine en başa dönersek, Victoria Londrası'nda bir kolera salgınını kontrol altına alma çabaları sırasında ortaya çıkan salgın haritası kullanımı, modern halk sağlığı çalışmalarının temel bir tekniğine dönüşmüştür. GPS teknolojisinin akıllı telefonlara entegre olması; bir yanıyla çağdaş araştırmacılara, öncüllerinin hayal bile edemeyeceği ayrıntılar sunmaktadır. Diğer yandan mahremiyeti korumaya yönelik örgüt ve vakıflar konum verisinin toplanmasının virüsün yayılmasını izleme konusunda o kadar da etkili olmadığını öne sürmektedir. Çünkü GPS'in hassasiyeti beş metre iken Hastalık Kontrol ve Önleme Merkezleri (*Centers for Disease Control and Prevention*) virüsün, insanlar arasındaki mesafenin 1,8 metreye düşmesiyle bulaşabileceğini ifade etmiştir. Dolayısıyla GPS verileri vatandaşın coğrafi dolaşımını takip ettiğini ancak birbirlerine ne kadar yaklaşıp yaklaşmadıklarını tespit edemediği için eleştirilmektedir (Kharpal, 2020). Ancak ülkelerin Covid-19 uygulamalarında da bahsedildiği gibi, coğrafi konumun doğruluğunu artırabilmek için GPS'in yanı sıra *Bluetooth* teknolojisinden de faydalanılmaktadır.

Buradaki asıl mesele, konum verisinin coğrafi doğruluğu değil, pandemiyle mücadeleye katkısının derecesidir. Konum verisi ve ülkelerin kullandığı uygulamaların biriktirdiği tüm büyük veri, pandemiye kontrol altına almada gösterildiği kadar büyük bir rol üstlenmekte midir? Bu süreçte hayati rol, kesin sonuç veren testlerin geliştirilmesi ve uygulanmasıdır. DSÖ pandemiyle mücadeledeki aşamaları

“tespit et, test et, tedavi et” ifadesiyle tanımlamaktadır. Tanının konması ve uzun vadede tedaviyi sağlayacak sağlık sisteminin varlığı, hastalık hedefli gözetim uygulamalarından çok daha ciddi bir role sahiptir. Nitekim Trump yönetimi, Silikon Vadisi’nin teknoloji devlerini kapitalize ededursun, maske kullanımı konusunda halkın zamanında bilgilendirilmemesi ve yeterli sayıda testin uygulanmaya başlanmasında geç kalınması yüzünden, ABD tüm dijital gözetim imkânlarına rağmen pandeminin merkezine dönüşmüştür (Shear, vd., 2020). Elbette eldeki teknolojilerle konum verisinin sağladığı olanaklardan yararlanmak gerekmektedir ancak ABD örneğindeki gibi aslolan, DSÖ’nün yönergesinde vurguladığı üzere, daha fazla tanı koyma ve tedaviye yönelik uygulamalardır. Bununla birlikte sağlık verilerini kuş gribi dönemindeki Endonezya örneğindeki gibi özel şirketlerin tekeline bırakmayacak hükümet politikaları önem arz etmektedir. Diğer yandan medyada, salgın geçmişi konusunda deneyimli olan toplumların tedbirleri ciddiyetle uygulaması ve yüksek test oranları azımsanırken Güney Kore’nin yüzde bir ile en düşük ölüm oranına sahip olması, uygulanan dijital gözetimin yoğunluğuyla ilişkilendirilmekte ve gözetimin meşruiyeti medya aygıtıyla da pekiştirilmektedir.

Sonuç

İletişim ve bilişim teknolojileri bedene ve mekâna gömülü hale gelirken dijital gözetimin de tahakküm alanı genişlemekte, fark edilirliliği azalmaktadır. Konumsal gözetim, tam ortasında olduğumuz pandemi ile sıradan vatandaşın bile hayatına girmiştir. Covid-19 bulaşıcı bir hastalık olmasından ötürü, bu hastalığın gözetimi diğer hastalıkların gözetiminden farklı olarak yalnızca biyolojik veriye ihtiyaç duymamakta, aynı zamanda konuma da ihtiyaç duymaktadır. Çünkü sosyalleşme ve temas ile bulaşan bu hastalık için bedenlerin coğrafi dolaşımı, aynı mekânı paylaşan insanların verileri oldukça önemlidir. Hal böyle olunca “beden için konum verisi” oldukça güçlü bir araca dönüşmekte, tüm ülkeler Covid-19 tedbirlerinde konum tabanlı teknolojilerden faydalanmaktadır. Ancak alınan tedbirlerin hastalık gözetimi sınırlarını aşarak kişisel verilerin toplumsal denetim amaçlı kullanımına fırsat yarattığı görülmektedir. Kriz anları böyle sınırların bulanıklaşması için ve gözetimin yayılması için güçlü bir zemin yaratmaktadır. 11 Eylül örneğindeki gibi gözetim teknolojileri kriz anında gündelikleşirken, Vatandaşlık Yasası’nın kapsamına ilişkin değişim vaatleri

gerçekleşmemiştir. Bununla birlikte hükümetlerin söylemleri korku kültürünü tetiklerken, ayrımcılığı ve yabancı düşmanlığını da tetikleyerek gözetime meşruiyet kazandırma çabasıdadır.

Covid-19 ile mücadelede konum verisinin sunduğunu olanaklar kabul edilmekle birlikte bunların pandemiye kontrol altına almak için yeterli olmadığı sağlık ve teknoloji otoritelerince ifade edilmektedir. Özellikle Asya'da ve ABD'de verilerin temini için teknoloji şirketleriyle işbirliği yapılmakta ve şirketlerin veri toplama yetkileri mahremiyet hakkını gözeterek sınırlandırılmamaktadır. ABD için veri madenciliği kısmını ön planda tutarken, test uygulamasında ve maske kullanımında geç kaldığı için pandemiye kontrol altına alamamıştır. Kaldı ki Türkiye'de sokağa çıkma yasağı, yasağın başlamasına iki saat kala ilan edildiğinde, marketlere dökülen insanlar sosyal mesafeyi koruyamamıştır ya da İtalya'da kuzeyin pandemi bölgesi ilan edilmesinin ardından güneye doğru kaçan kalabalıklar, trenlerde dip dibe yolculuk etmiştir. Böyle örnekler, hayata geçirilen yoğun dijital gözetimin orantısızlığını gözler önüne sermektedir. Doğru kullanıldığında konum verisinin önemi kabul edilmekle birlikte pandemiyle mücadelede iyi bir kamu yönetimi, hijyen tedbirleri ve yüksek sayıda test uygulanması önceliklidir. Dolayısıyla önemli olan konumsal veriyi amaca yönelik ve destek amaçlı kullanmak iken kullanılan konumsal uygulamalar tahakküme zemin sağlamaktadır. Böyle kriz anlarında gözetim, meşruiyet kazanarak kurumsallaşmakta ve gündelik hayata yerleşmektedir. Ortaya çıkan konumsal mahremiyet ihlaline karşı daha güvenli, anonim, kişisel haklara saygılı, kullanıcıya inisiyatif veren, verilerin toplanma ve depolanma süreçleri konusunda daha şeffaf ve süreç bittikten sonra verilerin silineceğini garanti eden uygulamalar önerilmektedir.

Kaynakça

- Abend, Pablo ve Mathias Fuchs (2016). "The Quantified Self and Statistical Bodies." *Digital Culture & Society*, 2 (1): 5-25.
- Agamben, Giorgio (2020). "Covid-19: Gereksiz Bir Acil Durumun Yarattığı İstisna Hali." <https://terrabayt.com/dusunce/covid-19-gerekcesiz-bir-acil-durumun-yarattigi-istisna-hali/>. Erişim tarihi: 12.04.2020.
- Althusser, Louis (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev., Alp Tümerekin. İstanbul: İthaki.
- Andrejevic, Mark (2012). "Ubiquitous Surveillance." *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Kirstie Ball, Kevin Haggerty ve David Lyon (der.) içinde. Oxford: Routledge, 91-99.
- Ashton, Kevin (2009). "That 'Internet of Things' Thing: In the Real World Things Matter More than Ideas." <http://www.rfidjournal.com/articles/view?4986>. Erişim tarihi: 05.05.2020.
- Bauman, Zygmunt ve David Lyon (2013). *Akışkan Gözetim*. Çev., Elçin Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.
- BBC. (2020). "Coronavirus: Call for single EU tracking app with data protection." <https://www.bbc.com/news/technology-52189551>. Erişim tarihi: 18.04.2020.
- Beck, Ulrich (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage.
- Clarke, Roger (1994). "The Digital Persona and Its Application to Data Surveillance." *The Information Society*, 77-92.
- Cumhuriyet. (2020a). "'Hayat Eve Sığar' uygulaması, koronavirüs risk haritanızı gösteriyor." <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/hayat-eve-sigar-uygulamasi-koronavirus-risk-haritanizi-gosteriyor-1733757>. Erişim tarihi: 19.04.2020.
- Cumhuriyet. (2020b). "'Evde Kal' çağrısına İstanbul'un en çok hangi semtleri katıldı?" <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/evde-kal-cagrisina-istanbulun-en-cok-hangi-semtleri-katildi-1729340>. Erişim tarihi: 01.04.2020.
- Dasgupta, Subhasish (2010). *Social Computing: Concepts, Methodologies, Tools and Applications*. New York: Information Science Reference.
- de Souza e Silva, Adriana (2006). "From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies As Interfaces of Hybrid Spaces." *Space & Culture*, 9 (3): 261-278.

- Dolgun, Uğur (2005). *İşte Büyük Birader*. İstanbul: Hayy.
- Etzioni, Amitai (1999). *The Limits of Privacy*. USA: Basic Books.
- Farman, Jason (2012). *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media*. New York: Routledge.
- Farman, Jason (2014). "Creative Misuse as Resistance: Surveillance, Mobile Technologies, and Locative Games." *Surveillance & Society*, 12 (3): 377-388.
- Fintech (2020). "WeChat kişisel kredi notu hizmetini başlattı."
<https://fintechistanbul.org/2020/05/13/wechat-kisisel-kredi-notu-hizmetini-baslatti/>. Erişim tarihi: 07.03.2020.
- Foucault, Michel (2015). *İktidarın Gözü*. Çev., Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- French, Martin ve Torin Monahan (2020). "Dis-ease Surveillance: How Might Surveillance Studies Address COVID-19?" *Surveillance & Society*, 18 (1): 1-11.
- Frith, Jordan ve Michael Saker (2020). "It Is All About Location: Smartphones and Tracking the Spread of COVID-19". *Social Media + Society*, 6(3): 1-4.
- Frith, Jordan (2015). *Smartphones as Locative Media*. Cambridge: Polity.
- Fuchs, Christian (2014). *Sosyal Medya: Eleştirel Bir Giriş*. Çev., Diyar Saraçoğlu ve İlker Kalaycı. İstanbul: NotaBene.
- Furedi, Frank (2001). *Korku Kültürü*. Çev., Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı.
- Gane, Venn, vd. (2007). "Ubiquitous Surveillance: an interview with Katherine Hayles." *Theory, Culture and Society*, 24 (7/8): 349-358.
- Gellman, Barton ve Aakhan Soltani (2013). "NSA tracking cellphone locations worldwide, Snowden documents show."
https://www.washingtonpost.com/world/national-security/nsa-tracking-cellphone-locations-worldwide-snowden-documents-show/2013/12/04/5492873a-5cf2-11e3-bc56-c6ca94801fac_story.html. Erişim tarihi: 17.02.2020.
- Google (2020). " COVID-19 Community Mobility Reports: Turkey Mobility Changes."
https://www.gstatic.com/covid19/mobility/2020-04-11_TR_Mobility_Report_en.pdf. Erişim tarihi: 16.04.2020.
- Gordon, Eric ve Adriana de Souza e Silva (2011). *Net Locality: Why Location Matters in a Networked World*. London: Wiley-Blackwell.

- Göregenli, Melek (2005). *Çevre Psikolojisi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Halbfinger, Kershner, vd. (2020). "To Track Coronavirus, Israel Moves to Tap Secret Trove of Cellphone Data."
<https://www.nytimes.com/2020/03/16/world/middleeast/israel-coronavirus-cellphone-tracking.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>.
Erişim tarihi: 01.04.2020.
- Hamilton, Isobel Asher (2020). "Edward Snowden says COVID-19 could give governments invasive new data-collection powers that could last long after the pandemic." <https://www.businessinsider.com/edward-snowden-coronavirus-surveillance-new-powers-2020-3l>. Erişim tarihi: 01.04.2020.
- Han, Byung-Chul (2017). *Şeffaflık Toplumu*. Çev., Haluk Barışcan. İstanbul: Metis.
- Han, Byung-Chul (2020). "Viral Olağanüstü Hal Ve Yarının Dünyası."
<https://terrabayt.com/dusunce/viral-olaganustu-hal-ve-yarinin-dunyasi/>. Erişim tarihi: 18.04.2020.
- Hardt, Michael ve Antonio Negri (2001). *Empire*. Harvard: Harvard University Press.
- Hentsch, Thierry (2016). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*. Çev., Aysel Bora. İstanbul: Metis.
- Herman, Edward ve Naom Chomsky (2006). *Kitle Medyasının Ekonomi Politikası: Rızanın İmalatı*. Çev., Ender Abadoğlu. İstanbul: Aram.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Köse, Hüseyin (der.) (2011). *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Karlıdağ, Serpil (2013). "Ekonomi Politik Açısından Kişisel Verilerin Korunması." *Amme İdaresi Dergisi*, 46(1): 127-152.
- Keskin, Ferda (1996). "Foucault'da Şiddet ve İktidar." *Cogito*, 70: 117-122.
- Kharpal, Arhun (2020). "Use of surveillance to fight coronavirus raises concerns about government power after pandemic ends."
<https://www.cnbc.com/2020/03/27/coronavirus-surveillance-used-by-governments-to-fight-pandemic-privacy-concerns.html>. Erişim tarihi: 09.04.2020.

Krishna, Golden (2016). "The Best Interface is No Interface."

<https://www.youtube.com/watch?v=9Da7lhgaP2Y>. Erişim tarihi: 10.04.2020.

La Boetie, Etienne de (2011). *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*. Çev., Mehmet Ali Ağaoğulları. İstanbul: İmge.

Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*. Çev., Işık Ergüden. İstanbul: Sel.

Lemos, Andre (2011). "Locative Media and Surveillance at the Boundaries of Informational Territories." *ICTs for Mobile and Ubiquitous Urban Infrastructures: Surveillance, Locative Media and Global Networks*. Rodrigo Firmino, Fabio Duarte ve Clovis Ultramari (der.) içinde, Pensilvanya: IGI Global. 129-150.

Lemos, Andre (2008). "Mobile communication and new sense of places: a critique of spatialization in cyberculture." *Revista Galaxia*, 16: 91-108.

Macaulay, Thomas (2020). "Snowden warns: The surveillance states we're creating now will outlast the coronavirus."

<https://thenextweb.com/neural/2020/03/25/snowden-warns-the-surveillance-states-were-creating-now-will-outlast-the-coronavirus/>. Erişim tarihi: 01.04.2020.

Mozur, Zhong, vd. (2020). "In Coronavirus Fight, China Gives Citizens a Color Code, With Red Flag." <https://www.nytimes.com/2020/03/01/business/china-coronavirus-surveillance.html>. Erişim tarihi: 09.04.2020.

Overly, Steven (2020). "White House seeks Silicon Valley help battling coronavirus." <https://www.politico.com/news/2020/03/11/white-house-seeks-silicon-valley-help-battling-coronavirus-125794>. Erişim tarihi: 18.04.2020.

Pınar, Övgü (2020). "Koronavirüs (Covid-19): İtalya'da 16 milyon kişi karantinada, ölü sayısı 24 saatte 133 arttı." <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-51789315>. erişim tarihi: 21.03.2020.

Powers, Benjamin (2020a). "Mass Surveillance Threatens Personal Privacy Amid Coronavirus." <https://www.coindesk.com/mass-surveillance-threatens-personal-privacy-amid-coronavirus>. Erişim tarihi: 25.03.2020.

Powers, Benjamin (2020b). "In Fight Against Coronavirus, Governments Face Trade-Offs on Privacy. Retrieved". <https://www.coindesk.com/governments-face-trade-offs-on-privacy-in-fight-against-coronavirus>. Erişim tarihi: 07.04.2020.

- Powers, Benjamin (2020c). "Privacy Advocates Are Sounding Alarms Over Coronavirus Surveillance." <https://www.coindesk.com/privacy-advocates-are-sounding-alarms-over-coronavirus-surveillance>. Erişim tarihi: 19.04.2020.
- Rigel, Nurdoğan (2004). "Sunuş: Gözün Gastronomisi." *Görmenin İktidarı: Homo Videns - Gören İnsan*. Giovanni Sartori içinde. Çev., Gül Batuş ve Bahar Ulukan. İstanbul: Karakutu.
- Risso, Linda (2018). "Harvesting Your Soul? Cambridge Analytica and Brexit." *Brexit Means Brexit?*, Christa Jansohn (der.) içinde. 75-87.
- Ritchie, Marnie (2020). "Fusing Race: The Phobogenics of Racializing Surveillance." *Surveillance & Society*, 18 (1): 12-29.
- Rosenberg, Scott (2020). "Location data likely to play limited role in fighting coronavirus." <https://www.axios.com/location-data-likely-to-play-limited-role-in-fighting-coronavirus-9cb140a9-3e63-4142-8879-41370dd3002e.html>. Erişim tarihi: 31.03.2020.
- Shear, Michael D., vd. (2020). "The Lost Month: How a Failure to Test Blinded the U.S. to Covid-19." <https://www.google.com.tr/amp/s/www.nytimes.com/2020/03/28/us/testing-coronavirus-pandemic.amp.html>. Erişim tarihi: 20.04.2020.
- Singer, Natasha ve Choe Sang-Hun (2020). "As Coronavirus Surveillance Escalates, Personal Privacy Plummets." <https://www.nytimes.com/2020/03/23/technology/coronavirus-surveillance-tracking-privacy.html>. Erişim tarihi: 29.03.2020.
- Soja, Edward W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.
- Sonn, Jung Won (2020). "Coronavirus: South Korea's success in controlling disease is due to its acceptance of surveillance." <https://theconversation.com/coronavirus-south-koreas-success-in-controlling-disease-is-due-to-its-acceptance-of-surveillance-134068>. Erişim tarihi: 03.04.2020.
- Sütçü, Cem S. ve Çiğdem Aytekin (2018). *Veri Bilimi*. İstanbul : Paloma.

- Tokgöz, Cemile (2011). *Bilişim Çağında Toplumsal Denetim Aracı Olarak Gözetim Olgusu ve Yeni İletişim Ortamlarında Bireyin Gözetim Farkındalığı Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Tokgöz, Cemile (2017). "Konum Tabanlı Mobil Oyunlar ve Mekân Algısı: Ingress Üzerine Etnografik Bir Araştırma." *İLEF Dergisi*, 4 (2): 7-36.
- Tokgöz, Cemile (2018). "Mekân ve Beden Bağlamında Gözetim ve Direniş". *Kültür ve İletişim Dergisi*, 21 (41): 60-83.
- van Dijck, Jose (2009). "Users like you? Theorizing agency in user-generated content." *Media, Culture & Society*, 31(1): 41-58.
- Walsh, Bryan (2020). "The pandemic's coming health surveillance state." <https://www.axios.com/coronavirus-brings-a-future-of-health-surveillance-82c7788b-ba30-4f4b-a5fb-a863273b3b88.html>. Erişim tarihi: 11.04.2020.
- Warren, Budd, vd. (2013). "Pandemic Governance: using event-based surveillance to manage emerging infectious diseases." *The Surveillance-Industrial Complex: A Political Economy of Surveillance*. Kirties Ball ve Laureen Snider (der.) içinde. New York: Routledge: 44-61.
- Weir, Lorna ve Eric Mykhalovskiy (2010). *Global Public Health Vigilance*. London: Routledge.
- Weiser, Mark (1991). "The Computer for the Twenty-First Century." *Scientific American*, 265 (3): 94-104.
- WHO. (2020a). "Naming the coronavirus disease (COVID-19) and the virus that causes it." [https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/technical-guidance/naming-the-coronavirus-disease-\(covid-2019\)-and-the-virus-that-causes-it](https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/technical-guidance/naming-the-coronavirus-disease-(covid-2019)-and-the-virus-that-causes-it). Erişim tarihi: 15.03.2020.
- WHO. (2020b). *Global surveillance for COVID-19 caused by human infection with COVID-19 virus*. Geneva: World Health Organization.
- Worobey, Cox, vd. (2019). "The Origins Of Great Pandemic." *Evolution, Medicine & Public Health*, 2019(1): 18-25.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 23 Sayı: 46 (Year: 23 Issue: 46)

Eylül-2020-Mart 2021 (September 2020-March 2021)

E-ISSN: 2149-9098

2020, 23(2): 342-375

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.735562

****Research Article****

Club Med Foça: The Transformation of Leisure Culture in Turkey*

Aras Özgün & Serkan Şavk**

Abstract

In this paper, we trace the transformation of leisure culture and emergence of tourism as a form of life-style consumption in Turkey by analyzing the representation of Club Med Foça, in Turkish media between 1967 and 2005, during the Club's active period in which it served as a catalyst for such cultural transformation. We deploy Critical Discourse Analysis as a methodological framework for this purpose, and examine a variety of historical resources including popular magazines, news pieces, feature films, postcards, official documents and a photo-romance series for analyzing the representational contexts involving Club Med Foça. Our analysis shows that leisure culture and life-style consumption in Turkey has emerged between the tension of national identity and westernization, yet, at a later stage of the country's modernization process, the main axis of tension shifted from an ambivalent relation of Turkish national identity with its western other to an ambivalent relation between the social classes in Turkey.

Keywords: Cultural globalization, critical discourse analysis, leisure culture, life style consumption, identity politics.

* Received: 11/05/2020 • Accepted: 28/08/2020

** Aras Özgün: İzmir University of Economics Faculty of Communication, Cinema and Digital Media Department

Orcid no: 0000-0001-8105-3551, aras.ozgun@ieu.edu.tr

Serkan Şavk: İzmir University of Economics Faculty of Communication, Cinema and Digital Media Department

Orcid no: 0000-0002-3926-8384, savkserkan@hotmail.com

****Araştırma Makalesi****

***Club Med Foça: Türkiye’de Dinlence Kültürünün
Dönüşümü ****

Aras Özgün ve Serkan Şavk**

Öz

Bu makalede, Türkiye’nin Ege kıyısında metruk bir tatil köyü durumunda olan Club Med Foça’nın, 1967-2005 arasındaki hizmet süresi boyunca, dinlence kültürünün Türkiye’deki gelişimini katalize eden kültürel, ekonomik ve politik bir varlık olarak Türk medyasında nasıl temsil edildiğinin izini sürüyoruz. Bu amaca yönelik olarak popüler dergiler, gazete haberleri, sinema filmleri, kartpostallar, resmî belgeler, ve bir foto-roman dizisi de dahil olmak üzere çeşitli tarihsel kaynaklardan yararlanıyoruz. Söz konusu kaynaklarda, Club Med Foça’nın temsil edildiği bağlamları analiz etmek üzere Eleştirel Söylem Analizi’ne başvuruyoruz. Club Med Foça’yı çevreleyen diğer temsil bağlamlarının dönüşümünü inceleyerek, Türkiye’de dinlence kültürü ve yaşam tarzı tüketiminin ulusal kimlik-batılılaşma ve küreselleşme geriliminde nasıl geliştiğini tartışıyoruz. Sonuç olarak, söz konusu temsil rejimlerinin, ülkenin modernleşmesinin bir parçası olmak üzere Türkiye’de dinlence kültürünün benimsenmesiyle paralel işlediğini, gerilimin Türk ulusal kimliğiyle onun batılı ötekisi arasındaki ikircikli bir eksenden, Türkiye’de farklı toplumsal sınıflar arasındaki bir başka ikircikli eksene kaydığını iddia ediyoruz.

Anahtar sözcükler: Kültürel küreselleşme, eleştirel söylem analizi, dinlence kültürü, yaşam tarzı tüketimi, kimlik politikaları.

* Geliş tarihi: 13/05/2020 • Kabul tarihi: 28/08/2020

** Aras Özgün: İzmir Ekonomi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sinema ve Dijital Medya Bölümü

Orcid no: 0000-0001-8105-3551, aras.ozgun@ieu.edu.tr

Serkan Şavk: İzmir Ekonomi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sinema ve Dijital Medya Bölümü

Orcid no: 0000-0002-3926-8384, savkserkan@hotmail.com

Club Med Foça: The Transformation of Leisure Culture in Turkey

Introduction

On the Aegean coast of Anatolia, at 70 km north of Izmir near Foça, lays a site of historical ruins no tourist is interested in visiting. Remains of the residential and administrative buildings and various types of social and communal spaces tell us that a population of approximately 2000 people had inhabited the site. Although the fauna has grown over and among the buildings, they appear to be intact, and give the impression of being suddenly abandoned, rather than being destroyed by a natural disaster or an invasion. These are the ruins of Club Méditerranée Foça¹, a now-abandoned “holiday resort” which had been opened in 1967 as the first of its kind in the eastern Mediterranean Region. Even though there are a few studies on the touristic and architectural significance of Club Med Foça (Doğrusoy, 2008; Kozak & Coşar, 2017; Saf, 2019), the role of this site as a catalyzer in the transformation of leisure culture in Turkey until 2005, remained unnoticed in the literature. In this paper, we revisit the story of Club Med Foça from the perspective of leisure and cultural studies with an emphasis on Turkey’s near history. By using this site as an entry point, and analyzing the representational contexts of the resort in Turkish media and popular culture throughout its life span, we intend to discuss the development of leisure culture and life-style consumption in Turkey within the tension of national identity vs. westernization and globalization. The transformations of these representational contexts work parallel to the transformation of leisure culture in Turkey as a part of the country’s modernization. Our analysis shows that, tourism has been perceived as a signifier of western culture in the beginning, and the transformation of leisure culture in Turkey had been marked by a constitutive tension between Turkish national identity and

¹ The company was known as Club Méditerranée SA, until Chinese investment company Fosun’s takeover in 2015. Since then the official name of the company has been Club Med SA S. In this paper, we prefer to mention the company with its commonly known name as Club Med, and its resort in Foça as Club Med Foça.

its western other. Yet, at a later stage in the country's modernization process, due to the adoption of such life-style consumption patterns by Turkish upper-middle classes, the main axis of tension shifts from an ambivalent relation between Turkish national identity and its western other to an ambivalent relation between social classes.² In this regard, our paper is an original contribution to the literature on the history of cultural globalization, the development of leisure culture within the process of modernization in Turkey, and Turkey's cultural transformation in general since the 1960s.

For this purpose, we will first briefly explain the emergence of Club Med in the post-WWII European cultural context as a tourism model and life-style consumption novelty. After that, we will provide a brief account of Club Med Foça's early history. Then, we will analyze the representation of Club Med Foça in Turkish popular media from its opening to closure. Finally, we will focus on the late history and closure of the resort for discussing how its closure had been related with the restructuring of Club Med against the backdrop of the transformation of global tourism and leisure culture, as well as the transformation of life-style consumption in Turkey.

In this study, we rely on a variety of primary sources that we have reached through archival research, including periodicals, feature films, postcards, news pieces and a photo-romance. Popular magazine *Hayat*, Turkish equivalent of famous Life magazine, featured Club Med Foça on its front cover in two different issues published six years apart (*Hayat*, 1967; Güney, 1973). The textual and visual content of these featured news, and other content surrounding them in the same issues, are among the main sources of our inquiry. Thanks to the issues of *Hayat* magazine, we have a lively panorama of leisure, recreation and tourism cultures of Turkey by then. Another primary source is an introductory section about Foça in the Tourism Supplement of daily newspaper *Milliyet* (*Milliyet*, 1981). Published in fascicles, this supplement presents the village of Foça mostly with images from Club Med.

² This article is an extended and rewritten version of the authors' unpublished conference proceeding titled "Club Med Phocia: An Archeology of High-Modernity" presented at International Society of Markets and Development 15th Biennial Conference, July 2018, Chisinau, Moldova. We are grateful to Fuat Fırat, İbrahim Gürsu, Özgür Atila, Erkan Serçe, Deniz Atik, Andreas Treske, Gökhan Gökgöz, and Alper Gedik for their contributions during the long research and writing processes of this article.

A very interesting piece among our primary sources is a photo-romance shot at Club Med Foça in 1984. Serialized by *Milliyet* and featuring famous professionals from Turkish film industry such as director Feyzi Tuna, screenwriter Safa Önal and actors Salih Güney and Bahar Öztan, this photo-romance is based on the entangled relations among a group of people who very well fit into the public image of the Club.

A series of postcards depicting the facilities and natural beauties of Club Med Foça were printed by different sources in the 1980s. Marked with the name of Club Med Foça either in French or in Turkish, these postcards give the impression of being sold to the guests of the club. Yet, looking at the New Year or Eid-al-Fitr greetings on the backside of these cards, we can discern that these cards were also in circulation outside of the club, probably in the broader region of Izmir. Reading these cards gives us insight specifically about the myth of exoticism and orientalism that envelopes the public representations of Club Med Foça.

Even though they are not directly related to Club Med, we should mention two feature films among our primary sources. *Smart Alecks [Sivri Akıllılar]* (Alasya, 1977) and *The Uncouth Ones [Görgüsüzler]* (Seden, 1982) are among the products of Turkish film industry's tendency of using hotels and holiday resorts conveniently as filming locations. Based on unexpected encounters among people from different social classes, these accessible, popular comedies perfectly demonstrate the transformation of leisure culture in Turkey.

Apart from these primary sources, we also benefit from several news pieces from *Milliyet*, a prominent mainstream liberal newspaper that has been in circulation throughout the existence of Club Med Foça. Thanks to *Milliyet*'s well-organized digital archive and database of its printed volumes, we could track unexpected aspects of Club Med Foça's media coverage, such as the mentioning of its name in political controversies. Yet we also used a number of other sources including The Official Gazette of the Turkish Republic [T.C. Resmî Gazete], various local and regional newspapers (both print and online) and official documents.

For analyzing the representational contexts involving Club Med Foça within these sources, we resort to Critical Discourse Analysis as a methodological framework in this

research. Critical discourse analysis perceives language as a form of social practice, and aims to decipher how discursive practices constitute the 'reality' of the social world by analyzing the signification processes that we engage in our social experience within various modalities (such as moving images in cinema and television, face-to-face verbal communications, graphic signs, news reports, and various narrative forms in printed media) (Sturken & Cartwright, 2012). In this respect, critical discourse analysis relies on identifying the constitutive elements in a discursive construct (such as the way an event is presented in a news report, or the way a speaker addresses her/his audience) and semiological analysis of these elements in the contexts of social and political relations (Gill, 2000). Such social and political contexts of representations, the repertoire of associations and connotations they offer, present us how signs become ideologically charged signifiers of a secondary order (Barthes, 1972). In other words, critical discourse analysis is not only an inquiry upon how the representation (of an event, or a thing, or social subjects) is constructed, but also what does it do, and how does it affect our perception of the world and the power relations in society (van Dijk, 1993).

Within this methodological framework, our research objectives are to identify within this large body of archival resources: How Club Med Foça is represented as a cultural, economic, and political entity? What are the other representational contexts regarding leisure culture and life-style consumption that surround Club Med Foça? How these representational contexts have been transformed through the life span of Club Med Foça? Finally, what is the connection between these representational contexts and the continuing tension between Turkish national identity and its western/global other?

As we will discuss in detail below, the novelties surrounding the opening and the operation of Club Med Foça (such as, the choosing of the specific location by Club Med, its advertisements for its European clientele after the opening of the Club, the initial perception of the Club among Turkish public and the alteration of such perception in the following decades) reproduces the characteristics (as well as the problematics) of 'orientalism,' which, according to Edward Said, is the main ideological framework that regulates the European subjects' relationship to the rest of the world (Said, 1978). Examining the travel literature, scholarship, and art concerned with the Middle East

produced in Europe, Said argues that these works ultimately produce a regime of representation that renders non-western cultures as 'historyless' and static, indolent, mysterious, sexually decadent and conservative at the same time, and buried in their traditions that prevents them from changing. Said notes that this representational regime not only constructs and solidifies the identity of modern European subject by providing it with a referential 'other', but also justifies the domination of Europeans over its colonies. According to Gosh (2003: 275), Orientalist discourse "... resulted in a dialectic between 'self' and 'other,' between the familiar 'us' and the peculiar 'them.'"

Because the study of the "orient" began with a fascination and desire for it in the first place, it gave rise to the exoticization of this "other." Representations about the Orient, in other words, worked to create clear and fixed demarcations between Europe and "others" and resulted in standards of inclusion and exclusion. They provided the foundational dichotomies of modern-premodern and primitive-civilized, which were crucial to Europe's own self-identity and the maintenance of its hegemony over the colonized" (Gosh, 2003: 275).

As we will analyze below, such self-identity construction indexed to standards of inclusion and exclusion becomes crystallized in its media coverage in the first two decades of the resort. The representational modality we find in this media coverage resonates with Neziha Erdoğan's observations about the construction of national identity in Turkish cinema (1998) in this sense. Most of our primary sources display exemplary cases of what Erdoğan explains with the notions of "affirmation," "ambivalence," "mimicry" and "resistance". Erdoğan claims that since its inception during the late Ottoman era, "cinema seems to have served as the latest desiring machine ... and filmgoing itself had the charm of being a western-style ritual" (1998: 260). Echoing Thomas Elsaesser's point (Elsaesser, 1980: 52), Erdoğan (1998: 263) argues that the national identity can only be constructed through the affirmation of an esteemed other, through such esteemed others endorsing, confirming, and benevolent gaze. However, with a reference to Roy Armes's observation (Armes, 1989: 7), he maintains that in the third world context such affirmation is only provided if the representation of that national identity corroborates with the orientalist ideological construction of the western gaze (Erdoğan, 1998: 263–264). Therefore, he argues that, specifically during the 1960s and the 1970s –the heydays of the film industry-

Turkish popular cinema describes national identity, through an ambivalent process between mimicry and resistance (Erdoğan, 1998: 260). The ambivalence stems from the opposition between resisting and mimicking at the same time the Western/European cultural codes in the filmic narratives. We argue that a similar ambivalence becomes visible in the media coverage of Club Med Foça, throughout the lifespan of the resort.

Interestingly, the axis of ambivalent self-identification shifts in later decades, due to the wide-scale adoption of western leisure culture, tourism and life-style consumption practices by the Turkish elite, which introduces new inclusion and exclusion standards. In this phase, the widening socio-economic gap between the poor/working class and the urban elite manifests itself in conspicuous consumption practices, and exclusive holiday resorts like Club Med Foça become the signifiers of a privileged life-style distinctly attainable by upper classes.

Early history of Club Med

Club Med was established in the 1950's as not only a novel business model, but also as an iconic representation of post-war cultural, social and economic transformations. Gérard Blitz, whose family operated a vacation club for a war-stricken generation, and who had been operating a rehabilitation center for concentration camp survivors for Belgian Government himself, founded Club Med as in the summer of 1950. The novelty of Blitz's Club Med had been an emphasis on hedonism and complete escape from the banality of modern social life, rather than health and fitness, or moral and physical self-improvement oriented notions of 'vacation' that dominated the leisure industry until then (Furlough, 1993). The form and content of Club Med had already been apparent in a makeshift summer camp Blitz organized in 1950 at Majorca. The camp was attended by around two hundred fifty middle class urban young professionals from various western European countries, who spent two weeks in tents, ate dinners together, dressed in Polynesian outfits (which were provided by Blitz's wife who spent some time in Tahiti), entertained by flamenco dancers and a small orchestra, swam and indulged in sports activities. Blitz was able to create a community feeling among the attendees by introducing reunions and off-

season activities of the Club after the camp, and a news bulletin —the *Trident*— that informed the members about each other (such as marriages and births among them) and these activities. Members of the Club were titled as *gentils membres* (congenial members, GM's), and the employees were addressed as *gentils organisateurs* (congenial organizer, GO's) (Kotabe & Helsen, 2010: 675). A mythologized culture of Polynesia thematically informed the rhetoric and social practices of the Club in the following years, and helped establishing its counter-modern image, which was then labelled as *esprit du Club* (“*the spirit of the Club*”).

By late 60's, the Club became a massive tourism enterprise that had over four hundred thousand members, operated more than 30 villages in Europe with around two thousand employees at the height of the summer, doing about 20 million dollars of business every year (Furlough, 1993: 74). What made Club Med a cultural icon, beyond a successful business model, was how the cultural and discursive practices it introduced and cultivated overlapped with the emergence of a new social class in post-war Europe. It embodied the cultural norms and practices, ethos and ideological dispositions of what Pierre Bourdieu and others studied as the new European Middle Class (Boltanski, 1987: 109–116; Bourdieu, 1984) that emerged in the post-war economic growth; “a group seen as a ‘new petit bourgeoisie’ of service people and technicians and the ‘new bourgeoisie’ of cadres and ‘dynamic executives’” (Furlough, 1993: 75). Club Med offered to this new social class a commodified temporal and sensory experience that addressed the ideological and cultural novelties of their life-style. This commodified exotic temporality would increasingly demarcate ‘tourism’ as a leisure activity in the following decades, and become a part of the consumption patterns that signify western, modern, urban, young professional lifestyle.

Such lifestyle consumption would be adopted globally within the process of the modernization of peripheral countries like Turkey, as their gradual integration to globalizing economy resulted in the emergence of this new social class in these countries as well. At the same time, as we will trace through the mediated representations we analyze below, while tourism came to be a part of the consumption patterns that defined the much aspired ‘modern life’, unlike western/European socio-economic context, such

modern life and its consumption patterns appeared to be a 'distinction' (Bourdieu, 1984) only achievable for upper classes, due to certain cultural and economic conflicts inherent to fast-track modernization process. In other words, in these peripheral countries, such commodified experience of 'escaping from modern life' ironically became one of the exclusive signifiers of the much desirable modern lifestyle of the urban social elite. The transformation regarding consumption patterns and social classes accelerated in Turkey particularly between the 1970s and the 1980s. Nurdan Gürbilek (2019: 66) asserts that a significant aspect of politics in Turkey during the 1970s had been the project of establishing a political zone that included people from different social backgrounds, that brought together and was shared by the rich and the poor, the cultured and the uncultured, or the Istanbulite and the migrant alike.³ However, such project has been abandoned, and left its place to social and economic polarization under the disguise of cultural pluralism in the 1980s. (Gürbilek, 2019: 11, 71, 109).

