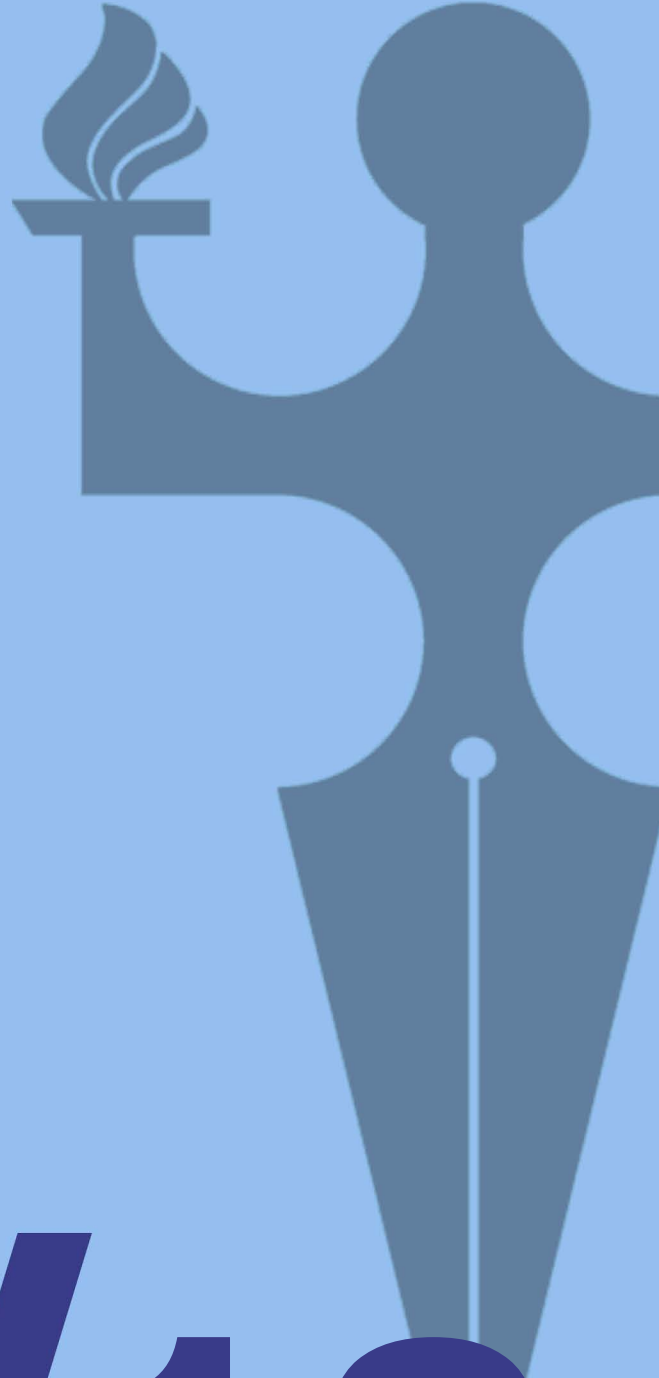




kilad

Kocaeli Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Araştırma Dergisi



/18
2021 EKİM



kilad

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi
Sayı: 18 • 2021

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları No: 18

Sahibi
Prof.Dr. Nigar PÖSTEKİ

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof.Dr. Nigar PÖSTEKİ

Yayın Kurulu
Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ, Prof. Dr. Füsun ALVER
Prof. Dr. Cem PEKMAN, Prof. Dr. Emel BAŞTÜRK
Prof. Dr. İdil SAYIMER, Prof. Dr. Emel KARAGÖZ
Doç. Dr. Selma KOÇ AKGÜL, Doç. Dr. Aybike PELENK ÖZEL
Doç. Dr. Sedat ÖZEL

Editörler
Doç. Dr. Aybike PELENK ÖZEL
Doç. Dr. Özgür VELİOĞLU METİN

Editör Yardımcıları
Arş. Gör. Seda ERGÜL, Arş. Gör. Kıymet KAYA,
Arş. Gör. Zeynep Ebrar VARLI, Arş. Gör. İpek KAYA,
Arş. Gör. İbrahim KARADAĞ

İngilizce Editör
Öğr. Gör. Suderin ALTAN

Redaksiyon
Arş. Gör. Seda ERGÜL, Arş. Gör. Gözde İSLAMOĞLU,
Arş. Gör. Kıymet KAYA, Arş. Gör. Zeynep Ebrar VARLI,
Arş. Gör. İpek KAYA, Arş. Gör. Turancan ŞİRVANLI,
Arş. Gör. Deniz ÖZAY

Kapak Tasarım
Taala OSKAY

Düzenleme ve Tasarım
Arş. Gör. Kıymet KAYA

İletişim Adresleri
Kocaeli Üniversitesi Umuttepe Yerleşkesi
41380 İzmit/KOCAELİ
Tel: 0 262 303 1860 - 0 262 303 1820 - Fax: +90 262 303 18 03
e-posta: editor_kilad@kocaeli.edu.tr
<http://kilad.kocaeli.edu.tr>

İçindekiler

Editör'den

ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINA FİLMZOFİK BAKIŞ
Arş.Gör. Deniz OĞUZCAN, Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR

TARTIŞMA PROGRAMLARINDA DEMOKRASİ, RASYONELLİK VE
MÜZAKERE: TÜRKİYE'NİN NABZI, TÜRKİYE'NİN GÜNDEMİ VE KARŞIT
GÖRÜŞ PROGRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME
Arş. Gör. Hasan Hüseyin KAYIŞ

TÜRKİYE'DE PANDEMİ DÖNEMİNDE ROMANLARA YÖNELİK YAYINLANAN
HABERLERDE ALTERNATİF MEDYA VE ANA AKIM MEDYA SÖYLEMİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI
Nesli Han DİKEN

KAMU DİPLOMASİSİ BAĞLAMINDA IRNA VE VOA'NİN
İLETİŞİM STRATEJİLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ
Abdullah DURMUŞ

REHA ERDEM SİNEMASININ ORTAK PAYDALARINI BAĞLAMINDA
“SENİ BULDUM YA” FİLMİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ
Ece Su ÖZCAN

MELEKLER VE ŞEYTANLAR: 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
KÜLTÜREL ŞİZOFRENİ
Hasan NAZLIGÜL

SOSYAL MEDYADA KRİZ YÖNETİMİ: DARDANEL KRİZİNİN DURUMSAL
KRİZ İLETİŞİMİ MODELİNE GÖRE İNCELENMESİ
Ahmet Talha AĞCA

GÖZETİM TOPLUMU BAĞLAMINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN
İNŞASI: “KİSMETSE OLUR”PROGRAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ
Ecem GÜZELHİSAR

EDİTÖR'DEN

Sayın okuyucularımız....

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi'nin (KİLAD) Ekim 2021 tarihli 18'nci sayısını çıkarmanın mutluluğunu yaşıyoruz. İletişim bilimlerinin her alanındaki özgün ve bilimsel çalışmaların yanı sıra disiplinlerarası akademik çalışmalara da yer verilen ulusal hakemli dergi statüsündeki KİLAD'ın bu sayısında sekiz makale yer almaktadır.

Doç. Dr. Gizem Parlayandemir ve Arş. Gör. Deniz Oğuzcan'ın “*Çağdaş Türk Sinemasına Filmozofik Bakış*” isimli makaleleri, Daniel Frampton'ın filmozofi kavramı üzerinden Türk sinemasının yakın dönem yönetmenlerinin filmlerini analiz etmiştir. Sinema ve felsefeyi buluşturan çalışmada Yeni Türk Sineması'nın önemli temsilcilerinden Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Pelin Esmer ve Emin Alper'in filmleri çalışmanın odağında yer almaktadır. Frampton'ın filmozofik analizinin öğeleri olan film dünya, film düşünme ve film zihin kavramları Kosmos (Reha Erdem, 2010), Bir Zamanlar Anadolu'da (Nuri Bilge Ceylan, 2011), İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer, 2017) ve Kız Kardeşler (Emin Alper, 2019) filmlerini sinema ve felsefe ilişkisi üzerinden irdelemiştir.

Arş. Gör. Hasan Hüseyin Kayış'ın “*Tartışma Programlarında Demokrasi, Rasyonellik ve Müzakere: Türkiye'nin Nabzı, Türkiye'nin Gündemi ve Karşıt Görüş Programları Üzerine Bir İnceleme*” isimli makalesi Türkiye'de televizyon kanallarında yayınlanan tartışma programlarının demokratik, rasyonel ve müzakereci bir biçimde gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğine odaklanmıştır. Seçilen tartışma programları Habermas'ın ideal konuşma durumu, Young'ın dahili ve harici dışlama durumları, Kerbrat-Orecchioni'nin etkileşimci yaklaşımı ve Deetz'in söylemsel kapanma stratejileri kavramları üzerinden analiz edilmiştir.

Nesli Han Diken, “*Türkiye'de Pandemi Döneminde Romanlara Yönelik Yayınlanan Haberlerde Alternatif Medya ve Ana Akım Medya Söyleminin Karşılaştırılması*” başlıklı makalesinde pandemi döneminde Romanlara yönelik yayınlanan haberlerde alternatif medya söylemi ile ana akım medya söylemini karşılaştırmıştır. Bu bağlamda, pandemi döneminde Romanlara yönelik en çok haber yapan üç ana akım medya mecrası Haberler.com, Anadolu Ajansı (AA) ve Sözcü; en çok haber yapan üç alternatif medya mecrası ise Bianet, Gazete Duvar ve Evrensel gazeteleri içerik ve söylem analizi ile incelenmiştir.

Abdullah Durmuş'un "**Kamu Diplomasisi Bağlamında IRNA ve VOA'nın İletişim Stratejilerinin Karşılaştırmalı Analizi**" başlıklı makalesi kamu diplomasisinin görüşleri, değerleri, etkinlikleri ve çıkarları başka bir hükümetin konumunu etkilemeye yardımcı olabilecek vatandaşlar ve gruplarla etkileşim kurarak, hükümetler arası ilişkileri etkileme hedefi olduğu gerçeğinden yola çıkarak, medyayı kamu diplomasisinin önemli bir aracı olarak odağına almıştır. Bu bağlamda, çalışmada Türkçe yayın yapan yabancı medya kuruluşlarından İslam Cumhuriyeti Haber Ajansı (The Islamic Republic News Agency-IRNA)'nın ve Amerika'nın Sesi (Voice of America-VOA) haberleri eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir.

Ece Su Özcan'ın "**Reha Erdem Sinemasının Ortak Paydaları Bağlamında "Seni Buldum Ya" Filminin Karşılaştırmalı İncelemesi**" adlı makalesinde Türk sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Reha Erdem'in pandemi sürecinde Zoom isimli video konferans uygulaması kullanılarak çekilen *Seni Buldum Ya* (2021) filmi analiz edilmiştir. Çalışma, Reha Erdem'in önceki dokuz filmiyle *Seni Buldum Ya*'nın, teknik ve içerik olarak benzerlik ve farklılıklarını irdelemeye odaklanmıştır. Erdem'in on filmi zaman ve mekân kullanımı, karakterler, tekrarlanan temalar bakımından insan-doğa ve hayvan etkileşimi, sinematografik biçim altında ise montaj, çekim teknikleri, ses ve müzik kullanımı öğeleri üzerinden başlıklandırılarak analiz edilmiştir.

Hasan Nazlıgül'ün "**Melekler ve Şeytanlar: 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kültürel Şizofreni**" başlıklı makalesi 1980 sonrası Türk sineması film örneklerini Türk modernleşmesi bağlamında okumayı hedeflemektedir. Türk modernleşmesi sırasında da görülen Shayegan'ın kültürel şizofreni kavramı çalışmanın odak noktasıdır. Genelde Türkiye, özelde ise Türk sinemasını bu kavram üzerinden anlamlandırmayı amaçlayan makalede, 1980 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan melek, şeytan, hayalet gibi gerçeküstü öğelerin anomali olarak belirdiği tespit edilmiştir. Çalışmanın örneklemini oluşturan *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988), *Uzun İnce Bir Yol* (Tunç Başaran, 1991), *Siyah Pelerinli Adam* (İsmail Güneş, 1992) ve *Gölge Oyunu* (Yavuz Turgul, 1993) filmlerinin analizi sonucunda 1980 sonrası Türk sinemasında melek ve şeytan gibi anomalilerin modernleşmeye verilen bir tepki olarak ortaya çıktığı saptanmıştır.

Ahmet Talha Ağca, "**Sosyal Medyada Kriz Yönetimi: Dardanel Krizinin Durumsal Kriz İletişimi Modeline Göre İncelenmesi**" başlıklı makalesinde kriz ve kriz yönetimi kavramlarından yola çıkarak Dardanel markasının 2021 yılının Şubat ayında sosyal medyada yaşadığı krizi, Coombs'un Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre analiz etmiştir. Markanın kriz iletişimi stratejilerini tespit ederek, krizin markaya yönelik sonuçlarını belirlemeye yönelik bir çalışma gerçekleştirmiştir.

Ecem Güzelhisar'ın "**Gözetim Toplumu Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İnşası: "Kısmetse Olur" Programının Değerlendirilmesi**" başlıklı makalesi, Türkiye'de yayınlanan gündüz kuşağı evlilik programlarından "*Kısmetse Olur*" isimli televizyon programını, ataerkil düzenin oluşturduğu toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele almaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin gözetim altında farklılaşıp farklılaşmadığını sorgulayan çalışma, yarışmacılar ve sunucunun söylemleri üzerinden bu rollerin nasıl yeniden üretildiğini, cinsiyet açısından iktidar olan erkeğin kadına bakış açısını ve gözetim altındaki davranışlarını ortaya koymuştur.

Saygılarımızla...

Editörler
Doç. Dr. Aybike PELENK ÖZEL
Doç. Dr. Özgür VELİOĞLU METİN

ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINA FİLMZOFİK BAKIŞ**FILMOSOPHIC OVERVIEW OF CONTEMPORARY
TURKISH CINEMA**

Arş.Gör. Deniz OĞUZCAN
Altınbaş Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Radyo, Televizyon ve Sinema,
deniz.oguzcan@altinbas.edu.tr

Doç. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema
gizem.parlayandemir@istanbul.edu.tr

ÖZET

Sinema, başlangıcından itibaren düşüncelerin imajlara dönüştüğü bir sanat dalı olmuştur. Sinema ile felsefenin aynı düzlemde olduğu kabul edildiğinde aralarındaki ortak noktalardan birinin imgeler olduğu da görülecektir. Bu nedenle sinema bir sanat olarak daima filozofların ilgisini çeken bir alandır. Sinema felsefesinde kendine önemli bir yer edinen “filmler düşünür felsefesi” özellikle Daniel Frampton’ın filmozofi kuramıyla yeni bir sayfa açmıştır. Frampton, filmlerin tıpkı felsefi metinler gibi felsefe yapabildiğini, bunu sinemaya özgü öğeler ile gerçekleştirdiğini iddia etmektedir. Düşünen filmler insan zihninden farklı olan film zihine sahiptir. Film zihin, film düşünme yoluyla film dünyayı yaratır ve bu dünya gerçek dünyadan farklı bir dünyadır. Filmozofi filmi bir düşünme biçimi olarak ele alırken film biçimine dair yeni bir kuram geliştirir. Aynı adlı yüksek lisans tezinden türetilen bu çalışmada öncelikle sinema felsefesi alanında düşünceler açıklanmış, filmler düşünür felsefesi incelenmiş ve Frampton’ın filmozofi kuramının temelleri olan film zihin, film düşünme ve film dünya kavramları detaylı olarak irdelenmiştir. Ardından Çağdaş Türk Sineması’ndan amaçlı örneklem ile seçilen filmler Frampton’ın filmozofik analizi ile incelenmiştir. Çağdaş Türk Sineması’nda film düşünme eylemini gerçekleştiren filmlerin hangi sinematik bileşenlerle ve nasıl felsefe yaptıkları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Sineması, Filmozofi, Film-zihin, Daniel Frampton.

ABSTRACT

Cinema has been a branch of art in which thoughts turn into images from the very beginning. When it is accepted that cinema and philosophy are on the same plane, it will be seen that one of the common points between them is images. For this reason, cinema as an art is an area that always attracts the attention of philosophers. The “philosophy of film-thinking”, which has gained an important place in the philosophy of cinema, has opened a new page especially with Daniel Frampton’s theory of filmosophy. Frampton claims that films can philosophize just like philosophical texts and films do this through elements which are specific to cinema. Thinking films have a film mind, which is different from the human mind. Film mind creates film world via film thinking and this world is a different world from the real world. While considering film as a way of thinking, filmosophy develops a new theory of film form. This study has been produced from the master’s thesis of the same name and in this study, first, thoughts in the field of philosophy of cinema are explained, the philosophy of film-thinking is studied and the concepts of film mind, film thinking and film world, which are the foundations of Frampton’s filmosophy theory, are examined in detail. Then, the films selected with purposeful sampling from Contemporary Turkish Cinema were examined with Frampton’s filmosophical analysis. It has been tried to determine with which cinematic components and how the films that carry out the act of film-thinking in Contemporary Turkish Cinema make philosophy.

Keywords: Contemporary Turkish Cinema, Filmosophy, Film-mind, Daniel Frampton.

GİRİŞ

Sinema, düşünceleri görüntüye taşıyan ve düşüncelerin harekete geçmesini sağlayan bir sistemdir. Sinemanın doğuşu, teknolojik gelişmelere bağlı olarak bir yenilik olmasının yanı sıra düşünceleri bilinenden farklı bir yöntemle insanlığa sunma becerisidir. Bununla ilişkili olarak sinemanın kökeninin düşüncenin dönüşümünden doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tarkovski (2007) sinemayı tanımlarken diğer sanatlar kadar benzersiz ve şiirsel anlamı olduğunu vurgulayarak sinemanın yaşamın ve dünyanın “henüz kavranamamış bir boyutunu”, başka sanatların dile getiremediği bir tarzını yansıtmak için doğduğunu söyler (s. 67).

Sinemayla ilgili ilk tartışmalar, sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı konusunda yaşanmıştır. Sinema felsefesinin doğmasına, sinemanın sanat dalı olup olmadığı tartışmaları sebep olmuştur. Ancak sinemanın sanat sayılıp sayılmayacağına dair tartışmalar artık yapılmamaktadır. Felsefecilerin ve film kuramcılarının düşünceleriyle ortaya atılan teorilere göre en azından bazı filmlerin bir sanat eseri olduğuna ilişkin pek fazla karşıt fikir bulunmamaktadır (Carroll, 2008, s. 7). Sinemanın doğuşundan sonra 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte film felsefesi, felsefenin kabul edilen bir alanı haline gelmiştir.

Gilles Deleuze, sinemanın özünü anlamının düşünürlere yeni bir felsefe olanağı sunacağını belirtir. Ancak bu olanağı, sinemayı felsefi düşüncelerle yorumladığımız için değil; sinemanın yaratım sürecinde kendi kendine felsefi söylemlerde bulunduğunu fark edebildiğimiz zaman sunacağını öne sürmektedir (Colebrook, 2009, s. 45). Modern çağın insanı, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, yeni iletişim teknolojileri, kapitalizm, hızlı kent hayatı, bireysel düşünme gibi etmenlerin çevrelediği bir dünyaya ancak bu faktörlerin şekillendirdiği bir görme biçimi ile bakmak durumundadır. Bu görme biçiminin yüzeysel ve sadece zevk amaçlı olduğu söylenebilir. Filmleri eğlence nesnesi olarak görmekten sıyrılarak onun düşünen ve düşündürmeye yönelten yapısına odaklanmak, insanlığı farklı ve yepyeni bir yolculuğa çıkarır. Sinemanın düşünsel derinliğine dalan seyirci, sinematik bir düşünce biçimi geliştirir. Dolayısıyla sinema, bir sanat dalı olmanın yanı sıra görme alanı yaratması yoluyla felsefe ile aynı yolda ilerler.

“Filmler felsefe yapabilir mi?” sorusuna filmozofi kavramıyla açıklama getiren Daniel Frampton (2013) ise sinemanın kendi kurallarına sahip bir dünya olduğunu ifade eder (s. 17). Frampton’a göre film-zihin insan zihninden farklıdır. Film-zihin filmin kendisidir ve film-dünyayı yaratır. Filmlerin gerçek dünyanın bir yansıması değil; yeni bir dünya olduğunu ve farklı bir uzamda bulunduğunu belirten Frampton film-dünyanın yaratıldığından bahseder. Filmozofi filmi bir “düşünme” olarak ele alırken film-varlığa ve film biçimine dair bir kuram geliştirir (Frampton, 2013, s. 20).

Aynı adlı yüksek lisans tezinden (Oğuzcan, 2020) türetilen bu çalışmada Çağdaş Türk Sineması evren olarak belirlenmiş olup; 2010 yılı ve sonrasında vizyona girmiş olma, önemli festivallerde ödül alma ve yönetmenin ilk filmi olmama kriterlerine uygun olan filmlerden beş film amaçlı olarak seçilmiştir. Ayrıca filmler seçilirken farklı ekollerden bağımsız yönetmenlerden olmalarına dikkat edilmiştir. Atilla Dorsay’ın *Dünyaya Açılan*

Sinemamız ve Yeni Bir Kuşak: Türk Sineması 2010-2020 (2020) isimli kitabında bahsettiği 1990 sonrası Yeni Türk Sineması’nın yaratıcı yönetmenler kuşağından olan Nuri Bilge Ceylan ve Reha Erdem; Dorsay’ın yeni kuşak yönetmenler olarak değerlendirdiği Pelin Esmer ve Emin Alper’in filmleri seçilmiştir (ss. 13-15). Filmler, bağımsız sinema filmlerinin özelliklerine (ekonomik, anlatımsal ve biçimsel özellikler) uygun olarak belirlenmiştir. Belirlenen tüm filmler Frampton’ın ortaya koyduğu filmozofik analiz yöntemiyle incelenmiştir.

Bir nitel analiz yöntemi sayılabilecek filmozofik analiz, Frampton’ın kuramsallaştırdığı film düşünme ile genel film biçiminin nasıl düşündüğünü ortaya koymak amacıyla tasarlanmıştır. Filmozofik analiz, film dünyayı oluşturan imaj, renk, ses, kadraj, hareket ve kurgu değişiklikleri gibi film biçimlerinin en az olay örgüsü ve diyaloglar kadar filmin düşündüğünü gösterebileceğini ifade eder. Ayrıca izleyicinin film düşünmenin farkında olmasıyla izleme deneyiminin derinleşeceğini ve film zihinle birlikte düşünmeye başlayacağını savlamaktadır (Frampton, 2013, s. 183). Frampton’ın deyişiyle “yaratıcı ve şiirsel bir niyet barındıran filmler” olarak belirlenen *Kosmos* (Reha Erdem, 2010), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) ve *Kız Kardeşler* (Emin Alper, 2019) filmleri, düşündükleri felsefeleri temsil etmeleri bakımından önemli örnekler oldukları için seçilmiştir.

1. “Filmler Düşünür” Felsefesi

Sinema hiçbir zaman yalnızca gerçekliğin dolaysız ve teknik bir yeniden üretimi olmamıştır. Sinema doğuşundan beri diğer sanatlardan farklı gelişmeler kaydederek kendine özgü bir dünya yaratmıştır. “Gerçekliğin yakın bir akrabası” olan bu dünyada insanların gerçeklik algısı ve anlayışı dönüşerek farklı bir boyuta ulaşmıştır (Frampton, 2013, s. 12). Sinema insanı ilgilendiren her şeye yaklaşımı onun felsefeyle olabilecek bağlarını en baştan işaret etmiştir. Sinemanın felsefeyle olan ilişkisinin Münsterberg, Arnheim, Balazs, Bazin ve Kracauer gibi düşünürlerle temellendiğini; Deleuze ve Cavell gibi film kuramcılarının düşünceleriyle başka bir açı kazanarak gelişmeye devam ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle Deleuze ve Cavell’in sinema felsefeleri, sinema ve yarattığı imgelerine bakış açısının oluşmasına neden olmuştur.

21. yüzyıla gelindiğinde sinema ile felsefe arasındaki bağlantıyı inceleyen film kuramcıları ele alındığında Daniel Frampton ve Stephen Mulhall gibi düşünürlerin Deleuze ve Cavell’in izinden giderek “felsefe olarak film” tezinde ilerledikleri görülmektedir (Güğümcü, 2014, s. 83). Felsefe olarak film (film as philosophy) ya da film yapımı felsefe (movie-made philosophy), filmlerin kendilerinin felsefe yaptığını savunan tezlerdir. İnsanlık tarihinde sözlü olarak başlayıp yazılı olarak ilerleyen felsefe alanı, sinemanın doğuşuyla birlikte sinematografik imgelerle düşünmeye devam etmektedir (Öztürk, 2018, s. 24).

