



kültürveiletişim
culture&communication

2008 • 11(2)
YAZ • SUMMER



kültürveiletişim

culture&communication

2008 11(2) • yaz/summer

ki, iletişim, kültür eleştirisi ve toplumsal düşünce alanlarında üretilen en iyi eleştirel yazıları yayımlamaya adanmış disiplinlerarası akademik bir dergidir. ki, eleştireliliği, aklın sınır ve imkanlarının 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 keşişim 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, Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır. ki'nin yayın dilleri Türkçe ve İngilizce'dir.

Editör Editor

Nur Betül Çelik

Yayın Kurulu Editorial Board

Ahmet Tolunguç

Ayşe İnal

Bülent Çaplı

Halil Nalçaoğlu

Meral Özbek

Mine Gencil Bek

Mutlu Binark

Nejat Ulusay

Nur Betül Çelik

Ülkü Doğanay

Editör Asistanı Editorial Assistant

İlksen S. Dinçtürk

Başak Özçarıkcı

Tasarım Design

m. Sobacı

Uluslararası Değerlendirme ve Danışma Kurulu

International Review and Advisory Board

Ackbar Abbas, *University of Hong Kong*

Armand Mattelard, *University of Paris - VIII*

Briankle G. Chang, *University of Massachusetts*

Kuan-Hsing Chen, *National Tsing-Hua University*

Lawrence Grossberg, *University of North Carolina at Chapel Hill*

Michael Morgan, *University of Massachusetts*

R. Radhakrishnan, *University of California, Irvine*

ISSN 1301-7241

Yönetim Yeri Administrative

kültür ve iletişim *culture& communication*

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Cebeci 06590 Ankara Turkey

tel (+90.312) 319 77 14 / 247

fax (+90.312) 362 27 17

ki@media.ankara.edu.tr

http://ilef.ankara.edu.tr/ki

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

adına Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:

Prof. Dr. Haluk Geray

Baskı: Rekmay Reklam Tanıtım Ltd.

Cihan Sokak 12/B Sıhhiye • Ankara

Tel: (0312) 231 09 26

Baskı Tarihi: 26 Ocak 2009

Yerel Süreli Yayın

kültür ve iletişim Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

tarafından yayımlanmaktadır.

© 2009 kültür ve iletişim. Tüm hakları saklıdır.

İçindekiler

5

Editör'den
Nur Betül Çelik

9

“Popüler Bir Tecrübe” / Tahakküm ve Direnişin Aracı Olarak Dedikodu:
Türkiye Televizyonlarında Dedikodunun Söylemsel Analizi
Emek Çaylı

41

Ulusal Sinemalar ve Yeni Dalgalar:
Yeni Tayvan Sineması
Emrah Özen

75

Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları:
Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa Örneği
Tezcan Durna

115

Kitap Eleştirileri

Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar

•

Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması

•

Toplumsal Hareketler 1768-2004

123

Değini

İletişim Etiği: Kuram, Pratik ve Eleştiri
Medya and Ethics
The Ethics of Media

Editör'den...

Değerli okuyucularımız ve yazarlarımız, *Kültür ve İletişim* tarihinde ilk defa bu yıl, her iki sayısını da söz verdiği tarihten daha geç çıkarttı. Gecikmeden dolayı özür diliyoruz. Gecikmenin nedeni, *Kültür ve İletişim*'in düzenli olarak yayımlanmasında geçtiğimiz on yılda büyük bir özveriyle desteğini bizden esirgemiş olan İletişim Mezunları Vakfı'nın, mali açıdan dergiye artık destek veremeyecek bir noktaya gelmiş olmasıdır. Ne yazık ki Türkiye'de akademik nitelikli süreli yayınların pek çoğunun karşı karşıya olduğu maddi sorunlarla boğuşan ve dergiyi her şeye rağmen on yıldır desteklemekten kaçınmayan İletişim Mezunları Vakfı, bu maddi sorunların altından kalkamayacağı bir noktaya ulaştığını bildirerek derginin sorumluluğunu Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne bırakma kararı almıştır. Geçtiğimiz yaz aylarında uzun süren devir işlemlerinin sonucunda, *Kültür ve İletişim* dergisi İletişim Fakültesi Dekanlığı'na bırakılmıştır. Bu süreç içinde yaşanan belirsizlikler nedeniyle, bize ulaşan yazıların hakemlik süreçlerini birkaç ay bekledikten sonra, devir işlemlerinin sorunsuz çözüldüğü haberini almamızın ardından başlattık. Beklememiz kaçınılmaz bir gecikmeye neden oldu. Bundan dolayı hem okurlarımızdan hem de yazarlarımızdan bir kez daha özür diliyorum. Sorunlarımızın çözülmüş olması ise bana önümüzdeki yıl, tam zamanında çıkma sözünü herhangi bir kuşku duymadan verme güvencesini veriyor. Sizlerin güvenini bir kez daha

Nur Betül Çelik
Editör

sarsmadan, *Kültür ve İletişim*'in saygınlığını bir kez daha zedelemeyen zamanında çıkacağız. Bu noktada, dergiyi on yıldır büyük bir özveriyle sahiplenmiş olan İletişim Mezunları Vakfı'na derginin Yayın Kurulu adına teşekkür ediyorum. Onların desteği olmasaydı, iletişim alanına böylesine saygın bir dergi kazandırılmazdı. Yayın Kurulu'na ve on yıldır görev almış bütün editörlere gösterdikleri güven için de Vakfa teşekkür borçluyuz. Derginin zor günler yaşadığı dönemde, sahiplik sorumluluğunu üstlenerek *Kültür ve İletişim*'in yeniden çıkabilmesine olanak sağladıkları için Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi yönetimine de teşekkür ediyoruz.

Bu sayımızda, üç yazı, iki kitap eleştirisi ve bir konferans değerlendirilmesi yer alıyor. Yazılarımızın ilki Emek Çaylı'ya ait. Çaylı, "*Popüler Bir Tecrübe*" / *Tahakküm ve Direnişin Aracı Olarak Dedikodu: Türkiye Televizyonlarında Dedikodunun Söylemsel Analizi* başlıklı yazısında dedikodu ile ilgili literatürü tanıtmakta ve Türkiye televizyonlarındaki magazinsel içeriğe işlemiş olan dedikodunun bir anlatı biçimi olarak çözümlemesini yapmayı denemektedir. Çaylı, dedikodunun politik yönüne işaret eden yazısında, medyada anlatılara sızmış dedikodu ile geleneksel dedikodu arasındaki farkları göstermeye çalışmaktadır.

İkinci yazımız, Emrah Özen'in ulusal sinema kavramı ışığında Tayvan sinemasını incelediği *Ulusal Sinemalar ve Yeni Dalgalar: Yeni Tayvan Sineması* başlığını taşıyan yazısıdır. Özen, ulus-devlet olarak tanınma mücadelesi veren Tayvan'ın bir "yok-ulus" olma deneyiminden hareket ederek ulus-devletin varlık nedenlerinin ve ulusal sinema kavramının sorgulandığı bir sırada yeni Tayvan sinemasını oluşturan dinamikleri değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Uzun yazısında Özen, Tayvan'ın ulus olarak var olma mücadelesini tanımlayan önemli politik anlara dikkat çekmekte, bu mücadele içinde Tayvan sinemasının nasıl bir çizgi izlediğini açıklamakta, Tayvan'ın ideolojik-kültürel ortamını çeşitlendiren çeşitli akımlarla Tayvan sineması arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmaktadır. Yazar, yeni Tayvan sinemasını ulusal / uluslararası sinema tartışmaları ekseninde değerlendirmeyi denemektedir.

Yayımladığımız üçüncü yazı, *Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa Örneği* başlığını taşıyor. Yazar Tezcan Durna bu yazıda, “Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadının ‘siyasal’ ve ‘kamusal’ bir özne olarak toplumsal alanda varlık bulma biçiminin, Kemalist modernleşmenin siyaset yapma tarzının ‘semptomatik’ sınırlılıklarını ortaya koyduğu” tezinden yola çıkarak, bu sınırlılıkları göstermek üzere Cumhuriyet’in kuruluş yıllarının etkili yazarları olan Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa'nın yazılarını inceliyor. Durna, bu iki yazarın metinlerini bazı temasal seçimler ışığında çözümlenmeyi yeğliyor: “modernleşmenin bir göstereni olarak kadın”, “bedeninin işaret ettiği, görev ve sorumluluklarla var olan kadın”, “muasırlaşmanın vitrini ve geleneklerin taşıdığı yüzey olarak kadın”. Yazar seçtiği bu temalar üzerinden metinleri çözümlenerek Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa'da simgeleşen muhafazakâr imgelemin kadının kamusal alana katılması konusunda sınırlılıklarını ortaya çıkarmaya çalışıyor.

Bu sayımızda iki kitap eleştirisi yayımlıyoruz. Bunlardan ilki, 2008 yılı içinde kitaplaştırılarak basılmış olan özgün iki araştırmayı, Nejat Ulusay'a ait olan ve Dost Kitabevinde yayımlanmış olan *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* ve Özgür Yaren'e ait olan ve Deki Yayınevi tarafından basılmış olan *Altyazılı Rüyalara: Avrupa Göçmen Sineması'nı* değerlendiren Tolga Hepdinçler'in yazdığı eleştiri yazısıdır. İkinci eleştiri yazısı ise Charles Tilly'nin *Toplumsal Hareketler 1768-2004* adlı eserinin 2008 yılı içinde Babil Yayınları'na basılmış çevirisine ilişkindir. Türkçe'ye Orhan Düz tarafından kazandırılmış olan Tilly'nin eseri, İnan Özdemir tarafından titiz ve ayrıntılı biçimde değerlendiriliyor.

Derginin bu sayısında bir de konferans değerlendirmesi yayımlıyoruz. Oğuzhan Taş, bu yılın bahar aylarında İngiltere'de yapılmış olan iletişim etiği ile ilgili iki konferansı ki için değerlendirdi. Konferanslardan ilki, Westminster ve Kopenhag Üniversitelerince ortaklaşa düzenlenen, 14 Mart 2008 tarihinde Londra'da gerçekleştirilmiş olan *Media and Ethics*; diğeri ise *Goldsmiths*

College, University of London & The Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (CRASSH), University of Cambridge tarafından düzenlenerek 4-5 Nisan tarihlerinde Cambridge'te yapılan The Ethics of Media: Philosophical Foundations and Practical Imperatives.

Yazıların yayın aşamasına ulaşmasına kadar olan süreçle ilgili önemli bir konuyu dikkatlerinize sunarak kapatmak istiyorum. Zaman zaman yazarlarımız, kendi üstlerindeki yayın baskısını bize doğrudan aktarıyorlar. Yazılarının bir an önce basılmasını istiyorlar ve bunda elbette haklılar. Ancak bildiğiniz gibi dergiye ulaşan bütün yazıların kr değerlendirme dediğimiz türden bir hakem değerlendirmesinden geçtikten sonra yayımlanması, k' nin ödün vermediği bir ilkedir ve ne yazık ki hakemlik süreci uzun ve zahmetli bir süreçtir. Bu nedenle olabilecek gecikmeleri beklenen gecikmeler olarak görmenizi diliyoruz. Yeni yazılarınızı bekliyoruz.

“Popüler Bir Tecrübe”/

Tahakküm ve Direnişin Aracı Olarak Dedikodu:

Türkiye Televizyonlarında Dedikodunun Söylemsel Analizi

Özet

Dedikodu dünyada, akademik çalışmalarda kavramsal olarak psikoloji, sosyoloji, antropoloji ve dilbilimin sunduğu olanaklarla incelenmiş, feminist dilbilim araştırmalarının örnek olay ve metin çözümlenmeleri, dedikodunun politik yönünün anlaşılması ve konunun ampirik dayanaklarla irdelenmesi açısından büyük katkı sağlamıştır. Son dönemlerde elektronik medya ve özellikle internet ortamlarından dedikoduya dair sınırlı sayıda da olsa çalışmalara rastlanmaktadır. Ancak Türkiye’de dedikodu toplumsal bir mesele olarak görülüp değerlendirilmemiştir. Bu makalede hem dedikodu üzerine farklı alanlarda yapılan araştırmalara yer verilmekte ve literatür tanıtılmakta hem de Türkiye televizyonlarındaki magazinsel içeriğe sirayet eden dedikodunun medyada bir anlatı biçimi olarak analizi yapılmaktadır. Böylelikle medyadaki dedikodunun politik yönü sorgulanmakta, geleneksel dedikodu formları ile farklılıkların görülebildiği bir tablo sunulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Dolayımlanmış/kişilerarası dedikodu, kamusal-özel, tahakküm-direniş, itiraf-günah çıkarma, kelam, gıybet, tabloid, medya söylemi.

Emek Çaylı

*Hacettepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi*

*“A Popular Experience” / Gossip as the Mediator of Power and
Resistance: The Discursive Analyses of Gossip on Turkish Television*

Abstract

In the world, academic researches deal with gossip in terms of psychology, sociology, anthropology and linguistics. Feminist linguistic studies, which use case studies and text analyses, provide rich empiric data and the issue of gossip is understood as a political matter. There are number of studies mentioning gossip as a social concept in the electronic media, especially by means of internet spaces. In Turkey, as a social phenomenon, gossip is not considered academically. This article approaches a certain set of issues about gossip and an overall perspective is unfolded. The “mediated gossip” of various Turkish television programs are analyzed as a form of media narrative. By this way, the political aspect of gossip is questioned and the traditional forms of gossip are compared with the mediated versions.

Keywords: In-personal/mediated gossip, public-private, power-resistance, confession, “kelam”, “gıybet”, tabloid, media discourse.

“Popüler Bir Tecrübe”/
Tahakküm ve Direnişin Aracı Olarak Dedikodu:
Türkiye Televizyonlarında
Dedikodunun Söylemsel Analizi¹

1

Televizyon Programlarında Dedikodu ve Popüler Kültür adlı master tezimden yola çıkarak, yeni okumalarla oluşturduğum bu çalışma için, yüksek lisans tez danışmanım Doç. Dr. Beybin Kejanlıoğlu'na ve tezimi zenginleştiren müdahaleleriyle Prof. Dr. Eser Köker'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum, dedikodu üzerine çalışmam konusunda beni destekleyen hocam Prof. Dr. Erol Mutlu'yu saygıyla anıyorum.

Gündelik yaşamın akışı içerisinde kimi zaman bilinçli, kimi zaman farkında olmaksızın ama sürekli deneyimlenen dedikodu, kültürlere göre farklılık gösterebildiği gibi evrensel nitelikleri ile toplumsal bir fenomendir. Kullanıldığı bağlama, ele alındığı döneme ve yaklaşım çeşitliliklerine göre farklı dedikodu tanımları ve kavrayışları ile karşılaşılmaktadır.

Dedikodunun kadına atfedilen yönüne vurgu yapan çalışmalar toplumsal cinsiyet zemininde, kadınların dil kullanımlarına özgü nitelikler açısından dedikoduyu tahlil ederken kadın ve erkeklerin dedikodu edimlerinde farklılaşan ve benzerlik gösteren yönleri açığa çıkarmıştır. Etimolojik çalışmalar, İngilizce'de “dedikodu” anlamına gelen “*gossip*”in köken itibariyle (*god-sibb*) dini çağrışımları olan bir sözcük olmasından yola çıkarak Hıristiyanlıkta ataerkilliğin deneyimleniş biçimleri üzerinden kadının ev içiyle sınırlandırılmış yaşamında dedikodunun nasıl bir sosyalleşme olanağı olduğunu tarihsel bir perspektifle irdeler. Buna paralel olarak İslam kültüründe dedikodu, büyük önem verilen sohbet ile mukayeseler ve gıybetle ilişkin dini metinlerdeki yasaklamalar ile bezenmiş olarak betimlenmektedir. Dedikodu aynı zamanda “ikincil” ya da bağımlı grupların tahakküm unsurlarına karşı bir direniş mekanizması olabilmektedir. Bu noktaya vurgu yapan çalışmalarda dedikodunun kimi zaman iktidara karşı bir birlik ve “karşı iktidar” inşa etme ve kimi zaman da alaşağı edilme ve saldırı aracı olduğu aktarılır.

Çalışmanın esas inceleme konusu olan “medyadaki dedikodu”, Patricia Mellencamp'in (1992) dolayımlanmış dedikodu (*me-*

diated gossip) kavramı ile kullanılmıştır. Geleneksel dedikodu formları ise yine Mellencamp'in kişilerarası dedikodu (*in-personal gossip*) kavramıyla ele alınmıştır.

Çalışma, dedikodunun medyadaki tezahürünü üç ana unsur üzerinden sorunsallaştırır: kamusal-özelin sınır aşımında dedikodu; toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesinde ve aşılmasında dedikodu ve bir söylemsel "direniş" olanağı olarak dedikodu. Çalışmada "dolayımlanmış dedikodu", televizyon özelinde, bu üç nitelik çerçevesinde kurulan argümanların ışığında ele alınmaktadır. Söz konusu televizyon olduğunda bu çok yönlü ve çatışmalı anlamlar içeren karmaşık olgu nasıl bir biçime bürünmektedir? Bu soruya farklı televizyon programlarından alınmış video kayıtlarının söylemsel analizi ile yanıt aranacaktır. Dedikodu, televizyonda, türler ayrımı olmaksızın farklı program formatlarında üretilmekte, bu yönüyle "sınır tanımazlığını" medyada da sürdürmektedir. Bu nedenle ele alınan programların da belli bir tür ile sınırlandırılmamasına özen gösterilmiş; Show TV, Star TV, Kanal D ve ATV'de, 25 Nisan - 5 Mayıs 2003 tarihlerinde yayınlanmış olan *talk show*lar, haber bültenleri, magazin programları incelenmiştir.

Dedikoduyu Anlamak: Bireysel/Toplumsal Evrensel/Kültürel Yönüyle Dedikodu

Evrim teorileri insanın fizyolojik değişimi ile paralellik gösteren sosyal ve coğrafi yaşam koşullarındaki dönüşümlerle birlikte dilinin geliştiğinden söz ederken, dedikoduyu evrimci perspektif-

le analiz eden çalışmalar tahmin edilenden daha uzun zamandır dedikodunun insanın toplumsal yönünü gösteren bir araç olarak kullanıldığını söylerler.

Paul Ehrlich (2000) *Human Natures*'da dedikoduyu evrim sürecinde ulaşılan noktalardan biri olarak görmektedir. Dilin evrimi üzerine çalışan Robin Dunbar'a göre (1998) aslında bugün anladığımız türde bir dil kullanımından önceki iletişim formlarında, ayırdedici seslerin kullanımıyla anlam aktarımı başlamış, toplumsal bağların oluşması yönünde kullanılan dilin içinde dedikodu da yer almıştır. Dunbar'ın bu saptamasından yola çıkarak insanlığın 1,5 milyon yıldır dedikodu yaptığı gibi bir yoruma ulaşılabilir.

İzlek ve Tanımlar/Kültürlerarası Farklılaşmalar ve Paralellikler

Toplumsal süreçlerce belirlenen dedikodunun kökeni ve geçmişten bugüne yaşamda yeri ele alındığında, dedikodunun değişen yaşam koşulları ve ritüellerle farklılaşan anlamlarına rastlanmaktadır. Yakın zamandaki sözlüklerde dedikodu tanımlarına baktığımızda ise farklı kültürlerin benzer noktalardan dedikoduyu ele aldığı görülmektedir.

Melanie Tebbutt (1995), *Women's Talk* kitabında dedikodu sözcüğünün köklerini inceler. Dedikodu (*gossip*) Anglo-Sakson kültürde "*god-sibb*" sözcüğünün önce morfolojik, sonra tümüyle semantik değişime uğramış halidir. Kökeni bakımından "tanrısallık", "tanrıya yakın olma" anlamını taşır. "*God-sibb*" sözcüğünden türeyen *gossip* (dedikodu) köken itibariyle "vaftiz ailesi", "vaftiz annesi" (*godparent*) gibi tanımlamalara karşılık gelmiştir. Çocuğun vaftizinden sorumlu kişiler -kadın ya da erkek- en yakın aile dostlarıdır ve çocuğun yaşamı boyunca din eğitiminden de sorumludurlar. Zamanla dinsel anlamından çıkarak "kadın arkadaş", "sırdaş" anlamında kullanılmıştır. Bugün hâlâ birçok sosyo-kültürel ortamda devam ettiği şekliyle, kadınların sosyalleşme olanaklarının ev içi alanlarla sınırlandığı ve ağırlıklı olarak komşu ziyaretleri ile be-

lirlendiği dönemlerde -16. yüzyıl İngilteresi'nde- komşuluk ilişkileri, özellikle kadının doğum yaptığı sırada ona refakat eden yakın komşuları “*gossip*” olarak adlandırılmıştır. “*Gossip*”ler (o dönemki anlamıyla “sırdaş dostlar”) hem kadına doğum sonrası kendi kadınlık görgü ve deneyimlerinden yararlanarak destek olurlar hem de doğumu takip eden süreçte çocuğun vaftiz edilmesi işini üstlenirler. Doğum yapan kadının “*gossip*”leri aynı zamanda bebeğin, eskiden kullanıldığı şekliyle “*godsibb*’i” (sonraki kullanımıyla “*godparent*”) yani vaftiz ailesi olurlar. Gerek doğum sonrası refakat gerekse vaftiz töreni erkeklere kapalıdır. Kadınlar komşuları ve yakın arkadaşları ile bir dedikodu ağı (*gossip network*) oluştururlar ve birbirlerine ev içi meseleler, çocuk bakımı, evin idaresi, püf noktaları konusunda yardımcı olurlar, tavsiyelerde bulunurlar. 17. yüzyıla gelindiğinde dostluk ve arkadaşlık anlamına karşılık gelen başka bir sözcük “*pewfellow*” (kilisede aynı sırayı paylaşan kadınlar) kullanılmaya başlanmıştır. Kilisede oturan sıralar anlamında kullanılan “*pew*”den oluşturulan bu sözcük tıpkı “*gossip*” gibi başlangıç itibariyle dinsel olup, daha sonra anlam olarak sekülerleşmiştir (Capp, 2003). Her iki sözcükte de (*gossip* ve *pewfellow*) kadınların yakın arkadaşlığının dinine, eşine, yuvasına bağlı kadınlar arasındaki dostluk olarak kurulduğu görülmektedir. Ancak “*gossip*” yaygın olarak 17. yüzyılda, eskiden kullanıldığı biçimiyle “sırdaş-dost-komşu” değil, boş işlerin paylaşıldığı, gevezelik yapılan ve onaylanmayan arkadaş, arkadaşlık anlamıyla kullanılmaya başlanmış, değişen yaşam biçimleri, toplumsal ilişkiler ağının, iletişim etkinliklerinin farklılaşması, dedikodunun mekan ve içerik bakımından değişikliğe uğraması, dedikodu üzerine yapılan tanımların da değişmesini beraberinde getirmiştir.

Tarihsel gelişimi içerisinde dedikodunun anlamı giderek “kadına özgü” anlamlarla karşılanmaya başlamıştır. “Komşu ziyareti yapmak”, “kadın olmak” ve “başkaları hakkında konuşmak” gibi ifadelerin sözlüklerdeki tanımlarda bir arada kullanılması dedikodunun hem olumsuz anlamlarının baskın hale gelmesinin hem de kadına özgü kabul edilmesinin göstergelerindedir. Tebbutt (1995), “dedikodu yapmak” anlamındaki “*to gossip*” fiilinin 1611’de İngi-

lizce'den Fransızca'ya "komşu ziyareti yapmak" olarak çevrildiğini belirtir. Tebbutt'un aktardığına göre (23), 1757 yılında James Buchanan, *Lingua Brittanice*'de dedikoduyu şöyle tanımlamıştır: "Birilerinin çok sık gezmelere gidip, başka insanların hayatlarıyla ilgili konuşması, bir kadın olarak kutsal görevlerini yerine getirmek yerine gereksiz konuşmalar yapması dedikodudur". 1968 tarihli *The New Webster Dictionary*'de dedikodu "kişinin kendisine saklaması gereken bilgiyi açığa çıkarması, başkalarının, özellikle de komşuların özel yaşamları hakkında konuşmak" olarak tanımlanmıştır (Thatcher, 1968). Aradan geçen iki yüzyılda tanımında çok fark olmadığı görülebilir.

Türkçe sözlüklere bakıldığında 1955 tarihli *Türkçe Sözlük*'te dedikodunun tanımı "konusu çekiştirme ya da kınama olan konuşma"dır (Ağakay, 1955). *Okyanus Türkçe Sözlük*'te (1971) demek+komak ('komak', 'konuşmak' anlamına gelmektedir) fiillerinden oluştuğu açıklanan dedikodu şöyle tanımlanmıştır: "Kamu sanısı ve toplum sanısının ilkel şeklidir. Yakın anlamı: ayıplama, takbih, muaheze, yerme, gybet, tezvîr, tayip, kötöleme, zem, kovuculuk, çekiştirme. Karşı anlamı: övme, methetme, yüceltme, takdir etme".

Osman Hançerlioğlu, *Türk Dili Sözlüğü*'nde (1992) "O kadınların işleri güçleri akşama kadar çan çan dedikodu" cümlesini örnek vererek, dedikodunun kadına özgü olduğu kabulünü göstermektedir. Dedikodunun tanımı, daha yeni bir sözlükte (*Türkçe Sözlük*) "bir kimseyi çekiştirmeye, kınamaya yönelik 'söylenti'"dir. Dil Derneği'nin 1998 yılında çıkardığı bu sözlükte; dedikodu denince akla gelen bir diğer sözcük "söylenti", İngilizce sözlüklerde "*rumour*" (söylenti) ve "*gossip*"in (dedikodu) bir arada alınmasına benzer şekilde kullanılmıştır.

Ansiklopedik Sözlük'te dedikodunun Arapça ve Farsça karşılıkları verilmiştir. Çekiştirme yoluyla konuşma anlamındaki dedikodu Arapça "*kil-ü kal*"dan gelmektedir. *Kil*: temelinden çekip çıkarma, koparma; *kal*: söz, kelam anlamındadır. Buradan yola çıkarak Arapça'da dedikodunun karşılığı "temelsiz söz"dür denilebilir.

Farsça'da ise dedikodu "güft-ü gü"dür: "Güft" (dedi) -ü "gü" (söyle) (Özön, 1967).

Dedikodunun İslam kültüründe nasıl anlaşıldığına bakmak için, dedikoduyu tanımlayan "söz söylemek" ve "konuşmak"ın karşılığı olan "kelam"ın dindeki anlamları ile paralellik kurulabilir. *Kur'an*'da biri ile konuşmak, söz söylemek, münakaşa etmek anlamında kullanılan "kelam", İslam kültüründe, Tanrı tarafından kullarına sunulan ilahi bir yetenektir. Söz söylemek (kelam) aynı zamanda, varoluşun gereklerinden biridir (Gölpınarlı, 1977). İbn Arabi, "kelam"ın dört varoluş mertebesinde biri olduğunu belirtir. Kelam hem "Tanrı'nın sözü" anlamında Tanrısaldir, hem de "kul"ların varoluşlarının bir ürünü, Tanrı tarafından bahşedilen bir özelliktir. Dedikodu "nemime"², "gıybet"³, "hümeze"⁴, "zan" sözcükleri ile *Kur'an*'da ve hadislerde bir tür "söz hastalığı" olarak geçmektedir ve sakınılması gereken büyük bir günah, Tanrı'nın en büyük yasaklarından biri ve "haram" olarak tanımlanmaktadır. "Gıybet" ve "dedikodu" en zor kaçınılan ve "kul"ların kendilerini alıkoymadıkları en tehlikeli yasaktır. "Gerçek bir mümin, dindasının ne yüzüne ne de arkasından söz söyler. Bu gıybet olur. Aksine onun iyi özelliklerinden söz edecektir" (Georgeon ve Dumont, 2000: 337). *Kur'an*'da, kadınlardan ve onların hukuki, içtimai durumlarından söz edilen *Nisâ Suresi*'nin ("Nisa" Türkçe'de "kadınlar" anlamına gelir) 148. Ayeti'nde de dedikodu, Tanrı'nın sevmediği, "kötü söz" olarak geçmektedir. Gıybet'in yanı sıra, "iftira" (*bühitan*) da, olmayan bir şeyi olmuş gibi anlatmak anlamında, yalan söylemek ile bir tutulmakta, "cennete girememe" nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir.⁵

İbn Arabi, "...her hak sözü, her doğru sözü gelişi güzel söylemekle yükümlü değiliz. Buna ne şeriat, ne yasa ne de örf izin verir" diyerek, dedikodunun İslam dininde nasıl ele alındığı hakkında fikir vermektedir (154-155). İbn Arabi başkalarına ve ilişkilere zarar verecek her türlü sözün "fuzuli kelam" (lüzumsuz söz) olduğunu belirtir. Dedikodunun da dahil olduğu birçok "lüzumsuz söz"ün günah olduğunu *Kur'an*'dan, Peygamberin sözlerinden örneklerle açıklar.

2

Nemime: Kırıcı, üzücü ve dargınlığa sebebiyet veren sözleri birinden diğerine taşıma. Halk arasında "kovuculuk" diye de nitelendirilir. Böyle yapanlara da kovucu (söz taşıyan) denir. Bazı Hadislerde "kattat" sözcüğü de "söz taşıyan" anlamında kullanılmaktadır (bakınız *İslam Ansiklopedisi*, 1952, C. 6).

3

Gıybet: 1. Kaybolma 2. Aleyhinde bulunma, arkasından söyleme, çekiştirme, dedikodu yapma (Develioglu, 1962).

4

Hümeze: Birini arkasından çekiştiren, gıybet eden, alay eden anlamlarına gelir. *Hümeze Suresi*: "...diliyle gıybet eden ve kaş göz işaretiyle de alay eden kimsenin vay haline!"

5

Bakınız Sadrettin Gümüş vd. (1997). *Kuran-ı Kerim ve İzahlı Meali*. İstanbul: Erkan Matbaacılık.

Dinsel anlamda, dedikodunun lanetlenmesinin altında yatan fikir; aynı dine inanan insanların birlik ve beraberliğinin bozulması, din kardeşliğinin zarar görmesidir. Hıristiyanlıkta da dedikodunun yedi ölümcül gnahtan birinin içinde geemesinin arkasında aynı motif vardır.

Kamusal ve özel'in Sınır Aşımı, Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Alt Kültüründe Dedikodu

Kamusal ve özel alan ayrımının cinsiyetçi yönü, kadın doğasına yapılan göndermelerle duygusallık, dođurđanlık ve "ev içi" dolayımında kadını rasyonelliğin, politikanın, "dışarların" ve herkese açık olanın karşısında, mahrem alanda konumlandırmakta, erkeği ise kamusal alanla özdeşleştirmektedir. Toplumsal yaşamı, kadın ve erkeğin toplumsal yaşama katılımının sınırlarını ve dolayısıyla, kadın ve erkek konuşmalarının niteliğini ve kapsamını belirleyen kamusal-özel alan ayrımına yönelik feminist eleştiriler ise, kendi içinde çeşitlilik göstermekle birlikte özel alanın politikliğine dikkati çekerek aile, cinsiyet, benlik ve öznellik gibi, toplumsal ilişkilerin kişisel/mahrem boyutunun politik yönüne işaret etmiş, kamusal-özel ayrımının dönüşümünden söz etmişlerdir. Özellikle 1970'lerden sonra kamusal alanın cinsiyetçi karakteri, cinsiyet ve öznellik kuramlarının geliştirilmesi, annelik ideolojilerinin tanıtılması, ev içi emeğin cinsiyete dayalı bölüşümüne karşı çıkılması ve ailenin eleştirisi üzerinden tartışmaya açılmıştır (Eley, 1992: 317-319).

Kamusal ve özel alan ayrımı, içerik ve biçem olarak (ev içi meseleler, samimiyet ve yakınlık, mahrem konular) zel alanla özdeşleştirilen kadın konuşması ve kamusalı ilgilendiren erkek konuşması ayrışmasında süregelmiştir. Dedikodu hem kamusal ve özelin sınır aşımında yer almakta hem de kadını ve kadına özgü olanı özel alan üzerinden kavrayan toplumsal cinsiyetçi bakış açısının yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Dedikodunun kamusal ve özel alan sınırlarını aşan yönü kişisel olanı, gizli ve

mahrem olanı yaygınlaştırarak kamusallaştırmasıdır. Kamusal ve özel ayırımının cinsiyetçi yeniden üretimi ise kadına özgü bir konuşma özelliği olarak kabul edilmesi ve böylece “kadınsı” olanın kişisel, “hafif” ve değersiz kabul edildiği geleneksel cinsiyetçi söylemleri sürekli kılması ile gerçekleştirilmektedir. Dedikodu prestijli olmayan bir dilsel etkinlik olarak kişisel alanla sınırlı, özel konular çevresinde kurularak kadına atfedilmiştir. Toplumun daha prestijli dil etkinlikleri olarak görülen hukuk, dinsel metinler, siyaset retorisi, bilim ve tarih ise erkeklerin hakim olduğu, erkek bakış açısıyla donatılmış üretim alanlarıdır (Cameron, 1990).

Özellikle 19. yüzyılda yoğunlaşan, kadınların yazın alanında varoluş mücadelesi gösterme çabaları (*feminen writing*) dışarıda bırakılan, susturulan kadının tesis ettiği alt kültürlerin de keşfini sağlamıştır. Kadın alt kültüründe konuşma, dil kullanımları ve nihayetinde dedikodu büyük önem taşımaktadır. Eşitlik tartışmalarını aşip kadın ve erkeğin farklılığına ulaşan modern feminist düşünce, -sınıf, ırk, yaş, fiziksel yetenekler ve kişisel deneyimlerden kaynaklı- kadınların birbirinden farklılıklarını tartışma konusu yapmıştır. Dilin “maskülen” gramer, söz dizimi, biçim ve mantığını aşip, “fallogosantrik” (fallus merkezli) olmayan bir dil için mücadeleye yönelmişlerdir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayırım da eleştirilerek “kadın” ya da “erkek”in anatomiye yüklenen anlamlarla toplum tarafından yaratılan dilsel ve söylemsel kategoriler olduğu savunulmuştur (Bryson, 2003). Bazı yaklaşımlar toplumsal cinsiyetin bir “eylem” olduğunu ve gündelik yaşamda sürekli tekrar eden davranışlarla yeniden üretildiğini söylemişlerdir. Judith Butler (1997) bunu toplumsal cinsiyetin “performatif” yönü olarak açıklamıştır. 1990’lar ve sonrası, dil, iktidar ve mücadele alanları tartışmalarına paralel olarak “feminist dil araştırmaları” yoğunluk kazanmıştır. Feminist perspektifle sosyo-dilbilim çalışmaları yapan Robin Lakoff (aktaran Cameron, 1990), kadın ve erkek konuşmalarındaki farklılaşmaları (*genderlect*) doğal cinsiyet farklılıkları olarak görmek yerine, meseleye siyasal ve kültürel açıdan yaklaşmış ve kendinden sonraki toplumsal cinsiyet temelli dil çalışmalarına da öncülük etmiştir. Jennifer Coates (1996) *Women*

6

Kadınların “gün” ortamlarındaki konuşma pratiklerinde toplumsal cinsiyetin dil üzerinden nasıl yeniden üretildiğini ele alan bir çalışma için bakınız Burcu Şimşek (2006). *Kadınlara Konuşma Sürecinde Toplumsal Cinsiyetin Dil Üzerinden Sergilenmesi*. Ankara: AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Master Tezi.

Talk adlı kitabında, kadın arkadaşlığının önemli bir destek ve dayanışma aracı olduğunu ve kadın konuşmalarında dayanışma, yakınlık ve güvenin belirleyici olduğunu araştırmalara dayandırarak anlatır. Kadın özgürleşmesinin tam da kadınların bir araya geldiği arkadaş ortamlarında olanak bulması, bu anlamda konuşmanın kendisinin bizzat üzerinde çalışılması gereken bir konu olmasını gerektirmiştir.⁶ Coates, dedikoduyu da konuşmanın karakteristik özellikleri dahilinde ele alır.

Benzer biçimde Deborah Jones da (1990) dedikoduyu dilin kadına özgü kullanımının inceleneyeceği en iyi örneklerden biri olarak önemsemiştir. Jones kadınların “konuşma cemaatleri”nin (*speech community*), dolayısıyla kadın sözlü kültürünün bir parçası olarak gördüğü dedikoduyu mekan, katılımcılar, konular, biçimsel öğeler ve işlevler üzerinden detayları ile analiz ederek dört kategoriye ayırmıştır: Ev konuşması (*house-talk*), skandal, çene çalmak (*chatting*), yakınmak (*bitching*). Ev konuşması, erkeklerin iş konuşmalarının (*shop-talk*) alternatifidir. Ev içi meseleler, yemek tarifleri, püf noktaları, eş ve çocuklar ile ilişkiler konuşulmaktadır. Skandal, diğerlerinin davranışlarını yargılama üzerine kuruludur. Kadınlar doğdukları günden beri maruz kaldıkları cinsiyetçi ahlak değerlerinin hem denetleyicisi hem de uygulayıcısıdır. Dedikodunun hedefi aynı zamanda değerlerin dışına çıkan “öteki” kadınlardır. Yakınmak, erkeklerin en çok tehdit olarak algıladıkları dedikodu türüdür. Kadınların kendilerini sınırlandıran rollerine ve bu sınırlandırmanın baş sorumlusu gördükleri eşlerine ve patriarkanın temsilcisi olan her şeye öfkelerini barındırır içinde. Kadınlar için bir iç dökme, rahatlama (*catharsis*) işlevi görür.

Dedikodunun yapıldığı yerler olarak özel-kişisel alan ya da “kadınsı mekanlar” ağırlıklıdır; ev, kuaför, süpermarket gibi. Kadınlık görevleri -eş, kızkardeş, anne- dedikodu konularına yansımaktadır (Jones, 1990). Kadın konuşmalarına özgü biçimsel özellikler dedikoduda da görülür. Jones'un özellikle ev kadınları ve evli kadınlarla sınırlayarak kurduğu kadın sözlü kültürü ve dedikodu çalışmasını Coates (1998) genişleterek, çalışan, öğrenci, emekli

kadınları da dahil etmiş ve Jones'dan farklı olarak dedikoduyu ampirik verilerle işlemiş, yaptığı kayıtlardan yola çıkarak kadın konuşmasının biçimsel özelliklerine ilişkin genel bir şema ortaya çıkarmıştır.⁷

Özetle kadınların dedikodusu, kadınların konuşmalarının biçimsel ve anlamsal özelliklerine paralel dayanışma, ortaklaşma gibi unsurlar taşır. Farklı yaş gruplarında da olsalar kadınların dedikodu stratejileri aynıdır. Yapılan şey bir ortak üretilimdir. Geri besleme yoğunudur, dinleyiciler sorular sorarak ilgilerini ifade ederler. Birbirlerinin söylediklerini tekrar ederek ya da tamamlayarak birbirlerini desteklediklerini gösterirler (Pilkington, 1998).

Dedikodu kategorisinde değerlendirilmeyen birçok konuşma eylemi aslında dedikodudur. Eğer en geniş tanımıyla dedikodu "orada olmayan öteki" hakkında konuşmaysa bunu sadece kadınlara mal etmek gündelik yaşamın çeşitli alanlarına nüfuz eden dedikoduyu gözden kaçırmak anlamına gelir (Eckert ve McConnell-Ginet, 2003). Birçok feminist araştırmacı, kadınlara özdeş algılanan dedikodunun erkekler tarafından nasıl üretildiğine dair araştırmalar yaparak bu konuşma eyleminin tek bir cinse indirgenmesinin dışına çıkılmasını sağlamışlardır. Örneğin Deborah Cameron⁸ (1997) Virginia'da küçük bir lisede televizyon karşısında spor programı izleyen erkek üniversite öğrencilerinin spor, şarap ve kadınlar etrafında kurulu olması öngörülen konuşmalarının, birlikte oldukları "kızlar"a dair mahrem hikayeler, orada olmayan diğer erkekler hakkında özellikle cinsellik çerçevesindeki yorumlar üzerinde yoğunlaştığını gözlemlemiştir. Bu erkekler konuşmalarında kendi heteroseksüelliklerini kurmak ve maskülenliğin normlarını pekiştirmek adına "orada olmayan ötekiler" hakkında homofobik bir söylem geliştirmektedirler. Okuldaki bir "öteki" erkek hakkında konuşurken, söz ettikleri kişinin "kız gibi giyinmesi" ve "kadın gibi görünmesi"ni vurgulayan öğrenci grubu, "erkekliğin" anti tezi olan bu "adam"ın "tam bir *gay*" olduğu sonucuna varır. Kadın dedikodusuna özgü grup değerleri, duygu paylaşımı ve dayanışmayı burada da bulmak mümkündür (Cameron, 1997).

7

Örneğin kadın konuşması dinleyici odaklı olduğu için pekiştirme / eklenti soruları (*tag questions*) ("değil mi?" vb.) çok sık kullanılır.

8

Erkek konuşması kadına göre daha rekabetçi, hiyerarşik, ağırlıklı olarak kişisel olmayan konulara, fıkralara, spor ile ilgili konulara odaklanan, cinsiyetçi bir konuşmadır (Cameron, 1997).

Kadın konuşmasının karakteristik özellikleri, toplumsal cinsiyet örüntülerine dil üzerinden müdahale olanakları açısından dedikodu, kadınların kendilerine ait bir altkültür yaratma çabalarının bir unsuru olabilmektedir. Kendi yarattıkları kültürde kadınlar en çok da patriarkayı müzakere ederler. Dedikodu kadınlara sadece ev iiyle sınırlı olmayan bir kimlik kazandırır, hem savunma hem saldırı silahıdır. Ancak burada aidiyet ve gcl bağlar kadar dışarıda bırakılma, dışlanma açısından yıkıcı tesir de önemlidir. Özellikle belli bir grubun, grup dışındaki bazı kişiler için oluşturduğu dedikodu zinciri agresif sonuçlar verebilmekte, pekiştirdiği ahlaki normların dışında kalanlar için yıkıcı olabilmektedir.

Tahakküm ve Direniş Sanatı Olarak Dedikodu

Ataerkil kültüre girişin çocukluktan itibaren dil ile pratiğe geçmesi, ideolojinin dilde inşa edilmesi ve dil kullanımları ile yeniden üretilmesi, aynı zamanda dilin bir hegemonik mücadele alanı olarak karşıt kamusal alanın kurulmasında işlevsel olması, dilin toplumsal cinsiyet çalışmalarının sorunsallarından biri kabul edilmesini anlaşılır kılmaktadır. Direnişin açığa çıkma potansiyelini sorgulayan diğer çalışmalar, dedikoduyu da bu sorgulamaya paralel olarak sorunsallaştırmışlardır.

James C. Scott'un (1995) *Tahakküm ve Direniş Sanatları* kitabında dedikodu "bağımlı grupların" gizli direniş biçimlerinden biri olarak ele alınmıştır. Dedikodu kılık değiştirmiş halk saldırganlığının en temel biçimidir, anonimdir, tespit edilebilir bir yaratıcısı yoktur. Haberleri aktaran, yeniden anlatıcılar vardır:

Dedikoduların çoğu ihmal edilmiş toplumsal kurallar hakkındadır. Dedikodu normatif standartlara başvurarak ve dedikoduyu yapan herkese tam olarak ne tür davranışlarla alay edilmesi ya da ne tür davranışların küçük görülmesi gerektiğini öğreterek bu standartları pekiştirir. Dedikodunun sözlü kültürde kullanım alanı, hakim konumdaki dışarıdakilere karşı, zenginlere, gcllere ve sttekilere karşı, kast sisteminin en altındakiler, köylüler, aşağıdakiler tarafından itibar zedeleme, ortak cephe alma olarak ifade edilmiştir (198).

Scott'un bakış açısıyla dedikodu, toplumun hakim sınıf karşısında "bağımlı grup" olarak nitelenen kesiminin elinde bir koz olabilir. "Bağımlı grup" kendi normlarını dedikodu adı verilen haber üretim ve dağıtım mekanizmasıyla yaygınlaştırmaktadır. Bu noktada "bağımlı grup", iktidar karşısında kendi alternatif bilgisini üretmektedir.

Dedikodunun bir tür kapalı ya da açık direniş unsuru olma özelliği Capp'in (2003) gerçek öykülere dayalı anlatımlarıyla anlaşılabilir. Evin hizmetçileri "hanımlarının" bütün aile sırlarını ya da arkadaş toplantılarında konuştuklarını kendi aralarında konuşma ya da işverenleri hakkında gerçek olmayan karalayıcı, itibar sarsıcı haberler yayma yoluyla kendilerine çalıştıkları süre içerisinde yapılan kötülüklerin intikamını almaktadırlar. Hiyerarşinin üstündeki kişiler hakkında yapılan dedikodu hem bir duygusal rahatlatma sağlar hem de intikam duygularına karşılık gelir. Dedikodunun üst hiyerarşidekiler için yıkıcı özelliği kimi zaman iftira, kimi zaman ise bilgi sızdırma yolu ile açığa çıkmaktadır. Bu, kimi zaman bilgisizlikten ve merak duygusundan kaynaklı bir enformasyon talebi ile seyreden, alternatif bilgi-dedikodu üretimi ile görünür olan bir yıkıcılıktır. Dedikodunun yıkıcı mekanizması iktidar ve bilgi arasındaki gedikten beslenir (Lochrie, 1999). Bilgiyi merkezileştiren ve elinde tutan "iktidar"ın sınırlarının dışında bir enformasyon kaynağı olarak bu tür dedikoduyu işyeri ortamlarında ve medya içeriklerinde görmek mümkündür.

Dedikodu bir bakıma "karnavalesk" bir deneyim olanağıdır. Bakhtin (2001) başta dinden olmak üzere insanları özgürleştirdiğine inandığı karnavalda iktidarın alaşağı edilmişliğinden söz eder. İspanya kültür tarihinde önemli yeri olan karnavallar üzerine çalışan Jerome Mintz (1997), 20. yüzyılın başlarında kasabalarda yapılan karnavallarda söylenen şarkıların, konuları itibariyle yöre halkının hayatlarından izler taşıdığını, yaşanan kaçak aşkları, insanların başlarından geçen ilginç, gülünç olayları anlattığını söylerken, dedikodunun bu ritüeldeki yerini de anlatır. Karnaval şarkılarının oluşturulması sürecinde insanlarla konuşulur, sokaklarda dolaşılır, kimin, kiminle, nerede neler yaptığı, kimin başından neler geç-

9

Kimi cinsel davranış biçimlerini kabul edilebilir davranışlar olarak sınıflayan ve böylece cinselliği denetleyen iktidar ile uyum içinde olan bir medya tanımında Nur Betül Çelik de (2000) Foucault'nun iktidar kavramsallaştırmasına göndermede bulunur. Medyadaki dedikodunun iktidar örüntüleri ile ilişkisi bakımından bu bağlantı önemlidir.

tiği öğrenmeye çalışılır. Bu şarkıları yapanlar ağırlıklı olarak erkeklerdir. Sohbet ortamlarına ve dedikodulara katılarak haber toplamaya çalışırlar. En popüler konular; istenmeyen hamilelikler, baştan çıkarmalar gibi cinsellik etrafında örülü konulardır. Karnaval şarkılarını yapanlar, kadınları hedef alarak, onların özel alanlarına tecavüz ettikleri ve erkek bakış açısından baktıkları için özellikle kadınlar tarafından, olayları olduğu gibi değil kendi görmek istedikleri şekliyle aktaran “dedikoducu erkekler” olarak itham edilirler. Şarkılarının çoğunlukla erkekler tarafından üretilmesinin dışında, genel olarak karnavallar tabu haline gelmiş meselelerin -cinsellik, kilise, ordu- konuşulur kılındığı, en dokunulmaz olana “dokunulan” özgürleşme alanlarıdır. Bir nevi gazetedir; haberdar eder, eleştirir, yorumlar, en çok merak edilen, dedikodusu yapılan meselelere eğilir (Mintz, 1997).