Brief History of Club Med Foça Resort

Club Med Foça had been among the first holiday resorts the company opened up in the Eastern Mediterranean Region during this period of expansion. The introduction of foreign hospitality groups to Turkey started with the founding of Hilton İstanbul in 1955 and continued with Club Med in 1966 (Kozak & Coşar, 2017: 41). Considering the fact that Hilton İstanbul was a city hotel, Club Med Foça should be regarded as the first of its kind as a summer holiday resort in Turkey. An advertisement published on daily newspaper *Milliyet* on May 26, 1966 announces that miscellaneous items regarding the construction of two holiday resorts in Foça and Kuşadası (another town on the Aegean coast of Turkey) would be awarded by way of competitive bidding (Milliyet, 1966). By then, Foça was a small fishing town with a population of 2953 people and its press coverage was limited to

³ Necmi Erdoğan (2008) claims that during the 1970s the common point between different left-wing fractions such as the Republican People's Party (under the leadership of Bülent Ecevit) or the DEV-YOL (*Revolutionary Path*) movement was incorporating populist imagination to their political discourses. We content that the political communality between people with diverse social backgrounds as articulated by Nurdan Gürbilek was related to the incorporation of populism by left-wing discourses in Turkey.

rare news about prison escapees.⁴ The construction of a holiday resort in Foça was part of a wider program executed by The Retirement Fund of Turkish Republic, an institution responsible for social security services for state officers. Starting from the mid-1950s, the Retirement Fund constructed various hotels and holiday resorts in different locations of Turkey with the purpose of fundraising. Iconic architectural works such as Istanbul Hilton Hotel, Izmir Efes Oteli and Büyük Ankara Oteli are the products of this program.

The agreement between Club Med and The Retirement Fund for establishing a touristic holiday village in Foça was signed (Milliyet, 1965) The financial model behind the founding of Club Med Foça was an example of local investment-foreign management collaboration (Kozak & Coşar, 2017: 40). The privilege was initially issued for 15 years (T.C. Resmî Gazete, 1920: 1–2), and had subsequently been renewed in 1982, thus allowing the resort to operate until 2005.⁵ Yet, the initial lease agreement itself set certain conditions which would contribute to the development of controversial perception of the resort among the Turkish public in the following decades. According to the lease agreement, at least 75% of the overnight capacity of the village should be reserved for those holding a foreign passport and Club Med was supposed to make the lease payments in foreign currency. Such clause shaped the resort's customer profile, and through that, established its public image as a facility for primarily European tourists. Spending their holiday at Club Med Foça remained an elite affair enjoyed by only a small privileged group of Turkish citizens in the following decades, until the 1990's. Every January or February the company issued very small and formally worded ads on Turkish newspapers, announcing the opening of membership registration for the upcoming summer season (Milliyet, 1977). Designed to fulfill a legal responsibility, yet curbing the local demand strategically, these advertisements were far from being inviting compared to the Club's other promotional materials.

⁴ Türkiye İstatistik Kurumu (1965). In the census data, the total number of male residents was more than twice of females. This significant difference was due to the inclusion of the students and personnel at the military school which was founded in 1963. In other words, the total population of Foça should have been less without the military school. We are grateful to Erkan Serçe for his clarification in this issue.

⁵ Kozak and Coşar (2017: 46) claim that Club Med executives were convinced for building the resort in Foça thanks to the efforts of the local authorities such as Selçuk Dirim, the mayor of Foça by then.

The first clients of the village arrived at Foça on June 25, 1967 (Milliyet, 1967a) and the official opening ceremony took place on July 17, 1967 in the presence of ministries, the director-general of the Retirement Fund and Baron Edmond de Rothschild, one of the shareholders of Club Med (Milliyet, 1967b). Since the village was put into service quite rapidly, both the clients and the employees faced miscellaneous problems in this very first tourism season. Nevertheless, Club Med Foça gradually became an established and well-functioning resort in the next years. Gilbert Trigano, the CEO of Club Med by then, stated in 1972 that Foça resort had been the highest ranked branch of the Club by its members (Milliyet, 1972).

Foça village was not the only resort Club Med operated in Turkey. In addition to the Kuşadası village which is almost simultaneously constructed with the one in Foça, the company also had resorts/hotels in Bodrum, Kemer and Capadocia, some of which still continue to operate today. But Foça resort had a distinct stance among the other Club Med facilities in Turkey as a result of the publicity around it, its size, and its location. News and stories from the resort had been highly publicized in Turkish media from its initial conception until its closure. It even appeared as the stage of a few popular fiction narratives, and in a sense, became a reference of western identity, culture and influence in Turkey during a period of cultural transformation oriented towards modernization and westernization.

During the 1960s, a decade that overlaps with the founding and popularization of Club Med Foça, Turkey went through a series of sharp political and economic changes. Korkut Boratav (2008: 118) asserts that planning was the distinctive feature of the post 1962 period in Turkish economic history. Starting from 1963, three consecutive development plans were issued for every five years and these plans substantially influenced the investment policies. The founding years of Club Med Foça is all covered within the framework of the First Five-Year Development Plan (T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, 1963). Even though the plan does not directly refer to the establishment of a touristic holiday village in Foça, certain provisions proposed in the plan (such as the allocation of investable resources by Retirement Fund [111], or increasing

Turkey's tourism capacity for balancing import-export deficit [425]) appear to be the economic motivations that prepare the grounds for the founding of Club Med Foça.

Simultaneously, radical left politics gained popularity in Turkey during the 1960s. Although there were certain other differences among radical left political groups, their relatively new political discourses were commonly based on anti-imperialism and incorporated nationalism in that regard (Belge, 2003; Aydın, 2008; Atılgan, 2008; Doğan, 2011). Inclusion of nationalism in socialist discourses as such had not been unique to Turkey, but a recurrent theme in third world politics (Belge, 2003; Doğan, 2011). Nevertheless, such an incorporation ironically created shared position among radical left and Islamist/conservative discourses. Since its inception in Turkey, Islamism had been a salvation ideology that could easily converge with a nationalist framework (Mert, 2005: 414). Most intellectuals and political thinkers who are considered as the founders of Islamist ideology in Turkey such as Said Nursî, Mehmet Akif Ersoy, Necip Fazıl Kısakürek and Nurettin Topçu gave a significant place to nationalism in their thoughts (Çetinsaya, 2005).

As such, Turkey had been continuing to struggle with balancing the economic, political and cultural aspects of modernization in the 1960's. Albeit still relying on import substitution industrialization, above mentioned economy policies had been introducing novelties of 'western' consumer culture. This hegemonic tendency had been challenged by nationalist political discourses from both left-wing and right-wing groups, which incorporated the criticism of cultural imperialism as a common ideological element as we mentioned above. Club Med's cultural identity, as manifested in its self-inscribed "the spirit of the Club" (*"esprit du Club"*) with references to a set of hedonistic cultural practices including sexual liberation, had created a tension with conservative appropriations of cultural imperialism criticism. Such tension was also supported by the admission policies of the resort; apart from the local workers it employed, the number of Turkish citizens allowed as clients had been limited to the 25% of the resort's capacity —and the club membership was only promoted in Turkish press almost invisibly. Thus, the resort became an apparent target of criticism pointing to western decadence, and economic and

cultural imperialism in mainstream Turkish media and Turkish popular culture in the following decades.

Yet, tourism and westernized consumption patterns associated with leisure activities had been gradually adopted by Turkish upper classes. Going to foreign or exotic places, indulging in leisure activities away from everyday settings required financial ability and social affluence, and these were becoming the signifiers of bourgeois life-style, setting the wealthy, educated, modern urban folk apart from traditional middle classes whose holiday activities consist of visiting hometown and spending time with extended family. Under these circumstances, Club Med Foça became a dubious icon in Turkish popular culture; on the one hand, it represented much-loathed cultural and economic imperialism, yet, on the other hand, it became the icon of a life-style that was aspired by a new urban upper-middle class generation.

Still, as we will discuss below, the club's representation in the media had often been controversial and ideologically charged. The history of public debates around the resort reflects the contentious nature of the social transformation, and the resistance it had met from both nationalist left and right camps in highly politicized Turkish everyday culture during this period.

1967 *Hayat* Magazine: The Affirmation

The August 10, 1967 edition of weekly *Hayat* magazine features the newly opened club on its cover, with the title "From Paris to Foça", and announces the founding of a "new holiday village for European tourists" in Izmir (Hayat, 1967).

Inside, the deck of the article highlights how the resort provides a peaceful getaway for the movie stars "working in the dark studios of London," (Hayat, 1967: 3) as well as humble white-collar middle class of Northern Europe. In line, it mentions European aristocrats and celebrities who chose to spend their vacations in Turkey, and notes the following remark:

Turkey is no longer an unknown place and a closed box that cannot be located on the world map. Westerners who yearn for the sea, sun and beaches appreciate our countries natural beauty, and they are more skillful in cultivating

these than us. These talented eyes and skilled hands discovered Foça of Izmir lately, and pulled it up from the dark corners of the unknown to be one of the main touristic pillars of Turkey (Hayat, 1967: 4).

Club Med is cited in the article as “the world’s biggest and most knowledgeable tourism organization”, a highly influential one that massively contributed to the development of tourism in Spain and Yugoslavia. Although the article highlights the celebrities, it also mentions the middle-class visitors of the club a few times in the following, highly detailed exposure of everyday life at the resort: “the French have a whole month yearly vacation allowance, thus spend three weeks in the resort, while the others usually spend two. But all of them end up leaving here as touched, with sweet memories” (Hayat, 1967: 5).

The image of the resort reflected in the magazine sounds particularly affirmative, and admiring. The lifestyle of western celebrities and royal families are sources of aspiration, and their decision to spend their time in Turkey is something to be proud of. The liberal attitude of Club’s guests is not presented in tension with local culture: “Everybody usually walks around half-naked in the village during the days, even the workers,” reads the caption under the photo showing a villager in his shorts, working as a hairdresser in the club, attending to a blonde European female guest. “Even the resort administrator complies with the dress code of merely swimsuits, to the degree that it is difficult to distinguish between the tourists and the hosts,” (Hayat, 1967: 5) it explains. In fact, the article is highly informative behind its celebratory tone; it even details the prices and the costs of staying at the Club. In the absence of any critical remarks, the acknowledgement that the locals work in the village and adopt the ways of the tourists seem to be taken as a sign of cultural/economic development, rather than a concern.

The Club Med feature appears as one of the general, historical, social events that concern the nation, among other similar news stories in *Hayat’s* August 1967 issue. It appears to be the only one specifically about tourism, summer, traveling, and leisure. All the other news and feature stories in the same issue are about general social occurrences relating to modern urban life and culture. Looking from today, and next to the later media coverage we will analyze below, *Hayat’s* summer issue visibly presents a significant lack; the absence of all the magazine and news stories, advertisement, entertainment and

informational pieces related with tourism, leisure activities and traveling we are now accustomed to see in the summer issues of similar magazines. There is only one other feature in the issue that is particularly ‘seasonal’—the news story about the annual traditional folk festival at Akçay, a small town at the north Aegean coast of Turkey (Sağdıç, 1967). We interpret this lack as an evidential sign of the non-existence of tourism and related notions in Turkish public culture at that time, and the news story about Akçay Festival supporting our interpretation; as we will further elaborate below, in the absence of local tourism industry and the leisure culture it is associated with, the leisure activity for the middle-class Turkish people of that time had been attending to traditional local cultural events and vacationing at their hometowns with family and friends.

1969 *Milliyet*: Negotiation

We find another news article on Club Med Foça in *Milliyet* Daily two year later, in its October 11, 1969 issue. Undertaken by the daily’s Munich correspondent, the article titled “Nobody bothers another at Foça” appears to be presenting a news report on Club Med Foça by the then popular weekly German adult magazine, *Praline* (Aydın, 1969). The article mainly summarizes and rephrases the original article’s exaggerated (if not largely fantasized) emphasis on the liberal sexual attitude in the Club; young and beautiful female GO’s participating to sex parties among the guests of both sexes, young and beautiful female GO’s accompanying the lonely male guests, sex crazed house-wives chasing a new lover everyday of their stay —and, because of the necessity prompted by the unfairness of female-to-male ratio, ‘the principle’ of two women having to sleep with one male (Aydın, 1969). However, the adult magazine’s original hyperbolic coverage, as well as other somehow informative bits on the club life, passes in the article quite positively, in a praiseful manner, together with how everything is thoughtfully set up for the comfort of the guests in the club, how socially diverse are the European members, etc. In the end, the article reminds the Club’s limited availability for Turkish folk in an invitational manner. The publication of the article itself is something to be read symptomatically in our view; *Milliyet* had been a serious and popular daily newspaper at the time, and *Praline*’s adult

nature is not mentioned in the article while its sensational coverage is joyfully rephrased. This points to the fact that, in this article *Milliyet* is actually proudly presenting the German coverage of something that happens in and belongs to Turkey in its pages; no matter how credible the source and how extravagant the narrative is, a European story takes place in Turkey through Club Med, and for *Milliyet*, that is worth reporting to the Turkish public. Simultaneously, by reimagining and/or reenvisioning the likely to be fantasized narrative of Praline, *Milliyet* presents Club Med Foça, as an unreachable object of desire, particularly for the male readers. In *Milliyet*'s presentation, the exotic fantasy presented in the adult magazine becomes negotiated with national self-identity, in an attempt to preserve the integrity of the object of desire embodied in Club Med Foça.

The proud tone of the coverage responds to the affirmative character of the esteemed other's interest in Turkey's unspoiled natural beauty. This ideological framework also explains the forgiving perception of the liberal attitude of the Club's European clientele. Their comfort in walking around half-naked and not caring about dress-codes, the myth around their sexual decadency, etc. establish and distinguish them as the cultural other. The emphasis on this cultural other's liberal sexual practices, the mystification of such practices, locates this cultural other in a privileged position against the Turkish national identity that (still) struggles with conservative traditions (despite the state-sponsored cultural modernization). In other words, the demarcation of their liberal attitude elevates the European tourists to the position of esteemed cultural other who had been able to overcome their conservative traditions, whose appreciation of the natural beauty of Turkey and Turkish local culture, in return, affirms the Turkish national identity.

Club Med's constitutive emphasis on exoticism becomes apparent in the media artifacts of its early years, and this orientalist gaze somehow complicates its perception among the Turkish public who imagine a modernist vision of the country and locate Club Med in this context. *Milliyet* Daily's report mentioned above makes a tongue in cheek reference to the exotic presentation of local culture at Club Med Foça: "Thursday nights are 'Turkish Nights'; everybody dresses in Turkish ways as much as they can, and artists from 'reputable' places nearby show their mastery in the 'art' of belly dancing for the guests" (Aydın, 1969). 'Reputable' here is probably a sarcastic reference to Roman

communities living nearby, who earn their living by performing at cheap entertainment venues and for tourists; “the ‘art’ of belly dancing” is another sarcastic expression that belittles the cultural value of the entertainment (as belly dancing is perceived as a signifier of middle eastern culture, which modern republican Turkish public do not identify with). What becomes apparent in this mention is the mismatch between Club Med and its guests’ highly exoticized perception of Turkish culture, and modern Turkish public self-image.

Such exoticization had always been present in the popular representations of Club Med Foça, regardless of the decade. For instance, in majority of the postcards of Club Med Foça, in split frames, next to the pictures of modern facilities and hip Club life, we see people riding camels, alongside the locals in traditional folk dresses (*Clup Méditerranée Foça-Turquie [Multiple View Postcard C-5142], ?; Clup Méditerranée Foca-Turquie [Multiple View Postcard 35-134.], ?*). In fact, camels had never been a part of the cultural and economic life in the region, and the ones in these pictures were brought in by Club Med and kept in their own barns in the resort. These postcards attest to the degree of Club Med’s self-exoticization and how such self-exoticization had been adopted and reproduced domestically. According to Edward Said, orientalism operates by disregarding the differences among the cultures it represents and shrouding them with a cloak of sameness —camels, which are the signifiers of some other Middle Eastern cultures, becomes attached to the landscape of Turkish Aegean coast, in order to amplify its “easterness”. And in return, such attachment is negotiated by Turkish national identity, which is founded upon its rejection of similarities with other Middle Eastern cultures.

1973 *Hayat* Magazine: The Contestation

Hayat magazine features the Club again in its August 2, 1973 issue. This time with the title, “A paradise in Turkey that is closed for Turks” (Güney, 1973). The celebratory tone of the 1967 feature is immediately replaced by a rather ambiguous discourse in the new feature. While the left part of the deck highlights morally ambiguous issues, “nobody turns their head to look at the lovers making out in the streets in broad daylight, or to people sunbathing nude on the beach,” the right side of the deck highlights the availability of all

kinds of services and entertainment facilities in the resort. “Whether you desire a Turkish Bath or hairdresser, night club or water skiing, Foça holiday village provides all kinds of entertainment facilities for every taste” (Güney, 1973: 20). Yet, the caption underneath the photo reads “our village, their pleasure” in all capitals, and continues by informing the reader that “the holiday village located at a paradise-like bay in Izmir is operated by French Club Mediterreanean company, which has already spread its arms all around the world. But, only its members, who come from other parts of the world can stay here” (Güney, 1973: 20). The photo on top of the opposite page shows visitors sunbathing on the beach from a distance, and the caption underneath once again highlights their decadent attitude; “the paradise and its angels —some of the visitors take their top off on the beach, while some others sunbathe totally naked!” (Güney, 1973: 21).

While the 1967 feature starts its story by highlighting the trips of European aristocrats and celebrities, the 1973 article opens up with a European couple camping at the bay next to the resort. They are described as “total hippies” with detailed descriptions of their physical appearances, highlighting how dirty, scruffy and carefree they look —as well as, the woman’s voluptuous body (Güney, 1973: 21).

Unlike the 1967 feature, the 1973 coverage offers no reference to the local people working at the resort. Although it strongly highlights the exploitation of natural beauty, it doesn’t question whether the resort exploits the local work force, or contribute to the local economy. The image of the 1973 feature is devoid of aspiration — it highlights the privileges of the westerners’ lifestyle, together with their decadence. Parallel to the populist anti-imperialist discourses of both left-wing and right-wing politics in Turkey, the image of the “west” embodied in the resort —as decadent, carefree invaders, would set the tone of public perception in Turkey in the following decades. Club Med would become an icon often mentioned in the political tensions and controversies within the troubled relations between Europe and Turkey during the 1980s and 1990s (see the Conclusion section of this article).

In contrast with the 1967 issue of the magazine, while the 1973 feature reflects a highly dubious discourse on how the spoiled foreigners enjoy the country (in the way local Turks cannot), and expose the locals to their decadent lifestyle, the rest of the issue

presents summer related leisure activities, summer specific society news, and includes advertisements of leisure and traveling products and summer houses. Even the news stories of the magazine reflect the rising tourism and leisure culture; in an article that features the dresses Turkish movie star Hülya Koçyiğit presented to her Greek counterpart Melina Mercouri as a gift, a well-tanned Koçyiğit is photographed with flashy summer dresses against the backdrop of the touristic city of Kuşadası (Dernek, 1973). Another news feature, titled “Last Tango in Florya” is about the “hippie dance festival” organized by youngsters at the Florya coast of Istanbul, in which “local youth” ‘imitating’ hippies dance in ‘weird moves’ along with visiting foreigners (Emir, 1973). Another news feature is about scuba diving, as “an expensive, dangerous, but pleasurable” hobby (Hayat, 1973a). One of the full-page advertisements invites the readers to buy summer properties at the coast of Antalya, with the headline “the longest summer” (Hayat, 1973b). The short fiction feature of the issue, a romantic escapade story, is titled “The Road to Sin”, and presented with the subheading “a summer novelette” (Su, 1973).

The discursive contrast among different news pieces in the August 2, 1973 issue of *Hayat* Magazine creates a perfect example of the ambiguity that we have mentioned above. While the feature on Club Med Foça represents the resort in a controversial tone, other news in the same issue affirm touristic leisure activities and consumption patterns. In other words, the western life-style/identity which was represented in an affirmative way in 1967 became contestable in 1973, whereas the associated set of consumption patterns which had been posited as an unattainable object of desire at that time became the norm.

1977 *Smart Alecks*: Changing Index of Contestation

The increasing popularity of new leisure and tourism-related consumption patterns is very well reflected in a movie that was shot not at Club Med Foça but another similar holiday village. The slapstick comedy movie *Smart Alecks [Sivri Akıllılar]* (Alasya, 1977) clearly displays the shifting index of contestation we mention above. The story takes place at Nebioğlu Holiday Village (Nebioğlu Tatil Köyü), which had been established in 1969 as the first of its kind in Turkey (Sayar & Altun, 2019: 17). Both as an equivalent and a

competitor of Club Med Foça, Nebioğlu Holiday Village embodied the increasing interest in summer tourism among the Turkish elite. Featuring a cast of some of the most popular Turkish comedy stars of the time, the plot of the film revolves around a working-class couple (Perihan and Recep) who win a vacation at the resort from a lottery organized by a daily newspaper. After they arrive at the resort, they are looked down upon and socially excluded by actual clients of the resort. By taking advantage of the unwelcomed status of Perihan and Recep, the corrupt manager of the resort and his friend impute to them a jewelry theft they commit. Luckily, two buddies (Zeki and Metin) from Perihan and Recep's neighborhood also work at the resort as waiters, who cleverly find out the real thieves and save the family. As apparent from the plotline, Perihan, Recep, Zeki and Metin are depicted as uncultivated but smart, sincere, honest and joyful characters. The only people who treat the waiter buddies in a good manner are the retired police chief who helps them in investigating the theft, and the young woman who falls in love with Zeki by being impressed by his sincerity and humbleness. The rest of the bourgeois clients of the resort, including a pathetic millionaire and an aggressive womanizer, are shown as corrupt, arrogant, and immoral people. The elements of westernized modern/urban culture are codified as the exclusive life-style of these rich clients, and thus disparaged in the narrative, whereas the entire story line is organized around the desirability of such life-style and short-cutting the requirements of achieving and enjoying such exclusivity.

The film opens with a montage scene, which associates the holiday village with eroticism and pleasant summer activities. Alongside many shots that focus on bodies of women in bikinis, the montage scene also showcases the clients while kayaking in the sea, sunbathing on the beach, jumping into the pool or simply enjoying their beverages at the pool side. The cultural clash between Perihan, Recep, Zeki and Metin and the clients of the resort starts as Perihan and Recep arrive to the holiday village with a huge baggage load. The stuff they have brought along are picnic and camping items, such as foldable barbeque and portable LPG tanks. The incommensurability of the basic notions of leisure activity demarcates characters belonging to two different social classes, while the plot develops through this cultural clash. For instance, while Zeki, Metin and other workers of the village take a bath in the shallow sea in their underwears –apparently, they don't know

to swim-, the pathetic millionaire tells his friends that he doesn't like the sea and the salt at all, while enjoying the resort's pool. The moral alignment of the narrative in this conflict does not remain subtle; even though they do not know how to swim, the workers enjoy their time in the shallow waters cheerfully, whereas the millionaire puts himself in awkward situations by splashing water on other clients, and then by accidentally jumping into an empty pool.

1981 *Tourism Supplement*: Normalization of the consumption pattern

We find both Nebioğlu Tatil Köyü and Club Med Foça mentioned once again in an issue of the tourism supplement of *Milliyet* in 1981 (Milliyet, 1981). Published weekly during the summer months, each fascicule of the tourism supplement of the paper introduces a few touristic towns by focusing on its touristic facilities and points of attraction. The first page of the feature shows two larger photographs of topless tourists on the beach at Club Med Foça. Yet, the article itself is far from the sensationalism of the 1973 *Hayat* Magazine. On the contrary, it informs the reader about historical facts, natural surroundings, and tourism facilities at Foça. Although the pictures from Club Med dominates the article, the resort is featured simply as a major facility in the region, with accommodation information and full price list. It seems like, now the hippies are gone, toplessness is acknowledged, and summer tourism is a part of the mundane life —so much that, catering to the ordinary citizens concerns of “where to go?”, the newspaper informs them about their options. Acknowledging the full adaptation of what has once been perceived as “the expectation of westerners,” the article warns the domestic tourists that, despite its importance in ancient history, there are not many historical ruins left around the old town of Foça.

The tourism supplement itself and the coverage of the resort attests to the fact that, tourism and westernized consumption patterns associated with leisure activities had now been adopted by Turkish upper middle classes. By the end of the 1970s, most of the small villages in Turkish Mediterranean and Aegean coasts had already been turned into touristic towns and were surrounded by summer housing sites and apartment complexes. Simultaneously, many international chains entered the Turkish tourism market (Kozak &

Coşar, 2017: 42). It was not coincidental that these transformations accelerated during the 1980s, a time frame when neoliberal policies were introduced and highly encouraged in Turkey.⁶

Yet, although such life-style consumption seems to be fully established among Turkish urban middle classes by 1980's, we see the index of "exclusion" and "exclusiveness" implied within the consumption pattern shifting towards a different direction. Now Turkish nouvelle rich enjoy similar touristic and leisure activities that had been perceived as belonging to westerners in the past, and in the face of growing income discrepancies and urban poverty, the exclusive lifestyle the resorts signify redraws the lines of reactionary politics and social tensions in Turkey.

Within the development and transformation of the leisure culture in Turkey we mention above, presumably due to the competition Club Med started to receive from many other resorts adopting its business model, Club Med Foça was opened to Turkish tourists in the 1980's, and with that, also became an "exclusive" destination for Turkish elite and nouvelle rich. For example, in the special section titled "Who's where this summer?" of *Milliyet Daily's Tourism and Vacation Guide*, we find Banu Alkan, a famous Turkish B-Movie star of the time, stating that her schedule requires her to 'attend to Cannes' and then shoot a film at Club Med Foça that summer: "It's not my choice, I will spend my vacation at Foça working" (Zıddıoğlu, 1983). It is plausible that, next to her claim to attend to Cannes film festival, Alkan is attempting to incorporate the prestigious brand of the Club to her public image in this interview. Interestingly, the movie she mentions (*The Relationship [İlişki]* Gürsu, 1983) does not appear to be filmed at Club Med Foça but at another exclusive hotel in Marmaris.⁷ More importantly, *The Relationship* was a remake

⁶ The milestone of the introduction of neoliberal politics in Turkey was an economic program implemented on January 24, 1980 during the prime ministry of Süleyman Demirel. The creator of the January 24 Program was Turgut Özal, the undersecretary to the prime minister by then. Following the September 12, 1980 military coup, Özal was assigned as the deputy prime minister in charge of economics affairs, and later on the party he founded came to power in 1983. The acceleration of neoliberal economic politics continued during his power. For an overview of Turkey's introduction to neoliberalism during 1980s, see (Yalman, 2009).

⁷ Based on an examination of footage together with Gökhan Gökgöz, we argue that the film was shot at Martı Resort Hotel in Marmaris.

of another Turkish movie, *Spare the Rod and Spoil the Child* [*Kızını Dövmeyen Dizini Döver*] (Gürsu, 1977), and a significant modification to the original storyline in the remake had been the shifting of the location of the story from Istanbul to such an exclusive hotel in Marmaris.

1982 *The Uncouth Ones*: Banality and Mimicry

Similar to *The Relationship*, the movie *The Uncouth Ones* [*Görgüsüzler*] is also written by Erdoğan Tünaş and shot in Marmaris at around the same period of time (Seden, 1982). Yet, the plot of the film originates from a theme resembling *Smart Alecks*. Pervin and her beautiful daughter (Gül), living in an old neighborhood of Istanbul, are suffering from poverty. One day they win a lottery that covers a luxury ferry trip and a vacation at an exclusive hotel. The shrewd mother and daughter announce their vacation prize to their neighbors as a journey to Egypt for bringing back a large sum of inherited fortune in order to be able to postpone their debts to local businesses a bit further. The main motivation of the young woman is the possible opportunity of meeting a rich prospective husband among the clients of the hotel. However, the “oil king” she falls in love with turns out to be a poor gambler (Murat) hiding from his fiancé (Ayşegül) and her mother (Halime), as well as a mobster he is indebted to. Gradually, the luxury hotel turns into the setting of a burlesque comedy between people hiding from and/or fooling one another. The comic situations stem from either lower-class characters’ exaggerated mimicry of bourgeois attitudes, or from their revealed original attitudes when they lose their disguise. It’s important to note that lower class characters in this narrative are not depicted as morally superior people. On the contrary, they continuously deceive the others and fabricate stories about themselves. In this regard, the class differences emphasized in the narrative are not directly indexed to, and do not indirectly translate into moral status/integrity. However, reminding the same dilemma in *Smart Alecks*, these lower-class characters are associated with the values of sincerity and humbleness. Repeating the same pattern, both in *The Uncouth Ones* and *The Smart Alecks*, the bourgeois characters are depicted as

immoral and arrogant people while their luxury vacation at the exclusive hotel is represented as an object of desire.

Even though it's not shot at Club Med Foça, *The Uncouth Ones* is important for our inquiry not only because of displaying the shifting index of contention but also for the sequences it features regarding the clash and/or co-existence of opposite notions of vacation. After the ferry arrives to Marmaris⁸, the camera revolves around the town and the hotel in a montage scene. In this montage scene, we encounter a variety of people and leisure activities next to each other —such as people at the public beach, luxury yachts, tents, summerhouse complexes and hotels. When Murat's fiancé Ayşegül and her mother Halime arrive to the hotel to find him, they install a tent on the empty land right next to the hotel and immediately start performing all the essentials of a traditional camping vacation. When the hotel staff come out for shooing them away and destroying their tent, the two women beat off the staff with the support of the public. In a similar scene, Gül accidentally hits Halime with a ball when she enjoys her time with Murat by the swimming pool, and a women's fight similar to the ones in their poor traditional neighborhood back in İstanbul ensues in the luxury resorts swimming pool.

1984 Photo-romance: Upward Mobility

During our research, we could not identify any movies that were shot at Club Med Foça. However, this resort does appear in a related medium—a photo-romance published in the *Renk* life-style edition of the popular daily newspaper *Milliyet*, as the stage of the confrontation we have mentioned above (Önal, 1984). Photo-romance had been a popular serialized pulp-fiction format that utilized photo strips for storytelling, and these had been a part of the magazine coverage of daily and weekly tabloids of the time. Titled *Av* (“*The Hunt*”), the photo-romance tells the interwoven stories of a young working-class woman, who chooses to spend her vacation at the resort she can barely afford only because of the hopes of meeting a wealthy prospective husband, and a contract killer, who arrives to

⁸ The route and destination of the lottery trip is not clear in the story. However, based on an examination of the footage together with Alper Gedik, we decided that the boat arrives to Marmaris and the rest of the film was shot in that town and a hotel located in one of the newly growing parts of it.

the resort at the same time with her, for assassinating a crime syndicate leader among the clients of the resort.

The bitterness of the protagonists of the photo-romance has to be evaluated in the depth of the representational regimes of 1980's Turkish popular culture. The plot is entirely constructed around the morally, economically and politically corrupt Turkish elite, and the complicity of urban middle classes in such corruption: The hitman who hunts down the corrupt businessman is actually hired by his similarly corrupt rival. Finding a rich husband is a way to "move to the upper floors" for the woman who works as a secretary, she doesn't really care how the prospective husband makes his fortune. "I am not going to pick the most handsome, I am going to pick the richest. I am not going to listen to my heart, but my wits", she says.

Although Club Med is explicitly the setting of the narrative, all the characters and stories staged on this setting belong to the Turkish elite. Except for a side character, a French female tourist vacationing alone, Isabel, who becomes the object of desire for a Turkish businessman seeking an extramarital affair while visiting the club with his wife. When asked how come she speaks Turkish so well, while she politely refuses the advances of the Turkish businessman, Isabel explains that she was taken care of by a Turkish nurse in France, when she was sick in her childhood, in the absence of her separated mother. Through the affection and care she received from that immigrant worker, Isabel learned Turkish, and developed an affinity with Turkish people. What has been disregarded and excluded from the story slips into the narrative and disrupts the world of decadence and excess. The labor of the immigrant worker, in her absence, points to the possibility of an alternative, dignified form of connection between the cultures and the people.

2005 Closure and Settlement

While the appearance of nouvelle-rich and their visibly exaggerated adoption of western life-style consumption patterns complicated the cultural tension (and shifted its axis from spoiled western/dignified local to spoiled rich/dignified poor), Club Med continued to be

an iconic signifier in Turkey's troubled relation with the west. In 1984, only one year into the establishment of the parliamentary system again after two years of direct military rule, when public debates still had to be limited within the prohibitive terminology imposed by the nationalist ideology, Club Med became highly criticized for including expressions such as "Kurdish villages," "Kurdish castle," "Armenian capital" and "Armenian church" in its promotional brochure for touristic tours in Eastern Anatolia. Daily newspaper *Milliyet* published the incident on its front page with the heading "French arrogance" (Fransız küstahlığı) (Türenç, 1984). According to the newspaper, Minister of Tourism then Mükerrerem Taşçıoğlu said "we can even shut down their clubs in Turkey" and "we will make them apologize" (Türenç, 1984). In 1994, Club Med Foça was closed temporarily. Turkish press claimed that the temporary closure of the facility was due to French first lady Danielle Mitterand's pressure on Club Med, as a protest against the decision regarding the political arrest of the deputies belonging to Democracy Party (DEP), the representative of Kurdish political movement.⁹ In return, Club Med's CEO in Turkey Behice Gökakın denied the news report by stating that the temporary closure of Foça resort was not because of political issues but due to the decrease in occupancy rates caused by the economic crisis (*Milliyet*, 1994).¹⁰

In fact, the closure of Club Med Foça in 2005 had been very much related with the shifting lines of "exclusiveness" and "life-style consumption" we identify above, rather than its controversial iconic presence in Turkish public debates. By 1990's Club Med started to receive fierce competition from other mass tourism companies that catered to European middle class with all-inclusive vacation packages in exotic places. As a result, the company went through a major restructuring, changed its business strategies towards offering luxurious vacation facilities to a rather economically affluent clientele from all over the world (Kotabe & Helsen, 2010: 678). During 1990s, Club Med Foça's customer profile changed gradually and the resort started hosting more Turkish customers. This new tendency is reflected on the changing nature of its press coverage. Along with other

⁹ In March 1994, immunity of DEP deputies was removed by the Parliament and they were arrested.

¹⁰ Club Med Foça was temporarily closed to service also in the summer of 1999 (Cıvaoglu, 1999).

facilities in Turkey, Foça resort began to appear in tourist agencies' advertisements catalogues (Milliyet, 1992; Milliyet, 1999). Even though the prices were comparable to overseas vacations, this press appearance marked the opening of Club Med Foça to local tourism with no return. Initially, Club Med's attempt for inviting Turkish customers was interpreted as a quick solution in the face of the decrease in demand from European tourists caused by the Gulf War (Katarıcı, 1991) but the continuation of the strategy in the following years showed that it was more related with the transformation the company was undertaking. Thus, the tendency to advertise on local newspapers and the resulting increase in the number of Turkish customers increased after the war. By the second half of 90s, advertorials promoting Club Med Foça's natural beauty and facilities started to appear on national newspapers (Milliyet, 1997). In 2000s, Club Med started publishing its own ads apart from tourism agencies and Foça resort was covered on these ads until its closure (Milliyet, 2003). The rental agreement for the land had not been renewed after 2005, and the resort had been abandoned along with the "esprit de club" and the illusion of cultural exchange it once offered.

After being so much discussed, ironically, the closure of the Club went almost entirely unnoticed by the Turkish public, whose middle classes, albeit still displaying reservations towards Europeanness, had already adopted all the definitive life-style consumption patterns and had plenty of options to exercise those. Yet, the closure had a massive impact on locals, who tied their livelihoods as well aspirations to the economic, cultural and social connections the Club provided for two generations. The abandoned resort is left to ruin, since they didn't have the capital investment required to revitalize it. The fate of the site, and the lack it now represents as a lost economic resource, continued to draw attention in public.

Since 2005, the abandoned land of Club Med Foça went through a series of unsuccessful privatization attempts (Doğan, 2010; Karaca, 2016). The last auction for privatization happened in July 30, 2018 but similar to a previous auction in 2006, it was cancelled afterwards by state authorities (Ege'de Son Söz, 2019).

Conclusion

In our analysis above, we tried to expose the transformation of the iconic public image of Club Med Foça, which reflects the rise of leisure culture in Turkey as well as the developing and shifting lines of tension between Turkish national identity and its western other, and among Turkish social classes within the process of modernization and globalization. In our view, as apparent from the regimes of representation we identify here, these tensions signify a contested cultural and economic encounter facilitated by Club Med. The fluidity between the self and the other, and/or mimicry and resistance, transforms these cultural and political tensions into ambivalent processes. Triggered by the entangled association of orientalist and nationalist discourses, these ambivalent processes have been 'productive' in the sense of catalyzing tangible public articulations of underlying socio-economic issues —which cannot be reduced to matters of national or western 'identity.' Thus, it is possible to consider that the encounter itself as fruitful for crystalizing these tensions.

In fact, the shifting axis of tension we find in the discourses we analyze shows that, the national/social identity is not an essential cultural construct, but a product of exclusion and inclusion regimes, and social and economic demarcations that create the 'self' and the 'other'. The opening of Club Med Foça is affirmed and celebrated in the media in 1960's, because in an ambiguous fashion it represented the inclusion of Turkishness to the Europeanness it aspires to. In the following decade, the apparent exclusion of Turkish people (who, by then, starts to adopt the same leisure culture and want to enjoy the same western life-style) introduces an ambivalence to the public perception of the resort, which now demarcates a threshold between the Turkish identity and the European other. In the later decade, the widening economic gap between the social classes in Turkey, and the articulation of class differentials in cultural practices (including tourism) redraws the lines of inclusion and exclusion; the otherness of the European becomes replaced by (or, perhaps redressed into) that of the westernized urban rich, and 'self' becomes identified by the traditionalism, moral integrity, and community bonds of the poor working class. Neither westernness, nor national identity refer to intrinsic and fixed qualities, their fluid

signifiers are determined by changing patterns of social and economic inclusion and exclusion.

Despite being a commercial business based on the exploitation of the orientalist mindset of its clientele, the presence of Club Med Foça had been a productive cultural encounter for exposing social and economic differences and catalyzing broader transformations. It seems plausible to us to consider today's tourism industry, transpiring in a later phase of globalization, as having a sterilizing effect in contrast. Today, the consumption habits once perceived as 'western' have been quite settled (particularly economically privileged social groups) in peripheral countries like Turkey, and geographical mobility of people (for touristic and business purposes) proliferated and has reached to unprecedented volumes globally. Yet, at the same time, the contours of social mobility as well as representational regimes (between east/west and social classes) seem to have rather settled. We believe, the historical transformation we analyzed in the paper provides us with a perspective about such sedimentation of representational regimes in Turkish cultural context.