Alain Badiou, çağdaş dünyadaki felsefe çalışmaları için sinemayı bir zorunluluk olarak tanımlar. İnsanlık tarihindeki en önemli manifesto olan sinema ile günümüzde gündelik hayatın çelişmesini gözlemleyen ve ortaya somut kanıtlar çıkaran düşünceler bütünü olan felsefe arasında içsel bir ilişki olduğunu ileri sürer. Badiou, felsefi bir düşünce

olarak, imgeler ve insanlar arasındaki ilişkide Platon'un mağara alegorisinin tam aksini düşünerek sinemaya bakılması gerektiğini ifade eder ve çağımızda bunun yolunun sinemaya gitmek olduğunu söyler. Başka bir deyişle Platon'un mağarasına girilmesini salık verir ancak mağarayı günümüzde çok büyük maharetle oluşturulmuş imgeler gösteriminin olduğu bir yer olarak görür. Sinema ve felsefe arasındaki bağıntıda bugün yeni bir mağara alegorisinden söz etmek gerekmektedir. Sadece mağaraya girmek suretiyle oradan çıkmanın yeni ve farklı anlamlarını keşfedebileceğimizi belirtir. Sinema imgeler yoluyla büyüleyen ve çelişkiler yaratan bir gerçektir. Yani mağaraya girmek diğer bir deyişle sinemaya gitmek günümüzde demokratik diyalektiğe uyum sağlamak için gereklidir. Badiou sinemayı, bireyin modern eğitiminin bir basamağı olarak görür (Badiou, 2014). Badiou filmler düşünür felsefesi olarak tanımlanan bu sinema kuramıyla sinema düşünürlerine yeni bir yol açarak bir çalışma alanı meydana getirir (Öztürk, 2016, s. 59).

Thomas E. Wartenberg, sinematik felsefenin varlığı üzerine yapılan tartışmalara ithafen filmlerin felsefe yapma kapasiteleri bulunduğunu iddia eder. Bazı sinema eleştirmenleri sadece insanların felsefe yapabildiğini ve filmlerin böyle bir niteliği olmadığını savunur. Wartenberg ve onun gibi düşünen kuramcılar ise sinematik felsefenin var olduğunu ve tıpkı konuşma yaparak, kitap ya da makale yazarak felsefe yapılabileceği gibi film yaparak da felsefe yapıldığını savunmaktadırlar. Wartenberg felsefe yapan filmlere bir örnek olarak 2001 yapımı *Hayata Uyanmak* (Waking Life) filmini gösterir. Filmin çağdaş filozofları Robert Solomon ve Louis Mackey daha önce bir metinde yazılmamış felsefi konuların kendi bakış açılarıyla yorumlanışını gösterirler. Film, rotoskop tekniğini kullanarak bir konuşmanın kamera kaydının yapacağı gibi teknik anlamda filmin yaptığı felsefenin bir örneğini sunmaktadır (Wartenberg, 2011, ss. 9-11). Ancak Wartenberg (2011) aynı zamanda filmlerin felsefi yazıların karakteristiği olan kesin iddiaları formüle etme ve savunma için yeterli olmayabileceğini de söyleyerek filmlerin felsefe yapabileceği düşüncesine şerh koyar (s. 11).

Wartenberg, filmlerin felsefe yaptığını kabul ederek felsefi düşüncü kimin yaptığı sorusuna cevap aramaktadır. "*Perdede Düşünmek: Felsefe Olarak Film*" adlı eserinde *Sil Baştan* (2004) filmini örnek göstererek filmde güçlü bir faydacılık eleştirisi bulunduğunu belirtir. Filmdeki faydacılık karşıtlığı, kötü bir ayrılık süreci yaşayan iki bireyin hatıralarını hafızalarından sildirmeleri ancak tam olarak istedikleri şey olan acıdan uzak durma düşüncesinin de gerçekleşmediği şeklinde açıklanabilir. Ona göre film normatif bir etik düşünce olan faydacılık felsefesinin öncül düşünürleri John Stuart Mill ve Jeremy Bentham'dır. Filmin yapımcısının amacı ise faydacılığa karşıt bir örnek sunarak bu düşüncenin yanlış olduğunu dile getirmektir. *Sil Baştan* karşıt bir anlatı sunarken aynı zamanda bu fikrini ses, oyunculuk ve kamera hareketleri gibi sinematografik öğelerle de destekler. Wartenberg, faydacılık fikrine bir itiraz olarak çekilen filmin bir felsefecinin düşüncesine örnek olmadığını; filmi yaratan yapımcının/yönetmenin felsefi görüşünün bir parçası olarak filme içkin olduğunu savunur. Filmin yaratıcılarının faydacılık felsefesine karşıt bir düşünce olarak çektikleri filmi, farkında olarak mı yoksa olmadan mı çektikleri Wartenberg'e göre önemsizdir. Önemli olan konuyla alakalı düşünceleri ve yanlışı görebilen derin bir kavrayışa sahip olmalarıdır (Wartenberg, 2007, ss. 85-90). Livingston (2008), Wartenberg'in filmlerin yaptığı felsefenin, filmin yapımcılarının bir uzantısı olduğu ve

bunun bilerek mi yoksa bilmeyerek mi yaptıkları fikrini destekler. Filmlerin yaratıcılarının ulaşmak istedikleri amaçların ötesinde yerlere ulaşabileceklerini; çünkü sinemanın bunu yapabilecek kadar etki gücü olduğunu ifade eder. Bir filmin niyet edilerek ya da edilmeden anamlar oluşturmasını, film anlatısı haricinde görsel işleyişi oluşturan filmin diğer alanlarının da etkili olduğunu söyler (ss. 4-7).

Stephen Mulhall'a göre felsefe yapan filmler, felsefenin ham maddesi ya da felsefi görüşlerin görselleştirilerek süslenmesi değil; kendi başına felsefi çalışmalardır ve eylem olarak felsefe yapmanın bir yoludur. Filmlerin benzersiz bir şekilde felsefi çalışmalar olması, kavramların ortaya çıkmasını sağlayarak etki ve algı oluşturmaktadır (Herzogenrath, 2017, s. xii).

Cavell'in film çalışmalarını inceleyen Mulhall, benzer bir sinematik felsefeden bahseder. Mulhall'a göre sinemanın evreni kendi başına felsefi alanla ilişki kurmaktadır. Sinemanın belirli bir estetik önceliği ve belirli bir deneyimi tartışmak için sinematik düşünme kapasitesi vardır. Mulhall, Cavell'den bir adım daha öteye giderek sinemanın felsefi olarak düşünürken kendini yansıtmaya ayrıcalığı olduğunu belirtir. Mulhall'a göre, herhangi bir felsefi düşünce kişinin kendi koşullarını düşünmesinde yardımcı olur. Buna göre felsefe insanın pratik faaliyetlerinin alanına girerken temel varsayımları ve temel kavramları sorgular. Felsefi düşüncenin kendi temelini de sorguladığı düşünüldüğünde Mulhall, filmin içeriğinin ve niteliğinin kendi kendini sorgulayarak açıkladığını ve filmin doğasının bu şekilde anlaşılabilirliğini savunur (Mulhall, 2007, ss. 279-282). Bu düşüncesini 'felsefe koşullarında film' olarak nitelendiren Mulhall, sinematik düşüncenin başka bir deyişle 'felsefe olarak film'in filmin içindeki diğer felsefe teorilerinden ayrıldığını (ancak yine de iç içe olduğunu) ifade eder. Felsefe koşullarında filmin zamanın doğası, kimlik, çocukluk, annelik, yetişkinliğin ahlaki önemi, rüya ve gerçeklik ikiliği gibi felsefi sorular üzerine bir tartışma başlatılabilmesi benzersiz bir sinematik durumdur (Mulhall, 2002, ss. 2-3).

McClelland, felsefe olarak filmin en cesur formülasyonunun Mulhall tarafından sunulduğunu söyler. Mulhall, *Alien* (1979) ve devam filmlerinin yalnızca felsefi birer mesele olduklarını değil; filmlerin kendilerinin de tıpkı filozoflar gibi görüş ve argümanları yansıtan ve değerlendiren, onlar hakkında ciddi ve sistematik düşünebilen filmler olduklarını belirtir. Bu tür filmlerin felsefenin ham malzemesi ya da süsleme için kaynak değil; felsefi alıştırma, eylem olarak felsefe (felsefe olarak film) olduklarını vurgular. McClelland 'tıpkı filozoflar gibi' ifadesinin filmlerin belli bir nitelikte ve belli bir sınır kapsamında felsefe yapmadığını aksine tamamen sınırsız felsefe yapabildiğini açıklayan bir ifade olduğunu belirtir. Filmler felsefi kullanıma açık pasif bir materyal değildir. Aksine felsefi tartışmalara müdahalede bulunurlar. Bu filmlerin tercümana ihtiyaçları yoktur, kendi cümlelerini kendileri söylerler (McClelland, 2018, ss. 13-14). Ancak McClelland, Mulhall'ın düşüncelerini iki yönden eleştirir. İlk olarak genellik sorunundan bahsederek felsefenin genellikle genel sorular sorarak genel bir bilgiye ulaştığını ancak her filmin genel olabilecek sorular soramayacağını belirtir (McClelland, 2018, ss. 14-15). İkinci eleştiri olarak ise filmlerin anlaşılabilirlik sorununu öne sürer. Filmin açık bir iddiada bulunamayacağını, yalnızca üstü kapalı iddialar öne sürebileceğini ve bunun da filmlerin anlaşılabilir dilde felsefe yapamayacağını gösterdiğini söyler (McClelland, 2018, s. 16).

Ancak Mulhall'ın *On Film* adlı kitabında tam da bu eleştirilere karşılık olarak felsefi olan filmlerin felsefi tartışmalar üzerinde düşündüğünü fakat bu düşünme biçiminin sinemanın farklı doğası nedeniyle yazılı felsefi metinlerden bildiğimiz bir biçim olmadığını vurgular (Mulhall, 2002, s. 2).

Damien Cox ve Michael Levine "*Filmle Düşünmek*" adlı kitaplarında filmlerin felsefeciler için bir kaynak olmaktan fazlasını yaparak felsefi metinler olabilirler mi sorusunu sorarlar. Filmler felsefi tartışma yaratarak ya da belli bir tür deneyim veya fenomeni işaret ederek felsefi nesne haline gelirler. Ancak filmleri izlerken bizi felsefi yönden filmin içine dâhil ettiklerinde felsefe haline gelirler (Cox ve Levine, 2018, s. 22). Film yapmak ve felsefe yapmak arasındaki bağlantıyı anlayabilmenin yolu nedir? Film izlerken aynı zamanda felsefeye ilgilenmiş olur muyuz? Smith, insanların felsefeyi anlama şekli ve kapasitesinin derinliğine ve kapsamına bağlı olarak bu sorulara cevap verilebileceğini belirtir. Filme öz bilinç ile geniş kapsamlı düşünerek baktığımızda o film felsefi bir metin olarak görülebilir. Başka bir deyişle bir film, felsefi bir metin gibi davranarak izleyicileri derin düşünmeye sevk edebilir (Smith, 2006, s. 33). Filmlerin bazı felsefi tartışmaları yazılı metinlerden daha iyi işlediğini savunan Cox ve Levine (2018), yazılı felsefi metinlerin çok fazla emek sarf ederek anlatabilecekleri argümanları, sinemanın daha derin ve kapsamlı şekilde aktarabileceğini ifade ederler. Filmlerin felsefe yapabilen bir araç olduğunu belirterek, felsefi materyalin klasik felsefe şekillerinden çok daha iyi sergileyebilecek filmlerin varlığından bahsederler (ss. 27-28).

Film ve felsefe arasındaki ilişkiyi tartışırken Wartenberg'in iki ön varsayımı olduğunu söyleyen Cox ve Levine, ilk olarak felsefenin film öncesi varlığından bahsederler. Bir film bir düşünceyi sahneliyorsa, bunu herkes tarafından bilinen felsefi bir düşünceye karşıt konum olarak yapıyor. Başka bir deyişle felsefeye karşılık vererek film felsefe yapmaktadır. Cox ve Levine burada bir parantez açarak durumun her zaman böyle olmadığını/olması gerektiğini söylerler. İkinci düşünce ise Wartenberg'in felsefi savın filmin içinde bohçalanış biçiminden daha önemli olanın belleksel içeriklerine yönelmesidir. Filmin felsefe yapma kabiliyeti, filmin belleksel içerikleri kadar filmin duyuşsal yollardan seyirci ile etkileşime girerek duyuşsal rezonans yaratma yoluyla perdeye yansıtılabilmesidir. Filmin yarattığı duygu, seyircinin dikkatini toplayarak başka bir yolla göremediği argümanın farklı yönlerini keşfetmelerini, üzerine düşünmelerini sağlayabilir. Felsefi düşünceyle ilgili olarak ampirik kavramlar haricinde duyuşsal bileşenler de dikkate alınmalıdır (Cox ve Levine, 2018, s. 38).

2. Sinema Felsefesine Yeni Bir Bakış: Filmozofi

Daniel Frampton, sinema felsefesi hakkındaki düşüncelerini kaleme aldığı *Filmozofi* (2013) adlı eserinin girişinde sinemanın, kullanışlı bir felsefi sorunlar kitapçığından çok daha fazlası olduğunu ve filmi yalnızca öyküsü ve diyalogları ile düşünce sunabildiğini söylemenin, sinemanın kuvvetini ve etkisini kavrayamamış olmanın ileri geldiğini ifade eder (s.23). Filmin kendine özgü koca bir dünyası olduğundan bahseden Frampton (2013), film-dünya kavramını öne sürer. 21. yüzyılda her bireyin bir film-dünyası olduğunu belirtir (s. 12). Nitekim teknolojinin büyük bir hızla gelişmesiyle sürekli yanımızda taşıdığımız elektronik cihazlarla, hareketli imgelerin tüm hayatımızı

kapsamaya başladığı bir gerçektir. Dolayısıyla film-dünyanın gerçekten de her insanın hayatının büyük bir bölümünde yer aldığını söylemek mümkündür.

Frampton (2013), film-dünyanın gerçeklik kavrayışını etkilediğini belirterek verimli bir sinema sosyolojisi için hareketli görüntülerin felsefesinin iyi kavranması gerektiğini ileri sürer. Başka bir deyişle sinemanın toplumsal etkilerinin daha iyi anlaşılabilmesi için sinemanın oluşturduğu bireysel duyguları sinemanın insanı duyuşsal olarak nasıl etkilediğini- hem filozofların hem de sinema teorisyenlerinin ele alarak irdelediğini ifade eder. Sinemayı algılayış biçimimizin gerçeklik algımızı yansıttığını savunur. Bununla birlikte estetik algımız da sinema deneyimiyle gelişir. İnsanın doğal olarak estetik bir varlık olduğunu söyleyen Immanuel Kant'a gönderme yapan Frampton, günümüzde görsel açıdan estetik bir güzellik arayışında olduğumuzu savunur. Felsefenin estetikle bu kadar ilgilenmesinin sebebini de güzelliğin yokluğunda insanın da yok olacağına bağlayarak açıklar. Frampton'a göre çağımızdaki görsel estetik düşüncesi daha önce hiç olmadığı kadar önemli bir hale gelmiştir (s.12).

Arnheim (2007), düşünmenin imgeler yoluyla gerçekleştiğini ve imgelelerin de düşünceye ihtiyaç duyduğunu ifade eder. Bu nedenle görsel sanatların tümü görsel düşünmenin temelinde yer alır. Görsel düşünmeyi sağlamanın araçları olan güzellik, uyum ve düzen, insanın gereklerine uygun bir dünya sunduğu için refah hissine imkân verir; aynı zamanda bu araçlar bilişsel bir argümanı net, tutarsızlıktan uzakta ve anlaşılabilir halde tutmanın da gerekli koşullarıdır. Görsel estetik, dile getirilen şey ile onun nasıl dile getirildiği arasındaki eş biçimli uyumadır (s. 283). Arnheim'in düşünceleri ışığında Frampton'ın sinema felsefesi daha net bir biçimde anlaşılacaktır.

Frampton, bir sinema salonundan çıktığımızda bildiğimiz gerçekliğin, sinemanın yarattığı görsel ve estetik olan gerçeklikle birleşerek algılarımızı genişlettiğini, gerçeği dönüştüren düşüncelerimizin dünyamızı da dönüştürebileceği fikrine inanır. Frampton'ın temel argümanı ise filmin bir düşünme olarak kavramsallaşması ve filmin şiirsel bir anlayışı olduğunun ortaya çıkarılmasıdır. Frampton, filmozofinin düşünme ile filmin ilişkilendirilmesini önermediğini; aksine filmin kendine özgü bir düşünce olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Önemli olanın yalnızca filmi oluşturanın ne olduğu değil; film kuramının nasıl yapıldığı, filmin imaj betimleme dili ve bahsedilen bu dilin filmi yorumlarken nasıl bir rol aldığı da önem arz etmektedir (Frampton, 2013, s. 23).

Frampton, kitabında film ve felsefe alanındaki birçok çalışmayı eleştirerek sinema dilinin görmezden gelindiğini, öykülerin ve karakter motivasyonlarının fazlasıyla ön plana çıkarıldığını ileri sürer. Felsefi problemler hakkında konuşabilmek için sinemanın bir çalışma alanı olarak kullanıldığını ancak sinemanın bundan daha fazlasını içerdiğini belirtir. Filmin sinemasal, kendine has bir felsefi değeri olduğunun altını çizerek felsefeyi filme uygulamaktan vazgeçip filmi bütün olarak felsefi bir şekilde irdelediğimizde filmin kendi başına felsefi olduğunu fark edeceğimizi iddia etmektedir. Böylelikle film felsefesini daha iyi nasıl kavrayabileceğimizi, filmin öznelere nasıl dönüştürdüğünü, düşünceleri nasıl ilettiğini, belleğe, rüyaya ve şiire nasıl benzediğini, film zihin, film düşünme ve genel olarak filmozofi olgusuyla filmi nasıl anlayabileceğimizi açıklamaya çalışmaktadır.

2.1. Film Dünya

Victor Francis Perkins'e göre (1993), zaman ve mekân arasındaki bağıntıyı değiştiren sinema, gerçek dünyanın gerçekliğini sanatsal bir biçimde değiştirir. Ancak her şeye rağmen film-dünya gerçek dünyanın bir kopyası olsa da onda görünen her şey artık sinemanın gerçekliğine aittir (s. 70). Frampton'a göre (2013) bir filmdeki tüm kahramanlar, apartmanlar, nesnelere ve manzaralar bundan böyle gerçek olamazlar çünkü sinemanın bir parçası haline gelmişlerdir. Sinemanın sadece gerçekliğe ait olduğunu düşünmek filmin dünyasını kısıtlar ve şiirsel yönünü azaltır. Filmi daha iyi kavrayabilmek için filmin dünyaya ait olmadığını, yeni bir dünya olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Sinema dünyanın bir kopyası değildir. Kendi amaçları olan ve yaratan kendi başına bir dünyadır. Sinema gerçeğin düşüncelerinin bir yansıması ve seyirciyle paylaşılmasıdır (s. 17).

Filmin kendi kuralları olan bir dünya olduğunu savunan Frampton'a göre (2013) film-dünya, tecrübeyi ve bilgiyi amaçlarına uygun olarak yeniden konumlandırır. Bu yeni dünyanın yaratılması filmin gerçekliği ve bizim gerçekliğimiz arasındaki olgusal ilişkinin sorgulanmasını ortaya çıkarmaktadır. Öte yandan film dünyanın varlığı insanların gerçekliği kavrayışı ve algılayışını da dönüştürmektedir. Filmozofi argümanı, izleyicinin sadece kameraların kaydettiği gerçekliği, filmin kendisi olarak görmesinin izleyiciyi sınırlayacağı düşüncesine dayanmaktadır. Akışkan ve sürekli dönüşen film dünyayı, gerçeklikle kıyaslamak bu yüzden gereksiz bir çabadır (s. 17).

Frampton'a göre (2013) film, daha önce Münsterberg, Cavell ve Deleuze'un de dile getirdiği gibi sadece gerçekliğin bir kopyası değildir aksine yeni bir gerçekliktir. Film dünyada gerçeklikte olamayacak bir biçimde -montaj yardımıyla- karşımıza çıkabilen bir karakter ya da nesne, film dünyanın sahip olduğu esneklikle diğer sahnede değişebilir. Film dünya, sadece kameranın kaydettiği şeffaf gerçeklikten öte anlamlar taşıyabilir. Kendi inancına göre olayları ve durumları yönlendirerek gerçekliği bükebilir (ss. 17-19).

Frampton (2013), özellikle çağdaş sinemanın filmozofi felsefesiyle bağlantısından bahsetmektedir. Teknolojik gelişmelerin sinemaya getirdiği yeniliklerle birlikte, film dünyanın "her şey olabilen, her şekle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen" sonsuz bir canlandırma potansiyeli olduğunu savunmaktadır. Ancak film dünyanın gerçekliği ve yaşadığımız gerçekliğin kendi içinde öznellik ve nesnellik problemleri olduğunu da göz ardı etmez (s. 18). Çağdaş filmin teknolojik gelişmeler yardımıyla gerçek dünyadaki fiziki yasaları ve koşulları aştığını ifade eden Frampton, filmin çok ileri bir noktaya vardığını, bu sebeple insanların film izlerken bu yasalarla ve özelliklerle değerlendirilmemesi gerektiğini söyler. Film dünyadaki nesnelere tümü film zihin tarafından yaratılır. Film dünyanın içinde yer alan nesnelere film zihnin de içerisinde yer alır ancak Frampton, bu durumun insan bilincini zorlayıcı nitelikler taşımakta olduğunu da belirterek seyircinin film deneyiminin bu paradoksa yanıt verebileceğini söyler. "Filmin bir sandalyeye doğru ilerlediği" söylenir; aslında film dünyada giderek büyüyen bir sandalye olduğunu söylemek garip olsa da doğru olan budur. Ancak seyirci sandalyeyi, film zihnin yarattığı bir nesne olarak görmez, sadece kendisinin sandalyeye yaklaştığını hisseder (Frampton, 2013, ss. 128-129).

Münsterberg'e (1916, s. 97) göre film dünya gerçekliğinin biçim değiştirmiş haliyken, Deleuze'e (2003, s. 21) göre filmlerin gerçek dünyadan farklı olarak kendine ait bir zamanı ve uzamı vardı ve gerçek dünyayı etkileyecek imgesel gücü bulunmaktaydı. Frampton (2013) da insanların filmler aracılığıyla kendi gerçekliğini yönlendirebileceğini ve film dünya gerçekliği ile gerçek dünyadaki yerimizi sorgulayabileceğimizi şu sözlerle ifade eder:

"Film, dünyadaki konumumuzun açıklaması haline gelir film bir dünya ile etkileşimi canlandırarak anlatır, böylelikle dünyamızla etkileşimimizi kavramamız bakımından bizim için bir ayna olur. Bu canlandırma da bir tür niyet, bir tür düşüncedir. Film-dünya düşünülüp tasarlanmış ve düzenlenmiş bir dünyadır- karakterler kavuşur, ayrılır, âşık olur, ölür, kendilerini bulurlar ve bunların hepsi yaklaşık iki saate yayılır. Film-dünyanın yaratımı belirlenmiş ve sabittir, dolayısıyla dokunulmazdır, değiştirilemez- tereddütsüz niyet, karar, tercih, inançtır: filmsel diyebileceğimiz bir düşüncedir" (s. 19).

2.2. Film Zihin

Filmozofinin amacı filmin bir düşünme eylemi olarak kabul edilmesi, film varlığına ve film biçimine dair kuram ortaya çıkarmaktır. Film zihin ise film varlığıyla ilgili olarak temel bir olgudur. Seyircinin tecrübe ettiği imaj ve seslerin kuramsal olarak yaratıcısı film zihindir (Frampton, 2013, s. 20). Film-zihin, sinematografik bir bilincin varlığının kanıtıdır. İmajlar, imajların aralarındaki ilişkileri, birbiri ile uyumlu halleri, birbirlerinden kopmaları ile düşünen farklı ve yeni bir düşünme yoludur. Bir insan zihni değildir ve bu yüzden yalın bir tanımla film-zihin olarak isimlendirilmiştir. Filme özgü ve filmle varlık bulan bir zihin türüdür. Filmin hareketlerini ortaya döken bir metafor olarak kullanılan zihin haricinde bir zihin olarak, bir sonraki adımı kavramsallaştıran bir olgudur. Film zihinle birlikte filmin hareketlerini ve olaylarını, filmin kendi zihninin bir sonucu olarak görebilmek olanaklı hale gelir. Buradan hareketle her filmin bir başka zihni olduğunu ve her filmin farklı çalışabilecek bir zihne sahip olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Her filmin kendine özgü bir düşünce zemini vardır ve bu yüzden her filmin bir birey olduğunu iddia edebiliriz (Türkgeçdi, 2019, s. 8).

Film zihin filmin dışında yer alan bir kuvvet değildir, aksine direkt olarak filmin içindedir. Filmin söylemini güçlendiren, akışına yön veren filmin kendisi film zihindir. Film zihnin iki yönü vardır: ilki insanlar ve nesnelere yaratılan film dünya, ikincisi ise film dünyanın tekrar yaratılması ve biçimlendirilmesidir. Bu yeniden yaratılan film dünya süreci ise film düşünme kavramıyla açıklayabiliriz. Film düşünme, bir eylem olarak film zihnin amacını gerçekleştiren bir film biçimi aracı olarak da tanımlanabilir (Frampton, 2013, s. 21).

Öztürk (2018), film düşünme ile benzer olarak *düşünce-yoğun* filmlerden söz eder. Bu filmlerin sunduğu imajların seyircilere deneyim yaşattığını ve bu sinematik tecrübenin bireye sorular sorma imkânı verdiğini belirtir. Bu sorular sonucunda sinematografik imajlar duygulanım yaratır (s. 40). Frampton gibi Öztürk de filmin imajlar aracılığıyla seyircide, özgün bir düşünce oluşturabilmesinin yanında duygulara da

seslendiğini ifade eder. Cox ve Levine (2018) de benzer bir biçimde felsefe ve film arasındaki bağın, sadece önceden söylenmiş felsefi fikirleri örneklendirmek amacıyla filmleri irdelemek olmadığını ifade eder. Film, izleyicinin kendini anlama, açıklama, bağışlama ve kendine yol gösterme arayışında bir kaynak olarak yaşamın imgesel halini yansıtır. Böylelikle filmlerin kendileri birer felsefi soruşturma haline dönüşmüş olur (ss. 41-42).