Son olarak dedikodu-iktidar ilişkisinde “itiraf” mekanizmalarından söz ederek, iktidarın bilgiyi elinde tutma ve daha fazlasını ele geçirme stratejisinin dedikodu ve itirafı birbirine yakınlaştıran yönüne değinilebilir. Dedikodu gizlilikten ve gizli olanı başkasına aktarmaktan beslendiği oranda “günah çıkarma” ve onun seküler görünümü olan “itirafta bulunma” ile benzeşmektedir. İktidarın, Foucault'nun tabiriyle (1993) insanların zihinlerinde neler olduğunu bilme talebi, günah çıkarma ve ardından onun bilimsel versiyonu psikoterapilerin içinde olduğu bir “söyleme gelme”, görünür duyulur olma ve bununla birlikte denetlenebilirliği beraberinde getirmektedir. Cinselliğin suskunluğa itilmesinde de konuşulur olmasında da iktidarın taleplerini görmek mümkündür⁹ (Foucault, 1993; Brooks, 2002). Dedikodu da gizliliği stratejik biçimde kullanarak tıpkı bir itirafta bulunma eylemi gibi, gizli olanı teşhir etme ve dolaşıma sokma yoluyla, iktidarın bilgiyi ele geçirmesine katkıda bulunur (Lochrie, 1999).

“Dolayımlanmış Dedikodu” Üzerine Araştırmalar

“Kişilerarası dedikodu” (*in-personal gossip*) üzerine tartışmaların ardından bu bölümde “dolayımlanmış dedikodu”ya (*mediated*

gossip) ilişkin daha önce yapılan araştırmalara yer verilecek, Türkiye televizyonlarında dedikodunun nasıl tezahür ettiği, mekan, konu, kişiler, dilsel ve görsel stratejiler itibarıyla incelenecektir.

Francis T. McAndrew ve Megan A. Milenkoviç'in (2002) dedikodu üzerine yaptıkları ampirik bir araştırma, kişilerin hemcinsleri ve kendilerine yakın yaşlarda olanlar hakkında dedikodu yapma eğilimleri olduğu hipotezini sınamıştır. Dedikodu davranışlarını anlamaya yönelik bu araştırma, ünlülerin yaşamlarına yönelik ilgi çerçevesinde dedikodu eğilimlerini ölçmüştür. Yaşları 17-61 arasında değişen 61 erkek ve 67 kadın üzerinde 1996-1997 yılları arasında yapılan araştırmanın sonuçlarına göre 30 yaş altındakiler genç ünlülerle, 30 yaş üstündekiler orta yaş ve üzerindeki ünlülerle ilgilenmişlerdir. Kadınlar kadın ünlülerle (%60), erkekler ise erkek ünlülerle (%65) ilgili haberlere ilgi duymuşlardır. En dikkat çekici sonuçlardan biri sadakatsizlik ile ilgili dedikodu haberlerinde hem kadın hem de erkeğin, cinsiyet ayrımı yapmaksızın bilgiyi başkalarına yaymak istemesidir. Ayrıca cinsel sorunlar ile ilgili haberlerde de eğer sorun erkekten kaynaklıysa hem kadın hem de erkeğin ilgisini çekmekte ve bu bilgi de yayılmak istenmektedir. Erkeklerin en çok ilgilendiği konular parasal konular ve diğer erkeklerin cinsel yetenekleridir. Kadınlar ise diğer kadınların aşk ilişkileri ve sadakatsizliklerine daha çok ilgi göstermektedirler. Araştırmaya göre, katılımcılar yüksek makamdaki kişilerin olumsuzluklarını kendi sosyal yaşamlarındaki aidiyet bağlarını korumak ve ibret duymak açısından merak ederler.

Bir başka çalışmada Türkiye'de *Biri Bizi Gözetliyor* adıyla yayınlanan *Big Brother* yarışma programında yarışmacıların stratejik olarak evde iyi ilişkiler geliştirmek ve izleyicilerin beğenisini (ve oylarını) kazanmak için dedikodu yaptıkları gösterilmiştir (Thornborrow ve Morris, 2004). *Big Brother* evindeki yarışmacıların konuşmalarını analiz eden araştırma, karşılıklılık ilkesi olmaması halinde dedikodunun yapılmadığını, tarafların birbirlerini onaylayarak dedikodu üretimine karşılıklı katıldıklarını göstermektedir.

Televizyon programı çok sayıda kişi tarafından izlendiği için yarışmacıların bir takım stratejiler üzerinden hareket ettikleri ve dedikodu mekanizmasının da buna paralel işlediği görülmüştür. Ev içinde kimin nasıl davranması gerektiği, kimi ne gibi yargıların beklediği yapılan dedikodularla ifade edilmekte, taraflar kimi zaman yarışmayı kazanmalarını tehlikeye atacağını düşündükleri dedikodu konuşmasına dahil olmamayı seçmektedirler. Kadınlar üçüncü kişi hakkında konuşurken seslerini alçaltırlar, birbirlerine sorular sorarak konuşmanın sürekliliğini sağlarlar ve birbirleri ile büyük bir dayanışma ruhu içindedirler. Aynı zamanda dedikoduyu, üçüncü kişinin yanı sıra kendileri hakkında da bilgi verme aracı olarak kullanırlar. Kendi olumlu özelliklerini üçüncü kişinin olumsuz yönleri üzerinden anlatır, bunu da “ben asla onun yaptığı gibi yapmam” temelli ifadelerle aktarırlar. Özetle dedikodu *Big Brother* evinde hem erkek hem kadın yarışmacılar tarafından pozitif birer kimlik inşa etmek için kullanılır ve iki işlevli olarak tanımlanır: Birincisi sıradan gündelik hayat içerisinde herhangi bir toplumsal ortamda üretilen dedikodu, ikincisi ise televizyonda yapılan ve temel hedefi izleyici olan ve farklı pragmatik yönleri olan dedikodu. Bu iki işlev de yarışma programında yaratılan ev ortamında görülmektedir.

İnternet forumlarında dedikoduyu inceleyen bir başka araştırmaya göre dedikodunun oluşması için uygun koşullardan biri olan tarafların yakınlığı ve içinde buldukları mahrem alan kriterinde değişiklik yaşanmıştır. Dedikodunun elektronik ortamlardaki dönüşümüne bakan Lee Harrington ve Denise Bielby'e göre (1995) en büyük farklılık, dedikodunun mahrem alanda değil kamusal düzlemde üretilmesidir. Kamusal ve mahrem etkinlikler arasındaki sınır bulanıklaşmıştır. Dedikoduyu üreten kişi alıcılarını tanınamakta, dedikoduyu alan kişiler ise hiç tanımadıkları kişinin yaptığı dedikoduyu bilgi olarak kabul etmektedir. Dedikodunun geleneksel formları sıkı grup bağları, güvenilirlik, karşılıklı olma ve sır tutma gibi kilit faktörler içermektedir. Elektronik ortamdaki iletişimin kişilerarası iletişimden farklılaştığı nokta, ortak bir

bağlam ve uzamın olmasına gerek duyulmaksızın gerçekleşen etkileşimdir. İnternet ortamında kişilerin kimliklerini gizlemeleri, uydurma ya da hayali kimliklere bürünerek iletişimin tarafları olmaları, kişilerarası iletişimin geleneksel unsurlarının aşılması olarak yorumlanmaktadır. “Ünlülerin dedikodusu” Harrington ve Bielby'nin makalelerinde ayrı bir dedikodu kategorisi olarak ele alınmaktadır. Geleneksel dedikodu formlarının içerdiği yakınlık, samimiyet burada farklılaşmaktadır. Ünlüler samimi olunmasa da “yakın” olunan, “yakından tanınan”, “toplumun hayatının bir parçası haline gelmiş” kişilerdir. Ünlülerin dedikodusunun doğruluk oranı nisbeten daha düşüktür. Gerçek yaşamda tanınan kişiler, yakın çevre hakkında bir dedikodu olduğunda doğrudan, dedikodusu yapılan kişinin kendisinden doğru olup olmadığı teyit edilebilmektedir. Ancak söz konusu ünlü kişiler olduğunda dedikodunun kaynağına ve ispatlara (görüntü, fotoğraf) inanmak daha basıktır. Kişiler spekülasyondan duydukları zevkin tadını çıkarmaktadırlar. Ünlü bir çift hakkında duyurulan dedikodunun aslı belki de hiç tam anlamıyla anlaşılacaktır. Ama önemli olan “bilmek” ve haberdar olmaktır (Harrington ve Bielby, 1995).

Televizyonda Dedikodunun Söylemsel Analizi

Çalışmanın bu kısmında Norman Fairclough'un (1995) çizdiği eleştirel söylem analizi çerçevesinden yararlanılarak “dedikodu”nun -televizyon özelinde- medyada nasıl bir söylem¹⁰ içinde kurulduğuna bakılmakta, medyada dedikodu söyleminin analizi üzerinden dedikoduya ilişkin yapılagelen tanımlamalara televizyon özelinde nelerin eklenebileceğine ilişkin bir perspektif belirlenmektedir. Fairclough'un medyanın eleştirel analizi için önerdiği model, bir medya metninin çözümlenmesinde metin kadar sosyal pratiklere, metnin üretim ve tüketim süreçlerine, toplumsal, ekonomik ve politik belirleyicilere ve kurum içerisindeki ilişkilerle, kurum-izleyici arasındaki ilişkilere de bakılmasına olanak tanımaktadır. Benzer biçimde Teun van Dijk da (2001) eleştirel söylem

10

Eser Köker (1998), söylemin dilsel bir dönüşüm içinde biçimlendiğini belirtir. Ricoer'den aktaran Köker'e göre, söylem dil sistemlerinden farklı olarak şimdiki zaman içinde gerçekleşen, öznesi belli olan, dünyaya ait olan, karşılıklılık esasında işleyen, yorumlanması yoluyla toplumsal olanın anlamının keşfedilebileceği bir dilbilimsel etkinliktir. Bu noktada dedikodunun bir söylem olarak ele alınıp dil kullanımları ve anlatsal özellikleriyle çözümlenmesi, toplumsal bir olgu olarak dedikodunun anlamının keşfedilmesi açısından önemlidir.

11

Bakınız Teun A. Van Dijk (2001). "Critical Discourse Analysis." *Handbook of Discourse Analysis*. D. Tannen, D. Schiffrin & H. Hamilton (der.) içinde. Oxford: Blackwell. 352-371.

12

Bakınız Roland Barthes (1993). "Anlatının Yapısal Çözümlemesi." *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: YKY.

analizini iktidar ve tahakkümün yazılı ve sözlü metinlerdeki yeniden üretimini açığa çıkarmak için bir yaklaşım olarak tanımlar.¹¹

Çalışmada, dedikodu "kim?", "ne?" ve "nasıl?" sorularına yanıt aranarak "öykü düzeyi" ve "söylem düzeyi"nde¹² çözümlenmekte, konu, kişi, mekan özellikleri, dilsel ve görsel stratejiler üzerinden, "dolayımlanmış dedikodu"nun anlatsal özellikleri saptanmaktadır.

25 Nisan-5 Mayıs 2003 tarihleri arasında, dedikodu söyleminin üretildiği programlara sıkça yer veren ve reyting ölçümlerine göre en çok izlenen programları yayınlayan Star, ATV, Show TV ve Kanal D'deki magazin programları, *talk show*lar ve haber bültenleri incelenmiştir:

Talk Show: *Beyaz Show* (Kanal D), *Hande Yener Show* (Star), *Zağa* (Kanal D), *Nükhet Duru & Cenk Eren Show* (Show TV), *Seda Sayan Show* (Kanal D), *Esra Ceyhan'la A'dan Z'ye* (ATV), *Hülya Avşar Show* (Kanal D), *Sabah Starları* (Star).

Haber Bültenleri: *Ana Haber* (ATV, Star, Kanal D, Show TV).

Magazin Programları: *Süper Magazin* (Star), *Magazin Keyfi* (ATV), *Paparazzi* (Star), *Pazar Keyfi* (Show TV), *Televole* (Show TV), *Özel Hat* (ATV), *Renkli Hayatlar* (Star), *Elifnağme* (ATV), *Genç Magazin* (Kanal D), *Süper Magazin* (Star), *Harika Pazar* (ATV).

Televizyonda Dedikodunun Anlatsal Özellikleri

Konu, Kişi ve Mekan:

Konu:

Yapılan analizde dedikodu konuları ağırlık sırasına göre, özel hayata ilişkin konular: evlilik/boşanma, birliktelik/ayrılık, aile; kişisel özellikleri ön plana çıkaran konular: dış görünüş, kişisel tercihler olarak ön plana çıkmaktadır.

Ünlü şovmen M. Ali Erbil eşi Sedef'le Swiss Otel'de bir yemekte buluştu... Biz söylemiştik Erbil'in aylardır bir türlü ayrılamadığı güzel eşiyse aralarında yeniden bir kıvılcım oluştuğunu...

Çiftin yeni bir aşka yelken açtığını ekranlarımızdan duyurmuştuk...

Erbil'in Sedef'le evliliğini yürütemediğini ve boşanmaya karar verdiğini açıklamasının ardından aylar geçti... (*Paparazzi*. 27 Nisan 2003. 14.30. Star).

Bu konuşma metinlerinde, iki kişinin birlikte yemeğe gitmesinin ardından ne tür dedikodular üretilbileceği görülmektedir: Yemeğe giden iki kişiden hareketle, bir ilişki, geçmişinden başlanarak sorgulanmakta, ilişkinin bugünü ve yarını hakkında yorumlar yapılmakta, iddialar ortaya atılmaktadır. Ayrıca tanınmış kişilerin kendileri hakkında üretilecek olası dedikodulara bizzat malzeme sunduğu da görülmektedir. Dedikodu bir tanınma ve tanıtılma, "isim yapma" aracıdır: "Bu arada ünlü şovmen Tuğba isimli bir genç kızla ilişkisi olduğu yolundaki dedikoduları yalanladı..."

Aynı programdan alınan bu örnekte de görüldüğü gibi, televizyonda üretilen dedikodular, bir süre sonra yine televizyonda, üstelik aynı programda yalanlanmaktadır. Önce bir gündem oluşturulur. Bu gündem bir iki hafta tartışılır. Daha sonra gündemi oluşturacak yeni konuların eskilerin yerini alması için eski iddiaların sorgulanması ya da yalanlanması devreye girer. Yeni dedikodu eski dedikodunun yerini alır, eski dedikoduların aslında "sadece dedikodu" olduğu anlaşılır.

Dedikodu içeriğinin üretildiği mecralar sadece magazin programları değildir. Magazinleşen haber bültenleri ünlü kişilerin özel yaşamlarına ilişkin detaylara yer vermektedir:

Üst anlatıcı: Ve büyük aşk bitti. Tam iki sene önce sessiz sedasız başlayıp büyük bir tutkuyla yaşanan büyük aşk yine sessiz sedasız bitti (fonda Nilüfer'in "Büyük Aşkım" şarkısı duyulmaktadır. Nilüfer ve Reha Muhtar'ın mutlu günleri ekrandadır). Pişmanlık olduğunu sanmıyoruz ama iki duygusal insanın ayrılığı sanırız gözlerde yaş bırakmıştır.

Ünlü yıldız Jennifer Lopez nişanlısı aktör Ben Affleck'le imzalamaya hazırlandıkları evlilik anlaşmasına ağır hükümler ekledi. Ünlü aktör eğer Jennifer Lopez'i aldatırsa resmen servetini kaybedecek (*Ana Haber*. 4 Mayıs 2003. 19.30. Kanal D).

13

Fairclough'un kullandığı bu kavram (aktaran Kiesling, 1997) televizyondaki ikonlaşmış kişilerin, hayali bir samimi konuşma ortamında kurdukları hayali yakınlığı, dostluğu tarif eder. İzleyici de bu dostluğa ortak olmaktadır.

“Dolayımlanmış dedikodu”, “kişilerarası dedikodu”ya benzer biçimde dedikodu nesnesini, konu aldığı kişinin kişisel tercihlerini ve özelliklerini ön plana çıkararak oluşturulmaktadır. “Kim ne giymiş”, “kimin saç modeli modaya uymuş”, “kim duygusal”, “kim kim için ne demiş” gibi sorular, konu edindiği kişilerin kişilik özelliklerine ilişkin genel yargılara varılmasını sağlamakta, genel zevk ve tercihleri, eğilimleri ortaya koyma iddiası taşımaktadır. Burada zevk ve tercihlere vurgu yapılarak izleyiciye bir tür “ideal yaşam ve onun tüketim kültürü” de sunulmuş olmaktadır:

Üst anlatıcı: Meltem'in bu kıyafetine not vereni davula gerip çarlarlar vallahi. Naylon poşet gibi üzerindeki buluz. Altında modeli garip bir pantolon... ya o pabuçların görüntüsüne ne demeli. Beline laf olsun torba dolsun diye bir zincir kemer takmış...

...Şu hale bak. Sokakta bir doberman saldırısına uğramış gibi Gülşen. Üstünde emanet gibi duran kolsuz basit bir bluzla bizden not alacağını sanıyorsa yanılıyor (*Magazin Keyfi*. 26 Nisan 2003. 18.15. ATV).

Görelî kavramların genelleştirilerek bir yargı aracı olarak kullanıldığı dedikoduda, dedikoduyu yapan kişinin kriterleri belirleyicidir ve bu kriterler dedikoduyu yapan kişi ve dedikodusu yapılan kişinin uzlaşım noktaları ne kadar yüksekse o kadar etkilidir. Bu nedenle dedikodu benzer görüşlere sahip ve birbirine yakın kişiler arasında paylaşılmaktadır. Ancak televizyonda yapılan dedikoduda, dedikoduyu yapan kişinin kriterlerini belirleyen etkenler daha karmaşıktır: Pazarlama, televizyon kanalının bünyesindeki plak şirketinden çıkan bir albümün tanıtımında magazinsel bir haberin, dedikodunun kullanılması yoluyla ünlü kişinin reklamını yapma, gündemde kalma gibi “ekonomik temelli” motifler, söz konusu televizyon gibi ticari amaçlara dayalı bir iletişim aracı olunca, dedikodu eylemine dahil olmaktadır.

Kişi/Sentetik Kişiselleştirme:¹³

“Dolayımlanmış dedikodu”da, dedikodu yapan (birinci kişi) ya da yapılan kişi (ikinci kişi), dedikodusu yapılan kişiyi (üçüncü kişi) tanımasa da, hayali bir tanışıklık üzerinden dedikodu yapabilir. Dedikodusu yapılan kişi, yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi çok yakın bir arkadaştan söz edilir gibi anlatılır, hatta yerilir.

Tebbutt (1995), dedikoduda rol oynayan kişilerin aile üyeleri, akrabalar, yakın arkadaşlar ve çalışma arkadaşları olduğunu belirtmiştir. Televizyonda dedikodusu yapılanlara ağırlıklı olarak eğlence dünyasından olan “ünlü” kişilerdir. Bunun dışında kalan politika ve spor dünyasından kişiler ise daha seyrek dedikodu malzemesi olmaktadır. Eğlence dünyasından kişiler *talk show*lar, haber bültenleri ve magazin programları genelinde düşünüldüğünde sırasıyla *şarkıcılar, mankenler, oyuncular, şovmenler*dir. İzleyiciye, doğrudan değil dolaylı yoldan tanıdığı kişiler hakkında dedikodu yapılmakta, izleyicinin, dedikodularına tanıklık ettiği ünlü kişileri hayatının bir parçası olarak görmesi, hissetmesi sağlanmaktadır. Ünlü kişinin “kiminle, nerede, ne yapıyor olduğu” sorusu ve buna alınacak cevaplar, izleyicinin, en az karşı komşusu, mesai arkadaşı ya da akrabası kadar ilgisini çekmektedir. Ünlü kişiler meslek yaşamlarındaki etkinliklerinden ziyade giyimleri, saç modelleri ve benzeri kriterlerle, Löwenthal’ın (1947) ifadesiyle birer “tüketim idolü” olarak izleyiciye sunulmaktadır. Dedikodusu yapılan kişi aynı zamanda izleyici için erişilmez olan, dokunulmaz olan ünlü değil, aksine, yaşamının ayrıntıları hakkında bilgi edinebildiği, hakkında söylenenlere tanık olacak kadar yakınlaştığı “sıradanlaştırılmış” kişidir.

Mekan:

Televizyonda dedikodu mekanları dendiğinde dedikoduya konu edilen kişilerin sosyal yaşamlarına paralel olarak *davetler, törenler, eğlence yerleri* öncelikle akla gelmektedir. Bunun yanı sıra *talk show* programlarının genel özelliği itibarıyla *ev ortamı havası yaratılmış stüdyolar* da dedikodu mekanları olarak kabul edilebilir. Geleneksel dedikodu biçimlerinde görülen “aynı oda (iş yaşamı)”, “aynı mahalle (komşuluk ilişkileri)” ya da “aynı aile (akrabalık ilişkileri)” gibi birleştirici öğelerin yer almadığı mekansal tasarımlarda dedikodu üretilmektedir. Televizyondaki dedikoduda mekan birliği aranmamakta, varsayılmaktadır. *Talk show* açısından düşünüldüğünde izleyici ev atmosferinin yaratıldığı stüdyoda, varmış ve oradaymış gibidir. Ünlü kişilerin birbirleri hakkında dedikodu ürettikleri ya da ünlüler hakkında dedikodular yapılan tö-

14

Televizyonun anlatsal unsurları için bakınız Sarah Ruth Kozloff (1987). "Narrative Theory and Television." *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Robert C. Allen (der.) içinde. University of North Carolina Press. Ayrıca bakınız Gülseren Adaklı Aksop (2000). "Reality Show'larda Kadına Yönelik Şiddet." *Televizyon Kadın ve Şiddet*. Nur Betül Çelik (der.) içinde. Ankara: KİV Yayınları.

renler, davetlerde ve eğlence mekanlarında izleyici "oradadır" ve ünlü kişiler de onun yakından tanıdığı kişilerdir. İzleyici, Erol Mutlu'nun ifadesiyle (1999) televizyon anlatsının genel özelliğine uygun biçimde, fiziksel anlamda olmasa da imgesel anlamda deneyimlere, yaşamlara dahil olur ve ünlü kişinin yaşamı ile kendi yaşamını özdeşleştirir.

Dilsel ve Görsel Stratejiler

Tabloid medya dilinin özelliklerini gösteren dedikodu anlatısında konuşmalarda, konuklarla sunucu arasındaki samimi diyalogu gösteren bir cümle yapısının yanı sıra genel yargıları, yüzeysel değerlendirmeleri içeren, ağırlıklı olarak kısa cümlelere, klişe kullanımlara dayanan bir dilden söz edilebilir. Dedikodunun sıkça kullanıldığı magazin içerikli programlarda, sözcük seçimlerine geleneksel kalıp sözlerin, atasözleri ve deyimlerin hakim olduğu anlaşılmaktadır. Haber bültenleri ve magazin programlarında, metaforik kullanımlar, öznel sıfatlar, kalıp sözler, tekrarlar ve klişe kullanımlara yoğun olarak yer verildiği görülmektedir. Hızlı bir akış içerisinde, bu kullanımlar anlatımın kolay anlaşılır ve akılda kalıcı olmasını sağlamaktadır. Sıradan olayların olağandışılaştırılması amacıyla abartılı, çarpıcı bir üslup da göze çarpmaktadır.

Özellikle haber bültenleri ve magazin programlarında "üst-anlatıcı"¹⁴ izleyiciye ekrandaki görüntünün tamamlayıcı metnini seslendirerek anlatıyı belli bir anlamsal alana kapatmaktadır. Üst anlatıcı aynı zamanda izleyiciye "yeni dedikoduları" yapan kişidir ve magazin programlarında ağırlıklı olarak erkektir.

Görüntü kullanımları ise dedikodunun inandırıcılığını ve etkililiğini artırmakta, bazı çarpıcı açıklamaların büyük yazılarla ekranda vurgulanması, görüntülerin yavaşlatılarak akıtılması ya da görüntüye eşlik eden "alt bant"lar (açıklayıcı yazılar) dramatisasyon ve sansasyonelleştirme etkisi yaratmaktadır.

"Kadını" Konuşma:

Televizyondaki dedikoduda, kadın söylemi hem "ötekileştirilip" "kadın gibi dedikodu yapmak" ifadesine karşılık gelen bir anlam taşımakta, hem de baskın hale gelerek erkek egemen söylem

içerisinde yer edinmektedir (Brown, 1990). “Kadınısı” alanlar olarak kabul edilen aile hayatı, özel hayat ve ev içi meseleler üzerinde yoğunlaşan konular “kadınısı” konulardır ve “kadınısı” ifadelerle örülmektedir. O nedenle dedikodu söylemi, konuşmacı ister erkek ister kadın olsun, “kadınısı” olarak tabir edilen konuşma tarzı ve konuşma içerikleri ile biçimlenmektedir: Üst Anlatıcı: “Sertap da kendini aslanlar gibi savunuyor maşallah” (*Genç Magazin*. 3 Mayıs 2003. 14.00. Kanal D). Seda Sayan: “Anam siz burayı bir gör-seniz (izleyiciye hitaben)...” “Kız anam sussanıza siz (stüdyodaki izleyiciye hitaben)... ne laflar yetiştireceğim size...” (*Seda Sayan Show*. 30 Nisan 2003. 11.00. Kanal D).

Bu örneklerde dedikodunun “çaçaron”, boş ve çok konuşan kadın algısı üzerinden yapılan tanımına karşılık gelen bir söylemsel biçimleniş vardır. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi “maşallah”, “allah korusun”, “kısmet” gibi “duruma özgü kalıp sözler” kullanılarak anlatıma samimiyet katılmaktadır.

Konuşmalar hem farazi bir yakınlık ve samimiyet içermekte hem de yargılayıcı olmaktadır. Ünlü kişilere ilişkin yorumlarda giyim ve kişisel tercihlere yönelik kızgınlık ve dozu artırılmış bir negatiflik sezilmektedir:

Üst Anlatıcı: Pes ki ne pes Funda. Siyah pantolon üzerinde siyah bir büstiyer ve onun da üstüne laf olsun diye konulmuş birkaç payet ve pırıltıyla mı bizden not alıyorsun...

Burcu Güneş uzayda mı yaşıyor? Dünyada olup bitenden haberi yok mu? Bu tip pullu payetli askılı bluzların mazide kaldığından haberi yok mu? Hadi dünyadan bi-haber yaşıyor da zevkin kırıntısı da mı yok hanımefendide. O altındaki bol kesim pantolon hiç uymuş mu üstüne... (*Pazar Keyfi*. 27 Nisan 2003. 22.45. Show TV).

Tekrarlar ve Klişe Kullanımlar:

Tekrar kullanımları, içeriğin belli noktalar üzerine odaklanmasını sağlayarak beklenen anlamın oluşturulmasında etkilidir. Belli sözcükler, bir program içerisinde birden çok kullanılmaktadır, bu hem anlatımı çarpıcı kılmak hem de akılda kalıcılığı arttırmak için kullanılan bir dilsel yeğlemedir. En sık karşılaşılan sıfat-

lar ağırlık sırasına göre “ünlü”, “güzel”, “seksi” dir. Klişe kullanımlar biriciklik ve yüceltme etkisi sağlar:

Üst anlatıcı: Onu yakından tanıyanlar aslında bilirler ki her ne kadar muziplikte sınır tanımasa da “ünlü şovmen”... “ünlü şovmen” in gülen gözleri kendi yalnızlığıyla baş başa kaldığında bir göz yaş seline dönüşür... kızlarını canından çok seven “ünlü şovmen”... iyice bunalan “ünlü şovmen”... kendi yalnızlığına gömülen “ünlü şovmen” boşanma dilekçesini... (Paparazzi. 27 Nisan 2003. 14.30. Star).

Zalim dizisinin “güzel oyuncusu” Sude Naz... (Pazar Keyfi. 27 Nisan 2003. 22.45. Show TV).

“Seksi şarkıcı” Zeynep Mansur'un minisi ise görülmeye değerdi... (Magazin Keyfi. 26 Nisan 2003. 18.15. ATV).

Hikayeleştirmede kullanılan “gündeme bomba gibi düşmek”, “yuva kurmak”, “yürek hoplatmak” gibi klişeler de televizyonda dedikoduyu karakterize eden dil kullanımlarıdır: Üst anlatıcı: “...yani Ceyda Düvenci'nin *Yılan Hikayesi*'nin yakışıklısı Memoli'yle aşk yaşamaya başladığı haberi 'bomba gibi düştü gündeme’”(Pazar Keyfi. 27 Nisan 2003. 22.45. Show TV). “Nez saç, makajı ve kıyafetiyle yine 'yürek hoplatıyor’” (Paparazzi. 27 Nisan 2003. 14.30. Star).

Dramatizasyon Amaçlı İfadeler:

Anlatımda abartılı ifadeler (*expressions*) kullanarak anlatımın ilgi çekici hale gelmesini sağlamak, duygulara hitap ederek akılda kalıcı olmak amacıyla kullanılan dramatizasyon amaçlı ifadeler, içeriğin sansasyonelleşmesinde etkilidir.

Dedikodu içerikli söylemlerde duygulara seslenme, yaygın olarak görülen bir stratejidir. Televizyonda dedikodu söylemleri de metaforik bir ifadenin tercih edilmesi ile vurucu ve dokunaklı, çöşkun bir dil kullanımını beraberinde getirmektedir. Üst anlatıcı: “Baharın ilk günlerinde 'çiçek açan bir fidana benzettiğimiz' Petek Dinçöz'ü...” (Paparazzi. 27 Nisan 2003. 14.30. Star). “Gönül dünyasının kapılarını' sadece *Renkli Hayatlar*'a açtı” (*Renkli Hayatlar*. 2 Mayıs 2003. Star). “Yüksek tansiyonlu konserde Teoman sahnede 'bir yıldız gibi parlıyor'...” (*Elifnağme*. 3 Mayıs 2003. 11.00. ATV).

Görsel Unsurlar:

Dedikodu içeriklerinin yer aldığı metinlerin anlatsal unsurları genel bir “tabloid medya”¹⁵ görüntüsü sunmaktadır. Dolayısıyla tabloid medyaya içkin görsel anlatı özellikleri televizyondaki dedikoduya eşlik eden görsel kullanımları da açıklayabilir.

Ele alınan *talk show* programlarında, “genç ve çekici” bir sunucunun varlığının yanı sıra stüdyoda muhakkak bulunması tercih edilen kadın konuk, özellikle kadın bedeninin, ayrıntı çekimleriyle bir bütün olarak ön plana çıkarılması, gerek stüdyonun dekorasyonu, gerekse sunucu ve konukların giyimleriyle canlı renklerin kullanımı, izleyicinin imgelem dünyasını harekete geçiren faktörlerden yoğun olarak yararlanıldığını göstermektedir. Özellikle dedikodu içerikli konuşmalar esnasında sunucular “kadınsı” tavırlar sergileyerek mimik ve jestlerini değiştirmekte, karakteristik dil kullanımlarının da birleşmesiyle “dedikoducu kadın” tiplmesi yaratılmaktadır.

Haber bültenleri ve magazin programlarında ise, “alt bant” kullanımı yoluyla sürekli tekrara başvurulması, belli çekim ölçekleri ve çerçevelmelerin kullanılması görsel anlatıda belirleyicidir. Dedikodu söyleminin ağırlık kazandığı görüntülerde ayrıntı çekimleri ve yavaş çekimlere sıkça rastlanmaktadır. “Ayrıntı çekim”lerde bir cisim, konu ya da kişinin çok yakından alınmış çok büyük görüntülerine yer verilerek kişinin iç dünyası, duygu ve düşünceleri açığa vurulmaya çalışılır. Dramatik olguda önemli yer tutan ayrıntı çekimler bazen de simgesel bir anlam taşıyan anlatsal özelliği nedeniyle kullanılır. Magazin içeriğinde, “boy çekimi”nin de ayrıntı çekimi öncesi drammatizasyona hazırlık niteliğinde kullanılan bir çekim ölçeği olduğu düşünülebilir. Bir insanı boyu boyunca çerçeveleyen “boy çekimi”nde, insanın çevresiyle, dış dünyayla ve diğer insanlarla ilişkileri vurgulanır, psikolojik çözümlene geri planda kalır ve dramatik amaç öne çıkar (Dursun, 2001). “Aktüel kamera” kullanımı ise izleyiciye “orada olma”, “belge”ye tanıklık etme hissi vermekte, drammatizasyon etkisini artırmaktadır. Haber bültenlerinde “yavaş çekimler” ise, genelde

15

“Tabloidleşme”ye ilişkin detaylı bilgi için bakınız Gencil Bek, 2003; Çaplı, 2002; Sparks ve Tulloch, 2000.

olumsuz etki yaratma amacıyla kullanılırken magazin programlarında kişilerin yavaş hareketlendirilmesi, o kişinin dış görünüşüne ilişkin olumlu/olumsuz değerlendirmelerde kullanılmaktadır.

Alt bantların kullanımı, dedikodu söylemini karakterize eden klişe kullanımlar ve tekrarlara karşılık gelmekte, belli anlamlara vurgu yapmakta, ekranda görüntüye eşlik eden yazılar, hedeflenen etkinin yaratılmasına yardımcı olmakta, akılda kalıcılığı artırmaktadır.

Genel Değerlendirme ve Sonuç

Feminist dil araştırmaları, evrimci toplum teorileri, sosyo-psikolojik çözümler ve elektronik ortamlarda dedikodunun dönüşümüne odaklanan çalışmaların ortak noktası, dedikodunun yaygın bir sosyal olgu olduğunu ve önemli toplumsal işlevleri bulunduğunu vurgulamalarıdır.

Evrimci perspektife göre insan, sözel dil kullanımının ilk işaretlemleri ile birlikte haberdar olma, topluluk bilinci, ortak yaşam normlarını benimseme, biz/öteki ayrımını belirginleştirme, dostunu-düşmanını tanıma, kendini koruma amacıyla dedikodu yapmaktadır.

Dedikodu ikilikler içerisinde kavranamayacak kadar komplice bir yapıya sahiptir. Dostluk, ortak deneyim paylaşımı ve bilgi aktarımı açısından yapıcı; hegemonyaya (örneğin kocaya, patrona) karşı koyabilmek bakımından bir karşı-iktidar alanı olanağıdır. Aynı zamanda itibar sarsma, lekeleme ve normların dışına çıkanlar açısından yargılayıcı olma yönüyle yıkıcı ve iktidarı pekiştiricidir. Bu yönüyle başta toplumsal cinsiyet olmak üzere, geleneksel normların söylemsel yeniden üretimini sağlayan dedikodu, yıkıcı etkisi olan bir karalama, yargılama aracı, merakları gideren, ortak ilgi ve genel olarak toplumsal ortaklık yaratan bir enformasyon alışverişi mekanizmasıdır.

Dil kullanımı, içerdiği konular ve kişiler bakımından dedikodu kadınlar tarafından sessizlik ve dilin dışına bırakılmışlığın aşılması için bir olanak, aynı zamanda patriarkaya ve her türlü iktidara karşı bir alternatif bilgi üretme ve yayma mekanizmasıdır.

Üretildiği mekan ve içerik bakımından özel alana daha yakın olsa da, bilginin yayılması anlamında kamusal niteliği de içinde barındıran dedikodunun toplumsal baskı mekanizmasına dönüşmesi, grup aidiyeti ve dayanışma zinciri inşa etmedeki gücü, aynı zamanda yakınlık, samimiyet ve mahremi paylaşımı gibi yönleri hem geleneksel hem de medyadaki dedikodu formlarında korunmaktadır.

Sadece kadına özgü bir edim olduğunu düşünmek dedikodunun kapsayıcılığı ve çok yönlülüğünü anlamının önüne bir engeldir. Erkekler özellikle de maskülenliğin normlarını pekiştirmek ve heteroseksüel cinselliğin egemenliğini onamak adına, erkek dilinin özelliklerini taşıyan bir dedikodu mekanizmasının içinde azımsanmayacak oranda yer almaktadırlar. Örneğin futbol tartışma programlarında erkekler tarafından, "erkekçe" yapılan konuşmalar ve televizyon karşısında arkadaşları ile vakit geçiren erkekler dedikodunun söylemsel karakteristiğine uygun dilsel davranışlar sergilerler.

Dedikodunun olağan tanımları içerisinde, kişilerin en çok yaşamlarını yakından ilgilendirenler hakkında yapılan dedikodu ile ilgilendiği vurgulanır. Eşler, akrabalar, iş arkadaşları, rakipler. Ancak bu tür tanımlamalar günümüz koşullarında, bireylerin doğrudan kendi sosyal çevresi içinde olmayanlar -ünlüler- hakkında bilgi sahibi olmayı isteme durumunu açıklayamaz görünmektedir. Fakat aslında değişen, kişilerin yakınlık algılarıdır. Eğlence endüstrisinin medya aracılığıyla yaşamlara müdahil olmadığı zamanlarda yakınlık ve aidiyet duygularını grup içi ya da sosyal çevre açıklarken bugün insanlar gerçekte hiç tanışmadıkları, kendileri hakkında hiçbir fikir sahibi olmayan kişilere yakınlık duyabilmekte, onları yaşamlarının bir parçası kabul edip merak edebilmektedir. Gündelik hayatın içinde en çok maruz kalınan iletişim

aracının televizyon olduğu düşünülürken, televizyon ekranlarında en sık yer alan kişiler ilginin odağında olan, merak edilen ve dolayısıyla dedikodusu yapılandır.

Varoluş itibarıyla tecimsel bir mecra olan televizyonun, reyting, kar, pazarın taleplerini karşılama gibi kriterlerine cevap veren anlatı yapısıyla dedikodu, tabloid medyanın en etkili metalaştırma mecralarındandır. Bu anlamıyla dedikodu, yapan kişi için de hakında dedikodu yapılan kişi için de reklam, itibar kazanma, kötü reklam ve itibar kaybetme aracıdır. Televizyon anlatısı içindeki dedikoduda “ünlü” kişilerin ilişkileri, tercihleri, markalar ve dış görünüme ilişkin genel yargılar ön plana çıkmakta ve televizyonun tecimsel doğasıyla bütünlük yapısı, dedikodunun içinde barındırdığı direnme potansiyelinin arka planda kalmasına neden olmaktadır. Ataerkil söylemden beslenen basmakalıp yargıları yeniden üreten “dolayımlanmış dedikodu” toplumsal düzenin sürekliliği için medya anlatısını kullanmakta, buna cinsiyetçi söylemler eşlik etmektedir. Kadın konuşmalarının ve dolayısıyla dedikodunun dayanışmacı, ev içi-dışı konulara ve aile meselelerine dair deneyimlerin aktarıldığı, bilgilendirici yönüne, kimi zaman erkek ege-men kültüre başkaldıran, sorgulayan özelliklerine, incelenen metinlerde rastlanamamıştır.

Dedikodu söylemi aracılığıyla özel yaşama ilişkin ayrıntılı bilgiler genelleştirilerek kamusal-özel arasındaki ayrım televizyon üzerinden de geçerliliğini yitirmektedir. “Ciddi haber” eğlendirici öğelerle beslenmekte, ilgi çekici olma zorunluluğu haber bültenlerinin magazin içeriğine ağırlık vermesine neden olmaktadır. Magazin programlarıyla haber bültenleri gerek anlatısal gerek içeriksel anlamda birbirine benzemektedir. Dedikodu haber-eğlence ayırımını kırmaktadır.

Ünlü kişilerin özel yaşamları hakkında yapılan dedikodular da, konuşmayla eş zamanlı olarak görüntülerin de kullanılmasıyla, dedikodunun doğruluğu inancı kuvvetlendirilmektedir. Yazılı basında fotoğraflarla sağlanan etki, televizyonda kamera kayıtlarıyla sağlanmaktadır. Dedikodu söyleminin ağırlık kazandığı gö-

rüntülerde, “ayrıntı çekimi” görüntüde yer alan kişinin duygusal dünyasına, sırlarına tanık olunduğu ve izleyicinin onu yakından tanıdığı etkisini uyandırmaktadır.

Cümle yapıları ve sözcük kullanımları açısından “kişilerarası dedikodu” “dolayımlanmış dedikodu” ile benzeşmektedir. Günlük yaşamda konuşma dilinde kullanılan kalıp sözler, tekrarlar, klişe kullanımlar televizyonda da dedikodu söylemiyle sıkça kullanılmaktadır. Bu noktada bireylerin “doğum”, “ölüm”, “aşk”, “yaşlanma” gibi durumlarla başa çıkabilmek için yüzyıllar boyunca korunan kalıpların, tekrarların rahatlığına sığındıklarını belirten Murat Belge'yi (1997) anmak yerinde olacaktır. Son olarak Meral Özbek'in (1991) popüler kültür analizinden esinlenerek dedikodunun “popüler bir tecrübe” olduğu ve ikircikli yapısının, gerilimli ve çatışmalı doğasının da buradan ileri geldiği söylenebilir. Dedikodunun direniş potansiyeli gizlilikten beslenmekte, “popüler” olanın içindeki direnme potansiyeli ise televizyondaki dedikodunun aleniyetinde açığa çıkamamaktadır.

Kaynakça

- Ağakay, Mehmet Ali (1955). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Yeni Matbaa.
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana*. Çev., Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı.
- Belge, Murat (1997). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim.
- Bok, Sissela (1984). *Secrets*. New York: Vintage.
- Brooks, Alicia (2002). “Sex and Confessions in Queer Academia.” *Bad Subjects* 62. <http://bad.eserver.org/issues/2002/62/brooks.html>. Erişim tarihi: 21.02.2004.
- Brown, Mary Ellen (1990). *Television and Woman's Culture*. London: Sage.
- Bryson, Valerie (2003). *Feminist Political Theory*. London: Palgrave.
- Butler, Judith (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge.
- Cameron, Deborah (1990). *Feminist Critique of Language*. London: Routledge.
- Çaplı, Bülent (2002). *Medya ve Etik*. Ankara: İmge.
- Capp, Bernard (2003). *When Gossips Meet*. New York: Oxford University Press.
- Coates, Jennifer (1996). *Women Talk*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Coates, Jennifer (1998). “Gossip Revisited.” *Language and Gender*. Jennifer Coates (der.) içinde. New York: Oxford University Press. 226-254.
- Çelik, Nur Betül (der.) (2000). *Televizyon Kadın ve Şiddet*. Ankara: KİV Yayınları.

- Devellioğlu, Ferit (1962). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Doğuş Matbaası.
- Devellioğlu, Ferit ve Neval Kılıçkını (1975). *En Yeni Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Rafet Zaimler Kitabevi.
- Dunbar, Robin (1998). *Grooming, Gossip, and The Evolution of Language*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dursun, Çiler (2001). *TV Haberlerinde İdeoloji*. Ankara: İmge.
- Eckert, Penelope ve Sally McConnell-Ginet (2003). *Language and Gender*. Cambridge University Press.
- Ehrlich, Paul R. (2000). *Human Natures*. New York: Penguin Books.
- Eley, Geoff (1992). "Nations, Publics and Political Cultures." *Habermas and Public Sphere*. Craig Calhoun (der.) içinde. Cambridge: M.I.T. Press. 289-340.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki (1991). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Foucault, Michel (1993). *Cinselliğin Tarihi*. Cilt I-II-III. İstanbul: Afa.
- Gencil Bek, Mine (2003). "Televizyon Haberciliği ve Tabloidleşme." *İletişim Araştırmaları* (2)1: 9-39.
- Georgeon, François ve Paul Dumont (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak*. İstanbul: İletişim.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1977). *Tanzimat'tan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılap.
- Hançerlioğlu, Orhan (1992). *Türk Dili Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrington, C. Lee ve Denise D. Bielby (1995). "Where Did You Hear That? Technology and the Social Organization of Gossip." *The Sociological Quarterly* 36: 1001-1022.
- İbn Arabi (1997). *Marifet ve Hikmet*. İstanbul: İz.
- İslam Ansiklopedisi* (1952). Cilt 6. İstanbul: MEB.
- Johnson, Fern L. ve Elizabeth J. Aries (1998). "The Talk of Women Friends." *Language and Gender*. Jennifer Coates (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press. 215-226.
- Jones, Deborah (1990). "Gossip: Notes on Women's Oral Culture." *Feminist Critique of Language*. Deborah Cameron (der.) içinde. London: Routledge. 242-251.
- Kapferer, Noel (1990). *Dedikodu ve Söylenti*. İstanbul: İletişim.
- Kaplan, Cora (1990). "Language and Gender." *Feminist Critique of Language*. Deborah Cameron (der.) içinde. London: Routledge. 57-70.
- Kiesling, Scott F. (1997). "Power and Language of Man." *Language and Masculinity*. Sally Johnson ve Ulrike H. Meinhof (der.) içinde. Oxford: Blackwell Publishers. 65-85.
- Köker, Eser (1998). *Politikannın İletişimi, İletişimin Politikası*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Langer, John (1998). *Tabloid Television: Popular Journalism and the "Other News"*. London: Routledge.
- Löwenthal, Leo (1947). "The Triumph of Mass Idols." *Literature, Popular Culture & Society*. Prentice Hall. 109-141.
- Lochrie, Karma (1999). *Covert Operations: The Medieval Uses of Secrecy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- McAndrew, Francis T. ve Megan A. Milenkoviç (2002). "Of Tabloids and Family Secrets: The Evolutionary Psychology of Gossip." *Journal of Applied Social Psychology* 32: 1064-1082.
- Maltz, Daniel N. ve Ruth A. Borker (1998). "A Cultural Approach to Male-Female Miscommunication." *Language and Gender*. Jennifer Coates (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press. 417-435.
- Mellencamp, Patricia (1992). *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age and Comedy*. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press.
- Mintz, Jerome (1997). *Carnival Song and Society*. Oxford: Berg.
- Mutlu, Erol (1999). *Televizyon ve Toplum*. Ankara: TRT.
- Özbek, Meral (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özön, Mustafa Nihat (1967). *Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Milliyet Yayın Ltd. Şti.
- Pilkington, Jane (1998). "The Different Strategies Women and Men Use When Gossiping." *Language and Gender*. Jennifer Coates (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press. 254-267.
- Scott, James C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*. Çev., Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı.
- Sparks, Colin ve John Tulloch (2000). *Tabloid Tales: Global Debates Over Media Standards*. Lanham: Rowman Littlefield.
- Thatcher, V. S. (1968). *The New Webster Dictionary*. New York: Grolier.
- Tebbutt, Melanie (1995). *Women's Talk: A Social History of Gossip In Working Class Neighbourhood*. London: Scholar Press.
- Thornborrow, Joanna ve Deborah Morris (2004). "Gossip as Strategy." *Journal of Sociolinguistics* 8(2): 246-271.
- Van Dijk, Teun A. (2001). "Critical Discourse Analysis." *Handbook of Discourse Analysis*. D. Tannen, D. Schiffrin & H. Hamilton (der.) içinde. Oxford: Blackwell. 352-371.

Ulusal Sinemalar ve Yeni Dalgalar: Yeni Tayvan Sineması

Özet

Bu çalışmada, günümüz sinema araştırmalarının temel odaklanmalarından biri olan sinema hareketleri ve bu hareketlerin "ulusal sinema"ların şekillenmesindeki önemli rolü, yeni Tayvan sineması örneği üzerinden irdelenmektedir. Türkiye'de sinema çalışmaları alanında araştırılmamış bir konu olarak Tayvan sineması, ulus devletlerin ve buna bağlı olarak ulusal sinemaların önem ve işlevinin ciddi biçimde tartışılmaya başlandığı bir dönemde, bir ulus devlet olarak tanınma mücadelesi veren bir ülkenin sineması olması bakımından da oldukça ilginç ve incelenmeye değerdir. Bu düşünceden yola çıkarak, bir sinema hareketi olarak yaygın bir kabul gören yeni Tayvan sinemasını oluşturan dinamikler eleştirel bir değerlendirmeden geçirmektedir. Çalışmada ayrıca sinema hareketlerinin "ulusal sinema" örnekleri olarak kabul görmesinde en elverişli mecralar olarak film festivallerinin rolü, yine yeni Tayvan sineması örneği üzerinden tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Ulusal sinema, yeni Tayvan sineması, sinema hareketleri, yeni dalga, uluslararası sinema, Çin dilli sinemalar.