References

- T.C. Resmî Gazete (1920). *6/10017 Sayılı Kararname*. 1920, July 10. 1–2.
- Alasya, Zeki (Dir.) (1977). *Smart Alecks [Sivri Akıllılar]*. Motion picture. Turkey: Erman Film.
- Armes, Roy (1989). “Twelve Propositions on the Inaccessibility of Third World Cinema.” In *Turkish Cinema: An Introduction*. London: School of Oriental and Africa Studies. 3–10.
- Atılğan, Gökhan (2008). “Türkiye Sosyalist Hareketinde Anti-Emperyalizm ve Bağımsızlıkçılık (1920-1971).” In. M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Cilt 8: Sol*. 2nd edition. İstanbul: İletişim Yayınları. 661-704.
- Aydın, M. Ekrem (1969). “Foça’da kimse kimseyi rahatsız etmez.” *Milliyet*, 1969, November 10.7.
- Aydın, Suavi (2008). “Türkiye Solunda Özgücülük ve Milliyetçilik.” In. M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Cilt 8: Sol*. 2nd edition. İstanbul: İletişim Yayınları. 543-577.
- Barthes, Roland (1972). “Myth Today.” In. *Mythologies*. London: Jonathan Cape.
- Belge, Murat (2003). “Milliyetçilik ve Sol.” *Birikim*, 165: 27-30.
- Boltanski, Luc (1987). *The Making of a Class: Cadres in French Society*. Cambridge and Paris: Cambridge University Press and the Maison des Sciences de l’Homme.
- Boratav, Korkut (2008). *Türkiye İktisat Tarihi 1908-2007*. 12th edition. Ankara : İmge Kitabevi Yayınları.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cıvaoğlu, Güneri (1999). “Temmuz umudu.” *Milliyet*, 1999, May 26. 21.
- Clup Méditerranée Foça-Turquie [Multiple view postcard C-5142]*. (?). İstanbul: Panorama Turizm ve Ticaret Müessesesi. Retrieved from the private collection of the authors.
- Clup Méditerranée Foca-Turquie [Multiple view postcard 35-134.]*. (?). İstanbul: And Kartpostal ve Yayınları. Retrieved from the private collection of the authors.
- Çetinsaya, Gökhan (2005). “İslâmcılıktaki Milliyetçilik.” In. Y. Aktay (Ed.). *Modern*

- Türkiye’de Siyasî Düşünce Cilt 6: İslâmcılık*. 2nd edition. İstanbul: İletişim Yayınları. 420-451.
- Dernek, Erol (1973). “Rüya Gibi Hülya Gibi.” *Hayat*, 1973, August 2. 18(32): 8–9.
- Doğan, Sinan (2010). “Foça Tatil Köyü için teklif veren çıkmadı.” *Yeni Asır*. 2010, March 11. https://www.yeniasir.com.tr/izmir/2010/11/03/foca_tatil_koyune_talipli_cikmadi. Retrieved 11.03.2020.
- Doğan, Erkan (2011). “Türk Solunun Kısa Tarihi: Sosyalizmi Milliyetçilikle Eklemlmek.” *Doğu Batı*, 59: 135-155.
- Doğrusoy, Türkseven (2008). “Club Med Fransız Tatil Köyü.” Presented at *Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları IV. December 26-28, 2008*. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Elsaesser, Thomas (1980). “Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany.” *Ciné-Tracts*, 3(3): 43–52.
- Emir, Sabahat (1973). “Florya’da ‘Son Tango’.” *Hayat*, 1973, August 2. 18(32): 10.
- Erdoğan, Necmi (2008). “Demokratik Soldan Devrimci Yol’a 1970’lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar.” In. M. Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Cilt 8: Sol*. 2nd edition. İstanbul: İletişim Yayınları. 262-274.
- Erdoğan, Nezh (1998). “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 165 and 1975.” *Screen*, 39(3): 259–271.
- Furlough, Ellen (1993). “Packaging Pleasures: Club Méditerranée and French Consumer Culture, 1950-1968.” *French Historical Studies*, 18(1): 65–81.
- Gill, Rosalind (2000). “Discourse Analysis.” In M. W. Bauer & G. Gaskell (Eds.). *Qualitative Researching with Text, Image and Sound: A Practical Handbook for Social Research*. SAGE Publications. 172-190.
- Gosh, Sanjukta (2003). “‘Con-fusing’ Exotica: Producing India in U.S. Advertising.” In G. Dines & J. Humez (Eds.). *Gender, Race and Class in Mass Media*. 2nd ed. Thousand Oaks: SAGE Publications. 274-282.
- Güney, Koray (1973). “Türkiye’de, Türklere kapalı bir cennet...” *Hayat*, 1973, August 2. 18(32): 20–22.
- Gürbilek, Nurdan (2019). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. 9th edition. İstanbul:

Metis Yayınları.

Gürsu, Temel (Dir.) (1977). *Spare the Rod and Spoil the Child [Kızını Dövmeyen Dizini Döver]*. Motion picture. Turkey: Öz Film.

Gürsu, Temel (Dir.) (1983). *The Relationship [İlişki]*. Motion picture. Turkey: Temel Film

Ege'de Son Söz (2019). "İhale iptal edildi... Fransız Tatil Köyü sil baştan!" 2019, August 21). <http://www.sanalbasin.com/ihale-iptal-edildi-fransiz-tatil-koyu-sil-bastan-32064297/> Retrieved 03.09.2020.

Hayat (1967). "Paris'ten Foça'ya..." 1967, August 10. 12(33): 1, 3–5.

Hayat (1973a). "Pahalı, Tehlikeli Ama Zevkli." 1973, August 2. 18(32): 40–41.

Hayat (1973b). "En Uzun Yaz." 1973, August 2. 18(32): 14.

Karaca, Sebahattin (2016). "Foça tatil Köyünün Kahreden Kapanış Hikayesi." *Ege 9 Eylül*, 2016, May 23 <http://www.dokuzeylulgazetesi.com/haber/foca-tatil-koyunun-kahreden-kapanis-hikayesi-31941.html>. Retrieved 09.03.2020.

Katarcı, Bülent (1991). "Fransız Tatil Köyü Türklere de açıldı." *Milliyet*, 1991, November 6. 16.

Kotabe, Masaaki, & Helsen, Kristiaan (2010). *Global Marketing Management*. 5th ed. John Wiley & Sons.

Kozak, Metin & Yeşim Coşar (2017). "Foça Club Med Tatil Köyü: Tarihçesi, Özellikleri ve Türkiye Turizmi için Sonuçları." *Anatolia:Turizm Araştırmaları Dergisi*, 28(1): 39-57.

Mert, Nuray (2005). "Türkiye İslâmcılığına Tarihsel Bir Bakış." In. Y. Aktay (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce Cilt 6: İslâmcılık*. 2nd edition. İstanbul: İletişim Yayınları. 411-419.

Milliyet (1965). "Emekli Sandığı, ikinci sınıf 2 turistik otel inşa ettirecek." 1965, October 27. 3.

Milliyet (1966). "Foça ve Kuşadası Tatil Köyleri İnşaatları Satılma ve İhale Komisyonu Başkanlığından." 1966, May 26. 7.

Milliyet (1967a). "Turistler, tatil köyünde umduklarını bulamadı." 1967, June 26. 7.

Milliyet (1967b). "Milyarder Rotchild 'Size 5 milyon kişi gelir' dedi." 1967, July 17. 1, 7.

Milliyet (1972). "Fransızların Türkiye'de." 1972, January 16. 1, 9.

Milliyet (1977). "Club Mediterranee Akdeniz Turistik Tesisleri A.Ş." 1977, February 2. 3.

- Milliyet (1981). "Foça: Ege'nin En Sakin Plaj ve Dinlenme Yöresi." 1981, May 15. 73–75.
- Milliyet (1992). "Merhaba Yaz Miltur '92." 1992, January 7. 10.
- Milliyet (1994). "Club Med'i kapattıran Madam değil." 1994, March 20. 7.
- Milliyet (1997). "Su Üstü Sporları İçin İdeal Bir Doğa Harikası." 1997, June 25. 3.
- Milliyet (1999). "Şimdi Tatilin Tam Zamanı! İREMTUR 'Tatil Sanatı'." 1999, September 6. 25.
- Milliyet (2003). "Tatilde Toplam Kalite." 2003, June 22. 6.
- Önal, Safa (1984). "The Hunt [Av]." *Milliyet*. 1984, July 22-August 31. Photo-roman series.
- Saf, Hayriye Oya (2019). "Sürdürülebilir Tasarımdan Terk Edilmişliğe: Foça Club Méditerranée." *Mimarlık*, (406): 67–73.
- Sağdıç, Ozan (1967). "Akçay'da Şenlik Var." *Hayat*, 1967, August 10. 12(33): 28–30.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Sayar, Yasemin & Didem Altun (2019). "Ziya Nebioğlu." *Ege Mimarlık*, (103): 12–17.
- Seden, Osman Fahir (Dir.) (1982). *The Oncouth Ones [Görgüsüzler]*. Motion picture. Turkey: Erler Film.
- Sturken, Marita & Lisa Cartwright (2012). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press.
- Su, Mükerrrem Kâmil (1973). "Günah Yolu: Bir Yaz Romanı." *Hayat*, 1973, August 2. 18(32): 28–31.
- T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı (1963). *Kalkınma Planı (Birinci Beş Yıl) 1963-1967* <http://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2018/11/Birinci-Beş-Yıllık-Kalkınma-Planı-1963-1967%E2%80%8B.pdf> Retrieved 17.08.2020.
- Türenç, Pınar (1984). "Fransız küstahlığı." *Milliyet*, 1984, October 7. 10.
- Türkiye İstatistik Kurumu (1965). *1965 Genel Nüfus Sayımı*. <https://biruni.tuik.gov.tr/nufus80app/idari.zul?yil=1965>. Retrieved 04.03.2020
- Van Dijk, Teun A. (1993). "Principles of Critical Discourse Analysis." *Discourse & Society*, 4(2): 249–283.
- Yalman, Galip L. (2009). *Transition to Neoliberalism: The Case of Turkey in the 1980s*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Zıddıoğlu, Seraceddin (1983). "Bu tatilde kim nerede." *Milliyet*, 1983, May 19. 80.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 23 Sayı: 46 (Year: 23 Issue: 46)

Eylül-2020-Mart 2021 (September 2020-March 2021)

E-ISSN: 2149-9098

2020, 23(2): 376-412

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.660495

****Araştırma Makalesi****

Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz?

2000 Sonrası Türkiye Sineması'ndaki Ruhani

Eğilimler Üzerine*

Mehmet Köprü**

Öz

2000'li yıllar sonrası Türkiye sanat sinemasında ismine ve filmlerine en fazla gönderme yapılan yönetmenlerden biri Rus yönetmen Andrey Tarkovski'dir. Tarkovski'nin son filmini çektikten yıllar sonra başka bir ülkenin sinemacıları tarafından bu kadar ilgi görmesi ve bunun nedenleri, tartışılması gereken bir konudur. Tarkovski gibi film çekmenin arkasındaki sanatsal motivasyonların bir kısmı daha bireysel, dağınık ve bulanık iken diğer bir kısmı düşünsel arka planı olan daha sistematik bir yapıya işaret etmektedir. Çalışmada her ikisinden de bahsedilmesine karşın ikincisine daha fazla ağırlık verilmektedir. Savunucuları tarafından "hakikat sineması" olarak isimlendirilen bu eğilim, inanç ve iman odaklı öykülerle ön plana çıksa da mistik görünümleri, tasavvufi içerikleri, didaktizimden kaçınma çabaları, sanatsal kaygıları, şiirsel üslupları ve dingin sinematografileriyle önceki dönemin din temalı filmlerinden de ayrılmaktadırlar. Bu ayrışmada; kültürel, ekonomik, toplumsal ve siyasal konjonktürdeki değişimlerin yanında Tarkovski'nin 2000'ler sonrası Türkiye sinemasındaki etkisinin de payı vardır. Film çalışmalarındaki felsefi okumalarla da etkileşim halinde olan bu eğilim, bir taraftan yapımların görsel niteliğini ve sinematik dillerini değiştirirken diğer taraftan güncel toplumsal gelişmelerden uzak ve politik meseleler konusunda da mesafeli duran apolitik bir sinemanın da gerekçesi haline gelmiştir. Bu tartışmalar etrafında kurulan çalışmada, farklı yapımların adı geçse de merkezdeki örnek Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (2017) filmi olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Tarkovski, Ruhani Sinema, Hakikat Sineması, Depolitizasyon, *Buğday*.

* Geliş tarihi: 18/12/2019 • Kabul tarihi: 26/08/2020

** Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.
Orcid no: 0000-0002-3528-8820, koprumehmet@hotmail.com

****Research Article*******Why Do We Want to be Tarkovsky?
On Spiritual Tendencies in Turkish Cinema after the
2000s*****Mehmet Köprü******Abstract**

Russian director Andrei Tarkovsky has been one of the most referenced directors in Turkey since the 2000s. It is a matter of concern that Tarkovsky attracted the attention of another country's directors, even after shooting his last film. Although some of the artistic motives behind filmmaking like Tarkovsky are more subjective, fragmented, and blurred, others indicate a more systematic formation with an intellectual background. While both are discussed in this study, the emphasis is primarily on the second. The trend, referred to as "truth cinema" by its proponents, stands out with its stories based on faith and belief. However, these films also differ from the religious-themed films of the previous period, with their mystical presence and content, effort to avoid from being deductive, artistic concerns, poetical styles, and quiet cinematography. This difference is due to the influence of Tarkovsky on Turkish cinema after 2000—in addition to shifts in cultural, economic, social, and political circumstances. This trend, which has interacted with the philosophical readings in the film studies, has altered the visual quality and cinematic language of the productions, while at the same time it has become a justification for an apolitical cinema which remains disconnected from current social developments and political issues. In this study, along with many other films, Semih Kaplanoğlu's *Buğday (Grain)* (2017) is centrally examined in the light of this discussion.

Keywords: Tarkovsky, Spiritual Cinema, Truth Cinema, Depolitization, *Grain*.

* Received: 18/12/2019 • Accepted: 26/08/2020

** Erciyes University Faculty of Communication Radio, Television and Film Department.

Orcid no: 0000-0002-3528-8820, koprumehmet@hotmail.com

Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz? 2000 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Ruhani Eğilimler Üzerine

Giriş

Yavuz Turgul'un yönettiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) ile Murat Düzgünoğlu'nun yönettiği *Neden Tarkovski Olamıyorum...*'un (2014) merkez karakterleri; sadece sinemacı kimlikleriyle değil, içinde buldukları koşullarla yapmak istedikleri şeyler arasındaki tezatlar açısından da kayda değer ve ilginç benzerlikler gösterirler. Hem *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nin Haşmet Asilkan'ı (Şener Şen) hem de *Neden Tarkovski Olamıyorum...*'un Bahadır'ı (Tansu Biçer); o güne kadar basit işler yapmış olan, ancak artık kendi sanatçı rüştlerini ispatlamak isteyen film yönetmenleridir. Bu arzularını gerçekleştirme sürecinde ikisinin de önünde önemli engeller vardır ve öykünün ilerlemesi için gerekli olan temel dramatik çatışmalar da buradan doğar. Yüklenilen "ulvi" sanatsal misyonlara karşın kişisel hayatın ve ülkedeki prodüksiyon şartlarının doğurduğu sıradan sorunlar, kara komedi benzeri anlatıları şekillendirir. Bu da halihazırda deneyimlenen anlatılarla, yani izlenmekte olan filmlerle yönetmen karakterlerin kafalarında kurdukları öykü dünyalarını birbirinden ayırır. Diğer taraftan Haşmet ve Bahadır'ın tasarladıkları filmler de içerik ve biçim olarak zaten birbirinden oldukça farklıdır.

Her iki filmde de hayata geçirilmek istenen yapımlar, dramatik katalizör işlevi gören basit anlatı nesnelere veya Hitchcockçu anlamdaki MacGuffinler¹ olarak okunmaya çok yatkındırlar. Çünkü yönetmen karakterlerin üzerinde çalıştıkları filmlerin nasıl görüldüğü/görüneceği, seyirciye tam olarak aktarılmaz. Öykü içindeki öykülerin, *Melinda ve Melinda*'da (*Melinda and Melinda*, Woody Allen, 2004) veya *Sezar Ölmeli*'de (*Cesare Deve Morire*, Paolo & Vittorio Taviani, 2012) olduğu gibi, bir alt anlatı evreni kurmasına izin verilmez. Tasarlanan filmlerin öyküleri, asıl anlatılara pek dâhil edilmeden karakterlerin motivasyon kaynağı olarak kalmaya devam eder. Bu nedenle,

¹ "İzleyicinin çözümden çok deneyimle ilgilendiğini" bilen Alfred Hitchcock'un filmlerinde MacGuffin sadece seyircileri öykü evreninin içine çekebilmek için vardır (Monaco, 2006: 296).

Haşmet ve Bahadır'ın kafalarındaki filmler hakkında genellikle dolaylı yollardan bilgi ediniriz.

*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmen'i*nde bu dolayım-lama genellikle diyaloglardaki sözel aktarımlar üzerinden yapılır. Örneğin Haşmet, üzerinde çalıştığı hayatının projesinde oyuncu olarak görmeyi çok istediği Müjde Ar'a "Av ve Avcı" başlıklı öyküsünü anlatırken anlatının genel hatlarını bize de aktarmış olur. Onun heyecanlı üslubundan dolayı aktarımın diegetik muhatabının (Müjde Ar) kafası karışmış olsa da olayların zengin bir iş adamı ve kızı ile onları kaçıran teröristler çevresinde geliştiğini anlarız. Filmin öyküsüyle ve bu öyküyü ele alış tarzıyla ilgili bilgiler de yine benzer sohbetlerden elde edilir. Haşmet konuyu, neredeyse propagandaya kaçan bariz ideolojik savlarla aktaracaktır. Yeşilçam dönemindeki duygusal seyirlikleri ile bilinen aşk filmleri yönetmeni, bu kez neredeyse hiçbir bilgisinin olmadığı alanlara girerek solcu nutuklar atan ve bu yüzden de didaktik olmaktan kurtulamayan bir film yapmaya kalkışmıştır. Ama Turgul, kurmaca yönetmen Haşmet'in neden bu kadar riskli bir işin içine girdiğini oldukça ikna edici argümanlarla gerekçelendirir. Gerçek bir sinemacı olarak kendini ispat etmek isteyen Haşmet'e göre, o günün kültürel ve entelektüel çevrelerine bunu kabul ettirmenin yolu, mümkünse cezaevine girmek ve ardından da politik filmler yapmaktır. O yüzden, yaşlandığını hisseden ve arkasında kalıcı bir iş bırakmak isteyen adam, "Bu film başka" şiarıyla, kendini tamamen yabancı olduğu sulara bırakır. Üstelik bu amaç doğrultusunda sadece sinema anlayışını değil; dış görünüşünü, evinin dekorunu, sanatsal beğenilerini ve hatta düşüncelerini bile değiştirmeye çalışır.

İleri yaşlarında kendini samimi olmayan bir şekilde dönüştürmeye çalışan Haşmet'in aksine Bahadır, hali hazırda muhalif bir kimliğe sahiptir. Arkadaş çevresiyle, yaşam tarzıyla ve dinlediği müzikle böyle bir profil çizer. Ancak Haşmet'e göre çok daha asosyal, sinik ve ketum görünür. Filmiyle ilgili konuşma konusunda da Haşmet kadar heyecanlı ve istekli değildir. Nasıl bir eserin hayalini kurduğunu, izlediği filmlerden, asıl filmin kendi adından (*Neden Tarkovski Olamıyorum...*) ve en çok da rüyalarından anlarız. Filmin proloğunda kullanılan ve *İz Sürücü'nün* (*Stalker*, Andrey Tarkovski, 1979) meşhur su birikintisi sahnesinin neredeyse bire bir kopyası olan Bahadır'ın rüyası, genç adamın nasıl bir film yapmak istediği konusunda önemli

ipuçları içerir. O, protest kimliğinin aksine, toplumsal içerikli ya da politik argümanlı öykülerin değil; Andrey Tarkovski gibi içsel dünyaya dönük temaların peşindedir. Ama sanatsal anlamda çok ciddi sıkıntıları olmasına rağmen eserine inanan, onu çekmek için her türlü mücadeleyi göze alan ve güvendiği öyküsünden taviz vermeyen Haşmet'in azmine karşın Bahadır her türlü yeni öneri doğrultusunda senaryosunu değiştirmeye hazırdır. Ayrıca filmini çekmek için Haşmet kadar arzulu görünmez; vazgeçmeye ve köşesine sinmeye çok daha yatkındır.

Karakterlere ait bu tür belirgin parametreler, Haşmet ve Bahadır'ın kuşaklarıyla ilgili okumalar ve karşılaştırmalar yapmaya imkân verebilir. Ama son derece nevi şahsına münhasır kişilik özellikleri gösterdikleri için alegorik ya da metonimik okumalara pek de müsaade etmeyen temsiller üzerinden bu tür genellemelere gitmek yanlış çıkarımlara neden olacaktır. Örneğin Haşmet'in temsil ettiği son kuşak Yeşilçam filmcilerinin ortadan kaybolmasından sonra gelen yeni kuşak yönetmenlerin Bahadır gibi karamsar veya sinik olduklarını iddia etmek temelsiz ve haksız bir genelleme olacaktır. O yüzden buradaki asıl dönemsel karşılaştırma verisi karakterlerde değil, onların yapmak istedikleri filmlerde saklıdır. Çünkü her iki yönetmen de; dönemlerinin kültürel atmosferine uygun, o dönemin entelektüel çevrelerce makbul sayılabilecek filmler yapmayı arzulamaktadırlar. Bahadır da –neredeyse Haşmet kadar– sanatsal modanın kurbanıdır. *Neden Tarkovski Olamıyorum...*'da bunun altı, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'ndeki kadar belirgince çizilmese de bazı önemli ipuçları vardır. Mesela Bahadır'ın, ölmek üzere olan yazar dostuyla girdiği diyaloglar bunun en belirgin izlerini taşır. Sanatsal veya edebî, herhangi bir kanona dahil olamayacak kadar camiadan uzak olan Hasan Bahri (Menderes Samancılar); kitabının başarısını samimiyet ve sadelikle açıklar. O; herhangi bir modaya uymak yerine, içinden geldiği gibi üretmiş ve yazmak istediklerini yazmıştır. Oysa Bahadır ne yapmak istediğini belki de tam olarak bilemeden, sanki sadece günün festival filmleri furyasına uymaya çalışıyor gibi görünmektedir. Bu nedenle hem Bahadır'ın hem de Haşmet'in yapmayı planladıkları filmler üzerinden, onların sanat yapmaya çalıştıkları dönemlerin düşünce iklimleri üzerine fikir yürütülebilir. Türkiye özelinde konuşulacak olursa, burada, şöyle bir soru akla gelebilir: "Neden 1980'li yılların sonu ile '90'ların başında Yeni Gerçekçilik'i ve Üçüncü Sinema'yı çağrıştıran toplumsal veya politik içerikli filmler

makbulken 2000’ler Türkiye’sinde Andrey Tarkovski’yi, Robert Bresson’u, Ingmar Bergman’ı veya Michelangelo Antonioni’yi anımsatan; bireyin iç dünyasına dönük temalar daha revaçtadır?” Bu soruyu –çalışmanın devamında daha fazla odaklanacağımız ve içeriklerini dinî referanslarla oluşturan filmler özelinde daraltarak– şu şekilde de yenileyebiliriz: “Kendi dünya görüşlerinin çerçevesi içinden de olsa bazı toplumsal konulara belirgin bir politik duruşla eğilen Yücel Çakmaklı’nın veya Mesut Uçakan’ın filmlerinin yerini neden günümüz Türkiye’sinde Semih Kaplanoğlu’nun veya Murat Pay’ın mistik ve ruhani filmleri almıştır?”

Sinemanın kendi iç dinamikleriyle açıklanamayacak kadar kapsamlı olan bu sorular, değişen kültürel atmosferle dönüşen sinema anlayışı arasında bağlamsal okumalar yapma konusunda oldukça davetkârdır. Örneğin sanat sineması çevresindeki yeni eğilimlerin 2000’lerden sonra daha da hızlanan neo-liberal politikalarla, “yerli ve millî” ideallerle, değişen mekânlarla (kentlerle), yükselen konformist ve apolitik eğilimlerle, mistifiye edilmiş hakikat söylemleriyle ve yeni nesil İslamî düşüncelerle –az ya da çok– bağlantısı olabilir. Bu bağlantıların hangilerinin akla yatkın, sağlam ve makul; hangilerinin ise zorlama ve zayıf olduğunu söyleyebilmek için bunları belirli bir sistematik içerisinde ele almak en doğrusudur. Ama konunun sinema estetiğinden Türkiye’nin siyasi tarihine, toplumsal psikolojiden din felsefesine, ekonomi politikten siyaset kuramına kadar çok farklı yönleri söz konusudur. Ayrıca durağan anlatım, uzun sessizlik anları, dingin mizansenler, uzun ve sabit şiiresel planlar gibi 2000’ler sonrası Yeni Türkiye Sineması’nda karşımıza çıkan imgeler; farklı sinematik bağlamlara sahiptir. Bir tarafta Nuri Bilge Ceylan’ın ulus ötesi geleneklerden beslenen zengin sanatının ilham verdiği yeni kuşak varken diğer tarafta, genellikle dinî referanslarla hareket eden ve şiiresel dinginliği bir şekilde tasavvufi gelenekle birleştirmeye çalışan başka bir grup vardır. Film yapmadaki motivasyonlar, sinemaya yüklenen anlamlar, filmlerin içeriği, ulaşılmak istenen kitle ve elde edilmek istenen etki gibi konularda ciddi farklılıklar söz konusudur. Görsel stilde ve sinematik yaklaşımda bir yekparelik varmış gibi görünse de amaçlar, niyetler ve sinemadan beklentiler farklıdır.

Türkiye sanat sinemasındaki yeni eğilimlere odaklanan çalışmalar genellikle bu yekpare gibi duran biçimsel ve sinematik tercihler üzerinde durmuştur. İçeriğe ve

tematik özelliklere değinenler ise genellikle yapıtın dışındaki bağlantıları göz ardı ederek filmin kendi anlam dünyası içerisinde yorumlarını yapmaya çalışmaktadır. Hızlanan dünyaya rağmen yavaşlayan ve dinginleşen filmler; zaman-imge, minimalizm, şiirsel sinema, hakikat arayışı ya da hakikat sineması, ruha yolculuk, *studium* ve *punctum*, sinema felsefesi, taşra sıkıntısı, tefekkür sineması gibi kavramların/kavramsallaştırmaların ışığında; neredeyse tamamen yapıt odaklı ve toplumsal arka plandaki güncel gelişmelerden uzak sayılabilecek bir şekilde ele alınmaktadır.² Söz konusu filmler; bu çalışmada da benzer bir yol izlenerek ve mevcut akademik eğilime uyularak, Deleuzeyen ya da Barthesyen kavramlarla, daha kuramsal bir bakışla, filmlerin sinematik özellikleriyle, yapıta dair tikel çıkarımlarla, metinler arası okumalarla ve genel anlamda da daha olumlu yönleriyle ele alınabilirdi. Ama bu tutum, söylenmesi gerekenlerin yine ertelendiği ve dile getirilmesi gereken birtakım sorunların yine karmaşık kavramların gölgesinde kaldığı bilindik bir çalışmaya neden olabileceği için burada, biraz da risk alınarak, konunun başka bir yönüne değinilmeye çalışılacaktır. Riskin nedeni, çoğunlukla onaylanan bir sinema anlayışına karşı politik bir şüphecilikle yaklaşılacak olmasıdır.

Kültürel, toplumsal ve politik dönüşümün; film anlatılarının dramatik kuruluşu için gerekli olan çatışmaları besleyecek kullanışlı malzemeler (değişen iktidar ilişkileri, yeni toplumsal sınıflar, farklılaşan mekanlar, garipleşen kentler vb.) verdiği bir dönemde, sanat sineması içerisindeki çoğu filmin bu malzemedan faydalanmama konusundaki titiz tutumu dikkat çekicidir.³ Ama herhangi bir filmi ele alıp onu toplumsal meselelere duyarsız kalmakla veya apolitik olmakla itham etmek dayanaksız, dayatmacı ve tek taraflı bir bakıştır. Güncel ve yerel sorunlarla uğraşmak yerine insana veya varoluşa dair kadim sorulara yönelen bir sanatçı, bu tutumundan dolayı eleştirilemez. Diğer taraftan, ekonomi politik ve toplumsal bağlantıları da olan

² Bazı örnekler için bkz. Büker ve Akbulut, 2009; Kaya, 2011; Köprü, 2015; Gülşen, 2015; Akdoğan, 2018; Özçınar, 2019.

³ *Takva* (Özer Kızıltan, 2006), *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015), *Rüya* (Derviş Zaim, 2016), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017), *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) ve *Küçük Şeyler* (Kıvanç Sezer, 2019) gibi bir birinden farklı sinematik kimliklere sahip yapımlar, inanç ve iktidar ilişkisi (ya da çatışması), yeni toplumsal sınıflar, politik ve kültürel kutuplaşma, kentsel dönüşüm, basın özgürlüğü, yeni kontrol mekanizmaları ve neo-liberal politikaların ekolojik sonuçları gibi dönemin satır başı konularının anlatılara nasıl eklenilebileceğini gösteren istisnai örnekler olarak anılabilirler.

konularda bile ısrarla somut ve güncel çözümlerden uzak kalınmaya çalışılması, şüpheli bir bakış tarafından tartışmaya açılabilir. Çünkü bu tutum, politikadan uzak durmak yerine, tam da politikanın merkezinde yer alan bir tür hedef saptırmanın ve mistifikasyonun izlerini taşımaktadır. Örneğin Semih Kaplanoğlu'nun önceki filmleri, insana ve varoluşsal durumuna dair tasavvufi sorular sorarken 2017'de çektiği *Buğday*, gıda ve iklim krizi gibi daha dünyevi sorunlarla uğraşmaktadır. Ama bu sorunların çözümlerini de, önceki filmleriyle benzer şekilde, yine bir tür ruhanilik üzerinden aramaktadır. Somut meselelerin çözümünde bile soyut kavramlaştırmalara başvuran genel bir eğilimin belirgin izlerini taşıyan *Buğday*, bu özelliklerinden dolayı çalışmanın merkezinde yer alacaktır. Konunun işlenişi için oluşturulmaya çalışılan sınırlar da böyle bir seçimi gerekli hale getirmiştir.

Tipik durum örnekleme olarak bilinen yöntemle göre seçilen film, 2000'lerden sonraki kültürel atmosferle sanat sinemasında görülen ruhani eğilimler arasındaki ilişkiyi ideal şekilde yansıtır. Bu eğilimin arkasındaki ekonomi politik bağlamında ele alınması gereken ilişkiler ve dünyevi bağlantılar, tasavvufi tefekkürün şiirsel sinemayla birleştirilmeye çalışıldığı ruhani arayış temasıyla garip bir çelişki içindedir. Bu çelişki, söz konusu filmleri tanımlamaya çalışırken ortaya çıkan hakikat söylemini de güvenilmez hale getirmektedir. Söylemin, gerçekten ruhani bir arayışı mı kastettiği, yoksa zaten iman edilmiş a priori bilgilere mi gönderme yaptığı; her söylemde kaçınılmaz olarak bulunan ideolojinin burada nasıl tezahür ettiği, bu ideolojinin Tarkovski sinemasını nasıl araçsallaştırdığı gibi tartışmalı meseleler aşağıdaki metnin örtük iskeletini oluşturmaktadır. Örtük olmasının nedeni, konunun katmanlı yapısı ve bu yapının farklı olgulara değinmeyi zorunla hale getirmesidir. Bu durum, zaman zaman ana meseleden uzaklaşıldığı izlenimini yaratabilir. Ama toplum ve sinema ilişkisi, dinî sinemanın 1960'lardan beri devam eden serüveni, fikirsel düzlemde yıllardır dile getirilen tasavvufî sinema özlemi, son dönem akademik tartışmalarda da çokça gündeme gelen sinema felsefesi olgusu veya Nuri Bilge Ceylan'ın günümüz Türkiye Sineması'na etkisi gibi meseleler anlaşılmadan *Buğday*'ın arkasındaki düşünsel ve sanatsal motivasyon da tam olarak anlaşılamayacaktır.

Değişen Toplum, Değişen Sinema

Siegfried Kracauer'in de belirttiği gibi bir ülkenin filmleri; bireysel olarak üretilmedikleri ve anonim bir kitleye hitap ettikleri için, diğer sanatsal araçlara nazaran çok daha doğrudan bir biçimde o ülkenin zihniyetini yansıtır (2010: 5). Sinema ve toplum arasındaki bu ilişki, genellikle popüler filmler için dillendirilse de alternatif sanat sineması da bulunduğu kültürdeki dönüşümlere çoğunlukla tepkisiz kalmaz. Bağımsız sinema; ana akımın yaptığı gibi kitlenin talep ettiği imgeleri yaratmasa bile, üretildiği kültürel atmosferle ve toplumsal arka planla, bir şekilde etkileşim halindedir. Kimi zaman bir karşı tepki halinde gelişen bu etkileşim; bazen de kolektif bir bilinç dışı işlevi görerek popüler anlatıların bastırıldığı, ihmal ettiği, görmek istemediği veya üzerinde durmadığı imgeleri görünür hale getirir. Toplumsal gerçekçi olarak nitelendirebileceğimiz filmler, daha çok ilk durumla ilgiliyken; ikinci durum, genellikle daha kişisel bir sinemayı doğurmaktadır. Bunlardan hangisinin diğerine göre daha fazla tercih edildiğiyle ilgili niceliksel baskınlık da yine dönemsel verilerden bağımsız değildir. Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliği; faşizan amaçlara hizmet eden ve kör milliyetçi duyguları körükleyen tarihsel popüler yapımların veya burjuva yaşamındaki entrikalar üzerine kurulu, yapmacık "beyaz telefon" filmlerinin göstermediği bir İtalya gerçeğini göstermek amacıyla, ülkenin en çalkantılı ve sorunlu yıllarında ortaya çıkmıştır. Savaş ve savaş sonrası dönemin ağır koşullarıyla bağlantılı olan faşizan baskılar, işsizlik, eşitsizlik ve geçim sıkıntıları gibi konular; Vittorio De Sica'nın, Luchino Visconti'nin ve Roberto Rossellini'nin filmlerinde toplumsal gerçekçi ve politik bir duyarlılıkla işlenir. 1950'lere gelindiğinde ise değişen İtalya ile birlikte bu tür konular da geri planda kalır; bu dönemden itibaren modern bireye ait iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi daha farklı sorunlar veya kimi bireysel takıntılar, daha kişisel bir sinemayla –Michelangelo Antonioni'nin ya da Federico Fellini'nin modernist filmlerinde– kendine yer bulur.

İtalyan Sineması'nda, 1940-1960 aralığında belirgin olarak hissedilen bu dönüşümün, tarihsel sınırları daha geniş ve muğlak olan daha örtük bir versiyonu Türkiye'de, 1970'lerden günümüze kadar gelen süreçte yaşanır. Her ne kadar Türkiye'deki halkçı konuların kökleri 1960'lara kadar uzansa da gerçek anlamıyla politik bir toplumsal gerçekçiliği görmek için 1970'lerden sonraki hareketli dönemleri ve

Yılmaz Güney'in başı çektiği sinema hareketini beklemek gerekecektir.⁴ *Umut* (Şerif Gören ve Yılmaz Güney, 1970), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Kanal* (Erden Kıral, 1978), *Yol* (Şerif Gören ve Yılmaz Güney, 1982), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1983) ve *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) gibi bu döneme ait yapımlar; ciddi politik ayrışmaların ve baskının şekillendirdiği toplumsal sorunlara sessiz kalmamıştır. Bunlardan bazıları, yaratıcılarının doğrudan yaşadığı tecrübelerden beslendiği için güçlü bir gözlemciliğin izlerini de taşırlar. Diğer taraftan, toplumsal ve politik izlekleri Yeşilçam'ın melodram normlarıyla harmanlayan *Yarınsız Adam* (Remzi Jöntürk, 1976), *Yıkılmayan Adam* (Remzi Jöntürk, 1977) ve *Kılıç Bey* (Natuk Baytan, 1979) gibi filmler; “yatay ve birleştirici bir temsil düzeni yerine dikey ve hiyerarşik olanı” (Arslan, 2005: 96) tercih etseler de⁵ 1970'lerin izleyicilerini, aşına oldukları kodlar aracılığıyla toplumsal meseleler hakkında düşünmeye teşvik ettikleri için, yine de bir misyonu yerine getirir. 1980'ler, bu anlamda daha verimsizdir. Darbeci yönetimin dayattığı apolitik ortamın da etkisiyle, halkın genelini ilgilendiren meseleler yerine Avrupa sanat sinemasının –revaçta olan– siyaseten doğrucu konularını ve karakterlerini neredeyse hiçbir yerelleştirmeye başvurmadan uyarlamaya çalışan *Umut Yarına Kaldı* (Yavuz Özkan, 1988) gibi “entelektüel hesaplaşma” (Vardan, 2003: 747) filmlerinin sadece genel seyirci kitlesi üzerinde değil, alternatif izleyiciler üzerinde de bir karşılığı pek olmaz. Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde de başarılı bir şekilde hicvettiği gibi, herhangi bir toplumsal sorunu dert edinmediği halde benzer filmlerin uluslararası mecrada yarattığı rüzgârdan faydalanmak isteyen, ama ele aldığı konuyu içselleştiremediği için didaktik üslubun ötesine geçemeyen yapımlar da yine bu dönemlerin ürünüdür.

1990'ların ikinci yarısına gelindiğinde ise Yeşilçam geleneği artık neredeyse tamamen tükenmişken sanat sineması cephesinde farklı bir canlanma başlar. 1980'lerden kalma toplumsal travmaların bilinçdışında bıraktığı izler ve neo-liberal politikalarla bağlantılı küreselleşme çabalarının doğurduğu kimlik ve aidiyet temelli

⁴ Vedat Türkali'nin senaryosu ile Ertem Göreç'in yönettiği *Karanlıkta Uyananlar* (1964), istisnai bir erken dönem örneği olarak bu genellemenin dışında kalmaktadır.