Film zihnin çalışma biçimi, kameranın odaklanması, kamera hareketleri, montaj, renk, ses ve kadrajın filmin hikâyesiyle birlikte “düşünmesi”dir. Felsefe fikir üretirken film şiirsel bir düşünüşle felsefilige varır. Ancak filmin düşünüşünü izleyicinin tamamlaması, başka bir deyişle bir filmin düşüncesini izleyicisinin çekip çıkarması gerekmektedir (Frampton, 2013, s. 25). Film zihin, film varlığın belli bir kavramsallaşması olarak açıklanabilir. Bunun için öncelikle film varlıktan bahsetmek gerekmektedir.

Film varlık, “deneyimlediğimiz imajların ve seslerin kökeninden (ve/veya yaratıcısından) ne anladığımızı dair genel bir olgudur”. Film varlık, film dünyanın nasıl yaratıldığını ve tekrar yaratımının nasıl gerçekleştiğini anlatan bir felsefedir. Her şeyden önce film, bir film varlıktır (Frampton, 2013, s. 50). Film zihin, filmin eylemlerinin olaylarının kökeninin kavramsal olarak açıklanmasıdır. Diğer bir deyişle bir kök-kavram, estetik ve değerlendirmeden önce gelen bir kök-kuram olarak yerini alır. Film zihin, bağımsız bir dünya inşa edebilir. *Amélie Poulain'in Masalsı Kaderi* (2001) filminde olduğu gibi kurmaca bir dünya yaratarak onu süsleyip değiştirebilir. *Rosetta* (1999) filminde olduğu gibi gerçekliğe en yakın dünyayı da gösterebilir. Film zihin, izleyicinin hem *Amélie*'yi hem de *Rosetta*'yı anlayabilmesine yardım eder. Film varlık açısından önem arz eden şey film düşünmenin filmin içinde olmasıdır. Frampton, başka bir dış güç ya da görünmez ötekinin varlığını kabul etmemektedir. Filmin söylemine ve akışına yön veren varlığın bizzat filmin kendisi olduğunu vurgular. Frampton, film zihni, bir insan zihni olmadığı için basitçe film zihin olarak isimlendirmiştir. Bu terimle aslında filmin dramatik anlamlarının dış bir kuvvetten değil; filmin içinden geldiğini kolaylıkla anlatmak istemiştir. Temelde film zihin ile filmin aynı şeyi ifade ettiğini söylemektedir (Frampton, 2013, s. 122).

Frampton (2013), çağdaş filmin filmozofiyeye ihtiyacı olduğunu belirtir. Zira filmlerde kullanılan imaj biçimlerinin teknolojik imkânlarla kolaylıkla değiştirilebilir durumda olduğunu ve dijital olarak her şeyin filme eklenmesinin mümkün olmasının film kuramını ve film eleştirisini etkilediğini dolayısıyla yeni bir kavramsallaştırmaya ihtiyaç olduğunu ifade eder. Film başladığında filmin içinde film zihnin yerini aldığı ve film düşünmenin başladığını belirtir. Buna bağlı olarak filmin her parçasının belli bir niyeti olduğunu, filmin bütün biçimsel özelliklerinin bir anlamı olduğunu ileri sürer (s. 125).

Film zihin kavramı belli bir derecede filmin geleceğine verilen bir yanıtıdır. Film zihin, filmde yer alan nesnelere zamanını ve uzamını değiştirebilir. Bu sebeple film zihin bir yandan gerçek olmayan dünyalar yaratırken bir yandan da gerçek gibi görünen dünyaları yeniden tasarlayabilir. Sinemanın imkânlarına alışkın olan seyirci filmde gördüklerinin gerçekliğini sorgulamaz hatta filmde bu imkânları bekler. Örneğin *Katil Doğanlar* (1994) filminde karakterlerin yüzlerinin akışkan bir biçimde değişmesi izleyicinin de film

zihin gibi düşünmesini sağlayarak filmi deneyimlemesine ve sonrasında yorumlamasına yol açar. Film seyreden izleyicinin zihninde film zihin kavramı varsa, çağdaş film nasıl bir film dünyaya sahip olursa olsun izleyici buna hazırlıklı olacaktır. Film zihin, filmin her şey olabilen yeni geleceği çevresinde tasarlanmıştır (Frampton, 2013, ss. 130-131).

Film zihnin iki boyutu olduğunu söyleyen Frampton (2013), ilk boyutunun nesnelere ve insanları barındıran temel film dünyayı yaratması; ikinci boyutunun ise bu film dünyayı tasarlayan ve yeniden biçimlendiren boyutu olduğunu söyler. Film zihnin ilk boyutunun seyircinin film deneyimi bakımından çok önemli olmadığını belirtir. İkinci boyutu ise film dünyanın renk, ton, ses düzeyi ya da dijital şekillendirmelerle daha belirgin bir film dünyayı yeniden tasarlar. Bu film dünyadaki insanların gri tonlarıyla mı yoksa renkli mi gösterileceği film zihnin kendi üstüne düşünmesine bağlı olarak değişir (ss. 132-133). Örneğin Reha Erdem'in *Koca Dünya* (2016) filminde, film zihin temel film dünya olarak ormanı yaratırken, ormanın izleyiciye kimi zaman kucaklayıcı kimi zamansa korkutucu olduğu hissini vermesi, film zihnin ormanı -film dünyayı- yeniden tasarlamasının bir sonucudur. Bu yeniden tasarlamayı renk tonları, sesler ve müzikle gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür.

Vivian Sobchack (1992), film-düşünmenin bağımsız olduğunu belirterek filmin imajlarla nasıl bir dünya yaratacağının kendisine bağlı olduğunu söyler. Gerçek dünya mı yoksa hayal ettiği dünya mı olacağına, sesli mi yoksa sessiz mi olacağına, kendi duygularını yansıtmayacağına filmin kendisinin karar verebileceğini öne sürmektedir (s. 256).

Botz-Bornstein'e göre Frampton, film hakkında ve aynı zamanda düşünme hakkında devrimci düşünceler önermektedir. Botz-Bornstein, film düşüncesi için Bachelard gibi filozofların söylemlerinden örnek vererek “birbirine bağlayan, ancak yine de tizlik ve anlamlı ören bir akış ürettiklerini” söyler ve bunun da film düşünmeye yakın olduğunu belirtir. Yine de filozoflar film düşüncesini öğrenebilseler de Frampton'ın “filmin kendi düşüncesine sahip olduğunu”, “bize insan düşüncesini gösteremediğini ama film düşüncesini” gösterdiğini söyler. Botz-Bornstein'e göre Frampton, filmin gözlemlerinden elde ettiği daha duygusal bir akıl yürütme yöntemini sunar. Filmin bir argümanı veya akıl yürütmeyi tam olarak yeniden canlandıramayacağı düşünüldüğünde bu filmsel eyleme sadece film hissi denilmemesi gerekir. Çünkü film düşünme sadece verilerin işlenmesinden çıkarılır ve örneğin renkleri bilişsel aktiviteye entegre edebilmek için tutulur. Örneğin; *Matrix* filmi, kırılma, krom, neredeyse hasta yeşil bir sahte dünyaya düşünüyor, belki de onu sağlayan yapay zekanın soğuk ve manipülatif düşüncesini hissediyor; gerçek dünya aynı tonda soğukken, bu sefer soğuk mavi renkte (Botz-Bornstein, 2012, s. 193). Özetle Botz-Bornstein, film zihnin, film dünyayı yaratırken renk, ışık ve ses gibi araçların düşünce ve duygulara etkin bir şekilde dokunarak kullandığını söylemektedir. Bu da Frampton'ın film zihin kavramını destekleyen bir düşüncedir.

Film zihnin bir diğer niteliği ise her zaman kendi düşünceleriyle düşünmesidir. Filmde bir karakterin düşündüğünü hissettiğimiz anda bile bu böyledir. Filmin özerk olduğunu kabul ederek karakterlerin bir anlatıyı yaratmadığını

film zihnin düşüncelerini yansıttığını görebiliriz (Frampton, 2013, s. 139). Film zihin ile karakter arasındaki ilişkinin üç boyutu bulunmaktadır. Bunlar;

- Filmin karakter hakkında ya da karaktere yönelik düşünmesi,
- Filmin karakter adına düşünmesi,
- Filmin karakter olarak düşünmesidir (Frampton, 2013, s. 139).

Film zihin her karakteri tek tek ve aynı anda düşünebilir. Bunu karakterlerin biçimsel imajı için yapar. Örneğin kötü karakteri tasvir için bozulmuş imaj; aşkı tasvir etmek için yumuşak imajlar kullanır. Filmi karakterle düşünürken bir karakteri çok büyük gösterebilir ya da gözlerine odaklanabilir. Film zihin izleyicinin ne düşüneceğini tahmin etmeye çalışır ve izleyicinin hikâyeyi anlayabilmek için ihtiyaç duyduğu ipuçlarını izleyiciye iletebilir (Frampton, 2013, s. 140).

2.3. Film Düşünme

Frampton, film düşünme bizim düşünmemizden farklıysa nedir sorusuna cevaben ilk olarak Epstein'in filmin "gözden kurtulmuş bir göz" olduğuna değinerek Epstein'in filmin gözü olmasa da gördüğünü, algısı olmadan gözlem yaptığını, bilinci olmasa da düşündüğünü söylediğini aktarır. Film düşünme insanın düşünmesinden farklıdır. Film düşünme, düşünce ötesidir. Bu sebeple film düşünmeyi sinema biçimlerine ve türlerine göre sınıflandırmamak gerekir. Frampton (2013), film düşünmenin özelliklerini şu şekilde sıralar (s.150):

- Karakterlere veya örtük yazarlara hamledilemez.
- Sadece kamera ile açıklanamaz.
- Felsefi hikâyelere bir gönderme değildir.
- Sadece yönetmenin yaratıcılığına bağlı değildir.
- Rüya ya da bilinçaltıyla özdeş değildir.
- İnsan düşünmesi ve algılamasından farklıdır.

Frampton, film düşünmenin doğru açıklanabilmesi için insan düşünmesinin ne olduğunun açıklanması gerektiğini belirtir. İnsan düşünmesi, plan yapma, problem çözme, anımsama, akıl yürütme, düş kurma, muhakeme, metaforlar ve figürlerle ifade etme ve daha birçok özelliğe sahiptir. Zihinde fikir ve imajlarla oluşur. Film akıl yürütmeyi ya da muhakemeyi gösteremez ancak film şeyleri belli biçimlerde göstererek bir karakterin yargısını gösterebilmesi anlamında "gösterebilir". İnsanın muhakemesi de bir başkasına söylendiği anda görülebilir olur. Dolayısıyla film hem bizden fazla düşünüyor hem de daha az düşünüyor. İnsan zihniyle film zihnin arasında fenomenolojik değil işlevsel bir benzerlik vardır. Münsterberg'in de bu işlevsel benzerlikten bahsettiğini belirten Frampton, filmin, insan düşünmesini kendisine uyarladığını iddia eder. Örnek olarak ise bir yakın plan çekimin insanın dikkatiyle aynı olmadığını farklı bir film dikkati temsil ettiğini söyler. İsteddiği her şeyi bağımsız olarak düşünebilen film zihin insan zihninin dağınıklığına karşıt olarak kesin ve açık seçik imajlarla düşünmektedir (Frampton, 2013, ss. 151-152).

Noel Carroll (2004), filmin sadece gerçekliğin bir parçası olduğunu iddia etmenin izleyicilerin filme verdiği olağanüstü yoğun tepkinin açıklaması olamayacağını söyler. Ona göre filmin bu gücünü tasvir etmek için bulunması lazım olan, gerçekliğe bağlı olmayan başka bir açıklamadır (s. 486). Buradan hareketle Carroll'un filmin seyirci tarafından anlaşılabilirliği ve filme tepki verebilmesi için yeni ve farklı bir açıklamaya ihtiyaç olduğunu savunduğu söylenebilir. Frampton'un filmozofi kuramının ilk amacının izleyicinin filmden en fazla ve en kolay şekilde anlam çıkarabilmesi olduğu düşünüldüğünde, Carroll'ın filmin gücünün kaynağı olarak önerdiği başka bir açıklamanın filmozofi olabileceğini söylemek mümkündür.

Cox ve Levine (2018) ise filmin izleyiciyi etkileme gücünün, sadece bilişsel kapasitelerine değil; duygusal kapasitelerine de dayandığını öne sürerler (s. 64). Filmde izlediklerinin gerçek olmadığını bilmelerine rağmen seyircinin filme yoğun tepkiler vermesinin hem duygusal hem de bilişsel yetilerine bağlı olması, filmozofiyi oluşturan film zihnin işleviyle bağlantılı olarak düşünülebilir. Bu sebeple film zihnin, 'her zaman filmin içinde olduğunu' düşünmek izleyici deneyimi için çok daha açıklayıcı olabilir.

Film düşünmenin bir diğer boyutu film-hissetmedir. Film, Béla Balazs'ın dediği gibi "görünmeyen hisleri" izleyiciye göstermektedir. Film düşünmenin film hissetme yönünü, film renklerinin ruh hâlini yansıtması, kadrajların duygusal olması, eylemlerin etkilerinin sonradan görülmesi gibi biçimlerde görülebilmektedir. Bu biçimlerin insan hislerine benzediği söylenebilir. Film düşünme, duygusal düşünmeye gönderme yapmaktadır. O halde film düşünme, film hissetmeyi içine alan genel bir terimi ifade eder (Frampton, 2013, s. 156).

Frampton, film düşünmeyi tanımlarken çağdaş sinemanın olanaklarına değinir ve geleneksel film biçiminden farklı olan filmleri sınıflandırır. Bunlar;

- Dijital animasyon filmler,
- Dijital imajlar ile kamerayla çekilmiş imajları birleştiren akışkan filmler,
- Deneysel sinema,
- Yeni galeri sanatı sineması,
- Şiirsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmleridir (Frampton, 2013, s. 313).

Ayrıca, çağdaş sinemanın teknik olanaklarına takılıp kalmamak gerektiğini, önemli olanın film düşünmeye kapıyı aralayan biçimleri olduğunu vurgular. Filmozofik bir inceleme yaparken filmin bir bütün -bir film dünya düzlemi- olarak ele alınması gerekliliğini belirtir (Frampton, 2013, s. 314).

3. Çağdaş Türk Sinemasının Filmozofik Çözümlemesi

Frampton'a göre (2013) filmozofik yorum, film düşünme aracılığıyla biçimin filmin niyetine bağlanmasından sonra bireysel bir film yorumu yapmaktır. Filmozofik yorum film boyunca -biçim ve anlam ilişkisi içinde- hissedilen anlamların geliştirilmesidir. Bu anlamların derin ya da sığ olması önemli değildir. Yorum yalnızca seyircinin

deneyimiyle beslenmektedir. Filmozof, film hakkında yorum yazarken aynı zamanda kişisel tarihini ve toplumsal bağlamını da kullanır. Ancak film her zaman “bunu” düşünür diyemeyiz, aksine film “bunu” benimle düşünür demek daha doğru olacaktır. İzleyici filme ilişkin kendi gerçeğini film zihin yardımıyla üretir ve düşünceleri filme dair dolaysız ve doğal bir yorum haline gelir (ss. 275-276).

Bu çalışmada her filmin kendine özgü bir düşünce zemini olduğu düşüncesiyle hareket edilerek, filmler tek bir yönetmenin sinematografisi ele alınarak değil; Bağımsız Türk Sineması çerçevesi ile seçilmiştir. Böylece Frampton’ın özellikle çağdaş sinemanın filmozofisi felsefesiyle bağlantısı olduğu ve teknolojik gelişmelerin sinemaya getirdiği yeniliklerle birlikte, her bir film dünyanın “her şey olabilen, her şekle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen” bir film olduğu düşüncelerinin irdelenmesi amaçlanmıştır (Frampton, 2013, s. 18). Film zihin, film dünya ve film düşüncenin filme içkin olduğunu gösteren bulgular makalenin sınırlılıkları gereği başlıklar halinde aktarılmıştır.

3.1. Kosmos (2010) Filminin Filmozofik Analizi

Kosmos filmi, Frampton’ın (2013) filmozofik olduğunu ifade ettiği “dijital imajlar ile kamerayla çekilmiş imajları birleştiren akışkan filmlerden” (s. 314) biridir.

Film Dünya

Film düşünmenin yeniden yarattığı film dünya (Frampton, 2013, s. 21), ilk olarak açılış sahnesinde Battal (Kosmos) karakterinin ruhsal hâli ve kar fırtınalı hava aracılığıyla aktarılır. Kosmos’un yeme-içme dâhil her şeyden önem verdiği aşkı arayışı, diğer insanlarla diyalogları, doğüstü becerileri, Neptün ile hayvani bir iletişim kurmaları, sürekli duyulan hayvan sesleri ve diğer non-diegetik sesler film dünyanın tasarımı oluşturur önemli bileşenlerdir.

Film Düşünme

Film düşünme, kurgusal geçişleri filmin düşüncelerini açık etmek için (Frampton, 2013, s. 207) farklı çekimleri art arda getirerek seyircide düşünce oluşturur. Örneğin; gökyüzünde görülen dolunay, takılı kalmış bir saat kulesi ve bir büyükbaş hayvanın gözü art arda kadraja girer. Daha sonra ezan sesiyle nehrin kıyısında ellerinde ışık kaynaklarıyla arayış içinde olan insanlar görülür. Film düşünme, kurgusal geçişlerle izleyiciyi kendisiyle birlikte insan oluş, hayvan oluş ve inanç üzerine düşünmeye iter.

Film Zihin

Film zihnin düşüncelerini yansıtmak için kullanılan karakterler bunu üç biçimde (filmin karakter hakkında düşünmesi, karakter adına düşünmesi ve karakter olarak düşünmesi) gerçekleştirir (Frampton, 2013, s. 139). Battal’ın camideki secde hali, kahvehanede yaptığı İncil’den alıntılar, insanlara dokunarak iyileştirmesi, Neptün karakteriyle hayvan sesleri çıkararak iletişim kurması, toplumun kurallarına uyumsuzluğu film zihnin, karakter aracılığıyla yansıttığı düşüncelerinin göstergeleridir. Film zihin, film boyunca Kosmos’un

kimi zaman hayvan kimi zaman insan oluşu Deleuze ve Guattari’nin hayvan-oluş olgusunu düşünmektedir. Hayvan-oluş, hareket etmeyi, kaçış çizgisine geçmeyi, yersiz-yurtsuzlaşmayı, eşikleri aşarak sadece kendi için değerli olana ulaşmayı simgeler (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 20). Ağaca tırmanan, hayvan gibi iletişim kuran, kimi zaman uçan Kosmos’un, insan ve hayvan arasında bir denge kurarak bir hayvan-oluş örneği sergilediği görülmektedir.

Sonuç olarak Deleuze ve Guattari’nin hayvan oluş ve yersiz-yurtsuzlaşma kavramları, film zihnin üzerinde düşündüğü temel felsefe olarak ortaya çıkmaktadır. Film zihnin amacı, meseleleri sadece insanı merkeze alarak değil; hayvanlar ve şeyleri içine alacak şekilde “doğa” olarak kabul edip her açıdan tartışabilmemize olanak sağlayan sinematografik bir düşünme biçimi kazandırmaktır.

3.2. Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) Filminin Filmozofik Analizi

Bir Zamanlar Anadolu’da filminin, Frampton’ın filmozofik olduğunu ifade ettiği “şiiresel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmlerinden” biri olduğunu söylemek mümkündür.

Film Dünya

Filmin ilk sahnesinde bir pencerenin bulanıklığından içerisi belli belirsiz seçilmektedir. Sesler uğultu halindedir, net olarak anlaşılabilir. Kamera odaklandığında içeride oturan üç kişi görülür. Kamera geniş açığı geçtiğinde mekânın ve havanın tekinsizliği ile karşılaşırız. Sonrasında çerçeveyi tamamıyla karartarak bir kamyon geçer. Frampton (2013), filmi seyreden izleyicinin zihninde film zihin kavramı varsa, çağdaş film nasıl bir film dünyaya sahip olursa olsun izleyicinin buna hazırlıklı olacağını ifade eder. Film dünya, filmin her şey olabilen yeni geleceği çevresinde tasarlanmıştır (ss. 130-131). Film zihin, bu imajlarla izleyiciye film dünyanın tehlike ve gizem barındırdığını hissettirmektedir. Nitekim filmin öyküsündeki cinayet izleyicinin daha sonra öğreneceği gibi bu esnada işlenecektir.

Film Düşünme

Filme içkin olan film düşünme, varoluş felsefesindeki ölüm olgusunu sürekli yineleyerek yaşama dair sorgulamalar içine girer. Cesedi bulabilmek üzere elde olan tek bilgi çeşme ve ağaçtır. Film süresince sürekli olarak görülen çeşme ve ağaç imajları yaşamı simgelemektedir. Varoluş felsefesinde yaşam ve ölümün iç içe geçmesi gibi (Bollnow, 2004, ss. 78- 84) ceset de çeşme ve ağacın yakınında bir yerdedir. Filmin karakterlerinin ceset arayışları, insanın yaşam içinde sürekli anlam arayışı halinde olmasına benzetilmektedir. Kierkegaard’a göre (2013) ölüm, ruhun ve bedenin dinginliği erişmesidir. Ona göre insan, yaşamda çekilen acıların karşılığını ölümden bulur. Bu sebeple ölüm aslında bireyin arayışının son bulmasıdır (s. 59). Frampton (2013), izleyicinin filmin anlamlarına dair filmozofik ipuçlarını imajlarda iç içe geçen fikir karşılaşmaları ile yarattığını belirtir (s. 164). Film düşünme, film anlamlarını seyirciye bu karşılaşmalarla yansıtmaktadır.

Film Zihin

Filmin karanlık atmosferi, renkleri ve öyküyü geride bırakan kurgusu varoluşun gizemiyle yaratılmıştır. Frampton (2013), film dünyanın tümünün renk, ton, ses düzeyi ya da dijital şekillendirmelerinin film zihnin kendi üstüne düşünmesine bağlı olarak değiştiğini ifade eder (s.132-133). Film zihin, film boyunca aranan ceset yoluyla bir arayış içindedir ve seyirciyi de bu arayışa ortak etmek istemektedir. Filmin ilk yarısı boyunca arayış sürer. Cinayet yoluyla filmin temel konusunun ölüm olgusu olduğu görülmektedir. Film zihnin varoluş üzerine düşündüğü kabul edildiğinde, varoluş felsefesinde önemli bir yer tutan ölüm kavramıyla film düşünmenin de izleyiciyi bu felsefe üzerinde düşünmeye sevk ettiği görülebilmektedir.

Doktor Cemal (Muhammet Uzuner) karakteri film zihnin düşündüğü varoluş felsefesine en yakın olan karakterdir. Frampton (2013), düşünenin karakter değil; karakter olarak düşünen film zihin olduğunu ifade eder (s. 140). Dolayısıyla Cemal'in film zihnin düşüncelerini yansıtmakta olduğu görülebilir. Doktorun bir sahnedeki sözleri ilgi çekicidir:

“Ne yağmur yağıyor. Yağsın. Yüzyıllardır yağıyor ne fark eder. Fakat bundan sadece yüzyıl sonra bile ne sen ne ben ne savcı ne komiser. Yani şairin dediği gibi, yine yıllar geçecek, geriye benden bir iz kalmayacak. Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak.”

Doktor Cemal'in varoluş ile ilgili bu sözleri film zihnin düşüncelerini açık ettiği önemli bir sahnedir. Frampton (2013), filme filmozof gözüyle bakan izleyicinin filmdeki her biçimsel hareketin bir yönelim sonucu oluştuğunu fark edebileceğini ve her eylemin bir anlam içerdiğini göreceğini öne sürer. Böylelikle film deneyimi seyirci için şiirsel ve anlamlı bir hale gelerek onu kendi düşünce imajlarını yaratmaya sevk eder (ss. 163-164). Film zihin, Cemal'in düşüncelerinin arka planında rüzgârın sesi, rüzgârda salınan buğdaylar ve loş bir aydınlatma yoluyla şiirsel bir deneyim sunmaktadır.

Film zihin, yuvarlanıp giden bir elmayı takip ederek onun dereye düşmesini ve dereye ilerleyişini takip eder. Elma bir süre dereye yuvarlanarak birkaç taze görünen elmayı geçtikten sonra çürük elmaların yanında durur. Bu sahneden sonra Doktor Cemal ile Zanlı Kenan ilk kez birbirlerine bakarak ve sonra ilk kez konuşarak elma sahnesine anlam kazandırır. Doktor Cemal iyi olan taraf iken; Kenan kötüdür, çürük elmadır. Serdar Öztürk (2018) insanlık tarihinde sözlü olarak başlayıp yazılı olarak ilerleyen felsefenin, sinemanın doğuşuyla birlikte sinematografik imgelerle düşünmeye devam ettiğini belirtir (s. 24). Film zihin, elma imgesiyle iyi ve kötünün varlığına gönderme yapmaktadır. Hayat ve ölüm gibi, iyi ve kötü de birbirine bağlı ve iç içe durumdadır.

Final sahnesinde, otopside Yaşar'ın farklı bir yolla ve sebeple ölmüş olabileceğini fark etmesine rağmen Cemal, olayın üzerini kapatır. Film zihin, Cemal'in durumu neden örtbas ettiğini açıklamaz, düşünmesi için seyirciyi bırakır. Aslında önemli olan olayın kendisi değil; olayın düşünmeye sevk ettiği varoluş kavramıdır. Film zihin varoluş üzerine düşünürken, seyircinin de kendisi gibi düşünmesini sağlamaya çalışmaktadır.