National Cinemas and New Waves: New Taiwan Cinema

Abstract

In this study, film movements, which are one of the main focuses of contemporary cinema studies, and their significance in giving a shape to national cinemas will be scrutinized through the review of the new Taiwan cinema. Taiwanese cinema as an unexamined subject within the field of cinema studies in Turkey, is highly interesting and worth to study due to being the cinema of a society that struggles to obtain international recognition as a "nation" in a period when serious controversies arose over the function and significance of the nation state and, in relation with it, of national cinemas. Starting from this point of view, the dynamics of the new Taiwan cinema which is widely accepted to be a cinema movement, will be critically evaluated. Besides, the role of the film festivals as the most favourable channels for cinema movements in order to be acknowledged as "national cinemas" will be explored through examining the new Taiwan cinema.

Keywords: National cinema, new Taiwan cinema, cinema movements, nouvelle vague, transnational cinema, Chinese language cinemas.

Emrah Özen

*Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema
Anabilim Dalı*

Ulusal Sinemalar ve Yeni Dalgalar: Yeni Tayvan Sineması¹

Edward Yang'ın Anısına²

1

Bu çalışma 2005-2006 öğretim yılında AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü doktora programında Doç. Dr. Nejat Ulusay'ın verdiği "Çağdaş Dünya Sineması" dersi için hazırlanan "Yeni Tayvan Sineması" başlıklı seminer çalışmasının bir hayli gözden geçirilip düzeltilmiş versiyonudur. Çalışmanın hazırlanması sırasında çeşitli kaynaklara ulaşmama yardımcı olan M. Akif İnam ve Tülay Güneş Kılıç'a teşekkür ederim.

2

Asıl adı Yang Dechang olan Edward Yang 1947 doğumludur ve 1980 sonrası Tayvan sinemasının en önemli figürlerinden biridir. Toplam sekiz filmi olan Yang, Haziran 2007 yılında kolon kanserine yenik düşmüştür.

Japon araştırmacı Mitsuhiro Yoshimoto, günümüz film çalışmalarında kullanılan "ulusal", "uluslararası" ve "ulusaşırı" kavramlarını eleştirel bir bakışla değerlendirdiği makalesinde, film çalışmalarında ulusal sinema yaklaşımının artan ölçüde problematik bir statüye gelmesi ile Asya sinemasının yükselişi ve film çalışmalarına konu olmaya başlamasının aynı zamanlara rastladığını belirtir (255). Gerçekten de 1980'li yıllarla birlikte İran, Çin Halk Cumhuriyeti (bundan böyle ÇHC), Hong Kong, Güney Kore ve Tayvan sinemaları kendilerine özgü anlatım biçimleri ve film yapma pratikleri ile bütün dünyada büyük ilgi toplamış, festivallerden ödüllerle dönmüş, derin incelemelere mahzar olmuş ve diğer ülke sinemacıları için esin kaynağı oluşturmuşlardır. Kuşkusuz bu yükselişte en önemli pay, söz konusu ülke sinemalarında "yeni dalga" ya da "yeni sinema" kavramlarıyla tanımlanan sinema hareketlerindedir. *Hong Kong yeni dalgası* veya *yeni Tayvan sineması* gibi... Bu hareketler yalnızca söz konusu ülke sinemalarının uluslararası sanat arenasında tanınmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bu ülkelerin bazılarının özellikle siyasi alanda oldukça bozuk olan imajlarını düzeltmelerine, ulus devlet statüsü tartışmalı olan bazı ülkelerin de sinemalarının "ulusal sinema" olarak kabul görmesi sayesinde -reel politik sonuçları bakımından değilse de kavrayış düzeyinde- bir tanınma elde etmelerine yardım etmiştir.

Küreselleşme tartışmalarının problematize ettiği en önemli olgulardan biri olan “ulus devlet”, toplum bilimlerinin tüm alanlarını meşgul etmeye devam etmektedir. Söz konusu tartışmalar hiç kuşku yok ki “ulus devlet” olgusuyla ilintili birçok kavramın da tartışmaya başlanmasına neden olmuştur. Tartışmaların film çalışmaları bakımından sonucu, “ulusal sinema” meselesinin yeniden ve farklı saiklerle canlanmasıdır.

Bu yazıda, film çalışmalarında söz konusu canlanmaya yol açan ulusal sinemalardan biri olarak *yeni Tayvan sineması* (bundan böyle YTS) eleştirel bir perspektifle incelenmeye çalışılmaktadır. Tayvan'ın bir Asya ülkesi olarak görece ayrıksı konumu YTS'nin yakından incelenmesinin önemini artırmaktadır. Bu ayrıksılığın nedenlerini hatırlamak yararlı olabilir:

Her şeyden önce Tayvan, Fredric Jameson'ın da ifade ettiği üzere, ulus devlet yapılarının çözülmeye başladığının öne sürüldüğü ve artık uluslaşırı (*transnational*) oluşumlardan söz edildiği bir dönemde, ulus devlet olarak “tanınma” arayan bir ülke konumundadır.³ Üstelik, Tayvanlı akademisyen Horng Luen Wang'ın Benedict Anderson'ın formülasyonuna göndermeyle belirttiği gibi diğer uluslar “hayali cemaatler” ise, Tayvan ulusu diğerlerinden de hayali bir ulustur. Wang'a göre bu durumun iki sebebi vardır. Birincisi Tayvan'da bulunan resmi adıyla “Çin Cumhuriyeti” (*Republic of China*) çok az ülke tarafından tanınmakta ve bu nedenle kurgusal olduğu öne sürülmektedir.⁴ İkinci olarak Tayvanlı milliyetçiler tara-

3

(...) Ulus sineması meselesine dönersek. Benim için bu, dile göre sınıflandırmadan başka bir anlam taşımıyor. Zaten içinde bulunduğumuz moment artık ulusun inşası momenti değil. (...) Bu bakımdan Tayvan sineması oldukça kendine özgü bir durum. Onlar ulus olmaya çalışan bir devlet ya da en azından bir kısmı öyle. Geçmişte sahip olmadıkları bir ulus fikrini geliştirmeye çalışıyorlar, sinemaları da öyle” (Özgüven, “Jameson'la Sinema Üstüne” *Radikal* gazetesi, 03.11.2004).

4

Söz konusu kurgusalılık Çin Cumhuriyeti'nin sadece uluslararası arenada tanınmamasından dolayı değil aynı zamanda onun egemenlik iddiasının da hayali olmasından ötürüdür. KMT rejimi kendilerinin eski Qing (Mançu) İmparatorluğu'nun tümünü (hatta 1921'den beri bağımsız bir devlet olan Moğolistan Halk Cumhuriyeti dahil olmak üzere) temsil ettiği iddiasındaydı. O kadar ki

Moğolistan 1961 yılında BM'ye girdiği halde Tayvan hükümeti onu resmi ülke haritasından ancak 2002 yılında çıkarabildi (Chaohua, 2005: 102).

findan savunulan “Tayvan Cumhuriyeti” iddiası ise henüz hayata geçirilememiştir (94). Dolayısıyla Tayvan hem uluslararası arenada hem de kendi vatandaşlarının gözünde adeta bir “yok-ulus” görünümündedir.

Öte yandan tarih boyunca çeşitli kolonyal yönetimlerin boyunduruğu altında yaşayan Tayvan'da milliyetçilik değişik dönemlerde farklı şekiller almış, bunun sonucu olarak adanın kültürel hayatı bundan oldukça etkilenmiştir. Bu nedenle YTS de değişen milliyetçi anlayışlar tarafından şekillendirilmekle kalmamış kendisi de bu farklı milliyetçiliklerin şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

Değnilmesi gereken bir diğer önemli nokta da uluslararası alanda tanınmayan Tayvan'ın başka alanlarda gerçekleştirdiği atılımlarla uluslararası camiada varolma çabasıdır. Örneğin 80'lerde “Tayvan mucizesi” olarak anılan ekonomik alandaki gelişme Tayvan'ın uluslararası camiada -bir nebze de olsa- kendini göstermesini sağlamıştır. Benzer şekilde YTS de Tayvan'ın isminin uluslararası kültürel pazarda duyulmasında ve Tayvan'ın bir ulus devlet olarak algılanmasında etkili olmuştur.

Bütün bu nedenlerle YTS deneyiminin eleştirel bir perspektifle değerlendirilmesi önem kazanmaktadır. Bu düşünceyle, öncelikle Tayvan sinemasının önemli tarihsel durakları -Tayvan'ın siyasi tarihini de gözardı etmeksizin- kısaca gözden geçirilecektir. İkinci bölümde ise YTS'nin gelişimindeki temel etkenler üzerinde durulacaktır. Burada özellikle YTS'nin Tayvan'daki milliyetçilik/nativizm anlayışı ile olan ilişkisine bakılacaktır. Takip eden bölümde ise YTS'nin temel özellikleri ile sinema eleştirmenleri ve akademisyenlerinin YTS'yi nasıl algıladığı tartışılacak ve YTS'yi ulusal sinema kavramı ile ilişkisi bağlamında analiz eden çalışmalar değerlendirilecektir. Buna bağlı olarak, YTS'nin uluslararası sinema alanında öne çıkması ve bir “ulusal sinema” örneği olarak kodlanmasında önemli rol oynayan bir mecra olarak film festivalleri değerlendirilecektir. Son olarak da YTS'nin önemi, günümüz film çalışmalarındaki ulusal/ulusaşırı (*national/trans-national*) sinema tartışmaları çerçevesinde yeniden düşünülecektir.

Siyasi Gelişmelerin Işığında Tayvan Sinemasına Bir Bakış

Tayvan coğrafi adı Formosa (Portekiz dilinde güzel ada anlamına gelen *ilha formosa*'dan gelmektedir) olan ve Uzak Doğu Asya'nın güneyinde yer alan bir ada devletidir. Asırlar boyunca birçok emperyal devletin ilgisine mahzar olan Tayvan, 1895 yılına gelene kadar sırasıyla Hollanda, İspanya, Japonya ve Çin İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altında kalmıştır. 1895 yılında sona eren büyük "Çin-Japon" savaşı sonunda Çin İmparatorluğu'nun yenik düşmesi üzerine adanın sahipliği yeniden el değiştirmiş ve Çin, Ma-Guan anlaşmasını imzalayarak Tayvan'ı Japonlara bırakıp adadan çekilmiştir (Fon, 2002). Aynı tarihte ne tesadüftür ki, Lumiere Kardeşler Paris *Grand Cafe*'de halka açık ilk film gösterimini yapmışlardı.

Tayvan'a sinemayı Japon iş adamları getirmişti. Japon kolonyalizmi altındaki Tayvan'da kültürel üretim Japon yönetimi tarafından sıkıca denetlendiğinden, film üretimine izin verilmemiş, sadece Japonya, Çin, ABD ve diğer Avrupa devletlerinden gelen filmlerin gösterimi yapılmıştır. Bu nedenle, Japonların adadan çekilip Kuo Ming Tang (bundan böyle KMT) rejiminin yerleşmesine kadar Tayvan'da yerli bir sinemanın varlığından söz edilemez (Fon, 2002: 418).

Japonya'nın yenilgisi ile sonuçlanan İkinci Dünya Savaşı sonunda Tayvan yeni bir döneme girmiştir. O yıllarda Çin'deki milliyetçi parti olan KMT ile Çin Komünist Partisi (ÇKP) arasında iktidarı ele geçirmek için kıyasıya bir mücadele devam etmekteydi. Bu mücadele 1949 yılında KMT'nin yenilgisi ile sonuçlanınca KMT lideri Chiang Kai-shek (Çan Kay Şek) ve yandaşları Çin'den kaçarak Tayvan'a çıkmışlardı. Bunun sonucunda adada "tek ulus, tek ideoloji ve tek lider" sloganı altında Chiang Kai-shek liderliğinde yeni bir rejim kuruldu. Bu yeni rejim yenilgiyi asla kabul etmediğinden ve komünist partinin yönetimi altındaki Çin'i tanımadığından ötürü kendi kurduğu devletin gerçek "Çin Devleti" olduğunu belirtti ve bu yüzden adını da Çin Cumhuriyeti (*Republic of China*-ÇC) olarak ilan etti (Wang, 2000).

5

Oysa anakitadan adaya gelenler ada nüfusunun en fazla altıda birini oluşturuyordu ve hep azınlık konumunda kalmışlardı.

Tayvan'ın diğer bir "kolonileşme" sürecine girmesi anlamına gelen bu yeni dönemde rejimin ilk yılları yönetimi yerleştirmekle geçti. Bu amaçla rejim, ülkedeki bütün muhalif hareketleri ve bu arada siyasi parti kurulmasını da yasakladı ve bu uğurda şiddet kullanmaktan da çekinmedi. 28 Şubat 1947 tarihinde yönetimin haksız uygulamalarına başkaldıran isyancı Tayvanlılara karşı yapılan ve 20 bin Tayvanlının ölümü ile sonuçlanan 28 Şubat olayları ve 1950'lerin başında özellikle sol muhalifleri sindirmek amacıyla gerçekleştirilen, tarihe "Beyaz Terör" (*White Terror*) dönemi olarak geçen olaylar 20. yüzyıl Tayvan tarihinde çok önemli bir yere sahiptir (Fon, 2002).

Çinli muhalif yazar Wang Chaohua'nın belirttiği üzere KMT rejimi bir bakıma Tayvan'ı dışarıdan bir güç gibi yönetmiştir denebilir. Dışarıya karşı modern milliyetçi bir söylem tutturarak rejim, içeride ise iktidarını kendisiyle yerel halklar arasındaki belirgin bir kültürel ve toplumsal farklılık ve ada sakinlerinin doğrudan siyasal katılımlarının sıkı denetimi üzerine kurmuştur. Bu sistemin bir göstergesi 1945 sonrası anayurttan (*mainland*) gelenlerin konuştuğu Çin lehçesi olan Mandarin'in zorunlu bir ulusal dil olarak dayatılmasıydı. Bu durum Mandarin diline benzemeyen Minnan lehçesini konuşan nüfusun yerli çoğunluğuna karşı tasarlanmış etkili bir ayrımcılık anlamına gelmekte idi (103).⁵

Öte yandan, Tayvanlı neo-Marksist akademisyen Kuang Hsing Chen'in belirttiği üzere, İkinci Dünya Savaşı sonunda, Amerika, Doğu Asya'da eski emperyal devletlerin yerini alarak, komünizme karşı bir savunma bloğu yaratabilmek için stratejik himaye bölgelerinden oluşan göz alabildiğince geniş bir yay oluşturmuştu (2001: 217). Sözü edilen kuşak içinde yer alan Tayvan da Amerika'dan aldığı büyük destek sayesinde uluslararası arenada kabul görerek bu dönemde BM'de Çin'i tek başına temsil etmiştir.

Tayvan sinemasının ilk ürünlerini vermesi de bu sırada gerçekleşmiştir. O yıllarda Tayvan sinema sektörüne, Hong Kong sineması hâkimdi. Bir yandan ithal edilen Hong Kong filmleri salonları doldururken diğer taraftan da Hong Kong sinemasının başarısı-

nı gören ticari firmalar kostüme operalar, komedi ve romans filmleri gibi popüler Hong Kong türlerini taklit eden filmler üretiyorlardı. Tayvanlı sinema akademisyeni Leo Chanjen Chen'e göre KMT rejimi altında sadece üç tür film yapılabilirdi: Birincisi geleneksel değerleri yücelten propaganda filmleri, ikincisi “anayurdu ele geçirmek” temalı savaş epikleri -ki bu filmlerin her ikisini de devletin kendisi yapıyordu- ve sonuncusu ise özel firmalar tarafından yapılan romantik komediler ve dövüş sanatı filmleriydi (73). Bu dönemde üretilen filmlerin bir başka özelliği yukarıda belirttiğimiz üzere, KMT rejiminin “Çinlileştirme” politikaları uyarınca resmi dilin Mandarin olmasından dolayı yapılan filmlerde de Mandarin lehçesinin kullanılmasıydı. Bu da halkın söz konusu filmlere yabancılaşmasını getiren bir durumdu (Fon, 2002).

Tayvan sinemasının gerçek bir endüstri haline gelmesi 1950 sonrasında hükümetin yerli üretimi korumaya yönelik politikaları sayesinde olmuştur. Bu dönemde rejim, sinemadan bir propaganda aracı olarak ve kendi ideolojisini yayma amacıyla yararlanabileceğinin farkına varmıştı. Bu sebeple yabancı filmlerin ithaline sınırlamalar getirilmiş, *Çin Sinema Stüdyoları (China Motion Picture Studio-CMPS)* ile *Merkezi Sinema Şirketi (Central Motion Picture Company-CMPC)* kurularak film üretimi hızlandırılmıştır. CMPS ve CMPC bir yandan bütün film sanayiini kontrol ederken öte taraftan da propaganda amaçlı belgeseller üretiyorlardı (Fon, 2002).

1963-72 arası Tayvan sinemasının altın çağı olarak kabul edilmektedir. Tayvan'ın hızla modernleşmeye ve ekonomik açıdan gelişmeye başlamasına paralel olarak film üretimi ve film izleyici sayısı da artmaya başlamıştı. Bu devirde yönetim, Tayvan'ı oluşturan etnik gruplardan Minnan dili konuşan çoğunluğun da kendi dilinde film yapmasına izin vermişti. Özellikle Hong Kong dövüş sanatı filmlerini taklit eden yerli film şirketlerinin yaptığı filmler salonları doldurmuş, Hong Kong firmaları Tayvan'da stüdyolar kurup King Hu gibi ünlü Hong Konglu yönetmenleri adaya getirtmiştir (Thompson ve Bordwell, 1994: 779). CMPC ise belgesellerden konulu filmlere kaymış ve İtalyan yeni gerçekçiliğinden etkilenen ve

6

Öte yandan Robert Chen Ru-Shou, HK sinemasının sadece popüler tür filmlerinde değil aynı zamanda özellikle 75-79 arasında etkili olan HK yeni dalgası ile de Tayvan sineması üzerinde etkili olduğunu belirtir. Anlatım dili olarak realist ve içerik olarak HK toplumundaki sorunları işleyen bu filmler de Tayvan seyircisini oldukça etkilemiştir (56).

sağlıklı realizm (*healthy realist*) olarak adlandırılan yeni bir anlayışa sahip filmler üretmeye başlamıştır. Bu anlayışa göre üretilen filmlerle “sosyal gerçekliğin aydınlık yüzü anlatılacak” ve “sempati, özen, bağışlayıcılık, ilgi ve altruizm (diğerkâmlık) teşvik edilecek”tir (Kellner, 1998: 114). Film üretiminde gerçek bir patlama yapan Tayvan sinema sektörü 1960-1970 arasında yaklaşık 1200 film üretmiştir. Bu dönemde, 1968 yılında film üretiminde rekor seviyeye çıkmış ve 200 film yapılmıştır (Fon, 2002: 426).

Öte yandan soğuk savaşın buzlarının çözülmeye başladığı 70'lerde Tayvan'ın statüsü de değişmeye başladı. ABD Başkanı Richard Nixon'un *ping pong* diplomasisi sonucunda ÇHC ile arayışın düzeltilmesi ve tüm Çin'i temsilen ÇHC'nin BM'ye alınması ile başlayan bir dizi siyasi başarısızlık (Tayvan'ın BM'den çıkarılması, olimpiyatlardan dışlanması vb.) yüzünden Tayvan ulusal bir kriz havasına girmişti (Yip, 1996: 809).

Bu gelişmelerin ışığı altında Tayvan sinemasının altın çağı da çok sürmeden yerini sektörel bir krize bırakmıştır. Bu durumun bir kaç sebebi vardır. Bu sebeplerden biri ekonomiktir. Leo Chanjen Chen'in de söylediği gibi Tayvan'da üretilen filmler derme çatma bir endüstrinin ürünleri idi. Düşük bütçelerle çekilen ve “Üç Divan” (*Three Lounges*) formu denilen daha çok romans türündeki bu filmler, oldukça büyük bir kâr getirmektedir. Fakat KMT sansürü ve politik belirsizlik sebebiyle film alanına uzun süreli yatırım yapmaya kimse istekli değildi. Bu yüzden meydan kısa dönemli “vurkaç” politikası ile hareket eden yapımcılara kalmıştı (75). Öte yandan yerli filmlere göre teknik açıdan daha ileride olan Hong Kong sinemasının yıldızları ve film türleri Tayvan seyircisine daha cazip gelmekteydi ve bu yüzden yerli filmlerden elde edilen gelir düşmeye başlamıştı.⁶ Tayvan'ın daha önce bahsettiğimiz politik olarak izole edilmesi özellikle Güneydoğu Asya piyasalarından elde ettiği geliri de kaybetmesi anlamına gelmekteydi (Ru-Shou, 1998: 55). Tüm bu ekonomik sebeplerin yanında film izlerkitesinin değişen profiline de etkisinden bahsetmek gerekir. 1960'larda başlayan ekonomik gelişmeye paralel olarak gelişen yeni kentli nüfusun kül-

türel tercihleri ve tüketim alışkanlıkları da farklılaşmıştı. Bu şehirli, üniversite eğitimi almış beyaz yakalılar için aksiyon sineması ve romansların çok da bir cazibesi kalmamıştı doğrusu. Nitekim bu yeni, okuyan orta sınıf içinden sinema ile ilgilenen bir kuşak çıkmaya ve bunların çabaları sonucu yeni bir film kültürü oluşmaya başlamıştı.⁷

Söz konusu orta sınıf 1970'lerin sonlarına doğru siyasal açıdan keskinleşerek Tayvan toplumunda demokratikleşme doğrultusunda seslerini yükseltmeye başladı. Bu durum karşısında yönetim çareyi liberalleşme yolunda adımlar atmakta buldu. Nitekim 80'lerde başlayan liberalleşme politikaları sonucu 1987 yılında kırk yıl süren sıkıyönetim kaldırıldı.⁸

Sinema alanında ise devlet, 1979'da *Ulusal Sinema Arşivi*'ni kurdu, 1982'de ise Altın At Film Festivali (*Golden Horse Film Festival*) başlatıldı. Üniversitelerde sinema bölümleri açıldı. Yukarıda aktarıldığı gibi ülkede demokratikleşme konusunda yaşanan gelişmeler ve yurt dışına özellikle de Amerika'ya sinema okumaya gönderilen öğrencilerin etkisiyle film kültürü yavaş yavaş gelişmeye başladı. Bu arada KMT rejimi de kamunun demokratikleşme ihtiyaçlarına cevap vermek için filmler üzerindeki ideolojik kontrol ve sansürü gevşetmeye başlamıştı. Bunu 1983 yılında sinemanın, aralarında bar ve diskoların da olduğu "eğlence sektörü" kategorisinden, "kültürel sektör" kategorisine girmesini sağlayan yeni film yasasının çıkması izledi. Yerel piyasayı ele geçiren HK filmleri ve giderek yaygınlaşmaya başlayan video kaset piyasası karşısında yeni bir şeyler yapmaya karar veren CMCP, yukarıda söz ettiğimiz gibi ideolojik kısıtlamaların da kalkması sonucu daha farklı bir sinema politikası izleyerek farklı projelere kapılarını açmaya başladı. Bu yolla film yapma şansı bulan genç sinemacılar birbirinden değişik projelerle filmler üretmeye başladılar. Bu filmler anlatım dilleri ile modernist, içerikleri itibari ile *nativist*⁹ anlayışın ürünleri idi. Filmlere geçmeden önce YTS'nin çıkışında çok önemli bir yere sahip olan *nativist* anlayışa bir göz atmak yararlı olabilir (Yip, 1996).

7

Aslında bu süreç KMT rejiminin sinema konusundaki politikasını değiştirmeye yöneldiği 1960'larda başlamıştı denebilir. Nitekim YTS'nin önde gelen isimlerinden biri olan Edward Yang yetişme dönemlerindeki film kültürünü şöyle anlatıyor: "Onlu yaşlarımdayken Taipei'de gösterilen filmler inanılmaz bir çeşitliliğe sahipti, çünkü milliyetçi hükümet dünya çapındaki filmleri Tayvan'a getirebilmek için belli ülkelerin filmlerine tahsis edilen pek çok sinema salonu açmıştı. KMT rejiminin, tüm Çin'in yasal hükümeti ve diğer güçlere olan yakın kültürel bağlarıyla bir dünya gücü olarak öne çıkmak için yürüttüğü politikanın bir parçasıydı bu. ...Bu da Fransız, İtalyan, Japon ve Amerikan filmlerini haftanın her günü seyredebileceğiniz anlamına geliyordu" (193).

8

Söz konusu gelişmeleri 1996 yılında ilk defa yapılan başkanlık seçimleri izledi. 2000 yılında ise ülkeyi kırk yıldan fazla yöneten KMT ilk kez seçimleri kazanamadı ve iktidar *Demokratik Gelişme Partisi*'ne (DPP) geçti. 2004 yılında yapılan seçimleri ise DPP ve liderleri Chen Shui-bian (Çen Şu-bian) az farkla kazanmasına rağmen daha sonra yapılan meclis seçimlerinde KMT ve yandaşlarından oluşan "Mavi Kanat" üstün geldi. Bu arada seçmen katılımında da yüzde

60'ın altına inen bir düşünüş göze çarpıyordu, bu da seçmenin mevcut siyasal durumdan memnun olmadığı yolunda yorumlar yapılmasına neden oldu (Chaohua, 2005: 95). Tayvan halen uluslararası alanda ulus devletler düzeyinde tanınmamakta, sadece bir kaç devletin başkent Taipei de ofisi bulunmaktadır.

9
Sözlük anlamı doğuştancılık olan "nativizme" göre bütün bilgiler bize doğuştan gelmiştir, herhangi bir canlı türünün yapısal ve görevsel gelişiminde, yaşantı öğrenme gibi edinilmiş etmenlere değil, kalıtsal olanlara ağırlık ve öncelik verilir. Siyasi literatürde ise nativizm daha çok yerlilik anlamında kullanılmaktadır.

10
Tayvan'ın demografik yapısına ilişkin bilgiler www.wikipedia.org adresinden Tayvan başlığı altındaki "halk" alt başlığından derlenmiştir.

Tayvan Milliyetçiliği, Nativizm ve YTS

YTS'nin ortaya çıkışı ile ilgili bütün kaynaklarda vurgulanan temel faktör YTS'nin hem etkilendiği hem de gelişmesine katkıda bulunduğu nativizm hareketi ile olan ilişkisidir. Bir çeşit yerelci anlayıştan hareket eden nativizmi anlayabilmek için Tayvan'daki milliyetçiliğin gelişimine kısaca bakmak gerekir.

Marksist tarihçi Benedict Anderson Batı ya da Doğu Avrupa ile Asya milliyetçiliği gibi ayrımları reddettiği "Batı Milliyetçiliği ile Doğu Milliyetçiliği" adlı makalesinde, milliyetçiliği temelde "melez milliyetçilik" ve halk milliyetçiliği ile kaynaşmış "resmi milliyetçilik" olarak ikiye ayırmaktadır. Anderson'a göre milliyetçiliğin en eski hali olan melez milliyetçilik, tabanını kolonilere giden göçmenlerin oluşturduğu ve bu göçmenlerin bazen sükûnetle bütünleşerek, bazen de şiddete başvurarak, gittikleri ülkelerin yerli halklarına kendilerini kabul ettirdiği, emperyal merkezle çeşitli derecelerde din, kültür, dil benzerlikleri olsa da zamanla özgün gelenekleri, simgeleri ve tarihsel deneyimleri ile kendilerine has bir kimlik oluşturdukları ve merkezi imparatorluktan ayrılmaya çalıştıkları bir çeşit deniz aşırı göçmen milliyetçiliğidir. Anderson'a göre Tayvan'ı da bu çeşit bir milliyetçiliğin günümüze özgü bir şekli olarak yorumlamak mümkündür (104-105). Söz konusu melez milliyetçilik adanın etnik kompozisyonuna bağlı olarak değişik dönemlerde farklı görünüm almıştır. Bu farklı görünümleri anlayabilmek için kısaca ülkenin etnik kompozisyonundan bahsetmek gerekir:

Tayvan nüfusunun üçte ikisini oluşturan kesim (yaklaşık yüzde 70) Kıta Çin'i'nin Fujian bölgesinden göç edenlerden oluşmakta ve bunlar "Minnan" denen bir Çin lehçesini kullanmaktadır. Buna karşılık Çin'in Guandong bölgesinden gelen ve Hakka lehçesini kullananlar nüfusun yüzde 15'ini, 1949 yılında adaya kaçan KMT yandaşı mülteciler ise -ki onlar da Mandarin Çincesi kullanmaktadır- nüfusun yüzde 13'lük bir kısmını teşkil etmektedir. Adanın asıl yerlileri olan Malayo-Polinezlerin sayısı ise yaklaşık yüzde 2'dir (300.000).¹⁰

Daha önce de belirtildiği üzere, KMT rejimi kendini bütün Çin'in gerçek sahibi olarak gördüğünden ÇKP karşısında Çin milliyetçiliği çerçevesinde bir söylem inşa etmiş ve bütün eylemlerini ve ideolojilerini buna göre geliştirmiştir. Bu amaçla Çin kültürünü sahiplenmiş ve ada da bir Çinlileştirme (*Sinication*) politikası uygulamaya çalışmıştır.¹¹ Bu amaçla yerel diyalektlerin konuşulması yasaklanmış, adanın kendi tarihine ait hiçbir bilimsel çalışma yapılmasına izin verilmemiş ve kültürel üretim de bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Böyle bir yaklaşım ada halkının uzun yıllar kendi kimliklerini özgürce ifade edememesine ve kendi kültürünü geliştirememesine sebep olmuştur.

Öte yandan Kıta Çini'ne karşı düşmanlık politikası uygulayan KMT rejimi bu düşmanlığı körüklemek için yıllar boyu ada halkına "komünistlerin" adayı işgal edeceği tezini işleyip durmuştur. Özellikle soğuk savaş yıllarında etkili olan bu propaganda, soğuk savaşın ertesinde KMT rejiminin Çin üzerindeki hak iddialarının gerçekleşmemesi sonucu Tayvanlıların hayal kırıklığı ve aldatılmışlık hislerine kapılmalarına neden olmuştur. Bu durumun doğal sonucu olarak da ada halkı ciddi bir aidiyetsizliğe ve kimlik bunalımına sürüklenmiştir. Söz konusu kimlik bunalımı yeni milliyetçi politikalarla giderilmeye çalışılmıştır.

Nitekim sıkı yönetimin kaldırılmasından sonra ülkedeki liberalleşme hareketleri yavaş yavaş milliyetçi politikalara doğru kaymaya başlamış, önceleri nativizm adı altında gerçekleştirilen bu politikalar giderek ülkede Minnan lehçesi kullanan çoğunluğun lehine gerçekleştirilen uygulamalara dönüşmüştür. Genel olarak Tayvanlaştırma (*Taiwanization*) ya da Minnanlaştırma (*Minnan-ization*) olarak adlandırılan bu süreçte toplumsal yaşamın her alanında (eğitim, kültür, siyaset) görülen bir dizi uygulama, adada yaşayan diğer etnik grupların tepkisiyle karşılaşmış ve bu durum da toplumda öteden beri varolan etnik gerilimi tırmandırmıştır. 2004 yılındaki başkanlık seçimlerinden önce aralarında YTS'nin en önemli isimlerinden HHH'nin de bulunduğu bir grup aydın bir araya gelerek "Etnik Eşitlik için Birlik" hareketini oluşturmuşlardır.¹²

11

Bu sahiplenme o derecedir ki Çan Kay Şek ve yandaşları Çin'den kaçarken yanlarına Ulusal Saray Müzesi'nden (çalınmış değerli antika eserleri de almışlar ve bunları başkent Taipei'de yeni yapılan bir müzeye koymuşlardır. Bunun yanı sıra Taipei'deki birçok sokak, cadde, bulvar, alan vb. yerlere de Beijing'dekilerle (Pekin) aynı isimleri vermişlerdir. KMT rejiminin Çinlileştirme politikalarının ayrıntıları için bakınız "From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan" (Chung, 1994: 49-69).

12

Bu hareketin temel nitelikleri ve adada yaşanan etnik gerilim hakkındaki görüşleri için bakınız "Tensions in Taiwan" Hou Hsiao-hsien, Chu Tien-hsin, Tang Nuo ve Hsia Chu-joe ile yapılan görüşme (2004), *New Left Review* 28:19-42.

13

Öte yandan June Yip, Tayvan sineması ile ilgili yazdığı son kitabında (*Envisioning Taiwan*, 2004) “*hsiang tu*” hareketinin Japon işgali döneminde başladığını ve daha sonra 60 ve 70’lerde neo kolonyalizme (Amerika’nın varlığı ve Amerikan ve Japon kültür emperyalizmine) karşı bir milliyetçi tepki olarak yeniden canlandığını belirtir. Artık *hsiang tu* edebiyatında en göze batan retorik emperyalist güçler eliyle adaya getirilen modernistleşmeye karşı yerelliğin temsilcisi olan köy yaşamının yüceltilmesidir (Yip’ten aktaran Li Zeng, “Reading June Yip’s *Envisioning Taiwan*.” www.ejumpcut.org/archi ve/jc49.2007/Li Zeng/text.html).

Tayvanlı sinema akademisyeni June Yip’e göre söz konusu Minnanlaştırma ya da Tayvanlaştırma sürecinin öncülü özellikle fikir ve kültür hayatında kendini gösteren *nativist* anlayıştır. Yip’e göre söz konusu anlayış, Tayvan’ın uluslararası alanda yalnız bırakılması ve KMT rejiminin vaatlerinin boş çıkması sonucu, kısmen ulusal duyguların uyanışı ve yerel kültürel geleneklere yeniden ilgi duyulmaya başlanması ile birlikte başlayan sosyo-politik bir bilinçlenmenin sonucudur. Bir kendini yansıtırma/öz-düşünüm (*self reflection*) dönemi olarak adlandırılan bu sürecin en önemli kaynaklarından biri ise 70’lerde ortaya çıkan “*hsiang tu*” adı verilen yerellik taraftarı bir edebiyat akımıdır. Bu akım yerel Minnan lehçesini kullanmakta ve üretilen eserlerde hayatın içinden küçük insan hikayeleri realist bir üslupla anlatılmaktaydı (Yip, 1996: 190).

Öte yandan K. H. Chen ise “kendini yeniden keşif” (*self-rediscovery*) olarak tanımladığı *nativist* hareketlerin sadece Tayvan’a özgü olmayıp İkinci Dünya Savaşı sonrasında bağımsızlık ve küresel dekolonizasyon hareketlerinin yaşandığı bütün üçüncü dünya ülkelerinde etkili olduğunu belirtir. Chen’e göre Tayvan da nativizm, aslında Japon işgali karşıtı hareketlerle başlayıp, özellikle 1970’lerin “*hsiang tu*” edebiyatı hareketi ile kristalleşmişse de yarı kolonyal bir otoriter rejim olan KMT bu hareketin gelişmesine izin vermemiştir.¹³ Bu yüzden de *nativist* hareketin kendini gösterdiği zamanlar “70 sonları ve özellikle” 80 başları olmuştur (2000b: 173). Çünkü bu dönemde Çan Kay Şek’in ölümüyle iktidarı devralan oğlu Chiang Ching-Kuo, “anayurdun geri alınmasına” hiçbir olanak bulunmadığının anlaşılması üzerine strateji değiştirerek *nativist* hareketi kendi rejiminin devamı için kullanmaya başlamıştır (K. H. Chen, 2006: 139). Nitekim ülkede başlayan liberalleşme politikaları doğrultusunda kültür ve fikir hayatı üzerindeki baskılar kalkmış, adada konuşulmakta olan diller üzerindeki yasaklar kaldırılmış, bütün kimliklere özgürlük tanınmıştı. 1987 yılında sıkıyönetimin kaldırılmasından iki ay sonra Kuo kendisinin “40 yıldan fazla bir süredir adada yaşayan birisi olarak artık ‘Tayvanlı’ olduğunu” ilan ediyordu. Bu bir dönemin bitip yeni bir dönemin başlaması anlamına geliyordu. Artık Tayvan yönetimi Tayvan milliyetçiliğine sıkı sıkıya

sarılacaktı. K. H. Chen'e göre adayı yıllarca baskı altında tutan Çan Kay Şek'in Çinli şovenist milliyetçiliği adanın siyasi ve kültürel yaşamını derinden etkilemiştir. O kadar ki yıllarca bu milliyetçiliğe direnerek ayakta kalan Tayvan milliyetçiliği de hegemonik gücü ele geçirdiğinde tıpkı Çin milliyetçiliği gibi baştan aşağı yönetim kadrolarını değiştirip madunlara yaşam hakkı tanımamıştır. Bu anlamda Çan Kay Şek yönetiminin şoven yapısı Tayvan milliyetçiliğinde yaşamaya devam etmektedir (2000a: 58).

2005 yılında Tayvan sineması üzerine yazdıkları *Hazine Adası: Tayvan Film Yönetmenleri* kitabında Darrell W. Davis ve Emilie Yueh Yu nativizmin YTS'den önce psikolojik ve anlatsal kaynak olarak Tayvan sinemasında etkili olmaya başladığını belirtirler. Yazarlara göre sözü edilen realist filmlerin içinde bolca *nativist* tema bulunmaktadır. Sadece realist filmlerde değil tür filmlerinde de nativizmin etkisi göze çarpmaktadır. Örneğin YTS'nin belki de en önemli ismi olan HHH ile önde gelen senaristlerinden Chen Kuong Ho ve Lin Quingie'nin 70'lerin sonlarında çektikleri bir dizi romantik komedi de modern ile gelenekselin arasındaki farklılıkları gösteren *nativist* filmlerdir (63-64).

Öte yandan Tayvan'da romandan film yapma (uyarlama) geleneğinin oldukça yaygın olduğunu belirtmek gerekir. 1965 ile 1983 yılları arasında ünlü sevdâ romanları yazarı Cyong Yao'nun elli romanı sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamalardaki olay örgüsü değil ama çevrenin ve insanların yaşamlarının verilmesindeki doğalca yan da YTS yönetmenlerini çok etkilemiştir.

Gene aynı şekilde, YTS'nin ilk örneklerinden sayılan ve üç ayrı yönetmenin (HHH, Zeng Zhuang-xiang, Wang Jen) çektiği üç kısa öyküden oluşan *Sandviç Adam* (*The Sandwich Man*, 1983) adlı film, *nativist* edebiyatın önde gelen yazarlarından olan Chun-ming Huang'ın öykülerinden sinemaya aktarılmıştır (Kellner, 1998: 104). Bunun yanı sıra diğer birçok YTS örneği ünlü *nativist* romanlardan uyarlanmıştır. *Nativist* anlayışın edebiyattaki öncüsü "*hsiang tu*"dan en çok etkilenen yönetmenlerden biri HHH'dir. Öyle ki HHH'nin daha sonra birçok filminde beraber çalışacağı senaryo ya-

zarı Wu Nien-jen de *nativist* geleneğin o yıllardaki genç temsilcilerinden biridir (L. C. Chen, 2006: 76). YTS'nin bir diğer önemli yönetmeni Edward Yang da kendi yetişme dönemlerinde, özellikle film yapma pratikleri açısından İtalyan yeni gerçekçiliğinin etkisinden bahsetmektedir (193-194). Bu anlamda YTS yönetmenlerinin İtalyan yeni gerçekçiliği ile yerelci *nativist* anlayışı birleştirdikleri ya da *nativist* hareketteki küçük insan hayatlarının ele alınışı ile Neo-realizm anlayışı arasında paralellik kurdukları söylenebilir.

Yeni Tayvan Sinemasına Farklı Yaklaşımlar

Kuşkusuz bir toplumsal halet-i ruhiye ya da ideolojik duygu yapısı olarak nativizm YTS'nin ortaya çıkışında çok önemli bir yere sahiptir. Ama Kuan Hsing Chen'in de belirttiği üzere bu durum sadece nativizm ile açıklanabilecek bir fenomen değil aynı zamanda sinema endüstrisinin ve sinemasal aygıtın içsel mantığının da rol oynadığı bir sürecin sonucudur. Belirtildiği üzere, 70'lerde bölgede küçük bir Hollywood olmaya aday Hong Kong sinema endüstrisi Tayvan sinemasına tamamen hâkimdi. Buna ek olarak video kaset furiasının ortalığı kaplaması ile sinemaya giden izleyici sayısı iyice azalmaya başlamıştı. Seyirci ile alakalı bir diğer durum ise değişen seyirci profili idi. Ekonomik alanda bir gelişme yaşayan toplumda kültürel alanda liberalleşme politikaları sonucu yeni bir okuyan kentli kitle ortaya çıkmıştı. Çıkarılmaya başlanan sinema dergileri, düzenlenen festivaller ve videodan film izleyebilme olanağı sayesinde ciddi bir film kültürü ortamı oluşmuş, Avrupa sanat sineması örneklerini ve bağımsız yapımları rahatça takip edebilen farklı bir izlerkitle ortaya çıkmıştır. Bu izlerkitleyi eski kuşak yönetmenlerin klişelerle dolu kaçışçı (*escapist*) filmleri artık tatmin etmemektedir. K. H. Chen'e göre YTS'nin oluşumu, tarihsel olarak bütün bu ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel etmenler tarafından üstbelirlenmiştir (2000b: 176).

Hong Kong sinema endüstrisi karşısında yenilen yerli endüstriyi canlandırma çabası sonucu CMPC'nin başındakiler strateji değişikliğine gitme kararı almışlardır. Buna göre farklı ve değişik pro-

jelerle gelen genç film yapımcılarına şans verilmesi ve en az bütçe ile en az riskin göze alınması amaçlanmıştı. Bu yüzden CMPC bir dizi portmanto filmler¹⁴ yaptırmaya karar verdi. Söz konusu karar uyarınca önce 1982'de *In Our Time* (*Bizim Zamanımız*) filmi yapıldı. Dört ayrı yönetmen (Tao Dechen, Edward Yang, Ko Yicheng ve Chang Yi) tarafından anlatılan dört ayrı hikayeden oluşan film, sürpriz bir şekilde büyük ilgi görmüş gişede de iyi hasılat yapmıştı. Bir yıl sonra yapılan Chen Kuong Hu'nun yönettiği *Growing Up* (*Büyümek*) ve yine bir üç öykülü portmanto film olan *Sandviç Adam* (*The Sandwich Man*) da aynı derece de ilgi görüp iyi bir gişe elde etti. Her üç filmdeki yönetmen, senarist, kameraman, oyuncu, kurgucu ve ses teknisyenleri daha sonra bütün YTS filmlerinde göreceğimiz isimlerdi. Her üç film de öncekilerden farklı idi. Yarı profesyonel ya da amatör oyuncuların yer aldığı bu üç filme de klasik anlatı yapısından farklı bir film dili hâkimdi.¹⁵

Tayvanlı film eleştirmeni Wu Chi-Yen'e göre YTS'nin yeniliği iki temel kategoride özetlenebilir; birincisi, gerçeklik duygusu ile birlikte yerellikten beslenen bir tarihsel malzeme (tema, karakter vb.) kullanımudur. Diğeri ise *mis-en scene*, kesme, anlatı yapısı, sekans çekim ve çizgisel (*linear*) olmayan anlatıya yer veren ve eleştiril sosyal gerçekçiliğe göndermelerde bulunan yeni bir sinema dilinin araştırılması ve yaratılmasıdır (aktaran K. H. Chen, 2006: 140).

Yukarıda tanımlanan fikirler YTS'yi ele alan yabancı yazarlar tarafından da farklı tanımlamalarla paylaşılmaktadır. Örneğin Amerikalı K. Thompson ve D. Bordwell ikilisine göre YTS yönetmenleri gevşek, episodik anlatımlar ve daha çok profesyonel olmayan oyunculara yer veren toplumsal eleştirilerde bulunan filmler yapmışlardır. Bu yönetmenler filmlerinde tıpkı 1960'ların Avrupa sanat sinemasında olduğu gibi öyküleme eksiltili yaklaşıma dayanan, geri dönüşler (*flashback*) ve fantezi sekansları içeren bir anlatım kullanırlar (780). Bir başka Amerikalı akademisyen Douglas Kellner de benzer özellikleri vurgulamaktadır:

Özellikle HHH ve Edward Yang'ın filmlerinde parçalı sahnelerle dayalı bölünmüş anlatı, uyaşımlara dayanmayan (*unconventional*) epizodik anlatı kesmeleri ile anlatıyı inşa eden, parçaları

14

Antoloji, omnibus ya da portmanto filmler (*portmanteau*) ortak bir tema, önerme ya da kesişen bir olay etrafında birbirine bağlanmış çeşitli kısa filmlerin oluşturduğu filmlerdir.

15

Chris Berry ve Fei Lu'ya göre 1982'de yapılan "*In Our Time*" YTS'nin filmlerini izleyiciye tanıtırken, "*Growing Up*" YTS'ye giden yolu açar ve Sandviç Adam ise YTS'nin başladığını ilan eden film olur (Berry ve Lu, 2005: 6).

bir araya getiren ve böylece izleyiciyi filmi okumaya zorlayan bir öykü yapısı vardır. Bu filmlerde uylaşımsal olmayan başlangıç ve sonlara rastlanır. Bazı sahneler aşırı derecede uzundur. Özellikle Hou'nun sahnelerinde kamera sabit iken, Yang'ın filmlerinde ise karakterler genelde çerçevenin kenarlarında ve hatta bazen çerçeve dışında konumlanır. Diyaloglar çoğunlukla üst üste binmiştir ve her zaman görüntülerle ilişkili değildir. Bu filmlerde daha çok dışarı mekanlar tercih edilmiş ve doğal ışık ile sıradan insanların gerçek yaşam alanları ve çalışma yerleri kullanılmıştır. Ayrıca genelde amatör oyuncularla çalışılmış ve dil olarak da hangi bölgede çekiliyorsa oranın kullandığı lehçe olmasına dikkat edilmiştir. Alt sınıfların, kadınların, gençliğin ve farklı marjinalleşmiş ve baskı altındaki grupların problemlerinin yanısıra, Tayvan taşrasının ve kent yaşamının daha önce ele alınmamış yönleri işlenmeye çalışılmıştır (107).

YTS'nın ilk dönem filmlerinde en göze çarpan özelliklerden biri "biz savaş sonrası kuşağı, nasıl büyüdük" temasının çok fazla işlenmesidir: *Irz Tohumu (Ah-Fe, 1983)*, *Feng Kueli Oğlanlar (Boys from Feng Kue, 1983)*, *Büyümek (Growing Up, 1983)*, *Yazın Büyükbabalarda (Summer at Grandpa's, 1984)*, *Rüzgarda Toz (Dust in the Wind, 1986)*, *Taipei Hikayesi (Taipei Story, 1985)*, *Yaşamak Zamanı, Ölmek Zamanı (The Time to Live, The Time to Die, 1985)* gibi bütün bu filmlerde, bir taraftan savaş sonrası kuşağın ergenlik hikayelerine odaklanırken bir taraftan da değişen politik ve ekonomik çevrelerin tasviri yapılmıştır. K. H. Chen'e göre YTS yönetmenleri bir dönemden diğerine olan değişimin tarihi konusuyla çok ilgilidir; tarım toplumundan sanayi toplumuna, yoksul taşra yaşamından kentli olana, Çinli siyasi kimliğinden Tayvanlı siyasi kimliğine (2006: 140).

Film hareketlerinin temsilcilerinde görülen ortak davranış, kolektif eylem, yardımlaşma ve dayanışma gibi özellikler YTS yönetmen ve senaristlerinde de vardır. Daha önce de belirtildiği gibi YTS yönetmenleri beraber film antolojileri yapmışlar, birbirlerinin filmlerini desteklemişler (örneğin HHH, E. Yang'ın *Taipei Öyküsü*'nde baş erkek oyuncudur ve onun "Terrorizer" filmini desteklemek için evini ipotek ettirmiştir) zaman zaman ortaklıklar kurmuşlardır (gene HHH ve E. Yang alternatif bir yapım ve dağıtım ağı kurmaya çalışmışlardır).

Fredric Jameson'a göre son dönemlerdeki sinema hareketlerinin ortak bir özelliğini YTS'de de görmek mümkündür. Jameson'a göre hareketi oluşturan filmler ortak bir tavıra sahiptir, ama özellikle bir ya da birkaç yönetmenin ortama damgasını vurduğu görülür (Jameson'la yapılan görüşme; Özgüven, 2004). Bu duruma, yeni İran sinemasından Abbas Kiyerüstemi, Mohsen Mahmalbaf, Dogma hareketinden Lars Von Trier, Kore'den Kim Ki Duk, Balkan sinemasından Emir Kusturica'nın öne çıkması örnek verilebilir. Tayvan sineması için ise iki isim göze çarpar: HHH ve Edward Yang...