⁵ Umut Tümay Arslan, bu değerlendirmeyi *Kılıç Bey* üzerine yapmış olsa da söz konusu yorum, kurtarıcı figürün çoğunlukla Cüneyt Arkın tarafından canlandırıldığı, dönemin benzer filmlerini kapsayacak şekilde genişletilebilir.

sorunlar bu dönemin temaları üzerinde belirleyici olur. Dönemin filmleri, bir taraftan “aidiyet meselesi etrafında yaşanan gerilimlere tanıklık ederken” diğer taraftan “kamusal söylem alanında söze dökülemeyen endişe ve fantazilerin yansıdığı bir kültürel alan” açar (Suner, 2006). Gittikçe kişiselleşen öyküler, daha bireysel çabalarla perdeye yansır. Dönemin genç yönetmenleri; belirli sanatsal eğilimleri takip etmek yerine kendi öykülerini, kendi benimsedikleri tarzlarla ve mümkün olduğunca bireysel prodüksiyon imkânlarıyla aktarmaya çalışırlar. Bunu yaparken de ülkenin sinema geleneklerinden ziyade başka coğrafyalardan kendilerine yakın buldukları önemli ustaların eserlerinden beslenirler. Örneğin, yerli melodrama yeni ve modernist bir yorum getiren Zeki Demirkubuz’un filmlerinde, Rainer W. Fassbinder etkileri belirgindir.⁶

Bu dönemin önemli ve simgesel bir diğer yönetmeni Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasının beslendiği sanatsal ve edebî kaynaklar ise çok daha geniş ve çeşitlidir.⁷ İçerik bağlamında, insan ilişkilerindeki Çehovyen gözlemcilikten beslenen yönetmenin son dönem filmleri; güçlü sahnelemesiyle ve derinlikli karakter yaratımıyla Ingmar Bergman’ı, öykü anlatımı için sinema dilinin olanaklarını zorlamasıyla Krzysztof Kieślowski’yi, yerel ve küçük dünyalardan çıkarttığı güçlü ve evrensel çatışmalar ile de Abbas Kiyarüstemi’yi anımsatır. Erken dönem Ceylan filmleri ise –öyküden ziyade fotoğrafik kadrajların plastik ve şiirsel gücünden destek aldıkları için– Tarkovski sinemasına daha yakın durur. Gerçekten de *Koza* (1995) ve *Kasaba* (1997) gibi erken dönem çalışmalarında yönetmen; geleneksel öykü bağlamına dayanmak yerine, tıpkı Tarkovski filmlerinde olduğu gibi, imgenin kendi içkin gücünden ve zamanın görünür kılındığı durağan anlardaki çağrışımsal ilişkilerden beslenen zaman-imgesel denemeler yapar. Daha sonraki Ceylan filmlerinde düş ve gerçeklik arasında geçen kimi sahnelerde benzer izler görülse de öyküsel bağlamın ön plana çıkmasından dolayı

⁶ Demirkubuz ve Fassbinder; “içeri ile dışarının farklı olmadığını, dışarının da içeri kadar baskıcı, tekinsiz olduğunu benzer biçimde görselleştirir. Kamusal alanların baskıcı ve dışlayıcı yapısı, gerek mekan düzenlemeleri gerekse karakterler arasındaki bakışlarla anlatılırken yönetmen de çikişsiz, umutsuz, kapalı bir toplumsal yapıya işaret eder” (Akbulut, 2012: 141).

⁷ Ceylan sinemasının kaynaklarıyla ilgili çeşitliliğin ve çok kültürlülüğün farkında olan Diken, Gilloch ve Hammond’ın ortak çalışmaları da yönetmenin filmlerini, konuyla ilgili önceki tartışmaların yaptığı gibi Yeni Türkiye Sineması eksenine değil, “klasik Avrupa (özellikle Fransız, Alman ve Rus) düşüncesi; edebiyatı ve filmleriyle desteklenen ulusötesi bir muhayyile bağlamına yerleştiriyor” (2018: 18).

bu etkiler giderek azalır. Ama düşük bütçeli ve çok küçük bir yapım ekibiyle hayata geçirilen bu ilk filmlerin uluslararası başarısı ile *Uzak'ta* (2002), yönetmenin alteregosu gibi değerlendirilen Mahmut'un (Muzaffer Özdemir) Tarkovski gibi filmler yapma düşüncesi; genç sinemacılar için çoktan yeni bir ilham kaynağı olmuştur. Alternatif sinemayı ve festivalleri yakından takip eden sinefil çevrenin moda jargonuyla söylersek, bu dönem “küçük Tarkovski'lerin” veya “küçük Nuri Bilge Ceylan'ların” dönemi olur.

Bu, küçümseyici bir genelleme olsa da getirmeye çalıştığı eleştirinin kendince haklı nedenleri olabilir. Hasan Akbulut'un da değindiği gibi, mümkün olduğunca az diyalog kullanmaya çalışan bu dönemin bazı kısa öğrenci filmlerinde Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi Yeni Türkiye Sineması'ndan yönetmenlerin etkilerini görmek mümkündür (2016: 13). Sadeleşen diyaloglar, azalan kesmeler, uzayan sessizlik anları ve durağanlaşan kamera gibi biçimsel semptomlar; genç sinemacıların ilham kaynakları hakkında ipuçları verebilir. Ancak 2000'lerden sonra ortaya çıkan ve Tarkovski şiireselliğini çağrıştıran tüm yapımlar, ilk filmlerini çeken hevesli yönetmenlerin amaçsız öykünmeleriyle açıklanamayacak kadar çeşitlilik gösterir. Ceylan sinemasının ulusal ve uluslararası başarısı bir ilham vermiş olsa da, burada başka dinamiklerden de bahsetmek gerekmektedir. Söz konusu eğilimdeki filmlerin bir bölümünün –özellikle Semih Kaplanoğlu tarafından yönetilenler– İslami metinlere ve anlatılara atıflarla yüklü olması, ister istemez başka olasılıkları ve bağlantıları da gündeme getirmektedir.

Millî Sinemadan Tasavvuf Sinemasına

Türkiye'de inanç temelli filmler 1950'lerden itibaren üretilgelmiştir. *Hazreti Ayşe* (Nuri Akıncı, 1966), *Allah'ın Arslanı Hazreti Ali* (Tunç Başaran, 1969), *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* (Muharrem Gürses, 1966) gibi ilk dönem filmler; isimlerinden de anlaşılacağı üzere, daha çok dinî kişiliklerin yaşam öykülerine odaklanmıştır (Evren, 2014: 71). 1970'lerle birlikte ise, siyasi ve toplumsal arka plandaki değişimlerin de etkisiyle, dinî temalı filmlerde bir artış başlar (Coşkun, 2009: 77). Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan ve Salih Diriklik gibi yönetmenlerin çektiği ve Millî Sinema olarak da bilinen bu dönemin İslami filmlerinde konular genellikle yüzeysel dönüşüm öyküleriyle

verilir. “İnsanın başkası yoluyla millî değerlere dönmesi, İslami yaşam tarzını benimsemesi; Çakmaklı'nın filmlerinin özüdür” (Coşkun, 2009: 79). Ancak bu hidayete erme hikâyeleri, basit dramatik karşıtlıklar üzerinden ve alışıldık sinematik yöntemlerle sunulur. Aslında bu, bilinen ve aşına olunan bir durumdur. Çünkü Hilmi Maktav'ın da belirttiği gibi, “İslami yönetmenler, başından itibaren filmlerini, ‘pathos’un dili’ni kullanan Yeşilçam sinemasının üzerine inşa etmişlerdir” (2010: 33). Örneğin Millî Sinema hareketinin ilk filmi olarak kabul edilen *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı; 1970)⁸, “doğru yolu” bulmuş bireylerin yaşadığı huzurla, millî değerlerine yabancılaşarak “yoldan çıkanların” yaşadığı buhranı karşılaştırmak için, farklı toplumsal sınıflara ait sevgililerin kavuşamamasına dayanan Yeşilçam esinli melodram kipini kullanır.

Dinî içerikli öykülerin Yeşilçam izleyicisinin aşına olduğu anlatısal kodlarla sunulması, genel izleyici üzerinde etkili olsa da konuyu üslup ve estetik özellikleriyle de değerlendiren yazarlarda rahatsızlık uyandırır. Bu biçimsel tercihler, Esin Coşkun'un da vurguladığı gibi, hitap edilen çevreler tarafından dahi eleştirilir (2009: 79). Çünkü Çakmaklı ve Uçakan gibi yönetmenlerin kullandıkları anlatı kalıpları veya temsil sistemleri, Batı sanatının anlatı kalıplarının ya da figüratif temsil sisteminin basit birer kopyasıdır. Oysa Doğulu anlamdaki bir tefekkür için başka bir sinemanın şart olduğu düşünülmektedir.⁹ Mesela Sadık Yalsızuçanlar; “Aristocu dram geleneğine hapsolmuş, kendi toplumsal kültürüne ısrarla yüz çevirmiş ve güdük kalmış bir estetiğin aşılması [sic]” gerektiğini söyler (1998: 65-66). Sadece içeriğin değil, biçim ve üslubun da yerel olması gerektiği fikrine dayanan bu söylemin en önemli kuramsal önderlerinden olan Ayşe Şasa ise konuyla ilgili olarak –Eisenstein'ın Japon

⁸ Âgah Özgüç, Yeşilçam Melodramlarına ait bir klişe olan kavuşamayan sevgililer temasını kullanan *Birleşen Yollar*'ın, Millî (veya Beyaz) Sinema akımını başlatan ilk yapım olduğunu söyler (2014: 302).

⁹ Millî Sinemacılar ile İslamî entelektüeller arasındaki üslup odaklı bu ayrışma, taraflarının duruşu itibarıyla, Marksist sanat çevrelerindeki bir ayrışmayı anımsatır. Georg Lukács gibi sosyalist gerçekçiler bilinçlendirici içeriğin realiteye uygun tarzda aktarılmasını savunurken Ernst Bloch ve Bertolt Brecht gibi farklı görüşte olanlar, burjuva uzlaşımından farklı, yeni bir temsil sisteminin uygulanması gerektiğini düşünmektedir. Buradaki tartışmaların temelindeki sorunsal şöyle özetlenebilir: Önemli olan aslına uygun, gerçekçi ve anlaşılabilir bir üslupla aktarılan doğru içeriklerle toplumun ‘bilinçlenmesi’ midir yoksa yeni ifade olanakları aramak mı? Söz konusu tartışmaların bir bölümü için bkz. Bloch vd. 2006.

sinemacılara yaptığı çağrıdan da¹⁰ ilham alarak—, hesap sorarcasına ve net bir dille şöyle der:

Biz Türk sinemacıları, gözlerimizi Amerikan ve Avrupa filmlerinin gösterildiği ekranlardan, kendi toplumumuzun, kendi kültürümüzün ürünü olan köklü sanat geleneklerine ne vakit çevireceğiz? Bu toplumda, birçok başka toplumlardakilerden farklı, çok özgün bir zaman/mekân duyarlığı olduğunun bilincine ne vakit varacağız? Birden bütün bunlara, bu toplumun içinde soluduğu özgün resimlere, seslere, ışıklara, yaşanan hayatın bariz özüne, formlarına hep kör ve sağır mı kalacağız? (Şasa, 2010: 34).

Şasa bunları 1990'ların başında dillendirir.¹¹ Yani ortada ne Derviş Zaim'in geleneksel sanattan ilham alan sinematografik denemeleri, ne de Semih Kaplanoğlu'nun tasavvufi öğelerle yüklü Yusuf Üçlemesi vardır. Daha da önemlisi, sinemaseverler arasında önemli bir hayran kitlesi olsa da, Tarkovski gibi mistik filmler yapmanın henüz pek popüleritesi yoktur. Yalsızuçanlar, “[S]inema-tasavvuf ilişkisi teorik spekülasyonlardan daha çok pratik kazanımlara muhtaç bir sorun olarak görülüyor” (1998: 22) diye '90'ların sonunda yazmıştır. Demek ki milenyumun eşindiğinde bile hâlen —bu bağlamda— yeni bir soluk yoktur. Zaten 1990'ların ikinci yarısı, Millî Sinema için de bir durgunluk dönemidir. Siyasî rüzgârların etkisiyle yükselen İslami filmler '90'ların ortasında, yine siyasî gelişmelere paralel olarak duraklar (Maktav, 2010: 32). Dinî içerikli filmler, tıpkı 28 Şubat dönemindeki antidemokratik baskıların sindirmeye çalıştığı siyasal İslam gibi, yeni bir formda ortaya çıkmak için uykuya dalmış gibidir. Nitekim 2000'li yıllarla birlikte bu gerçekleşir ve değişen siyasal konjonktürle birlikte inanç odaklı filmler de yeni bir formda tekrar karşımıza çıkar. İslami yönetmenler bu dönemde, “daha kitlesel ama aynı zamanda da daha entelektüel bir sinema ve daha modern bir kahraman arayışı” içerisinde, dinî mesajların dozunu düşürüp tasavvuf felsefesinin uzlaşımçı diline yönelir (Maktav, 2010: 32). Ama yine de *Anne ya da Leylâ* (Mesut Uçakan, 2006) ve *Sözün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 2007) gibi filmlerin sanatsal özgünlüğü halen tartışmalıdır. Öykülemeledeki melodramatik ton ve patetik dil belirgindir. Şasa ve Yalsızuçanlar'ın bahsettiği Aristotelesçi olmayan, “buralı” bir

¹⁰ “Ey Japon sinemacıları, kendi kültürünüzün ürünü olan has ve özgün bir sinematografiye sahip çıkacak mısınız, yoksa bunu size benim mi söylemem gerekiyor? Sinematografisiz bir sinema olmayacağını bilmiyor musunuz?” (aktaran Şasa, 2010: 34).

¹¹ Yukarıdaki metnin alındığı kaynağın ilk basım tarihi 1993'tür.

sinema hâlen görünürlerde yoktur. Festival çevreleri tarafından da onaylanacak böyle bir ruhani sinema için biraz daha beklemek ve başka bir çıkış bulmak gerekmektedir. Onların cevabını ya da çözümünü aradıkları temel sorular/sorunlar şu şekilde özetlenebilir: Vaaz vermeyen, kendi doğrusunu dayatmayan, iyi-kötü karşıtlığında şekillenmeyen, melodram kolaycılığına düşmeyen, dinî pratiklerin yüzeysel görünümüne takılmak yerine ruhani bir derinliğe inebilen ve estetik anlamda da kendi görsel dilini kurabilen dinî bir sinema mümkün müdür?

Hak'tan Hakikate

Seçilen temalardan ve karakter temsillerinden dolayı içeriksel bir boyutu olsa da aslen anlatı söylemiyle ve öyküleme retoriğiyle ilgili olan bu sorulardan bir kısmına olumlu cevaplar verilebilmekle birlikte, bazılarının –özellikle didaktiklikle ve iyi-kötü karşıtlığıyla ilgili olanların– cevapları tartışmaya açıktır. Çünkü dinsel düşünce, birtakım sorgulamalar içerse de nihai olarak sorgulanamaz doğruları gerektirir. Temel şeyler a priori'dir ve tartışma konusu yapılamaz. Bu yönüyle dogmatiktir. Gerçek iman ve teslimiyet, şüphenin bittiği yerde başlar. Artık hak ve batıl, doğru ve yanlış nettir. O nedenle kutsal metinlerdeki anlatılar çok net, dolaysız ve yalındırlar. Gri bölgelerle veya gereksiz detaylarla oyalanmadan; ereksel bir şekilde, doğrudan mesaja odaklanırlar. Arka plandaki anlatılara da değinmeye özen gösteren Homeros detaycılığından farklı olarak, “yalnızca öyküdeki seyrin hedefi açısından önemli olan görüngüleri seçip bunun dışındaki diğer her şeyi karanlıkta bırakan” (Auerbach, 2019: 23) Elohist özgüvenin arkasında da bu netlik vardır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, sanat sinemasının griliklerine girmeden keskin bir siyah-beyaz karşıtlığında kendi doğrularını savunan Millî Sinema; Aristotelesçi öykülemeden ziyade semavi metinlerdeki retoriğe daha yakındır ve bu özelliklerinden dolayı ne kadar hor görülmüş olursa olsun, bağlı bulunduğu düşünce ve inanç sistemiyle daha uyumlu bir sinemadır. Çünkü Diriklik, Çakmaklı ve Uçakan gibi yönetmenler; resmî ideolojiyle ve kültürel çevrelerle ters düşme pahasına da olsa, hak inancına dayalı içeriklerinden vazgeçmemişlerdir.

İslami düşünceye göre bir şeye “hak” dendiği zaman onun tartışmasız bir doğruya işaret ettiği kabul edilir. “Kur’ân-ı Kerîm’de 247 yerde geçen hak kelimesi

âyetlerin çoğunda bâtilin zıddı olarak” kullanılmaktadır ve “gerçek, sabit, doğru” gibi anlamlarıyla Kur’an’ın kendisini ve İslam’ı ifade etmektedir (Çağrı, 1998: 137). Ancak son yıllarda, bazı İslami düşünce çevrelerinde ve sinemayı da ilgilendiren tartışmalarda, Arapça’daki “hakk”tan gelen “hak” sözcüğü yerine, yine Arapça kökenli olan ama felsefi literatürde daha çok Batı felsefesindeki “vérité” ve “truth” gibi kavramların karşılığı olarak kullanılan “hakikat”¹² sözcüğü ön plana çıkmaktadır. Eşanamlı gibi duran bu iki kelime arasındaki nüanslar, dinî sinemadan Tarkovski’vari bir sinemaya geçişi anlamakta da bize yardımcı olabilir.¹³ Çünkü hakikat, haktan farklı olarak, bulunan değil aranan bir doğruya gönderme yapar¹⁴ ve bu yönüyle de kesin doğruları savunan öğretici bir sinemadan ziyade arayış içerisindeki daha sanatsal ve sorgulayıcı bir sinemayı işaret eder. Türkiye özelinde de bazı mütedeyyin yazarların hak yerine hakikat sözcüğüne yönelmesi ile Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin Tarkovski esinli din temalı filmler yapmasının benzer dönemlerde vuku bulması, bu anlamda dikkate değerdir. Bu tür girişimler, dinî olguların, bir şekilde, daha felsefi veya –sinema bağlamında düşünürsek– daha sanatsal bir formda ele alınmaya çalışılması olarak okunabilir. Bununla birlikte Şasa ve Yalsızuçanlar’ın yıllar önce teorik düzlemde dillendirdikleri ve pratiğe geçmesini arzuladıkları tasavvufi bir sinemanın nihayet somutlaşması olarak da değerlendirilebilir. Semih Kaplanoğlu ve Tarkovski sineması

¹² Örneğin Nusret Hızır, hakikat üzerine yaptığı kavramsal çalışmasında sözcüğü; “vérité, truth, Wahrheit” ifadelerinin karşılığı olarak kullanmıştır (Hızır, 1955). Gerçeklik ve hakikat sözcükleriyle ilgili kavramsal karmaşayı gidermeye çalışan Harun Tepe de, diğer dillerle benzer bir eşleştirme yapar: “İngilizcedeki ‘reality’, Almandaki ‘Realität’ ve ‘Wirklichkeit’; Türkçedeki ‘gerçeklik’ sözcüğünün karşılığı olarak ele alınır; yine İngilizce’deki ‘truth’ ile Almanca’daki ‘Wahrheit’, Türkçede ‘doğruluk’ ya da ‘hakikat’ ile karşılanırsa, en azından ‘gerçeklik’ ile ‘hakikat’/ ‘doğruluk’-un karıştırılması sorunu, dilsel olarak çözülmüş olur” (2016: 17).

¹³ Nitekim Tarkovski sinemasının son dönem İslami filmlerdeki yansımalarını ele alan ve burada da gönderme yapılan bir çalışmanın adı *Hakikatın Sineması*’dır (Gülşen, 2015).

¹⁴ Hakikatın bilgisine erişilip erişilemeyeceği epistemolojinin temel problemlerindedir. Öyle ki, bu bilgiye ulaşıldığında felsefi arayış bile anlamsız hale gelebilir. Bu nedenle hakikat sözcüğü hak sözcüğüne göre biraz daha temkinli söylenir. Altı doldurulmaya çalışılır. Hakikati doğrulukla eş anlamlı gibi değerlendiren Harun Tepe, bununla ilgili şöyle yazar: “Doğruluk sorunu, öncelikle, insanın doğruluğa ulaşım ulaşamayacağı ya da ne derece ulaşabileceği sorusuyla ilgilidir. Bu haliyle sorun, bilgi felsefesinin ana sorunlarından birisidir. Antik felsefeden bu yana sürüp gelen, nesnelere oldukları gibi bilinip bilinemeyecekleri ya da insanın bilme yetisinin nesnelere doğasını bilmeye ne kadar elverişli olduğu, doğruluğun olanaklı olup olmadığı, olanaklıysa bunun saltık doğrular olarak görülüp görülemeyeceği, doğruluğun (bazı şeylere -örneğin insana, kişiye-) göreceli olup olmadığı soruları, başka bir deyişle bilgi felsefesinde bilinemezlik, şüphecilik, görecelilik tartışmaları temelde hep bu konuya ilişkindir” (2016: 22).

ile olan bağıncı inceleyen çalışmalara bakıldığında ikinci yorumun daha popüler olduğu görölmektedir. Kaplanoğlu'nun filmleri, çoğunlukla, bir tür "beklenen sinemanın" sinyalleri olarak değerlendirilip coşkuyla karşılanmaktadır. Enver Gülşen'in şu sözleri, bu coşkuyu yansıttmasının yanında coşkunun nedenlerini de açıklar:

Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi*'ni sinemanın maneviyata açılan kapılarına yönelik ilgisi yüzünden özellikle önemsiyoruz. Tarkovsky, Bresson, Kieslowski, Paradjanov gibi yönetmenler özellikle Hristiyanlık ve Doğu bilgelikleri bağlamında maneviyata açılan filmler yaptılar elbette. Ancak bizim ölkemizde ve genel olarak Müslüman coğrafyada maneviyata açılan filmlerin büyük çoğunluğunun epistemolojik ve retorik düzeyde kaldığını kabul etmeliyiz. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'dan itibaren Yusuf Üçlemesi ile yaptığı şey, bu yüzden bizim için bir milat değer taşır. Ancak, *Yusuf Üçlemesi*'nin bize gösterdiği sadece Tarkovsky, Bresson vs. gibi yönetmenlerin yaptığının bir tekrarını ima etmesi değildir. Hâlâ canlı olan bir vahiy ve hikmet geleneğinin tam ortasında duran İslam kültürü ve sanatının içinde yaşayan ve bu büyük yönetmenlerin yaptıkları ile boy ölçüşebilen, hatta onların yaptıklarından daha değerli, bilgi ve deneyim açısından daha derinlere ulaşabilen filmler yapabilme potansiyeli açısından verdiği emaredir *Yusuf Üçlemesi*'ni bu kadar değerli kılan... (Gülşen, 2015: 39).

Anlatı iskeleti bir büyüme öyküsü gibi tasarlanmış olan ve *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Ba*'dan (2010) oluşan Yusuf Üçlemesi; durgun şiirsel planlarıyla, yoğun metaforik göndermelerıyla ve sinematografisindeki ince işçilikle gerçekten de değerlidir. Ama bu üçlemenin, İslam kültüründeki derin potansiyeli ortaya çıkararak manevî sinema bağlamında Tarkovski ve Bresson'u da aşacak bir hareketin başlangıcı olarak kabul edilmesi, tartışmaya açıktır. Mistik yönüyle İslam tasavvufunu da kapsayan ve kökleri çok daha eskiye uzanan kadim Doğu kültürlerinin ilham verdiği Yasujirō Ozu, Sergei Parajanov, Apichatpong Weerasethakul, Abbas Kiyarüstemi veya Derviş Zaim gibi eski ve yeni önemli başka sinemacılar da varken, ürünlerini yeni yeni vermeye başlamış¹⁵ bir sanatçı için bunları söylemek, erken bir iddia gibi durmaktadır. Nitekim yönetmenin Yusuf Üçlemesi'nden sonra yaptığı ilk uzun metraj filmi *Buğday* (2017); Tarkovski'yi aşan bir sinema yerine ona ait imgelerin ve temaların neredeyse pastişe varan bir tekrarı gibi durmaktadır. Bilim-kurgu izlekleriyle mistik konuların iç içe geçirilmesi,

¹⁵ Semih Kaplanoğlu; 1990'larda *Şehnaz Tango* isimli dizi filmi, 2000'lerin başında da ilk uzun metraj filmleri olan *Herkes Kendi Evinde* (2001) ve *Meleğin Düşüşü*'nü (2004) yönetmiş olsa da doğrudan tasavvufi kökleri olan Yusuf Üçlemesi, 2007'den sonra gelmiştir.

yolculuğa çıkılan gizemli bir bölge, bu yolculuktaki davranışlarıyla merakları cezbeden ruhanî bir öncü, bu öncünün özel zihinsel yetileri olan engelli kızı ya da cenin pozisyonundaki su kenarı uyuklamalarıyla ortaya çıkan düş-gerçek bulanıklığı gibi anlatı ve sahne detayları doğrudan *Stalker*'ı akla getirmektedir. *Buğday*'daki öncünün Kur'an'daki Hızır kıssasından da izler taşıması, *Stalker*'daki "bölge"ye denk gelen "ölü topraklar"daki yolculuğun bir tür seyr-u sülûk¹⁶ formunda olması ve sürekli altı çizilen vahdet-i vücûd göndermeleri; Kaplanoğlu'nun sanatsal üretimindeki temel kaynakları, bu filmde de özetler. Bu, en genel haliyle, dinî ve tasavvufi metinlerden alınan kavramların ve anlatıların Tarkovski üslubu ile harmanlandığı bir sinemadır.

Bu yönüyle *Buğday*, seçilen dinî perspektiften dolayı Tarkovski'nin bazı yönlerini yanlış yorumlayan hakikat sineması takipçilerinin düştüğü benzer bir yanılgıyı da tekrarlar. Çünkü Tarkovski, sanılanın aksine, bildiğimiz anlamda bir dindar veya Gülşen'in söylediği şekliyle "bir çağdaş derviş" (2015: 95) değildir. Yönetmen, dünyanın giderek sekülerleşmesine hayıflansa da açıkça Hristiyan bir çözüm önermemiştir (Martin, 2013: 174). Akla karşı duyguları savunduğu ve hem metinlerinde hem de imgelerinde aklın üstünlüğüne sırt çevirdiği bilinen bir gerçektir. Ama bu sırt çeviriş, semavi bir teolojiden ziyade doğaya ve dünyaya dönük bir bilgeliğin izlerini taşır. Vecd halindeki karakterlerinin göğe veya sonsuzluğa değil, toprağa ve suya yönelmesi bunun açık bir göstergesidir.¹⁷ Bu nedenle o, Hristiyanlığa veya başka bir semavi dine değil, panteizme daha yakın durmaktadır. Zaten kendisi de bunu açıkça ifade eder ve panteistik yorumları doğrular.¹⁸ Öyleyse, yönetmenin *Nostalghia* (1983) filminde görülen ve *Buğday*'da Vahdet-i Vücûd göndermesi olarak yenilenen 1+1=1

¹⁶ "Sözlükte 'yola girmek, yolda yürümek; (bir şey) başka bir şeyin içine nüfuz etmek, katılmak, intikal etmek' anlamlarına gelen sülûk kelimesi tasavvufta 'insanı Hakk'a ulaştıran tavır, amel, ibadet, fiil, hareket ve davranış tarzları' mânasında kullanılmıştır. ... Sülûk, tarikatlar sonrası dönemde genellikle aynı anlama gelen seyr kelimesiyle birlikte (seyrüsülûk) kullanılmıştır" (Uludağ, 2010: 127).

¹⁷ "[S]tandart ideolojik geleneğimizde Tin'e yaklaşım bir yükselme olarak, bizi dünyaya bağlayan yerçekimi gücünün omuzlarımızdaki ağırlığından kurtulmak olarak, maddi süredurumdan bağları kesmek ve 'serbestçe dalgalanmak' olarak algılanmıştır. Buna karşılık Tarkovski'nin evreninde tinsel boyuta sadece toprağın nemli ağırlığıyla (veya durgun suyla) doğrudan yoğun fiziksel temas yoluyla geçeriz. Nihai Tarkovskici tinsel deneyim, özne yarı yarıya durgun suya batmış şekilde dünyanın yüzeyinde uzanmışken gerçekleşir; Tarkovski'nin kahramanları dizlerinin üstünde, başları yukarıya, göğe dönük dua etmezler; aksine nemli toprağın sessiz kalp atışlarına yoğunlaşıp kulak verirler..." (Žižek, 2014: 105).

¹⁸ "Kendimi panteizme çok yakın hissediyorum" (Tarkovski'den aktaran Martin, 2013: 45).

şeklindeki simgeleştirme de aslında, insan ve doğa ikiliğini reddeden bir tür panteist veya animalist çağrıya daha yakın durmaktadır.¹⁹ Böyle bir yaklaşım, Slavoj Žižek'in yönetmene dair yaptığı "materyalist teoloji" yorumuyla da örtüşür:

Tarkovski'nin evreninde, özne, etrafında hissedilebilen maddi gerçeklikle ilişkisi koptuğunda değil tam tersine aklını bir kenara bırakıp maddi gerçeklikle yoğun bir ilişkiye girdiğinde rüyalar âlemine girer. Bir rüyanın eşliğinde Tarkovskici kahramanın tipik duruşu, bütün duyularının odaklandığı yoğun bir dikkatle bir şeyleri beklemektir; sonra birden, sanki sihirli bir değişimle, maddi gerçeklikle en yoğun teması bir düşsel âleme dönüşür. Dolayısıyla, Tarkovski'nin sinema tarihinde belki de eşsiz bir çabayı temsil ettiği, materyalist bir teoloji tavrını, gücünü akli terk etmesinden ve maddi gerçekliğe teslim olmasından alan bir derin tinsel duruş geliştirdiği iddia edilebilir (Žižek, 2014: 106).

Ama bu materyalist teoloji onu, ülkesinin sosyalist ideolojisine de yaklaştırmaz. Aksine, rasyonalizme ve pozitivist düşünceye karşı takındığı eleştirel tutum ve sosyalist ideallere ilgisizliği, Sovyet yetkililerin pek de tasvip edebileceği türden değildir. Zaten bu yüzden, neredeyse her filminde yöneticilerle sorun yaşar, bazı filmleri bir süre yasaklanır ve son iki filmini kısıtlı imkanlarla, ülkesinden uzakta çekmek zorunda kalır. Oysa o dönemde kariyerinin zirvesindedir ve sanatından veya düşüncelerinden biraz taviz vererek, devletin ona sağladığı imkânları sonuna kadar kullanmaya devam edebilir. Ancak o, bu kolaycı tutum yerine, rejimi rahatsız ederek hapiste yatmayı bile göze alan yakın arkadaşı Sergei Parajanov gibi, doğru bildiği yoldan yürümeyi tercih eder. Çünkü ona göre "dehanın en belirgin işareti, bir sanatçının görüşleri ve ilkelerini, esinleri ve içsel gerçeği üzerindeki denetimini hiçbir zaman kaybetmeyecek kadar tutarlı bir şekilde izlemesidir" (Tarkovski, 2008: 62). İlkelerine karşı bu tutarlı tutumu; onu, sinik bir mistik değil, aksine, sistemi rahatsız edecek kadar aktif bir muhalif haline getirir. O nedenle Tarkovski sineması, yönetici erkle ters düşme pahasına da olsa inandığı doğruları savunmaktan vazgeçmediği için, alıştığımız anlamda olmasa da kendi dönemsal bağlamı içerisinde politik bir sinemadır aslında.

¹⁹ Her ikisi de bir tür birlik ve özdeşlik düşüncesi üzerine kurulu olduğu için aralarında benzerlikler olsa da panteizm ile vahdet-i vücûd aynı şey değildir. Hasan Tanrıverdi'ye göre "vahdet-i vücûdda aşkın bir zatın varlığı kabul edildiğinden, bu doktrinin panteist bir öğretisi olduğu söylenilemez. Panteizmde Tanrı, tabiatla aynılaştırılmış ve özdeş kabul edilmişken vahdet-i vücûdda Tanrı'nın isim ve sıfatlarının tecellisi olarak kabul edilmiştir" (2012: 87-88).

Onca tematik ve biçimsel referansa rağmen *Buğday*, Tarkovski sinemasından bu yönüyle ayrılır. Çünkü *Buğday*, olası politik çıkarımlara karşı çekimserliğin en net hissedildiği Kaplanoğlu filmidir. Yönetmenin, Yusuf Üçlemesi de dâhil önceki filmleri, daha bireysel meseleler etrafında geliştiği için tarihsel tutarlılıkla ya da toplumsal olaylarla ilgili herhangi bir beklenti oluşturmamıştır. *Buğday* ise, ilk bakışta; gıda krizi, küresel ısınma, sınıflı toplum, gelir eşitsizliği ve göç gibi güncel sorunlarla ve politik konularla temas halinde olan bir öyküyle karşı karşıya olduğumuz izlenimi uyandırmaktadır. Filmin girişinde kurulan distopik dünya, taşıdığı gerçeklik payıyla, neo-liberal kapitalizme ve onun uygulayıcısı olan siyasi erklere dair politik eleştiriler yöneltmek için uygun bir zemin sunar. Ancak yönetmen, bu tür dünyevi ve geçici konularla uğraşmak yerine, insanın dünya üzerindeki varlık nedenini sorgulamaya açan ve filmin sonunda “Buğday mı nefes mi?”²⁰ meseli ile bunun cevabını vermeye çalışan başka bir öyküye yönelir. Tohum ve gıda krizi gibi güncel olaylar, bu kutsal meselin gölgesinde kalmış ve hatta bunun için kullanılmıştır.²¹

Yüce ve varoluşsal bir hakikat arayışı içerisindeyken bu tür metaforik araçsallaştırmaların hoş görüleceği düşünülmüş olabilir. Ama bu tip yaklaşımların, somut sorunların ve mevcut sorumluların görmezden gelinerek her şeyin ruhani bir zeminde çözülmeye çalışıldığı bir tür hedef saptırmaya veya mistifikasyona yol açtığı ve bu nedenle de, bilerek veya bilmeyerek, gerçekliği çarpıtan ideolojinin değirmenine su taşıdığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nokta, sinemayı da aşan ve günümüzde artık iyice kronikleşmeye başlayan başka bir düşünsel sorunun; çözümü açık ve somut olan güncel meseleleri bile varoluşsal veya felsefi bir zemine taşıyarak

²⁰ Filmde birkaç kez duyulan ve öykünün dayandığı temel düşünceyi –hakikat ve kurtuluş maneviyattadır– mistisize eden bu soru, Anadolu tasavvuf kültüründeki bir hikâyeden alınmıştır. Menkıbeye göre (aktaran Demirci, 2013: 22), fakir bir Anadolu köylüsü olan Yunus (Yunus Emre); kıtlık zamanı çaresiz kalınca Hacı Bektaş’ın dergâhına gider ve ondan buğday ister. Dergâhtaki birkaç günlük misafirlikten sonra Hacı Bektaş, Yunus’a “Buğday mı, himmet mi?” diye sorar. Birkaç kez tekrarlanan bu soruya Yunus her seferinde “Buğday,” diyerek cevap verir ve karşılığında talep ettiği buğdayı alarak dergâhtan ayrılır. Ancak yolda bu cevabından pişmanlık duyarak geri döner ve buğday yerine himmet – nefes, dua– talep eder.

²¹ En basit antropolojik ve tarihsel gerçeklerin bile bir kenara bırakılmış olması böyle bir araçsallaştırmayı doğrular. Örneğin tarım devriminden önceki önemsizliği tamamen ihmal edilen buğday, insan türünün yer yüzündeki varlığının ayrılmaz bir yoldaşymış gibi sunulmuştur.

gerçek bağlamından koparma –ve böylece pratik çözümlerden uzaklaşma– sorununun ipuçlarını barındırdığı için ayrıca önemlidir.

Felsefe Yapmanın Dayanılmaz Hafifliği ya da Gerçeği Örtten Hakikat

Anton Çehov'un *Altıncı Koğuş*'unda (1966), yaşama dair tüm sorunları ontolojik bir zeminde ele almaya çalışmanın naifliği ve belki de nafileliği üzerine düşündürülen anlamlı bir sahne vardır. Bir akıl hastanesinin başhekimisi olan Andrey Yefimiç, nevi şahsına münhasır ve bilge tavırlarıyla dikkatini çeken İvan Dmitriç Gromov adındaki hastasıyla iletişim kurmaya ve onun sıkıntılarını çözmeye çalışmaktadır. Okumayı seven doktorun, hastasının sıkıntılarını Diyojen'in felsefisi ile hafifletmeye çalışması ve "[H]uzur, dirlik insanın dışında değil, içindedir," (1966: 52) gibi beylik cümleler kurması, pis ve soğuk bir hastane odasında hayata tutunmaya çalışan Gromov'u sinirlendirir. Bilgeliğini kitaplardan ziyade zorlu deneyimlere ve yaşam pratiklerine borçlu olan Gromov, doktor tarafından çekilen empati yoksunu bu vaazı, Diyojen'in yaşadığı coğrafya ile Rusya'daki iklim koşullarının basit ama mantıklı bir karşılaştırmasıyla²² ve yaşamın o yalın gerçeğini dışa vuran şu içten ifadeyle yanıtlar:

Hayatın özü... içi, dışı... Kusura bakmayın, ben de bunları anlamıyorum. Bildiğim tek şey... evet, tek şey Tanrının beni sıcak kanla, sinirlerle yarattığı!... Bildiğim bu. Her canlı doku dıştan gelen çeşitli tahrike karşı bir tepki gösterir. Ben de bu tepkiyi gösteriyorum. Bir yerim ağrıdığı zaman bağırır, ağlarım. Alçaklığa hiddetle, ahlâksızlığa nefretle karşılık veririm. Ancak bunları duyduğum zaman yaşadığımı bilirim. Bir organizma ne kadar ilkelse duygulanma ve dıştan etkilenme gücü o derece zayıftır. Organizmanın gelişmesiyle, etkilenme ve gereken hallerde tepki gösterme gücü o ölçüde artar. Bilmiyor muydunuz bunu? Bir de doktor diye geçiniyorsunuz!.. (1966: 53-54).

Eduardo Galeano'ya göre Çehov, "susarak konuşan", yani hiçbir şey söylemiyormuş gibi yaparken aslında çok şey söyleyen bir yazardır (2013: 39). Bu bağlamda, yukarıda bahsi geçen sahenin ve müteakip diyalogların içerdiği eleştiriyi, çok şey söylüyormuş gibi yapıp da aslında hiçbir şey söylemeyen günümüz sanat, edebiyat ve akademi

²² "Diyojen'in ne çalışma odasına, ne sıcak eve ihtiyacı vardı. O sıcakta bunlara lüzum yoktu tabii! Fıçısında yan gelip portakalları zeytinleri gövdesine indiriyordu. Herif Rusyada yaşamış olsa Aralıkta değil, Mayısta bile sıcak oda arardı; iflâhını keserdi soğuk!" (1966: 52).

alanındaki çalışmalara da uyarlayabiliriz. Kitabî bilgiyi temsil eden Yefimiç'in karşısına pratik yaşamın temsili gibi duran Gromov'u²³ koyduğu için alegorik bir yön de barındıran bu tartışma, havalı kavramlaştırmaların, felsefî demagojinin ya da sinema özelinde düşünürsek, öyküleme ve görselleştirmede başvurulan gereksiz stilizasyonun,²⁴ gerçek olgular üzerinde yarattıkları sis tabakası ile onların içselleştirilmesini ya da anlaşılmasını nasıl engelleyebileceği üzerine de düşündürmektedir.