3.3. İşe Yarar Bir Şey (2017) Filminin Filmozofik Analizi

Filmin, Frampton'ın filmozofik olduğunu ifade ettiği “şiirsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmlerinden” biri olduğunu söylemek mümkündür.

Film Dünya

Film dünya, tren istasyonundaki çalan saatin gösterilmesiyle açılır. Filmin ana karakteri Leyla'nın (Başak Köklükaya) iç sesiyle devam eden sahnede lise buluşmasına gidecek olan Leyla okul yılları, iş hayatı, evlilik gibi detayları şiirsel cümleler ile anlatır. Bu sırada saatin tam altında bir çift düğün fotoğrafları çekilmektedir. Film zihin, Frampton'ın belirttiği üzere filmin başından itibaren film dünyayı kurar. Çalan saat, Leyla'nın söyledikleri, fotoğraf çektiren evli çift izleyiciye zamanın nasıl hızlı geçtiğini anlatmak için bir araya gelmiştir. Leyla geçmiş yıllardan bahsederken onun ayak sesleri de net bir şekilde duyulmaktadır. Frampton (2013), sesin montaj ve efektle aynı şekilde düşünme-bildiğini söyleyerek buna ses-düşünme adımı verir. Ses-düşünmenin imajları etkili bir şekilde yeniden biçimlendirebildiğini söyler (s. 191). Görüntüleri destekleyen ayak sesleri zamanın hızla geçtiğini yansıtan ses-düşünme olarak film dünyada yerini almıştır.

Film Düşünme

Trende defterine yazı yazan Leyla birçok kez görülür. Film düşünme, Leyla'nın yazar-çizer biri olduğunu seyirciyeye anlatmaktadır. Leyla camdan baktığında tren vagonuna bir karga figürü boyayan adamı görür. Daha sonra da filmde görülecek olan karga figürü seyirciyeye anlamlandırması için verilen bir ipucudur. Frampton (2013), filmin bütününe hâkim olan film zihnin, filmin sonu hakkında bir ipucunu filmin en başında gösterebileceğini söyler (s. 138). Film zihin, film düşünme yoluyla izleyicinin kendisine katılmasını ve karga figürünü düşünmesini istemektedir. Özellikle Türk ve Arap kültüründe karga, uğursuzluk ve ölüm getiren bir hayvan olarak görülmektedir (Yeşil, 2019, s. 839). Film düşünme, kargayı tekrarlanan bir simge olarak sunması bu bilgiyle birlikte filmin ölümle bir bağlantısı olduğunu vurgulamaktadır.

Başka bir sahnede Leyla yemekli vagona içki içerken görülür. Görevli gelip perdeyi kapatır. Film zihin bu sahnede toplumun kadınları nasıl kısıtladığını Leyla'nın yüzüne kapanan koyu renkli perdeyle göstermektedir. Koyu renkli olan perdenin filmin yaratıcısı tarafından bilerek mi yoksa tesadüfen mi oraya koyulduğu önemli değildir. Livingston (2008), bir filmin niyet edilerek ya da edilmeyerek anlamlar oluşturmasında film anlatısı dışında görsel öğelerin de etkili olduğunu söyler (ss. 4-7). Film düşünme, Leyla'nın engelleyen siyah renkli perde üzerinden seyirciyi kendisiyle birlikte kadınları kısıtlayan toplumsal normları düşünmeye teşvik etmektedir.

Film Zihin

Filmin diğer ana karakteri Canan, doktor olan arkadaşından ötanazi talep eden felçli bir hastanın hikâyesini anlatır ancak Leyla konu hakkında soru sorunca rahatsız olur. Film zihin, seyircinin Canan ile felçli adam arasında ilişki olup olmadığını sorgu-

lamasını istemektedir. Leyla, otopside bahsettiğinde Canan'ın rahatsızlığı ve doktoru tanıdığının ortaya çıkması bu sorgulamayı destekleyen ipuçlarıdır. Leyla ise öldürme eylemine farklı bir yerden bakarak doktorun, felçli arkadaşını sevdiği için öldürememiş olabileceğini söyler. "İnsan sevdiği birini öldürebilir mi?" sorusu film zihnin bizi düşünmeye yönlendirdiği felsefi problemdir. Nitekim, Canan ilerleyen sahnelerde doktoru tanıdığını ve onun isteğiyle bu yolculuğa felçli adamı öldürmek için çıktığını anlatır. Leyla'nın iç sesiyle film zihin, öldürme eylemine dair düşünmeye devam eder: "İnsanın tanımadığı birini öldürmesi daha mı kolaydır?"

Film zihin, Leyla'nın iç sesi konuşurken yolculuğun devam ettiğini yansıtan tren sesini, tren raylarını ve tünelleri gösterir. Leyla'nın tren camından yansıyan gözlemini kapamış yüzü, kırmızı aydınlatmayla birlikte ölümü düşündürür. Aynı şekilde trenin karanlık tünele girerken ışıktan giderek uzaklaşması yaşamdan ölüme yaklaşmakta olduklarını hissettirmektedir. Frampton (2013), film zihnin ruh hallerini en çok renk aracılığıyla düşündüğünü belirtir. Böylece izleyici filmin renginin öyküsünden kaynaklandığını anlar (s. 186). Leyla ve Canan'ın ruh hallerinin huzursuz olduğu görülür. Bunlar, tren yolculuğu ve hayat yolculuğu arasındaki paralelliği destekleyen imajlardır. Film zihin, yaşam yolculuğunu, tren yolculuğu metaforu ve renkler ile izleyiciye göstermektedir.

Felçli hasta Yavuz'un evinde karakterler konuşurken pencereye bir karga konarak kadrajın en dikkat çeken yerine konumlanır. Frampton (2013), kadrajın bir düşünme konumu olduğunu söyler (s. 197). Film zihin, karga metaforunu kullanarak ölümün, yolculuğun başından itibaren onlarla birlikte olduğunu ve artık yerine ulaştığını karganın kadrajdaki konumu ile düşündürmektedir.

Daha sonra Leyla yolculuk amacı olan lise buluşmasına gider. Liseden beri 25 yıl geçmiştir. Bir çember şeklinde kurulmuş yemek masasında Leyla'nın arkadaşları kayan kamera hareketiyle sırayla görülür. Masada birçok arkadaşı Leyla hakkında konuşmaktadır. Çember Leyla'da tamamlanır. Frampton'a göre (2013), kadrajdaki kamera hareketleri olası duygulanımların hem kinetik hem de kavramsal gösterimidir (s. 206). Film zihin, çemberin tamamlanmasını zamanın imgesel olarak akışını hissettirmek için kullanmaktadır.

Diğer taraftan çemberin Leyla'da tamamlanması masadaki diyalogların birçoğunun odak noktasının Leyla olduğunu gösterir. Leyla ile ilgili olmayan iki diyalog bile konu bakımından Leyla'nın şu an içinde bulunduğu durumla ilintilidir. Bu diyaloglardaki iki arkadaşın anlattıkları filmin konusu bağlamında ilgi çekicidir. Biri, eşiyle boşandığı zaman küçük oğlunun hayalî bir arkadaş edindiğini ve bu hayalî arkadaşın kendisini hiç terk etmemesi için oğlunun onu yatalak olarak hayal ettiğini söyler. Diğeri ise yanındaki arkadaşına annesinin eskisi gibi şen şakrak olmadığını, heykel gibi oturduğunu ve bakıma muhtaç olduğunu anlatır. Yavuz'un felçli olma durumunu hatırlatan bu diyaloglar, izleyiciye ölümü arzulayan Yavuz'un nedenlerini sıralamaktadır. Mulhall'a göre filmler felsefenin ham maddesi ya da felsefi görüşlerin görselleştirilerek süslenmesi değildir; aksine kendi başına felsefi çalışmalardır ve eylem olarak felsefe yaparlar. Filmler, bu şekilde kavramların ortaya çıkmasını sağlayarak etki ve algı oluşturmaktadır (Herzogenrath, 2017, s. xii). Film zihin burada izleyiciyi, Yavuz'un durumunu

farklı bakış açılarıyla görerek ölüm arzusunu felsefi yönüyle düşünmeye sevk etmektedir.

Otele dönen Leyla'nın sabah olduğunda, Canan ile pencere kenarında oturduğu görülür. O sırada dışarıdan yemekteki arkadaşlarından üçü geçmektedir. Kamera perdeye odaklanıp ardından tekrar pencereden dışarıya odaklandığında ise lise çağındaki bir grup gencin aynı yerden geçtiği görülür. Frampton (2013), filmdeki bu tür geçişlerin nedeni belli olan dramatik bir "seçim" olduğundan bahseder (s. 207). Film zihnin bu sahneyi, zamanın hızla geçtiğini ve yaşam döngüsünün devam ettiğini yansıtan bir biçimsel anlatım olarak kullanır. Kamera tekrar içeri odaklandığında ise Leyla ve Canan'ın Yavuz'un evinde olduğu fark edilir. Pencerenin açık kalmasını isteyen Yavuz'un sesi bir kez daha duyulduktan sonra, Leyla ve Canan'ın dışarıda yürüyerek uzaklaştıkları görülür. Yavuz uyanmayacağı uykusuna dalarken, dışarıda yürüyen, konuşan ve gülen insanlar aracılığıyla yaşam döngüsü devam etmektedir.

Film zihin, temel olarak bir insanın ölmek istemesinin sebeplerini etraflıca sorgulamaktadır ve izleyicinin de kendisiyle birlikte bu problemi sorgulamasını ister. Öyle ki film bittikten sonra başka bir deyişle film dünya sona erdikten sonra gerçek dünyaya dönen izleyici, ölüm arzusunu felsefi bir problem olarak sorgulamaya devam edecektir.

3.4. Kız Kardeşler (2019) Filminin Filmozofik Analizi

Kız Kardeşler filminin, Frampton'ın filmozofik olduğunu ifade ettiği "şiişsel gerçekçiliğe dayalı incelikli düşünme filmlerinden" biri olduğunu söylemek mümkündür.

Film Dünya

Film dünya, bir aracın çorak kayalıklarla çevrili, kavisli bir yolda ilerleyişi ile açılır. Yol hiç bitmeyecekmiş gibi görünmektedir ve araç sürekli tırmanmaktadır. Aracın arka koltuğunda ağlayan bir kız çocuğu (Havva) oturmaktadır. Yolun sonunda geniş bir arazinin sonunda bir dağ köyü görünür. Filmin mekânı olarak köy, tamamen izole bir yerde konumlanmıştır. Frampton (2013), film dünyanın belli bir şekilde görünecek şekilde tasarlanabildiğini ifade eder (s. 185). Köyün görüldüğü geniş planda film zihin, tüm film boyunca hissedilen ütöpik bir diyar imgesini izleyiciye en baştan göstermektedir.

Film Düşünme

Araç durduğunda Havva bir şey söylemeden iner. Babasının karşıladığı Havva elini öperek içeri girer. Baba, aracı kullanan adama baş sağlığı diler. Evin kapısında durup içeri bakan Havva sanki büyüdüğü evi ilk kez görmüşçesine süzer. Kamera ağır bir çevrinme hareketiyle tek göz odayı gösterir. Frampton (2013), kamera hareketlerinin biçimi dramatikleştirerek ya öyküyü zenginleştirdiğini ya da öyküyle tezat oluşturduğunu belirtir (s. 204). Film düşünme, evin durumu aracılığıyla bir sefalet içinde olduklarını göstererek öyküyü zenginleştirmektedir.

Havva'nın büyük ablası Reyhan'ın eşi Veysel köyün çobanıdır. Gece olduğunda Veysel'in bir ağacın altında, ateşin başında uyukladığı görülür. Uyandığında ağacın

olduğu yerden gelen sesteki korkar. Bir anda rüzgâr çıkar ve kurt ulur. Veysel dua etmeye başlar. Yine ses duyduğunda arkasını döner ve bir adamın orada olduğunu görerek tekrar korkar. Adam yaklaştığında diğer taraftan başka bir adam daha yaklaşır. Bir anda çıkan bu iki adam sonraki sahnelerde görüleceği üzere eşkıyadır. Eşkıyalar, Veysel'i ateşin başında bırakarak geldikleri karanlığa karışırlar. Frampton (2013), sesin montaj ve efektlerle aynı şekilde düşünemediğini söyleyerek buna ses-düşünme adını verir. Ses-düşünmenin imajları etkili bir şekilde yeniden biçimlendirebildiğini söyler (s. 191). Film düşünme sakini ve sessiz bir andan sonra aniden çıkan rüzgârın sesi ve kurt ulmasıyla izleyiciye tehlikenin yakında olduğunu hissettirmektedir.

Film Zihin

Kızların babaları olan Şevket, odun kıran Reyhan ve çarşafı yıkamak isteyen Havva'ya yarın Necati Bey'in geleceğini haber verir. Film zihin, anlamla biçimi birleştirerek seyircinin ipuçlarını yakalaması için kadrajın yönünü belirler (Frampton, 2013, s. 199). İki kardeşin yakın plan yüz ifadesinden Necati Bey'in aileyi etkileyen biri olduğu anlaşılmaktadır. Film zihin, seyircinin bunu fark edebilmesi için iki kardeşin yüzünü ayrı ayrı kadraja alır. Nitekim daha sonraki sahnelerde Reyhan'ın bebeğinin Necati Bey'den olduğu anlaşılır. Necati Bey yanında ailenin ortanca çocuğu Nurhan ile köye gelir. Necati Bey, Nurhan'ı geri götürmeyeceğini belli eder. Üç kardeş de eve dönmüştür.

Üç kız kardeş, mahrumiyet bölgesi olarak gördükleri köyden çıkmak için besleme statüsünü bir kaçış çizgisi olarak görmektedirler. Birey bulunduğu yere ya da iktidar olanlara başkaldırı halinde kendini kurtarmak ister. Yersiz-yurtsuzlaşma bir oluşun kendi yerinden kaçtığı veya koptuğunda gerçekleşir (Colebrook, 2009, s. 87). Dil, din, ırk ve kimlik gibi olgular bireyin yersiz-yurtsuzlaşmasındaki engellerdir. Bu olgular bireyin köklerini bulunduğu yere sağlamca salmasına neden olur. Bu olguların çekimine karşı koyamayan birey kaçış çizgilerinin özgürleştiriciliğini fark edemez ve mutlak bir yersiz-yurtsuzlaşma yaşayamaz (Goodchild, 2005, s. 269). Film zihin, film boyunca üç kız kardeşin de köklerinin bulunduğu köyü reddederek mutlak yersiz-yurtsuzlaşma peşine düştüğünü gösterir.

Besleme statülerine rağmen ataerkil ve sınıfsal bir düzende ayakta kalmaya çalışan güçlü kadınlar olarak kız kardeşlerin yersiz yurtsuzluğu, film zihnin seyirciyi üzerinde düşünmeye sevk ettiği ana temadır. Film dünyada bir öteki olarak kodlanmış Veysel de ataerkil düzende ciddiye alınmayan, hor görülen bir karakter olarak yer almaktadır. Veysel, çoban olması ve evdeki iç güveyisi statüsü sebebiyle bir ötekidir. Film zihin, Veysel üzerinden hiyerarşik bir düzende ezilen ötekileri düşünmeye sevk eder. Film zihin, yersiz yurtsuzlaşma, ataerkil düzen, ötekilik, kadın ve erkek olguları üzerinden felsefe yaparak seyirciyi filmle beraber bunlar üzerinde düşünmeye davet eder.

SONUÇ

Sinemanın düşünceleri görüntülere dönüştürme gücü, başlangıcından itibaren onun imgelerle düşünen felsefeye yakın olmasına sebep olmuştur. Başta Deleuze olmak üzere Münsterberg, Arnheim, Balazs gibi birçok sinema kuramcısı sinemanın düşünce olarak ele alınmasını sağlamıştır. Felsefenin kavramlar üzerinden düşünmesine benzer olarak sinema görüntüler üzerinden düşünerek sinematik bir düşünce biçimi oluşturmaktadır. "Filmler felsefe yapabilir mi?" sorusuna Daniel Frampton filmozofi kuramıyla cevap aramaya çalışmıştır.

Ele alınan filmlerin felsefi olarak düşündüğü, incelenen filmler aracılığıyla tespit edilmeye çalışılmıştır. *İşe Yarar Bir Şey* filminde film zihnin nasıl düşündüğü filmin sesleri, renkleri, kamera hareketleri, imajları ve başkarakter Leyla üzerinden düşünmesi incelenerek ortaya çıkarılmıştır. *Kosmos* filminde ise dijital olarak yaratılan imajların da yardımıyla film zihnin insan oluş, hayvan oluş, inanç ve aşk üzerine felsefi düşündüğü görülmektedir.

Filmlerin, felsefe yapma biçimini değiştirme potansiyeli olduğu görülmektedir. *İşe Yarar Bir Şey* filminde film zihin, ölüm, yaşam ve zaman gibi olgular üzerine düşünürken izleyiciyi de kendisiyle birlikte felsefe yapmaya sevk etmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde imajların, diyalogların, renklerin ve seslerin film zihnin amacına hizmet ederek seyircinin olayın ardına bakmasını ve film düşünme yoluyla yaratılan film dünyanın düşüncelerini keşfetmesini ve dolayısıyla felsefe yapmasını sağlamaktadır.

İncelenen dört filmde film zihin, film düşünme ve film dünyanın izleyicinin sinema deneyimini derinleştirmek adına bütüncül bir biçimde yer aldığı tespit edilmiştir. *İşe Yarar Bir Şey* filminde Leyla, *Kosmos* filminde Kosmos, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde Doktor Cemal karakterleri üzerinden ya da karakter olarak düşünen film zihin, izleyicinin filmin ne düşündüğünü keşfedebilmesi için çalışmaktadır. *Kız Kardeşler* filminde ise film zihnin, izole bir dağ köyünde yaşayan, babaları tarafından besleme olarak kasabadaki ailelerin yanına verilen ve farklı sebeplerle köye dönmek zorunda kalan üç kız kardeş üzerinden düşündüğü görülmüştür.

Teknolojik gelişmelerin katkılarıyla hızla gelişen sinema, istenen özelliklerin oluşturulabilmesi için özel efektlerin kullanıldığı Frampton'ın söylediği gibi "her şey olabilen, her şekle bürünebilen, istediği her şeyi düşünebilen" bir yapıya bürünmüştür. İncelenen filmlerde film dünyanın yaratımında kullanılan efektler filmin atmosferini, filmin dilini ve özellikle filmin düşüncelerini yansıtmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla filmozofik analiz yönteminin çağdaş filmlerin irdelenmesinde kullanılmasının sinematik deneyimin derinleştirilmesi için yararlı olacağını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme* (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, A. (2014) Sinema ve Felsefe Hakkında Konuşması. <https://www.youtube.com/watch?v=81gNHH8aEI> (Erişim Tarihi: 12.04.2020).
- Bollnow, O. F. (2004). *Varoluş Felsefesi: Kierkegaard, Hiedegger, Jaspers* (Çev. M. Beyaztaş). İstanbul: Efkâr Yayınları.
- Botz-Bornstein, T. (2012) "Film Thinks!" What about Dreams? A Reading of Daniel Frampton's Filmosophy. *Film and Philosophy* 17, 2012, ss. 192-203. www.academia.edu/38658647/
- Carroll N. (2004). The Power of Movies. Peter Lamarque, Stein Olsen (Ed.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition* içinde (ss. 485-487). Oxford: Blackwell.
- Carroll N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. London: Blackwell Publishing.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze* (Çev. C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cox, D. ve Levine, M. (2018). *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek* (Çev. O. Orhangazi). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans* (Çev. U. Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (Çev. Ö. Uçkan, I. Ergüden). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dorsay, A. (2020). *Dünyaya Açılan Sinemamız ve Yeni Bir Kuşak: Türk Sineması 2010-2020*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Goodchild, P. (2005). *Arzu Politikasına Giriş* (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güğümcü, S. (2014). *Sinematik İmgenin Ontolojik Olanakları*. (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Herzogenrath, B. (2017). Introduction: Film and/as Philosophy. Bernd Herzogenrath (Ed.), *Film As Philosophy* içinde (ss. vii-1). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kierkegaard, S. (2013). *Aforizmalar* (Çev. N. Beier). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Livingston, P. (2008). Recent Work on Cinema as Philosophy. *Philosophy Compass* 3, 1-14.
- McClelland, T. (2018). The Philosophy of Film and Film as Philosophy. (<https://www.researchgate.net/publication/322931669>).
- Mulhall, S. (2002). *On Film (Thinking in Action)*. London & New York: Routledge.
- Mulhall, S. (2007). Film as Philosophy: The Very Idea. *Proceedings of the Aristotelian Society* V: 107, ss. 279-294.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company.
- Oğuzcan, D. (2020). *Çağdaş Türk Sinemasına Filmozofik Bakış*. (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, S. (2016). Sinefilozofi: Kurosowa'nın Düşlerine Sinefilozfik Bir Yolculuk. Ankara: Heretik Yayınları.
- Öztürk S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş/ Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Perkins V. F. (1993). *Film as Film*. London: Da Capo Press Edition.
- Smith M. (2006). Film Art, Argument, and Ambiguity. Murray Smith, Thomas E. Wartenberg (Ed.), *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy* içinde (ss. 33-42). Malden: Blackwell.
- Sobchack V. (1992). *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tarkovski A. (2007). *Mühürlenmiş Zaman* (Çev. F. Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Türkgeldi K. S. (2019). Kaybolan Bir Bilincin Sinematografik Deneyimi: Kayıp Otoban Örneği. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(1), 3-15. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/mekcad/issue/44849/551284>

Wartenberg T. E. (2007). *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. New York: Routledge.

Wartenberg T. E. (2011). On The Possibility of Cinematic Philosophy. Havi Carel, Greg Tuck (Ed.), *New Takes in Film-Philosophy* içinde (ss. 9-25). New York: Palgrave Macmillan.

Yeşil, S. (2019). Türk ve Arap Mitolojisinde Ortak Hayvan Figürleri. *Ardahan Üniversitesi Uluslararası Mitoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde (ss. 833- 842).

**TARTIŞMA PROGRAMLARINDA DEMOKRASİ,
RASYONELLİK VE MÜZAKERE: TÜRKİYE’NİN NABZI,
TÜRKİYE’NİN GÜNDEMİ VE KARŞIT GÖRÜŞ
PROGRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME ¹**

**DEMOCRACY, RATIONALITY AND NEGOTIATION IN
DISCUSSION PROGRAMMES: A STUDY ON THE
PROGRAMMES TURKEY’S PULSE, TURKEY’S AGENDA
AND COUNTER-VIEW**

Arş. Gör. Hasan Hüseyin KAYIŞ
Aksaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
hasanhkayis@aksaray.edu.tr

ÖZET

Liberal demokrasinin temsil krizinin kamusal alandaki yurttaş katılımını kısıtlaması çalışmada üzerinde durulan bir meseledir. Müzakereci demokrasi yaklaşımlarının temsil krizine yönelik geliştirdiği birtakım yaklaşımlar ise kamusal alana yurttaş katılımı noktasında bazı önermeler geliştirmiştir. Eşitlikçi, rasyonel ve demokratik bir biçimde gerçekleşecek müzakere bu noktada önemlidir. Bunun için yurttaşın karar alma süreçlerine aktif bir biçimde katılımı gerekmektedir. Ancak müzakereci demokrasiye toplumun genelini kapsayan bir konuşma biçimini nasıl hayata geçireceği noktasında birtakım eleştiriler gelmektedir. Bu noktada Habermas’ın modern kamusal alan olabilme bakımından iyimser bir bakışla yaklaştığı medya devreye girmektedir. Bu bağlamda televizyon tartışma programlarının kamusal bir meselenin tartışılması konusunda etkin bir biçimde kullanılması bu mecralara yönelik olumlu bir bakış açısı kazandırmıştır. Ancak modern anlamdaki kamusal alanda müzakereyi engelleyici eşitsizlikçi süreçler yer almaktadır. Çalışmada söz konusu eşitsizlikçi süreçler Habermas’ın “ideal konuşma durumu”, Young’ın “dâhili” ve “harici” dışlama durumları, Kerbrat-Orecchioni’nin “etkileşimci yaklaşımı” ve Deetz’in “söylemsel kapanma stratejileri” vasıtasıyla analiz edilmiştir. Bu yaklaşımlar HaberTürk kanalından Türkiye’nin Nabzı, CNN Türk kanalından Türkiye’nin Gündemi ve HaberTürk kanalından Karşıt Görüş programlarına uygulanarak, programlarda kamusal bir tartışmanın gerçekleşip gerçekleşmediğine odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Liberal Demokrasi, Müzakereci Demokrasi, Kamusal Alan, Tartışma Programları, Rasyonellik.

¹ Bu çalışma, 2018 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Doç. Dr. Oğuzhan Taş danışmanlığında hazırlanmış olan *Demokrasi Rasyonellik ve Müzakere: Tartışma Programları Üzerine Bir İnceleme* adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

ABSTRACT

The restriction of citizen participation in the public sphere by the representation crisis of liberal democracy is an issue that is emphasized in the study. Some approaches developed by the deliberative democracy approaching towards the representation crisis have developed some proposals at the point of citizen participation in the public sphere. Deliberations that take place in an equitable, rational and democratic manner are important at this point. This requires an active participation of citizens in decision-making processes. However, there is a number of criticisms at the point of how the deliberative democracy will pass on to a form of speech that covers the overall community. At this point, Habermas has an optimistic view of the media as a modern public space. In this context, the effective use of television forums in the discussion of a public concern has given a positive view to this media. However, in the modern public sphere, there are inequalities that prevent negotiations. In this study, these inequalities were analyzed by Habermas’s “ideal speech situation”, Young’s “internal” and “external” exclusion, Kerbrat-Orecchioni’s “interactive approach” and Deetz’s “discursive closure strategies”. The conceptualizations have been applied to Turkey’s Pulse from HaberTürk channel, Turkey’s Agenda from CNN Türk channel and Counter-View from HaberTürk channel to focus on whether a public debate has taken place in these programmes.