Oysa K. H. Chen'e göre yeni sinemasal dil kullanmak ya da toplumsal sorunları işlemek gibi özellikler sadece YTS'ye özgü değildir. Chen'e göre YTS'nin özgünlüğü "Tayvanlılığı" kurmak ve onu tarihte yeniden keşfetmektedir (2000b: 174).

Davis ve Yueh'e göre ise YTS, başlangıçta HK ve Hollywood'un ithal filmlerine karşı yerli alternatiflerle seyirciyi kendine çekmeyi ve bu şekilde Tayvan piyasasında karşı hegemonya kurmayı amaçlayan kolektif bir hareketti. Ama sanatsal ve ideolojik açıdan gösterdikleri performans karşılık ekonomik açıdan hiçbir zaman belirleyici olmadılar. Bu yüzden muhafazakârlar tarafından Tayvan sinemasını batırmakla suçlanmışlardır. Bu suçlamalara karşılık vermek ve devletin sinemaya olan ilgisizliğini eleştirmek için 53 sinema çalışanı bir araya gelerek 1987 yılında "Tayvan Sineması Manifestosunu" yayımlarlar. Ne gariptir ki sanat hareketlerinin çıkışını haber veren manifestoların tersine bu manifesto ile YTS kendi ölümünü ilan etmiş gibidir. Nitekim manifestonun beklenen etkiyi yaratmaması üzerine, imza atanların büyük çoğunluğu sinema alanından çekilir, reklam sektörüne ve televizyona geçerler (64).

Tayvan Yeni Dalgası mı Yeni Tayvan Sineması mı?

YTS'yi değerlendiren çalışmalarda farklı adlandırmalar ve farklı dönemlendirmeler yapıldığını görmekteyiz. Bazı kaynaklar YTS demeyi tercih ederken (Douglas Kellner, June Yip, Kuan Hsing Chen) bir kısım araştırmacı ise bu sinemayı Tayvan yeni dalgası

16

Sinemada akım/hareket kavramlarının değerlendirilmesine ilişkin bir çalışma için bakınız Emrah Özen (1999). "Türk Sineması'nda Akım-Hareket Değerlendirmelerine Toplumsal Gerçekçilik Akımı Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi." *A.Ü. İLEF Yıllık*: 147-166.

(Thompson ve Bordwell, Jane Yu vb.) olarak adlandırır. Kuşkusuz bu durum sinema hareketleri ile ilgili fenomenolojik bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir.¹⁶ Örneğin Thompson ve Bordwell dünya sinema tarihi ile ilgili yazdıkları kitaplarının Tayvan sineması bölümünde bu sinemayı neden Tayvan yeni dalgası olarak adlandırdıklarının ipuçlarını verirler. Onlara göre;

1950'lerde Fransa, 60'larda Doğu Avrupa, 70'lerde Almanya'da ortaya çıkan "yeni dalga"larda olduğu gibi 80'lerde de Tayvan, eğitilmiş ve ilgili seyirci kitleleri ile ulusal bir sanat sinemasına hazır... Diğer birçok "genç sinema" gibi Tayvan yeni dalgası da yeni gelenlerin ucuz ve çabuk filmler yapmasını yüreklendiren endüstrideki krizden yararlanmıştı (779).

Görüldüğü üzere burada Thompson ve Bordwell "yeni dalga" tanımıyla, endüstrinin içinde bulunduğu kriz sonucunda yapılan, canlı, hayatın içinden ve düşük bütçeli filmler ile dikkat çeken "ulusal sanat sinemalarını" anlamaktadır.

Oysa YTS üzerine bir inceleme kaleme alan Douglas Kellner "Yeni Dalga" terimine çeşitli sebeplerle karşı çıkmaktadır. Ona göre 1982-83'lerde başlayıp 90'ların sonuna kadar olan filmleri "yeni dalga" olarak tanımlamakla bu filmlerin sonuna geldiği söylenmiş olmaktadır. Ama "yeni dalga" olarak tanımlanan 1980 dönemi filmleri daha önceki "yeni dalga" filmlerinin parametrelerini aşan yeni bir Tayvan sinemasını geliştirmek için ön koşulları üretmiştir. Bu sinema 1990'larda da hayli görünürdür ve önceki hareketi aşma potansiyeli açısından zengindir. Yani Kellner'e göre bu anlamda biten bir şey yoktur.

Kellner "yeni dalga" terimine bir başka sebeple daha karşı çıkmaktadır. Ona göre bu terim artık bir dizi filmi şekillendiren bir pazarlama terimi, giderek Peter Wollen'in ileri sürdüğü gibi, uluslararası kültürel piyasaya yeni taze girişleri teşvik eden bir terim olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kellner, Ang Lee gibi bazı Tayvanlı yönetmenlerin dünya pazarı için film üretip, dünya kültürünün sinemasal tekniklerini ve temalarını kullanmalarını örnek verir. Oysa Ona göre YTS'nin en iyi tarafı, tamamen Tayvanlı olarak, çağdaş Tayvan toplumsal yaşamının gerçekleri ve problemleri ile ilgilenen,

ortak stil ve temalara sahip “ulusal bir sinemayı” geliştirmeye çalışmasıdır.

Kellner'in “yeni dalga” terimine karşı çıkmasının üçüncü nedeni ise, “dalga” metaforunun, önce bir anda patlayarak zirveye ulaşmayı ve sonra her tarafı köpük yaparak iz bırakmadan kaybolmayı akla getirmesindedir. Ona göre böyle bir imge sinemasal üretim ve tarih için belirsiz bir metafordur (101-102).

YTS filmlerinin neler olduğu ya da YTS denildiğinde hangi dönemlerin kastedildiği konusunda da farklı görüşler bulunmaktadır. Herkes YTS'nin 1982 yılında yapılan *In Our Time (Bizim Zamanımız)* filmi ile başladığında ortaklaşır ama bitişi ya da bitip bitmediği konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Kimilerine göre YTS 1986 yılında yapılan *All for Tomorrow (Her Şey Yarın İçin)* filminin çekilmesi ile birlikte sona ermiştir. Chen Kuo Fu ve HHH'nin birlikte yönettiği ve Tayvan ordusunun gençleri askere çağırdığı bir reklam filmi olan *All for Tomorrow*, özellikle Tayvanlı bir kısım eleştirmen ve yazar tarafından çokça eleştirilmiş ve bu filmle YTS'nin öldüğü ilan edilmiştir (K. H. Chen, 2000b: 173).

Öte yandan Kellner'in görüşlerinin tersine söz konusu hareketi “Tayvan yeni dalgası” olarak tanımlayan Tayvanlı eleştirmen ve festival direktörü Jane H. C. Yu'ya göre Tayvan sinemasında ilk dalgayı oluşturan hareket daha önce açıkladığımız “Tayvan Film Manifesto”su ile sona ermiştir. Yu'ya göre 1987 yılından sonra aralarında Ang Lee, Tsai Ming Liang (TML) ve Yi Chih Yen gibi sinemacıların da olduğu “ikinci dalga” başlamıştır.¹⁷

Ancak bu sinemaya ister YTS diyelim isterse de onu Tayvan yeni dalgası olarak görelim yukarıdaki değerlendirmelerin hepsinde ulusal sinema vurgusunun ortak olduğu görülmektedir. YTS örnekleri, uluslararası arenada kabul görmeyen bir ülkenin sinemasının “ulusal sinema” olarak kabul görmesini sağlamakta ve bu kabûlün üzerinden değerlendirilmektedir. Nitekim Fredric Jameson da konuya ulusal sinemalar açısından yaklaşır:

Ulus sinemaları deyince benim aklıma öncelikle dönemler geliyor. 1930'larda Fransız sineması, 1960'larda Polonya sinema-

17

1990'lardan sonraki filmleri “Yeni Yeni Tayvan Sineması” adıyla anan bazı çalışmalara da rastlanmıştır. Bakınız Yu, Jane H. C. (2005). “From New Wave to Independent: Taiwan Cinema 1982-2002.” www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=50867&ctNo=124. Erişim tarihi: 08.06.2007.

sı, 1980'lerde ise Tayvan sineması diyeceğim... Bu soru da “yeni dalgalar nedir?” sorusuyla örtüşüyor, sosyolojik, ekonomik, artistik anlamda. Fakat yeni dalgalar ve Fransız yeni dalgası biraz da avangard sinemaların mahsulüydü. Artık avangard'lar yok. O bakımdan Türkiye'nin de içinde olduğunu düşündüğüm yeni beliren ulusal sinemalar avangard sonrası ulusal sinemalar olarak ilgimi çekiyor (Jameson'la yapılan görüşme; Özgüven, 2004).

Burada dikkati çeken nokta Jameson'ın “yeni dalgalar”ı daha çok avangard ile ilişkilendirmesi ve Kellner'inkine benzer şekilde günümüzde ortaya çıkan yeni sinemaları ise “avangard sonrası yeni ulusal sinemalar” olarak nitelendirmesidir.

Ulusal Sinemayı Pazarlamak

Yukarıda Kellner'in değindiği bir noktanın ulusal sinemaların tanımlanmasında “yeni dalga”ların oynadığı rol açısından oldukça önemli bir sorunsalı belirttiği söylenebilir. Kellner'e göre küreselleşen dünyada uluslararası kültür pazarında tanınmak için kullanılan en etkili pazarlama yollarından biri, filmlerin “yeni dalga” ya da “genç sinema hareketi” vb. tanımlamalarla, uluslararası kültür piyasalarına çıkarılmasıdır. Bu anlamda özellikle festivallerin büyük işlevi olduğu görülmektedir. Benzer şekilde Bill Nichols da “yeni sinemaların keşfinde ilk öne sürülenin, genellikle, söz konusu filmlerin bir festival tarafından keşfedilmiş olmaları nedeniyle uluslararası düzeyde ilgiyi hak ettikleri iddiası olduğunu” belirtir (16). Burada hem Nichols hem de Kellner'in yeni sinemaların film festivalleri ile olan ilişkisini ele alırken değinmedikleri bir nokta bulunmaktadır. O da film festivallerinin ulusal sinemalarla olan ilişkileri konusudur.

Thomas Elsaesser günümüzde Avrupa sinemasının durumunu ele aldığı kitabında Avrupa sinemasının film festivalleri ile olan ilişkisine de bakar. Ona göre oldukça “Avrupalı” bir kurum görünümünde olan film festivalleri başlangıçta oldukça politik ve ulusalcı ilişkilere sahiptirler. Örneğin Venedik Film Festivali Benito Mussolini'nin emri ile faşizmi bütün dünya çapında legalize etme-

ye yönelik bir propaganda aracı olarak faaliyete başlamıştır.¹⁸ Nitekim söz konusu propagandaya karşı Fransa da Cannes Film Festivali'ni yaratmıştır. Benzer şekilde günümüzde Doğu Avrupa'nın en önemli film festivali olan Karlovy Vary "sosyalist" film üretimi için yeni kurulmuş olan ulusal Çek film endüstrisinin vitrini görevini görmek amacıyla kurulmuştur (89). İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise misyonları değişen film festivalleri artık Hollywood hâkimiyetine karşı ulusal sinemalar için alternatif bir gösterim alanı yaratmak ve bu şekilde Hollywood'la mücadele etmek amacıyla hizmet ediyorlardı. Süreç içerisinde Hollywood'un dikey olarak entegre olmuş küresel çoklu medya devleri içinde etkinliğini arttırması karşısında film festivalleri alternatif ya da muhalif, küresel bir film izleyicileri topluluğu olarak uluslararası izleyicilere bir yer açmış ve "sanat" sineması ile "kült" sinemanın uluslararası *pantheonunu* inşa etmiştir (Wu, 2004: 8).

Sinema çalışmalarında "ulusal film" kavramı problematize edilmeye başlandıkça ulusal sinemaların kaleleri olarak işlev gören film festivallerine de daha eleştirel bir gözle bakılmaya başlanmıştır. Örneğin Kanadalı akademisyen Liz Czach'a göre film festivalleri özellikle ulusal kanonlar oluşturmak sureti ile ulusal sinemaların inşasında önemli bir rol oynamaktadırlar. Ona göre filmlerin ulusal kanonlardan çıkarılma ya da içine dahil edilme süreci ile film festivallerine seçilme süreci arasında bazı ortaklıklar bulunmaktadır. Film festivalleri bu anlamda filmlerin rekabeti kadar şekillenmesinde ve belirlenmesinde önemli bir mecra olan ulusal kanonları desteklemektedir (78). Czach'a göre nasıl ulusal kanonları oluştururken bazı filmleri dahil edip bazılarını dışarıda bırakıyorsak, film festival programlarında da benzer işlemler uygulanmaktadır. Czach, Kanada ulusal sinemasının oluşturulmasını Toronto ve Montreal Film Festivalleri örneğinde irdeler. Czach'a göre ulusal sinema için yapılan bir programlamada bütün bir "ulusal sinemayı" temsil etme iddiası olduğundan geniş bir yelpazede bütün sinemasal türler ve pratikler sergilenmektedir. Örneğin Toronto Film Festivali'nde Kanada sineması ile ilgili hazırlanan bölüme (*Perspective Canada*) bütün sinemasal türlerden ürünler (belgesel, konulu de-

18

1939 yılında yapılan festivalde herkesin favorisi olan Jean Renoir'ın "*La Grande Illusion*" filmi yerine büyük ödül olan Altın Aslan'ın Alman filmi "*Olympia*" (ki Joseph Goebbels'in Propaganda Bakanlığı tarafından finanse edilmişti) ile yönetmenliğini Mussolini'nin kendi oğlunun yaptığı "*Pilot Luciano Serra*" adlı filmler arasında paylaştırılması başta Fransızlar olmak üzere bütün uluslararası camiayı kızdırmış, Fransızlar yarışmadan çekilirken, uluslararası jüride yer alan Amerikalı ve İngiliz jüri üyeleri de söz konusu kararı protesto ederek istifa etmişlerdir (Benjamin Craig, "History of the Cannes Film Festival" <http://www.cannesguide.com/basics/history/>. Erişim tarihi: 17.05.2008).

neysel, kısa film vb.) konulmuştur. Czach'a göre bu filmler, artistik kalite, beğeni ya da yetkinliğe göre değil Kanada ulusu ve sineması için neyin iyi olacağına karar veren politik ve ideolojik bir ajandanın rehberliğinde seçilmişlerdir (84).

Film festivalleri ile ulusal sinema arasındaki ilişki festivale girecek filmlerin seçiminden itibaren başlayan bir süreçtir. Elsaesser'in de belirttiği gibi ilk film festivallerinde yarışmaya katılacak filmlerin seçimi film endüstrisinin temsilcilerinden oluşan ulusal seçim komitelerine kalmıştı. Seçilen filmler ülkeleri temsil ettiğinden, ulusal komitelerin siyasi-diplomatik kaygıları ön planda tutarak yaptıkları seçimler daha çok spor müsabakalarındaki seçmelelere benziyordu (90). Her ne kadar bu yöntem 1972 yılında Cannes Film Festivali'nin gösterilecek filmleri seçme işini festival direktörüne bırakması ve bu uygulamayı diğer festivallerin takip etmesi ile ortadan kalkmış olsa da, festivallerin filmleri "ulusal" etiketine sokma çabaları bitmemiştir.

Tayvanlı akademisyen Chia-chi Wu'ya göre, film festivallerinin Hollywood'un ticari filmleri ile rekabet ettiği süreçte "ulusal" kavramı uygun bir sınıflandırma etiketi olduğu kadar pragmatik bir promosyon aracı olarak da iş görmektedir. Festivaller bir filmi daha yarış şartnamelerinden itibaren ulusal kategorisine sokmaktadırlar ki bu da bir ulusal kimliğe ayrılmanın anlamına gelmektedir. Örneğin bir filmi bir festivalde yarıştırmak için yarış şartnamelerinde belirsiz yapımları (*entity*) engellemek için koyulmuş, "asıl ülke" (*country of origin*) ve "asıl dil" (*original language*) gibi soruları yanıtlamanız gerekmektedir.

Bill Nichols'a göre "bir festivalde filmler yan yana geldiğinde ve 'asıl ülkesine' göre sıralandığında 'ulus devlet' bizim alegorik okumalarımız için doğal bir hedef olmayı desteklemektedir". Yani bir festivalde yarışmacı ya da katılımcı olarak varolmakla filmler kendilerinin ulusal alegoriler olarak inşa edilmesine izin veriyorlar demektir (Nichols'dan aktaran Wu, 2004: 9). Wu, Nichols'ın bu görüşlerini, Fredric Jameson'ın bütün üçüncü dünya metinlerinin ulusal alegoriler olarak okunabileceği yolundaki ünlü makalesinin işi-

ğında yeni bir değerlendirmeye tabi tutuyor. Bilindiği üzere Jame-son bu çok ünlü makalesinde, bütün üçüncü dünya edebiyatının (metinlerinin) ulusalci alegoriler olarak okunabileceklerini savlar (21). Bu iddia özellikle üçüncü dünyalı yazarlar tarafından bütün üçüncü dünyayı ideal bir muhalif milliyetçilik (ulusalcılık) şeklinde tektipleştirdiği için çokça eleştirilmiştir.¹⁹ Oysa Wu'ya göre bu tespit Tayvan sinemasının festivallerdeki konumu açısından -paradoksal bir şekilde- doğrudur. Çünkü Tayvan sineması, Tayvan'ın politik alanda eyalet ya da alt ülke (*sub national*) sayıldığı bir dönemde film festivallerinde alegorik olarak ulusal sinema olarak algılanmış, bu da Tayvan'ın ulusal statüsünü güçlendiren bir olay olmuştur. Söz konusu algılamada YTS etiketinin de şüphesiz önemli bir katkısı olmuştur.

Wu, YTS'nin festivaller bağlamında nasıl ulusal sinema statüsüne yükseldiğini örneklerle anlatır. Ona göre YTS hareketi hem içerik hem de biçim açısından yenilikçi bir hareket olduğundan ülkede muhafazakârlarla bir tartışma başlatmıştır ki, ülke tarihinde ilk defa sinema önemli bir tartışma konusu olmaktadır. Bu tartışma ise uluslararası kültür piyasalarıyla, özellikle de festivallerle yakın ilişkileri olan bir grup eleştirmen, akademisyen vb. vasıtası ile uluslararası arenaya taşınmıştır.²⁰ Özellikle Çin dili, kültürü ve sineması ile ilgilenen film yazarları ve akademisyenler tarafından çeşitli gazete ve dergilerde YTS ele alınmaya başlandı. Öte yandan 80'lerden sonra ülkeye birçok ünlü akademisyen ve sosyal bilimci davet edilmiştir.²¹ Bu insanlara YTS filmlerinden örnekler seyrettirilmiştir. Film eleştirmenleri ve akademisyenler YTS sinemacılarını zaman zaman Ozu, (özellikle HHH'nin filmlerini) zaman zaman da Antonioni ile (daha çok Edward Yang'ınkileri) karşılaştıran yazılar kaleme aldılar. Bu yazılarda çokça "ulusal sinema", "yeni dalga" ve "author" kavramları kullanıldı. Film festivallerinde yavaş yavaş Tayvan filmleri yer almaya, önde gelen yönetmenler için retrospektifler düzenlenmeye başlandı.

Kuşkusuz YTS'nin festivallerde ulusal sinema statüsüne yükselmesi kolay olmamıştır. YTS öncesinde Tayvan sineması, ulusla-

19

Bu ünlü makale ve Aijaz Ahmad'ın ona verdiği cevap için bakınız (1995) *Kültür ve Toplum* 1.

20

Burada özellikle anılması gereken bir isim Peggy Chiao'dur. Amerika'da sinema üzerine yüksek lisans ve doktora yapan Chiao, daha yurda dönmeden önce önemli bir yerel gazetede sinema eleştirileri yazmaya başlamış, özellikle film eleştirisi alanında ülkenin en tanınan siması olmuş ve yazıları bütün sinemaseverlerde yakından takip edilmeye başlanmıştır. Chiao YTS sinemacıları ile uluslararası film profesyonelleri arasında "arabuluculuk" görevini yapmış, YTS'yi tanıtan yazılar, festival tanıtım yazıları hep onun elinden çıkmıştır. Chiao aynı zamanda uluslararası film festivalleri ile olan yakın ilişkisi sayesinde YTS'yi dışardaki festivallerde "pazarlayan" programlar, retrospektifler vb. ayarlayan profesyonel bir programcıdır (Wu, 2004).

21

Bu isimler arasında Douglas Kellner, Fredric Jameson, Gayatri Spivak gibi akademisyenler Tony Rayns, Marco Müller, Wimal Disseneyake gibi film festivali program yöneticileri bulunmaktaydı.

22

Uzun yıllar Vancouver Film Festivali'nin yöneticiliğini yapan ve festivalin Asya filmlerinin gösterildiği "Ejderhalar ve Kaplanlar" bölümünü hazırlayan Çinli sinema uzmanı Tony Rayns, uzun yıllar Rotterdam Film Festivali'nin yöneticiliğini yaptıktan sonra Venedik Film Festivali'nin başına geçen sinolojist Marco Müller, Asya sineması üzerine yazılarıyla tanınan akademisyen ve Hawai Film Festivali'nin yöneticisi olan Wimal Disseneyake bu isimlerden sadece birkaçıdır.

rarası festivallerde çok nadir yer bulabiliyor, çoğunlukla ÇHC'nin baskısı ile festival programlarına alınmıyordu. Bu dönemde Tayvan filmi göstermeyi kabul eden festival yöneticileri Tayvan filmlerini Çinli Taipei (*Chinese Taipei*) ya da Tayvan/Çin etiketleri altında programlarına alıyorlardı. YTS'nin ilk filmleri de benzer etiketler altında festivallerde boy göstermeye başladı. Örneğin Berlin Film Festivali, ilk defa YTS örneği olarak HHH'nin *Sevmek Zamanı Ölmek Zamanı* filmini 1986 yılındaki "Uluslararası Genç Sinema Forumu" bölümünde gösterdiğinde film hâlâ Tayvan/Çin etiketi altında idi. Öte yandan Avrupa ve Amerika'nın Nantes, Locarno, Londra, Hawaii, Vancouver ve Toronto gibi orta-üst sınıf festivallerinde birbiri arkasına YTS örnekleri gösterilmeye başlandı. Özellikle 80 sonrasında festivallerin genel olarak Asya sinemalarına olan ilgisi de bunda etkili oldu. Öyle ki bu yıllarda bazı festivallerde kalıcı Asya sineması bölümleri oluşturulmaya başlanmıştı (Rotterdam, Vancouver vb.). Kuşkusuz bunda festivallerin yapıldığı yerlerde yaşayan Asya orijinli seyircilerin hesaba katılmasının ve bazı festivallerin yöneticilerinin Asya sineması uzmanı olmasının da etkisi vardır.²²

Bu arada devlet de yarışmalarda ödül alan filmleri "ulusa başarı kazandırdıkları" için para ile mükâfatlandırmaya başlamıştı. Yetkililer için filmlerin hangi stil ve temaya sahip olduklarının da pek bir önemi yoktur. Onlar için önemli olan dışarıdaki seyircinin Tayvan ismini Tayland'dan ayırabilmesiydi.

Yukarıda aktarılan iç ve dış gelişmelerin etkisi ile YTS örneklerinin uluslararası festivallerde gösteriminde önemli değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Örneğin 1984 ve 1985 yıllarında Nantes Üç Kıta Film Festivali'nde HHH'nin *Feng Kueli Oğlanlar* (1983) filmi Tayvan/Çin etiketi altında yarışırken, bir yıl sonra aynı yönetmenin *Rüzgardaki Toz* (1986) filmi yarışmaya Tayvan etiketi ile katılabılmıştır. Ama asıl kırılmayı yaratan HHH'nin *Keder Şehri* (1989) ile Venedik'te Altın Aslan'ı alması olmuştur. İlk defa üç büyük film festivalinden birinde YTS örneklerinden biri Tayvan sineması olarak yarışabiliyor ve bütün dünya onu bu isim altında tanımış oluyordu. Bu ödülün sonra diğer YTS örnekleri de büyük festivallerde Tayvan ulusal sineması olarak gösterilmeye başlanmıştır.

Öte yandan Czach'ın sözünü ettiği kanon meselesinin YTS örneğinde de işlediğini söyleyebiliriz. Jameson'ın “son yıllardaki film hareketlerinde ortama bir ya da birkaç yönetmenin hâkim olma” eğilimi olarak sözünü ettiği durumun da bundan kaynaklandığı söylenebilir. Gerek yapılan festivallerde gerek daha sonra yazılan inceleme kitaplarında YTS'den bahsedildiğinde genellikle HHH ve Edward Yang'ın isimlerinin geçtiği ve onların filmlerinin ele alındığı görülmektedir. Bunun dışında kalan isimlere ise çok az değinilmektedir. Dolayısıyla ulusaşırı izleyici YTS hareketini sıklıkla HHH ve Yang'ın filmlerinden takip etmektedir. Oysa -bazı farklı görüşler olsa da- 1982-1986 dönemi YTS'si sadece Yang ve HHH'nin filmlerinden değil bir düzine film yönetmeni ve yaklaşık otuza yakın filmden oluşur. Buna rağmen YTS ile ilgili kaynakların çoğunda yalnızca bu iki isme rastlanır.

Ulusal/Ulusaşırı Sinema Tartışmaları Ekseninde YTS

Daha önce de belirttiğimiz üzere YTS'nin de içinde bulunduğu Asya sinemalarının film çalışmalarında tartışılmaya başlandığı dönem aynı zamanda ulusal sinema tartışmalarının da başladığı dönemdir. Bu yüzden film çalışmalarında Asya sinemaları ele alınırken ulusal sinema tartışmalarında kullanılan kavramlara çokça gönderme yapıldığı ve ulusal sinema tartışmalarının burada da bir kere daha yaşandığı görülmektedir. Bu tartışmalardan en ilginç ise hiç kuşkusuz genel olarak Çince'nin değişik lehçelerini konuşan ÇHC, Tayvan, Hong Kong, Singapur sinemalarının nasıl değerlendirileceği konusudur. Bu sinemalar daha önce “ulusal sinema” paradigması içinden (ulusal sinema/alt ulus sineması) tartışılırken küreselleşme ve ulusaşırılık tartışmalarının sinema çalışmalarına girmesi ile birlikte ulusaşırı sinema tartışmaları içinden tartışılmaya başlanmıştır.

Küreselleşme tartışmalarının içinde önemli bir bölüm oluşturan ulus devletin sona ermekte olduğu yolundaki söylemlerin ulus devlet ve yapılarına karşı getirdikleri en önemli alternatiflerden bi-

risi uluslaşır kavramıdır. Kavramı öne sürenlere göre artık ulus devlet sınırları içinde tutulamayan kimi “akışlar” söz konusudur. Yersiz yurtsuz kapitalizm sayesinde hem ulusal sınırlar aşılıyor hem de ulusal sınırlar dışında bir alan ve bu alanda rol oynayacak yeni aktörler ortaya çıkıyordu. Ulf Hannerz'e göre, “artık uluslaşır arenada bireyler, gruplar, hareketler, özel girişimler aktör olabilir ve gözönüne almamız gereken bu küçük parçalar değil fakat bu organizasyonların çeşitliliğidir” (6).

Söz konusu tartışmanın en çok etkilediği alanlardan biri de sinema çalışmalarıdır. Kimilerine göre zaten sinema gelecekte kaçınılmaz bir şekilde giderek uluslaşır olacaktır. Birbiri ile bağlantılı, küresel film endüstrisi içinde filmlerin finansmanı, prodüksiyonu, dağıtımı, gösterimi, işletimi ve izlerkitesindeki son değişimler ulusal sınırların belirsizleşmesini sağlamıştır. Zaten hemen herkesin üzerinde anlaştığı gibi kültürel bir ürün ve bir meta olarak filmin her zaman için uluslaşır karakterde olduğu söylenebilir. Nitekim Stam ve Shohat'a göre modernitenin bir ürünü ve semptomu olan sinema küreselleşme tarihinin bir parçası olarak şekillenmiştir. Yazarlar bu anlamda sinemanın başlangıcının emperyalizmin yükselişi ile aynı zamana rastlamasının bir tesadüf olmadığını belirtirler. Unutmamak gerekir ki sessiz film döneminin en çok film üreten ülkeleri olan Fransa, Almanya, ABD ve İngiltere aynı zamanda en önde gelen emperyalist devletler konumundadırlar (385).

Fakat film çalışmalarında uluslaşırıcılığın kullanımı ancak küreselleşme tartışmaları ile başlayabilmiştir. 1993 yılında Marsha Kinder ulusal sinemanın küresel-yerel ittifakına karşı yeniden okunması ihtiyacından söz ederken, çok değil dört yıl sonra Sheldon Hsiang Lu, *Çinli Uluslaşır Sinema* derlemesine yazdığı önsözde, ulusaldan uluslaşır sinemaya değişen tartışmaları açıklayarak yeni teknolojik gelişmeler sayesinde uluslararası sınırların belirsizleşmeye başladığı “uluslaşır postmodern kültürel üretim” çağına girdiğimizi ilan etmişti bile (Higbee, 2007: 81).

2000 yılında yazdığı “Ulusal Sinemanın Kısıtlanmış Tahayyülü” adlı makalesi ile ulusal sinema tartışmalarına geri dönen Hig-

son da ulusal sinema kavramının kullanışlılığını sorgularken sinemanın ulusal sınırlar içinde nadiren varolan kültürel ve ekonomik ilişkilerini anlamada ulusaşırı kavramını kullanmayı önerir (64). Ulusaşırı sinemaya ilişkin bir diğer çalışma Elizabeth Ezra ve Terry Rowden'in derledikleri *Ulusaşırı Sinema*'dır. Yazarlara göre "ulusaşırı" kavramı ile "küresel sisteme geçen artan sayıda sinemacının tahayyül ettiği değişen bir dünyayı" daha iyi anlayabiliriz (aktaran Higbee, 2007: 84).

Öte yandan yukarıda da belirttiğimiz üzere ulusaşırı sinema çalışmaları özellikle Çince konuşan ülke sinemalarının değerlendirilmesinde çokça gündeme gelmiştir. Örneğin 1997 yılında Çinli akademisyen Sheldon Hsiao-peng Lu'nun derlediği kitabın başlığı *Ulusaşırı Çinli Sinema*'dır. Lu derlemenin önsözünde Çin'de sinemanın başlangıcından günümüze kadar olan tarihsel gelişiminin izini sürerek şu yargıda bulunur; "Çinli ulusal sinema ancak kendi ulusaşırı bağlamında anlaşılabilir. Çinli sinemadan konuşulduğunda çoğul ve bütün bir 20. yüzyılda devam eden bir ulusaşırı imaj yaratma sürecinden bahsedilmelidir" (Lu, 1997: 3). Lu küreselleşmenin film yapım, dağıtım ve gösterim mekanizmalarına olan etkisinden söz ederek özellikle bölgesel ortak yapımların artması ve Çin sinemasının ilk zamanlarından itibaren film ithal etmesi ve bu filmlerin bütün Çin dilinin konuşulduğu yerlerde izlenmesi nedeniyle, Çin sinemasının her zaman ulusaşırı bir yapıda olduğunu iddia etmiştir. Lu söz konusu tanımlamanın özellikle Çin dilinin konuşulduğu diasporayı dışarda bıraktığını düşündüğünden olsa gerek daha sonra bir diğer Çinli akademisyen Yeh Yueh Yu ile birlikte yazdıkları *Çin Dilinde Film: Tarihyazımı, Şiirsellik ve Siyaset* adlı kitapta "Çin dili ile alakalı yerel, bölgesel, ulusaşırı, diasporik ve küresel bütün sinemaları kapsayan çok daha kavrayıcı bir terim" olarak "Çin dilli sinemalar" (*Chinese language cinema*) ya da "sinophone filmleri" terimini önerir.²³

Öte yandan söz konusu ulusal/ulusaşırı sinema tartışmalarında özellikle son yıllarda ortaya atılan yeni bir yaklaşımın daha etkili olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımı savunanlara göre her ne

23

Yu ve Lu burada sinofon kelimesi ile Çin dili konuşan bütün alanı kastetmektedirler. Ancak yazarlar söz konusu terimin frankofon ya da anglofon sinema kelimelerinin çağrıştırdığı ile aynı anlama gelmediğini belirtirler. Onlara göre post kolonyal sinemaları ifade eden frankofon ya da anglofon sinemaların aksine sinofon sinemanın kolonyal bir geçmişi bulunmamaktadır. Ayrıca gene söz konusu kavramlar gibi bütün dünyada tanınması ve kullanılması söz konusu olmadığı için hegemonik bir pozisyonu olduğu da söylenemez. Öte yandan konu ile ilgili olarak yazdığı son makalede Lu, Çin dilli sinema kavramı ile sinofon sinemayı da birbirinden ayırarak kullanmayı önerir. Lu ve Yu'nun Çin dilli sinema kavramları için bakınız "Introduction: Mapping the Field of Chinese Language Cinema." *Chinese Language Film*. S. H. Lu ve E. Yu (der.) içinde. 1-26.

Lu'nun sinofon sinema/Çin dilli sinema ayrımı için bakınız (2007) "Dialect and Modernity in 21st century Sinophone Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 49: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/in dex.html>. Erişim tarihi: 17.11.2008.

kadar sinemanın uluslararası alanda geçerliliği olsa da, ulusal sinema kavramı da tamamen ortadan kalkmamıştır. Ulusal sinema ile uluslararası sinema arasında her ikisini de reddetmeden devam eden bir ilişkiler zinciri kurulmuştur. Bu yaklaşımı savunanlar YTS'yi de böyle bir yerden değerlendirmektedirler.

Örneğin Kuan Hsing Chen'e göre günümüzde, sanılanın aksine ulusalcılığın yok olduğuna dair bir işaret bulunmamakta hatta ulusalcılık ile uluslararasılık (*transnationalism*) arasında bir bağlantı olduğundan söz edilmektedir. Böyle bir süreçte YTS'nin geldiği noktada da buna göre şekillenmektedir. Günümüze kadar devam eden YTS *nativist* hareket olarak doğmuş, daha sonra değişen milliyetçi anlayış doğrultusunda resmileşip devletten destek görerek ortak yapımlar, yabancı sermaye finansmanı vb. şekillerde uluslararası şirketlerle işbirliğine girerek nativizmini küreselleştirmiştir. Chen'e göre bu durum ulusalcılık ile uluslararasılık arasındaki diyalektik gereği nativizmin şeyleşmesini, bir meta haline gelmesini getirmiştir (2006: 144).

Benzer yaklaşımı Çin sineması üzerine uzman film akademisyenlerinden biri olan Chris Berry'de de görmek mümkündür. Berry, HHH'in Tayvan üçlemesini ele aldığı makalesinde -adeta günah çıkararak- birçokları gibi kendisinin de bu ülkelerin sinemaları üzerine analizlerinde -ulusal sinemanın daha çok bir "toprak parçası" ulusalcılığı (*territorial nationalism*) olarak algılanması ve modernist ideoloji ile bağlantılı olarak ulus devlet nosyonunun geçerliliğini yitirmesi gerekçesiyle- ulus sonrası (*post-national*) terimini kullandığını, oysa bu konuda acele etmiş olduğunu söyler. Berry gelinen süreçte, ulusal olan ile uluslararası arasındaki ilişki dolayısıyla "ulusal" düşüncesinin terk edilmeyip üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğini belirtir (148-149).

Berry ulus devletlerin çözülüp, uluslararasının yükselmesi iddiaları karşısında üç temel alanda bu iddiaları sorgulatan gelişmelerin gözlemlendiğini belirtir. Bunlar genel politik ve ekonomik alan, film üretimi ve film çalışmaları alanlarıdır. Ona göre üç alanda da uluslararasının büyümesi devam etmekte ama bir yandan da uluslararası güçler tarafından tahrik edilen ulusal direnmeye devam etmektedir.

Genel politik ve ekonomik alanda bir taraftan küresel ekonominin güçleri ve serbest piyasa, yayılmaya ve bu anlamda ulus devletlerin çizdiği sınırları ortadan kaldırmaya devam etmektedir. Ama öte taraftan aynı küresel güçler yüzünden yeni ulus devletler ve yeni ulusal sorunlar ortaya çıkmaktadır. Berry, Çince konuşan alanda artık daha fazla insanın rahatça dolaşabildiğini, daha rahat entegre olabildiğini ve birbirleri ile ekonomik işbirliğini arttırdıklarını gözlemler (buna bir örnek Çin'den başlayarak, Hong Kong, Tayvan ve tüm Güneydoğu Asya'ya yayılan korsan DVD piyasasıdır). Ama öte yandan aynı coğrafyada milliyetçilikler de artarak yayılmaya devam etmektedir. Berry burada Tayvan milliyetçiliğinin yükselişini örnek verir.

İkinci olarak film üretimi alanında gene Çin dilinde üretim yapan ülkeler açısından bakıldığında ortak yapımların ve uluslararası dağıtım ve gösterim aygıtlarının yaygınlığından ve bu anlamda ulusal sinema endüstrilerinin modasının geçmişliğinden söz edilebilir. Ama diğer yandan da sadece Çin dili konuşan ülkelerde değil tüm dünyada Hollywood karşısında yerli film üretimini ve film kültürünü devam ettirme endişesi nedeniyle, filmlerin pazarlanmasında ulusal sinema etiketlendirmesinin devam ettiği gözlenmektedir.

Berry film çalışmaları alanında da benzer eğilimlerin devam ettiğini vurgular. 90'lı yıllarda film çalışmalarında ulusal sinema modelinden "ulusaşırı" kavramına doğru bir paradigma kayması olduğu söylenebilir. Berry bu duruma örnek olarak, yukarıda zikrettiğimiz Çin dili konuşan ülke sinemalarını tek bir başlık altında toplamaya çalışan bir "ulusaşırı Çinli sinemalar", "Çin dilli sinemalar" tanımlamalarını verir. Ama bu ulus devlet modelinin kaldırılıp bir kenara atılması anlamına gelmemelidir. Ona göre ulus devlet tartışmalarında tek bir ulus devletin tekil bir kültürüne dayanan eski tip ulusal sinema modeli, filmlerin ulusallıkla olan ilişkilerini ele alan çalışmalarda oldukça sağlıklı bir yaklaşımı getirmektedir. Yapılması gereken "ulusalı ve sinemayı, ulusal sinema yaklaşımının ötesinde ulusaldan uluslararasılığa kadar olan alanı kapsayacak biçimde, çok boyutlu bir şekilde yeniden problematize etmektir" (155-156).

Sonuç

Küreselleşen bir dünyada sinema hareketlerinin “ulusal sinema” ile olan ilişkisini YTS rneğinde irdeleyen bu çalışma, günümüz film çalışmalarında değişen konular ve kavramları görünür hale getirmektedir. Burada üzerinde önemle durulması gereken bazı noktalar ve çalışılması gereken yeni alt başlıklar da belirginleşmektedir.

Öncelikle günümüzde ulus devlet ve buna paralel olarak ulusal sinema tartişmalarında, bilhassa küreselleşmenin hâkim syem haline geldiği 90'larda, ulus devletin sönümlendiği ve çözülmeye başladığı, ulusaşırı oluşumların ulusal oluşumların yerini alacağı değerlendirmelerinin yaşanan süreç sonucunda revizyona uğradığı görülür. Özellikle bu aşamada tırmanışa geçen milliyetçilikler ya da yeni ulus devletlerin inşası çabaları ve buna bağlı kültürel hareketler, film çalışmalarında ulusal sinema konusunun daha uzun yıllar gündemde kalacağını göstermektedir.

Çalışmanın diğer bir vurgusu, Kellner'in de belirttiği üzere, sinema tarihinde görülen yeni sinemalar ve yeni dalgaların “ulusal sinema” kavramının sorgulanmaya başladığı günümüzde artık daha farklı bir anlam ve değer ifade ettiğidir. Söz konusu yeni dalgalar ve geçen sinemalar günümüzün uluslararası kültür piyasalarında pazarlanabilecek birer meta haline gelmeye başlamışlardır. Bu anlamda film çalışmalarında çeşitli ülke sinemalarının yeni dalgalar ve geçen sinemalar etiketi altında tanıtılan filmlerine daha serinkanlı ve eleştirel bir bakışla yaklaşılması gerekmektedir.

Yukarıdaki tespite paralel olarak film festivallerinin günümüzde geldiği nokta ve taşıdığı önemin de eleştirel bir yeniden değerlendirmesi yapılmalıdır. Bir görüşe göre, “film festivalleri, filmlere kattıkları değer ve aura ile ulusal ölçekte üretilen filmlere uluslararası alanda dolaşabilme yetkisi ve gücü verdikleri için önemlidirler” (Kirel, 2006: 60). Ancak te yandan YTS rneğinde görüldüğü üzere, festivaller hem filmleri ulusal alegoriler haline

sokarak onları ulusal kimliğine hapsedebilmekte, hem de programa alınan filmleri bir anlamda yeni bir tür (festival filmi) haline getirmektedir. Bu bağlamda sormak gerekir; festivallerin filmlere kattığı değer ve auranın ne kadarı filmin has özelliklerinden kaynaklanmakta ne kadarı bu filmlerin uluslararası “sanat sineması” piyasasında pazarlanma taktiklerinin sonucunda oluşmaktadır? Bütün dünyada hâkimiyetini arttıran ticari sinema (Hollywood) karşısında ulusal sinemaların kaleleri olarak lanse edilen festivaller de giderek başka türlü bir ticarileşmenin ajandaları olma tehlikesi taşıyor olabilir mi?

Son olarak ifade edilmesi gereken ve bu çalışma aracılığıyla da biraz görünür hale getirildiği umulan bir diğer konu da film çalışmalarında hâkim söylem ve yaklaşımlar karşısında alınması gereken eleştirel tutumla ilgilidir. Çalışmanın başında anılan Japon araştırmacı Mitsuhiro Yoshimoto günümüz film çalışmalarında Asya sinemaları örneğinde “ulusal”, “uluslararası” ve “ulusaşırı” kavramlarını eleştirel bakışla değerlendirdiği makalesinde şunları belirtir: Film çalışmalarında başlangıcından itibaren Hollywood ve “dünyanın geri kalanı” olarak ikili ayrıma gidilmiştir; özellikle 1970’lerde İngiliz *Screen* dergisi sayesinde kurumsallaşan İngiltere ve ABD’deki “film çalışmaları”nda da Asya sinemaları dikkate alınmamıştır; küreselleşme ile birlikte yükselişe geçen ve çeşitli festivallerde ödüller alan Asya sinemaları bir kategori olarak film çalışmalarında yer almaya başlamış ama yine de bu süreçte Asya sinemaları Hollywood’un ötekisi olarak algılanmıştır ve Asya sinemalarının akademik bir mesele olarak icat edilmesi farklı ulusal sinemalar ve film pratiklerinin bir arada yaşarlığına olan inançtan kaynaklanmaktadır. Yoshimoto film çalışmalarında 70’lerden 90’lara kadar olan çeşitli değişimlere rağmen Hollywood sinemasının evrensel sinema normu olarak kaldığını söyler. Ona göre gelinen noktada “film çalışmalarında akademisyenlerden herhangi belirli bir ulusal sinema bilgisi beklenmemekte, bunun yerine Hollywood sineması konusunda uzmanlaşması ve tercihen Asya sinemasının da içinde olduğu bir tür olarak ‘dünya sinemasına’ bir yakınlığının olması yetmektedir” (258).

Yoshimoto film çalışmalarında küreselleşme kavramı ile birlikte “ulusaşırı” kavramının daha popüler hale geldiğini oysa bu kavramın ulusaşırı sermayenin acentalığını taşıma tehlikesi olduğunu belirtmektedir. Yoshimoto'ya göre ulusaşırı tanımı ile ulusaşırı kapitalizmin yayılma özelliği örtülmekte ve bu bağlamda ulusal sinema araştırmaları sadece homojen ya da heterojen kimliklerin temsili sorununa indirgenmektedir. Yoshimoto burada haklı olarak şu soruyu sorar: “Milliyetçiliğin nostalji ve hilekârlık nosyonlarına düşmeden ulusaşırı sermayenin bunaltıcı gücünün karşısında filmleri ya da filmlerdeki ulusal özellikleri eleştirel bir şekilde değerlendirme ihtimalimiz hala mevcut mudur?” (259).

Doğrusu YTS örneğinde de irdelemeye ve açıklamaya çalıştığımız gibi bu soru hâlâ güncelliğini koruyan ve anlamlı bir soru olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Anderson, Benedict (2001). “Batı Milliyetçiliği ve Doğu Milliyetçiliği.” *New Left Review Türkiye Seçkisi 2001/1*. Osman Akinhay (der.) içinde. Çev., Pelin Sıral. İstanbul: Everest Yayınları. 101-116.
- Berry, Chris (2006). “From National Cinema to Cinema and National: Chinese Language Cinema and Hou Hsiao-hsien's 'Taiwan Trilogy'.” *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemen (der.) içinde. London: BFI Publishing. 148-157.
- Berry Chris ve Lu Feii (2005). *Island on the Edge; Taiwan New Cinema and After*. Washington: University of Washington Press.
- Craig, Benjamin. “History of the Cannes Film Festival.” <http://www.cannesguide.com/basics/history/>. Erişim tarihi: 17.05.2008.
- Czach, Liz (2004). “Film Festivals, Programming and the Building of a National Cinema.” *The Moving Image 4* (1): 76-88.
- Chaohua, Wang (2005). “İki Milliyetçiliğin Hikayesi.” *New Left Review Türkiye Seçkisi 2005/1*. Osman Akinhay (der.) içinde. Çev., Başak Can. İstanbul: Agora Yayınları. 93-114.
- Chen, Leo-Chanjen (2006). “Cinema, Dream, Existence: The Films of Hou Hsiao-Hsien.” *New Left Review 39* (May-June): 73-106.
- Chen, Kuang-Hsing (2000a). “The Imperialist Eye.” *Positions 8*(1) (Spring): 9-76.
- Chen, Kuang-Hsing (2000b). “Taiwanese New Cinema.” *World Cinema Critical Approaches*. John Hill ve Pamela Church Gibson (der.) içinde. London: Oxford University Press. 173-178.
- Chen, Kuang-Hsing (2001). “Doğu Asya'daki Amerika.” *New Left Review Türkiye Seçkisi 2001/2*. Osman Akinhay (der.) içinde. Çev., Seda Domaniç. İstanbul: Everest Yayınları. 205-226.

- Chen, Kuang-Hsing (2006). "Taiwan New Cinema, or a Global Nativism?" *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemsen (der.) içinde. London: BFI Publishing. 138-147.
- Chung, Allan (1994). "From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan." *The Australian Journal Of Chinese Affairs* 31 (January): 49-69.
- Davis, W. Darrell ve Emilie Yueh-yu Yeh (2005). *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Columbia University Press: NY.
- Elsaesser, Thomas (2005). "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe." *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 82-107.
- Hannerz, Ulf (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge.
- Higbee, Will (2007). "Beyond the Transnational: towards a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)." *Studies in French Cinema* 7(2): 79-91.
- Higson, Andrew (2000). "The Limiting Imagination of National Cinema." *Cinema and Nation*. Mette Hjort ve Scott Mackenzie (der.) içinde. London: Routledge. 63-74.
- Hsien, Hou-Hsiao vd. (2004). "Tensions in Taiwan." *New Left Review* 28 (July-August): 19-42.
- Jameson, Fredric (1995). "Çok Uluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı." *Kültür ve Toplum*. Çev., İdil Eser. Tül Akbal (der.) içinde. İstanbul: Hil Yayın. 16-63.
- Kellner, Douglas (1998). "Exploring Society and History: New Taiwan Cinema in the 1980s." *Jump Cut* 42: 101-115.
- Kirel, Serpil (2006). "Küresel Seyircilik, Hollywood ve Öteki Sinemalar Bağlamında İnan Filmlerinin Konulandırılması." *GS İletişim* (4): 51-70.
- Liao, Gene-Fon (2002). "Taiwan: In and Out of Shadows." *The Cinemas of Asia: Being and Becoming*. Aruna Vasudev, Latika Padgaonkar, Rashmi Doraiswamy (der.) içinde. New Delhi: Macmillan India Ltd. 418-439.
- Lu, Sheldon Hsiang ve Emilie Yueh-yu (2004). "Introduction: Mapping the field of Chinese Language Cinema." *Chinese Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. University of Hawaii Press. 1-25.
- Lu, Sheldon, Hsiao-peng (1997). *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Lu, Sheldon Hsiang (2007). "Dialect and Modernity in 21st century Sinophone Cinema." *Jump Cut: A Review of Contemporary* 49 (Spring).
<http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/index.html>. Erişim tarihi: 17.11.2008.
- Nichols, Bill (1994). "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit." *Film Quarterly* 47(3) (Spring): 16-30.
- Özen, Emrah (1999). "Türk Sinemasında Akım-Hareket Değerlendirmelerine Toplumsal Gerçekçilik Akımı Üzerinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi." *A.Ü. İLEF Yıllık*: 147-166.
- Özgüven, Fatih (2004). "Jameson'la Sinema Üstüne." *Radikal Gazetesi*, 03.11.2004.
- Ru-Shou, Robert Chen (1998). "Taiwan Cinema." *Encyclopedia of Chinese Film*. Yingjin Zhang, Xiao, Zhiwei (der.) içinde. London: Routledge. 47-62.