“Dünyanın kavramlardan örülmesi dünyanın dehşetli oradallığı üzerine çekilmiş ince bir astardır,” der, Crispin Sartwell (1999: 55). Bunu sanata ve metin dışı güncel yaşama genişleterek diyebiliriz ki; sadece kavramlar üzerinde değil, olgular ve imgeler üzerinde de fazlaca oynamak, salt akademik ve sanatsal kaygılar taşısa bile, görüldüğü kadar masum olmayabilir. Ne olduğu tam olarak kestirilemeyen ve ifade etmek istediği şeyle tezatlık oluştururcasına belirsizliklerle yüklü olan hakikat kavramı ve onun sinemayı da kapsayan anlatısal ve edebî uygulamalardaki uzantısı olan hakikat arayışı mefhumu, bunlardan biridir. Yine Sartwell; “[H]akikat hakkında söylenecek bir şey varsa, o da hakikatin esrarlı, hantal ve tuhaf olduğudur. Hakikat çarpar, hakikat öldürür ancak hakikat nadiren iş görür,” diye yazar (1999: 54). Gerçekten de, kavram ve uzantıları, yanlış ya da art niyetli bir kullanımla; yaşamın gerçeğine ve somut toplumsal sorunlara sırt çevirmek ve hatta bunları küçümsemek

²³ İlginçtir ki, Gromov ve Yefimiç'in bu pozisyonları, karnı aç bir şekilde dergâhın kapısına gelen Yunus'la ona “buğday mı, himmet mi?” sorusunu yönelten Hacı Bektaş arasındaki ilişkiyi de çağırıştırır. Çehov'un çıkarımından yola çıkarsak, soruya ısrarla buğday cevabını verip arkasından pişman olan Yunus'un ilk talebinin aslında daha insani olduğunu söyleyebiliriz. Ahmet Turan Oflazoğlu'nun menkıbeye getirdiği şu farklı yorum da bu çıkarımı desteklemektedir: “Yunus ‘Bana buğday gerek’ demişse, bu, insanın önce karnının doyması, yani yaşaması gerektiğinin vurgulanmasıdır, bu dünyanın hakkını vermenin kaçınılmaz olduğudur; çünkü himmetle ulaşılan bütün yüce değerlerin taşıyıcısı biyolojik varlığımızdır” (1995: 545).

²⁴ Stilizasyon ile gerçekliğe yabancılaşma arasındaki ilişki, en basit ve yalın haliyle, son dönem Türkiye Sineması'ndaki mekân tercihlerinde gözlenebilir. Ülke nüfusunun büyük bir kısmı, toplu konutların ve yüksek blokların tekdüzelğinde yaşamak zorundayken filmler genellikle, dokusunu, ruhunu ve tarihsel kimliğini kısmen koruyabilmiş Anadolu kasabalarında, Balat veya Kuzguncuk benzeri tarihsel semtlerde, Beykoz Kundura Fabrikası gibi eski yapılarda ya da bunlara benzer mekanlarda çekilmektedir. Bir tür mekânsal self-oryantalizm olarak değerlendirebileceğimiz bu yaklaşımın en çok da kendi özüne döndüğü söylenen özcü bir sinema tarafından benimsenmesi ise ayrıca ironiktir. Örneğin yine tasavvufi meseleler etrafında kurulmuş olan *Dilsiz*'de (Murat Pay, 2019), mekânsal tercihlerdeki zamanın ruhundan kopuş net bir şekilde görülür. Filmde, Safranbolu ve İstanbul'daki bazı tarihî ve turistik mekânlar insanların gündelik yaşamını sürdürdükleri kalıcı konutlarmış gibi sunulmuştur. *Dilsiz* istisnai bir örnek değildir. Sanat sineması içerisindeki çoğu filmde benzer bir mekân kurgusu görülebilir.

için bir araç haline gelebilmektedir.²⁵ Lacan'cı hiyerarşi içinde düşündüğümüzde de, buyurgan söylemlerle üretilen ve bu nedenle de simgeselin göbeğinde yer alan hakikat; gerçeklik statüsü açısından, imgeselin bile kapsayamadığı “Gerçek”in çok gerisindedir. “Lacan'cı Gerçek, simgesel düzenin tamamlanmamışlığının belirtisidir. Anlamlandırmanın kırıldığı noktada toplumsal yapının içindeki bir boşluğa işaret eder,” (McGowan, 2012: 21). Hakikat benzeri kavramlar ise muğlak anlam sınırlarından dolayı bu boşluğu da kapsıyorlarmış gibi görünseler de, belirli kültürel kimlikler tarafından yoğun bir ideolojik belirlenimle donatıldıkları için bundan çok uzaktırlar. “Ya ideoloji, sonlu evrenin kapalılığının dışında, geçiş yapılabilecek ‘hakiki bir gerçeklik’ vardır inancının ta kendisinde yatıyorsa?” diyen Žižek de (2009: 19) aslında, hakikat söyleminin arkasındaki ideolojik motivasyonlara dair şüphesini ortaya koymaktadır. Çünkü bilinçdışının ve beyindeki biyokimyasal süreçlerin keşfiyle iyice anlamsızlaşan –veya en azından anlamsızlaşması gereken– Platonik felsefenin ve eski düalisttik yaklaşımların cesaretlendirdiği “başka yerdeki hakikat” söylemleri, buradanın ve şimdinin somutluğundaki olguların anlaşılmasını da engellemektedir. Örneğin yanlış tarım politikaları veya iklim krizi gibi somut nedenler varken “Buğday mı nefes mi?” gibi anlam yüklü sorular sormak, çözüm üretmemenin ötesinde, olası gerçek çözümlerin de önünü tıkayabilmektedir. Çünkü zihinde kurgulanan ve simgesel içerisinde üretilen hakikatler ile yaşamın somut gerçekliği uyuşmamaktadır. Yaşadığımız dünya ve onun içerisindeki insan davranışları; büyük oranda, organizmayı ayakta tutmaya dönük

²⁵ Varoluşun amacı, yaşamın başlangıcı ve sonu, maddenin kaynağı gibi daha köklü meseleler varken toplumsalın gündeliğiyle uğraşmak sanatçı ya da düşünür için basitleştirici bir düşünsel edim olarak görülebilir. “Kaynağa geri dönüş temel görevdir, insanın işi budur” diyen Albert Caraco şöyle devam eder: “Bu yüzden, düşünür adına layık ender kimseler, bir metafizik oluşturmak amacıyla ontoloji ve etimolojiyle ilgilenirlerken, modadan kopmamayı dert edinmiş kıt zekalılar, aşağı bir ayrıntı olan toplumsalı seyrede seyrede yok olup gidiyorlar. Çünkü toplum bir hiçtir, bir biçimdir, içeriği yitik kitleden ibarettir, spermatik uyurgezerlerin dalaşdır toplum, son derece aşağılık bir şeydir, filozofu hiç ilgilendirmez” (2007: 27). Tüm varoluşu antropomorfik ya da kültürel kalıplara sığdırmaya çalışmanın arkasındaki hümanist ego düşünüldüğünde Caraco'nun bu öfkesine hak verilebilir. İnsana ve onun oluşturduğu yapılar gereğinden fazla önem atfetmek, onu evrendeki diğer varlıklardan bağımsız bir odakmış gibi düşünmek hümanist düşünce sistemlerinin genel ve alışıldık bir sığılığıdır. Bu sığılık, aynı zamanda, insanın ait olduğu gerçeğe, yaşamını devam ettirmeye çalışan bir organizma olduğu gerçeğine yüz çevirmesini ve onu küçük görmesini de kolaylaştırır. O nedenle yukarıdaki hakikat söylemi eleştirileri ile Caraco'nun sözleri aslında çelişmez. Aksine, kültürel kurumların icat ettiği hakikatler yerine “kaynağa dönüş” önerilmiştir. “Bildiğim tek şey... evet, tek şey Tanrının beni sıcak kanla, sinirlerle yarattığı!” diyen Gromov da zaten böyle bir kaynağa dönüşü önermektedir. Ama biyolojik anlamdaki hayatta kalma ereğine dayanan bu kaynaktan adım adım ilerleyip günümüze geldiğimizde karşımıza çıkacak şey yine toplumsal düzen ve ekonomik sistem olacaktır.

yaşam mücadeleleriyle, çıkar ilişkileriyle, ekonomik modellerle, sınıflı toplum yapısıyla, iktidar çatışmalarıyla, maliyeti düşürmeye dönük üretim stratejileriyle, tüketime dayalı pazar taktikleriyle ve politik kararlarla şekillenirken bunlar yokmuş gibi davranıp her şeyi bireye ve onun içsel ya da ruhanî dünyasına indirgemek veya tüm suçu onun hamlığına, hakikatten uzaklaşmasına veya maneviyatsızlığına yüklemek, sistemsel boyuttaki asıl sorunların görülmesini engelleyebilmektedir.

Böyle bir değerlendirmeye, toplumun da bireylerden oluştuğu ve bireye dönük her analizin eninde sonunda sosyolojik ve politik çıkarımların da önünü açacağı yönünde bir eleştiri getirilebilir. Özellikle de sinema için bu eleştiri son derece makuldür. Çünkü sınırlı uzay-zamanı gereği filmler, toplumun farklı katmanlarını ilgilendiren konuları veya savaş ve doğal afet benzeri kitlesel olayları işlerken ister istemez temsilî mikro dünyalar inşa etmek, toplumsal grupları bireylerle temsil etmek veya alegorilere, metaforlara ve metonimilere başvurmak zorundadır. Zaten Türkiye Sineması içerisinde de bunun başarılı uygulamaları görülebilir. Örneğin 1960'lar ve '70'lerdeki bazı taşra filmleri, ülkeyi bir köye ya da birkaç temsilî karaktere dönüştürerek genele dair olanı tikeller üzerinden tartışmaya açmıştır. 2000 sonrasında ise *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015), *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) gibi yapımlar; az sayıda karakterle ve mütevazı sayılabilecek prodüksiyonlarla, ülke gündemine ve toplumsala dair önemli şeyler söylemiştir. Üstelik bu, 1980'lerde ve '90'larda olduğu gibi doğrudan ve didaktik siyasal savlarla değil de, sıradan yaşamlardan alınmış basit gözlemlerle ve gerçekliği zedelemeyen etkili temsil stratejileriyle²⁶ başarılıdır. O nedenle, yukarıda gündeme getirilmeye çalışılan sorun tekil öznelerin fazlaca öne çıkarıldığı bir sinemayla ilgili değildir. Sorun, bireylerin somut olgulardan, güncel gerçeklerden ve toplumsal katmanlardan tamamen kopuk bir şekilde ele alınmasıyla ilgilidir. Lukács'ın dışavurumculuk benzeri modernist eğilimleri eleştirirken kullandığı ifadeyi ödünç alırsak bu durumu "realiteden uzak düşmüş soyutlama" (Lukács, 2006: 74) olarak adlandırabiliriz. O halde, burada

²⁶ Farklı toplumsal ve kültürel sınıflar; bireyler üzerinden temsil edilmeye çalışıldığında inandırıcılıktan uzak, karikatürize streotipler ortaya çıkabilmektedir. Oysa yukarıda anılan filmlerde, karakterler üzerinden belirli toplumsal gruplara gönderme yapılırsa da, bu, kaba tipler yoluyla değil; karakterin bireysel niteliklerini de koruyarak yapılmaya çalışılmıştır.

sorunsallaştırdığımız şeyi de, kendi kabuğuna çekilerek, “hem karakterlerini hem de öyküsünü gerçek olgulardan ve asıl sorunlardan soyutlayan bir sanat sineması” ifadesiyle özetleyebiliriz.

Söz konusu soyutlama çok farklı şekillerde gerçekleşebilir. Tarkovski tarzı bir hakikat arayışı, bunun yollarından sadece biridir. Diğer ise, karakterlerin herhangi bir toplumsal sınıfla ilişkilendirilmeden tamamen kendi bireysel dünyaları içerisinde ele alınması ve tüm meselenin, öznelerin yakın çevresindeki ilişkilere indirgenmesidir. Örneğin Zeki Demirkubuz ile özdeşleşen ve son dönem sanat sinemasında çokça karşılık bulan “İnsanın kendisi bu kadar karanlıkken sen neyin mücadelesini vereceksin!” cümlesiyle özetlenebilecek bir pesimiz de, asıl sorunları ve sorumluları göstermek yerine sadece hedef saptırmaktadır. Yaşamın kıyısında kalmış karakterleri ele almasına rağmen bu kıyıda olma halinin herhangi bir sınıfsal ve ekonomik analizini yapmayan; bunun yerine, Dostoyevskici bir karamsarlıkla yaşanan kötülükleri sadece insanın karanlık tarafına indirgeyen farklı bir apolitiklik söz konusudur. Bu karamsarlık, bazı yönleriyle, Žižek’in oldukça ideolojik bulunduğu sinizmin arabesk bir versiyonu gibidir. Ona göre sorunlu sinizm, egemen ideolojinin kendini önemliymiş gibi gösteren ağırbaşlı tavırlarını alaycılık üzerinden sekteye uğratan kinik davranıştan²⁷ şöyle ayrılmaktadır:

İdeolojik evrenselliğin ardındaki tikel çıkarı, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. Bu sinizm dolaysız bir ahlaksızlık konumu değildir, daha çok ahlaksızlığın hizmetine koşulmuş bir ahlaktır – sinik hizmetin modeli, doğruluğu, dürüstlüğü en üst namussuzluk biçimi olarak, ahlakı en üst

²⁷ Eşanlımlı olarak bilinen sinizmi ve kinizmi iki farklı tavra göre ayıran asıl isim Sloterdijk'tir. Bora, Sloterdijk'in ayrımını şöyle açıklar: “Sinizmin iki tarzı arasındaki ayrım, çok önem verilen bir nokta Sloterdijk'te. Bir tarafta, deklase veya plebleşmiş entelijansiyanın sinizmi vardır. Özgürleştirici, hücumcu bir sinizmdir bu. Maske indiren, ‘kral çıplak’ diyen satirik geleneğe dayanır. ‘Gerçeğin’ ve hâkim gücün karşısında neşeli bir kayıtsızlıkla işine bakar. Araçlara ilişkin bir sinizm değildir bu; araçların amaca nisbetle uygunsuzluğuna, yetersizliğine takmaz; amaçlara ilişkin bir sinizmdir, uzak/nihâî amacın uzaklığından ötürü morali bozulmaz, bu anlamda ‘amaçsızca’, önündeki somut ihtiyaçlara ve onların icaplarına bakar. Sloterdijk'in davası, bu geleneğin canlandırılması, yitirilmiş küstahlığın yeniden keşfidir zaten! Diğer tarafta ise, onun ‘Efendinin sinizmi’ olarak tanımladığı tutum vardır. ‘Aşırı’ nesnelci bir tutumdur bu. Eleştirel akla sahiptir - ama neticede itaatkâr olmak kaydıyla. (Bu, hâkim gücün, eleştiriyi/muhalefeti neticede itaatkâr olması kaydıyla hoşgören tutumundaki sinizmle örtüşür.) Şizoid bir haldir sinizmin bu tarzı. Steril bir kaba dönüşmüş ‘kimliğini’ korumak için kasılır ve ahlâkçılığa savrulur. Dekadanlığa yatkın bir karamsarlık üretir. Sloterdijk, bu iki tarzı ayırtırmak için terimsel bir ayrıma da gider: ilkinin, Diyojenik ve satirik gelenekteki otantik adıyla kinizm olarak, ikincisini ise sinizm olarak adlandırır” (Bora, 2011: 24-25).

utanmazlık biçimi olarak, doğruyu da en etkili yalan biçimi olarak kavramaktadır. Dolayısıyla bu sinizm, resmi ideolojinin “olumsuzlanmasını olumsuzlamanın” sapkın bir türüdür: Yasadışı zenginleşme karşısında, hırsızlık karşısında siniğin tepkisi yasal zenginleşmenin çok daha etkili olduğunu ve üstelik yasalarca koruma altına alınmış olduğunu söylemekten ibarettir (Žižek, 2011: 45).

Sistem temelli yanlış şeyler olduğunu ve bunların düzelebileceğini söyleyen eskinin politik sinemasının karşısına, yanlış şeylerin olduğunu kabul eden ama bunların insanın doğasından kaynaklandığını ve düzeltilemeyeceğini iddia ederek çıkan yeni varoluşçu sinema, ideolojiyi “olumsuzlamanın olumsuzlanmasına” iyi bir örnektir. Ama eylemsizliğin ve tepkisizliğin bu sinik kılıfı, çözüm sunmasa da sorunun farkında olduğu ve önemseydiği için yaşadığımız dünyanın zaten fani ve aldatmacadan ibaret olduğu ve mücadelenin başka bir hakikat için verilmesi gerektiği yönündeki mistifikasyona göre daha az zararlıdır. Çünkü ilkinde (sinizm), planlı, stratejik ve kitlesel bir hedef saptırmadan ziyade kendi kabuğuna çekilmek için kişisel bahanelerin üretilmesi söz konusu iken, ikincisi kültürel kurumlardan ve yaygın yerleşik inançlardan da beslendiği için bilinçli alet edilmelere ve kitlesel aldatmacaya daha açıktır. O nedenle, sahte bir hakikat söylemi ile dünyevi meseleleri (hukuksuzluk, eşitsizlik, gelir adaletsizliği, doğa katliamı vb.) önemsizleştirmek, Žižek’in “ahlaksızlığın hizmetine koşmuş bir ahlak” olarak tanımladığı sinik tutumdan daha tehlikeli ve etik anlamda daha sorunludur. Çünkü burada, ahlaksızlığın hizmetindeki ahlaktan ziyade, ideolojik çarpıtmaları örten, önemsizleştiren ve bazen de makulleştiren garip bir mistifikasyon söz konusudur.

Buğday'da, Musa Peygamber'in Hızır ile yaptığı yolculuklardan ilhamla düzenlenen bazı sahneler tam da böyle bir makulleştirmenin izlerini taşır. Filmin mistik karakteri Cemil (Ermin Bravo), sorgulamaya çok açık birtakım garip eylemlerde bulunur ve bunların sorgulanmamasını talep eder. Hatta birlikte çıkılan yolculuğa devam edilememesi doğrudan bu sorgulamama ilkesine bağlanır. Ona yoldaşlık eden sıradan fani Erol (Jean-Marc Barr), başlarda bazı şeyleri garipsese de, devamındaki olaylar Cemil'i hep haklı çıkarır. Böylece Erol ile birlikte seyirci de bu garip hareketlerin bir hikmeti olduğuna kanaat getirir. Söz konusu sahneler, Hz. İbrahim'in kurban kıssasında da karşımıza çıkan, gerçek imanın gerekirse tüm diğer değerlerin ve doğruların önüne geçebilmesi gerektiğini öğütleyen kadim anlatılara referans yapmaktadır aslında. Ama günümüz bağlamı içerisinde değerlendirildiğinde ideolojik

yorumlara da oldukça açıktır. Çünkü hikmetinden sual olunmaz önderlerin her eyleminde bir mantık arayan kitlesel bilinç körelmesi de benzer akıl yürütmelerden ve makulleştirmelerden beslenmektedir.

Sonuç

Aristotelesçi anlatı geleneklerinden, ortodoks sinema tekniklerinden ve rasyonalist düşünce sistemlerinden çok, Doğu'nun mistik düşüncesine daha yakın duran ve sinemasında da akla değil sezgilere hitap eden Tarkovski, bu özelliklerinin de etkisiyle, Türkiye'deki belirli sinema çevreleri tarafından kabul gören ve sevilen bir sanatçı olmuştur. Geliştirdiği özgün ve güçlü sanat anlayışıyla tüm dünyadan farklı sinemacıları etkilemiş bir isim için bu çok da şaşırtıcı bir durum değildir. Şaşırtıcı olmasa da ilgi çeken şey ise, bu büyük ismin, başyapıtlarını çektikten yıllar sonra, Türkiye'deki sinemacılar tarafından referans kaynağı haline getirilmesidir. Onun uzun, dingin planları ve şiirsel kadrajları; kimi zaman genç sinema severlerin hevesli öykünmeleri ile, kimi zamansa İslam kültürünün ve tasavvufi düşüncenin etkisindeki yönetmenlerin kendilerine yükledikleri misyonlarla, 2000'ler Türkiye'sinde yeniden canlanmıştır. Bu canlanmanın nedenleri, yukarıda tartışılmaya çalışıldı. Nuri Bilge Ceylan'ın düşük bütçeli ve minimal erken dönem filmlerinin ilham veren başarısı veya 1990'larda ekilen tasavvufi sinema düşüncesinin meyvelerini, siyasi ve kültürel atmosferdeki değişimlerin de etkisiyle yaklaşık 20 yıl sonra vermesi gibi başat etmenlerden bahsedildi. Rus sinemacının, "hakikat sineması" adı verilen, ama adıyla tezatlık oluştururcasına somut olgulardan, toplumsal gerçeklerden ve güncel meselelerden kendini soyutlamaya çalışan bir hareket tarafından araçsallaştırılması ise, *Buğday* örneği üzerinden eleştirildi.

Buğday, tipik bir örnek olarak seçilse de bahsi geçen meseleler sadece bu filmle ve hatta sinemayla sınırlı değildir. İçinde bulunulan dünyanın ve yaşanılan toplumun gerçekliğine yabancılaşmak veya bu gerçekliği olduğundan farklı göstermek; sanatın, edebiyatının, medyanın ve akademinin genel bir sorunu olabilir. Bu çalışmada sinema sanatındaki belirli bir eğilim üzerine odaklanıldığı için diğer alanlardaki olası ve benzer durumlardan çok fazla bahsedilmemiştir. Ama sinema, kültürle ve toplumsalla yoğun bir etkileşim içerisinde olduğu için bu tür konularda tek başına da verimli bir tartışma

alanı sunabilmektedir. Sinemanın, diğer sanatlara göre, toplumu ilgilendiren meseleler konusundaki sorumluluğunu artıran da zaten bu yoğun etkileşimdir.

Eğer *Buğday*, ekonomi politik bağlantıları da²⁸ olan yoğun kolektif süreçlerin ürünü bir sinema filmi değil de, sanatçının bireysel çabalarıyla ürettiği bir roman, şiir veya tablo olsaydı, öyküdeki ve alt metindeki göndermeler de bu mecra bağlamında yorumlanır ve farklı gerekçelerle haklı bulunabilirdi. Örneğin hakikat arayışıyla yola çıkılıp böyle bir arayışın en önemli gereklerinden olan sorgulama ediminin saf dışı bırakılmasının talep edilmesi, bazı epistemolojik ilkelerle savunulabilirdi. “Aklın yetileri; hakikati idrak etmede yetersizdir ve bu nedenle de akıl ve mantık, bu arayışta bir kenara bırakılmalıdır,” denebilirdi. Kitlelere verilen, “Sizin fani ve sınırlı akıl yürütmeleriniz tüm sırları çözemeyeceği için önderlerinize sadık olun,” mesajı da bir yere kadar anlaşılabilirdi. Küresel ısınmanın nedeninin sermaye öncelikli siyaset değil, hak inancından koparak kendi yaptıkları işlere fazlaca önem atfeden bilim insanlarının gereksiz çalışmaları olduğu da savunulabilirdi. Bilim insanlarına, *Stalker* ve *Buğday* aracılığıyla yapıldığı üzere, “Gözlem ve deney gibi anlamsız işlerle uğraşmak yerine manevî bir önderin rehberliğinde, uhrevî bir yolculuğa çıkıp hakikati arayın,” da denilebilirdi.

Bireysel imkânlarla üretilen yapıtlarda herkes istediği gibi mantığı, akılı, tarihsel gerçekleri ve bilimsel deneyleri sorgulamaya açabilir veya toplumun mevcut sorunlarına kendi sıra dışı özgün çözümlerini önerebilir. Zaten mistik ve ruhani bir eserden rasyonel akıl yürütmeler beklemek, onun kendi kendisiyle çelişmesini talep etmek demektir. Ama filmler, yapım ve gösterim süreçlerindeki mekanizmalar itibarıyla sadece onu üreten sanatçıyı bağlayan kişisel ürünler değildir. Film yapmak ve göstermek; çekim öncesi hazırlıklardan itibaren kolektif, ekonomik ve kitlesel bir

²⁸ Son dönem dinî sinemadaki Tarkovski etkisinin yükselişinde, yukarıda açıklanmaya çalışılan düşünsel temellerin yanında, yapım desteklerindeki artışın ve buna bağlı olarak prodüksiyon şartlarındaki iyileşmenin de önemli bir katkısı vardır. Çünkü “Tarkovski gibi film çekmek”, sanat yönetiminde, oyuncu seçiminde ve özellikle de sinematografide belirli bir düzeyin tutturulmasını gerektirmektedir ki bu da ancak hatırı sayılır prodüksiyon giderleriyle sağlanabilir. Örneğin *Buğday*’ın, dijital teknolojinin gelişmesiyle bugün lüks hale gelen peliküle çekilebilmiş olmasında, Kültür Bakanlığı’ndan ya da başka kurumlardan alınan desteğin de önemli bir payı vardır. Tınaz ve Lüleci’nin de belirttiği gibi (2015: 465-467), 1990’larda maddi açıdan sıkıntı içinde olan muhafazakâr sinema, 2000’lerin başından itibaren gerek devlet kurumlarından alınan fonlarla gerekse de vakıf ve derneklerin desteğiyle bu sorunları büyük oranda aşmıştır.

faaliyettir. O nedenle film üreticilerinin toplumsal sorumlulukları, diğer sanatçılara göre biraz daha fazladır. Bugün bu sorumluluklarının bilincinde olan Jean-Pierre ve Luc Dardenne, Ken Loach veya Aki Kaurismäki gibi Avrupalı sinemacılar; emekçilerin, mültecilerin veya alt gelir gruplarına dâhil diğer insanların sorunlarını, farklı yönleriyle ve farklı sinema anlayışlarıyla gündeme getirmeye devam etmektedirler. Ama bu gibi sorunların daha hissedilir ve görünür olduğu Türkiye’de, düzenli olarak sanat filmi üreten çoğu yönetmen; bu tür konulardan ziyade daha bireysel, ruhani veya içsel başka meselelere yönelmiş gibidir.

“Gerçek kıtlığı olmadığına göre, bizim için tema kıtlığı da olamaz,” (Zavattini, 1968: 381) diyebilen Yeni Gerçekçi ruh, anlatılacak asıl öykülerin yaşamın içerisinde saklı durduğu gerçeğini bu noktada bize yeniden hatırlatabilir. Çünkü gündeliğin ve toplumsalın içerisindeki problemler ve çatışmalar, yapıtları besleyecek malzemeyi her dönem içerisinde barındırmıştır. Ayrıca hayatın içindeki sıradan ve gündelik gerçekliğin zenginliği, sadece sistem eleştirisi yapan filmleri veya toplumsal gerçekçi sinemayı ilgilendirmez. Bir film ne kadar düşsel, gerçeküstücü veya fantastik olursa olsun, beslendiği yer, yaşamın kendisidir. Bildiğimiz ve alıştığımız gerçeklikten çok farklı bir dünyayı anlatıyormuş gibi görünen Wes Anderson, Hayao Miyazaki²⁹ veya Andrey Tarkovski gibi sanatçıların eserleri bile gücünü, aslında deneyimlenen gerçeklikten ve onun içindeki çatışmalardan alır. “Hayatı göz ardı eden ve kendisi de hayat tarafından göz ardı edilen ilham, ilham değil bir kendinden geçme halidir” der, Mikhail Bakhtin (2005: 13). Tarkovski ise hayalindeki filmi şöyle anlatır:

İdeal bir film çalışması benim için şöyle yürütülür: Bir yönetmen, milyonlarca metre film şeridi üzerinde her saniyeyi, her günü, her yılı, kesintisiz kaydeder, örneğin bir insanın doğumundan ölümüne tüm yaşamını, hiç kesintiye uğratmadan an be an, gün be gün, yıl be yıl kaydeder. Sonra kesmelerin de yarımıyla ortaya 2500 metre uzunluğunda bir film çıkarılır, yani yaklaşık bir buçuk saatlik bir film [sic] (Tarkovski, 2008: 75).

Hayatın rutin akışına ve deneyimlenen gerçekliğe bu kadar önem veren bir sanatçının; yaşama dair arzuları, duyguları, sorunları ve çatışmaları dünyevilik veya fanilik gibi

²⁹ *Hayao Miyazaki ile 10 Yıl (10 Years with Hayao Miyazaki)*, Kaku Arakawa 2019) belgeselinin girişinde arabasının içerisine bir kamera yerleştiren yönetmen, bu hareketinin gerekçesini şu sözlerle açıklar: “Her gün neler gördüğümü kayıt altına almak istiyorum. Bunlar her gün gördüğüm sıradan manzaralar. Ama sıra dışılığı tam bunlarda keşfediyorum.”

sıfatlarla küçük görme eğiliminde olan bir yaklaşım tarafından bu derece sahiplenilmiş olması, tartışılması gereken bir konudur. O nedenle bu mesele, biraz da eleştirel bir tonla, yukarıda gündeme getirilmeye çalışılmıştır. Ancak hiçbir sinemacı, ruhani ya da varoluşsal olanı öne çıkartıp yaşama dair konuları geri plana ittiği için sinemasını savunmak zorunda değildir. Gerçek sanatçı, kendisi için önemli ve anlatmaya değer bulduğu meseleleri, eleştiriler veya yönlendirmeler karşısında taviz vermeden özgürce eserine taşır. Aksi durumda her anlatıcının benzer şeyleri tekrar ettiği sorunlu ve yavan bir üretim ortamı ortaya çıkacaktır. Zaten Tarkovski'yi kendi dönemindeki diğer Sovyet sinemacılarından ayıran da, dayatılan tekdüzeliğe karşı çıkmasıdır. Buradaki tartışmanın amacı da, ele almadıkları meseleler veya göstermedikleri imgeler üzerinden sanatçıları tenkit etmek değil, belirli temaların, benzer bir üslupla sürekli tekrar etmesine karşın, günümüz sinemasını zenginleştirme potansiyeline sahip, yaşama dair başka meselelerin var olduğunu da hatırlatmaktır sadece. Çünkü “hayatın sorumluluğunu üstlenmeden yaratmak, kesinlikle daha kolaydır” (Bakhtin, 2005: 13) ve bu sorumlulukların farklı vesilelerle hatırlanması faydalı olacaktır.

Kaynakça

- Akbulut, Hasan (2016). "Türkiye'de Öğrenci Filmleri Üzerine Bir İnceleme: Öyküler, Tarzlar ve Ödevler." *Doğu Batı* (75): 9-32.
- Akbulut, Hasan (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Akdoğan, Güven (2018). "İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve Zaman." *Sinefilozofi* (6). 3-22.
- Akıncı, Nuri (Yön.) (1966). *Hazreti Ayşe* (Sinema Filmi). Türkiye: Ömür Film.
- Allen, Woody (Yön.) (2004). *Melinda ve Melinda* (Sinema Filmi). Amerika Birleşik Devletleri: Fox Searchlight Pictures.
- Alper, Emin (Yön.) (2012). *Tepenin Ardı* (Sinema Filmi). Türkiye: Bulut Film.
- Alper, Emin (Yön.) (2015). *Abluka* (Sinema Filmi). Fransa: Paprika Films.
- Arakawa, Kaku (Yön.) (2019). *Hayao Miyazaki ile 10 Yıl (10 Years with Hayao Miyazaki)* (Belgesel Film). Japonya: NHK World Tv.
- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Auerbach, Erich (2019). *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*. Çev., Herdem Belen ve Hüseyin Ertürk. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail (2005). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Başaran, Tunç (Yön.) (1969). *Allah'ın Arslanı Hazreti Ali* (Sinema Filmi). Türkiye: Arzu Film.

Başaran, Tunç (Yön.) (1989). *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Sinema Filmi). Türkiye: Magnum Film.

Baytan, Natuk (Yön.) (1979). *Kılıç Bey* (Sinema Filmi). Türkiye: Sezer Film.

Bloch, Ernst vd. (2006). *Estetik ve Politika*. Çev., Ünsal Oskay. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Bora, Tanıl (2011). *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Büker, Seçil & Akbulut, Hasan (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Caraco, Albert (2007). *Kaos'un Kutsal Kitabı*. Çev., Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1995). *Koza* (Kısa Film). Türkiye: NBC Film.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1997). *Kasaba* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (2002). *Uzak* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.

Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çağrı, Mustafa (1998). "Hak." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Cilt 15*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 137-139.

Çakmaklı, Yücel (Yön.) (1970). *Birleşen Yollar* (Sinema Filmi). Türkiye: Elif Film.

Çehov, Anton (1966). *Altıncı Koğuş*. Çev., Nihal Yalaza Taluy. İstanbul: Yankı Yayınları.

Demirci, Mehmet (2013). *Yûnus'ta Hak ve Halk Sevinci*. Ankara: Eskişehir 2013 Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı.

Diken, Bülent, Graeme Gilloch, ve Craig Hammond (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. Çev., Ahmet Nüvit Bingöl. İstanbul: Metis Yayınları.

Düzgünoğlu, Murat (Yön.) (2014). *Neden Tarkovski Olamıyorum...* (Sinema Filmi). Türkiye: Fikirtepe Film.

Evren, Burçak (2014). “Yeşilçam ve İnanç Sineması (1923-1973).” *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu*. Burçak Evren ve Barış Saydam (der.) içinde. İstanbul: Küre Yayınları. 67-75.

Galeano, Eduardo (2013). *Ve Günler Yürümeye Başladı*. Çev., Süleyman Doğru. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Göreç, Ertem (Yön.) (1964). *Karanlıkta Uyananlar* (Sinema Filmi). Türkiye: Filmo Ltd.

Gören, Şerif & Güney, Yılmaz (Yön.) (1970). *Umut* (Sinema Filmi). Türkiye: Güney Film.

Gören, Şerif & Güney, Yılmaz (Yön.) (1982). *Yol* (Sinema Filmi). Türkiye: Güney Film.

Gülşen, Enver (2015). *Hakikatın Sineması*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.

Güneş, İsmail (Yön.) (2007). *Sözün Bittiği Yer* (Sinema Filmi). Türkiye: İstanbul Güneşi Production.

Gürses, Muharrem (Yön.) (1966). *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* (Sinema Filmi). Türkiye: Atilla Film.

Hızır, Nusret (1955). “Kavram İncelemeleri IV (Hakikat Kavramı Üzerine I).” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi* 13 (4): 57-61.

Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2007). *Yumurta* (Sinema Filmi). Türkiye: Kaplan Film.

Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2008). *Süt* (Sinema Filmi). Türkiye: Kaplan Film.

Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2010). *Bal* (Sinema Filmi). Türkiye: Kaplan Film.

- Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2017). *Buğday* (Sinema Filmi). Türkiye: Kaplan Film.
- Karaçelik, Tolga (Yön.) (2015). *Sarmaşık* (Sinema Filmi). Türkiye: Cine Chromatix.
- Kaya, İlyas (2011). *Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kıral, Erden (Yön.) (1978). *Kanal* (Sinema Filmi). Türkiye: Irmak Film.
- Kıral, Erden (Yön.) (1983). *Hakkari'de Bir Mevsim* (Sinema Filmi). Türkiye: Kentel Film.
- Kızıltan, Özer (Yön.) (2006). *Takva* (Sinema Filmi). Türkiye: Corazón International.
- Köprü, Mehmet (2015). "Düşünsel Yoğunlaşma Aracı Olarak Durağan Çekimin Tefekkür Sinemasındaki Yeri ve Yusuf Üçlemesi Örneği." *Sinema ve Din*. İstanbul: Dem Yayınları.
- Kracauer, Siegfried (2010). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. Çev., Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Lukács, Georg (2006). "Gerçekçilik Değerlendiriliyor." *Estetik ve Politika*. Ernst Bloch vd. içinde. Çev., Ünsal Oskay. İstanbul: Alkım Yayınevi. 53-118.
- Maktav, Hilmi (2010). "Sinema ya da İlahi Aşk: İslami Sinemada Tasavvufi Yolculuklar." *sinecine* 1(2): 31-55.
- Martin, Sean (2013). *Andrey Tarkovski*. Çev., Irmak Yavlal. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- McGowan, Todd (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. Çev., Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları.
- Monaco, James (2006). *Yeni Dalga*. Çev., Ertan Yılmaz. İstanbul: +1 Kitap.
- Jöntürk, Remzi (Yön.) (1976). *Yarinsız Adam* (Sinema Filmi). Türkiye: Kalkavan Film.

Jöntürk, Remzi (Yön.) (1977). *Yıkılmayan Adam* (Sinema Filmi). Türkiye: Kalkavan Film.

Oflazoğlu, Ahmet Turan (1995). "Menkıbelerde Yunus." *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. 545-550.

Ökten, Zeki (Yön.) (1978). *Sürü* (Sinema Filmi). Türkiye: Güney Film.

Özçelik, Ceylan Ö. (Yön.) (2017). *Kaygı* (Sinema Filmi). Türkiye: EHY Film.

Özçınar, Meral (2019). "Semih Kaplanoğlu Sinemasında Hakikat Arayışının Buğday Filmi Üzerinden Okunması." *Nosyon* (3). 37-49.

Özgüç, Âgah (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International.

Özkan, Yavuz (Yön.) (1978). *Maden* (Sinema Filmi). Türkiye: Maden Film.

Özkan, Yavuz (Yön.) (1988). *Umut Yarına Kaldı* (Sinema Filmi). Türkiye: Z Film.

Pay, Murat (Yön.) (2019). *Dilsiz* (Sinema Filmi). Türkiye: Rasathane Film.

Sartwell, Crispin (1999). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sezer, Kıvanç (Yön.) (2019). *Küçük Şeyler* (Sinema Filmi). Türkiye: Asteros Film.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şasa, Ayşe (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.

Tanrıverdi, Hasan (2012). "Vahdet-i Vücûd - Panteizm Karşılaştırması." *Dini Araştırmalar*, 15(40): 65-89.

Tarkovski, Andrey (Yön.) (1979). *İz Sürücü* (Sinema Filmi). Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği: Mosfilm.