Keywords: Liberal Democracy, Deliberative Democracy, Public Sphere, Television Forums, Rationality.

GİRİŞ

Televizyon tartışma programları, ürettikleri söylemlerin meşruiyetini güçlendirmek adına, çoğu kez belli bir “uzmanlık” halesiyle donattıkları kişilere ifade olanağı tanımaktadırlar. Aynı zamanda söz konusu tartışma programlarının bu kişilerin karşılıklı konuşması yoluyla kamusal meselelere ilişkin temel bakış açılarını görünür kıldıkları da iddia edilmektedir. Ancak Habermas tarafından modern kamusal alan olabileme işlevi atfedilen bu alanın birtakım eşitsizlikler ile anılması onun kamusalılığı ile ters düşmektedir. Bundaki temel sebeplerden biri medyanın liberal gelenekler altında varlığını sürdürmesidir. Liberal sistemdeki gibi tartışma programlarının da temsil sistemi ile işlemesi bir kriz durumu doğurmaktadır. Temsil probleminin bir yansıması olarak televizyon tartışma programlarının da temsili bir tartışma mekânı olduğu göz önünde bulundurulduğunda demokratik, rasyonel ve müzakereci birtakım eşitsizliklerinin bu programlar özelinde bulunduğu bilinmektedir. Bu eşitsizliklerin kamuyu ilgilendiren meseleler dâhilinde dışlayıcı bir biçimde işlemesi çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Demokratik süreçlerin işletilmesinin önündeki engeller ve temsil sisteminin içerisinde bulunduğu kriz durumunun aşılması noktasında Habermas başta olmak üzere pek çok düşünür görüş bildirmiştir. Bu noktada daha katılımcı ve yurttaşın kamusal alanda daha fazla söz sahibi olduğu bir yurttaş profili önerilmektedir.² Bu öneriler Habermas’ın *Demokrasinin Üç Normatif Modeli*³ adlı makalesinde yer alırken, onun takipçileri olan Seyla Benhabib, Joshua Cohen ve Iris Marion Young gibi düşünürler de müzakereci demokrasinin yurttaş katılımına olan katkısına işaret etmektedirler. Ancak Young’a (1999) göre özellikle çok katmanlı topluluklarda böylesi bir müzakere sisteminin kurulması ve katılımın sağlanabilmesi mümkün görünmediğinden müzakereci demokrasi yaklaşımı eleştirilmektedir (ss. 178-180). Bu yönüyle müzakereci demokrasinin sadece küçük topluluklara uygulanabilir bir sistem olduğu ileri sürülmektedir.

Medyaya atfedilen kamusal alan olma işlevi katılım konusunda özgür bir ortam olmadığından, Habermas’ın *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* (1962) adlı çalışmasında da vurguladığı üzere kitle iletişim araçları ile birlikte kamusal alan yeniden feodalleşmiştir (Kejanlıoğlu, 1994). Buna rağmen James Curran, Nicholas Garnham ve John Keane gibi düşünürler medyanın kamusal alan işlevini yerine getirebileceğine dair daha iyimser yaklaşımlar ortaya koymuşlardır (Curran, 1994, ss. 238-9; Garnham, 1997, s. 3; Keane, 2014, s. 217).

Habermas’ın işaret ettiği çerçevede bu çalışmada televizyon tartışma programları temsili bir kamusal alan oluşturduğu mecralar olarak ele alınmakta, uzman kimliğiyle programlarda yer verilen kişilerin ve tartışmaları yöneten moderatörlerin, demokratik bir tartışma ve müzakereyi gerçekleştirmekte nasıl bir konumda yer aldıkları araştırılmaktadır. Çalışmanın kuramsal çerçevesinde ağırlıklı bir yeri olan müzakereci demokrasi

² Habermas’ın liberal demokrasinin temsil krizi hakkındaki görüşleri hakkında daha fazla bilgi için, bkz. Habermas, J. (2017a). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. İstanbul. ss. 346-347.

³ Habermas’ın “Demokrasinin Üç Normatif Modeli” konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Habermas, J. (1999). *Demokrasinin Üç Normatif Modeli*. İstanbul. ss. 37-50.

kuramları, temsili liberal demokrasinin meşruiyet krizini aşmak için, karşılıklı konuşmaya, karşıt argümanların tartışılıp müzakere edilmesine ve ortak katılımı ulaşılan konsensüse vurgu yapar, yurttaşların karar süreçlerine etkin katılımını öngörür. Bir başka deyişle kamusal ilkesini demokratik meşruiyetin tesisi ve sürdürülmesi bakımından vazgeçilmez kabul eder. Bu yüzden bu çalışmada kamusal alanın tesisine yönelik ideallerin mikro bir inceleme sahasında, yurttaşların kamusal sorunlara dair kendi kanaatini oluşturabilmek için takip ettikleri tartışma programlarında nasıl görünür olduğunun incelenmesi, aynı zamanda incelemeye konu olan tartışma programlarında kamusal bir tartışmanın gerçekleşip gerçekleşmediği, kamusal bir tartışmanın normlarına uyan ya da uymayan unsurların tespit edilmesi de amaçlanmaktadır. Bu bakımdan kanallar tarafından kamusal bir tartışmanın yaşandığının ileri sürüldüğü bu programlarda demokratik, rasyonel ve müzakereci bir tartışmanın yaşanıp yaşanmadığı ana mesele olmakla beraber modern anlamda kamusal olarak adlandırılan mecranın bu özellikleri taşıyıp taşımadığı kamusal alan kavramının özü itibarıyla incelenmesi gereken bir unsurdur.

Çalışmada Haber Türk kanalından *Türkiye’nin Nabızı* programının 20 Mart 2017 tarihli bölümü, CNN Türk kanalından *Türkiye’nin Gündemi* programının 22 Mart 2017 tarihli bölümü ve yine HaberTürk kanalından *Karşıt Görüş* programının 5 Nisan 2017 tarihli bölümleri örnek olarak incelenmiştir. İncelenmek üzere seçilen programlar, 1 Mart 2017- 16 Nisan 2017 tarihleri arasında ekrana gelmiştir. Programların bu zaman dilimi içerisinde seçilmesinin gerekçesi, bu dönemde Türkiye’nin siyasal hayatında önemli bir değişikliğe sebep olacak olan 2017 Anayasa Referandumunu konu alan tartışmaların yaşanmış olmasıdır. Türkiye’nin ana akım televizyon kanallarında yayımlanan ve en çok izlenen tartışma programı olmalarından dolayı bu üç tartışma programı seçilmiştir. Birer bölüm ile sınırlı kalınmasının nedeni ise söz konusu tartışma programlarında yer alan katılımcıların ve tartışma başlıklarının genellikle değişmemesidir. Analiz kısmında tekrara düşmemek adına böyle bir yol izlenmiştir. Ayrıca toplumun her kesimini kapsaması da asgari düzeyde karşıt görüşü bünyesinde barındırması bu program ve bölümleri diğer benzer program örneklerinden ayırmaktadır. Bu bağlamda toplumun genelini ilgilendiren bir meselenin kamusal olarak tartışıldığı bu platformlarda mevcut programların seçilmesi yolu ile oluşturulan sınırlılık çalışmanın kamusal konuşma edimlerinin rasyonelliğinin, demokratikliğinin ve katılımcılığının sorgulanmasına yönelik tasarlanmıştır.

1. Liberal Demokrasi ve Müzakereci Demokrasi Kavramları

Liberal demokrasinin temel özellikleri seçilme hakkı, hukuk egemenliği, belirli aralıklarla ve eşit şartlarda yapılan seçimler, eşit oy hakkı, özgür bir şekilde örgütlenme garantisi ve siyasal ifade olarak sıralanabilir (Gutmann, 1999, s. 482). Liberal demokrasinin işleyebilmesi ancak temsil sistemiyle olanaklı görülmüştür. Doğrudan katılımın imkânsız olduğu toplumlarda yurttaşlar, kendilerini ilgilendiren meseleler hakkında karar verecek olan temsilcilerini periyodik olarak yapılan seçimler ile belirlerler. Bu bakımdan temsili demokrasilerde siyasal sistemin meşruiyeti genel ve eşit oy esasıyla işleyen düzenli ve rekabetçi seçimlere dayanır (Heywood, 2015, ss. 63-64). Ancak demokratik bir sistemde bulunması gereken başlıca öğe katılımıdır. Buna karşılık liberal sistemde meşruluk oy verme davranışı ile sağlanmaktadır. Bu noktada müzakereci demokrasi kuramlarının liberal demokrasiye getirdiği eleştiri tam da bundan kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşımlara

göre mevcut sistem kriz üretmektedir. Devlet ile vatandaş arasındaki ilişki burada birincil bir ilişki değildir. Bu ilişki tamamen oy verme davranışına indirgenmiştir için bir kriz durumu oluşmaktadır (Habermas, orj. 1962, ilk Türkçe çev. 1997; 2017a, ss. 346-347).

Genel çerçeveden bakıldığında liberal demokrasiye getirilen eleştirilerin bir meşruiyet krizi doğurmasının temelinde temsil sistemi yer almaktadır. Demokrasinin modern toplumlarda uygulanabilmesinin tek koşulu olarak görülen temsil sistemi aslında kendisiyle çelişmektedir. Bu çelişki bu sistemin yurttaşların kişisel olarak yasa yapımı sürecine katılmasını öngördüğü halde sonraki uygulamalarının yurttaşları bu eylemden dışlamasından kaynaklanmaktadır. Halkın yasaların yapıcısı olarak görüldüğü bu sistemde geniş toplulukların rasyonel olarak değerlendirme kapasitesinden yoksun olduğu düşünülür. Böyle olduğu için yurttaşların yapması gereken doğrudan demokraside olduğu gibi alınan kararların içeriğini değil, bu kararların içeriğini belirleyecek temsilcileri seçmektir. Kriz, Habermas'a göre (1971) tam olarak burada başlamakta, siyasal iktidarın rasyonelleştirilmesi ve meşruiyetinin sorgulanmasının önündeki engeller, siyasetin elitlerin hegemonyası altında sürdürülmesine neden olmaktadır (s. 63). Böyle bir ortamda temsili demokrasiye ve siyasal aktörlere dönük güvenin azalması ile şekillenen kriz, iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte başka bir boyuta taşınmıştır (Doğanay, 2003, s. 33). Yirminci yüzyılın kamusal ortamı siyasal partilerin, halkla ilişkiler ve medya şirketlerinin faal olduğu ve bunların rasyonel tartışmayı sınırlandırdıkları bir işleyiş sahne olmuştur. Habermas'a göre (1999) kitle iletişim medyasının şekillendirdiği kamusal alan aslen bir kültürel tüketim alanıdır. Bu "görünüştaki kamusal alan" siyaseti bir gösteri olarak sergilerken, yurttaşların siyasal kanaatlerini sadece kamuoyu yoklamalarıyla görünür kılmaktadır. Kamuoyu, seçmenlere paket halinde sorulara verilen yanıtlarla üretilen istatistikî verilere dönüşmüştür (s. 295).

2. Müzakereci Model

Habermas'a göre (1999) daha iyi savların çeşitli müzakere süreçleri biçimleri olarak ortaya çıkmasına imkân sağlayan iletişimsel ön kabuller ve adil pazarlık süreçleri demokratik irade oluşumunun ana unsurudur (s. 41). Bu bakımdan müzakereci model sadece etik anlaşmayla değil, aynı zamanda çıkarların dengelenmesi ve mutabakatla, rasyonel araç seçimiyle, ahlaksal temellendirmeyle ve hukuki bağlamın denenmesiyle ortak iradenin egemen olduğu iletişim biçimindeki çeşitliliğe önem vermektedir (Habermas, 2017b, s. 158). Bu durumda ise söyleşiye ve araçlara dayalı siyaset, ilgili iletişim biçimleri yeterince kurumsallaştığında, tartışmalı düşünme ortamında buluşabilirler. Buradan hareketle kurumsallaştırılmış kamuoyu ve irade oluşumuna meşruluk sağlayan iletişimsel işleyiştir (Habermas, 2017b, s. 158).

Müzakereci model, siyasal ve ekonomik olarak hiçbir hiyerarşik unsurun yurttaşların içine girdikleri diyalog sürecini etkilememesi gerektiğini öngörür. Iris Marion Young'a göre (1999) bu durum sadece konuşmacıların siyasal ve ekonomik niteliklerine indirgenemez. Kişi pek çok sebepten ötürü kendine engeller koyabilir ve görüşlerini açık şekilde ifade edemeyebilir. Bu yüzden konuşmanın tamamen rasyonel ve iletişimsel bakımdan sorunsuz bir şekilde gerçekleşmesi isteniyorsa tüm kültürel ve toplumsal statülerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Statülerin bütünüyle paranteze alınabil-

mesi ise pratik koşullarda pek de olanaklı değildir. Modern anlamdaki tartışma ve müzakere platformları aslında herkese eşit konuşma şansı vermez. Güç ve iktidar ilişkileri gizli ya da açık şekillerde işlerlik göstermeye devam etmektedir. Tartışma karşılıklı anlayış ve ortak yarara yönelmenin yerine bir rekabet atmosferi içerisinde geçer. Müzakereci demokrasinin iddia ettiğinin tersine güç ilişkileri müzakerece çekişmeyi bir şekilde açığa çıkarmaktadır (s.179). Çekişmenin olduğu yerde ise rasyonel kararlar almanın ne ölçüde olanaklı olabileceği başlıca sorgulama noktalarından biridir. Güç ilişkileri katılımcıların eğitim, sosyal, siyasi ve kültürel pek çok özelliğinden etkilenebilir. Young'a göre (1999) eğitilmiş orta sınıf beyaz insanlar siyasi dilde konuştuklarında zorluk çekmektedirler. Bu durum eğitilmiş ve donanımlı olan bu kişilerin özgüven yıkımlarına neden olmaktadır. Bu gibi sebeplerden ötürü konuşmacı ürkek davranacak ve seçkin olmayan bir dil kullanmak zorunda kalacak ya da konuşmamayı tercih edecektir. Müzakere argo tabirlere ya da gündelik konuşmaya izin vermez. Müzakerece resmî dil kullanma zorunluluğu vardır. Yani ayrıcalıklı bir konuşma yetisine sahip olan kişi sözünü daha dinlenebilir kılmaktadır. Aksi durumda ise dilsel olarak yetersiz olan kişi sözünü anlatamayacak ve müzakere içerisinde anlaşılabilir olacaktır. Kısacası konuşma edimleri ve koşulları kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Bu yüzden sağlıklı bir müzakere sürecinden bahsedilmek isteniyorsa süreç içerisindeki bu türlü güç ilişkilerini bertaraf etmek gerekmektedir (s. 180). Bu haliyle müzakereci demokrasi, günümüzün atomize olmuş bireylerinin oluşturduğu topluluklarda uygulanması zor bir modeldir. Ulusal çapta gerçekleştirilmesi bu kadar zor görünürken evrensel düzeyde gerçekleştirilebilme düşünceleri temelsiz kalmaktadır. Ancak yerel düzeyde uygulanabilme imkânı vardır (Doğanay, 2003, s.118).

3. Kamusal Alan, Demokrasi ve Medya

Habermasçı anlamıyla kamusal alan, devlet aygıtının meta üretim ve dolaşım sisteminden bağımsız, yurttaşlara ait kamusal tartışma, toplanma, anlaşma ve eylem alanıdır. Bu yüzden gerçek bir kamusal alan yurttaşların eşit söylem ve katılım yoluyla oluşturdukları eleştirel bir kontrol ve dönüştürme mekanizması olarak işlev görebilir. Ayrıca yurttaşların kanaat ve iradelerinin ortaya çıktığı, adalet ve özgürlük arayışlarının gerçekleştiği, siyasal iktidarın iletişimsel akılla birleştirilerek rasyonelleştiği bir alandır (Özbek, 2004, s. 57). Kant'tan yola çıkarsak, aydınlanmaya gerek bireysel, gerek ise toplumsal olarak kamusal alan aracılığıyla göz önünde bulundurulduğunda toplumsal olarak adil bir düzenin ne kadar önemli olduğu görülmektedir (Habermas, 2017a, s. 201).

Kamusal alan hareket halindedir. Habermas kamusal alanın nasıl bir tarihsel dönüşüm geçirdiğini *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* kitabında detaylı bir şekilde inceler. Habermas'a göre kamusal alan ilk olarak 17. ve 18. yüzyılda İngiltere, Almanya ve Fransa'da kahvehaneler, salonlar, okuma salonları gibi mekânlarda toplanan burjuva bireylerin güncel meseleleri tartışmasıyla belirginlik kazanmıştır. Bu dönemde konuşma ve tartışmanın burjuva yaşantısı içindeki yeri büyüktür. Söz kullanıldığı yere göre değişik duygusal ve sembolik özellikler taşıyabilmekte ve kamuoyu oluşumunda etkili olabilmektedir. Öyle ki kamusal alanda söz söylemek bu dönemin kamusal alanına adını veren yapıdır. Dönemin kahvehaneleri için pek çok kesimden insanların sokak dışında karşılaşabildiği tek yer olarak bahsetmek yanlış olmaz (Paquot, 2012, s. 60). Ancak bu dönemin kamusal alanında tartışmanın tamamen rasyonel ve kapsayıcı olarak

gerçekleştiği de söylenemez. Okuma salonları ve kahvehaneler gibi mekânlara girişte dışlayıcı unsurlar yer almaktadır. Kamusal alan öncelikle burjuvazinin erkek üyelerinin, soyluların ve entelektüellerin faaliyet gösterdiği bir alandır. Bu yüzden bu sınıflara dâhil olmayanlar ve kadınlar için kamusal alana dâhil olmak mümkün görünmemektedir (Stevenson, 2015, s. 88).

Burjuva toplumu, kitle demokrasisine geçişle ve devletin ekonominin alanına müdahalesiyle birlikte bütünlüğünü koruyamamış ve siyasal karakteri ortadan kaybolmuştur. 19. yüzyılla beraber burjuvazi saraya alternatif oluşturduğu kamusal alan gibi kendisi de zorunlu bir yok oluşa tabi olmuştur. 17. ve 18. yüzyıllarda meşru güç kullanımını elinde bulunduran devlet, 19. yüzyılla beraber bu meşru güç kullanımlarına yenilerini eklemiştir (Stevenson, 2015, s. 87). Bununla beraber 19. yüzyılda devletin hali hazırda polis ve yargı gibi aygıtlarıyla içeride yürüttüğü dışarıda ise askerî güce dayalı yürüttüğü politikalara liberal dönemde özel teşebbüslere bırakılan hizmetler de devlet tarafından üstlenilmiştir. Liberal ideal bu noktada kamusal alan- özel alan ayrımını kendisine ilke edinir. Demokratik bir devlette yaşayan tüm bireyler birer vatandaş olarak eşit sayılmaktadır. Birey, farklılıkları özel alanda rasyonel bir aktör olarak yaşayabilir ancak kamusal alanda birey olmanın özelliklerini yerine getirmelidir. Liberal devletten beklenen ise bireylerin bu haklarını koruma altına almasıdır (Keyman, 2014, s. 63).

Habermas kamusal alanın yapısal dönüşümünün önemli bir sonucu olarak kültür tartışan kamudan kültür tüketen kamuya geçişi tarif eder. 19. yüzyılın ikinci yarısında basındaki ticarileşmeyle karakterize olan bu gelişme, elektronik iletişim araçlarının ortaya çıkışıyla birlikte yeni bir temsilî kamusal alana geri çekilme anlamına gelmektedir. Kitle iletişim araçlarının oluşturduğu kamu sadece görünüşte kamusaldır. Halkla ilişkilerin profesyonel bir alan olarak gelişimi bu bakımdan kritiktir. Habermas (2017a), “burjuva kamuoyunun halkla ilişkiler tarafından biçimlendirilmesi oranında yeniden feodal hatlarına büründüğünü” ifade etmiştir (s. 308). Tecimsel medya faaliyetlerinin belirmesiyle beraber yurttaşlar politik arenadan dışlanmaya başlamıştır. Büyük çapta yapılan medya faaliyetleri ve bu faaliyetlerle sürdürülen araçsal aklın egemenliği devletin ekonomik alana müdahalesiyle yurttaş özelinde bir depolitizasyon sürecini beraberinde getirmiştir (Kejanlıoğlu, 1994, s. 46).

Günümüzde bu kamusal alanlar sivil toplum ve devletin bir köşesinde ortaya çıksa da çoğu kamusal alanın özelliklerini taklit eden iktidarın ve çıkar amaçlı ilişkilerin aşamalarıdır (Keane, 2014, s. 225). Şüphesiz sosyal refah devleti içerisinde bu tür ilişkiler çeşitli görüngüler altında işlemektedir. Habermas, 20. yüzyılda liberal hukuk devletinden sanayi toplumu altındaki sosyal bir hukuk devletine geçildiğini ifade etmiştir. Bu yeni sistemde bireyler anayasa ile güvence altına alınmış bir dizi özgürlüğe sahip olmuştur. En önemlisi önceleri açık bir şekilde oluşturulan kamuoyu 20. yüzyılda bir orta oyununa dönüşmüştür. Bu yasal seçimler ile çoğunluğu elinde bulunduran siyasal organların parlamentoyu sadece önceden alınan kararların tasdik edildiği yer olarak kullandığı anlamına gelmektedir. Önceki kamuoyu meclisi yönetirken yeni dönemde meclis kamuoyunu yönetmektedir. Habermas’a göre bu yeni alana herkes katılabilir. Aynı zamanda her ne kadar burjuva kamusal alanının yok olduğu söylene de Habermas (2017a) bu alanın hala birtakım özelliklerini muhafaza ettiğini söylemektedir (s. 338). Habermas’ın kamusal alan

hakkındaki görüşleri şüphesiz eleştirel birtakım okumaya tabi tutulacaktır ancak iletişim ve katılıma yaptığı vurgulardan ötürü ileriki çalışmalara referans sağladığı da inkâr edilemez (Stevenson, 2015, s. 119). Bu yüzden kamusal alan kavramına yaptığı katkılar böyle bir alanın tamamen yadsınmayacağı gerçeğini de gözler önüne sermektedir.

Habermasçı anlamıyla sisteme dâhil olma, konuşma ve tartışma yoluyla/eylemiyle gerçekleşecektir. Yurttaşlar kendilerini ilgilendiren konular hakkında müzakere edilebilecek bir alan ile birlikte kurumsallaşmış bir söylemsel etkileşim alanı oluşturacaklardır. Bu alan ilke olarak devletten ayrı olarak ve devlete karşı eleştirel söylem oluşturarak kendini gerçekleştiren bir alan olacaktır. Aynı zamanda tüm resmî ekonomik ilişkilerden bağımsız, kapitalist ilişkilerin yer almadığı ideolojinin olmadığı tartışma ve müzakere için bir sahne olmalıdır (Fraser, 2004, s. 105). Müzakerenin önünde engel oluşturabilecek bu etkenler ortadan kaldırıldığı ve aynı zamanda uygun müzakere yolları açıldığı vakit kamusal alan aktif hale gelecektir. Bu noktada sosyal ve siyasal teoride Habermas’ın görüşüyle örtüşen ya da farklılaşan kamusal alan tanımları bulunduğunu hatırlamak gerekir. Örneğin Alexander Kluge’ye göre kamusal alan, “mücadelelerin savaş dışı yollarla karara bağlandığı yerdir” (Kluge’den aktaran: Hansen, 2004, s. 141). Etienne Balibar’a göre ise, “toplumsal zıtlığın ifade edildiği, ama insanlar arasında bir ortaklaşalık kurulma olasılığını da içeren karşılama mekânıdır” (Balibar’dan aktaran: Özbek, 2004, s. 181). Dolayısıyla kamusal alan demokratik mekanizmaların alanıdır. Bir bakıma demokratik meşruluk tahsis eden ve bu yüzden siyasetin demokratik bir şekilde yürütüldüğü zemin halini alır. Demokratik siyasetin tüm veçhelerine karşılık gelmekte ve modern siyasetin halk adına yapıldığına dair referans noktasını oluşturmaktadır (Köker, 2004, s. 315). Hannah Arendt’e baktığımızda kamusal olmanın modern toplumlarda siyaset - ahlak birlikteliğinin sağlanacağı tek ilke olarak kabul edildiği görülmektedir. Bunun nedeni siyasal muhakemeyi mümkün kılan yegâne etkenin kamusal olduğu düşüncesidir (Deveci, 2007, s. 111). Öyle ki siyaset ve ahlak birlikteliği kamusal alanda olup bitenlerle yakından ilişkilidir. Birey siyasal olanla ilgilenmede isteksizlik gösterebilir. Ancak bu ilgisizlik kendini ilgilendirmeyen konular hakkında yorum yapmaktan kaçınmasına ve olan biten siyasal olayları kendi dar bakış açısından yorumlamasına yol açmaktadır. Arendt bu durumu 20. yüzyılın içine düşmüş olduğu en büyük felaketlerden biri olarak görmektedir çünkü yorum yapamayan ve kamusal alanda buluşamayan halk totaliter bir yönetim anlayışının yerleşmesinden olmuştur (Deveci, 2007, s. 114).