- Stam, Robert ve Ella Habiba Shohat (2000). "Film Theory and Spectatorship in the Age of the Posts." *Reinventing Film Studies*. Christine Gledhill ve Linda Williams (der.) içinde. London: Arnold Publisher. 381-401.
- Thompson, Kristin ve David Bordwell (1994). *Film History: An Introduction*. USA: Mc Graw-Hill Inc.
- Wang, Horng-luen (2000). "Rethinking the Global and the National: Reflections on National Imaginations in Taiwan." *Theory, Culture and Society* 17(4): 93-117.
- Wu, Chia-chi (2004). "New Taiwanese Cinema as Disjunctive Site in the Global Nexus of Capital and Culture" (2004 yılı Uluslararası Tayvan Sineması konulu konferansa sunulan bildiri) www.tnnva.edu.tw/viewtopic. Erişim tarihi: 28.12.2006.
- Yang, Edward (2001). "Tayvan Hikayeleri." *New Left Review Türkiye Seçkisi 2001/2*. Osman Akınhay (der.) içinde. Çev., Devrim Denizci. İstanbul: Everest Yayınları. 192-202.
- Yip, June (1996). "Yeni Tayvan Sineması." *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell-Smith (der.) içinde. Çev., Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi. 809-811.
- Yoshimoto, Mitsuhiro (2006). "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and The Cultural Politics of Film Criticism." *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemen (der.) içinde. London: BFI Publishing. 254-261.
- Yu, Jane H.C. (2005). "From New Wave to Independent: Taiwan Cinema 1982-2002." www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=50867&ctNode=124. Erişim tarihi: 08.06.2007.
- Zeng, Li (2007). "Searching for Taiwanese Identity: Reading June Yip's Envisioning Taiwan." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* No. 49. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/LiZeng/text.html>. Erişim tarihi: 25.05.2008.

Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfki Atay ve Peyami Safa Örneği

Özet

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadının "siyasal" ve "kamusal" bir özne olarak toplumsal alanda varlık bulma biçimi, Kemalist modernleşmenin siyaset yapma tarzının "semptomatik" sınırlılıklarını da ortaya koymaktadır. Kadının kamusal alanda varolma durumu, sözünün hükmünün sınırlılıkları, kadına atfedilen roller, sadece kadının siyasal katılımının göstergeleri değil, aynı zamanda, "halkın" siyasal katılımının sınırlılıklarını da ortaya çıkarılmaktadır. Bu çalışmada, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının iki etkili entelektüel figürünün tahayyülünde kadının kamusal alanda görünürlük kazanmasının sınırlılıkları incelenmektedir. Söz konusu iki yazarın metinleri temel alınarak, kadının kamusal alanda varlık bulmasının sınırlılıkları, "modernleşmenin bir göstereci olarak kadın", "bedenin işaret ettiği, görev ve sorumluluklarla varolan kadın", "muasırlaşmanın vitrini ve geleneklerin taşıdığı yüzey olarak kadın" gibi temalar doğrultusunda analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kadın kamusalılığı, medeniyet, annelik, siyasal katılım, toplumsal sözleşme.

Margins of the Woman's Public Existence within the Turkish Modernist/Conservative Imaginary: Cases of Falih Rıfki Atay and Peyami Safa

Abstract

During the early years of the Turkish Republic, the woman's way of existence in the social sphere as a "political" and "public" subject indicates the "symptomatic" limits of mode of doing politics peculiar to the Kemalist modernization. The woman's existence in the public sphere, the limits of her words, the roles attributed to her not only reveal the extent of the political participation of woman, but also shed light into the limits of the political participation of the "people". In this study, the limits of the woman's becoming visible in the public sphere are examined through the imaginaries of two influential intellectual figures of the early Republican period. Based on the texts of the aforementioned two authors, the margins of the woman's existence in the public sphere has been analyzed within the context of themes such as, "woman as a signifier of modernization", "woman existing with duties and responsibilities", "woman as signified by her body", and "woman as a screen of modernization and as a surface whereto traditions are transferred".

Keywords: woman publicness, civilization, motherhood, political participation, social contract.

Tezcan Durna

*Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi*

Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfki Atay ve Peyami Safa Örneği¹

1

Bu yazı, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı'nda tamamlanan *Türkiye'de 1930-1940 Yılları Arasında Seçkin Söylemin Oluşumu: Falih Rıfki Atay ve Peyami Safa, Karşılaştırmalı Bir Analiz* başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümü temel alınarak hazırlanmış ve 28-30 Kasım 2007 tarihleri arasında düzenlenen 10. Sosyal Bilimler Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuştur. Çalışmaya katkılarından dolayı Doç. Dr. Nur Betül Çelik ve Prof. Dr. Eser Köker'e teşekkür ederim.

Kamusal Alan: Erkek Kardeşler Arası Bir Sözleşme Uzamı

Toplumsal ve siyasal bünyenin oluşumu üzerine düşünen neredeyse bütün düşünürler, bu oluşumu erkekler arasında kurulan zımni bir sözleşmenin sonucu olarak tahayyül ederler (Pateman, 2004: 120). Bu tahayyül, aynı zamanda cinsiyetleri ayıran ve siyasal etkinliği ataerkil bir mantık çerçevesine yerleştiren bir sonuç doğurmaktadır. Bu mantığın hem siyasal hem de felsefi düşünüş biçimlerine Antik Yunan'da da Orta Çağ Avrupası'nda da, modern dünya düşünürleri arasında da sıklıkla rastlanmaktadır (Lloyd, 1996). Bu düşünüş biçimi, kadına dair bazı doğallaştırmaları öne çıkararak, kadını siyasal ve kamusal etkinlik açısından sınırlı yetiye sahip bir ikincil varlık gibi resmetmektedir. Bu doğallaştırmaların başında kadının “rasyonel düşünüş biçiminden yoksunluğu” ve “anneliği” gelmektedir. Kadının toplumsal varlığı annelik yetisiyle sınırlandığı andan itibaren, siyasal etkinliği de annelik çerçevesinde tahayyül edilmektedir. Bu tahayyül aynı zamanda kadının biyolojik varlığını bir yandan doğallaştırma yoluyla öne çıkarırken, cinselliğinin sınırlarını da keskin bir biçimde çizmektedir. Böylece kadın kendinden menkul ve kendi arzu ve etkinlikleri doğrultusunda hareket eden bir “özne” olmak yerine, kaderi topluluğun kaderine bağlı bir “anne” olarak varlık bulma noktasına gelmektedir.

Pateman'a göre sözleşmenin “kardeşler arasında” yapılması, aynı zamanda kadını sözleşmenin dışına atan bir unsur olarak düşünülmalıdır. Tarihsel olarak “kardeşlik” ve “eşitlik” kavramlarının

paralel zamanlarda ortaya çıkması da bunu ortaya koymaktadır. Sözleşmenin işaret ettiği kardeşlik tahayyülü, kardeşler arasındaki eşitliği ima etmekte, ancak kadını bu eşitlerden birisi saymamaktadır (129). Zira kadın hem “rasyonel akla sahip olmayışı”, hem kamusal varlığının sınırlı olması nedeniyle kolektif eyleme katılmayışı, hem de doğaya yakın olmasından dolayı gerçek, içkin bir akılsal yolculuğa çıkmaktan yoksunluğu nedeniyle bir sözleşmenin “ergin” tarafı olmaktan uzak görünmektedir (Lloyd, 1996: 60, 73, 90).² Bu kavrayış, kadının bir yandan toplumsal alandaki etkinliğini sınırlayan, diğer yandan buna bağlı olarak, kadını erkeğin vesa-yetine bağlayan bir sonuç ortaya çıkarmaktadır. Erkek söyleminde kadın böylece, hem cinselliği hem de siyasal etkinliği sınırlı bir varlık olarak tahayyül edilmektedir. Bu sınırı çizen en temel unsur kadının anneliği ve bu annelik algısının çerçevesini çizdiği iffetlilik beklentisidir. Sivil ve kamusal alanın yegâne kurucusu olarak görünen erkek, bu stratejik kadınlık tanımlarıyla, kadını hem biyolojik hem de siyasal olarak bağımlı, muhtaç ve erkeğin “rasyonel aklının” sınırlarına nüfuz edemeyen bir varlık olarak toplumsal uzamın tali unsuru haline getirmektedir.

Kadının toplumsal ve kamusal alandaki varlığını sınırlayan stratejik anlamlandırmalar, neredeyse bütün gecikmiş modernliklerde kullanılmıştır. Kemalizmin kadına yönelik yaklaşımı, sömürge sonrası geç modernleşen toplumlarda 19. yüzyılın ortalarında netleşmeye başlayan milliyetçi paradigmanın kadına yönelik yaklaşımıyla örtüşme içindedir. Örneğin Chatterjee'ye göre, Hindis-

2

Kadının toplumsal ve siyasal varlığı ile etkinliğine dair tarihsel süreç içindeki algılara yönelik detaylı felsefi çözümleme örneği olarak bakınız Lloyd, 1996.

tan'daki milliyetçi paradigma, bağımsızlık süreci içinde, kendi kavramsal setlerini oluştururken, kadına dair de “yeni kadın” tipi önermektedir (2004: 116). Bu “yeni kadın” tipi, kadını hem Batılı kadından, hem de geleneksel ataerkide tanımlanan kadından farklı bir biçimde tanımlayan yeni bir ataerkine maruz bırakılmıştır (117). Bu maruz bırakılma sürecinde kadına biçilen temel rol, manevi dünyanın korunup güçlendirilmesi görevidir. Bu rol, kadının kadınlığını tehdit etmediği sürece kadının kamusal yaşama katılmasını da engellemiştir. Bunun bir nedeni de ataerkil mantığının, kadını hegemonik bir biçimde ikna etme gücüne sahip olmasıdır. Bu hegemonya ve ikna süreci, Chatterjee'ye göre cinsiyetler arası iktidar ilişkisinin ters yüz edilmiş ideolojik biçiminde kendisini göstermiştir. Bu süreçte kadınlar tanrıça ya da anne olarak yüceltilmiş; kadına yüklenen annelik ve tanrıçalık imgesi, evin dışındaki dünyada kadın cinselliğinin silinmesini sağlamıştır (121). Ev dışında silinen ve görünmez hale gelen kadın cinselliğinin yerini kadının anneliği almıştır; bu sayede kadın anneliği dolayısıyla yüceltilirken, annelik dışındaki kadınlığa ilişkin cinsel talepleri bertaraf edilmiş olmaktadır.

Erkeğin kadına dair bu çifte duygulu halini bütün toplumlarda da görmek mümkündür. Kuşkusuz “annelik” kadına biçilen en masum ve bu masumiyet nedeniyle en “kutsal” paye olarak nitelendirilir. Ancak kadına yüklenen bu “kutsallık”, sık sık kadına yönelik üretilmiş mitler ve anlatılarda çok kolay bir biçimde “şeytanicilik ve müphemlikle” yer değiştirebilir (Berktaş, 2006: 133). Bu yer değiştirmenin en temel nedeni, kadının annelik dışındaki rollerinin erkek tarafından yadsınarak erkeğin kendi özne konumunu garantiye alma kaygısında yatmaktadır. Zira kadın kendi özne konumunu kendi seçme girişiminde bulunursa bu erkek öznenin, özne konumu için tehlikeli bir durum olarak ortaya çıkacaktır. Luce İrigaray da kadınlara özne konumunun tanınmamasının, erkek özne için görece istikrarlı nesnelere kurgulanmasına yol açtığını söyler (aktaran Berktaş, 2006: 131). Buna göre kadının erkeğin özne konumunun sabit bir zemini olabilmesi için, kadın taleplerindeki çoğulluk, kimliklerindeki farklılık teke indirgenmek zorundadır. Bu tek

zemin tıpkı sabit bir toprak gibi mat ve renksiz olmalıdır. Bu renk-sizleştirme erkek söyleminde, kadına dair annelik dışındaki rollerin müphemleştirilmesiyle gerçekleşmektedir (132).

Bu bağlamda, bu yazının amacı da Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve kurumsallaşma süreci içerisinde kadının yerine dair bir çözümleme denemesi yapmaktır. Cumhuriyet'in kuruluş süreci bir yandan modernizasyon çerçevesinde sekülerleşmeye işaret ederken, bu sekülerleşmenin kadın hakları bağlamında getirdiği bazı yenilikleri de gündeme koymaktadır. Bu yeniliklerin en başında geleni ise kadınların seçme ve seçilme hakkının modernleşmeci seçkinler tarafından kadına “verilmesi”dir. Ancak seçme ve seçilme hakkı bağlamındaki erkekle kadın arasındaki varsayımsal eşitlik, kadının siyasal, toplumsal ve kamusal kuruculuk açısından erkekle eşit bir konumda olmasını garanti altına almamıştır.

Yazıda esas itibarıyla kadın hakları açısından hâlâ bir sıçrama olarak değerlendirilen “seçme ve seçilme hakkının verilmesi”nin kadının siyasal etkinliği açısından aslında ne kadar da dar bir amaçla işaret ettiği gösterilmeye çalışılmıştır. Her ne kadar doğrudan seçme seçilme hakkı konusu incelenmemiş olsa da, kadının siyasal bir aktör olan “halk” kategorisinin bileşenlerinden birisi olarak 1930-1940 yılları arasındaki dönemde siyasal katılım ve kamusal görünürlük³ açısından varlığının sınırlarının izi iki yazarın metinlerinden sürülmeye çalışılmıştır. Bunun için söz konusu yazarların metinlerinde dönemin ruhuna uygun ve kadın kamusalını sınırlayan kavramsal setlerle toplumsal/siyasal idealler, temalar olarak saptanmıştır. Bu kavramsal setlerin kadın kamusalılığı ile özgürleşimine dair tahayyülü nasıl sınırladığı ve daralttığı metinler çözümlenerek incelenmiştir. Bu kavramsal setler ise, “medeniyetçilik/Batılılaşma”, “milliyetçilik”, “iktisadi korporatizm”, “solidarizm/dayanışmacılık”, “aile/ulusun annesi olmak”tır. Buradaki kavramsal setlerin değişik ton ve vurgu farklarıyla beraber her iki yazarda da kadın kamusalını kavramsallaştırıp çerçevelerken kullanıldığı görülmüştür.

Bu iki yazardan birisi modernleşmeci ve Kemalist modernleşme projesinin sözcüsü olarak kabul edilen Falih Rıfkı Atay, diğeri

3

Kamusal-özel alan ayrımının köklerini Antik Yunan'da yapılmış olan *oikos-polis* ayrımında bulabiliriz (Aristoteles, 1993: 26). Antik Yunan'da özgür yurttaşların kullandığı ortak alan olan *polis*'le tek tek kişilere ait olan *oikos* birbirinden kesin bir biçimde ayrılmaktadır. Yurttaş olabilmenin koşulu ise erkek, özgür ve servet sahibi olmaktır. Burada aile içinde üç temel ilişki biçimi ortaya çıkar. Bunlar “efendi-hizmetkâr”, “kocakarı”, “baba-oğul” ilişkileridir (26). Aynı tartışmaları Aristoteles, *Nicomachos'a Etik* kitabında da yapmaktadır (1998). Burada egemenlik ve politik alana katılım açısından kadına biçilen mutlak rol ev içiyle sınırlı görünmektedir. Hem Yunan klasiklerinde, hem mitolojik metinlerde kadının etkinlik alanının ev içiyle sınırlı kalmasının gerekliliği değişik mitsel inanışlar ve anlatılarla sürekli desteklenmektedir. Örneğin, Berkta'y'a göre de “Yunan mitolojisinin insan-kadınları cinsel ilişkiye zorlayan erkek tanrılarla dolu olması rastlantı değildir; bu tanrısal tecavüz, varolan toplumda erkek denetiminin özellikle tecavüz eylemi ve pratiği dolayısıyla kurulması olgusunun 'tanrısal toplum'a projeksiyonu olarak yorumlanabilir” (132). Böylece kadın bir anlamda erkeğin “mutlak ötekisi” olarak kendi özne konumunu garantiye alan bir kaygan özne konumu olarak tasarlanmaktadır. Kadına dair mutlak öteki konumunu destekleyen pek çok anlatıyı her toplumda bulmak zor

değildir. Özellikle modernleşme süreci içinde kadın bir yandan toplumun ilerlemesi için göreve koşularken, diğer yandan kadına yazgılı olan “ötekilik” konumu sürekli akılda tutulmuştur. Zira erkek özne kendi özne konumunun sablesini kadına dair bu mutlak öteki konumunda kurmaktadır. Erkek söylemindeki kadın “özne”liğinin kayganlığı; yani kadına atfedilen çelişkili nitelikler, iyi ile kötü, kutsal ile murdar, şeytan ile melek gibi negatif ve pozitif konumlandırmalar erkeğin kendi özne konumunu sabitleme girişimleri olarak düşünülmelidir. Buradan yola çıktığımız zaman, erkek söylemindeki kamusal-özel ayrımını kuran temel unsurlar, kadına ait bu negatifle pozitif konumlar arasındaki salınım noktasıdır. Bu salınım noktasında kurulan anlamlar üzerindeki iktidar ilişkileri, aynı zamanda kadının kamusal alandaki görünürlüğünün sınırlarını çizen unsurlar olarak değerlendirilebilir. Ancak bizim kamusal alanda görünür olmaktan kastımız, sadece “orada bulunmak” değil, eyleme bulunmak, katılmak, talepte bulunmak olarak tanımlanabilir. Türk modernleşmesi ise, kadının kamusal alandaki varlığına dair tasarımında, “sadece orada bulunmayı” yeterli bir hedef olarak çizmiştir. Kadının toplumsal, siyasal, kadınlık hallerine dair talepleri değişik stratejilerle bertaraf edilmiş, etkisizleştirilmiştir. Bu yazının temel sorunu da,

ise günümüz muhafazakâr düşüncesini önemli ölçüde düşünsel olarak beslemiş olan, ancak bu dönem içerisinde görece modernleşme olarak karşımıza çıkan Peyami Safa'dır. İki yazar, her ne kadar birisi modernleşmeci diğeri muhafazakâr olarak değerlendirilse de, aslında kadının kamusal varlığına dair tahayyül düzleminde çok da ayrı noktalarda durmamaktadırlar.⁴ Zira bu dönemde kadının kamusal varlığı ile siyasal katılımına dair farklı rezervleri iki yazar da kendine özgü gerekçelerle yazılarında sunmaktadır. Bunlarla ilgili ayrıntılı çözümleme yapılacaktır. Bu çözümleme için iki yazarın esas itibarıyla köşe yazıları, ancak yer yer romanları da temel alınmıştır.

Kemalist Modernleşme Tahayyülü ve Kadın Kamusalının Sınırlılıkları

Kemalist modernleşme söyleminin en temel dayanak noktalarından birisi de, “kadının modernleşmenin simgesi olarak vitrine yerleştirilmesi”dir (Tekeli, 1991: 97). Bu uygulamanın tarihsel dinamikleri ve konjonktürel mantığını ortaya koymadan, kadının Kemalist modernleşme sürecindeki yerini tam olarak kavramak mümkün görünmemektedir. Öncelikle, kadının kamusal alanda görünür olmasının “modernleşme/medenileşme/Batılılaşma” çabalarının bir göstergesi olarak algılanmasının tarihini Tanzimat Reformları ile başlatmak gerekmektedir (Kadıoğlu, 1999: 103). Ancak burada karşımıza çıkan, kadının kamusal alanda varolmasını savunan bir mantıktan ziyade, kadının bu varoluşunun sınırlarını çizme çabasıdır. Bu dönemde ortaya çıkan reformlarla beraber, kadının yeni toplumsal konumuna ilişkin yapılan entelektüel tartışmalar, “gelenekçi muhafazakârlık” ile “aşırı Batıcılık” arasında bir denge oluşturmanın gereği üzerinde odaklanmıştır (103). Aşırı Batılılaşmacılar için kadının toplumsal alanda varolması ve kamusal alana katılması, “geri kalmışlığı” ortadan kaldıracak bir çare olarak tanımlanmıştır. Ancak gelenekçi muhafazakârlar kadına, modernleştirici reformlar süreci boyunca toplumun geleneklerini koruma misyonu yüklemişlerdir (103). Aslında iki yaklaşım için de kadın si-

yasal stratejinin bir aracı olarak kavranmıştır. Reformları hayata geçiren erkeklerdir. Bu süreçte erkekler kadınlara iki yönlü bir misyon yüklemişlerdir: Birincisi, kadınlar bu reformların görünür olmasını sağlayacak “bedenler” olarak tasarlanmış, ikinci olarak kadınlar, bu reformların “yozlaştırma ve gelenekleri yıpratma” potansiyelini azaltıcı bir görev üstlenmişlerdir.

Bu iki yaklaşımın izlerini, Cumhuriyet dönemi kadınlarla ilgili algıda da gözlemlemek mümkündür. Hem Batılılaşmacı yaklaşımın hem de gelenekçi muhafazakâr yaklaşımın kadın algısı, Cumhuriyet dönemi kadınlarla ilgili iyileştirmelerdeki zihniyette ciddi bir süreklilik gösterir. Alemdaroğlu'na göre de, kadının toplumsal konumunun iyileştirilmesine yönelik reformlara rağmen, Kemalist modernleşme süreci, kadına yönelik çifte bir söyleme sahiptir: Bir grup seçkin kadının kamusal yaşamda yer alması teşvik edilirken, “öteki” kadınlara özel alana dair faaliyetleri dayatılmıştır. Kız Enstitüleri ve daha sonra kurulan Akşam Kız Sanat Okulları “öteki” kadınların ev işlerini rasyonelleştirmeleri yönünde eğitim vermiştir (66-67; Akşit, 2005). Böylece esas itibarıyla kadınlar, “medeniyet değişikliğinin taşıyıcıları” olarak kamusal alanda yalnızca “sergilenmişler”, asli sorumluluk alanları da özel alanla sınırlı kalmıştır (Kadıoğlu, 1999: 108).

Özellikle Cumhuriyet'in 1930'lu yıllarındaki kadın hakları ve kadının toplumsal ve siyasal hayata katılımı ile ilgili iyileştirmeleri, dikkat çekici görünür. Bu dönemde karşımıza çıkan bu iyileştirmeler, Tekeli'ye göre konjonktürel bir durum olarak düşünülmelidir (96). Tekeli, Kemalist devrimin bizzatı “kadın hakları” için yapılmış olduğunu düşünmez; bilakis kadın hakları ile ilgili iyileştirmelerin “devlet katındaki” dönüşümü sağlamanın aracı olarak kullanıldığının altını çizer. Bu dönüşümün kadına ilgili olan boyutunun 1930'ların ortalarında ayrı bir önemi ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda Avrupa'da yaygınlaşan otoriter devletlerin giderek, kadınları kamusal alandan uzaklaştırdığı görülmektedir. Örneğin 1933'te Naziler Almanya'da iktidara gelmiş ve ilk uygulamalarından biri, kamu yönetiminde önemli yerlere gelmiş kadınları tekrardan eve

bu iki yazarın metinlerinde bu etkisizleştirme stratejilerini söylemsel çözümlemeye tabi tutmaktadır.

4

Aslında Kemalist modernleşme sürecinin de haddizatında ciddi bir biçimde muhafazakâr bir ton taşıdığını çok farklı kaynaklar işaret eder. Bu muhafazakârlığı görmeyi engelleyen ise Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı'ya ait olan dinsel unsurları sekter bir biçimde toplumsal alandan uzaklaştırma girişimidir. Bu girişim karşımıza dinsel olan unsurların toplumsal alandaki varlığının devamını savunanlar, yani muhafazakâr/gericiler ve seküler hukuk kurallarının toplumsal ve siyasal alana hâkim olması gerektiğini savunan modernleşmeci/laik /“ilericiler” olarak iki kampı çıkarmıştır. Bu iki mutad kamp hâlâ günümüzde varlığını etkin bir biçimde sürdürmektedir. İşte tarihsel olarak iki kutbun varlığı, Kemalist modernleşme içindeki kültürel milliyetçilik, otantisite kaygısı, kadının toplumsal ve kamusal varlığına dair algısı konularındaki muhafazakâr unsurları görmeyi engellemektedir. Bu yazının da temel amaçlarından birisi, Kemalist modernleşme paradigması içinde kadına dair algıların özgürleşim bağlamında ne kadar muhafazakâr unsurlar taşıdığını göstermektir. Bu konuya ilişkin ayrıntılı bilgi için bakınız Köker, 1996; Cökmen, 2003; İrem, 1997.

5

Bu çalışmada Peyami Safa'nın seçilmiş olmasının bir, ama merkezi olmayan, nedeni muhafazakâr düşüncenin kurucu unsurlarından olmasıdır. Ancak bu dönem içerisindeki düşünsel oluşumların birbirinden o kadar kolayca "muhafazakâr" ve "ilerici / modernleşmeci" diye net bir biçimde ayrılması mümkün görünmemektedir. Zira yaygın Kemalist modernleşme söylemi, içinde modernleşmeci ve muhafazakâr unsurları birlikte barındırmaktadır. Bu muhafazakâr unsurların en belirgin olanı "kültürel milliyetçilik"tir. Bu kültürel milliyetçilikle belirginlik kazanan muhafazakâr boyut, aynı zamanda Kemalist modernleşme projesinin otoriter yüzüne işaret etmektedir. Zira Kemalist modernleşme projesi boyunca başlangıçta hegemonik performansın bir işareti olarak varlık bulan halk tasarımı, "kültürel özçülük" kaygısı devreye girdiği andan itibaren, "millet" gibi katı ve homojen bir kavrama doğru evrilmeye gösterir (Çelik, 1996). Bu nokta, Kemalist modernleşme projesinin hegemonik olmaktan çıkıp, otoriterleştiği yer olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Kemalist modernleşme projesinin merkezi sözcülerinden birisi olarak etkinlik gösteren Falih Rıfkı Atay'da da muhafazakâr unsurlara rastlamak şaşırtıcı olmaz. Bu durumda Peyami Safa'nın metinlerinin incelenmek üzere seçilmiş olmasının

sürmek olmuştur. Bu anlayışın bir de sloganı bulunmaktadır: "Mutfak, kilise, çocuk" (96). Tekeli, Mustafa Kemal'in, Cumhuriyet rejimini otoriterlikle suçlayanlara belki de bir yanıt olarak ve Avrupa'daki otoriter rejimlerden kendi kurduğu rejimi ayrı tutabilmek için 1934'te kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanıdığını iddia etmektedir. Bu hakların verilmesinin hemen ardından da, 1935'te atama olarak da değerlendirilebilecek bir seçimle 18 kadın üyenin Meclis'e girdiğini hatırlatır (96).

Bu seçimin hemen ardından, Nezihe Muhiddin'in başkanlığına yaptığı "Türk Kadınlar Birliği"ne Ankara'dan bir tebliğ gelmiştir: "Türkiye'de kadınlar haklarını elde etmişlerdir, artık yapabileceğiniz bir şey kalmamıştır, örgütünüz kapatılmıştır" (102). Bu uygulama, tam da 1930'lu yıllarda kurulan "tek devlet, tek millet, tek şef" sisteminin en önemli göstergelerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Zira tam da bu dönemde sivil toplum örgütü olarak sadece "Türk Kadınlar Birliği" kapatılmaz, "Türk Ocağı" gibi "milliyetçi" söylemin üretilmesine yararlı hizmetleri dokunmuş bir örgüt bile kapatılır. Tam da bu yaklaşım, devlet katının dışındaki siyasal alanların varlığını tümüyle reddeden ve siyaseti tamamen mecliste yapılabılır bir şey olarak algılayan bir zihniyetin sonucu olarak karşımıza çıkar.

Kadınlar da, başlangıç itibarıyla, "medeniyetin taşıyıcı bedenleri" olarak algılanmışlar (Kadioğlu, 1999: 108), siyasal, popüler demokratik taleplerini dillendirme noktasına geldikleri anda, "devlet katındaki dar siyaset alanına" hapsedilerek bir nevi içerilerek etkisizleştirme sürecine sokulmuşlardır. Bir anlamda kadınlar, "halk"⁶ kavramının içini dolduran heterojen unsurlar olarak kavranmak yerine, "millî" varlığı üreten ve süreklî hale getiren "anne"ler olarak tanımlanmaya başlanmışlardır. Böylece kadın siyasal talepleri ve toplumsal alanda varolma istekleri doğrultusunda tanımlanmak yerine, "ulusal" onurun ve namusun simgesi olarak tasarlanmışlardır. İşte tam da kadının kamusal alanda varolmasının sınırları bu tanımlamayla çizilmektedir. Kadın kamusal alanda "medeniyetin simgesi" ve "geleneklerin taşıyıcısı" olarak varlık bulabilecektir. Bu iki misyondan biri olan "medeniyet taşıyıcılığı" kadına, toplumda

“seçkin bir mevki” vaat etmektedir. “Geleneklerin taşıyıcısı” olarak kadın ise, “toplumda iffet sahibi olmasıyla, fazla gösterişli olmamasıyla ve her şeyden önce vatan millet için hayırlı evlatlar yetiştiren anne olmasıyla” karakterize edilmektedir (Göle, 2001).

Peyami Safa Düşüncesinde Kadın Kamusal Varlığının Sınırları

Kemalist modernleşme projesinin kadınla ilgili olarak geliştirdiği ikili misyona, Safa'nın özellikle kadına atfettiği “iffetlilik, annelik, sadelik” gibi tasavvurlar noktasında eklemlediği görülmektedir. Safa, kadının siyasal katılım bir yana, kamusal alandaki varlığının bile çok sınırlı olması gereğinin altını çizmesi ile karşımıza çıkar. Burada Safa, liberal düşüncedeki “eşitlik” söylemini, kadınla erkek söz konusu olduğu zaman, ciddi bir sorgulamadan geçirmektedir:

...Kadının erkekle bir olabileceğini söyleyen de, olamayacağını söyleyen kadar abes bir iddia yoluna sapmıştır. Kadın erkekle bir olabilir, çünkü insandır; olamaz, çünkü kadındır. Aynı hüküm, kadının şerefine ve bir bakıma üstünlüğüne kaydedilmek üzere; erkek için de tekrar edilebilir. Daha kestirme gidelim: Erkek kadın kadar mükemmel bir ana, kadın erkek kadar mükemmel bir baba olamaz dersem, tabiatın ve cemiyetin her iki cins arasında yaptığı esaslı iş bölümünü ortaya koymuş sayılmaz mıyım? Dul kalmadığı halde ana rolünü terk ederek, baba vazifelerini benimseyen kadın, hem tabiatın, hem de her türlü rejim ve ideolojiye tabi cemiyetin tayin kategorilerinin dışarısına çıkmış bir anormal değil midir? (*Cumhuriyet*, 10 Mart 1938).

Kadınla erkek arasındaki toplumsal rollerin aynı zamanda “doğanın emrettiği” roller olduğunu iddia eden Safa'ya göre, bu rollerin dışına çıkan kadınları “anormal” olarak nitelendirmek gerekir. Safa'ya göre bu roller kadının kendi tasarrufuyla benimsediği roller değildir; bilakis kadına bu rolleri, “doğa, cemiyet ve bu cemiyetlerin tabi olduğu rejim ve ideolojiler” vermiştir. Kadına da bu rolü benimseyip, ona göre davranmak düşmektedir.

Böylece kadın, toplumsal ve siyasal alanın bir farklılığı ve çoğulluğu olarak tasavvur edilmek yerine, bir “bütünlük” tahayyülü-

tek ve en önemli nedeni de onun muhafazakâr olması ile açıklanamaz. Safa bu yazı içinde esas itibarıyla modernleşmeci olarak tanımlanan Falih Rıfki Atay'la karşılaştırma yapmak amacıyla seçilmiştir. Falih Rıfki Atay ise söz konusu dönem içerisinde gösterdiği etkinliğin ölçüsüne yakışır düzeyde üzerine inceleme yapılmamış bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bu dönemde Atay, her şeyden önce Tek Parti iktidarının modernleşme projesinin en önemli sözcüsü, anlatıcısı ve tanımlayıcısı; gene partinin yayın organı olan *Hâkimiyet-i Milliye/Ulus*'un başyazarı olarak etkinlik göstermektedir. Atay'ın varoluşunun asli nedeni rejimi ve rejimin amacını halka anlatmaktır. Bu anlatma misyonu, yazara, aynı zamanda kadınların toplumsal alanda nasıl varlık bulacağına dair çerçeve kurma hakkı da tanımaktadır.

6

Halk kavramından söz edildiği anda Tek Parti dönemi içerisinde partinin sivil toplum kanadını temsil eden halkevlerinden söz etmemek mümkün değildir. Halkevleri, kapatılan Türk Ocakları'nın yerini almak üzere 19 Şubat 1932'de açılır. Bu dönemden sonra toplum içindeki tüm sivil toplum kuruluşları kapatılır ve halkevleri kapatılan bütün sivil toplum kuruluşlarının işlevlerini yerine getirmek görevini üstlenir. Halkevlerinin temel işlevi ise halkı medeni toplumlar seviyesine ulaştırmak için, tiyatro, şiir, müzik faaliyetleri yürütmek ve

bu faaliyetlerde halkın bizzat katılımını sağlamak olarak özetlenebilir. Bununla beraber halkevlerinin önemli işlevlerinden birisi de milli şuurdan yoksun olduğu varsayılan halka bu faaliyetler vesilesiyle “milli şuur” aşılaktır (Yeşilkaya, 2003).

7

Lilith, Musevilik ve Hıristiyanlık inançlarında Âdem'in ilk karısıdır. Tevrat'ın ilk bölümü olan “Yaratılış” bölümünün 1. Bab'ında Âdem ile beraber bir dişi yaratıldığı, ikinci bölümde ise Âdem'in kaburga kemiğinden bir dişi yaratıldığı yazılmıştır. Bu kaynaklardan da çıkan inanişe göre, Lilith, Âdem'le aynı anda yaratıldığı için, Adem'le eşit olduğu iddiasında bulunur. Bu nedenle de Âdem'e tabi olmayı reddeder, böylece Tanrı'ya da asi olur. Sonuçta Tanrı tarafından cennetten kovulur. Sonrasında Tanrı, Âdem'in yalnız kalmaması için onun kaburga kemiğinden Havva'yı yaratır. Sonuçta Havva, erkeğin kaburga kemiğinden yaratıldığı için ona tabi olur. Gene inanişe göre Lilith, Tanrı tarafından cennetten kovulduktan sonra şeytanla işbirliği yapıp, bir “ifrit” haline dönüşmüştür. Âdem'le Havva cennetten kovulup çocukları olduktan sonra, onları kıskanmış ve kendini, Âdemoğullarını öldürmeye adanmıştır. Örneğin Museviler, bu inanişin verdiği korku ile lohusa kadınları gece yalnız bırakmazlar, geceleri çamaşır ipine çocuk bezi asmazlar. Zira çamaşır ipinde çocuk bezi

nün türdeş ve üzerine “annelik” rolü yüklenmiş, “iffetli bir dişil varlık” olarak tanımlanmaktadır. Safa'ya göre annelik, bir anlamda kadının “şeref”i sayılmalıdır. Bu şerefinden vazgeçip de “dul kalmadığı” halde “babalık” rolüne soyunan kadın Safa'nın gözünde, “anormal” bir varlık olarak tanımlanmaktadır. İşte tam da kadının erkek rolüne de bir anlamda “tecavüz” girişiminde bulunduğu stratejik nokta Safa'ya göre, “babalık” rolünün başladığı yerdir. Kadın bu “tecavüz”e yeltendiği anda, “yumuşak ve munis” bir varlık olmaktan çıkıp, “iğrenç, itici, kavgacı” bir “yaratığa” dönüşmektedir. Kadının demokratik talepleri, tam da bu olumsuz tanımlamalar dolayısıyla, söylemde bertaraf edilmektedir. Kadın kamusal alanda görünme, erkeğin yaptığı işleri yapma gibi taleplerini dilendirdiği anda Safa'nın gözünde, “kadınlık onuru”nun gerektirdiği davranış kalıbının dışına çıkmaktadır.

... Erkeklerle erkek olmak isteyen kalın sesli, elleri ve ayakları şişkin, derisi keçe gibi sert, kılı çenesi tahakküm iddialarıyla gerilmiş çaçaron ve kavgacı Lilith'in kızlarını, Havva'nın yumuşak ve kıvrak, tatlı ve kolay intibakların cevherleriyle dolu, sokulgan ve gülyüzlü kızlarından ayırmak için bu sorgu yetiştir. “Lilith misin Havva mı?” (*Cumhuriyet*, 22 Kasım 1937).

Safa'ya göre, kadının erkek karşısında eşitlik talep etmesi, bir anlamda şeytani bir sapkınlık olarak resmedilmektedir. Safa, bu sapkınlığın altını çizibilme için yaratılış mitosunda geçen “Lilith ve Havva” arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. Yazar bu karşılaştırmanın ardından, kadına hangi rolü seçmesi gerektiğini işaret eder. Ona göre, makbul olan “erkeklerle erkek olmak isteyen, çaçaron, kalın sesli, kavgacı” Lilith'in kızları değil, “kıvrak, tatlı, sokulgan, güler yüzlü” Havva'nın kızlarıdır.⁸ Havva'nın kızlarına dair yapılan bütün betimlemeler, kadının erkeğe tabi, hatta erkeğin bir uzantısı olması gereğine işaret etmektedir. Zira kadının toplumsal, hatta “doğal” görevi apaçık ortadayken, yazara göre, “günümüzün eğilimleri” sonucu ortaya çıkan kadınların demokratik talepleri, giderek kadınlarda bir ihtiras halini almıştır. Bu eğilimler açıktır ki, Safa'ya göre, Batı'nın medeniyetinin yan etkileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Safa'nın medeniyet tasarısının sınırını çizen en önemli

göstergelerden birisi, “kadının toplumsal ve kamusal alanda” yer almasıdır. Ona göre örneğin kadın hem “anne” hem de işçi olamaz. Kadın ikisinden birini seçmek zorundadır. Aslında bu seçim kadına da ait değildir:

Bu asrın başından beri kadının istedikleri ve iştahları arttı. Eski-den onu evinden dışarı çıkmaktan ürperten kibar ve çekingen ihtirası, bugün sokaklara uğramış, büyük meydanlara doğru koşuyor ve bizden her şeyi istiyor. Her şeyi: Bir yandan lüks otomobil öte yandan intihap hakkı; bir yandan yarı çıplak balo tuvaleti, öte yandan fazilet; inci gerdanlık ve erkeklerle müsavi ücret; boya ve samimiyet; şuhluk ve aile geçimi; bize karşı harp; kendilerine karşı sulh... Biz onlara fabrikada ağır gündelik, evde mücevher veremeyiz; ellerine hem yeni doğmuş bir çocuk hem de bir ordunun idaresini teslim edemeyiz. Kadınların istediklerine göre birbirinden ayırmaya mecburuz. Aile isteyen kadınlara iş vermemeliyiz, iş isteyen kadına da ev teslim edilemez. Şuhluk ve zerafet arayan kadına mezbahada vazife teklif olunabilir mi? (*Hafta*, 1935).

Safa'nın medeniyet tasarımında kadın, aynı anda hem anne, hem de şuh bir görünüm içinde olamaz. Tam da bu noktada, Safa'nın kadın algısı merkezi Kemalist medeniyet projesindeki kadın tanımından ayrılmaktadır. Zira alıntıda da görüldüğü gibi, Safa, kadınların, “lüks otomobil, seçilme hakkı, yarı çıplak balo tuvaleti” gibi isteklerini ciddi bir şekilde yadırgamaktadır. Safa, toplumda böyle kadınların da olabileceğini kabul etmektedir. Ancak onun kabul etmediği şey, örneğin “yarı çıplak balo kıyafeti” isteyen bir kadının aynı anda “faziletli bir anne olmayı” isteyebilme ihtimalidir. İşte tam da bu noktada Safa, Kemalizmin kadına attığı “medeniyetin vitrini” imajından ayrılmaktadır. Zira, bizzat Mustafa Kemal, Ankara'da Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan balolarda, erkekle kadın arasındaki mesafenin aşılması için birbirleriyle dans etmeleri konusunda teşvikte bulunmuştur (Caporal, 2000: 20-21).⁹ Bu tutumdan da anlaşılmaktadır ki, rejimin kurucusu, kadınların balolara katılmalarını yadırgamak bir yana şiddetle istemektedir. Bu yaklaşıma göre, bir kadın hem balolara katılabilir, hem de iffetli bir anne olabilir. Bu gibi özendirmelere rağmen Cumhuriyet'in merkezi söyleminde gene kadın, “sadelikle, zarafetle, annelikle” tanımlan-

gören Lilith'in o eve gelip bebeklerini öldüreceğinden korkarlar. Bakınız wikipedia.org/wiki/Lilith.

8
Muhafazakâr düşüncenin kadına dair algısındaki çifte duygulu hale ilişkin olarak bir başka çalışma için bakınız Bora, 2005. Ayrıca Adayet Ağaoglu'nun *Ölmeye Yatmak* (2005) adlı romanında da muhafazakâr öğrencilerin kız öğrencilerle ilgili olarak bu çifte duygulu halini betimleyen deneyimlere yer verilir.

9
Balolardaki aynı manzara, Karaosmanoğlu'nun *Ankara* adlı romanında da resmedilmektedir. Karaosmanoğlu, kadın ve erkeklerin balolarda utangaç tavırlarını yenmek için birbirlerini “haydi bakalım, haydi bakalım” diyerek teşvik ettiklerini anlatır (99).

10

Buradaki kardeşlik tahayyülü, Pateman'ın (2004) siyasal düşünürlerde kavramsal düzlemde gördüğü "kardeşler arası toplumsal sözleşme"nin somutlanmış hali gibi görünmektedir. Ancak "ulusun annesi" olarak tahayyül edilen kadın, bu kardeşler arası sözleşmenin eşit ve ergin bir tarafı değil, kendisine ulusun namus ve iffetinin koruyuculuğu ile "gürbüz ve medeni" evlatlar yetiştirme misyonu yüklenmiş, "erkek kardeşin vesayetinde bu misyonu yerine getirmesi beklenen" bağımlı bir varlık olarak kavranmaktadır.

maktadır (Şerifsoy, 2004; Chatterjee, 2002). Yani Safa'nın kadın algısı ile Mustafa Kemal'in kadın ve erkeklerin bütünleşmesi adına ballarda dans etmelerini özendirme eğilimi, ilk başta bir ayrışma gibi görünse de, nihayetinde kadının "şuhluğu", "fazla süslenmesi" kadın adına yadırganan eylemler olarak kodlanmaktadır. Kadını tanımlayan "annelik" rolü, aynı zamanda toplumsal bütünü en küçük parçası olarak "aile"nin annesi olmanın ötesinde, "ulusal bütünü" annesi olmaya da işaret etmektedir (Chatterjee, 2002: 218-219). Burada kadına atfedilen annelik, aslında toplumda birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan insanları bir potada toplayabilmek için, zımni bir "kardeşlik" zemini de yaratmaktadır (170).¹⁰

Safa'nın yukarıdaki alıntıdaki şu cümleleri, "kadının toplumsal konumuna ve kamusal görünürlüğüne" dair tasarımını tamamen özetlemektedir: "...Kadınların istediklerine göre birbirinden ayırmaya mecburuz. Aile isteyen kadınlara iş vermemeliyiz, iş isteyen kadına da ev teslim edilemez. Şuhluk ve zarafet arayan kadına mezbahada vazife teklif olunabilir mi?" (Hafta, 1935). Burada, kadınlara dair iki türlü sınırlama ile karşılaşmaktayız: Birincisi kadınların toplumsal alanda varolmalarına dair kategorik bir ayırmaya yapılmaktadır. Buna göre, "şuhluk ve zarafet isteyen kadın" örneğin "kaba" bir iş olarak görülen mezbahada çalışma işine giremez. Gene Safa, "aile isteyenin" de iş isteme gibi bir hakkının olmaması gerektiği üzerinde durmaktadır. Safa böylece kamusal ve özel alan ayırımı kadının toplumsal rolleri üzerinde tanımlamakta ve bil-lurlaştırmaktadır. İkinci olarak kadının toplumda olması gerektiği yeri, yapması gerektiği işi tespit etmekle ve kadına "vermekle" yetkili olan "erkek"tir. Bu saptamayı yapan Safa, "biz" derken "erkek" olanları ima etmektedir. Aslında ima da etmemektedir. Zira alıntının başında "kadınlar bizden her şeyi istiyorlar" cümlesinin hemen ardından "erkeklerle müsavi ücret talep ediyorlar" cümlesi gelmektedir. Buradan da anlaşılmaktadır ki, Safa'nın söyleminde kadın, popüler demokratik taleplerinin harekete geçirdiği toplumsal ve siyasal bir "özne" değil, erkeğinin lütuflarına ve kendisi için uygun gördüğü toplumsal konuma rıza göstermekle yetinmesi gereken kanaatkâr bir "anne" olarak tasavvur edilmektedir.

... Tabiat ve cemiyet, birbirini tenkid ederek bu noktayı gösteriyor; ikisi de bir ağızdan kadına: “Doğur!” diyor. Hem insan nev’inin, hem de insan cemiyetinin devamı için, kadın bütün nazariyelerin işaretinden evvel insiyaklarının ve ruhunun dört yanını kuşatan bu en büyük iki zaruretin ilerleyişinde nüfus kesafetinin birinci derecede rolünü düşündüğümüz zaman, tereddüt etmeden, medeniyetin beşiği loğusa döşeğidir, diyeceğiz. Kadının bütün faaliyetlerinin merkezi orasıdır. Hiçbir ihtilal nazariyesinin değiştiremeyeceği sabit hakikat, tabiatın ve cemiyetin diliyle, kadının her şeyden evvel ana olduğunu ilan edip duruyor. Müstahsil ve tufeyli kadını birbirinden ayıracak ilk işaret, onun tarlada veya tezgâhta çalışıp çalışmaması değil, ana olup olmamasıdır. Tufeyli kadın, vücuduna ait bir imkânsızlık olduğu halde, sırf güzellik, zerafet ve kokettri endişeleriyle çocuk doğurmaktan kaçan ihtiyariyle kısırlaşan mahlûktur (*Cumhuriyet*, 20 Ağustos 1937).

Safa için kadının “faaliyetlerinin merkezini doğurma” faaliyeti oluşturmaktadır. Tam da bu faaliyeti nedeniyle kadın “medeniyete” katkıda bulunmaktadır. Safa'nın “medeniyetin beşiği loğusa döşeğidir” deyimi kendi düşüncesini anlamak bakımından çok isabetli bir deyim olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira medeniyet onun deyimiyle “nüfus kesafeti” ile vücut bulmaktadır. Bu “nüfus kesafeti” kadının doğurması sayesinde gerçekleşebilecektir. Zaten hem doğa hem de toplum kadın hakkında aynı “gerçeğe” işaret etmektedir: “doğurmak”. Safa, kadının “doğurmasının” dışındaki üretiminin hiçbir önemi olmadığı gibi güçlü bir kanaat taşımaktadır. Safa'nın “güzelliği bozulacak” diye “doğurmaktan çekinen kadınlar için kullandığı “tufeyli” sözcüğü de önemli görünmektedir. Zira Safa, kadının en önemli ve olmazsa olmaz üretiminin “çocuk” olduğu kanaatindedir. Hem güzellik, hem de “erkekle eşitlik iddiası güdererek” kamusal alanda en az erkek kadar görünür olmak uğruna kadın, “annelik asli görevi”nden imtina ederse, o zaman “kısırlaşan bir mahlûk” olarak nitelenebilir. Kadının kamusal alanda ekonomik olarak üretimde bulunmasının Safa gözünde hiçbir öneminin bulunmadığı, kadına atfettiği yegâne üreticilik olan “doğurma” eyleminden de çok iyi anlaşılabilir.