- Tarkovski, Andrey (Yön.) (1983). *Nostalghia* (Sinema Filmi). İtalya: Rai 2.
- Tarkovski, Andrey (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev., Füsun Ant. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taviani, Paolo ve Taviani, Vittorio (Yön.) (2012). *Sezar Ölmeli* (Sinema Filmi). İtalya: Kaos Cinematografica.
- Tepe, Harun (2016). *Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Tepegöz, Erdem (Yön.) (2012). *Zerre* (Sinema Filmi). Türkiye: Kule Film.
- Tınaz, Nuri ve Yasin Lüleci (2015). "2000'li Yıllarda Muhafazakâr-Dindar Kesimin Sinemaya Artan İlgisi." *Sinema ve Din*. Bilal Yorulmaz vd. (ed.) içinde. İstanbul: Dem Yayınları. 463-472.
- Turgul, Yavuz (Yön.) (1990). *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Sinema Filmi). Türkiye: Erler Film.
- Uçakan, Mesut (Yön.) (2006). *Anne ya da Leylâ* (Sinema Filmi). Türkiye: Sinema Ajans Tic. Ltd. Şti.
- Uludağ, Süleyman (2010). "Süluk." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Cilt 38*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 127-128.
- Vardan, Uğur (2003). "1980'lerden Sonra Türk Sineması." *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell-Smith (ed.) içinde. Çev., Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalıcı. 745-753.
- Yalsızuçanlar, Sadık (1998). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- Yeksan, Emre (Yön.) (2018). *Yuva* (Sinema Filmi). Türkiye: Istos Film.
- Yüce, Seren (Yön.) (2010). *Çoğunluk* (Sinema Filmi). Türkiye: Yeni Sinemacılar.
- Zaim, Derviş (Yön.) (2016). *Rüya* (Sinema Filmi). Türkiye: Maraton Filmcilik.

Zavattini, Cesare (1968). "Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler." *Türk Dili Sinema Özel Sayısı XVII*, (196): 380-384.

Žižek, Slavoj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, Slavoj (2014). *Tarkovski: İçsel Uzamdan Gelen Şey*. Çev., Mehmet Öznur. İstanbul: Encore Yayınları.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 23 Sayı: 46 (Year: 23 Issue: 46)

Eylül-2020-Mart 2021 (September 2020-March 2021)

E-ISSN: 2149-9098

2020, 23(2): 413-442

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.729014

****Araştırma Makalesi****

Platon'un Filozof Kral'ı Bağlamında Deli Deli Küpeli Filmindeki Deli Kaymakam Karakterinin Değerlendirilmesi*

Onur Ertürk**

Öz

Platon, hocası Sokrates'in ölümünün ardından ve bir anlamda Sofist gelenekten koparak ve soru sorma-mevcut yanıtları ortaya çıkarma pratiğini geride bırakarak "İdeal bir toplum düzeni ve devlet nasıl var olabilir?" sorusunun peşine düşmüştür. Sokrates'in meşhur "Bildiğim tek şey, hiçbir şey bilmediğimdir" cümlesi yerini, Platon'da, "Biliyorum, öyleyse dinleyin"e bırakmıştır. Platon, ideal devletini ve toplumunu anlatırken nihayetinde sözü filozof kral ya da kral filozofa getirerek ideal düzenin onlar eliyle sağlanacağını ve dolayısıyla filozof kralların toplumun ve yasaların üzerinde bir konuma sahip olması gerektiğini savunmuştur. Bu çalışmada Platon'un hem ideal devleti hem de yeryüzünde toplumsal olarak kurulabilir en iyi ikinci devleti ile onun bekasını emanet ettiği ve detaylı şekilde tasarlayıp anlattığı filozof kral ya da kral filozofu tanımlanmış; ardından filozof kral, yönetmenliğini Kartal Tibet'in üstlendiği, 1986 yapımı *Deli Deli Küpeli* filmindeki Deli Kaymakam karakteri ile karşılaştırılmıştır. Akıl hastanesinden kaçan iki delinin kar ve soğuk nedeniyle dünya ile irtibatı kesilen bir kasabaya gelmesi ve rastlantı sonucu kasabada kaymakam ve hâkim olarak karşılanmasının anlatıldığı filmin kaymakam karakterini filozof kralla karşılaştırmak için betimsel analiz ve metin analizi yöntemi kullanılmıştır. Kaymakam karakteri; siyasal erkinin kaynağı, siyasal gücü kullanma biçimi, toplumdaki kurtarıcı figürü olarak konumu, yasalara karşı tutumu, sahip olduğu erdemler ve değişime kapalı olma kategorileri kapsamında filozof kral ile karşılaştırılmıştır. Çalışma sonucunda Deli Kaymakam ve filozof kral arasında benzerlikler ve paralellikler bulunduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Platon, *Deli Deli Küpeli*, Filozof Kral, İdeal Devlet, Kaymakam.

* Geliş tarihi: 29/04/2020 • Kabul tarihi: 14/08/2020

** Anadolu Üniversitesi, Öğretim Görevlisi. Hacettepe Üniversitesi, Siyaset Bilimi Doktora Öğrencisi.
Orcid ID: 0000-0003-4321-5741, onurer Turk22@gmail.com

****Research Article****

Evaluation of the Mad District Governor Character in the Film Deli Deli Küpeli in the Context of Plato's Philosopher King*

Onur Ertürk**

Abstract

Plato pursued the question of how an ideal social order and ideal state could exist after his preceptor Socrates' death, and in a sense, leaving the practice of asking questions and revealing existing mistakes by breaking away from the Sophistic tradition. Socrates' famous phrase "All I know is that I know nothing" left its place in Plato to: "I know, so listen." When describing his ideal state and society Plato argued that the ideal order would be established by the philosopher king or king philosopher, and therefore the philosopher kings should have a position over society and the law. This paper describes both Plato's ideal state and the second best state, as well as the philosopher king or king philosopher whom he entrusted and designed and described in detail; then the philosopher king is compared with the character of the Mad District Governor [Deli Kaymakam] in the 1986 film *Deli Deli Küpeli*, directed by Kartal Tibet. The film portrays two mentally ill people who escape from the mental hospital, arrive in a town that has lost contact with the world due to snow and cold, and are unexpectedly welcomed as District Governor and Judge of the town. The study aims to compare and analyze philosopher king with the mad district governor character in the *Deli Deli Küpeli* film within the framework of categories of source of their political power, their use of political power, their role as a savior figure in society, their attitude the law, their virtues, and their closeness to change. Descriptive analysis and text analysis methods are employed for this purpose. Within the scope of the study, it is determined that there are similarities between the mad district governor and the philosopher king.

Keywords: Plato, *Deli Deli Küpeli*, Philosopher King, Ideal State, District Governor.

* Received: 29/04/2020 • Accepted: 14/08/2020

** Anadolu University, Lecturer. Hacettepe University, Political Sciences Ph.D. Student.
Orcid ID: 0000-0003-4321-5741, onurerturk22@gmail.com

Platon'un Filozof Kral'ı Bağlamında Deli Deli Küpeli Filmindeki Deli Kaymakam Karakterinin Değerlendirilmesi

Giriş

Platon, Batı felsefesi için olduğu kadar Batı teolojisi için de önemli bir düşünürdür. Ne var ki Platon sadece Antik Yunan'ı ve başta Aristoteles olmak üzere ardıllarını, Batı felsefesi ve teolojisini etkilemekle kalmamış; aynı zamanda Orta Çağ boyunca genel olarak Akdeniz havzasındaki medeniyetleri özellikle de Arap ve İranlı düşünürleri etkilemiştir. Orta Çağ boyunca Platon ve Aristoteles'in fikirlerinin tartışılması ve karşılaştırılması; düşünce tarihi içerisinde bir sürekliliği korurken, aynı zamanda, daha sonra ortaya çıkacak olan Rönesans, Reform ve modern devletlerin doğuşuna tarihî bir kaynak olma görevini de üstlenmiştir.

Bu çalışmada Platon'un idealer evreni fikri ile metafiziği, toplumsal sorunlara bir çözüm yöntemi olarak geliştirmesi neticesinde inşa ettiği ve hem devlet iktidarının halkına karşı (polis içi) hem de devletlerarası tüm işgallere, hukuksuzluklara ve adaletsizliklere zemin hazırlayan ideal devleti ile bu devletin yeryüzünde kurulabilecek en iyi gölgesi/benzeri olan devletin yöneticisi olarak beliren kral filozof ya da filozof kral figürü, *Deli Deli Küpeli* (1986) filmindeki Deli Kaymakam karakteriyle birlikte değerlendirilmiş, benzerlik ve karşıtlıkların ortaya konması amaçlanmıştır. Platon'un ideal devleti, tüm siyasi erk ve organizasyonlar için bir dünya devleti kurma amacını gizli tutarken, aynı zamanda onun biricik yöneticisi olan filozof krala da tanrısal yetkiler bahşetmiştir. Türkiye siyasi yaşamında tüm adaletsizlikleri, yolsuzlukları sona erdirecek ve tüm toplumu mutluluğa taşıyacak bir kurtarıcı fikrinin canlı izlerinin ve kökenlerinin de tekrar gündeme getirilmesi çalışmanın tali amaçları arasındadır.

Filozof kral, gerek siyaset bilimi gerekse felsefe alanında bilinen ve Platon'un ideal devleti için olmazsa olmaz olarak imlediği kurgusal bir figürdür. Deli Kaymakam karakterinin kişilik, bağlam, amaç ve yöntem hususlarında filozof kral ile örtüştüğü ve benzeştiği noktaları bulmak ve göstermek, hem siyasi alanın ve o alanın içindeki yurttaş-devlet-yönetici sacayağının Platon'dan günümüze süregelen kavranış biçimini sinema gibi estetik bir enstrüman vasıtasıyla göstermek ve karşılaştırmak bakımından hem de filozof kral motifinin modern toplumlarda ve siyaset alanında canlılığını ve işgal

ettiği konumu anlayabilmek bakımından; nihayetinde de sinema, tiyatro eserlerinin siyaset, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve tarih ile olan organik bağına gözler önüne sermek bakımından gereklidir. Bu çalışma da temel motivasyonunu bu gereklilik üzerine inşa etmiştir.

Deli Deli Küpeli filmi 1986 yılında, Kartal Tibet'in yönetmenliğinde çekilmiştir. Filmin uyarlandığı metin, Cevat Fehmi Başkut'un 1965'te kaleme aldığı *Buzlar Çözülmeden* adlı tiyatro oyunudur. Filmde; tımarhaneden kaçan iki delinin kar ve buz nedeniyle dünya ile iletişimi kesilmiş, merkezî hükümetle de bağı kopmuş bir kasabada kaymakam ve hâkim olarak kasabayı yönetmeleri ele alınmaktadır. Deli Kaymakam'ın yardımcıları ise Deli Hâkim ve Deli Çavuş'tur. Dolayısıyla filmde yönetimin tüm erkleri, delilerin elinde toplanmıştır ve film, –hem çekildiği dönem hem konusu hem de konuyu işleyişi itibarıyla– Platon'un ideal devleti ve filozof kralı bağlamında disiplinler arası bir okumaya uygun görünmektedir. Filmde yoğun şekilde bulunan siyasi taşlamalar, sadece dönemin olumsuzluklarını gösterme aracı değildir; söz konusu taşlamalar aynı zamanda Deli Kaymakam'ı bir filozof kral olarak okumaya da uygun hale getirmektedir. Bu nedenle çalışmada filozof kral ile Deli Kaymakam arasındaki paralellikler bulunacak, tartışılacak ve yorumlanacaktır.

Çalışmada amaçlanan; sinema, felsefe ve siyaset biliminin kesiştiği anlamlı noktaları ortaya çıkarmak ve bu kesişimi meydana getiren içeriği tartışabilmektir. Bu doğrultuda makalede yöntem olarak betimsel analiz ve metin analizi yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analizde esas olan, elde edilmiş verilerin önceden belirlenen temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasıdır (Yıldırım ve Şimşek'ten aktaran Özdemir, 2010: 336). Makalede de bu analiz yöntemine göre tasarlanan temalar oluşturulmuştur. Metin analizinde ise medya içerikleri; söylem, anlatı, gösterge, etki, ideoloji üzerinden değerlendirilmektedir (Kellner, 2014: 6-7). *Deli Deli Küpeli* filmi bu kapsamda bir metin olarak değerlendirilmiş ve film, metin analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Odak noktası, filozof kral ile Deli Kaymakam figürlerinin çeşitli kategoriler ve kendi yaşam alanları içerisinde karşılaştırılmasına çevrilmiştir.

Çalışmanın örneklemini filmin kendisi oluşturmaktadır ve bu kapsamda yargısal örnekleme yöntemine başvurulmuştur. Yargısal örnekleme yönteminde örneklem seçimi; seçimi yapan kişinin istek, düşünce ve deneyimlerine göre yapılır (Özen ve Gül, 2007: 414). Bu örnekleme yönteminde araştırmacılar, kendi yargılarını veya

önceden edinmiş oldukları bilgileri kullanarak örneklem seçerler – yani araştırmanın amacına hizmet edecek örneklemin bulunup sınırlandırılması amaçlanır (Monette vd., 2014: 139-154). Bu minvalde çalışmada *Buzlar Çözülmeden* adlı tiyatro oyununun Kartal Tibet'in yönettiği *Deli Deli Küpeli* (1986) filmi uyarlaması analiz edilmiş ve Platon'un filozof kralı ile birlikte yalnızca Tibet'in filminin değerlendirilmesi çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmuştur. *Buzlar Çözülmeden* adlı tiyatro oyununun daha önceki uyarlaması olan, Nejat Saydam'ın yönettiği *Buzlar Çözülmeden* (1965) filmi; 1980 değil 1960 darbesi ikliminde çekildiği ve başka veya karşılaştırmalı bir çalışmanın konusu olabileceği düşünüldüğü için bu makalenin kapsamına dâhil edilmemiştir. Ayrıca 1986 yapımı *Deli Deli Küpeli* filmi, görece daha özgürlükçü bir ortamda çekilen 1965 yılındaki uyarlamadan daha kompleks bir yapı arz etmektedir. Şöyle ki filmde darbe ve dikta; çeşitli şart, erek ve amaçların yerine getirilmesi veya vadedilmesi koşuluyla olumlanmakta fakat aynı zamanda akıl dışılık ile yasa dışılık arasındaki ince çizgide de gelgitler yaşamaktadır. Bu anlamda filmin; popülizmi, sağlıksız bir demokrasiye tercih edeceği/ettiği düşünülebilir. Çalışmanın diğer sınırlılığı, Platon'un felsefesi ile ilgilidir. Çalışmada filozof kral; Deli Kaymakam ile karşılaştırma ve analizlerin merkezinde tutulmuş, Platon'un diğer düşünce ve tasarılarına filozof kral ile ilişkisi ölçeğinde yer verilmiştir.

Giriş ve Sonuç dışında çalışma dört bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde Platon'un kendisi ve ideal devlet tasavvuru tanıtılmaktadır. İkinci bölümde ideal devletin içindeki filozof kral ile ideal devlet-filozof kral ilişkisi işlenmektedir. Üçüncü bölümde *Deli Deli Küpeli* filmi çok genel olarak anlatılmakta ve Deli Kaymakam, filmin içindeki dünya ile birlikte tanıtılmaktadır. Dördüncü bölümde ise siyasal erklerinin kaynağı ve meşruiyeti, siyasal gücü kullanma biçimleri, yasalara karşı konumları, kurtarıcı figürü olarak portreleri, erdemleri ve değişime kapalılıkları başlıkları altında Deli Kaymakam ile filozof kralın ilişkisi tartışılmaktadır.

Platon ve İdeal Devleti

Platon'un yaşamı, Antik Yunan'ın ama özellikle de Atina'nın en parlak dönemini takip eden bir çöküş dönemine rastlamıştır. Sofistlere birçok konuda karşı olmasına karşın Sokrates'in öğrencisi olmayı tercih eden Platon, savaşlar ve iç huzursuzluklara şahit olduğu dönemde (MÖ. 428/7- 348/347) hem Yunan'ın hem de Atina'nın gerilemesine

ve çöküşüne neden olan unsurları araştırmış ve bu kötü durumdan kurtulmak adına çözümler geliştirmiştir (Arslan, 2018: 173-182).

Sokrates'in bilgelerin yönetimi düşüncesini sistemli hale getirerek Yunan kültür mirasıyla geliştiren Platon'un bu düşünce sistemi, sofistlerce sık sık eleştirilen aristokratik düşünönlere ve düşöncelere de yeniden canlanma olanağı sağlamıştır. 30 yaşından 80 yaşına değin otuza yakın diyalog kaleme alan Platon'un bu diyaloglarının ekseriyetinde Sokrates bulunur. Ne var ki Sokrates'in bu diyaloglarda söylediğı sözlerin tamamı kendisine ait değildir. Özellikle olgunluk dönemiyle birlikte Platon kendi düşöncelerini Sokrates üzerinden aktarma yolunu benimsemiştir (Şenel, 1995: 140-142). İdealizmin kurucusu ve temsilcisi olan Platon, gerçeğın tinsel olduğunu savunur. Dolayısıyla hakikati yeryüzünde ve somut nesnelere içerisinde değil, tinsel bir varlık anlayışında arar (Kılıç, 2016: 68-69). İdealar evreni, nesnelere evrenini kapsamaktadır. Bozulmuş nesnelere evreninde bulunan insanlar için yapılacak en erdemli hareket; tüm bireysel ve toplumsal yaşamı, idealar evrenine yaklaştırmaya çalışmak olmalıdır. Dolayısıyla Platon felsefesini olan üzerine değil olması gereken üzerine inşa etmektedir.

Platon, nesnelere ve idealar evrenlerini birbirinden ayırmaktadır. Bu ayrım sayesinde bilgelerin ya da filozofların yönetimine kapı aralamaktadır. İdealar evreni, gerçek olan ve ulaşılmasına çalışılması gereken metafizik bir kurgudur. Nesnelere evreni ise onun bir gölgesi, yansımasıdır (Yıldız, 2015: 161-171). İdeaların nesnelere evreninde bulunmayan karşıtları da vardır; eşitlik, adalet, iyilik bu idealere örnek verilebilir. Platon, hiyerarşik idealar evreninin (idealar evreni eşit değil ve hiyerarşik ise nesnelere evreni de öyle olmalıdır) en üstüne yerleştirdiğı en iyi ideasını, tanrı ile özdeşleştirir. Açıkta ki nesnelere dünyasında bulunan tanrı, yeryüzündeki devletin yöneticisine sonsuz bir meşruluk sağlamaktadır.

Platon'un siyasal düşünce sistemi de idealizmiyle yakından ilgilidir. Şenel'e göre (1995: 143), Platon; toplumu yönetmenin kolay bir iş olmadığını, yönetim işinin derin bilgi sahibi, yönetim sanatı ve bilimine kendilerini adayanlar tarafından yapılması gerektiğini savunur. Bu sayede sıradan halk; yönetimden uzak tutulacak, yöneten ve yönetilen ayrımı kurumsallaşacaktır. Yine Şenel'e göre (1995: 143), Platon; bu kurumsal yapının yıkılmaması ve her şeyin altüst olmaması adına kurumları değışime kapalı, durağan, statik bir toplum tasarısı hazırlar. İdealizmiyle birlikte düşünöldüğünde

Platon'un siyasî amaçları içerisinde en önemlilerinden biri de değişime kapalı toplum düzeni tasarısıdır.

İki evren, iki bilgi türü bulunduğu göre nesnel evrenindeki her şeyi idealar evrenine benzetmeye çalışmak gerektiğini savlayan ve Mağara Alegorisi ile de bunu göstermeye çalışan Platon; nesnel evreninin sürekli değişen kurumlarını, değişmez kurumlar ile sabitlemeye ve toplum düzenini bozucu değişikliklerden sakınmaya çabalamaktadır. Bu düzeni temin edecekler ise filozof krallardan başkası değildir (Arslan, 2018: 239-245, 258-260).

İdeal devlet; uyum, huzur ve doğruluğun sağlanması adına hem kişiler bazında hem de toplumsal olarak bir gerekliliktir (Özkan, 2018). Platon'un İdeal devleti (aynı zamanda iyi olan yer, kent anlamıyla) bir ideal toplumu da zorunlu olarak gerektirir (Levin, 2012: 23-33).

Sokrates'in öğrencisi olmasının da etkisiyle insanın özünün kötü olmadığına inanan Platon, insanın iyi olanı arzuladığını dile getirir. İnsan bilerek kötülüğü arzulamaz. İnsan, her zaman iyi olanı ve iyi eylemleri gerçekleştirmek niyetindeyse o halde hem özel alanda hem de kamusal yaşamda kötülük neden vardır? Platon'a göre kötülük; insan neyin iyi ve neyin kötü olduğunu kavrayamadığı, onu bilmediği için var olur. Kötülüğün engellenmesi ise eğitimle, böylesi bir eğitim ise doğru bir toplum düzeniyle mümkündür (Özkan, 2018: 4-5). Platon, ideal devleti ile ideal bir siyasal düzeni aramaktadır. Mutlak gerçekliğe erişmenin yolu olarak devleti araçsallaştıran Platon, sistemin yalnızca kurulmasını değil; aynı zamanda devam ettirilebilir olmasını da istemektedir (Demir, 2019: 204-2015).

Döneminin kahramanlık ve polise bağlılık değerlerinin yanı sıra Platon mevcut değer ve düşüncelere Sokrates ve Sofistlerin yaptığı gibi bir yıkıcılık motivasyonu beslemez. O, sorgulama ve akıl yürütmeyi yalnızca mükemmelin ve mükemmel yaşamının arayışı için kullanmaktadır. İdeal devlet, hem mevcut düzeni düzeltmenin bir aracı hem de ulaşılması gereken bir ülküdür (Bolarfinwa, 2009: 11-15).

Platon, *Devlet* (2005) kitabında ideal devlete geçmeden önce ideal devlete göre mevcut yönetim biçimlerini sıralamaktadır. Ona göre en iyi yönetim sıralaması; (en iyiden en kötüye) monarşi, aristokrasi, timokrasi, oligarşi, demokrasi ve tiranlık biçimindedir. Keçilerden birinin yine keçi sürüsünün başına getirilmesi ne kadar anlamsızsa çokluğun başına da onları yönetmesi için sürüden birinin gelmesini o kadar

anlamsız bulan Platon, filozof ve bilgelerin yönetimine bir kez daha zemin hazırlamaktadır. *Devlet Adamı* (1998) diyalogunda da benzer bir yönetim sıralaması yapan Platon için tekin çoğunluğu yönetmesi, yani tekin yasalı yönetimi, –monarşi– ideal devlete büyük ölçüde bir yakınlık sağlamaktadır. Ancak ideal devletinde monarşiyi biraz esneterek ve yöneticiyi farklı özelliklerle donatarak onu tanrısallaştıracak olan Platon, *Yasalar*'da ideal devletten sonra en iyi ikinci devletten söz eder ve monarşi ile demokrasiyi birleştirerek karma yönetimi ileri sürer (Yıldızdöken, 2015: 61). Platon'un, *Devlet Adamı*'nda önem vermediği yasaları, son eseri olan *Yasalar*'da önemsemiği görülür (Yıldızdöken, 2015: 61). Zira Platon yaşamının son yıllarında tekrar görüş değiştirerek, ölümsüzlüğünü dilediği ideal devletin yalnızca yöneticilerin insafına ve onların eğitime bırakılamayacağını, filozof kralların çok kısıtlı da olsa yasalar ile çerçevelenmesi gerektiğini anlamış görünmektedir. Yine de bu çerçeve dahi filozof kralın sonsuz gücü ve özgürlüğü için önemli bir engel teşkil etmemektedir.

Platon'un ideal devleti toplumu üç ayrı gruba ayırır: Birinci grup olan yöneticiler, devletin işleyişi ve bu işleyiş içinde adalet, doğruluk ve akılcılıkla ilgilirlir. Devletin bekası, yöneticilerin erdemli oluşuna bağlıdır. Yöneticilerin işi; aynı zamanda, devleti, akıl ve bilgi ile süreğen kılmaktır. İkinci grup olan savaşçı veya muhafızlar, devlet organizması içindeki cesarete işaret eder ve yöneticilerin aksine aklın değil; ruhun mükemmelliğiyle ilgilirlir. Görevleri ise dâhilî ve haricî düşmanlara karşı cesaretle savaşmak, karşı koymaktır. Üçüncü ve en değersiz, en kalabalık grup olan üreticiler ya da emekçiler ise ölçülü olma ödevine sahiptir. Görevleri ise yönetici ve savaşçılara itaat etmek ve toplumun işleyişi için gerekli olan her şeyi üretmektir. Her grup, toplumun ve devletin esenliği ve işleyişi için önemlidir. Gruplardan birinin görevini ya da kendisinden bekleneni yapamaması durumunda kaos olur (Şenel, 1995: 142-145; Arslan, 2018: 402-430).

İdeal devlette filozof kralların eğitimi önemli bir husustur. Platon, koruyucu-savaşçı grubunun içinde felsefe ile ilgili olan gençlerin seçilmesini ve eğitilmesini salık verir. 20 yaşından başlayarak bu gençler matematik, geometri gibi temel bilimleri öğreneceklerdir. 30 yaşından 50 yaşına kadar ise tekrar bir elemenin ardından felsefe eğitimi alacak olanlar arasından sınavları geçebilenler, iyi ideası için son bir aşamaya geçeceklerdir. Bu son aşamanın geçilmesiyle 20 yaşından başlayarak eğitim alan kişi

veya kişiler toplumun ve devletin başına getirilecektir. Bu yöneticiler sadece sınav ve eğitimlerde gösterdikleri yetenekleri ve zekalarıyla değil; aynı zamanda iyi ideasını, yani tanrıyı da kavrayabildiği için tanrısal özellikler ve dolayısıyla yetkilerle donanmış olacaktırlar (Rosen, 2008). Platon; filozof kral olarak yetişen yöneticilerin yasalara uyma zorunluluğu olmadığını, onların hem insan yapımı yasalardan üstün bir yasa gibi olduğunu hem de iyi ideasını kavramış tanrısal varlıklar olduğunu savunarak ideal devletindeki yöneticileri, yasalardan azade bırakır (Şenel, 1995: 144-147).

Özetle, içinde bulunduğu çöküş döneminde Atina Polisi ve Yunan Dünyası için çözüm yolları arayan Platon, felsefesini olması gereken üzerine inşa etmiştir. Onun ideal devleti, mevcut bozuklukları tamir etme aracı iken ulaşılabilir en iyi için bir yöntem ortaya koyar. Böylesi bir devlet; idealar evreninin nesnel dünyasındaki karşılığı olmalı ve en yüksek iyiyi, yani toplumun iyiliğini sağlamalıdır. Dolayısıyla tanrısal bir yönü bulunan ideal devletin, insani değişimlere –özü itibarıyla– en iyi olma savıyla direnmesi gerekir. İşte Platon, değişimi engellemek adına yöneticilerini iyi ideasına ve derin felsefe bilgisine sahip olacak şekilde yetiştirmek ister. Filozof krallar hem iyi ideasının hem onun yeryüzündeki yansımasının hem de toplumsal düzen ve işleyişin bekçisi konumundadır. Platon; zamanla ideal devletin kurulamayacağını anlayıp monarşi, aristokrasi ve demokrasiden bazı unsurları alarak karma yönetimini, yeryüzündeki gerçekleştirilebilir ve tarih dışı devletin yönetim biçimi olarak öne sürer. Filozof-krallar ise bu ikinci en iyi devlette de önemlerini kesinlikle muhafaza edeceklerdir.

İdeal Devletler ve Filozof Kral-Kral Filozof

İdeal devletin var olup olmayacağından bağımsız olarak filozof kralı ele alan Platon, ideal devletini, varılması gereken bir nokta olarak saptar. Bu devlet, diğer tüm devletler ve toplumlar için bir kıstas oluşturmalıdır. Böylesi bir ideal devletin var olabilmesi ise, ideal bir insana ve o insanın yönetici olarak başa geçmesine bağlıdır (Kaya, 2018: 507-517). Filozofların kral, kralların da filozof olmadıkça devletlerin başının beladan kurtulamayacağını söyleyen Platon (2005); filozof kralı, kötülüğü ortadan kaldıracak, toplumu en iyi ideasına, adaletli ve mutlu bir yaşama yaklaştıracak ve onu devamlı kılacak tanrısal bir karakter olarak kurgulamaktadır. Platon'un filozof kralının iktidarı ve

hükmetme ayrıcalığı, gerçek ve topluma dayalı değildir; filozof kral tanrısaldir ve dolayısıyla spekülâtif bir şahsiyettir.

Filozof krallar (ya da kral filozoflar) yalnızca bilgi sahibi değil; aynı zamanda koruyucu takımın içinden geldikleri için cesaret erdemine de sahip kişilerdir. Bunun yanı sıra filozof kralların ölçülülük erdemine de sahip olması beklenir. Filozof kral, nihayetinde, kendi istek ve arzularına, akli yoluyla direnebilen kişi olmalıdır (Çıvgın, 2018a: 221-223). Filozof kral; Platon'un ideal devletinde belirttiği toplumu oluşturan üç grubun tüm erdemlerini kendinde toplamış, karma bir yönetim biçiminin yeryüzündeki gölgesidir. Dolayısıyla hiyerarşik ölçüde filozof kralın monarşik, aristokratik, demokratik yönetim özellikleri ve becerileri ile donatıldığı söylenebilir.

Yalçinkaya'ya göre (2011: 108-109) filozof kralın temsil ettiği konumu anlayabilmek için, filozof kralın, ideal devletin verili sayıldığı hali ile bozuk düzenin içinde yetişen halinin ayırt edilmesi gerekir. Filozof kral, esasen bozuk düzenin içinde başa geçmesiyle kendini ve özelliklerini belirgin kılar. Filozof kralın başa geçmesiyle önceki tüm düzenlerden kopuş meydana gelir, toplumun ve polisin genel mutluluğunu gözeten devlet kurulmuş olur. Filozofun yönetici kılınmasındaki esas amaç da zaten budur.

Düzenden kopuş, bir yandan filozof kralı bir kurtarıcı figürü olarak da şekillendirmektedir. Eski, bozuk yapıyı yıkarak içerisinden yeni, kalıcı, adaletli ve erdemli bir sistemi kuracak olan filozof kral; toplumun tamamının yanı sıra tek tek tüm vatandaşları da rahat ettirecektir. Platon'a göre (2005), altın zamanları sona ermiş Atina ve Yunanistan'ın ihtiyaç duyduğu şey; onları kaostan çıkaracak bilgelik sahibi, cesur, ölçülü ve tanrısal özellikler gösteren bir filozof kraldı. Böylesi bir kral yalnızca devletin devamlılığını tesis etmekle görevli değildi; o, aynı zamanda ideal devletin de kurucusu ve organizma şeklinde ele alınan toplumun da kurtarıcısıydı. Platon, bu nedenledir ki ideal devleti için eğitime verdiği önemle ve filozof kralın yetişmesi ihtimalini göz önünde bulundurarak Akademi'yi kurmuştur.

Kral filozof; devletin yönetimine geçtiğinde, toplumu yeni modele hazırlamalıdır. Filozof kral, böylesi bir durumda bir tabula rasa oluşturmalıdır (Yalçinkaya, 2011: 108). O halde filozof kralın hem yasaları hem de insanları ortadan kaldırarak yeni bir levha, yeni bir sayfa ve yeni bir toplumsal düzen inşa etme yetkisi bulunmaktadır.

Eski topluma ait ne varsa silip atma hakkına sahip filozof kral, üstün bir güce sahiptir. Kral filozofun kendisinin ve iradesinin dışında kalan her şey hükmünü kaybetmiştir. Yasalar da filozof kral karşısında duramaz; çünkü ister iyi ister kötü olsunlar, eski düzen tarafından yapılmışlardır ve nihai olarak kötüdürler. Bu durumda filozof kralın eli, bu yasalarla bağlanamaz (Yalçınkaya, 2011: 108).

Filozof kralın yasalarla bir bağı kalmadığı açıktır. “O halde yönetme hakkını nereden almaktadır?” sorusu ortaya çıkar. Platon’a göre kral filozof; bu hakkı bilişinden – tümel bilgiye, iyi ideasına, en nihayetinde epistemeye sahip oluşundan alır (Yalçınkaya, 2011: 108-109). Açıktır ki filozof kralın meşruiyeti yeryüzünde değil, idealar evrenindedir ve tüm üstün erki metafizikseldir. Filozof kralın bu dünyadan insanları anlayamayacağı ya da halkın, filozof kralı anlayamayacağı durumlarda filozof kralın otoritesi –tanrısal olduğundan ötürü– sorgulamaya kapalıdır. O; yasaların da insanların da üzerinde, devletin ve yasaların ideasına sahip, üstün bir varlıktır.

Filozof kral, ideal devleti kurarken yasadışı bir süreç yaşanmaktadır. Eski yasalar ortadan kaldırılmış ancak yeni yasalar konmamıştır; fakat bu, ideal devlette yasaların olmayacağı anlamını taşımaz. Filozof kral, önce yasalarını oluşturacağı devleti ve toplumu idealize edeceği dokuyu oluşturmaya çalışmaktadır ki kendisi zaten yasalardan üstün, yasaları kendisinde toplamış bir insandır (Nichols, 1984: 256-269).

Filozofun kral ya da kralın filozof olduğu düzende akıl ve iktidar bir araya gelerek devletin bütünlüğü, toplumun birliği sağlanacak ve bu birlik-bütünlük; doğal, değişmez bir yapıya oturacaktır. Filozof krallar; akıl ve güçleriyle, adalet ile yöneterek en büyük erdemlerden birini yerine getirecek ve tüm polisteki yurttaşların güvenle, huzurlu ve mutlu bir yaşam sürmesini sağlayacaktır (Çıvgın, 2018b: 109). Platon’un felsefesinde toplum ve devlet bir aile gibi düşünülür ve toplumsal ailenin reisi de yönetici –yani kral– olmaktadır. Sürünün iyiliğini düşünen, sürüden biri olamaz. Nasıl ki baba, ailesinin iyiliğini düşünüyorsa filozof kral da toplumun iyiliğini istemektedir. O halde filozof kralın her isteği yerine getirilmeli, ona uyulmalıdır (Yali, 2019: 416-417; Şenel, 1995: 159). Filozof kral, otoritesini ve gücünü kimseyle paylaşamaz. O; zaten gücün, aklın, otoritenin ve yasanın bileşimidir. Onun meşruluğu ve yasallığı halihazırda iyi ideasına sahip olmasından ötürü sorgulanamaz. Onun sorgulanması; iyi ideasının, olması gereken, amaçlanan en yüksek iyi ve erdemin, tanrıların sorgulanması anlamına gelmektedir. Her vatandaş (esasinda tebaaya dönüşmekte olan kitleler); filozof krala

ve onun tüm düşüncesine, aksiyonuna ve yasasına gönüllü olarak veya zorla uymak durumundadır. Filozof kral, halkının rızasına gereksinim duymamaktadır. Kral filozofun yasaları, bütün toplumun mutluluğunu amaçlayacaktır. Bunun için yurttaşların toplumdaki işlevleri belirlenecek, her üç grubun kendi içinde bütünlüğünün sağlanması da zor veya ikna ile gerçekleştirilecektir (Desmond, 2013: 30-35, 38-39).

Platon, filozof kralın yasalarla ve yurttaşlarla ilişkisinin tiranlığı çağrıştırdığını fark ederek onun bozuk nesnelere dünyasındaki devleti düzeltmekle görevli olduğunu altını çizer. Onun amacı, yaratısının meşruiyetini sağlamaktır. İdeal devletteki yönetici yasa ideasına göre hareket etmektedir. Ancak ideal devlet kurulurken bozuk yasalarla karşı karşıya kalan filozof kral; iyi ideası, yasa ideasını kapsadığından, yasaları çiğneme, yani yasalara uymama hakkına sahip olur (Reeve, 2006: 191-195, 204-206, Yalçınkaya, 2011: 109). Yasalara uymama hakkı sadece bilgeler içindir. Geri kalan herkes, kötü de olsa yasalara uymalıdır. Aksi takdirde işkence ve ölüm cezaları da Platon tarafından uygun görülür. Ancak burada kötü yasaların kurbanı olan hocası Sokrates'i hatırlayarak yalnızca bilgeleri ölüm cezasından muaf tutmakta, böylece hocasını öldürenler ile arasındaki mesafeyi korumaya çalışmaktadır (Yalçınkaya, 2011: 111). Yine de açıktır ki ölüm cezası, Platon'un filozof kralı açısından da toplumsal kontrolü sağlamak adına etkili bir enstrümandır.

Devleti yasaların değil onu yapanların, uygulayanların ve uyanların refaha erdirebileceğine inanan Platon, iyi ideasının ve devlet yönetiminin yasalardan daha öncelikli bir öneme sahip olduğunu düşünmektedir. İdeal toplumu yaratmak için gereken ahlaklı toplum yalnızca yasalarla yaratılamaz. Zira tanrısal bir halk yaratmak mümkün değildir ancak tanrısal bir kral bulunabilir. O halde kralı yasalarla sınırlamak mantıksız hale gelir (Reeve, 2006: 22-23, 197-207; Yalçınkaya, 2011: 111). Sonuç olarak Platon, reform imkânlarını ve düşüncelerini eleyerek kendini yıkıcı ve devrimci bir pozisyona sabitler (Yalçınkaya, 2011: 111).

Kısacası, Platon'un filozof kralı ya da kral filozofu, bozuk düzeni düzelterek bir kurtarıcıdır. Eğer bozuk düzenin içerisinde belirirse yasaları çiğneyerek ideal toplumu ve devleti, dolayısıyla adalet erdemini gerçekleştirecektir ve bu durumda onu bağlayan hiçbir yasa veya kural bulunmamaktadır. Onun iktidarı ve siyasal erki kendi amacında, sahip olduğu iyi ideasında; tesis etmeye çalıştığı ideal toplum da ideal devlet tasavvurunda yatmaktadır. İdeal devletin verili olduğu bir düzende ise kendisi yine yasa

ideasına sahip olduğu gerekçesiyle yasalardan ve kısıtlamalardan muaftır. Onun her eylemi ve her söylemi yasadır, yasaldır, buyruktur. Amacı tümelin iyiliği olduğu için, tümeli oluşturan her tikel –bir başka deyişle toplumun her bir yurttaşı– ona koşulsuz biat etmek durumundadır. Kurtarıcı olan filozof kral; tanrısaldir ve sorgulanması anlamsızdır – anlamsız gelen kararlar aldığında dahi onu sorgulamak, anlaşılmadığında anlamaya çalışmak yersizdir. Filozof kralın yetkileri sınırsızdır. Öyle bir düzen kuracaktır ki sonsuza kadar devam edecektir. En yüksek iyiyi ve toplumun mutluluğunu, ondan daha iyi düşünecek ve gerçekleştirecek kimse olmadığına göre ona uymak aynı zamanda akılcı olacaktır. O herkesin iyiliği ve mutluluğunu düşündüğü için geri kalanların ona uymak dışında bir seçeneği kalmamaktadır.