Nicholas Garnham medyanın ve medya özelinde iletişimsel eylemin demokrasinin tam kalbinde olduğu inancındadır. İnsanlar toplanma, ifade ve enformasyon edinme özgürlüklerinden mahrum bırakılmış olsa idi ortak hedeflere yönelik ortak karar alma mekanizmaları işlevsiz kılınmış olacaktır (1997, s. 280). Bu yüzden kolektivitinin sağlanabilmesinde yegâne seçenek iletişimsel eylemdir.

Garnham’a (1997) göre, Habermas’ın çalışmasına iletişim ve medya çalışmalarında gösterilen ilginin temel nedeni kamusal iletişim formlarının zamanla değişime uğramasıdır (s. 278). Avrupa’da 1980 sonrasında iletişim alanının dereğüle edilip özelleştirilmesi kamu yararına yapılacak yayıncılığın kârlılık esasına göre şekillenmesine neden olmuştur. Bu durum medya araçlarını savunmasız bırakmış ve kamu yararına yapılması gereken yayıncılık mevcut durumuyla tartışmalı bir hal almıştır.

Netice olarak Habermas kamusal alana yönelik önemli tespitler yapmakla beraber onun modern anlamda tartışılması yönünde sadece yol göstermiştir. Bunun içindir ki katılımlı bir kamusal alan sağlanması için farklı yol haritaları çıkarılmıştır. Bunlar özellikle medyanın kamusal alan oluşturma süreçlerinde tartışmalı bir durumdadır. Ancak Habermas iletişimsel eylem kuramı ile medyada nasıl etkileşime geçileceğine dair önemli ipuçları vermektedir.

Medyada iletişim bir şekilde gerçekleşmektedir ancak sorun da tam olarak buradadır gerçekleşen iletişim yukarıda saydığımız nedenlerden ötürü sorunlu bulunmaktadır. Bu yüzden Habermas'ın ideal konuşma durumu kavramsallaştırması medyada kamusal birliğin sağlanabilmesi için bir dizi çıkarımda bulunmaktadır.

Toplulukçu bir anlayışla hareket eden Habermas ve onun gibi düşünen düşünürler liberal düşüncenin getirdiği eşitlik üzerine dayalı siyaset kavramının negatif özgürlük anlayışının sağlıklı bir bakış açısı getirmediği tezini savunmuşlardır. Bu yüzden eleştirel teorisyenler insanların fayda ve çıkar peşinde koştukları sürekli mücadele halinden ziyade insanların konsensüse varmak üzere bir araya geldikleri topluluk kavramını savunmaktadırlar (Köker, 2013, s. 99). Bu topluluk kendini günümüzdeki katılımcı kamusal alan kavramsallaştırmasıyla bulmaktadır. Bunun için iletişim temelli tartışmaların daha derinleştirilmesi için Habermas'ın iletişimsel eylem ve ideal konuşma durumlarının incelenmesi faydalı olacaktır. Çalışmanın metodolojik bakış açısını belirlediğimiz üçüncü bölümde öncelikle Habermas'ın bu kavramları gözden geçirilecek, bu tür bir karşılıklı konuşma ve müzakereyi etkileyebilecek diğer unsurlara ilişkin mevcut literatürü odağa alan bir çerçeve çizilecektir.

4. Yöntem

Çalışmada analiz edilmek üzere seçilen tartışma programları Habermas'ın ideal konuşma durumu normlarına göre değerlendirilecektir. Bu normları şu şekilde sıralayabiliriz (Özbek, 2004, ss. 62-63):

- 1) Her katılımcı konuşma başlatma, tartışma, soru sorma, sorgulama ve öneri yapma şansına sahip olmalıdır.
- 2) Belirlenen konuşma konularını sorgulamada herkesin hakkı saklı olmalıdır.
- 3) Tüm bireylerin istek, arzu ve duygularını aktarmada eşit şansı olmalıdır.
- 4) Konuşmacılar, içerisinde buldukları söylem ortamının kurallarının uygulanışı bakımından herhangi bir dışlanmışlık eylemi ile karşılaşılırsa görüşlerini özgürce ortaya koymakta zorlandıkları iktidar ilişkilerini gündeme getirmekte özgür olmalıdır.

Habermas'ın ideal konuşma durumunu eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutan önemli araştırmacılardan biri olan Iris Marion Young (2002), eleştirisini ideal konuşma durumuna ilişkin “dâhilî” (*internal*) ve “haricî” (*external*) dışlamalar üzerine kurar (s. 52). Young'a göre (2002), “haricî dışlama” (*external exclusion*) tartışma ve karar alma süreçlerine dâhil edilmesi gereken bireylerin ve grupların bilerek ya da bilmeyerek tartışma dışı bırakılması anlamına gelmektedir (ss. 53-54). “Dâhilî dışlama” (*internal exclusion*) biçiminde ise bireyler tartışmaya dâhil olduğunda geçerli olan dışlama pratikleri söz

konusudur. Bu yüzden bir tartışmaya ya da sürece resmî olarak dâhil olmasına rağmen insanlar iddialarının ciddiye alınmadığına ve eşit saygıyla muamele görmediklerine inanabilirler. Baskın fikirler, diğer fikirleri veya ifade biçimlerini aptalca ya da basit görebilir ya da bu düşünceleri dikkate değer bulmayabilir. Aynı şekilde yurttaş, tartışılan konulara ilişkin deneyimlerinin, kamuoyundaki diğer kişilerin görüşlerinden farklı olduğunu ve diğer kişiler tarafından önemsenmediğini fark edebilir (Young, 2002, s. 55). Buradan hareketle Young'ın “dâhilî” (*internal*) ve “haricî” (*external*) dışlama pratiklerinden tartışma programlarının analizinde faydalanılacaktır.

Catherine Kerbrat-Orecchioni'nin “etkileşim analizleri” bu noktada dilsel yeterlilik ile toplumsal statü arasındaki ilişkiyi değerlendirmek üzere kavramsallaştırılmıştır. Aynı zamanda iletişim ve toplumsal boyutunun sözlü ve sözsüz dil kullanımı fonksiyonlarının arasındaki ilişkiyi sorgulama amacı gütmektedir. Etkileşim esnasında gerçekleşen kişiler arası ilişki iki ana çizgide gerçekleşmektedir. Bunlar, (1) yakınlık ve mesafe boyutlarını ilgilendiren “yatay”, (2) hiyerarşik yapıyı ilgilendiren “dikey” ilişki biçimleridir (Kerbrat-Orecchioni'den aktaran: Doğanay, 2003, s. 99).⁴ Buna göre yatay ilişkinin sözsüz göstergeleri arasında konuşmacıların konumlanması, hareketleri, göz temasları ve süreleri, mimikler, jestler ve tavırları yer almaktadır. Aynı şekilde konuşma hızı, yoğunluğu ve ses rengi gibi unsurlarla beraber sözlü olmayan bazı etkenler de iki taraf arasındaki ilişkiyi belirleyen unsurlar arasındadır. Dikey ilişki biçiminde ise otorite, güç, egemenlik, konum, hükmetme ve boyun eğme davranışlarının yer aldığı hiyerarşik sistemler vasıtasıyla işlenmektedir (aktaran: Doğanay, 2003, ss. 99-100).

Analiz aşamasında kullanılacak bir diğer yaklaşım ise Stanley A. Deetz'in dilsel pratiklerdeki farklılıklara gönderme yaptığı “söylemsel kapanma stratejileri”dir. Ayrıca Foucault, Habermas ve Fischer'a atıfta bulunarak tanımladığı bu stratejiler tam olarak sık sık tekrarlanan mikro pratikler vasıtasıyla sözün anlam boyutu düzeyindeki muhtemel çatışmaları önleyen, bazı söylemlere ayrıcalık tanıyıp diğerlerini marjinal bir boyuta getiren, normal bir hal almış, çatışmanın olmadığı toplumsal ilişkilerin olduğu bir sürece atıfta bulunmaktadır (Doğanay, 2003, s. 107). Bu stratejiler; yetkisizleştirme, doğallaştırma, nötrleştirme, konusal engelleme, deneyimin öznelendirilmesi, anlamın inkârı, meşrulaştırma ve pasifleştirme olarak sıralanmaktadır (Doğanay ve Keskin, 2008, s. 29).⁵

Yukarıdaki kavramsal setler kullanılarak mekânın düzenlenişi, sunucunun tartışma içerisindeki konumu, tartışmanın akışı ve söylemsel kapanma stratejileri başlıkları altında nitel bir analiz gerçekleştirilecektir. Böylelikle tartışma programlarının kamusalılığı, eşit ve adil bir müzakereye yer verip vermediği sorgulanmaya çalışılacaktır.

⁴ Aşağıda Kerbrat-Orecchioni yaklaşımına ilişkin değerlendirmeyi asıl olarak Doğanay'dan (2003: ss. 99-105) özetleyerek aktarıyorum.

⁵ Söylemsel kapanma stratejileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Doğanay, Ülkü ve Keskin, Fatih (2008). İletişim Çalışmalarında Kişilerarası İletişimin Yeri: Türkiye'deki Kişilerarası İletişim Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme. *Kültür ve İletişim* 9(32): ss. 9-32.

5. Bulgular

5.1. Türkiye'nin Nabzı Programı

Türkiye'nin Nabzı adlı program 2017 yılında HaberTürk kanalında pazartesi ve çarşamba günleri saat 20.00'de, cuma günleri ise saat 22.00'de olmak üzere haftada 3 bölüm yayımlanmıştır. Ancak ülke gündemine göre yayın akışı ve zamanlaması değişebilmektedir. İncelenen bölüm, Didem Arslan Yılmaz'ın moderatörlüğünde referandum oylaması konusunda farklı görüşlere sahip milletvekilleri Orhan Miroğlu ve Prof. Dr. Ayтуğ Atıcı ile gazeteciler Nagehan Alçı ve Orhan Bursalı'nın katılımıyla gerçekleşmiştir.

5.1.1. Mekânın Düzenlenişi

Mekânın düzenlenişinde stüdyo içerisinde bulunan tüm unsurlar (masa, sandalye, ekran, sehpa gibi stüdyoya bilinçli bir şekilde yerleştirilmiş öğeler) kanal yönetimi tarafından, katılımcılar stüdyoya gelmeden evvel yerleştirilmiştir. Bu haliyle stüdyo düzenlenmiş bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu düzende katılımcılar karşılıklı oluşturacak biçimde karşılıklı olarak konumlandırılmışlardır. Masanın şekli ekrandan bakıldığında ters "V" şeklindedir. Sunucu masanın en ortasında yer alırken, tartışmada aynı görüşü savunan katılımcılar sunucunun sağ ve sol tarafında yer alacak biçimde yerleştirilmişlerdir. Bu düzen tartışmanın ritmini, hararetini ve aynı zamanda tartışma programlarının temsil ettiği kamusalıyı maksimum düzeye çıkarmak için yapılmaktadır. Buradan hareketle böyle bir masa düzeni etrafında tartışmanın gerçekleşmesi sözlü olmayan birtakım unsurların tartışmanın akışı konusunda eşitsizlikler doğurduğu hissiyatı uyandırmaktadır. Bu noktada Kerbrat-Orecchioni'nin bahsettiği sözlü olmayan düzen birimler devreye girmektedir (aktaran: Doğanay, 2003, s. 99). Normal şartlarda tartışma programlarında eğer konuşmacı sayısı altı yediyi geçmiyorsa birbirlerinin yüzünü görecektir şekilde yuvarlak bir masa etrafında ya da at nalı şeklinde bir masa etrafında konumlandırılırlar (İnal, 1995, s. 68). Burada böyle bir düzen olmadığı için eşitlikçi bir tartışma düzeninden söz edemeyiz. Nitekim tartışmada sunucuya yakın olan ve tartışmada "hayır" cephesini temsil eden CHP Milletvekili Ayтуğ Atıcı sunucuya yakınlığını bir avantaj olarak kullanarak söz hakkını elde etmektedir. Nagehan Alçı'nın da diğer katılımcıların söz hakkı sırasında cep telefonu ile meşgul olması, Kerbrat-Orecchioni'nin etkileşimi engelleyen sözlü olmayan düzenbirimlerini devreye soktuğunu göstermektedir (aktaran: Doğanay, 2003, s. 99).

5.1.2. Sunucunun Tartışma İçerisindeki Konumu

Sunucu tartışma içerisinde ayrıcalıklı bir konumda bulunmaktadır. Mekânsal düzende ayrıcalıklı konumunun yanında söz hakkı sırası ve düzenini sağlamadaki ayrıcalığı ona oldukça geniş bir hareket alanı sağlamaktadır. Bu yüzden programın sunucusu olarak tartışmada soru sorma ve tartışmayı başlatma önceliği Didem Arslan Yılmaz'a aittir. Dolayısıyla programda otorite Yılmaz'dır. Bunun etkisi program boyunca kendisini belli etmekle beraber, programda hangi konunun ne zaman başlayacağı, konunun nasıl yönlendirileceği, konuşmacıların söz hakkının düzenlenişi gibi unsurlar onun hâkimiyetindedir. Ayrıca sunucu tartışmanın rasyonel bir tartışma olduğunu, herkese eşit söz

hakkı verildiğini ve eşit muamele yapıldığını göstermekle yükümlüdür. Bunu sağlamak ya da sağlandığını ileri sürmek adına, Yılmaz'ın katılımcılar arasında yaşanan bir atışma esnasında dile getirdiği şu cümleleri örnek verebiliriz:

Yılmaz: Çok değerli fikir insanları sizsiniz hepimiz. Biz o yüzden size değer veriyoruz, sizi dinlemek istiyoruz. Dolayısıyla olayı kişiselleştirmeden davranınız. Fikirleriniz çarpışsın ve izleyiciler de karar versin. Bunu sizin için de söylüyorum, sizin için de söylüyorum. Bu önemli ilkeyi şuraya koyuyorum herkes buna dikkat edecek. Fikirlerinizden izleyiciler de faydalanıp aydınlandılar.

Yılmaz burada tartışmanın rasyonel bir biçimde ilerlemesi gerektiği ve izleyici odaklı bir yön belirlendiğinin altını çizmektedir. Ancak Bourdieu'ya göre televizyon sunucularının üstlendikleri en önemli rol halk adına söz alıyormuş gibi yapıp televizyonun hâkim görüşüne katkıda bulunmalarıdır. Bu bakımdan sunucu burada kitle adına söz alarak kitle ile bir aidiyet duygusu oluşturmaya çalışmaktadır (Bourdieu'den aktaran: Köse, 2004, s. 98). Nitekim normalde konukların birbirinin sözlerini kesmesi hoş bir durum olarak karşılanmaz ancak söz kesme olayı sunucu tarafından yapıldığında bu bazı noktaları aydınlatmak, konunun bağlamından kopmaması ve sözü muhatabına vermek anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Bourdieu'nun bu görüşü de Kerbrat-Orecchioni'nin sözlü düzenbirimler kavramsallaştırmasıyla örtüşmektedir (Doğanay, 2003, s.100).

Sunucunun program içerisinde söz hakkı sıralarını düzenleme noktasında başarılı bir performans gösterdiği söylenememektedir. Bu bakımdan sunucunun kamusal olduğu varsayılan tartışmanın rasyonelliğini ve katılımcılığını sağlama noktasında üzerine düşen görevi yerine getiremediği görülmektedir.

5.1.3. Tartışmanın Akışı

Programa 2017 *Anayasa Referandumu'nda* "evet" ve "hayır" bloğunu temsil eden katılımcılar davet edilmiştir. Ancak tartışmalı olan tam da bu noktada kendini belli etmektedir. Toplum çok katmanlı bir özellik göstermektedir. Eğer toplumsal bir problem kamusal alan olma iddiası ile o platformda tartışılıyorsa toplumun bahsedilen kesimlerinin de o platformda olması gerekmektedir. Bahsedilen programda iktidar ve ana muhalefet partisinin milletvekillerine yer verilirken Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne belirli bir oy alarak giren diğer parti temsilcileri bu programda yer almamaktadır. Ayrıca temsilî kamusal alan olarak addedilen bu alanın azınlıklara yer vermeyişi de sorunlu görünmektedir. Bu durum mevcut programı en başından katılımcı, rasyonel, demokratik ve kamusal özellikleri bakımından sorunlu bir alan haline getirmektedir. Katılımın bu denli kısıtlı tutulması Habermas'ın kamusal alan anlayışına aykırılık göstermekle beraber ideal konuşma durumunun gerçekleşmesine de engel olmaktadır. Aynı zamanda Young'un bahsettiği (2002, ss. 53-54) "tartışma ve karar alma süreçlerine dâhil edilmesi gereken bireylerin ve grupların bilerek ya da bilmeyerek tartışma dışı bırakılması" olarak adlandırdığı *harici dışlama* durumu burada kendini göstermektedir.

Programa katılan katılımcıların uzmanlık kimliğine bakıldığında siyasetçilerin ağırlıkta olması birtakım dışlama pratiklerini devreye sokmaktadır. Bu yüzden program

da katılımcılar sıklıkla uzmanlık kimliklerini öne çıkararak hiyerarşik bir biçimde Young'un (2002, s. 55) "dâhilî dışlama" ve Kerbrat-Orecchioni'nin (aktaran: Doğanay, 2003, s. 100) "dikey ilişki" dediği mekanizmalarda tanımladığı gibi dışlayıcı pratikleri devreye sokmaktadırlar. Bununla birlikte konukların tartıştıkları karşıt görüş temsilcisi ile göz teması kurmaktan kaçınmaları "yatay ilişki" biçiminin sözsüz göstergelerinin devreye girdiğini göstermektedir. Sözsüz bir biçimde gerçekleşen kahkaha atma gibi davranışlar programda sık sık tekrarlanmaktadır.

5.1.4. Söylemsel Kapanma Stratejileri

Stanley A. Deetz'in kavramsallaştırdığı söylemsel kapanma stratejileri tartışma içerisinde katılımcıların kendi anlamlarını değerli kılmak adına başvurdukları stratejileri tanımlamaktadır (Doğanay ve Keskin, 2008, s. 29). Katılımcılar tartışma içerisinde bu stratejilere sıklıkla başvurmuşlardır. Pasifleştirme de bu stratejilerden biridir. Nagehan Alçı programın bir bölümünde şu cümleyi kullanarak bu stratejiyi gerçekleştirmiştir:

Alçı: Aytuğ Bey sizi tenzih ediyorum. Siz bir CHP'li olarak öyle bir çıkışı yapıyorsunuz ki içerik konuşmam imkânsız hale geliyor. İşte bu CHP'nin yaptığı hep bu.

Alçı'nın Aytuğ Atıcı'ya yönelik bu söylemi, tartışmayı başka bir düzleme kaydırmakta ve tartışmayı gereksiz kılmaktadır. Böylelikle kendi argümanının geçerli olduğunu ispat etmeye çalışmakta ve aynı zamanda hiyerarşik olarak üstün olmayı amaçlamaktadır.

"Evet" ve "hayır" bloğunu temsil eden katılımcılar farklı siyasal düşüncelerden geldikleri için olaylara verdikleri anlam da farklılaşmaktadır. Bu yüzden programda katılımcılar karşıt görüşün vermek istediği anlam karşısında anlamın inkârı stratejisini kullanarak birbirilerinin anlamını geçersiz kılmaya çalışmışlardır. Böylelikle karşı tarafın ifadesinin etkileşim içerisinde oluşan yorumu baskılanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte *Türkiye'nin Nabızı* programında sıklıkla karşılaşılan söylemsel kapanma stratejileri olarak nötrleştirme ve yetkisizleştirme stratejileri öne çıkmaktadır.

5.2. Türkiye'nin Gündemi Programı

Türkiye'nin Gündemi programı çalışmanın yapıldığı dönemde çarşamba ve perşembe günleri olmak üzere haftada iki gün ekrana gelmiştir. Bunun dışında gündemin yoğunluğuna yönelik ekstra yayınlar da gerçekleştirilmiştir. Ancak program günümüzde yayımlanmamaktadır. Çözümlenen bölüm 22 Mart 2017 tarihli 2017 Anayasa Referandumu tartışmalarının yapıldığı bölümdür. Programın sunuculuğunu Ahu Özyurt yapmaktadır. Yayımlanan bölümün konukları ise hukukçu Uğur Poyraz, siyaset bilimci Doç. Dr. Mehmet Şahin, yönetim bilimci Elfin Tataroğlu ve hukukçu Yasin Şamlı'dır.

5.2.1. Mekânın Fiziksel Özellikleri

Tartışma programlarının stüdyo düzenleri kanal politikası gereği farklılıklar gösterebilmektedir. Bu yüzden her kanal kendi yayın politikasına uygun düşecek şekil-

de bir stüdyo düzeni belirlemektedir. *Türkiye'nin Gündemi* programının incelenen bölümünde de konuklar bu politika gereği zıt görüşlülere karşı karşıya gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Oluşturulan stüdyo düzeninde, tartışmanın gerçekleştiği alanda herhangi bir masa bulunmamaktadır. Oluşturulan düzen içerisinde masa bulunmadığı için iki zıt görüş karşı karşıya, aynı görüşler yan yana konumlanacak biçimde konumlandırılmışlardır. Bu oturum düzeninin fiziki özellikleri ve görünümüne bu noktada ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Çünkü yukarıda değinildiği gibi bu oturum biçiminin konuşmacıların beden hareketlerini görünür kılmayı konuşmayı etkilemektedir. Erkek konuklar rahat ettikleri herhangi bir biçimde oturma tarzı belirleyerek konuşabilmekte veya tartışmayı takip edebilmektedir. Ancak konuk olarak tek kadın olan Tataroğlu, kıyafetinin verdiği dezavantajdan ötürü istediği gibi oturamamakta ve konuşurken bunlara dikkat etmek zorundadır. Bu durum Kerbrat-Orecchioni'nin bahsettiği sözlü olmayan düzen-birimlerine atıf yaparken fiziki özellikler ve görünüm bu noktada tartışmayı etkileyebilmektedir (aktaran: Doğanay, 2003, s. 99). Ayrıca ortada herhangi bir masa olmaması tartışmanın ciddiyetine etki etmektedir. Çünkü alışlagelmiş dışında herhangi bir masa olmaması ve konukların konforlu bir biçimde konumlandırılması kamusal bir tartışmanın normlarına uymamakla birlikte, sunucunun egemen konumu ile birleştirildiğinde hiyerarşik bir görüntü oluşturmaktadır.

5.2.2. Sunucunun Konumu

Türkiye'nin Gündemi programının sunucusu Ahu Özyurt mekânın fiziksel özelliklerinde de görüleceği üzere fiziksel olarak konumunu iki karşıt görüşün ortasında konumlandırmıştır. Fiziksel görünümünden yola çıkarak bu konumlanış ile tamamen tarafsız, adil, hakkaniyetli bir şekilde görevini yerine getireceği izlenimini vermektedir. Zira tartışma programı sunucularından da bu özellikleri taşımaları beklenmektedir. Ancak tartışma gündemi ve akışının kanal yönetimi tarafından belirlendiği göz önünde bulundurulduğunda, sunucunun tarafsızlık konumu sorgulanmaya açılmaktadır. Nitekim Özyurt'un henüz tartışmanın başında konuyu şu şekilde çerçevelemesi de tartışma içerisindeki güç ilişkilerini ortaya koymaktadır:

Özyurt: Bugün Türkiye'nin gündemi biraz hafifçe. Yurt dışında, İngiltere'de çok hareketli saatler yaşandı son birkaç saat. Ama biz yine artık geri saydığımız referandumu konuşacağız.

Bu davranış tartışmanın en başından belli konular etrafında gerçekleşeceğini ortaya koymakla birlikte, kamuyu ilgilendiren esas konuların tartışılmanın önüne geçmektedir. Bu akışın dışına çıkılması durumunda sunucu devreye girecek ve tartışmayı belirlenen gündeme tekrardan sokacaktır. Bununla birlikte Özyurt'un ilk söz hakkını Poyraz'a vermesi, farklı görüşlerin yer aldığı bu programda diğer görüşü savunmaya ittiğinden tartışmanın rasyonelliğine bu noktada gölge düşürmekle birlikte, kamusal bir tartışmadan çok kendi anlamlarının savunulması biçimine bürünmektedir. Ek olarak Özyurt'un konuşma sürelerini ve söz hakkı sıralarını (katılımcıların da bunlara özen göstermemesi ile birlikte) sağlıklı bir biçimde yönetememesi sunucunun konumunu tartışma içerisinde problemlili kılmaktadır.

5.2.3. Tartışmanın Akışı

Türkiye'nin Nabzı programında görüldüğü üzere, *Türkiye'nin Gündemi* programının gündemi de aynı konuyu kapsadığından hararetli tartışmalar gerçekleşmektedir. Katılım bakımından aynı şekilde dışlayıcıdır. Konuklar tanıtılırken sunucunun onların mesleki özelliklerine vurgu yapması ya da yapmaması uzmanlık bilgisini öne çıkartırken bize Kerbrat- Orecchioni'nin (aktaran: Doğanay, 2003, s. 100) “dikey ilişki” biçimini ve aynı zamanda Young'un (2002, ss. 53-54) “haricî dışlama” olarak adlandırdığı dışlama pratiklerini hatırlatmaktadır. Aynı zamanda bu durum Habermas'ın “ideal konuşma durumu”nun gerçekleşmesine yönelik de engelleyici unsurlar barındırmaktadır. Örneğin sunucunun Poyraz'a “hukukçumuz”, Şahin'e “akademisyen” olarak hitap etmesi uzmanlık bilgisi üzerinden hiyerarşik bir ilişki oluşturmaktadır. Diğer konuklardan Şamlı'nın da hukukçu olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu durum dışlayıcı özellikler barındırmaktadır. Stüdyodaki otoriteyi temsil eden sunucunun böyle bir davranışta bulunması konukların otoritesine zarar vermektedir ve kimi konuğun uzmanlık söylemini güçlendirirken kimininkini ise zayıflatmaktadır. Bu durum Kerbrat-Orecchioni'nin (aktaran: Doğanay, 2003, s. 100) bahsettiği “dikey ilişki” biçimindeki statü kaynaklı hiyerarşik eşitsizlikleri devreye sokmaktadır. Bununla birlikte tartışmanın hukukçular, akademisyenler ve siyaset bilimcilerin katılımıyla gerçekleşmesi Young'ın (2002) tartışma programları hakkında “gazeteciler ve siyasal seçkinlerin kamusal görünürlüğe eriştiği bir alan” şeklinde ileri sürdüğü savı da desteklemektedir.