Safa'nın kadın konusundaki bu keskin kanaatleri yer yer esnemektedir. Ancak bu esneme hallerinde bile aslında Safa'nın kadın

için öngördüğü temel görev, “annelik” görevidir. Safa örneğin tam bu katı kanaatinin gevşediği noktada bile kadınlar arasında kategorik bir ayırım yaparak gene kadını “toplumsal ve doğal” konumuna yerleştirme çabasının içine düşmektedir. Ona göre “iyi bir ev kadından siyasi bir konferansta fikir istemek, iyi bir politika veya iş kadınından lezzetli bir pılav beklemek kadar yanlıştır.” (Hafta, 1935). Safa, ev kadınının görevi ile iş kadının görevi arasındaki ayırmadan yola çıkarak esas itibariyle toplumsal iş bölümüne dikkat çekiyor bile olsa, vurguladığı asli düşünce, kadınla erkek arasındaki ayırma işaret etmektedir. Zira bu düşüncelerinin hemen ardından Safa, “erkeklerle ait işlerle kadınlara ait işlerin” varlığını hatırlatmakta, bu ayırma yönelik bir organizasyonun yapılmasının gereğine işaret etmektedir (Hafta, 1935).

Kadın Kamusalını Sınırlayan Doğallaştırmalar

Safa'nın genel kadın söylemine ağırlıklı olarak keskin bir “erkek egemen” mantık hâkimdir. Bu yönüyle aslında modernleşmeci ve ilerlemeci Kemalist söylemin kadın tasarımına yer yer aykırı düşmektedir. Safa'nın romanlarında da kurguladığı kadın pasif ve her an “yönlendirilmeye, kandırılmaya meyyal” bir nitelik taşımaktadır. Kemalist söylemin “vitrin”e yerleştiği muhayyel kadın figürü bile Safa için olanaksız görünmektedir. Zira modernleşmeci Kemalist söylemde kadın, erkeğin yaptığı pek çok işi -pilotluk, doktorluk- yapabilir. Yapabildiğine dair örnekler de sunulur. Ancak bu örnekler de, kadının toplumun topyekûn geri kalmışlığının nedeni olduğu varsayımını güçlendiren örneklerdir.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında karşımıza çıkan modern, yüksek statü ve beceri sahibi kadınlar, Mustafa Kemal'in karşılaştığı kızlar arasından seçip, ihtimamla eğitim aldıkları kızlardır. Bir nevi modern kadın “numunesi” olarak karşımıza çıkan bu kadınlar, aynı zamanda ilerlemeci mantığın kadını “düzeltmesi gereken sorun” olarak algılayan zihniyetinin bir “semptomu” olarak da görülebilir (Durakbaşı, 1998: 37). Zira modernleşmeci ve muhafazakâr ayırt etmeksizin “kadın” konusu “kadın sorunu” olarak günde-

me gelmiş ve “kalkınmışlık ve gelişmişlik” meselesi etrafında kadının statüsünü yükseltmek esas olmuştur. Kavramları ve çerçevesi esas itibariyle erkekler tarafından çizilen bu modernleşmeci ve ilerlemeci zihniyet kadınları düzeltilmesi gereken bir “sorun” olarak ele almış, toplumun geri kalmışlığını kadınların “cehaletine” bağlamıştır (37). Burada erkekle kadın arasında doğadan gelen bir özcü ayrım yapıldığı görülmektedir. Bu ayrım, modernleşmeci yaklaşımda daha az olmak üzere hem ilerlemeci hem de muhafazakâr düşüncenin içinde yaygın bir şekilde bulunmaktadır. Bu ayrıma göre kadın her zaman “tabi ve eğitilmesi” gereken, hem “kutsal” hem “çocuksu”, hem “fazilet timsali” hem de “güvenilmez” bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Kadının güvenilmezliği daha çok “çocuk tabiatlı” olmasından kaynaklanmaktadır.

...Şüphesiz ki üç türlü insan, nereli olurlarsa olsunlar, güneşe herkesten ziyade yakındırlar ve yalanı severler: Çocuklar, kadınlar, san'atkarlar. Bir maden mühendisinin hayatı, yıllarca, yedi kat yerin içinde, toprağın karanlık ve zengin usarelerle dolu, gizli damarlarını seyretmekle geçebilir; fakat çocuğu, bir kadını, bir san'atkarı, bu güneşsiz temaşaya mahkûm edemezsiniz, çıldırırlar. Her çocuk bir san'atkar tomurcuğudur, annesine babasından daha yakındır; her kadın nisbetleri büyümüş bir çocuktur, san'ata ilimden ziyade yakındır; her san'atkar, doğurma fonksiyonu itibariyle ilhaka müsait zekâsı rahmin teşekkülünü andırır, büyükten ziyade küçüğe, erkekten ziyade kadına yakındır... (Yedigün, 12 Temmuz 1933).

Yukarıdaki alıntıya göre, kadın tam da doğanın kendisine verdiği “çocuksu” yanı nedeniyle belki de hiçbir zaman “ergin” bir birey olamayacaktır. Safa, esas itibariyle “yalan söyleme” konusunda ortak yanları olduğunu iddia ettiği “üç türlü insandan” birini anlatmak amacını gütmektedir. O insanlar da sanatçılardır. Burada görünürde “sanatçılar”ın bir özelliği anlatılıyor gibiyse de, çocukla benzerliğinin altı daha fazla çizildiği için kadın ön plana çıkmaktadır. Safa, kadını “nispetleri büyümüş bir çocuk” olarak gördüğü için, çocuğun annesine babasından daha yakın olduğunu düşünür. Bu anımsatmanın bir iması kadının çocuksuluğu ve güvenilmezliği ise diğer iması, kadının esas “vazifesi”nin annelik olduğudur. Zi-

ra bu yaklaşıma göre, kadın büyükten fazla çocuğa benzediği için, çocuğun dilinden de iyi anlar. Bir anlamda bu anlayış kadına doğanın bir "lütfu" dur. Safa, sanatçının niteliklerini anlatırken de kadına dair "doğal" tanımlar üzerinden gider. Sanatçı doğurganlığı, hayalciliği ve yalan söyleme alışkanlığı itibariyle hem çocuğa hem de kadına benzetilmektedir. Kadın tam da bu hayalciliği ve uçarlığı nedeniyle "doğuştan" bile sanatçı olmaya meyyaldır, ancak "ilim"e yatkın değildir. Zira kadın zihni "doğal" olarak rasyonel değildir. Tam da bu nedenle kadın bilimle uğraşamaz. İşte bu keskin ifadeler, modernleşmeci ve ilerlemeci Kemalist mantığın "kadın sorunu" için önerdiği "kadının statüsünü yükseltme" yaklaşımına Peyami Safa'yı ters düşürmektedir.

Safa'da Batı'nın Semptomu Olarak Kadın

Safa düşüncesindeki kadın konusu, aynı zamanda onu Doğu-Batı tartışmasına ve tanımlamasına götürmektedir. Safa'nın çoğu romanı, Doğu-Batı sorununa kilitlenmiş, bu karşıtlık aynı zamanda, bir madde-ruh, kadın-erkek karşıtlığı olarak da tezahür etmiştir. Burada kadın genellikle madde ve bedeni, erkekse mana ve ruhu temsil etmektedir (Gürbilek, 2004: 86; Moran, 1991: 172; Bele, 1998: 23). Birkaç örneğin dışında Safa'nın bütün kadınları züppedir, ya da züppeliğin tehdidi altındadır. Doğru tercihi yapamadığı takdirde züppe olacaktır. Örneğin *Sözde Kızlar*'da Belma (2005), *Fatih-Harbiye*'de Neriman (2004), *Canan*'da Canan (1999), *Bir Akşam*'de Meliha (1997) gibi kadın karakterlerin hepsi de şu ya da bu ölçüde Batı uygarlığına tutkundur. Esas oğlanlara gelince; örneğin *Sözde Kızlar*'da Fahri, *Fatih-Harbiye*'de Şinasi ve Ferit, züppe kızların karşısında kudretsiz ama haysiyetini korumak konusunda dirayet gösteren "mana ve ruh" adamları olarak sahnede yer almaktadırlar (Gürbilek, 2004: 86).

Safa'nın kadınlar üzerinden yaptığı bu ayırım, aslında "Doğulu" ve "Batılı"ya dair tanım getirme çabasının bir göstergesi olarak okunmalıdır. Zira Safa'nın bütün romanlarındaki kurgu hemen hemen aynıdır. Romanlardaki temel kurgunun bize işaret ettiği şey,

kategorik kadın ayrımı üzerinden, özcü “Doğu-Batı” karşıtlığıdır. Safa, her ne kadar romanlarında Batılı kadın karakterleri üzerinden “züppelik”le malul olarak çizse de, Batı’nın akılcılığı ve “metotçuluğu”nu teslim etmektedir. Daha da öteye giderek, Osmanlı-Türk’ün, Batı’nın akılcı mantığını terk etmesiyle gerilediğini iddia ederek, Batı’ya dair ciddi bir olumlama içine girmektedir.

Safa, bu anlamda Batı karşısında ciddi bir çifte duygululuk içindedir. Örneğin, romanlarında genellikle züppelikle malul olarak resmettiği kadın karakterlerine “Doğulu” yaşam tarzına dair olumsuz değerlendirmeler yaptırmakta; böylece Batılı özentisinin züppeliğini bu değerlendirmeler sayesinde daha net açığa çıkarma amacı gütmektedir. Bunu yaparken, aslında Safa, Batı karşısında ciddi bir çifte duygululuk içinde görünmektedir. Kadın karakterin züppeliğinin altını daha fazla çizmek için yapılan/yaptırılan değerlendirmeler, Safa’nın olumsuzladığı değerlendirmeler gibi de görünse, son kertede örneğin *Fatih-Harbiye*’deki Neriman’ın Fatih Mahallesi’ne dair yaptığı yorumlar, aslında Safa’nın içselleştirdiği yorumlar gibi de durmaktadır.

... Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamların çoğu sinirime dokunuyor. O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kim bilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım başında ahçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel’den Galatasaray’a kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziyormuş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini bilirler. Her şeyi bilirler canım... (31).

Fatih-Harbiye romanındaki züppelik tehdidi altındaki kadın karakterin Fatih Mahallesi’ne dair bu izlenimlerini, karakterle özdeşlik içerisinde düşünülebilecek olan yazarın düşünceleri olarak da okumak gerekmektedir. Yazar, “sahici” halk olarak düşündüğü Fatih Mahallesi halkına dair kadın karakterin ağzından yaptığı de-

ğerlendirmelerde, bir yandan “Doğulu” yaşam tarzını olumsuzlar-ken, diğer yandan bir “mazlumluk” anlatısı içinden hareket ederek bu yaşam tarzını yüceltmektedir. Burada söz konusu Doğulu yaşam tarzı, halkın otantik değerlerini taşıyan bir yüzey olması nedeniyle yüceltilmekte, “softlığı, işsiz güçsüzlüğü, miskinliği” nedeniyle de olumsuzlanmaktadır. Safa, Doğulu yaşam tarzı karşısında hissettiği bu çifte duygululuğu, Batılı yaşam tarzı için de hissetmektedir. Batılı yaşam tarzının geleneklere, Doğulu yaşam tarzının sadeliğine aykırı olan o “züppeliği” karşısında Safa, bir reddediş içine girmektedir. Ancak Batı'nın “tekniki, metodu, düzeni, akılcılığı”, “riyaziye”si işin içine girdiği anda, Safa, Batı karşısında bir eziklik içine düşmektedir. O kadar ki, Safa, Osmanlı-Türk'ün bir noktadan sonra geri kalmışlığını bile “Batılı evrensel metot”tan uzaklaşmış olmasına bağlamaktadır. Bu noktadan sonra Safa'nın Doğu ve Batı'ya dair yaptığı tanımlamaları önemli bir ayırım noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak kadın konusunda Safa'nın söylemini modernleşmeçi Kemalist söyleme eklemleyen nokta, aynı zamanda kadın tahayyülü üzerinden “seçkinci” bir söylemin varlığının ortaya çıktığı yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu da iki şekilde görmek mümkündür: Öncelikle “kadın” konusu, çaresini erkeklerin üretebileceği ve geri kalmışlığın sebebi olarak da çerçeveselendirilen bir “kadın sorunu” olarak tanımlanmaktadır. Böylece kadın, kendi sorunlarını ifade edebilen, bu ifadeyle popüler demokratik talepler ortaya koyabilen, bu popüler talepler etrafında muhalif bir siyasal özne haline gelebilen “halk” kategorisinin üretken bir bileşeni olarak tanımlanmak yerine, toplumun geri kalmışlığının müsebbibi, tam da bu nedenle bir “sorun” olarak algılanan, “toplumsal statüsü” ancak erkek eliyle yükseltilebilecek bir “bağımlı değişken” olarak tahayyül edilmektedir. Değişkendir, çünkü ne olursa olsun eğitilebilir; bağımlıdır çünkü “cahildir”. Cehaleti ancak erkeğin vesaleti doğrultusunda ortadan kaldırılabilir. İkinci olarak kadının tam da bu cehaletinden kaynaklanan ikili konumu akla gelmektedir. Burada iki tip kadın karşımıza çıkmaktadır. Birisi toplumsal ve kamusal alanda “annelik” dışındaki rolüyle de varlık bulabilen “sta-

tüsü yükseltilmiş” kadınlar. Diğeri asli görevi annelik ve doğurmak olan statüsü yükseltilememiş ama “annelik” görevi nedeniyle “ulus” için önemi teslim edilmiş kadınlar. Bu iki kategori bile karışımıza modern ve geleneksel olmak üzere iki kadın tipi çıkarmaktadır. Statüsü yükseltilmiş kadın, “Kemalist modernleşmenin” modern yanı ile, asli görevi “annelik” olan kadın ise “milletin annesi” olması nedeniyle, geleneksel ve aynı zamanda “milli” yanıyla bir eklemlenme içindedir. Böylece kadın da halk kategorisinin heterojen, çoğul ve üretken bir unsuru olmak yerine, Kemalist modernleşme projesinin kurucu unsuru olarak tahayyül edilen “millet” kategorisinin türdeş bir unsuru olarak tasarlanmaktadır.

Falih Rıfkı Atay Düşüncesinde Kadın Kamusalılığı ve Kadının Ev Dışı Faaliyetlerinin Sınırları

Kemalist modernleşme sürecinde devlet/seçkinler, halkın geneline nasıl bakıyorsa kadına da aynı biçimde bakmıştır. Bu bakış, aynı zamanda “kadının cehaleti de halkın cehaleti gibi toplumun genelinin geri kalmışlığının nedenidir” yargısına yaslanmaktadır. Tam da bu yaklaşım nedeniyle, kadına devlet eliyle siyasal haklarının verilmesi önemli bir gelişme olarak görülmüştür. Kadının seçme ve seçilme hakkına kavuşması azımsanacak bir gelişme değildir kuşkusuz. Ancak tek partili bir yapı içerisinde kadının milletvekili ya da belediye başkanı seçilmesinden ziyade toplumsal yaşama etkin bir biçimde katılıp katılmaması önemlidir. Kemalist modernleşme projesi sürecinde, “halk” kategorisinden “millet” kategorisine “ulaşıldığı” noktada, Kemalist modernleşme demokratik olmaktan çıkıp totaliter ve otoriter bir hal almıştır.¹¹ Bu süreç devlet, millet, parti ve şef özdeşliğinin söylemsel kuruluşuyla pekişmiştir. Bu noktadan itibaren devlet toplumun tüm sivil alanlarını kuşatmış, devlet dışında bir toplumsallığın varlığını askıya almıştır. Halk kategorisinden millet kategorisine geçişle beraber, millet “büyükçe bir aile” olarak tahayyül edilmiştir. İşte Kemalist modernleşme sürecinde, kadının kilit toplumsal rolü bu aile tahayyülünün ortaya çıktığı yerde başlamaktadır. Zira kadın bu noktada söz konusu bü-

11

Çelik’e göre Kemalist modernleşme projesi kurumsal bir nitelik kazanmadan önce, yani Anadolu direnişi sırasında hegemonik ve kelimenin tam anlamıyla “halkçı” bir nitelik taşımaktadır. Bu halkçılık, siyasal bir aktör olarak “halk” kategorisinin içini dolduran tüm çoğul ve heterojen unsurların varlığına yaslanmaktadır. Ancak modernleşme projesi, tüm kurum ve kuruluşlarıyla varlık bulmaya başladığı andan itibaren, bir ulus yaratma zorunluluğunu beraberinde getirmiştir. İşte bu aşama Kemalist modernleşme projesinin halkçı olmaktan çıkıp milliyetçi olma noktasına evrildiği aşamadır. Bu aşama tüm farklılıkları “millet” gibi homojen bir bütünlüğün içinde eritme hedefinin tarihsel, siyasal, toplumsal ve dilsel olarak hayata geçirilme kaygısının açık biçimde görülür olduğu yere de işaret eder. Bu konuyla ilgili olarak ayrıntılı bilgi için bakınız Çelik, 1996.

yük ailenin tümünün “anası” olarak tasarlanmaktadır. Tam da kadının bu “ulusun anası” rolü, aynı zamanda, korporatist, dayanışmacı, organik toplumsal tahayyülle birlikte, Kemalist söylemin “halk” tahayyülünü “millet” tahayyülüyle eklemleyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Annenin “modern ve asri” bir hayata uyum sağlamanın aslı gerekçesi bile, “ulus” için “modern ve asri evlatlar” yetiştirebilme ihtimalinden kaynaklanmaktadır (Arat, 1998: 53). Gene Akşit, yaptığı incelemede ilk Kız Enstitüsü yıllığında, “enstitünün biricik amacının Türk kızını yeni cumhuriyetin faydalı bir üyesi yapmak” olarak tarif edildiğini bulgulamaktadır (123). Faydalılığın en temel kriterinin “anne” olmak olarak tarif edilmesi ise şaşılacak bir durum olarak düşünülmemektedir. Kadının aslı görevi annelik olunca, “bilgili ve asri kadınların” bilgilerini öncelikle evlerinde uygulamaya koymaları beklenmektedir. Bunun altını çizmek için Atay, 1932 tarihli *Hom Tekniği* adlı bir yazısında Batı'nın tüketim alışkanlıklarını değil, ev içi ekonomik tekniğini almak gereğine işaret ederek, ev içinde aslı görevin kadına ait olduğunu hatırlatmaktadır: “... Kadının başlıca işi evidir. Evden artabilen kadındır ki, dışarı işi arayabilir. Biri aile için kazanan erkekten, öteki ev mekanizmasını ev kazancına uyduran kadından mürekkep aile: ilk istediğimiz budur...” (*Hâkimiyet-i Milliye*, 18 Haziran 1932).

Alıntıda da görüldüğü gibi, kadına yüklenen bu ev içi misyonun, en önemli unsurlarından birisi de ekonomik boyuttur. Kadın bir yandan “anne” olarak ulus için modern evlatlar yetiştirecek; ama diğer yandan yetiştireceği bu evlatlara çok önemli bir “ölçü” kazandıracaktır. Kadının yetiştirmesi gereken bireylerin, yaşam tarzı olarak “modern, batılı asri” olması öngörülürken, tüketim alışkanlıkları açısından Batı'nın o “ölçsüz” tüketim kültüründen ziyade, kanaatkâr ve ölçülü bir “ekonomik ahlaka” sahip olması beklenmektedir. Ekonomik açıdan ölçülü davranış benimseme söylemi, karşımıza tasarruf ahlakını getirmektedir. Bu söylem, bir yandan dayanışmacı organik toplumsal tahayyülle eklenirken, diğer yandan hem ekonomide hem de siyasal yaşamda devletin müdahaleci zihniyetini meşrulaştıran bir işlev görmektedir. Zaten Kız

Enstitülerinde yetiştirilen “kadın/anneler”, okulda edindikleri bilgi, beceri ve kültürle açıkça devletin evdeki temsilcileri gibi görülmektedir (Akşit, 2005: 145). Kadınlar aracılığıyla devlet ailelerden başlayıp, yeni kurulan ulusu medeni bir çehreye kavuşturmak amacı gütmektedir. Kadın, böylece Kemalist modernleşme sürecinde, bir yandan Batı tipi modernleşmenin dinamiklerinden birisi olarak görülürken, diğer yandan “ulusal kalkınmayı” sağlayacak tasarruf ahlakını “anne” olarak oluşturacak bir katalizör unsur olarak tasarlanmaktadır (Arat; 1998: 52).

... Her müessese gibi, aile ocağının da manevi ve maddi iki esas unsuru vardır: Ahlak ve teknik! Ahlak bütün ailenin malı, teknik bilhassa kadının malıdır. Ahlak ve teknik evin manevi havası, maddi rahatı ve güzelliği demektir... Tanzimat'ın bütün kusurları gibi, iktisadi ve siyasi kusurları gibi, bu içtimai kusurunu da yeni Türk düzeltiyor. Yeni Türk'ün yaptığı Türk evini ve kadını Asyalılığa doğru geriletmek değil, çünkü bu irticadır, asıl Avrupalılığa doğru, bulvar Avrupası'na değil, mahalle Avrupası'na, sahne Avrupası'na değil, *hom Avrupası*'na¹² doğru ilerletmiştir. Çünkü Tanzimat Osmanlısıyla yeni Türk'ün farkı, birinin garp maymunluğu yerine ötekinin tam garplılığı ikame etmiş olmasıdır... (*Hâkimiyet-i Milliye*, 18 Haziran 1932).

Aile, kadın ve kadının toplumsal alandaki varoluşunun sınırları, merkezi Kemalist modernleşme paradigmasının “muhafazakârlaştığı” en temel nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Atay'ın çerçevesini çizdiği ailenin içindeki “ahlak ve teknik” ayrımı, toplumsal uzamdaki Ziya Gökalp literatüründen devşirilen “hars-medeniyet” ayrımını çağrıştırmaktadır. Tıpkı toplumun modernleşmesi için Batı'nın tekniği ile Doğu'nun ya da halkın harsını bir araya getirme yaklaşımı gibi, aile içi ilişkide ve ailenin ekonomik etkinliği konusunda da Atay, teknik ve ahlak ayrımına gitmektedir.

Mutfak ve ev içinde maharetli olan kadındır. Kadın da ev içi işlerdeki maharetini, büyük bir aile olarak tahayyül edilen ulusun zenginliği ve refahı için kullanmak zorundadır. Bu dönem kadın söyleminde ev güçlü bir metafor olarak kadınla sürekli yan yana kullanılır. Zira evin düzeni toplumun düzeni demektir, evin temizliği ise geçmişin temizliğini çağrıştırmaktadır (Akşit, 2005: 183). Ka-

12
Vurgular bana ait.

13
Vurgular bana ait.

dına ev içinde yüklenen aşırı rol, bu metaforik çağrışımında anlamını bulmaktadır. Kadın medeni ve hijyenik bir ev içi yönetimi ile, hem çağa uygun bir toplumun kaynağını üretecek, hem de aile ve evi geçmişin “paspal, kirli ve karanlık” izlerinden arındıracaktır. Ancak bunu yaparken, aşırı bir Batı özentisinden de kaçınacaktır.

Atay'ın Batı'nın alınması gereken yanının “bulvar” değil “mahalle” olduğu saptaması da, genel modernleşme tahayyülünün ailevi düzlemdeki zihni yansıması gibi görünmektedir. Burada gene teknik olarak Avrupa, ruh ya da ahlak olarak “Doğu ya da halk” açıkça tercih edilmektedir. Bu noktada “bulvar Avrupası” yozlaşmaya, “mahalle Avrupası” ulusal bilinci” oluşturacak olan ahlaka işaret etmektedir. Karşımıza bu ayrımlardan sonra kadının bedenini yaşama konusundaki “ölçülülük” çıkmaktadır. Bu yaklaşıma göre, kadının aile içindeki ekonomik ölçülülüğü ile giyimi kuşamı arasındaki ölçülülüğü birebir örtüşme içinde olmalıdır. Atay'da kadının giyim kuşamına dair somut bir ölçü tespitine rastlamasak da, kadının ev içindeki faaliyetleri ile tasarruflu bireyler yetiştirme önerisini, bu ölçüye dolaylı bir işaret olarak görmek mümkündür:

... Hepimizin sergisini gezip gördüğümüz İsmet Paşa Kız Enstitüsü, en kısa olarak hom tekniği mektebi diye tarif olunabilir. Enstitünün talebesi 699 kadın ve kız, eve bakmasını, bahçeye bakmasını, masrafa bakmasını, kocasına, kardaşına ve çocuğuna bakmasını odasını döşemesini, sofrasını yapmasını, hepsini bu enstitüde öğrenmektedir. Bu enstitü ve emsali, Türk evine yalnız zevk ve teknik sokarak, ona hom rahat ve güzelliğini vermekle kalmayacak, Türk evine tasarrufu sokacaktır. Bilmeyen israf, bilen tasarruf eder. Türk evi tasarrufa muhtaçtır, yani kadın bilgisine muhtaçtır. Kadının iş görürlüğü ile görmezliği, bilirliği ile bilmezliği arasındaki fark, saadet ve sefalet farkıdır. Milli politika Türk milletini Avrupa harçgüzarlığından kurtarmağa çalıştığı gibi, aile politikası da Türk evini çarşı *haraç güzarlığından*¹³ kurtaracaktır. Memleketin Avrupa'dan, evin çarşıdan alacağı, en zaruri malzeme veya memlekette ve evde yapılması imkânsız eşya olmalıdır... (*Hâkimiyet-i Milliye*, 18 Haziran 1932).

Alıntıdaki “milli politika” ile “aile politikası” tanımlamaları arasındaki geçişlilik de, ulusun büyük aile olarak tahayyül edildiğini ortaya koyan unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tam da bu

nedenle kadının aile içindeki etkinliği ile toplumsal alandaki etkinliği arasında bir fark görülmemektedir. Zira organik, dayanışmacı toplumsal algının öngördüğü bu “ulus/aile” tasarısı, ailenin özel alan olarak kamusal alandan ayrılmasını anlamsız kılmaktadır. Bu yaklaşım nedeniyle, kadına toplumsal alanda “verilen” hakların “siyasal katılım” adına kullanılıp kullanılmadığı da anlamını yitirmektedir. Zira söz konusu organik toplumsal dayanışma tasarısı içinde siyasal katılımdan ziyade, görev paylaşımı öne çıkmaktadır. Bu görev paylaşımı içinde kadının rolü de aile içi ekonomik ilişkilerle beraber, “çocuğunu yetiştirme, kocasına ve kardeşine iyi bakma, sofrasını iyi hazırlama, evini zevkli bir biçimde döşemek” gibi daha “ev içi” görevler üstlenmek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadının Kamusal Varlığını Meşrulaştıran İki Unsur: Anne ve Güzel Eş Olmak

Aslında Kemalist modernleşme projesi içinde kadının toplumsal konumu söz konusu olduğu zaman, “kamusal-özel alan” ayrımının ihtiyari bir ayırım olmaktan öte gitmediği ortaya çıkmaktadır. Devlet, kadınla ilgili olarak ev içi misyonunu tanımlarken kamusal/özel ayrımı keskin bir ayırım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ayırım, kadının kamusal alan (büyük bir aile olan ulus) için “modern ve asri evlatlar” yetiştirmesi söz konusu olunca netliğini kaybetmekte, ihtiyari bir ayırım haline gelmektedir. Bu ayırımın netliğini yitirdiği diğer bir nokta da, kadının kamusal alanda “modern erkek” öznelerin “asri ve güzel eşleri” olarak boy göstermesinin öngörüldüğü durumdur. Bu iki durum göstermektedir ki, modernleşme ile ilgili olarak kadının toplumsal ve politik misyonunun çerçevesini kadının bireysel istemleri değil, “seçkin erkeğin” tasarrufları belirlemektedir. Tam bu noktada kadının toplumsal ve siyasal alanda varoluşunun sınırlarıyla karşı karşıya gelmekteyiz. Kadın böylece siyasal bünyenin heterojen bir bileşeni olan ve popüler siyasal taleplerini dillendiren etkin bir özne değil, toplumsal konunun ve siyasal varlığının sınırları “seçkin erkek” tarafından çizilen “sadık bir anne” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda ka-

14

Burada bedensel ölçüler üzerinden yapılan ideal kadının “güzelliği” tanımlamaları, karşımıza Kemalist modernleşme söylemine içkin olan ve o dönemin diğer totaliter ülkelerinde de genel eğilim olarak karşımıza çıkan “ırk ıslahı” söylemini akla getirmektedir. Bu söylemde kadınlar bedensel olarak “güzelliği” ile, çocuklarsa “gürebüzlüğü” ile seçkin ve müreffeh bir asri toplumun simgeleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Alemdaroğlu, 2005).

dının toplumsal alanda varlık bulmasını gerekli kılan iki durumla karşı karşıya gelmekteyiz: Birincisi, ev içindeki faaliyetlerinin bir uzantısı olarak görülebilecek evlat yetiştirme misyonu vesilesiyle, diğeri ise “seçkin erkeğin” güzel ve estetik eşi olarak kamusal alanda görünür olması vesilesiyle:

...Cenap Şehabettin'in bir yazısında okudum. Boyunla bacak, göğüsle gövde, yüzle ense arasında bir sürü nisbetler varmış; Keriman hanımda bu nisbetler tamammış. Yahu biraz Beyoğlu caddesine, Fatih yollarına çıkınız. Tenasüp davasını sokakta kazanalım. Eciş bücüş bir sürü kadın erkek; bohça gibi karınlar, yağdanlık gibi gerdanlar, paytak bacaklar, soluk yüzler... İstokholm caddesini göz önüne getiriniz. Selim Sırrı yirmi senedir cüce uzatmağa, kambur yassılamağa çalışıyor... (Atay, 1932: 78).

Atay, *Roman* adındaki romanında, 1932 yılında dünya güzeli seçilen Keriman Halise'nin “beden ölçüleri” üzerine, yorum yaparak aynı zamanda seçkin ve kamusal alanda “varlık bulabilecek/varlık bulmayı hak eden” kadın ölçülerini de vermektedir. Buradaki kadına dair tanımlanan ideal beden ölçüleri, karşımıza hâlihazırdaki “eciş bücüş” kadın bedenlerini getirmektedir. Buradaki ideal kadın tanımlamaları Atay'ın düşüncesini seçkin söylemle bir eklemleme içine sokmaktadır. İdeal kadın, “güzelliğe” işaret eden beden ölçüleri ile betimlenirken, aynı zamanda “seçkin” bir kadın tahayyülü de yaratılmakta; böylece “muhayyel seçkin kadın” sıradan kadından ayrılmaktadır.¹⁴ Bu tanımlamaları ise aşkın toplumsal konumu ile “devlet/seçkin erkek” yapmaktadır. Bu tanımlamalar, halk arasındaki güzellik algısını dışlamakta, kendi Batılı/millî güzellik algısını halka dayatmaktadır.

Böylece kadının hem evde hem de ev dışında yüklendiği toplumsal misyonu, kendi istemleri ile şekillenmiş değildir. Zira kadının kamusal alandaki varlığının bedensel ve giyim kuşam olarak sınırları, bizzat Mustafa Kemal tarafından da “ölçülülük” çerçevesinde çizilmektedir. Buna göre kadın ne “ecnebilerin bizi görmek istedikleri gibi gerçek hayattan uzak” olmalı, ne de “bize aykırı bir biçimde aşırı gösterişli bir giyim kuşama” sahip olmalıdır (Atatürk, 1952: 149-150). Mustafa Kemal, 21 Mart 1923 günü Konya kadınla-

rı ile bir konuşmasında ideal Türk kadınının kamusal alanda nasıl varlık bulacağına şu cümlelerle tanımlamaktadır:

... Şehirlerdeki kadınlarımızın tarzı telebüs ve tesettüründe iki şekil tecelli ediyor; ya ifrat, ya tefrit görülüyor. Yani ya ne olduğu bilinemiyen, çok kapalı, çok karanlık bir şekli harici gösteren bir kıyafet veyahut Avrupanın en serbest balolarında bile kıyafeti hariciye olarak arzedilemeyecek kadar açık bir telebüs. Bunun her ikisi de şeriatın tavsiyesi, dinin emri haricindedir. Bizim dinimiz kadını o tefritten de bu ifrattan da tenzih eder... (150).

Buradaki tanımlama, Kemalist modernleşmenin ne Doğulukta ne de Batılılıkta ifrat ve tefrite kaçılmaması yaklaşımının kadın bedeni üzerinde vuku bulduğunun bir göstergesi olarak görülebilir. Tam da bu yaklaşım, devletin toplumu modernleştirme sürecinde, bireyin ne kadar önemsiz bir detay olduğunu ortaya koyan bir delil olarak düşünülmelidir. Aslolan devletin modernleşmesi ve bu sayede “kurtuluşu” olduğu için, birey ve toplumun dinamik istemleri, devletin kurtuluşu için kolayca feda edilebilmektedir. Kadının ulusun annesi olarak tasarlandığı noktada, devlet/seçkinin gözünde halk kavramı, “retorik bir nesne” olarak bile anlamını yitirmektedir. Zira aile olarak tasarlanan ulus, farklılıklardan değil, türdeş “evlatlardan” oluşmaktadır. Bu ayrım “milli olanla olmayan”ın da kolayca ayrılabilmesini sağlamaktadır. Halk kavramında ise halk olanla olmayan arasında net bir ayrım yapabilmek güçleşmektedir (İnsel, 2005: 27). Kadının toplumsal alanda varlık bulmasına dair çizilen ölçütleri üst belirleyen ise “milli olan” olarak karşımıza çıkmaktadır. Tam da bu nedenle modernleşme sürecinde kadın konusundaki değerlendirmeler, halk kategorisinden millet kategorisine geçişi sağlayan önemli ayrımlardan birisi olarak da görülebilir. Bu ayrım ve kadının toplumsal misyon ve rollerine dair tanımlamalar, devlet/seçkin ile toplum arasındaki mesafeyi arttıran bir unsur olarak da değerlendirilmelidir. Devlet/seçkin toplumun cehaletini vurgularken, kadının cehaleti üzerinde de durmaktadır. Zaten kadının ev içi ve kamusal alandaki varlığını yerine yerleştiren ve bu varlığın sınırlarını çizen tanımlamalar, “kadının cehaleti”ni ortadan kaldırmaya dair çabalar olarak da düşünülebilir. Ancak devletin kadın üzerinden topluma müdahalesi, “halkın cehale-

ti" yargısından meşruiyet kazansa da, ortaya çıkan, devletin toplumun dinamik kesimlerinin dinamiğini köreltmesi durumudur (24). Bu durum, kadınlarla ilgili devlet/seçkin müdahalesi ve tepeden şekillendiriciliği konusunda da değişmemektedir. Kadının özgürlüğü bu noktada tali bir unsur olmanın ötesine gitmemektedir. Zira kadına dair eğitim tahayyülü, toplumun topyekün gelişimi ve şekillendirilmesi temel amacının tali bir bileşeni gibi algılanmaktadır.

Atay'ın Düşünce Evreninde Kadına Dair Baskın Söylemin Kırılma İzleri

Atay'da, kadın konusunda genel Kemalist ve muhafazakâr algıdan uzaklaştıran unsurlara da rastlanmaktadır. Atay'ın, *Roman* adındaki romanında Fransız bir kadına, Kemalist modernleşmenin kadınlara ilişkin yaklaşımı ile ilgili yaptırdığı yorumunu bu çerçevede içinde değerlendirmek mümkün görünmektedir.

... Harem ölmedi, mösyö, selamlık ölmedi... Harem dediğiniz nedir, kafes mi, peçe mi, kaçgöç mü? Türkiye'de kadın yalnız anaya denir. Kadın ancak çenesi sarktığı, yavruları dizlerini doldurduğu zaman kümeslilikten çıkar. Bir salona erkek girince, kadınlarınızın daha yarısından fazlası ayağa kalkıyor. Sokakta kadın üstüne dikilen bakışlara dikkat ediniz. Birçoklarınızın avucundan, tokatladığı kadınların kokusu duyulabilir. Sizin kadınlarınızda isteri, bir cinsi nöbeti değil, kalb hastalığıdır. Harem-selamlık, iki ayrı ev, iki ayrı pencere, iki ayrı duvar mıdır? Hayır... İki ayrı ahlak, iki ayrı namus, iki ayrı ırz, iki ayrı terbiye, iki ayrı hayat, iki ayrı felsefe... Erkek flörtü ahlak kadın flörtü ahlaksızlık, erkek sokağı namus kadın sokağı namussuzluk... Hanginiz bir başka kadını tecrübe etmediniz, hanginiz sizin olmayan bir kadının tecrübesini bile hoşgördünüz? Erkekler saltanatı, tanrı-erkekler saltanatı... (119).

Alıntının yapıldığı eser, Atay'ın çok fazla olmayan romanlarından birisidir. Romanın genel yapısı, yazarın kişisel sorgulamalarını ortaya koymaktadır. Tam da bu kişisel sorgulamalar nedeniyle romanı bir çeşit biyografik roman olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Yazar bir anlamda, köşe yazılarında ve diğer dene-

me yazılarında ortaya koyduğu düşüncelerini, romanda yarattığı kahramanlara söyletmektedir. Ancak yazar, burada kadın konusuyla ilgili olarak ortaya çıkan ve Kemalist modernleşme projesinin genel perspektifine aykırı olarak değerlendirilebilecek düşüncelerini, bu kadar açıklıkla köşe yazıları ve denemelerinde ortaya koymamaktadır. Alıntıda karşımıza çıkan düşünceler, zaten yazarın kendi düşünceleri değildir. Yazar bu düşünceleri, *Madam Cavat* adında Fransız bir kadına söyletmektedir. Her ne kadar, kadının toplumsal alanda varlık bulması ile ilgili sınırlılıklar hakkındaki Kemalist telakkiye, alıntıda bir Fransız kadın tarafından ağır eleştiriler yöneltilmiş de olsa, yazarın bu eleştirilere romanında yer vermesi önemli görünmektedir. Zira yukarıda da vurguladığımız gibi, Kemalist modernleşme sürecinde kadın, kadınlığı ve cinsiyeti / cinselliği ile toplumsal alanda varlık bulmak yerine, anneliği ile varlık bulabilmiştir. Alıntıda bu konuya doğrudan bir eleştiri yöneltilmektedir. “Türkiye’de kadın yalnız anaya denir” (119) cümlesi, Kemalist modernleşmenin kadına yüklediği toplumsal rolün ne kadar sınırlı olduğunun çarpıcı bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kemalist modernleşme süreci, kadının toplumsal konumunu yükselttiği iddiasını en fazla, “harem selamlığın, peçenin, kaçgöçün” ortadan kaldırılması gibi uygulamalarla desteklemektedir. Ancak alıntıda geçen eleştiri, bu iddianın ne kadar sığ kaldığını ortaya koymaktadır. Burada önemli olan görünürde radikal reformlar hayata geçirmek değildir,¹⁵ önemli olan zihinlerde köklü bir değişim ortaya koymaktır. Alıntıda karşımıza çıkan merkezi eleştiri zihniyetin değişmediği yönündedir. Atay’ın böylesine köklü eleştirilere, roman gibi kurmaca bir metin üzerinden de olsa yer vermesi, onu dönemin kadına dair genel algısının dışına çıkarmaktadır. Bu eleştirilerden bir paragrafa daha yer vermekte yarar vardır:

...Karılarınız sokağa Fransa’yı aramak için değil sizinle buluşmak için çıkıyor. Son asrın büyük kavgası kadın-erkek beraberliği kavgası değil midir? Sizde şu tuhaflık var, ki siz kadına karşı, kendinize hak ve ahlak diye sokağı ve geceyi ayırdığınız için, kadın da sokak ve geceyi hak olarak kazanmağa çalışıyor. Belediye azalığı, doktorluğu, avukatlığı siz onlara Fransızlardan daha kolay veriyorsunuz. Fakat bir türlü kadınlığı vermi-

15

Hayata geçirilen uygulamaların da radikal olmadığını yukarıda açıkladık. Mustafa Kemal’in *Söylev ve Demeçleri*’nden yapılan kadının ölçülü olmasına dair alıntı bile, kadının toplumsal alanda kadın kimliği ile değil, ölçülü ana kimliğiyle varolabileceğini ortaya koyan delil olarak düşünülmelidir (bakınız Atatürk, 1952: 150). Burada karşımıza çıkan kadının örtünmesine dair ölçülülük, kadının davranışları, cinsel kimliği, cinsiyeti gibi yönlere de teşmil edilebilmektedir.

yorsunuz. Ben diş çekemediği, karın yaramadığı, kürek cezası veremediği için sızlayan Türk kadını görmedim. Dişilikten kurtulup kadın olamadıkları için ağlayanları gördüm... (120).

Alıntının genel teması, Kemalist modernleşmenin devlet eliyle kadına siyasal haklar vermesinin, kadının kamusal alandaki varlığını sınırladığı eleştirisine dayanmaktadır. Kemalist modernleşme projesinin siyasal tahayyülü, devlet dışında bir siyasallığı ortadan kaldırma üzerine kurulu görünmektedir. Bu bağlamda, Kemalist projenin kadına "verdiği" siyasal haklar da devletin kurumsallığı çerçevesinde kullanılabilecek haklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu siyasal hakları, hem kadın hem de diğer toplumsal kategorilerin temsilcileri, devletin gözetimi ve vesayetinde kullanabilecektir. Alıntıda eleştirilen temel nokta da bu yaklaşımdır. Kadının "belediye başkanı, yargıç olması", eleştiri yapan kişinin gözünde çok da büyük bir önem arz etmemektedir. Zira kadınlar, bu meslekleri yapamamaktan değil, gerçek anlamda "kadın" olarak ya da cinsel kimlikleri ile "kamusal alanda" varlık bulamamaktan Őikyeti görünmektedirler. Bu ayrımı, eleştiri yapan kadın, "dişilik ve kadınlık" arasındaki farklılığa dikkat çekerek ortaya koymaktadır. Yukarıdaki diğer alıntıdan da anlaşıldığı üzere, "dişilik" analığa, "kadınlık", kadının kendi gerçek cinsel kimliğine işaret etmektedir. Böylece Kemalist modernleşme projesinin kadının toplumsal alanda varoluşuna dair tahayylndeki sınırlılık karşımıza çıkmaktadır.

Kemalist modernleşme sürecinin önde gelen seçkinlerinden olan Atay'ın böylesine eleştirilere romanında yer vermesi her ne kadar önemli de görünse, yazılarının genel yapısı, romandaki kahramanın eleştirilerini hak edecek niteliktedir. Siyasal bir aktör olarak "halk" kavramının iini dolduran diğer toplumsal unsurlar gibi kadınlar da, Kemalist modernleşme projesinin, tepeden Őekillendirme nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tepeden Őekillendirme arzusu, kadınların popüler siyasal taleplerinin nn kesip, bu talepleri Kemalist modernleşmenin "medeniyet/Batılılaşma" ideali çerçevesine yerleştirme eğilimini beraberinde getirmektedir. Bu eğilim, kadının cinsel kimliğinin de parçası olduğu popüler siyasal ta-

leplerini körelten, devlet dışındaki siyasal oluşumları ortadan kaldıran ve toplumsalın yanında kadınlık hallerine içkin olan heterojenliği söylemde türdeşleştiren bir toplumsal süreci ortaya çıkarmıştır. Burada kadın siyasal katılımı nedeniyle değil, “milletin anası” olarak üstlendiği görevle bir anlam kazanmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada 1930'lu yılların genel kadın algısı ile bu algının özel olarak iki yazar düzleminde görünür olma biçimleri incelenmiş, odak ise kadının kamusal görünürlüğü'nün sınırları olarak belirlenmiştir. Bu sınırı çizen temalar her iki yazarda da farklılıklar arz etse de sonuç aynı noktaya varmaktadır. Biri modernleşmeci diğeri muhafazakâr olarak bilinen iki yazar, farklı bağlamlarla da olsa kadının toplumsal ve siyasal özgürleşimi konusunda örtüşen düşüncelere sahip görünmektedir. Kemalist modernleşme paradigmasının muhafazakârlaştığı en temel unsurlardan birisi de milliyetçi söyleme eklenilen kültürel özgünlük, ahlakilik, ölçülülük gibi ideallerin, kadının özgürleşim ve kamusal varlığının çerçevesini keskin bir biçimde çizmekte oluşudur. Bu çizginin izlerini her iki yazarda da farklı tematik bağlantılarla saptamak mümkündür. Örneğin, Peyami Safa'nın kadına “annelik” rolü yüklediği bağlam, kadının doğadan gelen özelliği gibi resmedilirken, Atay anneliği, kadının “eş, kardeş ve evlatlarına bakma yükümlülüğü” bağlamında tanımlamaktadır. Her iki bağlam da kadını “annelikle” tanımlarken, organik, dayanışmacı söylemin güçlü vurgularıyla bütünleşerek, “ulusun annesi” noktasına yerleştirmektedir. Böylece kadının kamusal alandaki varlığının çerçevesi de cinsel kimliği ve ekonomik üretkenliği bağlamından çıkarılıp, katı bir biçimde görev ve yükümlülük olarak da tanımlanan “annelik” bağlamına yerleştirilmektedir.