***Deli Deli Küpeli* Filmi ve Deli Kaymakam**

1986 yapımı *Deli Deli Küpeli* filmi, Cevat Fehmi Başkut'un 1965 yılında tiyatro oyunu olarak yazdığı *Buzlar Çözülmeden* eserinden uyarlanmıştır. Kartal Tibet'in yönetmenlik yaptığı filmin kadrosunda Kemal Sunal (Deli Kaymakam), Melike Zobu (Haticce), Yaman Okay (Yılanoğlu), Yavuzer Çetinkaya (Deli Hâkim), İhsan Yüce (Deli Çavuş), Reha Yurdakul (Av. Şeref Haktanır) gibi isimler bulunmaktadır.

Filmde tımarhaneden kaçarak karlı ve soğuk bir havada bir kasabaya sığınan ve rastlantı sonucu biri kaymakam diğeri hâkim sanılan iki delinin hikâyesi anlatılmaktadır. Filmde, alegori ve tersinme aracılığıyla, izleyiciye Deli Kaymakam'dan öncesi ve sonrası hakkında, hangi düzenin daha insancıl ve akılcı, hangisinin ise delice ve insanlık dışı olduğu sorusu sordurulmak istenir (Ünal, 2010: 73; Hancıağız, 2016: 9). Filmin uyarlandığı tiyatro oyunu ve sonrasındaki 1965 yapımı Nejat Saydam'ın filmi, 1960 darbesi ve bunun toplumsal sonuçları üzerine odaklanmışken 1986 yapımı *Deli Deli Küpeli* filmi, 1980 darbesinin etki ve iklimi altında çekilmiştir. Örnek olarak, filmin açılış sekansında köylülerin ve kasabalıların kahvede otururken televizyonda pür dikkat darbecileri dinlemesi ve sonrasında alkışlaması, kendi aralarında konuşurlarken de karların bir an önce erimesini ve 12 Eylül'ün kasabaya da gelmesini istemeleri verilebilir (Kartal Tibet, *Deli Deli Küpeli*, 03:20-05:05).

Söz konusu kasaba, yoksul bir kasabadır. Kendi sorunlarını kendi başına çözemez haldedir. Kasaba hem mutsuz hem de umutsuzdur. Halk; oduncu, bakkal, toptancı, kasap vb. esnafın karaborsacılığının yanı sıra tefeci ve siyasetçiler tarafından

da sömürülmüş ve sindirilmiştir. Kasabada asayiş ve düzeni sağlayan ve güç kullanma tekeline kendinde toplayan ise eşkıya Yılanoğlu'dur. Böylesi bir atmosferin içerisinde kasaba halkının biricik umudu, yeni kaymakam ile hâkimin kasabaya ulaşması ve tüm bu adaletsizliklere ve kaosa son vermesidir. Kasabalılar; Deli Çavuş lakaplı karakterin de etkisiyle, kaymakamlık binasındaki iki hastayı, kaymakam ve hâkim sanarak sorunlarına çözüm bulmalarını beklerler.

Kasabalının umutlarını gerçekleştirecekler ise akıl hastanesinden kaçan iki deliden başkası değildir. Filmin baş kahramanı olan Deli Kaymakam'ın ruhsal bozukluğu süreklilik arz etmemekte, nadiren de olsa nöbet şeklinde kendini göstermektedir. Bu kriz anlarında ise kendini kaybetmekte ve kriz geçtikten sonra ne yaptığını hatırlamamaktadır. En yakın arkadaşı ise kendisini hâkim zannetmektedir (Hancıgaz, 2016: 9-10).

Filmde, Deli Kaymakam, halka anlamsız ancak etkili bir nutuk attıktan sonra mevcut düzeni değiştirmek adına icraatlarına başlar. Filmde sırasıyla oduncunun odunlarını, ekmekçinin ekmeklerini halka dağıtır ve aynı zamanda hâkimle birlikte esnafa para cezası verir. Toptancı (aynı zamanda kasap) esnafa ise idam cezası verir ancak kasabadaki siyasi parti lideri –aynı zamanda avukat olan Şeref Haktanır– tarafından bu kararından vazgeçirilir. Deli Kaymakam; halka da birçok görev vermesinin (kapı önlerini temizletmek, okul yolunun karlardan temizlenmesi vb.) yanı sıra çocukları aşılattmış ve halkı, tefecinin elinden kurtararak büyük bir teveccüh kazanmıştır.

Adını ve ruhsal problemini bilmediğimiz Kaymakam; doğruluk, adalet, ahlak, iyilik gibi çeşitli erdemlerle donatılmıştır ve eylemlerini de bu yönde gerçekleştirmektedir. Akıllıların yapamadığını bir deli olarak yapmış, halkın refah ve mutluluğunu sağlamış, huzur ve adaleti kasabaya getirmiştir (Hancıgaz, 2016: 9-10). Nihayetinde, başlarda halk için halka rağmen hareket eden Deli Kaymakam; zamanla çoğu sorunu çözmüş ve hikâyenin en korkutucu ve kötü ismi olan Yılanoğlu'nu ortadan kaldırmış, iş birlikçilerine ise bir ders vermiştir. Halkın güvenini kazanan, onları daha insancıl ve adil bir yaşama zorlayan Kaymakam'ın iktidarı ise buzlar çözülmüncüye, gerçek ve akıllı kaymakam kasabaya gelinceye kadardır. Güneşin görünmesiyle Kaymakam, sevdiği kadın ve en yakın arkadaşı hâkimle başka bir kasabaya doğru yola çıkar ve film sona erer.

Filmdeki karakterleri, filmin anlatısını pekiştirmek adına şu şekilde özetlemekte fayda var: Deli Kaymakam, deli hâkimle birlikte dolaşır. Sık sık ona danışarak onay almak ister ancak bu danışma işi, istişare boyutunda değildir. Çocuksu bir yanı olduğu gibi gerektiği zaman son derece sert ve tavizsiz davranır. Deli Hâkim, Kaymakam'ın yol arkadaşı ve dostudur. Kendini hâkim zanneder. Sorulan sorulara net cevaplar vermekten daima kaçınır. Deli Çavuş, kasabalı bir gazidir. Biraz safça olmasına rağmen her emri harfiyen yerine getirir. Kasabalılar ve çocuklar kendisiyle alay etmekten çekinmez. Avukat Şeref Haktanır, yasaklı bir siyasî partinin başkanıdır. İlegal yöntemlerle esnafların ve tefecilerin sorunlarını çözmeye çalışır. Tefeci Mahmut Ağa; fakirlere, küçük toprak sahibi köylülere fahiş fiyatla borç verir. Kasabada tek el konumundadır. Tüccar Karamuratoğlu; dindar görünen ancak ölmüş at ve eşek etini lokantasında servis eden, ticarete her türlü hileyi kullanmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Tefeci Mahmut Ağa ve Avukat Şeref Haktanır ile bir ortaklıkları vardır. Yılanoğlu ise bir eşkıya, hatta teröristtir. Yerel güç odaklarıyla ilişkileri vardır. Tüccar, tefeci ve avukattan oluşan birliğin tetikçiliğini yapmaktadır. Halk üzerinde baskı kurar ve güvenliğin, asayişin kendisinden sorulduğunu belirtir (Dinç, 2011: 81). Esnaflar fırsatçıdır. Karaborsacılık, fahiş fiyat vb. yöntemlerle zenginleşmişlerdir. Yılanoğlu'na ve Avukat Şeref Haktanır'a güvenirlir. Hatice, tek başına kardeşlerini büyüten bir kasabalı kızdır. Yukarıda bahsi geçen tüm kötü karakterleri, onun başına gelenler üzerinden tanırız. Kaymakam'a âşık olur ve filmin sonunda onunla birlikte kasabadan ayrılır.

Filmde, aynı zamanda, Türkiye'de kurtarıcı fikrine gösterilen rağbet ve onun yaptığı her icraatın sorgulanmaksızın kabul görmesi sunulur. Siyasal atmosfer içerisinde sorumluluk almayan, çoğu zaman da aksiyon kanallarının çeşitli yöntemlerle kapatıldığı halkın onları bozulmuş, yozlaşmış düzenden kurtaracak, adaleti getirecek, kendisini her şeyden azade kılabilmiş, erdemli ve tüm toplumun mutluluğunu amaçlayan bir kahramana, bir kurtarıcıya duyulan ihtiyacı ve inancı filmde açıkça tasvir edilmektedir.

Deli Kaymakam'ın Filozof Kral Olarak Değerlendirilmesi

Bu bölümde Deli Kaymakam'ın filozof kral bakımından değerlendirilmesi ve tartışılması amacıyla ilkin başlıklar altında her iki karakter karşılaştırılmakta; devamında ise benzerlik, paralellik ve uyumsuzlukların genel durumu tablo ile ortaya konulmaktadır.

Deli Kaymakam ve filozof kralın değerlendirildiği başlıklar aynı zamanda Türkiye'de de sıkça görülen kurtarıcı imajının özelliklerini yansıtmaktadır. Kendi enstrümanlarıyla birlikte ereğini de kaybeden halk için erdemli, adaletli, her şeyi tek başına başarabilen, otoriter ve ideal bir toplum yaşantısıyla mutlu bir bireyi sağlamaya çalışan kurtarıcı kahramana olan inanç; filozof kral ve Deli Kaymakam'ın benliklerinde idealize edilmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple filozof kral ve Deli Kaymakam'ın değerlendirilmesi ve karşılaştırılması, hem böylesi bir ihtiyacın var olup olmadığı sorusunu gündeme getirmeye hem de var ise bu ihtiyacın analizine küçük de olsa bir katkı yapmayı amaçlamaktadır.

Makalede, filmin kendisi bir örneklem olarak ele alınmış ve metin olarak kabul edilen filmdeki diyaloglar bu yolla çözümlenmiştir. Filmin anlatısı, bir metin şeklinde değerlendirildiğinde söz konusu başlıklara göre kıyaslama yapmak daha anlaşılır bir hale gelmektedir. Analiz yapılırken Platon'un genel düşünceleri veya diğer çalışmalarından ziyade filozof kral kavramsallaştırması temel alınmıştır. Platon'un diğer tasarılarının yanı sıra *Deli Deli Küpeli* filmi de çokça gönderme ve taşlama içermesi sebebiyle başka araştırmalara veya okumalara son derece açıktır.

Filozof kral ile Deli Kaymakam, elbette farklı evrenlere ve değişkenlere sahiptir. Ancak onları karşılaştırabilecek bir zemin yaratmak adına filozof kralın ayırt edici özellikleri belirlenmiş, bunlar kategorilere başlık olarak seçilmiş ve sonrasında Deli Kaymakam'ın bu özelliklere uygunluğu ele alınmıştır. Elde edilen bulgular yorumlanarak tablo ile özetlenmiştir.

Siyasal Erklerinin Kaynağı ve Meşruiyeti Bağlamında

Filozof kralın meşruiyeti, amacında yatmaktadır. O; tüm toplumun mutlu ve adaletli olabilmesi için, iyi ideasına sahip olarak yönetir. Erdemli bir toplumsal yaşam amacı güden filozof kralın amacı, herkesin iyiliği ve devletin esenliği olduğu için filozof kral meşrudur ve siyasal güçlerini de –iyi ideasına erişmiş olduğundan– tanrısal olmasıyla

elde etmektedir (Yalçınkaya, 2011: 108-109; Desmond, 2013: 31-33). Ne var ki filozof kral; ideal toplumda yetiştiyse ve eğitimlerinin sonucunda iktidarı ele aldıysa, halihazırda tüm toplumun desteğini de kazanmış olduğundan siyasal erkini perçinler. Eğer ideal toplumu kurmak, yozlaşmış düzeni yıkmak için ortaya çıktıysa “Halk için halka rağmen” mottosuyla hareket etmektedir ve toplumsal tabakalardan herhangi birinin desteği, ona yeterli bir siyasal güç sağlamaktadır.

Deli Kaymakam’ın meşruiyeti ise yine kendi amacında aranabilir. Kaymakam, kasabaya geldikten sonra, herkesin adaletli ve mutlu bir yaşam sürmesi için çaba göstermektedir. Ancak onun iyi ideasına sahip olmadığı, buna karşın siyasal erkinin kaynağını da tanrıdan değil halk desteğinden aldığı görülmektedir. Deli Kaymakam da uyuşuk, tembel ve sorumsuz bulduğu halkı çalıştırmakta, bir noktada halk için, halka rağmen hareket etme bağlamında filozof krala denklik kazanmaktadır. O da yozlaşmış düzeni yıkmak istemektedir ve tek destekçisi köylüler ve fakirlerdir. O halde filozof kral ve Deli Kaymakam arasında siyasal güçlerinin kaynağı ve meşruiyeti açısından benzerlik ve paralellikler bulunmaktadır.

Esasında hem filozof kral hem de Deli Kaymakam, meşruiyetleri için bir çaba sarf etmezler. Meşruiyetleri onlarda verili bulunmaktadır. Filozof kral, kendisine içkin tanrısallığı; Deli Kaymakam ise rastlantılar ve deliliğinden kaynaklanan dokunulmazlığı nedeniyle meşruluğunu muhafaza etmektedir.

Siyasal Gücü Kullanma Biçimlerinde

Deli Kaymakam, politik gücü tekelinde toplamıştır. Bu anlamda bir monarkı çağrıştıran tutumlar sergiler; emreder, kestirip atar. Aynı zamanda yasal bir zemini olmamasından ötürü Deli Kaymakam’ın tiran olarak da okunması mümkündür. Fakat filozof kralda olduğu gibi amaçları, araçlarını meşrulaştırdığı için Deli Kaymakam’ın da yasalı, tek kişinin yönetimi olan monarşinin başı şeklinde okunması daha uygun görünmektedir. Kaymakam, kararlarını tek başına alır ancak sık sık Deli Hâkim’e de danışır. Bu danışma, istişareden ziyade onay için yapılmaktadır. Deli Kaymakam, gücünü yavaşlatan ya da engelleyen her şeyi ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Örneğin, kaymakamlık binasında Hâkim’le oturdukları sırada, kâtiple aralarında şöyle bir konuşma geçer:

[Deli Kaymakam:] Yahu neden bu kadar soğuk burası?

[Kâtip:] Malumunuz yollar kapalı. Gaz bitti. Odun da çok az kaldı.

[Deli Kaymakam:] Yakacak başka bir şey yok mu?

[Kâtip:] Yok.

[Deli Kaymakam: (Evrakları göstererek)] Peki bunlar ne güne duruyor?

[Kâtip:] Aman efendim! Onlar mühim evraklar.

[Deli Kaymakam:] Dosya içinde durdukça ne işe yarar ki? Yakın gitsin hepsini.

[Kâtip:] Bütün kasabalının dilekçeleri var içinde.

[Deli Kaymakam:] Dilekçeyi kaldırdım. Bundan sonra herkes gelip benimle konuşacak! (Kartal Tibet, *Deli Deli Küpeli*, 28:05-28:55).

Deli Kaymakam açısından bu evraklar yalnızca birer kâğıt parçasından ibarettir. Kaymakam bu şekilde bürokrasiyle de aradaki köprüleri atmakta, güç ve yetkilerini sınırsız şekilde kullanmaya çalışmaktadır. O, hem devletin başı hem de devletin ta kendisidir. Bu nedenledir ki dilekçe yöntemini kaldırarak halkla arasındaki mesafeyi de kısaltmakta fakat bir yandan da iktidar ve otoritesini güçlendirmektedir ve kendi benliğinde toplamaktadır.

Filozof kral için de benzer bir durum söz konusudur. O; ideal devleti kurmak için önüne gelen tüm engelleri aşmak, tüm sorunları çözmekle mükelleftir. Dolayısıyla tıpkı Kaymakam gibi onun için de amaca giden her yol mubahtır çünkü amacın kendisi, diğer tüm amaçlardan üstündür. Filozof kral, korucuyu-savaşçı sınıf içerisinde seçilerek eğitilmiş ve iyi ideasına sahip tüm güç ve erki kendi bünyesinde toplamıştır. O bir monarkın tüm yetkileri ve fazlasıyla donatılmıştır (Arslan, 2018: 402-404, 426-430; Şenel, 1995: 143-145;). Filozof kral ve Deli Kaymakam bu noktada da benzer bir zemine oturmaktadır. Filozof kralın da siyasal gücünü kullanırken onay ya da fikir alacağı bir kurum veya kişi bulunmamaktadır. Politik gücü, sınırsız ve özgürce, kendi fikirlerine amade durumdadır.

Yasalara Karşı Konumları İtibarıyla

Filozof kral, toplumun ve yasaların üzerindedir. O, yasalara uymak zorunda değildir. Çünkü, hem tanrısal olması bakımından yasa ideasına ve adalete sahiptir hem de iyi yasalar da kötü yasalar da eski ve bozuk düzen tarafından yapıldığı için filozof kralın yeni düzeninde bir bağlayıcılığı bulunmamaktadır. Yasaların da insanların da üzerinde, üstün bir varlık olan filozof kralın, insanların yaptığı herhangi bir yasaya uyması gerekmemektir. O, bir bakıma en iyi yasayı kendi varlığında bulundurmaktadır. İdeal toplumu ve ideal devleti kurarken yasasız geçen süreçte filozof kralın kendisi, söyledikleri ve eylemleri yasa yerine geçmektedir çünkü filozof kral kalıcı yasaları inşa edecek zemini de kendisi hazırlamak durumundadır (Yalçınkaya, 2011: 111). O, tüm toplumun mutluluğunu amaçlayan yasaları inşa edecektir.

Deli Kaymakam'da da hemen hemen aynı özellikleri görebilmek mümkündür. Halk için esnafa ceza veren, fahiş fiyat uygulamalarını sona erdiren Kaymakam'ın makamına avukat Şeref Haktanır ve diğer önde gelen yozlaşmış tüccarlar gelir. Deli Kaymakam'ın onlarla girdiği şu diyalog, onun yasalara göre konumunu da net bir şekilde ortaya koymaktadır:

[Avukat:] Protesto ediyorum. Yaptığınız bütün işleri protesto ediyorum.

[Deli Kaymakam:] Pırasalı rosto mu yapıyorsun?

[...]

[Avukat:] Esnafın mallarını yağma etmişsiniz.

[Deli Kaymakam:] Ne yağması? Halk parasıyla alıyor malı.

[Avukat:] Ticaret özgürlüğü var, ister satar ister satmaz.

[Deli Kaymakam:] Ben öyle özgürlüğün... Halkı kazıklamak diye özgürlük hangi kitapta var?

[Avukat:] Bu ülkede kanun var.

[Deli Kaymakam:] Namuslu adamlar korunsun diye kanun var. Kanun, namussuzu koruyacaksa o kanunu kaldırıyorum.

[Avukat:] Eee... Mahkeme?

[Deli Kaymakam:] Onu da kaldırdım.

[Avukat:] Yapamazsınız!

[Deli Kaymakam:] Yaparım! Halkın acısını dindirmek için yapamayacağım şey yoktur. İcap ederse canımı bile veririm. Alın götürün bunları falakaya yatırın.

[...]

[Deli Kaymakam:] Kâtip, not al. Tüm kasaba zenginlerine haber sal. Onlardan içme suyu getirmek için şimdilik altı milyon TL istiyorum.

[Kâtip:] Fakat efendim bu vergi olur. Vergiyi de devlet koyar.

[Deli Kaymakam:] Devlet de hükümet de benim! Halk dere suyu içiyor. Aynı suda çamaşırlarını yıkıyor. Hayvanlarını suluyor. Kendisi de aynı derede yıkıyor. Bu kasaba halkını artık hayvanlardan ayırma zamanı gelmiştir! (Kartal Tibet, *Deli Deli Küpeli*, 40:30-42:53).

Yine bir başka sekansta Deli Kaymakam, Tüccar Karamuratoğlu'nu karaborsacılık ve halkın sağlığını tehlikeye attığı gerekçesiyle idama mahkûm eder:

[Karamuratoğlu:] Yapmayın, bu cinayettir. Müslümanlar! Mahkemesiz adam asılır mı?

[Deli Hâkim:] Doğru söylüyor. Mahkemesiz adam asılmaz.

[Deli Kaymakam:] Uzatma be. Bir tekme attık mı işi tamam.

[Deli Hâkim:] Canım sıkılıyor. Bir mahkeme kuralım, sen istedikten sonra ben yine asarım.

[Deli Kaymakam:] Evet, evet. Âdet yerini bulsun diye bir mahkeme edelim. Mahkeme kurulsun! (Kartal Tibet, *Deli Deli Küpeli*, 38:25-38:48).

Filmden örnekler elbette çoğaltılabilir ancak Kaymakam'ın konumu, en belirgin şekilde, bu iki örnekle okunabilmektedir. Deli Kaymakam da filozof kral gibi ancak ondan daha keskin ve net bir biçimde amacına ulaşmak adına mümkün olan her yolu denemekten çekinmeyecektir. O, yasalardan azadedir. Toplumun tamamını mutlu edecek yasa adaletli yasadır ve böyle bir yasa bulunmadığı durumlarda Kaymakam'ın kendisi filozof kralda olduğu gibi yasanın yerine geçer ve bozuk yasaları ortadan kaldırır veya değiştirir. Yine de tıpkı filozof kral gibi belirli ve dar bir çerçevede yasalara uyum sağlar ve mahkemelerin kurulmasına izin verir; sonucu önceden belli olsa da. Maksat, alaycı bir şekilde yasaların yakıcılığını herkese göstermek ve yasa sopasıyla tüm vatandaşları kontrol altına almaktır. Bu sayede bozuk düzenin yıkılacağı, yeni ideal bir düzenin kurulabileceği zemin hazırlanmış olur.

Filozof kral, Platon'un hocası Sokrates'in öldürülmesi nedeniyle ölüm cezasına mesafeli yaklaşmaktadır (Şenel, 1995: 144-147; Reeve, 2006: 22-23). Platon'un

burada amaçladığı; zor kullanabilme ve ölüm cezası verebilme tekeline filozofun, bilge kişinin tekeline almak ve haksız idam cezalarının önüne geçerek özellikle filozofların yaşamlarını garanti altına almaktır. İdam konusunda ikircikli bir tutum sergileyen filozof kralın idam yetkisi bulunmakla beraber bu yetkinin hangi spesifik şartlar altında ve siyaseten kullanılıp kullanılmayacağı açık değildir. Bu nedenle filozof kralın idama mesafeli olduğu (kesin olmamakla birlikte) söylenebilir. Kaymakam ise mevcut düzeni tamamen yıkmak yerine onu dönüştürebileceği kadar dönüştürüp, imkânları kendi lehine çevirmek derdindedir. Sonuçta her ikisi de yasaların üstünde, gerektiğinde yasaları çiğneyebilecek veya kaldıracabilecek bir konuma sahiptir. Her ikisi açısından da yasalar, ancak ideal devlete/ideal topluma ve halkın mutluluğuna yol açacaksa geçerli ve gereklidir. Kendileri zaten bu amaçları gerçekleştirmek için var olduklarına göre yasalara uymalarına gerek yoktur; tersine yasaların onlara uyması gerekmektedir.

Kurtarıcı Figürü Olarak

Filozof kral; toplumu dertlerinden kurtaracak, adaleti sağlayacak kişidir. Dönemindeki bozulmuş düzeni yeniden tesis edecek, toplumsal barışı sağlayacak, kaosu sona erdirecek olan da odur. Onun gelişiyle kötülük ortadan kalkacak ve erdemli bir yaşam içerisindeki toplum, onun yönetimi altında refaha ve esenliğe kavuşacaktır. Çünkü ideal toplumda herkes kendi işini yapacağından iş bölümü, iş birliğine dönüşecektir (Reeve, 2006: 170-172; Şenel, 1995: 145-147; Yalçınkaya, 2011: 99). Filozof kral, hem tanrısal bir kahraman hem de bilge bir yöneticidir. Tüm sorunlar, onun bilgeliği ve tanrısal iyiliği ile çözüme kavuşacaktır. İdeal toplum ve ideal devlet onunla kurulacak ve nesnelere dünyasındaki öz, gölgeler dünyasına olabilecek en iyi ve sağlam şekilde aktarılacaktır.

Deli Kaymakam da fakirlik ve yoksulluktan kırılan halk için bir kurtarıcı pozisyonundadır. Halkı sömüren ağalar, tefeciler, siyasiler, esnaflar; adaletsiz bir şekilde kasaba yönetimini de işgal etmiştir. Film evreninde halkın kurtarıcıya olan ihtiyacı, Kaymakam gelmeden önce çeşitli şekillerde gösterilmiştir. Buzların çözülmesi ve yeni kaymakamın gelmesi ile halk bir nebze rahat nefes alacağını ummaktadır. Deli Kaymakam böyle bir atmosfer içerisinde belirir. Kaosu düzene koymaya çalışır. Halkın yaralarını sarar. Onlara iş imkânı, temiz içme suyu, temiz sokaklar, ucuz ve sağlıklı besin maddeleri sağlar. Kasabada adaleti yeniden tesis eder. Bunların yanı sıra Deli Kaymakam'da kurtarıcı fikrine başka göndermeler de bulunur. Örneğin bir ruhsal kriz

sırasında Deli Kaymakam ve Deli Hâkim, savaşta olduklarını sanmakta ve Deli Kaymakam emirler yağdırmaktadır. O sırada Deli Hâkim daktiloya yazarak ve bağırarak şöyle bir monolog yaşar: “Adı İsa. Baba adı, yok! Yok! Yok! Atın içeri! Atın içeri! Atın içeri!” (Kartal Tibet, *Deli Deli Küpeli*, 63:35- 64:00).

Deli Hâkim’in İsa’sının, peygamber olan İsa’ya yaptığı atıf açıktır ki Peygamber İsa da filozof krala ve onun tanrısallığına büyük bir benzerlik taşımaktadır. Sonuçta hem filozof kral hem de Deli Kaymakam, birer kurtarıcı figür olarak da birbirleriyle örtüşmektedirler.

Erdemler Bakımından

Filozof kral; her şeyden önce bir bilge, filozoftur. Bilginin hakikatine sahiptir. Aynı zamanda savaşçı-koruyucu sınıf içerisinde seçilerek yetiştirildiğinden cesaret erdemine de sahiptir. Son olarak, ideal bir toplumdaki tüm erdemleri bünyesinde barındırması gerektiği için –ve iyi ideasının mükemmelliği dolayısıyla– üretici sınıfın erdemi olan ölçülülük ve arzularına, isteklerine boyun eğmeme, iradeli davranma erdemine sahiptir (Kaya, 2018: 515-520; Çıvgın, 2018a: 221-222).

Deli Kaymakam karakterinin bilgelik veya filozof olmak ile ilgili belirgin bir özelliği veya amacı bulunmamaktadır. Bununla beraber Deli Kaymakam (bir erdem olarak değerlendirildiğinde) cesurdur. Filmin son sahnelerinde Eşkuya Yılanoğlu’na bir operasyon düzenler. Yılanoğlu, dağda pusu kurarak Kaymakam’ı bekler. Kıyafetlerini sırasıyla Yılanoğlu’nun işbirlikçisi ve onu tetikçi olarak kullanan Tüccar, Tefeci ve Avukat’a giydiren ve ağızlarıyla ellerini bağlayarak kendisiymiş gibi gönderen Deli Kaymakam; Yılanoğlu farkında olmadan kendi işbirlikçilerini yaraladıktan sonra, tek başına ona doğru ilerler. Yılanoğlu ile şöyle bir diyaloga girerek cesur olma erdemine sahip olduğunu en net şekilde ortaya koyar: “Ben vuruldukça çoğalırım. Ben öldükçe gene gelirim. Bekle beni Yılanoğlu, seni teslim almaya geliyorum!” (Kartal Tibet, *Deli Deli Küpeli*, 80:00, 83:04). Filmin çözülme noktası olan sahnede Kaymakam tek başına gider, Yılanoğlu’nu öldürür.

Deli Kaymakam aynı zamanda ölçülülük, kişisel hırs ve arzulardan sakınma erdemlerine de sahiptir. Örneğin kasaba sorunlarıyla meşgul olurken âşık olduğu Hatice ile kesinlikle bir yakınlaşma yaşamaz ve bundan sakınır. Ona göre, önce işlerin yoluna koyulması gerekmektedir. Filmde Tüccar, Avukat ve Tefeci; Kaymakam’a Kâtip

aracılığıyla rüşvet teklif ettiklerinde, Kaymakam, rüşveti reddettiği gibi aracılık eden Kâtip'i ve rüşveti teklif edenleri cezalandırır. Fakat belki de erdemlerini sergilediği en önemli an kendisine yöneltilen tüm servet ve makamları reddettiği, Şeref Haktanır ile girdiği şu diyalogda yatar:

[Şeref Haktanır:] Şerefli partim benim sözümünden çıkmaz. Seni vali yaparız. Bakan yaparız. İstersen başbakan bile yaparız.

[Deli Kaymakam:] Daha büyük bir şey yapar mısınız beni?

[Şeref Haktanır:] Yaparız.

[Deli Kaymakam:] Peygamber de yapar mısınız?

[Şeref Haktanır:] Yaparız.

[Deli Kaymakam:] Çüş! Sahtekâr köpek! Susturun şunu. Bunlar menfaatleri için her haltı yerler (Kartal Tibet, *Deli Deli Küpeli*, 81:11-81:50).

Görüldüğü üzere Deli Kaymakam da tüm dünyevi zevk ve arzularını kontrol altına almayı başarmıştır. Kendisine teklif edilen makam, mevki ve servetleri kendi amacına ters düşmesi ve teklif edilen şeyler kendi mutluluğunu beslemeyeceği için reddetmiştir. Deli Kaymakam ve filozof kral, bilgelik erdemi dışında da paralel özellikler sergilemektedir.

Değişime Kapalılık Kapsamında

Filozof kral, ideal devlet ve ideal toplumu kurduktan sonra onu değişime kapalı kılmaktadır. Çünkü bu devlet; halihazırda kurulabilir en iyi devlet olacağından ve mayasında iyi ideası bulunduğundan değişmeye ihtiyaç duymayacak, bozulamayacağı veya yozlaşamayacağı için de süresiz olarak yaşamını devam ettirecektir (Levin, 2012: 29-32; Arslan, 2018: 419-420).

Deli Kaymakam'ın kasabasındaki ise durum biraz daha farklıdır. Kasabanın diğer yerleşim yerleriyle iletişimi kopmuştur ancak bu kısıtlı bir süre için geçerlidir. Baharın gelmesi ve buzların çözülmesiyle kasabada Deli Kaymakam'ın sağladığı düzen de karlarla birlikte eriyecektir. Yine de kasaba, kısıtlı süre için de olsa Deli Kaymakam'a, filozof kralinkine benzer bir ortam sağlamış ve onu dışarıdan gelecek tehdit ve değişimlere kapalı hale getirmiştir. Filozof kral ve Deli Kaymakam'ın bu başlık altında, aralarında büyük bir benzerlik görülemiyorsa da birbirlerinden çok büyük farklarının olmadığı görülmektedir.

Karşılaştırma Başlığı	Filozof Kral ve Deli Kaymakam'ın Benzerlik Durumu
Siyasal erkin kaynağı ve meşruiyeti bağlamında	Benzer
Siyasal gücü kullanma biçiminde	Kısıtlı Ölçüde Benzer
Yasalara karşı konumları itibarıyla	Benzer
Kurtarıcı bir figür olarak	Benzer
Erdemler bakımından	Kısıtlı Ölçüde Benzer
Değişime kapalılık kapsamında	Kısıtlı Ölçüde Benzer

Tablo 1: Filozof Kral ve Deli Kaymakam'ın Karşılaştırılması.

Filozof kral ve Deli Kaymakam; siyasal güçlerinin kaynağı ve meşruiyeti, yasalara karşı konumları ve kurtarıcı olarak birbirlerine benzemekte birbiriyle örtüşmektedir. Buna karşın erdemler bakımından, siyasal gücü kullanma biçimleri ve değişime kapalılık bakımından, kısıtlı ölçüde benzerlik sahibidirler.

Her şeyi düzeltecek, eski düzeni yıkarak yenisini tesis edecek ve bunu tüm engellere rağmen başaracak olan kurtarıcı fikri hem filmde hem de Türkiye'nin siyasal yaşantısında güncelliğini korumaktadır. Platon'un filozof kralı da Deli Kaymakam da yer yer halka rağmen halk için hareket etmektedir. Bu anlamda kendisi bir siyasi taşlama olan film, aynı zamanda tersine bir şekilde kurtarıcı fikrini de onaylamaktadır.

Son olarak, bu makalenin kapsamının dışında olmakla birlikte filmin darbeler ve yasadışı yönetim ile yöntemlerin sinemadaki izdüşümleri üzerine yeni ve farklı çalışmalara, araştırmalara kapı araladığı düşünülmektedir. Kurtarıcı, kahraman, her şeyi düzeltip düzenleyecek, meşruluğun ve mantığın aranmadığı, otoriter bir figürü yansıması, yeniden yorumlaması ve dahi toplumun bu yöneticinin tüm özelliklerine uyumlu olacak şekilde kuşatılmış fikir dünyasını resmetmesi bağlamında filmin ve film

üzerine düşünmenin siyaset bilimine, felsefeye, sosyolojiye ve bu alandaki çalışmalara yeni bir perspektif aralayacağı umulmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada Platon'un ideal devleti için kurguladığı ve vazgeçilmez olarak konumlandığı filozof kralı ile *Deli Deli Küpeli* filmindeki Deli Kaymakam karakteri karşılaştırılmış ve değerlendirilmiştir. Deli Kaymakam ve filozof kral; siyasal erklerinin kaynağı ve meşruiyeti, siyasal gücü kullanma biçimleri, yasalara karşı konumları, kurtarıcı figürü olarak portreleri, erdemleri ve değişime kapalılıkları bakımından betimsel analiz ve metin analizi yöntemleriyle incelenmiş, karşılaştırılmış ve tartışılmıştır.

Platon, içinde bulunduğu dönemde Atina'nın çöküşüne tanık olmuş ve hem Atina'nın hem de Yunanistan'ın içerisinde bulunduğu kaosa ve çıkmazlara çözüm aramıştır. Platon'un ideal devlet tasarısı ve onu gerçekleştirecek filozof kralı böylesi bir ihtiyacın ürünüdür. *Deli Deli Küpeli* (1986) filmi ise 12 Eylül 1980 Darbesi'nin ardından ortaya çıkan, neo-liberalleşmeyle birlikte demokrasi, özgürlük ve ekonomideki yıkımlar ve tıkanıklıklardan beslenen, yönetsel ve bürokratik zaafların mevcut olduğu bir kaos ortamını betimlemektedir. Filmdeki Deli Kaymakam, akıl hastanesinden kaçan bir hastadır ve tamamen yanlış anlama ve rastlantı sonucu sığındığı bir kasabanın kaymakamı olur. Yönetimi ele alan Deli Kaymakam, ağır kış şartları ve buzlar ortadan kalkıncaya kadar kasabayı yönetir ve kendi "polis"ini inşa etmeye girişir.

Çalışma kapsamında karşılaştırılan Deli Kaymakam ve filozof kralın çeşitli benzerliklere sahip olduğu ortaya konmuştur. Kendi özgün durum ve şartları içerisinde bu iki benzer karakter yukarıda da bahsedildiği üzere esasında son derece keskin benzerlikler taşımaktadır. Demokrasinin Türkiye yurttaşlarınca nasıl kavrandığı ve uygulandığı bir yana, onu bir yönetim biçiminden öte bir araca dönüştüren Türkiye siyasi tarihi ve o tarihin yapıcıları; demokrasi, özgürlük, eşitlik, adalet gibi kavramları ve o kavramların inşa edeceği bir düzeni terk ederek yerine tıpkı Platon'un filozof kralında olduğu gibi siyasal alanı ve kamusal-sivil sorumluluklarını üstün güç ve nitelikleri bulunduğu inanılan lider, şef, ata, başkan, hatip, önder vb. yöneticilere devretmektedir. "Her şeyi düzeltecek, eskisinden daha iyi hale getirecek kurtarıcı" fikrinin gerçek hayattaki varlığı, filmde biraz da abartılarak Deli Kaymakam ile beyaz

perdeye aktarılmıştır. Deli Kaymakam da tıpkı filozof kral gibi toplumun kurtarıcı ihtiyacını tatmin etmektedir. Bu bakış açısıyla her iki figür de yasaları gerektiğinde çiğneyebilmekte, gerektiğinde yasanın kendisi olduğunu söyleyebilmekte, meşruiyetlerini de amaçlarından almaktadır.

Siyasal güçleri sınırsız olan ve egemenlik hakkını kendi varlıklarında bulan her iki karakter de yasaların üstünde ve gerektiğinde yasanın kendisi olabilmektedir. Bilgelik dışında her ikisi de ölçülülük, cesaret, kişisel arzu, hırs ve hazlardan arınabilme erdemlerine sahiptir. Deli Kaymakam'ın ideal devleti ve toplumu, değişime açıktır ancak kısıtlı bir süre için kasaba da değişime kapalı ve mutlu, ideal bir yere dönüşmüştür. Filozof kralın ideal devleti ise halihazırda amaçlanandır ve onun değişmesi mümkün değildir çünkü buna ihtiyaç duyulmayacaktır.

Deli Kaymakam'ın da filozof kralın da siyasi varlığı usla açıklanamamaktadır. Filozof kral, iyi ideası; Deli Kaymakam ise deliliği (us dışı, metafiziğe ait olma durumu) nedeniyle sınırsız ve özgürdür. Esasında idealar dünyası da bir kurgusal ve metafizik bir alan olduğundan, yalnızca mantıksal açıdan bile deli bir kaymakam ile tanrısal bir filozof kral arasında meşruiyetlerinin kaynağı bakımından niteliksel bir fark bulunmamaktadır: Siyasal yaşamını kendinden menkul sayan tiran veya yönetme erkini atalarından soy yolu ile aldığını iddia edenin arasında herhangi bir fark bulunmadığı gibi. Deli Kaymakam'ın ve filozof kralın kurtarıcılık maskesi altında diktatör olma ihtimalleri de kişisel erdemleri ve tercihlerine bağlıdır. Bu sebeple Deli Kaymakam ve filozof kralın, ister birlikte ister ayrı ayrı; özellikle halkın kurtarıcı kahramanı ve acımasız diktatör skalasındaki karmaşık ve güncelliğini koruduğu düşünülen bir bağlamda, başka bir çalışmaya da ilham vermesi umut edilmektedir.