Tartışmanın akışında konukların birbirilerine kızma, incitici söz söyleme, hakaret, söz kesme gibi girişimleri oldukça fazla olduğundan Habermas'ın bahsettiği “ideal konuşma durumu”nun dışına çıkılmakla birlikte, Kerbrat-Orecchioni'nin ve Young'un da değindiği konuşmayı engelleyici sözlü edimler de devreye girmektedir (Özbek, 2004, ss.62-63; aktaran: Doğanay, 2003, s.100; 2002, s. 55). Poyraz'ın Şamlı'ya yönelik “atma” şeklinde çıkışı böyle bir girişime örnek gösterilebilir. Bu durum tartışmanın demokratikliğinin, rasyonelliğinin ve kamusalılığının sorgulanmasına neden olmaktadır.

5.2.4. Söylemsel Kapanma Stratejileri

Kendi argümanını üstün çıkarma çabası *Türkiye'nin Nabzı* programının katılımcılarında olduğu gibi, *Türkiye'nin Gündemi* programının katılımcılarında da mevcuttur. Bu katılımcılar tartışma içerisinde sıkça söylemsel kapanma stratejilerine başvurmuşlardır. Henüz tartışmanın başında hukukçu konuk Poyraz'ın şu çıkışı yetkisizleştirmeye bir örnektir:

Poyraz: Şimdi tabi Ahu Hanım Türkiye'de herkes ya futbol hakemi oluyor ya da hukuk profesörü olabiliyor anında. Biz bir maç seyrediyoruz o maçın üzerine seyreden herkes penaltı, değil diye beş milyon insan ahkâm kesebiliyor. Bir anda Türkiye'nin gündemine anayasa değişikliği ya da bazı zaman farklı hukuki tartışmalar düşüyor. Herkes bir anda anayasa hukukçusu oluyor. Herkes bir şey söylüyor.

Poyraz, toplumu ilgilendiren bir meselenin toplum tarafından konuşulmasına ve tartışılmasına uzmanlık bilgisini öne sürerek karşı çıkmakta ve yetkisizleştirme

stratejisini devreye sokarak kamusal konuşmanın önüne geçmektedir. Bununla birlikte tartışma içerisinde Tataroğlu'da kendi argümanını haklı kılmak adına halktan aldığı bilgileri öne sürerek meşrulaştırma stratejisini devreye sokmaktadır. Bunun gibi stratejilere doğallaştırma da örnek gösterilebilir. Ayrıca tartışmanın rasyonel, kamusal ve katılımcı olmaktan uzak olmasından dolayı konuklar birbirinin anlamını sürekli inkâr etmekte ve tartışmanın kendi istedikleri yönde ilerlemesi adına konusal engelleme stratejilerine başvurumaktadırlar.

5.3. Karşıt Görüş Programı

Karşıt Görüş adlı tartışma programı HaberTürk televizyonunda, haftalık olarak düzenli bir şekilde yayımlanmamakla beraber, haftanın herhangi bir günü gündemin yoğunluğuna göre ekrana gelmiştir. Balçıçek İlder sunuculuğunu yaptığı program günümüzde yayımlanmamaktadır. Programın incelenen bölümü 5 Nisan 2017 tarihli referandum tartışmalarının yaşandığı program bölümünü kapsamaktadır. İncelenen programda konuk olarak gazeteciler Cem Küçük, Ümit Zileli, Mehmet Sarı ve Celal Ülgen yer almaktadır.

5.3.1. Mekânın Düzenlenişi

Karşıt Görüş programı, analiz edilen *Türkiye'nin Nabzı* programı ile aynı kanalda yayımlandığından stüdyonun düzeni iki program için de aynıdır. Bu yüzden konukların konumlandırılması ve stüdyodaki diğer unsurlar bakımından herhangi bir değişiklik söz konusu değildir. Kerbrat-Orecchioni'nin kavramsallaştırdığı tartışmayı etkileyen sözsüz unsurlar *Türkiye'nin Gündemi* programındakiler ile aynıdır. Bunun için *Karşıt Görüş* programının stüdyo düzeni detaylı bir biçimde ayrıntılandırılmayacaktır.

5.3.2. Sunucunun Konumu

Balçıçek İlder diğer moderatörlerde olduğu gibi önceden belirlenmiş bir gündem etrafında tartışmayı sürdürmek durumundadır. Bu yüzden tartışmayı açarken gündemi etrafıca özetleyerek işe başlamakta ve katılımcılara bu gündemin dışına çıkılmaması yönünde işaret vermektedir. Gündem diğer programlardaki gibi 2017 Anayasa Referandumu'dur ancak o hafta yaşanan güncel meseleler de tartışıldığından tartışma bazen sunucunun kontrolünden çıkmıştır. Sunucunun şu çıkışı esasen tartışma ortamına dair önemli bir veri sunmaktadır:

İlder: “Evet” de çıksa “hayır” da çıksa gerçekten de aslında sakinliğe ihtiyacımız var bütün memleket olarak.

Buradan da anlaşılacağı üzere tartışma çoğu zaman kamusal, rasyonel ve katılımcı olmaktan uzaktır. Söz hakkı sıraları ve süreleri sağlıklı bir biçimde işletilmektedir. Ancak stüdyodaki konuklar, stüdyoda olmayan birisi hakkında, ona karşı cevap hakkı doğuracak bir ithamda bulunduğu İlder, tartışmanın kamusalılığını güçlendirici bir biçimde şu tepkiyi vermiştir:

İlter: Burada olmayanları konuşmayalım. Şimdi herkese cevap olur biliyorsunuz yani bitiremeyiz programı ama başka bir zaman yaparız onu.

Aynı çıkışı herhangi bir gruba yönelik de gerçekleştirmesiyle İlter, rasyonel bir biçimde davranmış ve tartışmanın kamusalını güçlendirmiştir. Bunun dışında sunucunun kamusal bir tartışmanın normlarına uyan bir yönetim gösterdiği söylenemez.

5.3.3. Tartışmanın Akışı

Tartışmaya katılımın diğer programlarda olduğu gibi bazı meslek grupları (avukat, gazeteci, siyaset bilimci vs.) ile sınırlı tutulması en başında programı kamusal ve katılımcı olmaktan uzaklaştırmaktadır. Ayrıca Young'ın (2002, ss. 53-54) "haricî dışlama" pratiklerinin bu program kapsamında da geçerli olduğu görülmektedir. Ancak uzmanlık bilgisine gelindiğinde her iki görüşte de iki gazeteci ve iki hukukçunun bulunması uzmanlık kimliği ile oluşturulabilecek hiyerarşik bir durumun önüne geçmektedir. Bununla birlikte diğer iki programda olduğu gibi İlter de konuyu belli bir kapsam içerisine hapsederek tartışmayı açmış ve Kerbrat-Orecchioni'nin bahsettiği etkileşimsel engellere başvurmuştur (aktaran: Doğanay, 2003, s. 99).

Tartışma süresince katılımcıların jest ve mimikleri, el hareketleri tartışmanın demokratik, rasyonel ve katılımcı bir biçimde kullanılmıştır. Zileli ve Küçük'ün karşı taraf konuşurken sürekli cep telefonları ile meşgul olmaları da Young'ın (2002, s. 55) "dâhili dışlama" pratiklerine işaret etmektedir. Ayrıca bu davranış biçimleri Kerbrat-Orecchioni'nin (aktaran: Doğanay, 2003, s. 99) kavramsallaştırdığı "yatay ilişki" biçiminin etkileşimi engelleyen sözsüz göstergelerine işaret etmektedir.

5.3.4. Söylemsel Kapanma Stratejileri

Söylemsel Kapanma Stratejileri *Karşıt Görüş* programında da sürekli tekrarlanmaktadır. "Yalan" sözcüğünün dile getirilmesinin hangi koşulda suç teşkil ettiği üzerine bir tartışmada hukukçu Ülgen, gazeteci Küçük'e yönelik uzmanlık bilgisini kullanarak *yetkisizleştirme* stratejisine başvurmuştur. Ancak bu duruma İlter'in ilgili soruyu doğrudan Ülgen'e yönelmesi de ortam sağlamıştır. Bununla birlikte aynı tartışma içerisindeki bir meseleye dâhil olmaya çalışan Zileli de Ülgen tarafından *konusal* engelleme stratejisine maruz bırakılmıştır. Böylelikle kamusal bir tartışmanın rasyonel, katılımcı ve demokratikliğini etkileyen durumların sadece karşıt görüşler arasında değil, aynı görüşler arasında da gerçekleştiği görülmektedir.

Diğer programlarda da görüldüğü üzere kendi anlamını güçlü kılmada görülen stratejilerin bu programda da *doğallaştırma*, *anlamın inkârı* ve *konusal engelleme* olarak gerçekleşmeye devam ettiği görülmektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Çalışmada medyanın modern kamusal alan olarak varsayılması bağlamında ele alınan bu üç tartışma programının demokratik, rasyonel ve müzakereci bir biçimde işleyip işlemediğine odaklanılmıştır. Bu kapsamda Habermas'ın "ideal konuşma durumu", Young'un "dışlama pratikleri", Kerbrat-Orecchioni'nin "etkileşimsel yaklaşımı" ve Deetz'in "söylemsel kapanma stratejileri" çözümlene bölümünde seçilen tartışma programlarının bölümlerine uygulanarak incelenmiştir (Özbek, 2004, ss. 62-63; aktaran: Doğanay, 2003, s.100; 2002, s. 55).

Programların en belirgin özelliği meşruiyet zeminini demokratik konuşma ilkesine bağlamalarıdır. Fakat demokratik konuşma pratiği en başından kamusal katılımı olanaksız kıldığı için oluşturulmaya çalışılan izlenim bu yönde olmamaktadır. Farklı görüşlerin "karşıtlık" oluşturacak bir biçimde stüdyoda sahnelenmesi yalnızca görünüşte bir kamusal alan pratiği olmaktan öteye gitmemektedir. Buna ek olarak tartışmanın gerçekleştiği fiziki mekânın düzenlenmişliği tartışmanın kamusal ve katılımcı bir biçimde gerçekleşmesine herhangi bir katkı sağlamamaktadır. Aksine mekânın fiziki özellikleri her kanal özelinde farklı bir şekilde biçimlendiğinden eşitlikçi öğeler dışında pek çok eşitsizlikçi öğelere rastlanılmıştır.

Tartışma içerisinde yurttaşın tartışma alanı içerisindeki sesi olarak kendini konumlandıran moderatörlerin ayrıcalıklı konumları söz konusudur. Ancak fiziki olarak ayrıcalıklı bir konumda bulunan moderatörler tartışmayı adil, düzenli ve hakkaniyetli bir biçimde yönetmeyi başaramamışlardır. Bu yüzden tartışmanın yönetilmesindeki aksaklıklar katılımcı, rasyonel ve müzakereci bir tartışmanın gerçekleşmesine engel olmuştur. Ancak tartışmanın kamusalıktan uzak olmasında moderatörlerden çok katılımcıların müzakere kültürüne uzak olmasının etkisi vardır. Bunun sonucunda katılımcılar tartışma içerisinde çoğu zaman müzakere kurallarına uygun olmayan yollara başvurmuştur. Özellikle katılımcıların uzmanlık konumundan aldıkları ayrıcalıklı söz söyleme hakkı ve karşıt görüşlü olmalarından dolayı tartışma çoğu zaman kakofonik bir biçimde ilerlemiştir. Böyle bir durumda her bir katılımcı kendi argümanını haklı çıkarmaya çalışmıştır.

Kısacası incelenen tartışma programlarında da görüldüğü üzere kamusal bir meseleyi tartışmak üzere çağrılan uzmanların/konukların ayrıcalıklı söz söyleme edimlerinin dayanağının politik duruşları olduğu göz önünde bulundurulduğunda, siyasi olarak azınlıkta olan grupların bu tür kamusal tartışmalara katılımının da mümkün olmadığı görülmektedir. Ayrıca kısıtlı bir katılımı oluşturulmaya çalışılan kamusallığın Türkiye'deki tartışma programlarının özelinde önceden belirlenen bir gündem dâhilinde işlemesi de bu programların kamusallığına gölge düşürmekte ve mevcut programlarda üretilen söylemlerin kamusal bir söylemden çok önceden belirlenen kalıplar etrafında dönen birtakım argümanların sahnelenmesi şeklinde gerçekleştiği görülmektedir. Dolayısıyla, Türkiye'deki televizyon kanallarında kendilerine yer bulan tartışma programlarının temsil bakımından sorunlu bir durumda bulunduğu ve söz söyleme ayrıcalığına erişen kişilerin de rasyonel, kamusal ve müzakereci bir biçimde işlemesi gereken tartışma programlarının bu şekilde işlemesine katkı yapmadığı ileri sürülebilir.

KAYNAKÇA

- Curran, J. (1994). Kamusal Bir Alan Olarak Medyayı Yeniden Düşünmek. (Çev. S. İrvan), İLEF Yıllık 93, ss. 215-243.
- Deveci, C. (2007). Siyasetin Sınırı Olarak Kamusalılık: Arendt'in Kant'tan Çıkaradıkları. *Doğu Batı (Kamusal Alan)*, Yıl 2, ss. 111-129.
- Doğanay, Ü. (2003). *Demokratik Usuller Üzerine Yeniden Düşünmek*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Doğanay, Ü. ve Keskin, F. (2008). İletişim Çalışmalarında Kişilerarası İletişimin Yeri: Türkiye'deki Kişilerarası İletişim Eğitimi Üzerine Bir Değerlendirme. *Kültür ve İletişim*, 9(32), ss. 9-32.
- Fraser, N. (2004). Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı. M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* içinde (ss. 103-133). İstanbul: Hil.
- Garnham, N. (1997). Medya ve Kamusal Alan. (Çev. S. Alankuş-Kural ve H. Tuncel), *İLEF Yıllık* 94, ss. 275-288.
- Gutmann, A. (1999). Demokrasi, Felsefe ve Gereçlendirme. S. Benhabib (Ed.), (Çev. Z. Gürata ve C. Gürsel), *Demokrasi ve Farklılık: Siyasal Düzenin Sınırlarının Tartışmaya Açılması* içinde (ss. 481-492). İstanbul: WALD.
- Habermas, J. (1971). *Toward a Rational Society: Student Protest, Science, and Politics*. Boston: Beacon Press.
- Habermas, J. (1999). Demokrasinin Üç Normatif Modeli. S. Benhabib (Ed.), (Çev. Z. Gürata ve C. Gürsel), *Demokrasi ve Farklılık: Siyasal Düzenin Sınırlarının Tartışmaya Açılması* içinde (ss. 37-51). İstanbul: WALD.
- Habermas, J. (2017a). *Kamusalılığın Yapısal Dönüşümü*. (Çev. T. Bora ve M. Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Habermas, J. (2017b). *Öteki Olmak Ötekiyle Yaşamak*. (Çev. İlknur Aka). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hansen, M. (2004). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin Kamusal Alan ve Tecrübesi: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar. M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* içinde (ss. 141-181). İstanbul: Hil.
- Heywood, A. (2015). *Siyasi İdeolojiler*. (Çev. L. Köker). Ankara: BB101 Yayınları.

- İnal, A. (1995). Bir İzleyici Gözüyle Siyaset Meydanı. *Birikim Dergisi*, (68-69), ss. 65-75.
- Keane, J. (2014). Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümleri. S. İrvan (Ed.) *Medya Kültür Siyaset* içinde (ss. 215-244). Ankara: Pharmakon.
- Kejanlıoğlu, B. (1994). Kamusal Alan, Televizyon ve Siyaset Meydanı. *Birikim Dergisi*, (68-69), ss. 39-64.
- Keyman, F. (2014). Kamusal Alan ve Cumhuriyetçi Liberalizm: Türkiye'de Demokrasi Sorunu. *Doğu Batı* 2(5), ss. 63-80.
- Köker, L. (2004). Demokratik Meşruluk, Kamusal Alan ve Çokkültürlülük Sorunu. M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* içinde (ss. 309-320). İstanbul: Hil.
- Köker, L. (2013). *İki Farklı Siyaset*. Ankara: Dipnot.
- Köse, H. (2004). *Bourdieu Medyaya Karşı*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Özbek, M. (2004). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil.
- Paquot, T. (2012). Sözümler Alanı? E. Dacheaux (Ed.), (Çev. H. Köse), *Kamusal Alan* içinde (ss. 59-64). İstanbul: Ayrıntı.
- Stevenson, N. (2015). *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. Ankara: Ütopya.
- Young, I. M. (1999). İletişim ve Öteki: Müzakereci Demokrasinin Ötesinde. *Demokrasi ve Farklılık: Siyasal Düzenin Sınırlarının Tartışmaya Açılması*. S. Benhabib (Ed.), (Çev. Z. Gürata ve C. Gürsel), *Demokrasi ve Farklılık: Siyasal Düzenin Sınırlarının Tartışmaya Açılması* içinde (ss.174-197). İstanbul: WALD.
- Young, I. M. (2002). *Inclusion and Democracy*. London: Oxford University Press.

**TÜRKİYE'DE PANDEMİ DÖNEMİNDE ROMANLARA
YÖNELİK YAYINLANAN HABERLERDE ALTERNATİF
MEDYA VE ANA AKIM MEDYA SÖYLEMİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI ¹**

**COMPARISON OF MAINSTREAM AND ALTERNATIVE
MEDIA DISCOURSE IN THE NEWS REGARDING
GYPSIES DURING THE PANDEMIC PERIOD IN TURKEY**

Nesli Han DİKEN
Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Halkla İlişkiler, Yüksek Lisans Öğrencisi
neslihandikenn@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmanın amacı pandemi döneminde Romanlara yönelik yayınlanan haberlerde alternatif medya söylemi ile ana akım medya söylemini karşılaştırmaktır. Literatüre bakıldığında Romanlara yönelik alternatif medya ve akım medya söyleminin karşılaştırılmasına rastlanmamıştır. Ayrıca Romanlara yönelik yayınlanan çalışmalarda pandemi döneminin süreç olarak seçilmiş olması çalışmayı özgün ve güncel kılmaktadır. Araştırmanın örnekleme ölçütü (kriter) örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Bu doğrultuda araştırmada arama sonucu çıkan sonuçlara göre pandemi döneminde Romanlara yönelik en çok haber yapan üç ana akım medya mecrası Haberler.com, Anadolu Ajansı (AA) ve Sözcü; en çok haber yapan üç alternatif medya mecrası ise Bianet, Gazete Duvar ve Evrensel olarak belirlenmiştir. Bu altı mecrada site içi arama yaparak Türkiye'de ilk Covid-19 vakasının açıklandığı 11.03.2020 tarihinden 10.06.2021'e kadar olan tarih aralığında Romanlara yönelik haberler taranmış, içerik ve söylem analizi uygulanmıştır. Bu haberlerde Romanlara yönelik ana akım medya mecralarının söylemi ile alternatif medya mecralarının söylemleri karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Romanlar, Alternatif Medya, Ana Akım Medya, Pandemi.

ABSTRACT

The aim of this study is to compare mainstream and alternative media discourses in the news published about Gypsies during the pandemic period. After literature review, any comparison between alternative media and mainstream media discourse towards Gypsies has not been found. In addition, the fact that the pandemic period was chosen as a term in the studies published on Gypsies makes the study original and up-to-date. The sample of the study was determined by criterion sampling method. According to the results of the search, three mainstream media channels that made the most news about Gypsies during the pandemic period can be listed as Haberler.com, Anadolu Agency (AA) and Sözcü. Regarding alternative media sources, three channels that made the most news were determined as Bianet, Gazete Duvar and Evrensel. By performing the search with the keyword in these six channels, news about Gypsies were scanned from the date of 11.03.2020, when the first Covid-19 case was announced in Turkey, until 10.06.2021, and content and discourse analysis were applied. Discourses of mainstream and alternative media channels about Gypsies were compared by using these news.

Keywords: Gypsies, Mainstream Media, Alternative Media, Pandemic.

¹ Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Halkla İlişkiler Tezli Yüksek Lisans programında yer alan ve Dr. Öğr. Üyesi Figen ALGÜL tarafından yürütülen Akademik Metin Üretme ve Raporlama dersi kapsamında hazırlanmıştır.

GİRİŞ

Romanlar, Türkiye’de bir azınlık olarak nefret söylemine en çok maruz kalan gruplardır. Öyle ki “öteki” olarak nitelendirilen bu grup, toplumun diğer vatandaşlarının sahip olduğu sosyo-ekonomik haklardan tam anlamıyla yararlanamamaktadır. Romanlar toplumdaki dışlanma, ötekileştirilme gibi sorunların yanında ekonomik anlamda da bir zorluk içerisinde. Türkiye’de 11 Mart 2020 tarihinde ilk Covid-19 vakasının açıklanmasıyla birlikte çoğu alanda kısıtlamalar getirilmiştir. Bu durum, genellikle günlük işler yaparak geçimlerini sağlamaya çalışan Romanları, ciddi bir ekonomik mücadeleyle karşı karşıya bırakmıştır.

Ana akım medya ve alternatif medya ise Romanları belirtilen tarihlerde farklı söylemler ile ele almıştır.

1. Ana Akım Medya ve Alternatif Medya

Ana akım medya yaygın söylemleri paylaşmakta ve belli grupları temsil etmektedir. Siyasi ve iktisadi mekanizmanın birer parçası olan ana akım medya mecraları, hakim değerlerin savunuculuğunu yaparken, iktidar tarafından oluşturulmuş hegemonik söylemleri haber yapmaktadır. Ana akım medya rekabetçi ortamı sebebiyle olaylara yüzeysel olarak yaklaştığı için, çoğunlukla haber değerinden yoksun olan haberler üretmektedir (Doğu, 2013).

Ana akım medya ile alternatif medyanın, işleyişi ve değerleri bakımından bazı farklılıkları bulunmaktadır.

Halkın özgür, siyasi oluşumlardan bağımsız haber alma ihtiyacı alternatif medyayı yaratmıştır. Ana akım medyaya karşı bir alternatif olan alternatif medya, yalnızca güçlü kesimin temsil edilmesine karşı görüştedir ve buna göre hareket etmektedir. Alternatif medya, toplumdaki dışlanmış halde olan “ötekiler”e yönelik haberler yaparak onların sesi olma amacı taşımaktadır (Aktekin, 2019). Alternatif medya toplumsal grupları yeniden tanımlayan ve ideolojik söylemin ötekileştirdiği düşünce biçimlerinin karşısında duran bir yaklaşımla egemen söylemi yıkmaya çalışmaktadır (Şen, 2017).

Ana akım medya ve alternatif medya aşağıdaki özellikleri bağlamında birbirinden farklılaşmaktadır (Carpentier, Lie, & Servaes, 2003):

- Ana akım medya büyük, homojen katmanlara yöneliktir,
- Devletin veya ticari şirketlerin elindedir,
- Profesyoneller görev yapar ve örgüt içinde dikey yapılanma vardır,
- Egemen söylemleri temsil eder,
- Alternatif medya ise daha küçük ölçeklidir ve farklılıklara saygı göstererek dezavantajlı gruplara yöneliktir,
- Ana akım medyanın aksine devletten ve piyasadan bağımsız hareket eder,
- Dikey değil yapay yapılandırılmıştır, bu sayede izleyici katılımını kolaylaştırır,
- Egemen olmayan söylemlerin de önemini farkındadır.

2. Roman mı ve Çingene mi? Tarihçe

Romanlar için Türkçede değişik isimler kullanılmaktadır. Bunların en çok bilinenleri ise “Çingene” ve “Roman” ifadeleridir. “Çingene”, eski Türk metinlerinde “Çığaıy” ifadesiyle geçmektedir. Eski metinlerde “fakir, cimri, insafsız, düşmanca hareket eden” gibi anlamlarla kullanılan bu kelime, günümüzde “çingene” ifadesi ile karşılık bulmaktadır. “Roman” ifadesi ise, “Çingene” ifadesi yerine kullanılan bir başka kavramdır ve cins isim olarak geçmektedir. Romanlar, Kuzey Hindistan’dan göç ettikleri sırada “Dom” olarak bilinseler de bu ifade zamanla ses dönüşümüne uğramış ve “Dom”lar, “Rom” olarak anılmaya başlamıştır. Türkiye’de Ağrı, Van ve Erzurum’da hala “Rom” veya “Lom” ifadeleri kullanılsa da Batı Anadolu, Marmara ve Trakya’da “Roman” ifadesi kullanılmaktadır (Yıldız, 2007).