Bütün benzerliklere rağmen kadının kamusal varlığının sınırları konusunda Safa'nın, Atay'dan daha muhafazakâr olduğunu kabul etmek gerekir. Örneğin Safa için kadının yapacağı işlerle erke-

ğin yapacağı işler arasında kesin bir ayrım bulunmaktadır. Ancak merkezi Kemalist söylemin billurlaştığı Atay ise, kadının en az erkek kadar maharetli bir biçimde her işi yapabileceği kanaatini taşımaktadır. Hatta Atay, *Roman* adlı romanında Kemalist modernleşme söyleminin kadın tasarımının bile sınırlı ve vitrin mantığına dayalı olduğu tezini roman karakterlerinden birine söyletmektedir. Ancak iki yazarın da kadının siyasal katılımına dair perspektifi, genel Kemalist söylemin kadın algısı ile örtüşme içinde görünmektedir. Zira iki yazar için de kadının toplumsal ve kamusal alanda varlığının iki temel koşulundan birisi “milletin anası”, diğeri Cumhuriyet’in seçkin erkeklerinin güzel eşleri olmasıdır. Her iki yazar için de millet “büyükçe bir aile, kadın da bu büyük ailenin anasıdır”. Bu “milletin anası” tasarımının siyaseten iki işlevi bulunmaktadır: Birisi kadının siyasal katılımının annelik görevinin dışında bir işlevinin anlamsız olması nedeniyle gereksizliğinin ima edilmesidir. İkincisi, kadının milletin bütününe annesi olarak tasarlanması nedeniyle milletin organik ve homojen bütünlüğü pekiştirilmiş olmaktadır. Milleti tanımlayan aile metaforu böylece etkin ve katılımcı bir yurttaş tahayyülünden ziyade sadakate dayalı bir yurttaş tahayyülünü ortaya çıkarmaktadır. Böylece kadın da popüler siyasal taleplerde bulunan ve bu taleplerin dillendirilmesi sürecinde ortaya çıkan bir etkin özne değil, Cumhuriyet’in seçkin erkeklerinin kendisi için uygun gördüğü haklara rıza gösteren ve boyun eğen “sadık bir anne ya da eş” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

- Ağaoğlu, Adalet (2005). *Ölmeğe Yatmak Dar Zamanlar 1*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akşit, Elif Ekin (2005). *Kızların Sessizliği, Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alemdaroğlu, Ayça (2005). “Politics of Body and Eugenic Discourse in Early Republican Turkey.” *Body&Politics* 11(3): 61-76.
- Arat, Zehra (1998). “Kemalizm ve Türk Kadını.” *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu (der.) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 51-70.
- Aristoteles (1998). *Nicomakhos’a Etik*. Çev., Saffet Babür. 2. Baskı. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Aristoteles (1993). *Politika*. Çev., Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Atatürk, Mustafa Kemal (1952). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Atay, Falih Rıfkı (1932). *Roman*. İstanbul: İstanbul Akşam Matbaası.
- Atay, Falih Rıfkı (1932). "Hom Tekniği." *Hakimiyeti Millîye*. 18 Haziran.
- Bele, Tansu (1998). *Erkek Yazınında Kadın*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül (2006). *Tarihin Cinsiyeti*. 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, Tanıl (2005). "Analar Bacılar Orosular: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın." *Şerif Mardin'e Armağan*. Ahmet Öncü ve Orhan Tekelioğlu (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 241-281.
- Caporal, Bernard (2000). *Kemalizm Sonrasında Türk Kadını-III*. Çev., Ercan Eyüboğlu. İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.
- Chatterjee, Partha (2002). *Ulus ve Parçaları*. Çev., İsmail Çekem. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chatterjee, Partha (2004). "Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm." *Vatan Millet Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.) içinde. Çev., Ayşe Gül Altınay. İstanbul: İletişim. 103-125.
- Çelik, Nur Betül (1996). *Kemalist Hegemony: From Its Constitution to Its Dissolution*. University of Essex: Basılmamış Doktora Tezi.
- Durakbaşı, Ayşe (1998). "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'." *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu (der.) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 29-50.
- Gökmen, Özgür (2003). "Tek Parti Dönemi Cumhuriyet Halk Partisi'nde Muhafazakâr Yönelimler." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Muhafazakârlık*. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (yay. haz.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 132-154.
- Göle, Nilüfer (2001). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004). *Kör Ayna Kayıp Şark, Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İnsel, Ahmet (2005). *Türkiye Toplumunun Bunalımı*. 6. Baskı. İstanbul: Birikim Yayınları.
- İrem, Nazım (1999). "Muhafazakâr Modernlik, 'Diğer Batı' ve Türkiye'de Bergsonculuk." *Toplum ve Bilim* 82: 141-179.
- Kadıoğlu, Ayşe (1999). *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi, Türkiye'de Demokratik Açılım Arayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaoğlu, Yakup Kadri (2005). *Ankara*. 22. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köker, Levent (1996). "Kimlik Krizinden Meşruluk Krizine: Kemalizm ve Sonrası." *Toplum ve Bilim* 71: 150-167.
- Lloyd, Genevieve (1996). *Erkek Akıl, Batı Felsefesinde "Erkek" ve "Kadın"*. Çev., Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Moran, Berna (1991). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. 4. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pateman, Carole (2004). "Kardeşler Arası Toplumsal Sözleşme." *Sivil Toplum ve Devlet Avrupa'da Yeni Yaklaşımlar*. John Keane (der.) içinde. Çev., Aksu Bora. Ankara: Yedi Kıta Yayınları. 119-146.
- Safa, Peyami (1933). "Yalana Dair Gevezelik." *Yedigün*. 12 Temmuz.
- Safa, Peyami (1935). "Kadınların İstedikleri." *Hafta*.

Safa, Peyami (1937). "Kadına Vaadedilen İstikballer Hakkında." *Cumhuriyet*. 20 Ağustos.

Safa, Peyami (1938). "Halis ve Mtereddi Tipler." *Cumhuriyet*. 10 Mart.

Safa, Peyami (1997). *Bir Akşamdı*. 11. Baskı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, Peyami (1999). *Canan*. 10. Baskı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, Peyami (2004). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Safa, Peyami (2005). *Sözde Kızlar*. 25. Baskı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

şerifsoy, Selda (2004). "Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1950." *Vatan Millet Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.) içinde. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekeli, şirin (1991). "Tek Parti Döneminde Kadın Hareketi de Bastırıldı." *Sol Kemalizm'e Bakıyor*. Ruşen akır ve Levent Cinemre (der.) içinde. İstanbul: Metis Yayınları. 93-107.

wikipedia.org/wiki/Lilith

Yeşilkaya, Neşe G. (2003). *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kitap Eleştirileri

Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar

Nejat Ulusay (2008)

Ankara: Dost.

461 sayfa.

Altyazılı Rüyaalar: Avrupa Göçmen Sineması

Özgür Yaren (2008)

Ankara: Deki.

201 sayfa.

Tolga Hepdinçler

Bugünden on onbeş yıl kadar önce Andrew Higson, Susan Hayward, Stephen Crofts gibi isimler ulusal sinemanın belli belirsiz sınırlarını netleştirmeye çalışıyorlardı. Aynı yıllarda ulus sinemaları (bakınız İran sineması, Güney Amerika ulusal sinemaları) hiç olmadıkları kadar popüler ve ödüllüydü.¹ Ancak, ulusal sinema tartışmalarının dumanı tüterken, 2000'li yılların hemen başında film çalışmalarında ulusötesi/göçmen sinemaların "ateşli" tartışmalarına tanık olundu. Etnisite, etnik kimlik, uluslararasılık, küreselleşme ve benzeri kavramlar çerçevesinde alev-

lenen bu tartışmalar, önceki yirmi-otuz yılın (Fernando Solanas ve Octavia Getino'nun üçüncü sinemayı kavramlaştırılmalarının tarihi 1969'dur²) ulusal sinema tartışmalarının/tezlerinin yerini aldı.

Film kuramlarını ortaya çıktıkları dönemlerden ayrı düşünmemiz mümkün değildir. Göçmen sinemalara değinen çalışmalar, Avrupa göçmenlerinin demografik hacminin genişliği ve ardından göçmenlerin yeni kuşaklarının film endüstrisi ve pazarı içerisindeki etkinliklerinin artmasıyla ilişkili görünmektedir. Bu durum da film teorisinin evrimsel gelişimini tetikleyen sosyo-kültürel dolayimli entelektüel eğilimler ile paralellik göstermektedir. Henri Bergson'un 1913 tarihli *Matter and Memory* adlı çalışmasından bu yana Eisenstein'in, Balasz'ın biçimci teorileri, ardılları Bazin ve Kracauer'in gerçekçi teorileri her zaman toplumsal, kültürel ve entelektüel eğilimlerin film teorisi içerisindeki yansımaları olarak ortaya çıktılar. Dudley Andrew'ın iddia ettiği gibi (1996) bu kuram-

lar filmin becerileri üzerine şematik/sistematik nosyonlar bütünü oluşturma derdindeydi. Kuramcılar için, belki de en belirgin şekilde Eisenstein örneğinde, filmin bir biçim olarak özgülleşmesi entelektüel bir gereklilikti. Ulusal sinemaların doğuşu ise büyük travmaların ertesinde gözden ve çaptan düşen Avrupa (ve dünya) sinemalarının Hollywood'a karşı "direnişî" ile şekil bulan sanatsal, sosyal belki de endüstriyel bir gereklilikti.

Peki bir anda, film çalışmalarının orta yerinde karşılaştığımız göçmen sinema ve ulusötesi sinema tartışmaları nasıl bir gerekliliğin sonucuydu? İşin gerçeğine bakılırsa, göçmenler (en azından sinemanın mevzu olan göçmenler) 1950'li yıllardan itibaren -özellikle savaş sonrası post-kolonyal üçüncü dünya ve emek göçmenleri- Avrupa'nın sosyal ve kültürel ortamının parçası olmuşlardı. Bu açıdan göçmenler ve göçmenlikle ilgili tartışmalar Avrupa için hiç de yeni bir olgu değildir. Sinemada göçmenlik, 90'ların sonundan da önce yeni Alman sinemasında (Fassbinder'de, hatta biraz da Wenders'ta); İngiliz politik sinemasında (Ken Loach'ta ve İngiliz siyah sinemasında); Fransız post-kolonyal sinemasında ve ikinci kuşak Mağripli göçmenlerin *beur* sinemasında karşılaştığımız bir olgudur.³ Bu dönem için yeni olan, biraz gecikmiş olsa da, Edward Said'in *Oryantalizm* çalışması ile Homi Bhabha, James Clifford, Stuart Hall gibi isimlerden esinlenen post-kolonyal "dilde" yeni bir film teorisi.⁴ Böylece göçmenlerin dertlerini sorgulayarak başladıkları film deneyimi, film teorisinin/eleştiri-

risinin de başat tartışma konusuna dönüşmüştür.

Avrupa'nın en büyük diasporalarından olan ve emek göçü ile en geniş göçmen nüfusuna sahip Türkiye'de geçtiğimiz aylarda eş zamanlı olarak göçmen ve diaspora sinemaları ile ilgili iki çalışma yayımlandı. Nejat Ulusay'ın *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* ve Özgür Yaren'in *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması*. Ulusal sinemanın neredeyse hiç tartışılmadığı Türk film eleştirisi içerisinde, Avrupa'da göçmenlikle ilgili entelektüel iklimi yakalayan iki benzer çalışma olarak literatüre girdiler.⁵

Her iki çalışma başlıklarından da anlaşılabilir gibi, yukarıda ana hatları ile belirlediğimiz özellikle 90'lı yıllarda film çalışmalarında yeni tartışma alanına odaklanmış görünmektedirler. Ancak başlıklandırmadan kaynaklı benzerlik, göçmenlik, ulustaşılık gibi sorunları tartışırken izledikleri yöntemler açısından yerini farklılığa bırakmaktadır. Öncelikle, Ulusay'ın ulustaşılık olarak nitelendiği göçmen/diaspora sinemalar, daha çok uluslararası ilişkiler bağlamında değerlendirilebileceğimiz, daha geniş bir örneklem alanına sahip film üretim sürecine odaklanmaktadır. Yaren'in izlediği yöntem ise daha özgül örnekler üzerinden gitmekte ve örneklere yönelik Bakhtinci bir analize odaklanmaktadır. Her iki çalışmanın örneklem evreninde ağırlıklı olarak Avrupa'da (özellikle Ulusay'da Avrupa dışında da) film üreten göçmen Türk sinemacılar yer almaktadır. Ancak bu örneklem alanına Ulusay'ın Yaren'e göre daha çok eğilmiş olduğu söylenebilir.

Ulusay'ın çalışmasının ilk bölümünü oluşturan “Küreselleşme ve Sinema” başlıklı bölüm, sadece sinema alanını değil aynı zamanda tüm medyayı da içine alan küreselleşme olgusunu betimlemektedir. Küreselleşmenin kültürel, ekonomik ve toplumsal durumlar üzerindeki etkilerini Marshall McLuhan'ın “küresel köy” analojisinden başlayarak Peter L. Berger, Immanuel Wallerstein ve Martin Albrow gibi kuramcıların açıklama önerileri ve tezleri ile tanımlamaktadır. Ulusay'ın bu bölümde özellikle odaklandığı konu ise ulus-devletin işlerliğini zayıflatmış görünür, bu nedenle de kültürel anlamda küreselleşmeyi de biçimlendirmiş görünen ekonomik küreselleşmedir. Ulusay'ın “Modernliğin Ürünü Sinema” olarak başlıklandığı alt bölüm ve onu takip eden bölümler, sinemanın küreselleşme olgusuna nasıl eklemendiğini tartışmaktadır. Ulusay, burada dikotomiye başvurarak sinemanın ilk küresel (hatta küreselleşme öncesi) film endüstrisi Hollywood sineması ve bu sinemanın uluslararası egemenliğine karşı direniş stratejileri geliştiren dünya sinemasının küresel niteliklerine odaklanmaktadır. Dünya sinemasının uluslaşırılması ve kimlik politikalarında yaşanan radikal değişimlerle, özellikle 70'ler ve 80'ler ile birlikte yeni konular ve temalar çerçevesinde yeniden oluştuğu tartışılmaktadır. Ulusay'ın bölüm içerisinde tartıştığı bir diğer olgu ise doğrudan küreselleşme sürecinin önemli göstereni olarak nitelendirdiği göçmenlik olgusudur. Ulusay, göçmenliği küresel dinamizm (iletişimsel, ekonomik vesaire) ile ilişkili bir mübadele sürecine eklemektedir.

mektedir. Avrupalı ilk göçmen sinemacılar-dan başlayarak, İkinci Dünya Savaşı ile ivme kazanan ötekilik tanımlı post-kolonyal, diasporik ve göçmen sinemalara kadar uzanan ve devam eden geniş bir perspektif içerisinde göçmenlik olgusunun sinema ile ilişkisini kurmaktadır. Ulusay bu bölüm içerisinde çalışmasının alt başlığını da oluşturan melezlik olgusunu tanımlamaktadır. Buna göre melezlik üçüncü dünya sineması ya da üçüncü sinemanın ortaya koyduğu kültürel yerellik ve homojenlik karşısında özellikle diaspora ve göçmen sinemasında karşımıza çıkan, post-kolonyal nitelikleri de içerisinde barındıran eklektik bir kimliktir. Yaren'in film analizinin temelinde yer alan Bakhtinci *polifoni* (çokseslilik) ve Bhabha ile Hall'ün post-kolonyal tanımlarının içinde yer alan çokkültürlülük, melezliği tanımlamak üzere Ulusay tarafından da kullanılmıştır. Ulusay'ın temel sorunsalını ortaya koyduğu bu bölümde dikkat çeken bir başka özellik, ulusaşırı film kuramcılarının yapmış olduğu temel ayrımlara yer vermeden, küresel olarak nitelendirdiği ulusaşırı/ulusötesi film kuramlarını ve film/yönetmen/*auteur* örneklerini bir arada değerlendirmesidir. Bu açıdan Yaren'in çalışmasının bölümlendirilmesinde görülen ve Hamid Naficy'nin *An Accented Cinema: Exile Diasporic Filmmaking* (2001) adlı çalışmasında oraya koyduğu diaspora, sürgün, post-kolonyal ayrımlandırması esininden bağımsız görünmektedir.

Ulusay'ın çalışmasının ikinci bölümünü oluşturan “Türkiye'de Sinemanın Uluslararası İlişkileri” başlığı altında, Türk sinema-

sının öncelikle Hollywood sineması ile birkaç küçük ve “sözde” istisna dışında tek yönlü olarak ilerleyen ilişkisi, Avrupa “sanat” ve Amerikan “popüler” sineması karşılığında, dönem dönem değişen ekonomik, sosyal ve entelektüel eğilimlere göre saf değiştiren tutumu tartışılmıştır. Bölümün ilgi çekici özelliklerinden biri, öncelikle Mısır ve Hint sineması esinindeki Yeşilçam sinemasının, Doğu sinemaları ve endüstrileri ile ilişkiler kurmuş olduğunun vurgulanmasıdır. Ortak yapımlar olarak nitelendirilen birkaç örnek dışında, Doğu ile kurulan ilişkilerin sıklıkla esin ve hatta verilen örneklerle pastiş olarak adlandırabileceğimiz tek yönlü bir süreç olduğu tanımlanmıştır. Ayrıca bölüm içerisinde, Hollywood yaklaşımına örnek olarak “hayali/ümitsiz” Atatürk filmi ve Amerikan sinemasından kopuş için “Türk kabusu” *Geceyarısı Ekspresi* (Allen Parker, 1984) uluslararası ilişkilerde özgün örnekler olarak değerlendirilmiştir. 90’lı ve 2000’li yılların ardından Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilen dönem, popüler Amerikan sineması karşısında ulusal düzeyde üretilen gişe başarılı filmler ve uluslararası (özellikle *Eurimage*) destekli filmlerin örneklenmesi ile tanımlanmıştır. Bölümün sonunda yer alan, Türk sinemasının akademik alanda konumunu tanımlayan alt bölüm ise kısa örneklerle desteklenmesine rağmen, neredeyse hiç sözü edilmemiş araştırma alanına dair öncü bir çerçeve çizmektedir.

Ulusay’ın Yaren’in çalışması ile kafa kafa ya verdiği üçüncü bölümün başlığı ise “Ulusötesi Sinema-I ‘Almanlar’ Fatih Akın ve

Diğerleri”dir. Başlığın çağrışımına rağmen Ulusay, bu bölümde salt Almanya’ya 1955-1973 arası göç eden “Almanların” torunları ve çocukları olan üçüncü kuşak göçmen sinemacıları anlatmak yerine, kronolojik bir izlek ile hem yerel (ya da ulusal) hem de ulusötesi örneklerde göçmenlik, sürgünlük, eve dönüş temasını işleyen örneklere yer vermiştir. Benzer içerikteki metinlerde görülebileceği gibi, Ulusay bu bölümde Tunç Okan, Tevfik Başer, Ayten Kuyululu gibi erken dönem (90 öncesi) ve geç dönem göçmen Türk yönetmenler arasında temaların evrimi açısından farklılaşmayı vurgulamıştır. Aynı biçimde Yaren’in çalışmasında görülen bu kırılma noktası, Deniz Göktürk gibi kuramcılarda da yinelenen ve sıklıkla farklılıklar ve ötekilik üzerinde dönüp dolaşan *gastarbeiter* (konuk işçi) sinemasından daha melez bir göçmen sinemaya dönüştür. Kendilerinden önceki kuşaktan ve onların sorunsallarından farklılaşan son kuşak göçmenlerin filmlerinde kullandıkları temalar bu kırılmayı kabul edilir kılmaktadır. Ulusay aynı biçimde bu kırılma içerisinde, 90’lı yıllarla karşılaşılacak yeni temaların neler olduğunu özgün örneklerle tanımlamıştır. Ulusay burada tartışılabilir bir dikotomiye girerek erkek ve kadın “Almancı” sinemacıların temalarını ayırtmıştır. Özellikle, Fatih Akın, Thomas Arslan, Neco Çelik, Yüksel Yavuz gibi üçüncü kuşak Alman-Türk erkek yönetmenlerin sıklıkla yineledikleri temalar olarak aile, suç, yol, yolculuk; Buket Alakuş, Sülbiye V. Günar ve Nuray Şahin gibi aynı kimlikteki kadın yönetmenlerin filmlerindeki temalar olarak ise ana-kız ilişkisi ve kadın

dayanışması örneklenmiştir. Ulusay'ın kültürel benzerlik göstermesine rağmen farklılaştırdığı bu ayrım, feminist film kuramı ve kavramları çerçevesinde anlaşılır görünmektedir.

Ulusay'ın çalışmasının son bölümü, iki özgül örnek olan ve tamamen ayrı göçmenlik deneyimleri ve kültürel dinamikler içerisinde değerlendirilen Kutluğ Ataman ve Ferzan Özpetek sinemalarına ayrılmıştır. Bu iki örnek üzerinden göçmenlik, kültürel melezlik dolayımı olmanın aksine daha makro düzeyde bir sinema eğilimi içerisinde okunabilecek film pratikleri örneklenmiştir.

Yaren'in çalışması ise Ulusay'ın küreselleşme odaklı başlangıç noktasının aksine, göçmen sinemasının karşısına ulusal sinema kavramını yerleştirmektedir. Benedict Anderson'ın 1983 yılına ait *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* adlı çalışmanın esinindeki Andrew Higson, Susan Hayward ve Alan Williams gibi ulusal sinemanın sınırlarını belirlemeye çalışan kuramcılarının çalışmaları örneklenerek, paradigmanın bugünkü iflasına yol açan dinamikler gözler önüne serilmektedir. Yaren'e göre paradigmanın iflasının nedeni, kavramın temel argümanlarının bulunduğu zeminin belirsizliğidir. Bu nedenle yazar ulusal sinemanın katı yapılanmasına karşı (gerçi Higson gibi bazı kuramcılar son dönem çalışmalarında kavramı esnetmişlerdir), ulusötesi ve göçmen sinemaların esnek yapısını belli belirsiz vurgular ve ulusal sinema paradigmasının günümüzdeki göçmen sinema deneyimini tanımlamaktaki başarısızlığına işaret eder.

Yaren ayrıca açık bir biçimde, Anderson'un esinindeki film eleştirisinin, son dönemde post-kolonyal tonda gelişen ve Homi Bhabha gibi kuramcılarının esinindeki film eleştirisine dönüşümünün altını çizmektedir.

Yaren çalışmasının bölümlendirmesinde, Avrupa göçmen sinemasına yönelik en belirleyici çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Hamid Naficy'nin "aksanlı sinemacılar" olarak tanımladığı üçlü ayrımdan yararlanmıştır. Doğrudan yazarın kendisinin de dile getirdiği üçlü ayrım sürgün, diasporik ve etnik sinemacılar (sömürge sonrası/kimlik sinemacıları), çalışmanın içeriğinin başlıklandırılmasında "Diaspora ve Sürgünler", "Sömürge Sonrası" ve "Emek Göçmenleri" biçiminde yer almıştır. "Diaspora ve Sürgünler" başlığı altında diaspora sinemalarına özgü melankoli ve yas temaları özellikle etkin ve üretken Ermeni diaspora sineması ile örneklenmiştir. Bu açıdan özellikle, Ermeni diaspora sinemasında görülen kendine özgü endüstriyel oluşum, kurumsal etkileşim ve hepsinin ötesinde politik kimlik inşası sürgün ve diaspora sinemasının temel unsurları olarak tanımlanmıştır. Yaren'in göçmen sinemalar ayrımından ikincisi, Edward Said kaynaklı Homi Bhabha ve Gayatri Spivak etki-sindeki sömürge sonrası kavramı içerisinde değerlendirilen göçmenlik deneyimidir. Yaren, sömürge sonrası film deneyiminin, hem sürgün-diaspora sinemaları ile yakınlığına hem de sonraki başlıklandırması olan "Emek Göçmenleri" ile yakınlığına dikkat çeker. Özellikle Mağrip kökenli sinemacıların post-kolonyal kimliklerini ve bu kimliğin daha az

görünen yüzünde, sürgün ve emek göçmenliği deneyimini örneklemiştir. Yaren'in özellikle vurguladığı ve dikkat çeken iddia, sömürge sonrası sinemasında melezlik deneyiminin, madunluk ekseninde gelişen bir tema olmaksızın çağdaş örneklerde *trope* olarak okunabileceğidir. Yaren'e göre sömürgeci efendinin rolü karşısında sömürgeleştirilmiş köle arasındaki ilişki bu yeni deneyim içerisinde ters-yüz edilmiştir. Ulusay'ın çalışmasında göçmen sinemada marjinalleştirici bir unsur olarak işaret ettiği *queer* durumu ya da sinemasına post-kolonial bağlamda Yaren tarafından da işaret edilmektedir.

Yaren'in göçmen sinema için üçüncü ayırımı ise, emek göçmenliği çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Ulusay ile benzer bir biçimde, emek göçmenliği ekseninde Almanya'da son on yılda faaliyetlerini artırmış Türk-Alman yönetmenlere odaklanılmaktadır. Ulusay'ın aksine Yaren 1990 öncesi örneklerle daha sınırlı bir biçimde değinmektedir. Ancak burada da, görev sineması olarak adlandırdığı kültürel karşıtlık bağlamında katı stereotiplere sahip ama toplumsal sorumluluk sahibi ve didaktik bir sinema anlayışının varlığından söz etmektedir. Yaren'in bu vurgusu esasen 90'lı yıllarda yaşanan radikal kopuşu işaret etme işlevi görmektedir. Tıpkı Ulusay'da olduğu gibi üçüncü kuşak göçmenler ve temaların farklılaşması ile imlenen bu kopuş sonrasında, göçmen sinema deneyiminde farklı pratiklerin ortaya çıktığı iddia edilmiştir. Yaren'in bu bölümde öne sürdüğü başka bir iddia, genç

göçmen sinemacı kuşağının ilkin bir kimlik sorgusu ile giriştiği film deneyiminin, daha sonra melez kimliklerin (Alman-Türk) geri plana atıldığı tekil kimliklere dönüştüğüdür.

Yaren'in çalışmasının son kısmı ise Michael Bakhtin'in edebiyat kuramı çerçevesinde geliştirdiği *heteroglossia* (ayrışık dillilik), *dialogism* (çiftseslilik), *polifoni* (çokseslilik) kavramlarıyla göçmen film örnekleri üzerinde analizini içermektedir. Yaren, bu bölümde Mathieu Kassovitz'in *La Haine* (Protesto, 1995); Fatih Akın'ın *Kurz und Schmerzlos* (Kısa ve Acısız, 1998); Ayşe Polat'ın *En Garde* (Koru Kendini, 2004); Jasmin Dizdar'ın *Beautiful People* (Güzel İnsanlar, 2004) filmlerini Bakhtingil bir analiz içerisinde, anlatıya egemen temalar ve Ulusay'ın çalışmasında benzer bir biçimde görülen zaman/uzam ve karakter temsilleri çerçevesinde değerlendirmektedir.

Her iki çalışmanın dünyada olduğu kadar, Türkiye'de de yeni olan bir kuramsal alanın analizini başarılı bir biçimde kotardıklarını söylemek mümkündür. Özellikle Ulusay'ın çalışması salt göçmenlik deneyimleri ile sınırlı kalmayan, Türk sinemasının uluslararası ilişkiler deneyimleri ile zenginleşen bir birikimi yansıtmaktadır. Yaren'in çalışması daha özgül bir çerçevede kalmasına rağmen alan içerisindeki çok yönlü eğilimleri yansıtmakta başarılı olmuştur. Ulusay'ın çalışmasında dikkat çeken bir noktada da, başlıbaşına araştırma konusu olacak özgül örneklerle de yer vermesi, Türk film eleştirisi ve teorisi içerisinde sosyal bilimciler için araştırma olanaklarını görünür kılmıştır.

Notlar

1

Ta'm-e Gilas/Kirazın Tadı (Abbas Kiarostami, 1997), *Unagi* (Shohei Imamura, 1997), *Mia Aioniotita Kai Mia Mera/Sonsuzluk ve Bir Gün* (Theo Angelopoulos, 1998). *Underground/Yeraltı* (Emir Kusturica, 1995), *The Piano/Piyano* (Jane Champion, 1994) gibi ulusal sinema örnekleri olarak adlandırabileceğimiz filmlerin Altın Palmiye ile ödüllendirilmesi 90'lı yıllarda ulusal sinemanın yarattığı etkiyi örneklemektedir.

2

Manifesteronun Türkçe çevirisi için; Solonas Fernando-Octavia Getino (2002). "Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru." Çev., Bülent Görücü. *Yeni İnsan Yeni Sinema* 10: 47-57.

3

1985 yılında ortaya atılan Fransa'da doğmuş Mağripli yönetmenleri işaret eden *beur* sineması, yine Fransa'da doğan bir kavramlaştırma olan banliyö sineması, 70'li ve 80'li yıllarda Almanya göçmen sinemasını niteleyen *gastarbeiterkino* gibi örnekler, göçmenlik olgusunun son 20-30 yıl içerisinde sorunsallaştırıldığı film örnekleri olmuşlardır.

4

Homi Bhabha, post-kolonyal yazın ve görsel kültür üzerine yönelttiği eleştirel duruşu ile hem Said'in kolonyalizm ve oryantalizm eleştirisinin izinden gider hem de göçmen film teorisinin yaygın kavramlarına kaynaklık eder. Öncü makalesi *The Other Question* (Screen 24, 1983) Said'in oryantalizm ve kolonyalizm kurgusu ekseninde Batı düşüncesine egemen olan, görsel deneyim dolaylı bir söylem analizine girer. Bhabha'nın post-kolonyalizm ile ilgili temel kavramlarını oluşturduğu çalışma ise yine Said'in izinden giden ancak Derrida gibi post-yapısalcılardan da esinlenen ve ulusal kimliği oluşturan metinleri ters-yüz eden *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation* (Nation Narration, 1990) olmuştur. Bhabha'ya yakın bir çizgide seyreden James Clifford, özellikle 1994 yılında yayımladığı *Diasporas* (Cultural Anthropology 9(3), 1994) ile post-kolonyal ve göçmen sinemanın kuramsal kaynaklarını genişleten isim olmuştur. Stuart Hall'ün literatüre katkısı ise ilk olarak *New Ethnicities* (ICA, 1988) adlı çalışması ile olmuştur. Hall'ün doğrudan kimlik ve sinema çerçevesinde değerlendirilen çalışması *Cultural Identity and Cinematic Representation* (Framework 36, 1989) post-kolonyal (Jamaika özelinde Karayip sineması) bir dağarcık sunar.

5

Ulusal sinema neredeyse hiç tartışılmadı derken, Halit

Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmen/kuramcılarını anmamak haksızlık olur. Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavramı* adlı kitabı ve kitabın ardından özellikle Sinematek Derneği ile giriştiği polemiklerle ve Metin Erksan, Atıf Yılmaz "ulusal" sinema ülküdaşlarıyla gerçekleştirdiği "ulusal" filmlerle ulusal sinemanın Türkiye'deki aynası olmuştur.

Toplumsal Hareketler 1768-2004

Charles Tilly (2008)

Çeviri: Orhan Düz.

İstanbul: Babil.

272 sayfa.

İnan Özdemir

Başta Amerika olmak üzere, Anglo-Sakson akademik dünyada ağırlıklı olarak sözlü iletişim (*speech communication*) çalışmalarının özel bir önem attığı toplumsal hareketler, Türkiye'deki iletişim çalışmalarının üzerinde az durduğu alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.¹ Bu durum bir yandan ilgili literatürün tanımladığı toplumsal hareket geleneğinin Türkiye'de Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki kadar yaygın ve güçlü bir geçmişi olmaması, diğer yandan da toplumsal hareketlere ilişkin özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan kuramsal yaklaşımlara ilişkin literatürün Türkiye'de çok sınırlı olmasıyla ilişkilendirilebilir.² Bu literatürün 19. yüzyılda ortaya çıkan ve toplumsal hareketleri kalabalıkların irrasyonel eylemleri olarak tanımlayan "kalabalık yaklaşımı" ve 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan "kitle toplumu" kuramlarına bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir (Jasper, 2002). 1960'larda Batı Avrupa ve Amerika'da yükselen toplumsal hareket dalgasıyla da etkileşim içindeki bu kuramların "mobilizasyon teorisi" ve "yeni toplumsal hareketler" (YTH) olmak üzere iki ana yaklaşım etrafında toplandığı görülmektedir (Çetinkaya, 2008: 23). 1960'larda Amerikalı sosyologlarca ortaya atılan mobilizasyon teorisi toplumsal hare-

ketleri politika yapmanın "normal" yollarından biri olarak kabul etmiş ve hareketlerin "dışlanmış toplumsal grupların sisteme katılma mücadelesi" veya "kaynakların farklı biçimde dağıtılmasına yönelik mücadelelerden beslendiğini ileri sürmüştür (Çayır, 1999: 20). Bu teoriye göre, hareketlerin başarısı sistem tarafından tanınma veya maddi kazanç elde etmeleri ile ölçülmektedir (21). Toplumsal hareketleri bu yaklaşım içerisinde ele alan araştırmaların, eylemcilerin/örgütlerin eylemlerini finanse etme biçimleri, taktikleri, üye toplama yolları ve ikna stratejileri üzerinde durduğu görülmektedir (Jasper, 2002: 49-51, 65-67). Ancak bazı araştırmacılar, mobilizasyon kuramını genişleterek toplumsal hareketlerin stratejilerinden çok, içinde buldukları siyasi yapıdaki olanaklarla ilişkilerine odaklanmışlar ve "siyasi süreç yaklaşımı"nu ortaya atmışlardır. Siyasi süreç yaklaşımı, toplumsal hareketleri şehirleşme, endüstrileşme, ulus-devletlerin doğuşu, politik haklar, demokratikleşme, ulusal piyasanın gelişimi gibi daha geniş bir bağlam ile girdikleri etkileşim içerisinde ele alır (71).

Daha çok Avrupa'da etkin olan, Avrupalı akademisyenlerce dile getirilen ve sınıf temelli toplumsal mücadele geleneklerindeki değişim eğilimleri üzerine odaklanan yeni toplumsal hareketler yaklaşımına göre ise 1960'larda Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da ortaya çıkan hareketler önceki toplumsal hareketlerden aktörleri, amaçları, temaları, değerleri ve hareket biçimleriyle farklıdır (Offe, 1999: 63-65). "Grup gibi davranmayan" ancak "belirli temalar etrafında bir araya gelen

sosyoekonomik gruplar”dan oluşan bu yeni tür hareketler, daha önceki hareketlerin aksine ekonomik büyüme, dağılım ve “herkese refah dağıtan düzenin iç ve dış güvenliğinin sağlanması” gibi konular yerine, barışın sağlanması, çevrenin ve insan haklarının korunması gibi yeni sorunlara odaklanmakta, merkezi kontrolün karşısına kişisel değerler ile kimlikleri çıkarmakta ve resmi örgütlenmeler yerine kurumsal olmayan enformel bağları tercih etmektedir (67). Dolayısıyla YTH kuramcıları, toplumsal hareketlerin politik sistemde siyasi iktidar odaklı değişiklik yapmaya yönelik sosyo-politik yönlerini değil, “mevcut değerler, normlar ve kimlik yapılarında değişim taleplerini simgeleyen sosyo-kültürel boyutunu öne” çıkarmaktadırlar (Çayır, 1999: 23).

Türkçe baskısı Mayıs 2008'de yayımlanan ve toplumsal hareketlere ilişkin siyasi süreç yaklaşımının temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Charles Tilly'nin *Toplumsal Hareketler: 1768-2004* adlı kitabı³ hem Türkiye'de alana ilişkin literatür eksikliğinin giderilmesi için önemli sayılabilecek bir metindir hem de toplumsal hareketlere ilişkin iletişim çalışmalarına verimli bir potansiyel sunmaktadır. Tilly, kitapta bir yandan “çatışmacı politikanın kendine özgü bir türü olarak” (16) tanımladığı toplumsal hareketlere ilişkin, hareketlerin ortaya çıkış zamanı olarak işaretlediği 18. yüzyılın ikinci yarısından 21. yüzyılın başına kadar, farklı yüzyıllarda onları etkileyen sosyal süreç ve olanakların, hareketlerin diğer politika biçimleriyle etkileşiminin ve toplumsal hareketlerdeki değişim ve çeşit-

liliklerin nedenlerinin açığa çıkarılması çabasının eşlik ettiği, farklı ülkelerin toplumsal hareket tarihine, repertuarına ve geleneğine ilişkin ilginç örnekler, hareket katalogları ve radikal medya metinleri ile bezeli bir öykü kurarken; diğer yandan toplumsal hareketlerin geleceğine ilişkin bir tartışmayı da ihmal etmemektedir.

Kitapta, toplumsal hareketlerin ana unsurlarının; “hedef alınan otoritelere karşı ortak hak talebinde bulunan, sürgit, organize halk girişimi” olarak tanımlanan “kampanyalar”, dernek ve birlik kurma, miting ve gösteriler düzenleme, dilekçe gönderme, medyaya demeç verme, afişleme gibi çeşitli etkinlikleri kapsayan “hareket repertuarı” ve “makul olma, birlik, sayı ve bağlılık” gösterileri (MBSB gösterileri)⁴ olduğu belirtilmektedir (17). Yazar toplumsal hareketlere ilişkin kitap boyunca tartışacağı bazı temel savlar ileri sürmektedir ki bu savlar onun siyasi süreç yaklaşımı içerisinde yer alan bir düşünür olarak hareketlerin içinde geliştikleri ekonomik ve politik yapıyla olan etkileşimlerini vurgularken, aynı zamanda toplumsal hareketlerin kendi içlerindeki etkileşim ile kültürel kaynaklarını da tartışmaya açtığını göstermektedir.

Tilly'ye göre toplumsal hareketler program, kimlik ve duruş iddialarını birleştirir. Her toplumsal hareket talep nesnelere yönelik bir program çerçevesinde hareket etmekte, bu hareketi kendisine yönelik “biz”lik/kimlik tanımı içerisinde yapmakta ve duruş savları ile “dışlanmış azınlıklar, muntazaman oluşturulmuş yurttaş grupları

ya da rejimin resmi destekçileri gibi diğer politik aktörlerle olan bağları ve benzerlikleri"ni vurgulamaktadır (30). Program, kimlik ve duruş iddiaları farklı hareketler arasında, hareketin farklı aşamalarında ve hareketler içinde hak talep edenlere göre zaman içerisinde büyük ölçüde değişmektedir (31). Bu değişim toplumsal hareketlerin içinde geliştikleri toplumsal/siyasal yapıyla girdikleri etkileşimin de bir sonucudur. Tilly'ye göre toplumsal hareketler "18. yüzyılda doğuşundan itibaren tekil girişimler olarak değil, etkilili kampanyalar olarak" yürütülmektedir (30). Dolayısıyla toplumsal hareketleri anlamak, bu hareketlerin etkileşim içerisinde oldukları gruplar, diğer hak talepçileri, talebin yöneltildiği merciler, yetkililer ve çeşitli kamu kesimleri arasındaki etkileşimi göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Kanımca, Tilly'nin toplumsal hareketlere ilişkin bu savları iletişim çalışmalarının toplumsal hareketleri incelerken eklemenebilecekleri noktalardan birini göstermektedir. Zira hem toplumsal hareketlerin iletişim stratejilerinin bir parçası olarak kabul edilebilecek program, kimlik ve duruş iddialarının nasıl kurulduğuna hem de var olan yapıyı sarsmaya, şok etmeye, yenilemeye, reddetmeye, ötekilerin sesini "normal olanı" zorlayarak ifade etmeye, dillendirmeye, dili dönüştürmeye yönelen toplumsal hareketlerin yaratıcılığının, en görülür mecraları olarak kampanyalar, hareket repertuarı ve MBSB gösterilerine nasıl aktarıldığına ilişkin araştırmaları merkeze alarak, iletişim çalışmalarının toplumsal anlamın irdelenmesine yönelik potansiyeline

işaret etmektedir. Tilly'nin program, kimlik ve duruş iddialarının zaman içerisinde değişebileceği vurgusu ise, zaman içerisinde değişenin toplumsal hareketler değil, kimlik ve duruş iddiaları olduğuna ilişkin bir uyarıyı beraberinde getirmekte, özellikle YTH kurumlarınca da dile getirilen "eski-yeni" ayrımının aşılmasına yönelik bir olanağı barındırmaktadır.⁵

Tilly'nin toplumsal hareketlere ilişkin kitap boyunca tartışacağı bir diğer savı, demokratikleşme ile toplumsal hareketler arasında da bir ilişki olduğudur. "Nispeten geniş katımlı ve eşit vatandaşlık öngören, devlet politikası, personel ve kaynaklara göre vatandaşların istişaresini değerlendiren ve devlet yetkililerinin keyfi davranışlarından vatandaşları hiç değilse bir ölçüde koruyan rejimler" toplumsal hareketlerin oluşumunu desteklemektedirler (31). Bununla uyumlu bir şekilde, yazara göre toplumsal hareketlerin kampanya, repertuar ve MBSB gösterilerinden oluşan "tüm düzeneği, kamu işlerinin yönetilenlerin rızasına dayandığı ve dayanması gerektiği yönündeki genel sava" dayanmaktadır (31). Yerel muhalefet, isyan ve direniş yöntemleri gibi "yerel olarak kökleşmiş kamu politikası türleriyle kıyaslandığında, toplumsal hareketler ölçek, süreklilik ve etkinlik bakımından büyük ölçüde politik girişimcilere bağlıdır" (32). Hatta bu girişimciler 20. ve 21. yüzyıllarda "profesyonel politik örgütçüler" halini alacaktır. Bu durum Tilly'nin "toplumsal hareketlerin yapıları, personeli ve iddiaları tarihsel olarak değişir ve evrimleşir" teziyle de örtüşmektedir (33). Bu deği-

şimde üç faktör ağırlıklı olarak etkili olmaktadır: Toplumsal hareketlerden bağımsız bir şekilde değişen ve onları etkileyen “politik çevre”, göstericiler ile polis arasındaki etkileşimde olduğu gibi “toplumsal hareketlerin seyri içinde gerçekleşen etkileşimler” ve son olarak da toplumsal hareketlere katılanların (eylemciler, yetkililer, hedef alınan nesnelere, diğer hareketler) kendi içlerindeki iletişim. Bu iletişim öyle boyutlara varabilmektedir ki, toplumsal harekete katılanlar “birbirlerinin fikirlerini, personelinin, yardımını, retoriklerini ve eylem modellerini benimseyebilmekte, birbirleriyle rekabet ederken “öykünme, benimseme ve yenileştirme faaliyetlerinde” bulunabilmektedirler. Hatta “bazen öykünme, benimseme ve yenileştirme büyük mesafeler boyunca ve tamamen farklı toplumsal hareketler arasında” gerçekleşebilmektedir (33). Hareketlerin kendi içlerindeki, birbirleriyle ve politik yapıyla olan bu etkileşimleri, onların “bir politik ortamda kendilerini tesis ettikten sonra”, “diğer ilgili ortamlarda da benimsenmesini” kolaylaştırmaktadır (33). Ancak bu durum “icad edilmiş bir kurum olarak toplumsal hareket”lerin ortadan kalkma veya oldukça farklı bir biçime dönüşme ihtimalini de içinde barındırmaktadır (33). Tilly'nin toplumsal hareketlere ilişkin sıralanan son savlarının, toplumsal hareketlerin incelenmesinde iletişimi ayrı bir politik düzey olarak işaretlemesinin önceki savlarına paralel olarak iletişim çalışmalarına alan açtığı söylenebilir.

Toplumsal hareketlerin tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünü farklı ülkelerdeki

program, kimlik ve duruş iddiaları ile kampanya, repertuar ve MBSB gösterilerindeki değişiklikler aracılığıyla örnekler göstererek anlatan Tilly, toplumsal hareketlerin ilk kez, devlet harcamalarını şişirip halkın kaynaklarını tüketen ve devletin baskı mekanizmasını sağlamlaştıran “savaş”; oy hakkı kısıtlı olsa da halkı daha kolay hak talebinde buluncakları yerel temsilcilerle irtibatlı hale getiren “parlamberleşme”; devlete kredi veren tüccarların ve sermayedarların ulusal politikadaki etkisini artıran “sermayedarlaşma” ve bir yandan emekçilerin toprak sahiplerine, efendilere ve patronlara bağlılıklarını azaltan diğer yandan yoksullaşmayı beraberinde getiren “proleterleşmenin” oluşturduğu bir zemin üzerinde, 18. yüzyılın sonlarında Batı Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da karşımıza çıktığını ileri sürüyor (49-52). Tilly'ye göre 19. yüzyıl boyunca yayılan parlamberleşme; toplanma, birlik kurma ve konuşma özgürlüğü (*speech freedom*) gibi politik hakların tanınması ve çok adaylı seçimlerde oy kullanma hakkının görece genişlemesi (88-94) gibi gelişmeler yüzyılın sonunda “toplumsal hareketlerin kamu politikasının hayli yaygın biçimleri olarak yerleşmeye” başlamasında etkili olmuştur (73). Tilly'nin toplumsal hareketlerin etkileşim içerisinde oldukları politik ortamın bir parçası olarak “konuşma özgürlüğüne” yaptığı vurgu, özellikle basın tarihine ve basın özgürlüğünün gelişimine odaklanan birçok iletişim çalışmasının bulgularıyla ortaklaşmaktadır.⁶ Bu çalışmaların da gösterdiği gibi, toplumsal hareketlerin var olma, talep etme ve muhalefet ettikleri yapıyı değiştirme mücadelesi, kendilerini var edebilme

ve dillendirmelerinin temel koşullarından biri olan “konuşma ve basın özgürlüğü” mücadelesiyle iç içe ilerlemiştir.

Tilly'nin anlatımıyla 20. yüzyıl, toplumsal hareketlerin küresel olarak yayılmasına ve dönüşümüne tanıklık etmiştir. Bu yüzyıl hem muhafazakârların hem de radikallerin toplumsal hareketleri benimsediği bir yüzyıl olmuştur (133). Onun tespitiyle yüzyılın sonunda “nerede nispeten kapsamlı demokratik kurumlar yürürlükte idiye, orada toplumsal hareketler” etkindir (130). “Toplumsal hareketlerin erken geliştiği ülkelerin dışındaki ülkelerdeki yerel ve ulusal politik kültürler” de toplumsal hareket kampanyalarını, repertuarını ve MBSB gösterilerini önemli ölçüde kabul etmiştir (133). Ancak yazara göre 20. yüzyılda küresel ölçekte yaygınlaşan toplumsal hareketler seleflerinden bazı noktalarda ayrılmaktadır: Öncelikle toplumsal hareketler, organizatörler, yerel otoriteler ve “kitlelerin kontrol altına alınmasında uzmanlaşmış polis” arasındaki ilişkiler yüzyıl boyunca rutinleşmiş ve kurumsallaşmıştır. Ayrıca değişen iletişim araçları kampanyaları, hareket repertuarını ve MBSB gösterilerini değiştirmiştir. Tilly'nin kitabında bu değişimi betimlerken, 19. ve 20. yüzyıl toplumsal hareketlerinin görsel malzemelerine ayrı bir vurgu yapması ve özellikle kitle iletişimine odaklanan iletişim çalışmalarınca pek rağbet görmeyen radikal medyanın yüzyıllar içerisindeki izini de sürmesi, iletişim araştırmalarının toplumsal hareketlerle bağının kurulabileceği ve yeterince değerlendirilemediği söylenebilecek bir alanı da göstermektedir.

Toplumsal hareketlerin 21. yüzyılın ilk yıllarındaki durumu ise ağırlıklı olarak küreselleşme ve yeni iletişim teknolojilerinin kullanımını çerçevesinde tartışılmıştır. Tartışmayı takip eden Tilly, iletişim araştırmacılarının da günümüz toplumsal hareketlerini incelerken yüzleşmesi, cevap araması ve kendilerine bir konum belirlemesi gereken “Yeni teknolojiler toplumsal hareketleri dönüştürüyor mu? Ne surette bunu yapıyor?”, “Toplumsal hareketlerdeki son değişiklikler insanların gevşek bir ağızla küreselleşme diye adlandırdıkları uluslararası bağlantıdaki değişikliklerden ne ölçüde ve nasıl kaynaklanıyor?” (157) sorularıyla işe başlamakta; ancak tartışmanın başında bazı uyarılarda bulunmaktadır. Bunlardan ilki teknolojik determinizme kayma tehlikesine işaret etmekte: Tilly'ye göre “toplumsal hareketlerin en yeni özellikleri” teknik yeniliklerden değil de “hareketlerin sosyal ve siyasi bağlarındaki değişimlerden” kaynaklanmaktadır (157). Ayrıca iletişim alanındaki yeniliklerin daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi iki taraflı işlediği göz önünde bulundurulmalıdır. Yani, yeni iletişim teknolojileri, bir taraftan eylemciler arasındaki koordinasyon masraflarını azaltıp farklı coğrafyalardaki toplumsal hareket üyeleri arasındaki bağları artırırken, diğer yandan yeni iletişim araçlarına ulaşamayan kesimleri bu hareketlerden dışlamakta, “iletim eşitsizliğini” artırmaktadır (157). Tilly'nin bu uyarısı özellikle 1970'lerde UNESCO tarafından dile getirilen, iletişim eşitsizliğine ve günümüzde ise sayısal teknolojilerdeki eşitsizliğe vurgu yapan çalışma-

larla örtüşmektedir (örneğin MacBride, 1993-
aslı 1979; Murdock ve Golding, 1989; Garn-
ham, 1991; Norris, 2001). Yazarın küreselleş-
me-toplumsal hareketler ilişkisine dair sözle-
ri ise, 21. yüzyıl toplumsal hareketlerinin de
tıpkı önceki yüzyılda olduğu gibi “yerel, böl-
gesel ve ulusal organizasyon biçimlerine bel
bağladığı” gerçeğini unutmamız gerekti-
ğini vurgulamaktadır. Bu vurgu, Tilly'nin
“küreselleşme ile küreselleşme karşıtlığının
karşı karşıya gelmesinin şimdilerde toplum-
sal hareket sahnesine hakim olduğu kanısı-
na” kapılmamız gerektiğine dair uyarısı-
yla pekişmektedir (158).