Yasaların, insanların ve toplumun üstünde konumlanıp her şeyi yöneten, neyin iyi neyin kötü olduğuna karar verecek, sorgulanamaz, hesap vermez bir siyasî otorite figürü; hem filozof kralda hem de Deli Kaymakam'da ortak ve görünürdür. Sonsuz yetki ve güç ile donanmış Deli Kaymakam'a; erkler ayrımını ortadan kaldıran, her kamusal sorun veya meseleyi kendisi veya dar çevresiyle halletmeye ve yönetmeye çalışan, kahraman, kurtarıcı imajını iyi kurgulayan, uzak ve yakın geçmişin yanı sıra günümüzde de –dünyada ve Türkiye'de– birçok benzer örnek bulunmaktadır. Dolayısıyla Deli Kaymakam'ın akıl dışı varlığı, bizatihi akıl dışı bir durumla açıklanabilir.

Özetle, değerlendirme ve karşılaştırmaların neticesinde Deli Kaymakam ve filozof kralın birbirleriyle örtüştüğü, benzediği ve paralellikler sergilediği ortaya konmuştur. Deli Kaymakam; filozof kralın bir benzeri, yorumu ve uzantısıdır. Deli Kaymakam; ideal toplum, ideal devlet tasarısının olmazsa olmazı olarak kurtarıcı filozof kral, bilge ve cesur yönetici olarak kasabayı kurtarır; karlar kalkıncaya, buzlar çözülünceye, yaşam normalleşinceye, eski düzen yeniden tesis edilinceye kadar.

Kaynakça

- Arslan, Ahmet (2018). *İlkçağ Felsefe Tarihi 2: Sofistlerden Platon'a*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bolarfinwa, Oluwafemi (2009). *An Evaluation of Plato's Ideal State*. Norderstedt: Grin.
- Çıvgın, Ayşe Gül (2018a). "Platon'un Adalet ve Filozof Kral Anlayışı." *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(1): 212-229.
- Çıvgın, Ayşe Gül (2018b). "Savaştan Sürekli Barışa: Platon ve Kant." *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9: 109-127.
- Demir, A. Konur (2019). "Platon'un Devlet Kurgusunun Modern Kamu Yönetimine Yansımaları." *FLSF Dergisi*, 14(27): 203-220.
- Desmond, William (2013). *Philosopher-Kings of Antiquity*. Londra: Bloomsbury.
- Dinç, Mustafa (2018). "İsyanın Mizahı: Hobsbawm'ın Toplumsal Eşkıyalık Tanımı ve Kemal Sunal Filmleri." *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(24): 73-90.
- Hancıgaz, Erhan (2016). "Türkiye'nin Toplumsal ve Kültürel Yapısındaki Delilik Olgusunun Türk Sinemasına Yansıması." *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2): 1-20.
- Kaya, Mustafa (2018). "Platon'da Filozofların/Filozofun Kral Olması Üzerine." *Edebiyat, Eğitim, Sanat ve İktisat: Modern Dönemde*. Osman Köse ve Emel İslamoğlu (der.) içinde. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kellner, Douglas (2014). "Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture." <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/culturalstudiesmulticulturalism.pdf> Erişim tarihi: 14.04.2020.
- Kılıç, Elife (2016). "Platon'un Devlet Diyaloğu Bağlamında Eğitim Anlayışı." *Felsefe Arkivi*, 45(2): 67-84.
- Levin, Mark (2012). *Ameritopia: The Unmaking America*. New York: Threshold Editions.

- Monette, R. Duane, vd. (2014). *Applied Social Research: A Tool for the Human Services*. Belmont: Brooks/Cole.
- Nichols, Mary (1984). "The Republic's Two Alternatives: Philosopher-Kings and Socrates." *Political Theory*, 12(2): 252-274.
- Özdemir, Murat (2010). "Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma." *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1): 323-343.
- Özen, Yener ve Gül, Abdülkadir (2007). "Sosyal ve Eğitim Bilimleri Araştırmalarında Evren Örneklem Sorunu." *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15: 394-422.
- Özkan, Devrim (2018). "Platon'un İdeal Devlet Teorisi: Doğruluk, Mükemmellik ve Mağara Metaforu." *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimlerde Akademik Çalışmalar*. Rıza Karagöz, Timuçin Kodaman ve Marijan Premovic (der.) içinde. Cetinje: Ivpe. 3-14.
- Platon (1998). *Devlet Adamı*. Çev., Behice Boran ve Mehmet Karasan. İzmir: Çağdaş.
- Platon (2005). *Devlet*. Çev., Veysel Ataman ve Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Bordo-Siyah.
- Reeve, C.D.C. (2006). *Philosopher-Kings: The Argument of Plato's Republic*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Rosen, Stanley (2008). *Plato's Republic*. Londra: Yale University Press.
- Saydam, Nejat (Yön.) (1965). *Buzlar Çözülmeden* (Sinema Filmi). Türkiye: Acar Film. <https://www.imdb.com/title/tt0406620/> Erişim tarihi: 09. 07. 2020
- Şenel, Alâeddin (1995). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tibet, Kartal (Yön.) (1986). *Deli Deli Küpeli* (Sinema Filmi). Türkiye: Uğur Film. <https://www.imdb.com/title/tt0252364/> Erişim tarihi: 24.03.2020
- Ünal, Murat (2010). "Türk Sinemasında Kemal Sunal." *Yeni Düşünceler*, 5: 68-78.

Yalçınkaya, Ayhan (2011). "Platon'un Bilişî." *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler Tarihi*. Mehmet Ali Ağaoğulları (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 91-125.

Yali, Lu (2019). "An Analysis of Plato's Political Thought." *Advances in Economics, Business and Management Research*, 82: 416-419.

Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Yıldız, Hasan (2015). "Platon'un Siyaset Felsefesinde Yönetici Ahlakı." *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 5(13): 154-173.

Yıldızdöken, Çiğdem (2015). "Platon'da Demokratia Kavramı." *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 25: 59-75.



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 23 Sayı: 46 (Year: 23 Issue: 46)

Eylül-2020-Mart 2021 (September 2020-March 2021)

E-ISSN: 2149-9098

2020, 23(2): 443-452

Kitap Eleştirisi

Nehir Durna*

Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt

Barbara Cassin, Kolektif Kitap, Çev. Seçil Kıvrak, İstanbul, 2018,112 sayfa.

Nostalji sözcüğü İsviçre Almancasından geliyor ve Nostos (dönüş) ve algos (acı, eziyet) kelimelerinden oluşuyor. Tanımı ise "geri dönüş acısı" (Cassin, 2018:16). Barbara Cassin, Kolektif Kitap tarafından 2018 yılında Türkçede yayımlanan *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? -Odysseus, Aeneas, Arendt* kitabında bizi mitler ve tarihsel örnekler ile bezeli bir yolculuğa çıkarıyor. Cassin, vatan, sürgün ve anadil arasındaki ilişki bağlamında ele aldığı nostaljiyi, mitsel metaforlarla anlattığı köklenmek ve kökünden sökülme olarak düşünüyor. Dolayısıyla Barbara Cassin için nostaljinin tanımının sadece sıla özlemi veya eve dönüş olarak sınırlandırılmadığını görüyoruz. Cassin nostaljiyi, istilacı ve tatlı bir duygu ve tıpkı köken gibi bize devamlı olarak sevimli ve insani bir kültür olgusu olduğunu hatırlatıcı emareler veren seçilmiş bir kurgu olarak ifade ediyor (Cassin, 2018:16).

Cassin, kitabında kelimenin yaygın anlamıyla kullanılan nostalji kavramı ile Odysseia destanında, Odysseus'un eve dönüşünü betimleyen kurucu sahnelerin gösterdiği nostalji arasında bir fark olduğunu vurguluyor. Nostaljiyi kuran iki sahneden söz eden Cassin'e göre, bu iki sahneden ilki kökü toprakta bulunan ve kıpırdamayan, sabit yatak. İkincisi ise harman küreği metaforu ile betimlenen yola çıkış. Yani Odysseus'un evine döndükten sonra tekrar çıktığı yol. Vardığımız anda

* Dr, Bağımsız Akademisyen.

Orcid no:0000-0002-6573-1301, nehirozag@gmail.com

tekrar yola çıkmak. Cassin bize bu sahnelerle nostaljinin yalnızca zaman temelinde kurulabileceğini anlatıyor.

Kitap 4 bölümden oluşuyor; "Korsika misafirperverliği", "Odysseus ve dönüş günü", "Aeneas: Nostaljiden sürgüne" ve "Arendt: Vatan yerine dile sahip olma". "Korsika Misafirperverliği" bölümü bizi nostalji üzerine düşünmeye davet ederken "İnsan ne zaman evindedir?" sorusu ile başlıyor. Paris'te doğmasına ve orada yaşamasına rağmen Korsika adasına her gelişinde hissettiği eve dönüş duygusunu ve adadan uzakta kaldığında hissettiği özlem duygusunu sorguluyor Cassin (2018: 11-12). "Evimde olmayarak evimde gibiyim" (Cassin, 2018:13) cümlesi hem evde olmayı ve aidiyet duygusunu hem de evde olmayışı ifade ediyor.

"Nostalji'nin poetik dili ve çağrışımları ile Gaston Bachelard'ın içsellik, hatıralar, düşler ve poetik oluş hali arasında salınmak mümkün görünüyor ya da "poetik hayal gücü fenomenolojisi" arasında (Bachelard, 2014: 266). Evin, dünyadaki köşemiz, ilk evrenimiz olduğunu belirten Bachelard, evi tam anlamıyla bir kozmos olarak tanımlıyor (2014: 34-36). Bachelard, kozmosun zamanının, bizim zamanımızdan çok farklı olduğunu vurguluyor;

Geçmişin tiyatrosu olan hafızamızın dekoru, kişileri baskın rollerinde tutar. İnsan bazen kendini zaman içinde tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile yitik zamanın peşine düşse, orada da zamanın akışını 'durdurmak' isteyen varlığın istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kalmasıdır yalnızca. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar (Bachelard, 2014: 38-39).

Bachelard'ın zamanın akışına karşı varlığın istikrar bulduğu mekâna saplanıp kalma olarak betimlediği köklenme ya da "ev"de olmayı, Cassin benzer şekilde ancak farklı metaforlarla, köklenme duygusunun özüne inerek ve bu duygunun nostalji ile bağını kurarak betimliyor. Cassin, Odysseia'yı nostaljinin şiiiri olarak nitelendiriyor ve bizi Odysseia'dan iki sahne ile nostaljiyi tanımlamaya davet ediyor. Odysseus sonunda evine döndüğünde evinde olduğunun işareti olarak karısıyla aralarındaki bir sırrı gösteriyor. Bu sır, Odysseus'un zeytin ağacından kendi elleriyle oyduğu ve kökleri toprağa giden yatağıdır. Burada Bachelard'ın "varlığın istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kalma" olarak ele aldığı nostalji, Cassin'de "kök salmak ve kökünden sökülme" (2018: 19) olarak karşımıza çıkıyor.

Cassin, nostaljiyi kuran ilk sahneyi şöyle betimliyor: Yirmi yılın ardından evine varan Odysseus, bir kişi dışında herkesin kendisini tanımasını sağlar. Bu kişi eşidir. Odysseus; eşine Odysseus'la bir kez karşılaşmış sefil bir yaşlı adam taklidi yapar. Penelope karşısındakinin kim olduğunu kalbiyle kavraya da Odysseus ona yalan söylemeye devam eder. Kendini Penelope'ye tanıtmak istediğinde ise bu kez Penelope ona direnir ve "Evet olabilir, belki Odysseus sensindir. Bakıcı, git de yatağımızı hazırla" der. Bunun üzerine, Odysseus "Kadın, kimdir benim yatağımı yerinden oynatan?" diye sorar ve bu soru Penelope'nin Odysseus'u tanımasını ya da tanıdığını belli etmesini sağlar. Çünkü Odysseus'un oyarak yatak haline getirdiği ve kökü toprakta bulunan zeytin ağacı, Odysseus'la Penelope'nin birbirlerini tanıma işaretidir. Bunu yalnızca Penelope ve Odysseus bilir. Ağacın, paylaştıkları en güvenli tanıma işareti olduğunu belirten Cassin, bunun "Empedon" olduğunu söyler. "Empedon", ayakları toprakta olandır (youtube.com, 2019). Burada Cassin, kök salmayı yatağın, evinin toprağına kök salması olarak anlatır. Odysseus'a kimliğini veren şey kök salmadır. Penelope'nin Odysseus'un kimliğini onaylamasını sağlayan şey de Odysseus'un yatağının yerinden oynatıldığını fark etmesidir. "Bir kişi evinde olduğunu işte böyle bilir" (Cassin, 2018: 39).

Nostalji, "Hem insanın uzakta olduğunda çektiği eziyet hem de geri dönmek için katlanılan sıkıntılardır" (Cassin, 2018: 16). Bu anlamda Cassin nostaljiyi, vatan, sürgün ve anadil arasındaki ilişki bağlamında ele alır ve çok önemli bir soru sorar; "Bize ait olan nedir? Yabancı olan nedir?" (Cassin, 2018: 19-20). Vatanından, anayurdundan uzakta olunan süre boyunca yaşanan acı ve sıkıntılar, geri dönüş özlemi ve geri dönmek için çekilen sıkıntılar, nostaljinin içinde salındığı duyguları tanımlar: İstirap ve özlem. Dominic Boyer'e göre bu ıstırapın belirtileri, en çok yaşadıkları ülkenin alışkanlıklarını hor görenlerde ve sıklıkla anavatandaki mutluluğa gönderme yaparak oradaki mutluluğu her şeye tercih edenlerde görülür (Boyer, 2006: 363).

Cassin'e göre nostaljinin ikinci ana sahnesi, varış anında yeniden yola koyulmaktır. Burada Odysseia'dan diğer bir sahne karşımıza çıkar: Harman küreği. Cassin bu sahneyi nostaljinin ikinci ana sahnesi olarak şöyle tanımlar: "Odysseus, Hades'te bulundu. Teiresias'la da işte orada karşılaştı. Ve tabii diğer tüm ölülerle. Teiresias ona şöyle dedi: Evine vardığında, yeniden yola çıkman gerekecek.

Omzunda bir gemi küreğiyle yola çıkmalısın. Ta ki sana biri şunu diyene kadar: Hey yabancı, omzunda parlayan harman küreği de nedir?" (Cassin, 2018: 20). Hiç gemi ya da gemi küreği görmeyen insanların bulunduğu uzak diyarlarda, insanlar gemi küreğini harman küreği sanacaktır. Dünyanın diğer ucundaki en uzak yere gitmeden Odysseus da evine geri dönemeyecektir (youtube.com, 2019). Cassin bu sahne ile nostaljiyi niteleyen şeyin "henüz gerçekleşmemiş olan" ya da "bize ait olanla bir yabancı arasındaki ilişkiye özgü yanığı" olabileceğini düşündürüyor (Cassin, 2018: 20).

Cassin, bu bölümün sonunda nostaljinin bizi, aidiyetlerden bağımsız, daha kapsamlı ve kabullenici bir düşünce yapısına götürebilmesi için nasıl bir yol izlenmesi gerektiğini sorguluyor. Bunun için de nostalji ve anayurt ya da vatanseverlik arasındaki bağı şekillendirmenin mümkün olup olmayacağı üzerine düşünmeye davet ediyor. "Odysseus ve Dönüş Günü" bölümü, Zeus'un emri ve Kalypso'nun bu emre itaat etmesiyle Odysseus'un İthaka'ya, evine dönüş süreci ile başlar. Burada da baskın duygu sıla özlemidir. Cassin, bizi Odysseia'dan sahnelerle sıla özlemi, dönüş arzusu duygularıyla baş başa bırakır; Odysseus, Kalypso'da on sene kalır, mutlu bir aşıktır ancak bir noktada deniz perisinin zevkini tadamaz hale gelir. Uzaklara dalıp ağlayan Odysseus'un "Aion"u, yani yaşam gücü tükenmeye başlar. Yunanca bir kelime olan "Aion" tüm yaşamsal sıvılar anlamına gelir: ter, kan, gözyaşı, sperm. Odysseus ağladığında bunlar tükenmektedir. Bunun karşısında Athena tanrılar toplantısında Zeus'tan onu evine döndürmesini ister. Athena'nın bu isteği gerçekleşir. Kalypso ise Odysseus'a gitmek konusunda emin olup olmadığını sorar. Bunun üzerine Odysseus "Evet, senin kadar güzel olmayan ve yaşlanmış Penelope'ye kavuşmak istiyorum. Tüm bunları bilerek gidiyorum" der (youtube.com, 2019). Odysseus, Kalypso'nun yanında kalarak ölümsüz olabilecekken yaşlılık ve ölüm pahasına evine dönmeyi tercih eder. Eve dönüş arzusu her şeye baskın gelir:

Nostaljinin mekân ve zamanı birbirine bağladığı doğrudur. Ama nostalji ölümlülük halini seçer ve bu hali bir yere sabitler. Başka yerdeki aşk, başka yere duyulan aşk, aynı olana duyulan arzu karşısında boyun eğer. Kalypso'nun yüce güzelliğinden, sonsuzluktan ziyade nostaji sonluluğu, evi (oikade) seçer (Cassin, 2018: 30).

Tıpkı Bachelard'ın evi poetik olarak kavraması gibi ev, hafızası ile geçmişi, şimdiyi ve geleceği birbirine bağlar ve aslında zamana karşı direnen canlı bir bedendir adeta.

Odysseus'un ev özlemi de mekânı ve zamanı birbirine bağlar ve sabitler. Bachelard, evin dünyadaki köşemiz, ilk evrenimiz olduğunu tam manasıyla bir kozmos olduğunu söyler. İkamet edilen her mekânın içerisinde ev kavramının özü barınır ve burada barınan varlık, barınağının sınırlarını duyulur hale getirerek evi, gerçekliği ve sanallığıyla, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar. Evin en değerli lütfu ise düşlemeyi barındırması, düşleyeni koruması, huzur içinde düşünülmesini sağlamasıdır (Bachelard, 2014: 34-36). Peki Cassin'in sözleriyle "evimize döndüğümüzü nasıl anlarız?" (Cassin, 2018: 30). Cassin bunun cevabını yukarıda belirtildiği gibi iki kurucu sahnesinde arar: Kökleri toprağa inen yatak sahnesi ve kimsenin sizi tanımayacağı kadar uzaklara gitme sahnesi.

Evden uzakta kaldığımız süre boyunca düşlerimizde yaşattığımız ev ile eve geri döndüğümüzde karşılaştığımız evin aynı olmayışının yarattığı boşluk duygusu hem orada olma, ama aslında hiç de orada olmama hali ile anlatılır. Sadece ev değildir değişen, hem evini tanımaz Odysseus, hem de artık kendisi tanınmaz: "Odysseus sonunda oradadır ama aslında hiç de orada değildir; her şey başka bir biçimde, başka bir idededir (alloeidos) ve hiçbir şey vatanından daha korkutucu bir şekilde yabancı, *unheimlich*, tedirgin edici olamaz" (Cassin, 2018: 31-32). Bizim yabancı olduğumuz, bize yabancı olan eve döndüğümüzde birisi tarafından tanındığımızda gerçekten kök salmanın ne demek olduğunu anlamaya başlarız. Cassin bize gerçek kök salmanın Odysseus'un karısı Penelope tarafından tanındığı anda anlaşıldığını söyler. Artık Odysseus kimliğini geri kazanmıştır (Cassin, 2018: 38). Penelope'nin Odysseus'un kimliğini onaylamasını sağlayan şey Odysseus'un yatağının yerinden oynatıldığını fark etmesidir: "Bir kişi evinde olduğunu işte böyle bilir" (Cassin, 2018: 39). Fakat Cassin'e göre Odysseus henüz evine dönmemiştir. Bunun nedeni nostaljinin zamanıdır. Odysseus'un tam olarak evine dönmesini sağlayacak olan şey; Odysseus'un denizi, gemileri bilmeyen, gemi küreğini harman küreği zanneden ve bunu neden sırtında taşıdığını soran insanlara ulaşana kadar şehir şehir dolaşmasıdır (Cassin, 2018: 42).

Dolayısıyla Cassin'e göre yerel ve yabancı olan arasındaki bağın yanılışı, ötekiliğin kavranması ile başka yerin kesinliğinin elde edilmesi mümkündür. Burada Cassin yine çok kritik bir soru sorar: "Nostalji neyin nostaljisidir? Kendinin mi ötekinin mi?" Belki de nostaljinin iki yüzü olabileceği üzerine düşünmeye zorlar bizi Cassin;

birisi kök salma diğeri de gezginlik (Cassin, 2018: 44). O halde Odysseus Ithaka'ya döndüğünde mi evindedir? Yoksa gezginliği boyunca her yerde evinde midir? Bu bölümün sonunda Cassin bu durumu "çifte nostalji" olarak nitelendirerek bizi nostaljiye dair yeni açılımlarla baş başa bırakır.

"Aeneas: Nostaljiden Sürgüne" bölümünde Cassin, bizi başka bir destanın sahnelerine götürür: Aeneid Destanı. Cassin, bu sahneler aracılığı ile iki destanın kahramanı Odysseus ve Aeneas'ın¹ hikâyesini karşılaştırarak nostaljinin sürgüne dönüşme sürecini betimler. Nostaljinin kök salma ve kökünden sökülme üzerine kurulu olduğunu Odysseus'un Ithaka'ya dönüşünde ve sonrasında tekrar yola koyulduğunda görmüştük. Bu noktada önemli bir şey söyler Cassin: "kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse, buna maruz kalan kişi bir sürgüne dönüşür" (Cassin, 2018: 51). Nostaljinin sürgüne dönüşmesi Odysseus'un Aeneas'a dönüşmesidir aslında. "Odysseus, Yunanlıların alevler içindeki Troya'dan kovduğu ve gezintilerini Homeros yerine Vergilius'un anlattığı Aeneas'a dönüşür" (Cassin, 2018: 51). Vergilius'un kaleme aldığı Aeneid'in odağında Roma kentinin kuruluşu ve geleceği yer alır. Aeneid'de belirleyici olay ise Aeneas'ın Roma'yı kurmak üzere Dido'yu terk etmesiyle başlar. Sevdiği kadını terk ederek kaderini yaşamak üzere kişisel arzularını feda eder. Ancak bu hareketi kişisel bir trajedi doğurur, çünkü Dido intihar eder. Aeneas, onun yasını tutarken bile tarihsel misyonunu yerine getirmeye devam eder. İlyada ve Odysseia'da, Aeneas'ın ilahi kararlar önceden belirlenmiş kaderinin oynadığı merkezi rol yoktur. Orada egemen olan insan dürtüleridir. Örneğin Aeneas'ın Dido'yu terk ettiği gibi Odysseus da Kalypso'yu terk eder, fakat bunu belirlenmiş olan ilahi yolculuğu nedeniyle değil, yalnızca evine dönmek istediği için yapar (Rosenberg, 2003: 187-192).

Troya düştükten sonra Aeneas, uzun bir sürgünlük dönemi geçirir ve kendine yeni bir yurt kurar. Bu yeni yurt Roma'dır. Cassin'in burada en önemli vurgusu, geri dönme ihtimali olmadığında ve bu arzu ortadan kalktığında kişinin başka bir şekilde kök salan, belki kök yerine başka bir şey seçen bir göçmene dönüşmesidir (Cassin, 2018: 51). Aeneas için Odysseus'un gezinti ve dönüşü, kaçış ve sürgüne dönüşür. Odysseus, eşini, oğlunu, anne ve babasını arkasında bırakmıştır ancak Aeneas

¹Detaylı bilgi için bakınız: Erhat, 1996.

kaçarken vatanını sırtında taşır. Bu hem gerçek hem de metafordur. Troya'nın düştüğü gece Aeneas babasını sırtında taşımıştır (Cassin, 2018: 53). Odysseus ve Aeneas'ın seyahatlerinin "telos" u da farklıdır. Odysseus bambaşka bir yere gitmek üzere Ithaka'ya varır varmaz ayrılmak zorunda kaldığı için gerçek anlamda geri dönmemişken, Aeneas, Troya düştükten sonra İtalya'ya vardığında kökenine geri dönmüştür. Cassin bunu "akıntıya karşı dönüş" olarak ele alır. "Bu zorunlu ve hiddetli sürgün onun için bir eve dönme biçimi olacaktır. Sürgün kökene dönüştür, çünkü köken, köken olduğuna inandığımız şey değildir" (Cassin, 2018: 56).

Cassin, nostaljiyi, vatan, sürgün ve anadil arasındaki ilişki bağlamında ele alırken Aeneas, bu bağlantıyı anlamamızı sağlayacak iyi bir geçiş fırsatıdır. Cassin, Aeneas ve Roma'nın kuruluşunun nihayetinde dil ile ilgili olduğunu söyleyerek bağlantıyı tamamlar. Çünkü Aeneas artık Yunanca konuşmayacaktır, yerleştiği yerde konuşulan dili olan Latince konuşacaktır. Bu zorunlu sürgün anadili terk etmeye zorlar onu. "Babalarının toprağı, anaların dili: Bir kişi başkasının diliyle kendine yeni bir vatan yaratır" (Cassin, 2018: 58). Peki bu sürgün nasıl sonlanır? Arzu edilen ve mutlu bir melezlenmeyle cevabını verir Cassin. Aeneas Lavinia ile evlenir. Gelen Troyalılar, Ausonialılar ile bedenen kaynaşmış olur böylece. Barışın tek koşuludur melezlenme. "İyi bir yetiştirici gibi ırkı yeniler ve aileler kurarız. O zaman dil, kimliğin ölçütü haline gelir" (Cassin, 2018: 61). Cassin bu noktada "ötekilik" tartışması kurar ve Roma'nın gerçek anlamda vatan haline gelmesiyle birlikte kökenin anlamının da değiştiğini söyler. Romalılar dillerini kabul ettirseler de kendilerini dilleriyle özdeşleştirmezler çünkü dilleri isimlerini taşımaz. Romaca konuşmazlar. Dolayısıyla Roma ile köken dönüşüme uğrar. İlk yabancı olan Aeneas, Roma'yı değil Lavinium'u karısının adıyla kurmuştur. Romulus ise iki nesil sonra şehri kuracaktır ve sembolik olarak Lavinium kökenli Romalılar da aslında "yabancı"dır ve böylece Roma, "dahil eden ötekiliğin" paradigması haline gelmiştir. Tüm Romalıların en az iki vatanının olabileceği bir şehirdir artık burası. İlki doğuştan, diğeri doğum yerinden (Cassin, 2018: 62-63). Sonuç olarak Aeneas'ın sürgünüyle birlikte iki dil; Yunanca ve imparatorluk dili Latince, iki çeşit hegemonya; kültürel ve politik hegemonya ile karşılaşırız. Bu sürgünün sonucu olarak Roma'nın çifte kökeni, iki dil ve iki halk arasındaki ilişkinin başka bir şekilde inşa edilmesini gerektirir. Dolayısıyla Cassin,

nostaljiyi vatan, sürgün ve anadil arasındaki ilişki bağlamında ele alırken konuyu bir adım ileri götürür.

“Arendt: Vatan Yerine Dile Sahip Olmak” bölümüne sürgün kavramı ile başlar Cassin. Dille ilişkinin dönüşüme uğraması sürgünün işaretidir ve Aeneas artık Yunanca değil, Latince konuşacaktır (Cassin, 2018: 69). Dolayısıyla Aeneas, Odysseus'dan farklı olarak artık sürgündür ya da sürgündedir. Cassin, bu noktada dil, vatan, kültür ve çocuklukla olan ilişkiyi gündeme getirir ve Hannah Arendt'in 1933'te Almanya'dan kaçışından 1951'de Amerika vatandaşı olmasına kadar geçen süredeki deneyimlerini aktarır. Bir söyleşide Arendt'e, Hitler öncesi Almanya'sını özleyip özlemediği sorulduğunda: "Hitler öncesi Avrupa'sı mı? Ona hiç nostalji duymadığımı söyleyemem. Ondan geriye ne kaldı? Ondan geriye dil kaldı?" yanıtını verir (Cassin, 2018: 70). Dolayısıyla Cassin, vatanın, atalarının toprağı ile değil anadil ile belirlendiğini söyler. Aeneas'ın, Roma'yı kurmak için anadili yerine Latince'yi kabul etmesinin, ona razı olmasının değil, Arendt'in yaptığı gibi Almancanın New York'ta direnmesinin vatani meydana getirdiğini vurgular. Burada Arendt'in dil ve halk arasında yaptığı radikal ayrıma da dikkat çeken Cassin, Alman dilinin ve Alman halkının özdeşleştirilemeyeceğinin de altını çizer (Cassin, 2018: 70).

Sürgün ve nostaljinin Arendt için ne anlama geldiği sorusuna Cassin, ülkesinden çok Almancadan sürgün edildiği yanıtını verir. Çünkü Arendt yukarıda bahsedilen söyleşide Hitler öncesi Almanya'sını özleyip özlemediği sorulduğunda anadil ve vatan arasında kesin bir fark olduğunu vurgular: "Geriye sadece anadil kaldı". Dolayısıyla Arendt kendini bir halka ait olma anlamında asla Alman olarak görmediğini belirterek, halkın, vatanın, uyruğun değişebileceğini, önemli olanın sadece dil olduğunu kesin olarak belirtir: "Otuz dört sene önce Almanya'yı terk etmek zorunda kaldığımı biliyorsunuz; anadil bir kişinin eski vatanından getirebileceği tek şeydir ve ben hala bu yeri doldurulamaz şeyi bütün ve canlı tutmaya gayret ediyorum" (aktaran Cassin, 2018: 74-75). Cassin, bir dili "ana"dil yapan şeyin ise yaratma imkânı olduğunu vurgulayarak Arendt'in "İngilizcede asla yapamayacağım şeyleri Almancada yapabilirim" sözüne atıf yapar. Cassin'in kullandığımız kelimelere karşı sadece alıcı ya da aracı olarak değil icracı olarak da bir sorumluluğumuz olduğunu, dili politik hale getiren unsurun da bu olduğunu belirtmesi önemlidir (Cassin, 2018: 76-77).

Arendt'in dil ve halkı ayırıştırmasının dili köksüzleştirerek tüm kaymaları engellediğini savunan Cassin; "Arendt'in ayırıştırmasını kabul ettiğimizde dil artık bir halka ait olamaz, dil bir mülk değildir" der (Cassin, 2018: 83). Cassin'e göre, Arendt için "hangi dil?" sorusunun yanıtı "Alman dili", "hangi halk?" sorusunu yanıtı ise "hiçbir halk/Yahudi halkı"dır. "Halkımın dili" gibi bir ifade söz konusu değildir (Cassin, 2018: 84). Alman dili Arendt'in anadilidir. "Alman dili her halükarda benim bilinçli bir şekilde sakladığım, geriye kalanın özüdür." Kendisiyle yapılan röportajda Arendt'in bu ifadesine "en acılı anlarda bile mi?" diye sorulduğunda Arendt: "Her zaman. Kendi kendime, ne olacak dedim. Sonuçta deliren Alman dili değil ki! İkinci olarak: Hiçbir şey anadilin yerine geçmez" olarak yanıt verir (Cassin, 2018: 85).

Hem bir mülteci hem de politik bir kuramcı olan Arendt'in bu düşüncelerinden yola çıkarak Cassin bizi şu soru üzerine düşünmeye teşvik ediyor: Yahudi ve kadın kimliğiyle sürgünün dili ve dilleri arasındaki bağ nedir? (Cassin, 2018: 91). Bu soruya "insanlık durumu" olarak tanımladığı durumun öncülerinin sürgünler, mülteciler, Yahudiler olduğunu söyleyerek yanıt veriyor: "Söz konusu olan dünyanın sarsak muğlaklığı ve onun içinde yaşayan insanın güvensizliğine rağmen veya bundan ötürü yabancı dil öğrenme olasılığıdır. Bu iyi bir politika olabilir: Totalitarizm riski taşıyan 'tekleştirme' karşısında felsefi evrenselliği ve gerçekleri radikal bir biçimde çetrefilleştirmek" (Cassin, 2018: 92). Cassin, burada bizi nostaljiden "sarsak bir muğlaklığa" davet ediyor.

Cassin bu bölümde son olarak "geri dönme hakkı"nı tartışıyor. Nostalji ve geri dönme hakkı. Eve geri dönmenin bir hak olduğunun altını çiziyor. Filozof Günther Anders, vatan hasreti üzerine yazılmış eski bir makalede okuduğu tüm belirtilere sahip olduğunu ve Amerika'da 14 sene boyunca vatani Paris'e nostalji duymadan bir gün bile geçirmedini vurguluyor (Cassin, 2018: 94). "Zaman ve mekân arasındaki ilişki: Kalbin mantığı: Geçmiş önceki zamanın eviyle ve önceki dünyayla özdeşleştirmek ya da daha doğrusu 'zaman' ve 'mekân' diye iki ayrı dala ayrılmadan önce aslında baştan beri birlik oldukları fikri" (Cassin, 2018: 95). Tıpkı, daha önce de Bachelard'ın mekân ve zamanın iç içe geçtiğini, mekânın "peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutmaya" yaradığını söylemesi gibi (Bachelard, 2014: 39).

Cassin son olarak "kök salma" metaforuna geri dönüyor ve kök salmış olanın Odysseus'dan ziyade yatağın ağacı olduğunu söylüyor. Çünkü Odysseus'un birden fazla yönü vardır. Eve dönmek istese de döndüğünde adasını tanıyamaz. Cassin, "aşinalıktaki rahatsız edici yabancılık" olarak tanımlıyor Odysseus'un durumunu. Dolayısıyla Odysseus, hemen oradan ayrılıyor. Çünkü artık orada evinde değildir. Cassin, "İnsan ne zaman evindedir?" sorusunu tekrar sorduğunda bu kez "Yakınları, dili ve dilleriyle birlikte kabul edildiği zaman" yanıtını veriyor (Cassin, 2018: 96-97).

Cassin, *Nostalji* kitabında bizi mitolojilerden beslenerekilmekilmek ördüğü anlatısında tarihi figürler eşliğinde poetik bir yolculuğa çıkarıyor. Odysseus'tan Aeneas'a ve oradan Arendt ve Heidegger'e uzanan bu yolculuk nostalji, ev, köklenme, vatan, anadil ve sürgün kavramları üzerine tekrar tekrar düşünmemizi sağlıyor. Kitabı okuduktan sonra evinden ayrı kaldığı onca yılın sonunda evine geri dönen Odysseus'un kaderine benzer bir his yaşıyor okuyucularına. Odysseus'un evini tanımaması gibi bizler için de nostalji kavramı eski tanıdık halini yitirerek yepyeni bir anlam kazanıyor.

KAYNAKÇA

Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası*. Çev., Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.

Cassin, Barbara (2018). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. Çev., Seçil Kıvrak. İstanbul: Kolektif Kitap.

Dominic, Boyer (2006). "Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany." *Public Culture*, 18(2): 361-381.

Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rosenberg, Donna (2003). *Dünya Mitolojisi, Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. Çev., Koray Akten vd. Ankara: İmge Kitabevi.

YouTube (2019). "Barbara Cassin, nostaljiyi ve "evde olma hâlini" Odysseia hikâyesi üzerinden anlatıyor." <https://www.youtube.com/watch?v=pACfIsl6560> Erişim tarihi 12.07.2020

DÜZELTME

Özgür Güven'in dergimizin Mart 2020 tarihli (23:1) 45. Sayısında yer alan "Entelektüel Elden Bağımlı Ele: Deneyimin Müsaderesi" başlıklı makalesinde yer alan Türkçe özet sayfasında bulunması gereken anahtar sözcükler, derginin son dizgisi yapılırken yanlışlıkla silinmiştir. Makalenin Türkçe anahtar sözcükleri şunlardır: "El, deneyim, mobil telefon, kullanıcı emeği, müsadere". Makalenin Türkçe özet sayfası anahtar sözcüklerle birlikte şöyledir:



Kültür ve İletişim
culture&communication
Yıl: 23 Sayı: 45 (Year: 23 Issue: 45)
Mart 2020-Eylül 2020 (March 2020-September 2020)
E-ISSN: 2149-9098

"Araştırma Makalesi"

Entelektüel Elden Bağımlı Ele: Deneyimin Müsaderesi

O. Özgür Güven

Öz

Bu çalışmada, kullanıcı emeği elin toplumsal evriminin bir kesiti üzerinden tartışılıyor. Yaratıcı yaşamsal etkinliğin sembolü olagelen el, insanın biyolojik ve kültürel evriminde kritik bir öneme sahip. Düşünme, "kavramak" fiilinin ikili anlamından da anlaşılacağı üzere, bir kimsenin tuttuğu şeyin doğası etrafında ortaya çıkar. Bu açıdan seri üretim kitap, elin dünyayla benzersiz ilişkisinde bir dönüşüm evresini temsil eder. Bir örnek kitap, dünyayı elde tutulan bir deneyim olarak yeniden kuran ilk teknolojidir. Bu deneyimin, günümüzün dijital dünyasındaki aracı ise kuşkusuz akıllı mobil telefondur. Mobil telefonun baskın kullanımı, etkinliğini performatif bir işleve indirgediği elin içsel paradokslarını derinleştiren sonuçlara yol açıyor. İletişim ve kültür teknolojilerinin ortaya çıkardığı günümüz endüstri sonrası toplumunda çalışma, üretken her öznenin bir etkinlik biçimi olarak yeniden tanımlanıyor. Bu noktada mobil telefon, eli manipüle eden kompakt bir deneyimle kullanıcı emeğini üretim süreçlerine katıyor. Dolayısıyla mobil telefon, yeni teknolojilerin ve yeni işçi türlerinin ortaya çıkmasıyla karakterize edilen dijitalleşme çağında emek ve sömürü kavramlarının geleneksel tanımlarını tartışmada anlamlı bir uğrağı temsil ediyor. Meta piyasası, deneyimi pazarın ihtiyaçları doğrultusunda davranışsal veriye indirgerken, kullanıcıyı enformel bir çalışana dönüştürüyor. Her gün milyarlarca el, hiçbir emek sözleşmesine dahil olmaksızın bilgi ekonomilerine veri sağlıyor. Hiç olmadığı kadar meşgul olan el, kavramaya çalıştıkça sürgünü olduğu bir dünya deneyiminin içine düşüyor.

Anahtar Sözcükler: El, deneyim, mobil telefon, kullanıcı emeği, müsadere.

* Geliş tarihi: 07/01/2020 • Kabul tarihi: 10/02/2020

** Gaziantep Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü.
Orcid no: 0000-0002-9927-7872, ozoguvenc@gmail.com