Sıralanan uyarıların ışığında Tilly, yeni
iletişim teknolojileri ve küreselleşme göz
önüne alındığında toplumsal hareketlerin
kampanya, repertuar ve MBSB gösterilerinde
bazı yenilikler veya bazı unsurlarda pekiş-
meler beklenebileceğini ileri sürmektedir.
Ona göre “çok çeşitli yerlerdeki benzer ya da
tıpatıp aynı hedeflere eşzamanlı olarak yön-
nelmiş kampanyaların sıklığında bir artış
bekleyebiliriz” (170). Repertuar konusunda
ise “uzun ince iletişim hatlarıyla birbirine
bağlı yerel çapta kümelenmiş etkinliklerin le-
hine tüm katılımcıların fiziksel varlığını ge-
rektiren program, kimlik ve duruş savlarının
ifadesine bağlılıkta bir azalma görebiliriz”
(170-171). MBSB gösterileri içinse, uluslararası
alanda kabul görmüş makul olma, birlik,
sayı ve bağlılık biçimleri ile bunların giderek
daha fazla yerleşen biçimlerini bir araya
getiren bir “çatallanmayı” bekleyebiliriz
(171). Tıpkı yerel kültürlerinden kaynaklan-
an kostümler giyen göstericilerin İngilizce

dövizler taşımaları örneğinde olduğu gibi
(171).

Tilly, toplumsal hareketlerin geleceğine
ilişkin dört olası senaryonun tartışması ile ta-
mamlamaktadır çalışmasını. Bunlardan ilki,
toplumsal hareketlerin uluslararası nitelik
kazanacağını vurgulamaktadır. Bu tahmin
21. yüzyılda yerel, bölgesel ve ulusal toplum-
sal hareketlerden uluslararası etkinliğe doğ-
ru bir kayışın gerçekleşeceğini, hareketlerin
“ülkeler ve kıtalar arasında giderek güçlerini
birleştirecek”lerini ileri sürmekte (238). Dün-
yada demokrasinin düşüşe geçeceğine ilişkin
bir öngöründen hareket eden diğer senaryo
ise bu durumun beraberinde toplumsal hare-
ketlerde de bir düşüşü getireceğini ileri sür-
mektedir (238-240). Üçüncü senaryo merke-
zine toplumsal hareketlerdeki uzmanlaşmayı
yerleştirmektedir. Tilly'ye göre “uzmanlaşma
kurumsallaşmaya, dolayısıyla da toplumsal
hareketlerde yeniliğin azalmasına” yol aç-
maktadır (240). Bu senaryo, “yeni meselele-
rin, grupların, taktiklerin ve hedeflerin önün-
deki imkânların büyük ölçüde kaybolacağı-
na” işaret etmektedir (241). Toplumsal hare-
ketlerin geleceğine ilişkin son senaryo, hare-
ketlerin “yerelden küresele kadar her ölçek-
te” yaygınlık kazandığı bir zafer senar-
yosudur (241). “Bir rejimin rutin politikası”
içinde “görünür yer edinemeyen gruplar,
kategoriler ve meseleler için çok önemli bir
kanal” sağlayan ve demokratik kurumları
pekiştiren toplumsal hareketlerin zaferi, hem
demokrasinin hem de ezilenlerin zaferi
olacaktır. Tilly “ne yazık ki pek mümkün
görünmüyor” diyerek karamsarca yorum-

ladığı zafer senaryosunun gerçekleşmesi için “tüm karamsar tahminleri çürütme umuduyla toplumsal hareketlerin geleceğine bakalım” diyerek bitirmektedir kitabını (243).

Toplumsal hareketlere ilişkin katalogların olmadığı ve Türkiye'ye özgü MBSB gösterilerine ilişkin arşivleme çalışmalarının yapılmadığı, radikal medyanın yeterli ilgiyi görmediği ve hareketlerin seslerini nasıl duyurdukları/duyuramadıklarına ilişkin bilgi ve deneyim aktarılabilsin diye yeterince araştırmanın yürütülmediği Türkiye'de ise öncelikle hareketlerin geçmişi ve bugününe bakmak gerekiyor kanımca. Tilly'nin de işaret ettiği gibi, politik bir düzey olarak iletişimin, toplumsal muhalefetin oluşmasındaki önemli rolüne rağmen Türkiye'de toplumsal hareketlere yeterince ilgi göstermeyen iletişim çalışmalarının ise özellikle 19. yüzyıldan itibaren hareketlerin iletişim kurma biçimlerine ve koşullarına ilişkin araştırmalarla desteklenmesi gerekmektedir. Böylece "aslanlar kendi 'tarihçilerine' kavuşuncaya kadar, kitaplar avcılarını övecektir" diyen Afrika atasözündeki “tarihçiler” olunabilir ve Türkiye'de toplumsal hareketlerin geleceğine daha umutla bakılabilir.

Kaynakça

- Çayır, Kenan (1999). *Yeni Sosyal Hareketler: Teorik Açılımlar*. İstanbul: Kaknüs.
- Çayır, Kenan (1999). “Toplumsal Sahnenin Yeni Aktörleri: Yeni Sosyal Hareketler.” *Yeni Sosyal Hareketler: Teorik Açılımlar*. Kenan Çayır (der.) içinde. İstanbul: Kaknüs. 13-33.
- Çetinkaya, Doğan (2008). *Toplumsal Hareketler: Tarih, Teori, Deneyim*. İstanbul: İletişim.
- Çetinkaya, Doğan (2008). “Tarih ve Kuram Arasında Toplumsal Hareketler.” *Toplumsal Hareketler: Tarih, Teori, Deneyim*. Doğan Çetinkaya (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 15-61.
- Garnham, Nicholas (1991). “Impact of New Information and Communication Technologies on Information Diversity in North America and Western Europe.” *New Communication Technologies: a Challenge for Press Freedom. Reports and Papers on Mass Communication No. 106*: Colin Sparks (der.) içinde. Paris, France: Unesco. 27-32.
- Jasper, M. James (2002). *Ahlaki Protesto Sanatı: Toplumsal Hareketlerde Kültür, Biyografi ve Yaratıcılık*. Çev., Senem Öner. İstanbul: Ayrıntı.
- McBridge, Sean (1993). *Bir Çok Ses Tek Bir Dünya*. Çev., E. Özkök vd. Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu.
- Murdock, Graham ve Peter Golding (1989). “Information Poverty and Political Inequality: Citizenship in the Age of Privatized Communications.” *The Journal of Communication* 39(3): 180-195.
- Norris, Pippa (2001). *Digital Divide: Civic Engagement, Information Poverty, and the Internet Worldwide*. Cambridge: Cambridge University.
- Offe, Claus (1999). “Yeni Sosyal Hareketler: Kurumsal Politikanın Sınırlarının Zorlanması.” *Yeni Sosyal Hareketler: Teorik Açılımlar*. Kenan Çayır (der.) içinde. İstanbul: Kaknüs. 53-79.

Notlar

1 Bu konuda az sayıdaki örneklerden bazıları için bakınız: Sevda Alankuş (2008). "Türkiye'de 'Başka' Bir Demokrasi İçin, 'Başka' Bir Medya ve Habercilik." *Uygun Adım Medya: Bir Bilinç Körleşmesi*. İncilay Cangöz (der.) içinde. Ankara: Ayraç. Ayrıca konuya kamusal alan tartışmaları içerisinde yaklaşan bazı çalışmalar için bakınız: Meral Özbek tarafından derlenen *Kamusal Alan* (2004) başlıklı kitapta yer alan Erkan Kayılı'nın, "Çıplak İtaatsizlik Olarak Cumartesi Anneleri", Filiz Koçali'nin "Cumartesi Annelerinin İnadı"; Petra Holzer'in "Bergama Direniş Hareketi" ve Eser Köker'in "Saklı Konuşmalar" başlıklı yazıları.

2 Toplumsal hareketlere ilişkin kuramsal duruşları ve çeşitli incelemeleri bir araya getiren ve biri 1999'da diğeri 2008'de yayımlanan iki kitabın da Türkiye'de konuya ilişkin teorik çerçevedeki sınırlılık ve literatür eksikliğinden yakınması bu durumun işaretlerinden biridir. Kenan Çayır, *Yeni Sosyal Hareketler: Teorik Açılımlar*'a yazdığı sunuşta Türkiye'de toplumsal hareketlere 1980'lerden sonra artan ilgiye rağmen konunun yeni kuramsal yaklaşımları dışlayarak hâlâ klasik sosyolojinin perspektifi içerisinde ele aldığını belirtirken (7), *Toplumsal Hareketler: Tarih, Teori ve Deneyim*'de Doğan Çetinkaya "toplumsal hareketler üzerine derli toplu bir kitabın" mevcut olmadığını, varolanların çoğunun da "ya bir konu üzerine derinlemesine eğilmiş monografiler, ya analitik bir çerçeveden, tartışmadan yoksun çalışmalar ya da bir takım kuramlar üzerine yapılan çevirilerden" oluştuğunu dile getirmiştir (9).

3 *Toplumsal Hareketler 1768-2004*, Tilly'nin toplumsal hareketlere ilişkin çok sayıdaki çalışmalarından birini oluşturmaktadır. Kitabın sonunda yer alan kaynakçada da belirtildiği üzere, yazarın 1970'lerden bu yana alana ilişkin diğer bazı çalışmaları şunlardır: (1978) *From Mobilization to Revolution*. Mass: Addison-Wesley; (1979) "Repertoires of Contention in America and Britain." *The Dynamics of Social Movements*. Mayer N Zald ve John D. McCarthy (der.) içinde. Cambridge, Mass: Winthrop; (1984) "Social Movements and National Politics." *Statemaking and Social Movements: Essays in History and Theory*. Charles Bright ve Susan Harding (der.) içinde. Ann Arbor: University of Michigan Press; (1993) "Contentious Repertoires in Great Britain, 1758-1834." *Social Science History* 17: 253-280; (Doug McAdam ve Sidney Tarrow ile) (2001) *Dynamics of Contention*. Cambridge: Cambridge University Press; (2002) *Stories, Identities and Political Change*. Lanham, Md: Rowman&Littlefield; (2003) *The Politics of Collective Violence*. Cambridge: Cambridge University Press.

4 Tilly'ye göre "makul olma" ölçülü davranışlarda bulunmak, düzgün kıyafetler giymek, "din görevlilerinin, yüksek rütbelilerin ve çocuklarıyla birlikte

annelerin" etkinliğe katılımını sağlamak vs. ile kurulmaktadır. Hareket üyeleri arasındaki "birlik", benzer rozetler, bandajlar takmak, belirli kostümler giymek, saflar halinde yürümek, şarkı söylemek, slogan atmak, dua etmek vs. ile görünür kılınmaktadır. Toplumsal hareketler üyelerinin listesi, dilekçelerdeki imzaların çokluğu, sokakların doldurulması vs. ile de "sayı"larını vurgulamaktadır. Hareket üyeleri kötü hava koşullarına rağmen etkinliklere katılarak, yaşlı ve özürülü üyelerini görünür kılarak, baskıya direnerek, gösterişli fedakârlıklarda bulunarak, bağış ve yardım yaparak... "bağlılık"larını göstermektedirler (18).

5 YTH kuramcılarında toplumsal hareketleri eski-yeni ayrımı ile ele aldıkları gerekçesiyle yöneltilen eleştiriler ve Tilly'nin de kitabında atfı yaptığı bir tartışma için bakınız: Craig Calhoun (1993). "New Social Movements' of the Nineteenth Century." *Social Science History* 17(3): 385-427.

6 Bu çalışmalardan bazıları için bakınız: J. M. Landis "Freedom of Speech and of the Press." *Encyclopaedia of the Social Sciences*. Vol. 6. Edwin R. A. Seligman (der.) içinde. NY: The Macmillan Company. 455-458; F. S. Siebert (1963). "The Libertarian Theory of the Press." *Four Theories of the Press*. Fred S. Siebert vd. (der.) Urbana: University of Illinois Press. 39-71; J. Curran ve J. Seaton (1991). *Power Without Responsibility: The Press and Broadcasting in Britain*. Lon.: Routledge; J. H. Altschull (1990). *From Milton to McLuhan: The Ideas Behind American Journalism*. NY: Longman; J. A. Smith (1990). *Printers and Press Freedom: The Ideology of Early American Journalism*. NY: Oxford University Press; J. Black (1991). *The English Press in the Eighteenth Century*. Hampshire: Gregg Revivals; J. Keane (1999). *Medya ve Demokrasi*. Çev., Haluk Şahin. İstanbul: Ayrıntı; F. Barbier ve C. B. Lavenir (2001). *Diderot'dan İnternete Medya Tarihi*. Çev., Kerem Eksen. İstanbul: Okuyan; H. R. Ertuğ (1970). *Basın ve Yayın Hareketleri Tarihi*. İstanbul: Yenilik; D. Holmes (1986). *Governing the Press: Media Freedom in the U.S. and Great Britain*. Boulder: Westview Press.

Değini:

İletişim Etiği: Kuram, Pratik ve Eleştiri

Media and Ethics (Londra, 14 Mart 2008)

Düzenleyenler: University of Westminster & University of Copenhagen

The Ethics of Media: Philosophical Foundations and Practical Imperatives (Cambridge, 4-5 Nisan 2008)

Düzenleyenler: Goldsmiths College, University of London & The Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities (CRASSH), University of Cambridge

Oğuzhan Taş¹

Son yıllarda iletişim ve medya etiği konusunda yapılan çalışmalarda iki eğilim dikkat çekiyor. Bunlardan ilki, özellikle yeni iletişim teknolojilerinin geleneksel medyanın biçim ve içeriğinde yarattığı dönüşümle bağlantılı görülebilir. Medya etiğine yönelik (öz)düzenleme çerçevelerinin özgül internet uygulamalarını kapsamaktaki yetersizliği yeni bir araştırma gündemi oluşturdu. Geleneksel medyanın internet haberciliğindeki performansı, cinsel sömürü, şiddet ve ayrımcılık içeren siteler, kişisel bilgilerin dolaşıma girdiği ağ

günlükleri ve etkileşimli uygulamalar bu kapsamda tartışılıyor. Bu pratik sorunlardan türeyen asıl kritik tartışma ise, internetin yarattığı semptomatik durumun (Verhulst, 2002) mevcut düzenleme anlayışlarında bir kayışa yol açıp açmayacağı. Sorunun bu şekilde ortaya konulması, yalnızca pratik ihtiyaçlara uygun yanıt üretmenin ötesinde, mevcut kurumsal çerçeveleri tartışılır kılıyor. Böylece medya etiğiyle ilgili eski soruların ve toplumsal iletişimin temel nosyonlarının yeniden değerlendirilmesi için özdeşünüm alanı yaratıyor.

İkinci eğilim ise, farklı felsefi-teorik kaynaklardan beslenen, medya etiğini daha geniş bir iletişimsel etik ve “iyi yaşam” sorunuyla bağlantılı gören ve/veya medya etiğinin kurucu ilkeleri ve sınırlarını yeniden düşünmeyi öneren çalışmalardan oluşuyor (Hackett ve Zhao, 1998; Glasser, 1999; Splichal, 2002; Ward, 2004; Hackett ve Carroll, 2006; Cooldry, 2006; Glasser ve Ettema, 2008). Bu çalışmalarda, nesnellik ve olgusalılık gibi haber-

cilik ideallerinin eleştirel-tarihsel bir okuma yoluyla yeniden inşası, profesyonellik tartışmasının ötesine geçebilen kamu etiği eksenli medya pratiğinin koşulları ve medya etiği evrenselliği gibi tartışmalar gündeme getiriliyor.

İngiltere'de geçtiğimiz Mart ve Nisan aylarında bu güncel eğilimlerin izlenebildiği iki ayrı etkinlik düzenlendi. Bunlardan ilki, 14 Mart 2008'de Londra'da, Westminster Üniversitesi İletişim ve Medya Araştırma Enstitüsü (*University of Westminster Communication and Media Research Institute-CAMRI*) ve Kopenhag Üniversitesi'nin ortaklaşa çabasıyla gerçekleştirilen "Medya ve Etik" başlıklı seminerdi. Etkinlikte, ekonomi-politik ve siyasa çalışmaları, medya tarihi, izleyici çalışmaları, belgesel ve görsel antropoloji gibi alanlardan gelen araştırmacıların katılımıyla medya etiğindeki güncel sorunlara disiplinlerarası bir yaklaşım getirmek amaçlanıyordu. Annette Hill (*Westminster Üniversitesi*), açılış konuşmasında sempozyumun bu niteliği üzerinde dururken, Anne Jerslev (*Kopenhag Üniversitesi*), Danimarka'da yürüttükleri, eğlence programları ve izleme kültürü projesi hakkında bilgi verdi. Jersev, Nick Couldry'nin (2006) "medya etiği yalnızca hazır reçeteler değil, insanlar için iyi bir yaşamın ne olduğu sorusuyla ilişkilidir" şeklindeki sözlerini alıntılıyarak, projelerinin böyle bir bakış açısından, üretici, metin ve izleyicinin karşılıklı ilişkisindeki farklılaşmaya odaklandığını söyledi.

"Siyaset ve Etik" başlıklı birinci oturumda ilk olarak Daya Thussu (*Westminster Üniversitesi*) "Pazar Etiği ve Küresel Haber-Eğ-

lence" başlıklı konuşmasında pazar etiği kavramına pek yer vermemekle birlikte, eğlence ve haber arasındaki silikleşen sınırlara ilişkin ekonomi-politik bir değerlendirme yaptı. Thussu, küresel haber operasyonunun eğlence endüstrisinin çatısı altına girmesiyle birlikte haber sunum ve içeriğinin eğlence formatına bürünmesinin medya etiği açısından tartışılması gerektiğini vurguladı. Steven Barnett'ın (*Westminster Üniversitesi*) "ticarileşme öncesindeki dönemde kamu hizmeti yayıncılığında etik problemler yok muydu?" şeklindeki sorusu karşısında Thussu "problemi, doğrudan sahiplik yapısıyla değil kamusal içerikle bağlantılı düşündüğünü" söylemekle birlikte, bu süreçte kamusal içeriğe ne olduğunu yanıtlamadı. İkinci olarak, Lene Hansen (*Kopenhag Üniversitesi*) "Siyaset ve Temsil Etiği: Görsel İmgeler Nasıl Güvenlik Politikasına Dönüşür?" başlıklı konuşmasında, ilk olarak Danimarka'da bir gazetede yayımlanan Muhammed karikatürleri örneğinden yola çıkarak siyaset-etik ilişkisi ve ötekiliğin inşası üzerine konuştu. Karikatürleri yalnızca ifade özgürlüğünün sınırlandırıcı bir yorumuyla ele almanın yetersizliği üzerinde duran Hansen, etik ve temsil ilişkisini sorumluluk kavramı ekseninde açıklayarak, karikatürlerin yayımlanmasının hem ötekiliğin temsili hem de Müslümanların tektipleştirilmesi açısından tartışılmasını önerdi.

"Yeni Medya ve Etik" başlıklı ikinci oturumda öncelikle, internet ortamının izleyici-yayıncı gibi ikili konumlanmalara açıklığı ve yeni etkileşimli formlar üzerine iki sunum yapıldı. David Gauntlett (*Westminster Üniversitesi*)

tesi), “Yeni Medya, Etik ve Yaratıcılık” başlıklı sunuşunda, yeni medya ve etik ilişkisine yönelik geçerli bir değerlendirmenin, izleyici kavrayışında kullanıcı ve üretici eksenlerini kapsayan bir farklılaşmaya ve artan etkileşime vurgu yapan bir çerçeveden yola çıkması gerektiğini vurguladı. Anne Scott Sorensen (*Güney Danimarka Üniversitesi*) ise “Kişisel Ağ Günlüğü: Otantiklik, Duygulanım ve Etki” başlığı altında yeni bir paylaşım-etkileşim ortamı olarak görülen ağ günlüklerinin nasıl tecimselleştiği ve reklamcılık mecrası haline geldiğiyle ilgili örneklere yer verdi. Ardından, Lizzie Jackson'ın (*Westminster Üniversitesi*) yaptığı “Çocuklar ve Etik” başlıklı sunuş, özellikle çocuk izleyiciler ve medya etkisi tartışmasında bir açılıma işaret etmesi nedeniyle önemliydi. Jackson, 1930'lardaki çocuk fotoğraflarından, günümüzün AB düzenlemelerine ve NGO'ların çalışmalarına uzanan çeşitli örneklerle, çocuklara yönelik romantik tavrı ve onları “kurban” ve “muhtaç” kabul eden aşırı-korumacı düzenlemeleri eleştirdi. Jackson, *MediaWise* ve benzeri proje örneklerinden yola çıkarak, çocukların kimi içeriklere erişimini ve medyada görünürlüğünü sınırlandırıcı değil, onların katılımını ve medya deneyimlerini artıracak teknik ve eğitsel yeteneklerle donatılmasını amaçlayan yaklaşımların önemine işaret etti. Jackson'ın önerisi, medya okuryazarlığı perspektifinden farklı olarak, yalnızca mevcut içerikleri yorumlama/eleştirel alımlama kapasitesini geliştirmeyi değil, bunun ötesinde çocukların toplumsal iletişim kanallarında yer alabilmesini içeriyordu. Oturumun “Cep Telefonları ve

Özel Yaşam Sorunu” başlıklı son sunuşunu yapan Ida Winther (*Kopenhag Üniversitesi*) sorunu, iletişim etiğiyle ilişkili biçimde ele almakla birlikte, gençlerin kullanım pratiklerinden yola çıkarak, cep telefonlarının hakiki bir toplumsal etkileşime katkı sunmanın aksine onu önleyen bir bireyselleşme deneyimine aracılık ettiğini söyledi.

“Gazetecilik ve Etik” başlıklı öğle oturumundaki ilk iki sunuş *BBC* haberciliğini konu alıyordu. Jean Seaton (*Westminster Üniversitesi*) “Pragmatik Etiğin İnşası: *BBC World Service*” başlığı altında, medya etiğindeki kuram ve pratik gerilimi üzerinde durdu. Seaton, gazetecilerin tikel durumlarda ne yapılması gerektiğiyle ilgili bir donanımı olmadığını ve akademik eleştirilerin bu noktada yetersiz kaldığını söyledi. Kimi noktalarda *BBC* haberciliğini idealize eden yorumlar yapan Seaton, hakikati arama peşindeki habercilerin günlük yargılarda bulunmak zorunda oluşunu gazeteciliğin rutin gerçekliği olarak tanımlarken, bu noktada *BBC*'den bazı örnekler vererek onlara yine ilkelerin (objektiflik, yansızlık, doğruluk) yol göstermesi gerektiğini savundu. Ancak Seaton'ın değerlendirmesinde, gazetecilik pratiğinde belli ilkelerin yoksunluğuna değil, tam da bunların profesyonel idealler olarak nasıl ideolojik bir işlev gördüğüne yönelik akademik eleştirilere - ki bunlar arasında *BBC* haberciliğini konu alan İngiltere kaynaklı çalışmalar önemli bir ağırlık taşımaktadır- yer vermemiş olması önemli bir eksiklikti. Anthony McNicholas (*Westminster Üniversitesi*) “*BBC* Gazeteciliği ve Etik: Kuzey İrlanda'nın Tarihi” başlıklı konuşmasında

özellikle etiğin belgesel gerçeklik içindeki yerine ilişkin parlak analizler yaptı. McNicholas, bir yanda haberin geçiciliği, diğer yanda ise belge niteliği taşımasının medya etiği tartışmasını toplumsal bilgi üretimi açısından önemli hale getirdiğini, bu nedenle bir medya metninin üretimindeki etik düşünümün, içinde olduğu sosyo-politik bağlamda kritik bir konum teşkil ettiğini savundu. Bu oturumun son konuşmacısı olan Mette Mortensen (*Kopenhag Üniversitesi*), “Sayısal Çağda Görsel Muharebe” başlığı altında, sayısal fotoğraf teknolojisinin gelişmesiyle birlikte savaş, katliam ve idam görüntülerinin ne ölçüde kolay erişilebilir hale geldiğini ve küresel dolaşımını örneklerle ele aldı. Ancak bu durumu, geleneksel medyanın görsel şiddete yönelik tavır ve bu alandaki düzenlemelerin geleceği açısından sorunsallaştırmadı.

Etkinliğin “Belgesel ve Etik” başlıklı son oturumu, medya etiğini farklı bir boyutta tartışmaya olanak tanıyan bir gösterime ve tartışmaya ayrılmıştı. Joram ten Brink ve Joshua Oppenheimer (*Westminster Üniversitesi*), paramiliter bir örgütü ve Endonezya soykırımını konu alan çalışmalarından yola çıkarak belgesel türünün, geleneksel medya haberciliğinin ötesindeki potansiyellerine işaret etmeye çalıştılar. “Kurban” ya da “katil” olarak sunulan bireylerin gerçek deneyimleriyle ilişkilendirme sorunu üzerinde duran Brink ve Oppenheimer, medyanın salt “kitle” olarak bulunduğu çoklukla iletişime geçebilmenin ve onlara yeni anlatım olanakları sunmanın “etik” boyutunu tartıştılar.

Seminer, kapsamı ve amaçları doğrultusunda medya etiğiyle ilgili kuramsal sorunların yoğun biçimde tartışıldığı bir etkinlik değildi. Buna karşılık, dinleyicilerin de katkısıyla yeni medya formları, haberciliğin ticarileşmesi, görsellik ve izleyici kavramındaki değişimler üzerine disiplinlerarası bir tartışmayı olanaklı kılmak açısından değerliydi.

Londra Üniversitesi, Goldsmiths Koleji ve Cambridge Üniversitesi Sanat, Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Merkezi'nin (*University of Cambridge the Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities-CRASSH*) düzenlediği “Medya'nın Etiği: Felsefi Temeller ve Pratik Zorunluluklar” başlıklı iki günlük konferans ise, medya etiğindeki farklı kavrayışlar, bunların felsefi-kuramsal düzeydeki kaynakları ve pratik sorunlar arasındaki dolayım odaklanmayı amaçlıyordu. 4-5 Nisan 2008 tarihlerinde Cambridge'de gerçekleştirilen konferans, etiğe medya çalışmalarını içinden bakan araştırmacılarla, etik ilkeleri ve daha geniş anlamda ahlak felsefesini medya ve temsil sorunlarıyla ilişkilendiren felsefecileri bir araya getirmesi nedeniyle de önemliydi.

Konferansın “Özgürlük Tüm Medya Normlarına Üstün Gelir mi?” başlıklı açılış konuşmasını yapan Onora O'Neill (*Cambridge Üniversitesi*), hakikat arayışı ve bireysel ifade olanaklarının geliştirilmesi gibi nosyonları göz ardı eden bir “medya özgürlüğü” savunusunun soyut bir kavrayışın ötesine geçemeyeceğini söyledi. Bu anlamda Mill'in basın özgürlüğü kavrayışındaki bir yanlış anlaşılmanın altını çizen O'Neill, düşünürün yakla-

şımında basın özgürlüğü ve bireysel ifade özgürlüğü arasında kendiliğinden bir koşutluk olmadığını, başka bir deyişle basın özgürlüğünün koşulsuz olarak ifade özgürlüğünü doğurmadığını hatırlattı. Muhammed karikatürleri örneğini tartışan O'Neill, karikatürlerin gördüğü tepki sonrasında ifade özgürlüğü argümanına dayanarak özür dilemeyi reddeden basın kuruluşlarının yaklaşımını, özgürlük ve sorumluluk ilişkisi açısından değerlendirdi. Bireysel ve kurumsal özgürlük arasında bir ayrıma giden O'Neill, basının kurumsal özgürlüğünün, bireysel ifade özgürlüğü sorununun ötesinde bir kamu etiği perspektifini zorunlu kıldığını vurguladı.

Birinci paneldeki ilk konuşmacı, Georgina Born'du (*Cambridge Üniversitesi*). Born, "Normatif, Kurumsal ve Uygulamalı Etik: Antropolojik bir Medya Etiği İçin" başlıklı sunuşunda, söz konusu yaklaşımın olanaklarına ilişkin bir çerçeve çizdi. Antropolojik yaklaşımı, medyanın *ethosunu* tanımlayan ve bir hiyerarşik değer dizgesi oluşturan varsayımların sorgulanması olarak açıklayan Born, böylesi bir anlayışın pratik ve normatif boyutlar arasında bir tercih yerine, ikisi arasındaki dolayımın temelini oluşturabileceğini söyledi. Özellikle kurumsal etiğin, medya endüstrisinin koşulları içinde aşırı profesyonel bir görünüme bürünmesi nedeniyle, antropolojik süreçlere dayanarak mevcut uygulamaların sorgulamasını öne alan bir yaklaşımı savundu. Ancak Born, zaman sınırlılığı ve sunuşunun kavramsal yükü nedeniyle, başlıkta sözünü ettiği farklı yaklaşımlar arasındaki ayrıma ve antropolojik yaklaşımın bunlar arasında nasıl işlerlik kazanacağına ilişkin

net ve açık bir değerlendirme yapamadı.

İkinci konuşmacı olan Sabina Lovibond (*Oxford Üniversitesi*), "Medya ve Felsefede Etik Yaşam" başlıklı sunuşunda, doğrudan referansta bulunmamakla birlikte Alan Badiou'nun (2006 [2002]) "etik ideoloji" olarak tanımladığı, neo-liberal düzenle işbirliğine giren bir etik kavrayışının medyadaki görünümüne odaklanmıştı. Çevre kirliliği, tüketim ve şehir yaşamı gibi alanlara yönelik haberlerden örnekler veren Lovibond bir yanda, modern bireyin etik sorumluluğunu vurgulayan, diğer yanda ise devletin kamusal rolü ve piyasa mekanizması üzerine söz üretmeyen bir söylemin medyadaki yaygınlığını eleştirdi. Lovibond'un sunumunda eksik kalan yan, medya etiği olarak tanımlanan pratiklerin, tartıştığı "etik ideoloji"yle nasıl bir ilişkisi olduğuna ilişkin bir değerlendirme yapmamasıydı.

Bu panelde son olarak aynı zamanda etkinliğin düzenleyicisi olan Nick Couldry (*Goldsmiths Koleji*), "İletişimsel Erdem ve Küresel Medya Etiğinin İnşası" başlıklı bir bildiri sundu. Amacını, küresel medya etiğine ilişkin ortak bir çerçeve aramak olarak tanımlayan Couldry, böyle bir anlayışın medya süreçlerinin değişen dinamiği ve küreselleşen enformasyon akışı karşısında giderek önemli hale geldiğini savundu. Couldry'ye göre, küresel medya etiği, medya profesyonellerine yönelik teknik meselelerin ötesine geçerek, medya pratiğine içkin temel nosyonları kapsamalıydı. Etiği, evrensel-normatif bir uyuşum ve geleneksellik-sonrası bir cemaat nosyonu etrafında yeniden düşünen yaklaşımla-

ra vurgu yapan Couldry, erdem etiği (gazetecinin ne tür bir insan olması gerektiği) ile doğruluk, samimiyet ve konukseverlik gibi evrensel değerlerin bir arada olduğu bir “iletişimsel erdem” tanımına dayandı. Couldry, iletişimsel erdem kavramının hem hakikate duyulan ihtiyaç nedeniyle genel bir insanlık durumuna, hem de bir “insan pratiği” olarak medyanın özgül amaçlarına göndermede bulunabileceğini savundu. Ancak, konukseverlik ve ötekine saygı gibi değerlerin tek başına yeterli olamayacağını vurgulayan Couldry, izleyicilerin özgür ifade ve tartışma olanaklarını desteklemeyi temel bir ilke olarak koydu. Konuşma sonrasında Onora O'Neill'in getirdiği bir eleştiri oldukça önemliydi. Medyanın şeffaflığı ve hesap verebilirlik ilkeleri olmadan yalnızca ahlaki değerlere vurgununun yetersiz kalacağını söyleyen O'Neill, ayrıca konukseverliğin de bir tür sınır çizme pratiği olarak kendi dışımızda kalana “konukseverlik gösterme” anlamına geldiğini, bu nedenle küresel düzeye erişmeden yine ulusal bir tasavvurda “politika”yı ve “fark”ı dışarıda bırakacağını söyledi.

Etkinliğin ikinci paneli, medya etiği, görsellik ve temsil sorunlarına odaklanan üç sunuşa ayrılmıştı. Daniel Dayan (*Sosyal Bilim Çalışmaları Yüksek Okulu*), “Medya Etiği ve Görünürlüğün Statüsü” başlığı altında, görsel imgelerin etik değerlendirmesinde etkileşimci bir perspektifin gerekliliğini ve izleyicinin görsel olanla ilişkilendirme biçimine odaklanmayı önerdi. Ardından, Roy Brand (*New York State Üniversitesi*) ve Amit Pinchevski (*Kudüs Üniversitesi*), “ÇifteYüz: Temsilin Etik

Sicili” başlıklı ilginç sunuşlarında, etik-dışı bir kayıt ve Öteki'nin temsili olarak insan yüzünün medyada nasıl kullanıldığını çeşitli örneklerle analiz ettiler. Konferansın diğer düzenleyicisi Mirca Madianou ise (*Cambridge Üniversitesi*) “Medya Dolayısıyla Çokkültürlülüğün Normatif Çerçevesine Doğru” başlıklı konuşmasında son yıllarda öne çıkan “özen etiği”ni medya etiği kapsamına oturtmaya çalışarak, izleyicilerin duygularını ve saygıyı gözetten bir anlayışın, tanıma politikaları ve şiddetin sunumu gibi meselelerdeki önemine dikkat çekti.

Konferansın birinci günündeki son panelde, Phil Parvin (*Cambridge Üniversitesi*) “Medya, İngiliz Vatandaşlarının Siyasal İlgisizliğini Tersine Çevirebilir mi?” başlıklı sunuşunda yaptığı ampirik araştırmaya dayanarak kitle partilerine üyelik ve oy verme süreçlerindeki gerileme eğilimine karşın, ABD, Kanada ve İngiltere'de siyasal aktivist katılımında bir artış olduğunu tespit etti. Medya etiğiyle bağlantısını kurmak zor olmakla ve aşırı iyimser bir ton taşımakla birlikte Parvin'in ağ günlükleri ve *online* şebekelerdeki siyasal anganjman biçimleri üzerine verdiği örnekler dikkat çekiciydi. Yine bu oturumda, *BBC*'den David Edmonds “Mandela'nın Cenazesinde Ağlamak” başlığı altında haber söylemi ve gazetecilik değerleri üzerine bir sunum yaptı. Haberi yansız, nesnel, doğru ve dengeli bir bilgi formu olarak sınıflama çabasının, aslında haberin anlatsal yapısıyla nasıl kırıldığını örnekleyen Edmonds, haber değerlerini ironikleştirmenin yeni bir haber dili için imkânlar sunabileceğini söyledi.

Etkinliğin ikinci gününde, ilk olarak Nafsika Athanassoulis (*Keele Üniversitesi*) gerçeklik televizyonu ve izleyici ilişkisi üzerine konuştu ve mahremiyet bağlamında tartışılan programlara bir de izleyici açısından bakmak gerektiğini söyledi. Athanassoulis, gerçeklik televizyonu örneklerinin, izleyicinin de bir parçası olduğu moral yargılar, kararlar ve iktidar ilişkileriyle yüklü bir içeriği olduğunu hatırlatarak, izleyicinin katılımcıların deneyimleriyle ilişkilene biçimlerini ve bu programların eğlence türü olarak alınma tarzlarını incelenmesi gereken bir etik eksen olarak ayırt etti. İkinci olarak, Lilie Chouliaraki (*Londra Ekonomi Okulu*) “Acıyı Damgalamak: Bireysel Erdem ve Yararlı Etik” başlığı altında acı çekme deneyiminin medyadaki temsili ve hümanitaryanizmin bir kamusal iletişim stratejisi olarak kullanılması üzerine bir analiz sundu. Dünya Gıda Programı'nın Afrika'daki açlık sorununu, bir diyet reçetesi anlatısı içinde sunan *No Food Diet* (Gıdasız Diyet)² ve *Dünya Af Örgütü*'nün imza kampanyalarına destek için hazırladığı, gelişkin görsel efektlerin ve çekim tekniklerinin kullanıldığı *Bullet* (Mermi)³ adlı kampanya filmlerini örneklendiren Chouliaraki, insani yardım kuruluşlarının ve NGO'ların güncel pazarlama ve medya stratejilerini kullanan profesyonel kuruluşlara dönüşmesini ve bu bağlamda “insani yardım” söyleminin tüketim kültürünün baskısı altında metalaşmasını sorunsallaştırdı. Örneğin, *Dünya Af Örgütü*'nün online imza kampanyası stratejisi, idam cezası karşısındaki bireysel sorumluluğu, “yalnızca bir tık ötede” duran, anlık bir harekete ve bu yol-

la vicdani bir rahatlama indirgiyordu. Chouliaraki'nin sunuşu, yalnızca hümanitaryanizmin değil, genel olarak siyasetin ve etiğin, neoliberal depolitizasyon süreci ve piyasa söylemiyle nasıl etkileşime girdiği üzerine düşünmeye sevketmesi nedeniyle de değerliydi. Bu oturumda son olarak, *Brunel Üniversitesi*'nden Peter Lunt, kamu hizmeti yayıncılığının etik sorumluluğu üzerine yaptığı sunumda, bu kurumların kamusal nosyonu etrafında örgütlenmesinin ve özellikle izleyici katılımının sınırlarının genişletilmesi konusundaki rollerinin yeniden hatırlanması gerektiğine vurgu yaptı.

Etkinliğin son panelinde, Barbie Zelizer (*Pennsylvania Üniversitesi*) haber fotoğraflarının medya etiği kapsamında yeterince ele alınmadığının, ancak haber söyleminin ana unsurlarından biri olarak daha dikkatli incelenmesi gerektiğinin altını çizdi. Ardından, Joanna Zylinka (*Goldsmiths Koleji*) Foucault'nun kendini gerçekleştirme etiği bağlamında ağ günlüklerine ilişkin bir değerlendirmeyi yaptı. Son olarak Don Slater (*Londra Ekonomi Okulu*) gelişme çalışmalarındaki güncel tartışmaların izini sürerek, ulusötesi toplumsal projelerde internet kullanımının olanaklarını tartıştı. Ancak Slater, gelişmiş ve azgelişmiş bölgeler arasındaki sayısal uçurumun önemli bir engel olduğunu belirtmekle birlikte, bu eşitsizliğin nedenleri ve çözüm yolları üzerinde durmadı.

Konferansın kapanış konuşmasını, iletişim felsefesi ve düşünce tarihi konusundaki çalışmalarıyla tanınan John Durham Peters (*Iowa Üniversitesi*) yaptı. Peters, sunuş-

lardaki tartışmalardan yola çıkarak önemli gördüğü noktaların altını çizdi. Güncel etik tartışmalarında düşünümelliğin yerini almaya başlayan özgeleşim nosyonunu tehlikeli bulduğunu, bu nosyonun bir yandan yapısal unsurları göz ardı ederken, diğer yandan öznel iradenin naif bir yorumuna dayandığını öne süren Peters'in sözleri, hem gazeteci özerkliğini medyanın yapısal koşullarından bağımsız ele alan, hem de toplumsal-kültürel bağlamı sorunsallaştırmadan izleyici sorumluluğu ve medya okuryazarlığı gibi kavramları yerleştirmeye çalışan yaklaşımların eleştirisi açısından önemliydi. Peters ayrıca hâlâ nesnellik, ifade ve basın özgürlüğü gibi nosyonların arkaik tanımlarına bağımlı kalarak tartıştığımızı, bunların güncellenmesine şiddetle ihtiyaç duyulduğunu söyledi.

İki gün süren konferansın, medya ve etik arasındaki etkileşimin çoğulluğunu gösteren farklı türde tartışmalara olanak tanımakla birlikte, medya etiği olarak tanımlanan alanın tarihsel niteliğine, medyanın ticari konumu ve örgütlenmesiyle ilişkisine ve güncel uygulamaların eleştirisine fazlaca yer veremediği söylenebilir. Son olarak, bu etkinliğin bir dizi konferansın ilk ayağı olduğunu, 27-28 Haziran 2008 tarihleri arasında Paris'te, Goldsmiths Koleji, New York Üniversitesi, Paris Amerikan Üniversitesi'nin işbirliğiyle ikincisinin düzenlendiğini ve Uluslararası İletişim Derneği'nin (*International Communication Association*) Mayıs 2009'da Chicago'daki yıllık toplantısı kapsamında bir konferans planlandığını belirtelim. Bu konuda bilgi için Nick Couldry'yle (n.couldry@gold.ac.uk) iletişime geçilebilir.

Kaynakça

- Badiou, Alan (2006). *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Couldry, Nick (2006). *Listening Beyond the Echoes: Media, Ethics & Agency in an Uncertain World*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Eksterowicz, Anthony ve Rider Roberts (der.) (2000). *Public Journalism & Public Knowledge*. Lanham, MD: Rowman&Littlefield.
- Glasser, Theodore L. (der.) (1999). *The Idea of Public Journalism*. New York, London: Guilford.
- Glasser, Theodore L. ve James S. Ettema (2008). "Ethics and Eloquence in Journalism." *Journalism Studies* 9(4): 512-534.
- Hackett, Robert A. ve William K. Carroll (2006). *Remaking Media: The Struggle to Democratize Public Communication*. New York: Routledge.
- Hackett, Robert A. ve Yuezhi Zhao (1998). *Sustaining Democracy: Journalism and the Politics of Objectivity*. Toronto: Garamond.
- Splichal, Slavko (2002). *Principles of Publicity and Press Freedom*. Oxford: Rowman&Littlefield.
- Verhulst, Stefaan G. (2002). "About Scarcities and Intermediaries: The Regulatory Paradigm Shift of Digital Content Reviewed." *The Handbook of New Media*. Leah A. Lievrouw ve Sonia Livingstone (der.) içinde. London: Sage. 433-447.
- Ward, Stephen J. A. (2004). *The Invention of Journalism Ethics: The Path to Objectivity and Beyond*. Montreal, Kingston: McGill-Queen's University Press.

Notlar

1

Bu değerlendirme yazısı, *Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu*'nun desteğiyle *Westminster Üniversitesi*'nde yürütülen araştırma sürecinde kaleme alınmıştır.

2

<http://www.youtube.com/watch?v=Cffmo1Hmwk>. Erişim tarihi: 11.07.2008.

3

http://www.youtube.com/watch?v=Gw_a4iutD1Q&feature=related. Erişim tarihi: 11.07.2008.

Yazı Teslim Kuralları

Gönderilen yazıların, başka bir yerde yayınlanmamış olması ya da yayın için değerlendirme aşamasında bulunmaması gerekir. Yayınlanan yazıların her türlü sorumluluğu yazar(lar)ına aittir. Yayınlanmayan yazılar iade edilemez. Yayın için kabul edilen yazıların yayın hakkı, yayınlanan yazıların da her türlü telif hakkı dergiye aittir.

Makaleler 8000 kelimeyi geçmemelidir. 6000-7000 kelime bir makale (notlar ve referanslar dahil) iyi bir hedeftir. 2000-3000 kelime daha kısa yorum yazıları da kabul edilmektedir. Yazılar, varsa tablo, şekil ve illüstrasyonları da içeren dört eş nüsha olarak teslim edilmelidir. Yazının bir nüshası da CD'de gönderilirse (Word for Macintosh ya da Windows), yazıyla ilgili işlemler daha hızlı yürütülebilir.

Yazarlar, gönderdikleri yazının eş bir nüshasını kendilerinde bulundurmalıdırlar. 100-150 kelime İngilizce ve Türkçe birer özet de yazılarla beraber gönderilmelidir. Yazılar, bir toplantıda tebliğ edilmiş ise, toplantının adı, tarihi ve yeri belirtilmelidir.

Yazıların ve özetlerin üzerinde, sadece yazının başlığı bulunmalıdır. Ayrı bir kapak sayfasında yazarlar, isimlerini, tam ve açık kurum posta adreslerini bildirmektedirler. Bu bilgiler, hakemlere gönderilmeyecektir.

Tüm metin, girintili (indent) paragraflar, notlar ve referanslar dahil, A4 boyutunda kağıda çift aralıklı olarak ve kağıdın sadece bir yüzüne yazılmalıdır. Başlıklar ve arabaşlıklar kısa ve belirgin olmalıdır. ABD, TRT gibi kısaltmalarda nokta kullanılmamalıdır.

Dergiye gelen yazıların yayınlanması hakemlerden alınacak değerlendirmelere bağlıdır. Dergiye ulaşan yazılar en kısa süre içinde hakemlere gönderilir.

Hakem değerlendirmelerinin normal şartlarda 2-3 ay sürmesi beklenmelidir. Yazarlardan, hakemlerin görüşleri uyarınca yazılarını geliştirmeleri veya gözden geçirmeleri istenebilir. Yayın konusunda son karar Yayın Kurulu'na aittir. Yazıların kabul edilip edilmediğine dair bir mektup, hakem raporlarının fotokopileriyle birlikte, yazarlara gönderilir.

Yazıların gönderileceği adres

Kültür ve İletişim
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Cebeci 06590 Ankara

Kaynak Gösterme Formatı

Metin içinde kaynak belirtme

Tüm referanslar, ana metinde uygun yerlerde ve parantez içinde, yazarın adı, basım yılı ve gerekiyorsa sayfa numaraları ile belirtilir. "Ibid", "op.cit.", "a.g.e." vs. kısaltmalar kullanılmaz. Notlar ve referanslar ayrılmalıdır. Notlar, metnin içinde numaralandırılıp, metnin sonunda numara sırasına göre ve referanslardan önce yerleştirilmelidir. Notların içinde yer alan referanslar da metin için geçerli olan kurallara göre belirtilir.

- Yazarın adı metinde geçmiyorsa ve kitaba referans veriliyorsa, (Williams, 1988)
- Yazarın adı metinde geçmiyorsa ve belli bir sayfa söz konusuysa, (Williams, 1988: 26)
- Yazarın adı metinde geçiyorsa ve kaynakçada birden fazla eseri varsa, (1988: 26)
- Birbirini takip etmeyen belli sayfalar söz konusuysa, (Williams, 1988: 22-6, 45-8)
- Yazarın adı metinde geçiyorsa ve kaynakçada bu yazarın yalnızca bir eseri mevcutsa sadece sayfa numarası verilir. Hawkes'a göre dil ve antropoloji...(32)
- İki yazar varsa, (Lash ve Urry, 1988)
- İkiden fazla yazar varsa, (Bennett vd., 1986)
- Aynı yazarın aynı yıl içinde yayınlanmış birden fazla eserine referans varsa, basım yılına a, b, c, gibi harfler eklenerek birbirinden ayrılır. (Foucault, 1979a)
- Aynı bahiste birden fazla kaynağa referans varsa, bunlar aynı parantezde noktalı virgülle ayrılarak belirtilmelidir. (Bourdieu, 1984; DiMaggio, 1987; Lamont, 1988)
- Metnin içindeki alıntılar için çift tırnak, alıntının içindeki alıntılar için tek tırnak kullanılmalıdır. 40 kelimedenden uzun alıntılar, tırnak kullanmadan girintili paragrafla verilmelidir.

Dergiden makale

Lawrence, Grossberg (1995). "Cultural Studies vs. Political Economy: Is Anybody Else Bored with this Debate." *Critical Studies in Mass Communication* 1(12): 72-81.

Editörlü bir kitaptan makale

Turow, Joseph (1991). "A Mass Communication Perspective on Entertainment Industries." *Mass Media and Society*. James Curan ve Michael Gurevitch (der.) içinde. London: Edward Arnold. 160-167.

Bir yazarın seçilmiş yazılarından derlenmiş kitabından makale

Thomas, Lewis (1974). "The Long Habit." *Lives of a Cell: Notes of Biology Watcher* içinde. New York: Viking. 47-52.

Kitap

Lewis, Justin (1991). *The Ideological Octopus: An Exploration of Television and Its Audience*. London ve New York: Routledge.

Çeviri kitap

Larrain, Jorge (1993). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. Çev., Neşe Nur Domaniç. İstanbul: Sarmal.

Derleme kitap

Balio, Tino (der.) (1990). *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman.

İki yazarlı kitap

Gessell, Arnold ve Francis L. Ilg (1949). *Child Development: An Introduction to the Study of Human Growth*. New York: Harper and Row.

Üç ya da daha fazla yazarlı kitap

Spiller, Robert, vd. (1960). *Literary History of the United States*. New York: MacMillan.

Yazar olarak kurum adı

Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı (1996). *Kafkasya ve Orta Asya: Bağımsızlıktan Sonra Geçmiş ve Gelecek*. Ankara: Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı Yayınları.

Web sitesinden yazarlı makale

Swedlow, Tracy (2000). "Interactive Enhanced Television: A Historical and Critical Perspective." www.itvt.org. Erişim tarihi: 10.05.2004.

Web sitesi

Office of Communications. www.ofcom.org.uk. Erişim tarihi: 10.05.2004.