Çoğunlukla Doğu Anadolu’da yaşayan “Dom”lar ile Trakya’daki “Romanlar” arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılık, kavimlerinin başka yerlerden gelmiş olmalarından ve yaşadıkları yerlerde farklı kültürleri benimsemelerinden kaynaklanmaktadır. Romanların anayurtları Hindistan olarak gösterilmektedir. Hindistan’dan kopmaya başladıkları tarih olarak ise miladi V. yüzyıla işaret edilmektedir. Bölgeyi ele geçirenler, Romanlardan yerleşik olmalarını beklemişse de Romanlar temel olarak iki kola ayrılarak dünyaya yayılmışlardır. İlk olarak; İran üzerinden Suriye ve Bizans arazisi üzerinde bir süre kaldıktan sonra Mısır’a kabileler halinde dağılmışlardır. Mısır’da ise kendilerine “Kıpti” denilmiştir. Romanlar daha sonra da deniz yoluyla İspanya ve Avrupa’ya yayılmışlardır. Bu, romanların yayılışını gösteren birinci koldur. Romanların ayrıldığı ikinci kol olarak ise Hazar Denizi’nin kuzeyinden Karadeniz’in kuzeyine; oradan da Balkanlar’a ve Avrupa’ya geldikleri şeklinde bilgiler bulunmaktadır. Bu dağılımda, ağırlıklı olarak Romanya’da bulunmuşlar ve orada “Rom” ismiyle anılmışlardır. Romanların Türkiye’de Balkanlar’dan geldikleri tahmin edilmektedir. Trakya bölgesinde Roman nüfusun fazla olması da bu fikri doğrulamaktadır (Oluk, 2020).

Türkiye’de “Roman Dernekleri Federasyonu”, “Türkiye Roman Hakları Forumu”, “Avrupa ve Balkan Roman Dernekler Birliği Federasyonu”, “Edirne Çekmeköy Roman Derneği”, “Dikili Romanlar Derneği”, “Muratlı Romanlar Kültür ve Sosyal Yardımlaşma Derneği”, “Diyarbakır Domlar ve Romanlar Kültür Dayanışma ve Gençlik Spor Kulübü Derneği”, “Edirne Roman Gençliği Derneği”, “Göçmen ve Roman Çocuklarına Eğitim Derneği”, “Gördes Çağdaş Romanlar Derneği”, “İstanbul Roman Çiçekçiler Derneği”, “Romanlar Gençlik Eğitim Kültür ve Yardımlaşma Derneği”, “Trakya Roman Gençleri Eğitim Kültür Araştırma İstihdam ve Yardım Derneği”, “Trakya Romanları Eğitim Araştırma Kültür Geliştirme Derneği” ve “Yenişehir Romanları Kalkındırma ve Güzelleştirme Derneği” gibi birçok Roman derneği bulunmaktadır. Kendi yardımlaşma ve kalkınma derneklerinde kendileri için “Roman” ifadesini kullandıklarını ortaya çıkaran bu durumdan hareketle, bu çalışma boyunca “Roman” ifadesinin kullanılması tercih edilmiştir.

Bir etnik grup olarak Romanların kökeninin Hindistan’a kadar uzandığı belirtilmektedir. Türkiye’ye ise daha çok Yunanistan’dan mübadele yoluyla 1920-1930 yılları arasında gelmişlerdir. Romanların kendilerine has bir kültürleri vardır ve bu kültürü korumak için kendi aralarındaki dayanışma epey gelişmiştir. Hatta aralarındaki dayanışma

ve kültürlerini koruma isteklerinin bu denli yüksek oluşu, Romanların diğer kültürlerden ayrışmasının ve buna bağlı olarak sosyal dışlanma yaşamalarının sebeplerinden biri olarak gösterilebilmektedir (Genç, Taylan, & Barış, 2015).

Tarihsel olarak Romanların yaşam koşulları hakkındaki fikirlerinde değişiklikler yaşandığı görülmektedir. 1920-1930 yıllarında Türkiye Cumhuriyeti'nin kendilerine karşı güvenli bir ortam sunmuş olduğunu belirten Romanlar, şimdi ise bunun tam aksi görüşlerdedir. Romanlar, günümüzde ikinci sınıf vatandaş gibi muamele gördüklerini ve toplumdan dışlandıklarını, ayrıca pek çok haktan yararlanamadıklarını belirtmektedir (Marsh, 2008).

Türkiye'de nüfus sayımı her ne kadar etnik temelli yapılmıyor olsa da Sıfır Ayrımcılık Derneği tarafından paylaşılan sunumda (2010) roman nüfusunun Türkiye'de yaklaşık 2.750.000 olduğu tahmin edilmektedir (Avrupa Ülkelerinde Roman Nüfusunun Karşılaştırmalı Sunumu, 2010).

3. Türkiye'deki Romanların Günümüzdeki Durumu

Romanlar, toplumsal hiyerarşinin en alt basamağında gözükmekte, “öteki” olarak nitelendirilmekte ve küçümseyici, aşağılayıcı söylem ve davranışlara maruz kalmaktadır. Bu ötekileştirme durumu, Romanların barınmadan sağlığa kadar birçok alanda dezavantajlı olmasına, haklarına ulaşmakta zorluklar yaşamasına yol açmaktadır (Gün, 2017). Romanlar hakkındaki olumsuz ifadelerdeki ortak özelliklere bakıldığında Romanların, “buldukları toplumdan farklı olanlar” olarak görülmesi dikkat çekmektedir (Kolukırık, Türk Toplumunda Çingene İmgesi ve Önyargısı, 2005).

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde “Roman” ifadesi “Çingene” kelimesine karşılık gelmektedir. “Çingene” kelimesinin karşılığı ise şu şekilde sunulmaktadır: “*Hindistan'dan çıktıkları söylenen, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan bir topluluk, Çingen, Kıpti, Roman*” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2020). Bu tanımın aksine, 2015 yılında Türk Dil Kurumu Yayınlarına ait olan Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğünde “Çingene” sözcüğü şu ifadelerle denk gelmektedir: “*Genellikle argo konuşan, falcılık yapan, yaban otları satan, kimi kez de çalgıcılık yapan, seyrek görülen bir tip*”. Yine Türk Dil Kurumu Yayınlarına ait olan Tiyatro Terimleri Sözlüğünde ise “Çingene”, “*Kötü kılıklı, esmer kadın tipi*” olarak geçmektedir. Roman Hakları Forumu'ndan (ROMFO) Hacer Foggo, bu tanımın değiştirilmesini istemiş ve ırkçı ve ayrımcı dili eleştirmiştir (Bianet Bağımsız İletişim Ağı, 2015).

Yukarıdaki tanım artık kullanılmıyor da olsa Romanlar, nefret söyleminin hedefi olan gruplar arasında yer almaktadır (Medyada Nefret Söylemi ve Ayrımcı Söylem 2019 Raporu, 2019). Bir duygu ismi olan nefret, olumlu anlamlar taşımamaktadır. Medyada nefret söylemi, genellikle düşmanlık ve savaş söylemleriyle görülmekte olup aşağılayıcı ifadeler, çarpıtma ve abartma gibi kategorilerle beraber sunulmaktadır. Bir azınlık olarak Romanlar da medyada nefret söylemine maruz kalan gruplardandır. Petkoviç, Slovenya temelli yaptığı araştırmada Romanların medyada nefret söylemine maruz kaldığını tespit etmiş ve bu durumu dünyanın her yeri için anlaşılabilir ve genellenebilir bir durum olarak

kabul etmiştir. Buna göre, Romanlar ve genel olarak azınlıklar medyada “ötekiler” olarak yer almaktadır. Bunu yaparken “biz” yani “onlardan olmayanlar”, nötr veya masumlar olarak; Romanlar ise “ötekiler” olarak olumsuz anlamlar ile sunulmaktadır. Medyada Romanların yer alışı şekillerine baktığımızda çoğunlukla “toplumsal düzen için tehdit”, “ekonomik alanda tehdit” ve “kültürel düzen için tehdit” olarak göstermektedir. Medya bunu yaparak Romanları dışlamaktadır. Romanlar, medyada bu şekilde sunulduktan sonra kendi seslerini duyurmak için Roman radyosu gibi alternatiflere yönelmiştir (Petkovic, 2010).

Romanların Türkiye'deki algılanışına ilişkin bir diğer boyut, toplumsal boyuttur. Romanlar medyada maruz kaldıkları nefret söylemine sosyal hayatta da dışlanma yönüyle maruz kalmaktadır. Yılmaz Sert ve Turhan (2018) tarafından yapılan araştırma, Romanların maruz kaldığı nefret söylemlerini ve onlar tarafından algılanışını ortaya koymuştur. Buna göre Romanların, görünüşleri yüzünden toplumdan dışlandığı ve Romanların toplumda genellikle kötü görünümü, kötü konuşan insanlar olarak algılandığı ortaya çıkmıştır. Yine bu araştırmada Romanlar, Roman olmayanların beklenen kalıplara uymayan Romanlarla karşılaştıklarında şaşırarak ifade etmiştir. Araştırmaya katılan Romanlar ayrıca, medyada genellikle “kavgacı” ve “hırsız” olarak damgalandıklarını belirtmişlerdir. Ek olarak medyada seçim dönemleri dışında çok fazla yer bulamadığını belirten Romanlar, medyada yer aldıkları zaman da olumsuz ifadelerle anıldıkları bu durumdan duydukları rahatsızlığı dile getirmişlerdir.

Kolukırık (2005) tarafından üniversite öğrencilerine bir soru formu ile “Çingene” ve “Roman” ifadelerinin ne çağrıştırdığı ortaya çıkarmaya yönelik bir araştırma yapılmıştır. “Çağrışım Burcu” tekniği ile yapılan bu analizde öğrenciler tarafından “Çingene” ifadesine yönelik en fazla frekans alan sıfatlar “hırsız, göçebe, eğlence ve falcı” olmuştur. “Roman”ların ne çağrıştırdığına yönelik olarak da yapılan araştırmada ise en fazla frekans alan sıfatlar “müziyen” ve “eğlence” olmuştur. Bu araştırmada “eğlence” sıfatının hem “Çingene” hem de “Roman”ları tanımlamak üzere kullanıldığı görülmektedir.

4. Ekonomik Hayatta Romanlar

Romanlar, günlük hayatta çiçekçilik, dilencilik, müzisyenlik, atık toplama gibi birçok alanda faaliyet göstermektedir (Dişli, 2016). İzmir “Çingene”leri üzerinden bir araştırma yapan Kolukırık (2006), görüştüğü kişiler arasında en çok ev hanımı, emekli, hamal, şoför, işçi (kamu), seyyar satıcı, ayakkabı boyacısı ve işçi (özel) olduğunu belirtmiştir. Kolukırık'ın görüşme yaptığı Romanlar arasında ayrıca nakliyeciler, pazarcılar, badana, kuaför, kunduracı, zahireci ve aşçılık ile uğraşanlar da bulunmaktadır.

Türkiye'de Romanlar, yoksul ve dışlanan gruplardandır. Romanların sosyo-ekonomik düzeyine bakıldığında çoğunlukla düzenli gelirden mahrum oldukları ve meşgul oldukları marjinal işlerden düşük kazanç elde ettikleri için yoksulluk problemlerinin olduğu görülmektedir. Romanların çoğunun bir işinin olmadığı ve yine geniş bir kısmının da geçici işlerle, işportacılıkla uğraştığı söylenmektedir. Toplum tarafından prestijli görülen işlerde çalışabilen Roman sayısı çok azdır ve buna eğitim durumları, kimlikleri yüzünden toplumdan dışlanma gibi sorunlar sebep gösterilebilmektedir (Genç, Taylan, & Barış, 2015).

5. Araştırma

5.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Türkiye’de pandemi döneminde Romanlara yönelik haberler yapan alternatif medya ve ana akım medya söylemini karşılaştırmaktır. Bu doğrultuda araştırmada aşağıda verilen soruların cevaplarına ulaşılması hedeflenmektedir:

1. Romanlar pandemi döneminde ana akım ve alternatif medya mecralarında farklı şekilde mi ele alınmıştır?

2. Romanların pandemi döneminde yaşadıkları ana akım ve alternatif medya mecralarında nasıl yer bulmuştur?

5.2. Araştırmanın Yöntemi ve Örneklemi

Araştırmanın örneklemi amaçlı örnekleme yöntemlerinden biri olan ölçüt (kriter örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Ölçüt (kriter) örnekleme, araştırmacı tarafından belirlenen ölçütleri karşılayan durumların çalışıldığı yöntemdir (Yıldırım & Şimşek, 2011). Bu doğrultuda ilk olarak Romanlar ile ilgili pandemi döneminde en çok haber yapan ana akım medya ve alternatif medyanın seçilmesi için Türkiye’de ilk Covid-19 vakasının açıklandığı 11.03.2020 tarihinden 10.06.2021 tarihine kadar “Romanlar” anahtar kelimesi ile Google üzerinden arama yapılmıştır. Arama sonucunda 211 habere ulaşılmıştır. 211 haberin mecralara göre dağılımı araştırma bulgularında verildiği gibidir. Çalışmanın ilerleyen kısmında Google aramasına göre çıkan en çok haber yapan ilk üç ana akım ve ilk üç alternatif medya mecrasında “Romanlar” anahtar kelimesi ile site içi arama yapılarak belirtilen tarihler kapsamında 15 aylık süre içerisindeki haberler içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri ile incelenmiştir.

Metin içeriğini analiz etmeye yönelik uygulanan bir teknik olan içerik analizi, içeriğin daha derin incelenmesine olanak tanır (Neuman, 2006, s. 466-467). Söylem analizi ise sosyal olayların ve ilişkilerin anlaşılması için dilin önemine vurgu yapılan bir yöntemdir (Özdemir, 2010).

İçerik analizinin seçilmesinde ana neden haber konularının ve haberlerin mecralara göre dağılımının ortaya çıkarılmasıdır. Söylem analizi ise bu haberlerde Romanların nasıl bir yaklaşımla ele alındığını daha derinlemesine incelemek için seçilmiştir.

5.3. Araştırma Bulguları

5.3.1. İçerik Analizi

Çalışma kapsamında Google arama sonucuna göre çıkan haberlerin yer aldığı haber siteleri tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1: Google Arama Sonucuna Göre Çıkan Haberlerin Yer Aldığı Haber Sitelerine Göre Dağılımı

Haber Sitesi	2020	2021	Toplam
Haberler.com	6	31	37
Bianet	14	13	27
Anadolu Ajansı (AA)	10	10	20
Gazete Duvar	8	12	20
Sözcü	7	6	13
Evrensel	5	3	8
BirGün	0	4	4
Mersin Haberci Gazetesi	2	2	4
Cumhuriyet	2	2	4
Hürriyet	2	2	4
Milliyet	0	3	3
Sabah	0	3	3
Habertürk	1	2	3
Haberlisin	0	3	3
Medyabar	0	2	2
T24	1	1	2
Yeni Akit Gazetesi	1	1	2
TRT Haber	0	2	2
Euronews	1	1	2
T54 Sakarya’nın Sesi	0	2	2
En Kocaeli	2	0	2
Tarsus Akdeniz	0	1	1
Bursa.com	0	1	1
İz Gazete	0	1	1
Meydan Net	0	1	1
Haber.com	1	0	1
Haber Ekspres	0	1	1
Ses Kocaeli	0	1	1
Tele 1	0	1	1
Aydın Kulis	0	1	1
DHA	0	1	1

Mersin Haber	0	1	1
Sputnik	0	1	1
Yeşil Gazete	0	1	1
Sonses.tv	0	1	1
Hudut	0	1	1
Eskisehir.net	0	1	1
B Gazete	0	1	1
Yeni Erdek	0	1	1
Haber Ekspres	0	1	1
Kocaeli Barış Gazetesi	0	1	1
Edirne Haber Gazetesi	0	1	1
Ereğli Demokrat	1	0	1
Önce Vatan Gazetesi	0	1	1
Ege Haber	0	1	1
Karar	0	1	1
İlkhaber	0	1	1
Tekirdağ Yeni Haber Gazetesi	0	1	1
Akşam	0	1	1
Memurlar.net	0	1	1
ABC Gazetesi	0	1	1
Özgür Kocaeli	1	0	1
A Haber	0	1	1
En Son Haber	1	0	1
Haber3	0	1	1
İleri Haber	0	1	1
Haberin Nabızı	0	1	1
Haber Vakti	1	0	1
Medya Keşan	1	0	1
Yurt Gazetesi	1	0	1
Sakarya Yenihaber	0	1	1
Samsun Son Haber	0	1	1
Gündem Gazetesi	0	1	1
Yalova Haberleri	1	0	1

Agos	0	1	1
Toplam	70	141	211

Google araması sonucu belirtilen tarihlerde Romanlar ile ilgili en çok haber yapan ilk üç ana akım medya mecrası *Haberler.com*, *Anadolu Ajansı (AA)* ve *Sözcü*; ilk üç alternatif medya mecrası ise *Bianet*, *Gazete Duvar* ve *Evensel* olarak görülmektedir. Google arama sonucu ilk üç ana akım ve üç alternatif medya mecrası belirlendikten sonra çalışmanın bundan sonraki aşamasında bu altı siteye “Romanlar” anahtar kelimesi ile site içi arama yapılmıştır. Buna göre ana akım medya mecraları içerisinde en çok haber 37 haber ile *Haberler.com*'da görülmüştür. Ana akım medya mecraları içerisinde *Anadolu Ajansı (AA)* 20 haber ile ikinci, *Sözcü* ise 13 haber ile üçüncü mecradır. *Alternatif medya mecraları* tarafından yapılan haberlerde en çok haberin 27 haber ile *Bianet* tarafından yapıldığı görülmektedir. *Gazete Duvar* 20 haber ile ikinci, *Evensel* ise 8 haber ile üçüncü sırada yer almaktadır.

Haberlerin vurgu yaptığı konuların birbirinden farklı olduğu görülmüştür. Çıkan sonuçlara göre üç ana akım medya medyasında dağılım tablo 2'deki gibidir.

Tablo 2: Üç Ana Akım Medya Mecrasında Yayınlanan Haberlerin Konulara Göre Dağılımı

Haber Sitesi	Ekonomi	Ayrımcılık/Nefret	Eğlence	Diğer	Toplam
Haberler.com	3	4	10	20	37
Anadolu Ajansı (AA)	5	2	6	7	20
Sözcü	4	2	3	4	13
Toplam	12	8	19	31	70

İncelenen üç alternatif medya mecrasının haberlerinin konu bakımından dağılımı ise tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3: Üç Alternatif Medya Mecrasında Yayımlanan Haberlerin Konulara Göre Dağılımı

Haber Sitesi	Ekonomi	Ayrımcılık/Nefret	Eğlence	Diğer	Toplam
Bianet	11	12	2	2	27
Gazete Duvar	5	8	1	6	20
Evrensel	4	4	0	0	8
Toplam	20	24	3	8	55

Diğer kategorisindeki haberler en çok siyasi aktörlerin Romanlar Günü kutlamalarını, Romanlar Gününde evlenen çiftlerin nikahına katılan tanındık kişileri, Roman mahallelerinin süslenen duvarlarını konu almaktadır. Roman kadınlara İstanbul Sözleşmesinin anlatılması, Roman kadınların enstrüman için kamış üretmesi gibi sosyal konular ise 1'er haberde görülmüştür. Diğer kategorisi haberlerin vurgu yaptığı konular bakımından tablo 2 ve tablo 3'teki kategorilere girmeyen haberleri içermektedir.

İlk 3 ana akım medya mecrasında en çok haberin diğer kategorisinden sonra 19 haber ile eğlence kategorisinde yapıldığı görülmektedir. Bu haberler ayrımcılık/ nefret ve ekonomi kategorilerinde olduğu gibi Roman sorunlarını yansıtmaktan çok; onları eğlence ile nitelendiren, Romanlara ait şenlik ve festivallerin vurgusunu yapan haberlerdir. Eğlence kategorisinde en çok haber, ana akım medya mecraları arasında 10 haber ile *Haberler.com* tarafından yapılmıştır. *Haberler.com*'un Romanlar ile ilgili yayınladığı haberlerde de en çok üzerinde vurduğu konunun eğlence olduğu görülmektedir. Alternatif medyada ise eğlence, üzerinde en az durulan kategoridir. Öyle ki incelenen alternatif medya mecralarında eğlence kategorisinde sadece 3 haber görülmektedir.

Romanlar ile ilgili belirtilen tarih aralığında en çok haber yapan ilk 3 ana akım medya mecrasında üzerinde durulan konulara bakıldığında eğlenceden sonra en çok haberin 12 haber ile ekonomi kategorisinde yapıldığı görülmektedir. Ekonomi kategorisinde Romanların içinde buldukları ekonomik zorluk, eğitime erişememe, faturalarını ödeyememe ve ekonomik şartlardan hareketle Romanların yaşam şartlarının iyileştirilmesi için hazırlanması beklenen yasal düzenlemeler yer almaktadır. Alternatif medya mecralarında ise ekonomi kategorisinde daha fazla haber yapılmıştır. Alternatif medya mecralarında ekonomi kategorisinde toplam 20 haber bulunmaktadır.

Haberlerin vurgu yaptığı konu bakımından ayrımcılık/ nefret kategorisi, ana akım medya mecralarında en az üzerinde durulan kategori olmuştur. Ana akım medya mecralarında bu kategoride toplam 8 haber yapıldığı görülmektedir. Ayrımcılık/nefret kategorisinde Romanların maruz kaldığı ayrımcılık ve nefret söyleminin üzerinde du-

ran haberler yer almaktadır. Bu kategoride, Romanlar Günü'nün Romanların uğradığı ayrımcılık ve nefret söylemi yüzünden bir kutlama olmasının yanı sıra bir farkındalık günü de olması gerektiğini, Romanların ekonomik sorunlar yaşadığından çok, Roman oldukları için yardım alamadıklarını vurgulayan haberler bulunmaktadır. Ayrıca Erman Toroğlu'nun "Çingene" kelimesini bir hakaret olarak kullanmasına yönelik haberler ve bu söyleme yönelik getirilen tepkiler bu kategoride en çok rastlanan haber konuları olmuştur. Ana akım medya mecralarının aksine alternatif medya mecralarında en çok haberin bulunduğu kategori ayrımcılık/nefret kategorisi olmuştur. Alternatif medya mecraları en çok ayrımcılık/nefret üzerinde durarak toplam 24 haber yayınlamıştır.

5.3.2. Söylem Analizi

Romanlar ile ilgili belirtilen tarihlerde en çok haber yapan ilk üç ana akım medya mecralarından *Haberler.com*, *Anadolu Ajansı (AA)* ve *Sözcü* ile ilk üç alternatif medya mecralarından *Bianet*, *Gazete Duvar* ve *Evrensel*'in haber içeriklerine ayrıca alternatif medya ve ana akım medya söylemlerini karşılaştırmak için söylem analizi uygulanmıştır.

5.3.2.1. 8 Nisan Dünya Romanlar Günü

8 Nisan Dünya Romanlar Günü ile ilgili yayımlanan 24 habere rastlanmıştır. Bu konuya en çok yer veren mecrası *Haberler.com* olmuştur. *Haberler.com* Dünya Romanlar Günü ile ilgili olarak haberlerinde en çok o günün coşkuyla kutlandığını ve o gün evlenen Roman çiftleri konu alan eğlence kategorisinde haber yapmıştır.

"12 Roman çift, 8 Nisan Dünya Romanlar Günü'nde evlendi." *Haberler.com*, 08.04.2021

Romanlar Günü ile ilgili olarak ayrıca Roman vatandaşların barış ve kardeşlik mesajlarını vurgulayan ve ayrımcılık/nefret kategorisine giren haberler de yayınlamıştır. Ana akım medya mecrası olarak *Haberler.com* yalnızca 2 haberde bunu ön plana çıkarırken, *Anadolu Ajansı (AA)* 2 haberde ön plana çıkarmıştır. *Sözcü*'de ise Romanlar Gününde bu konuyu vurgulayan habere rastlanmamaktadır.

"Edirne'de, 8 Nisan Dünya Romanlar Günü dolayısıyla düzenlenen etkinlikte Meriç Nehri'ne "barış ve kardeşlik" dilekleriyle ağaç dalları ve çiçekler bırakıldı." *Anadolu Ajansı (AA)*, 08.04.2021

8 Nisan Dünya Romanlar Günü ile ilgili ana akım medya mecralarının haberlerinde ağırlıklı olarak eğlence kategorisi ön plana çıkarken, alternatif medya mecralarında bu tarihteki haberlerde eğlenceden ziyade ekonomi ve ayrımcılık/nefret konuları vurgulanmıştır.

"8 Nisan Dünya Romanlar Günü dolayısıyla ortak açıklama yapan 48 örgüt, Romanların virüsten çok açlıkla mücadele ettiğini vurgulayarak acil taleplerini sıraladı." *Evrensel*, 08.04.2020

Programda konuşan Recep Gürkan, ‘Roman kardeşlerimizin gününü kutluyorum’ diyerek, herkesin kendini bir etnik kökene ait hissetmesinin doğal bir durum olduğunu söyledi. Gürkan, hangi etnik kökene ait olursa olsun sonuç olarak Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşayan herkesin, zengini, fakiri, eğitilmiş, eğitimsiz bu büyük milletin bir parçası olduğunu ve Türkiye Cumhuriyeti’nin onurlu, gururlu ve eşit bir yurttaşı olduğunu söyledi. -*Gazete Duvar*, 08.04.2021

Ana akım medya mecralarından yalnızca *Sözcü*’de Romanlar Günü vesilesiyle ekonomi olgusunu vurgulayan haber yapıldığı da görülmektedir. *Sözcü*, bu vurguya haberin başlığında yer vermiştir.

“Romanlar: ‘Yoksulluk döngüsü içindeyiz’” -*Sözcü*, 08.04.2021

Dünya Romanlar Günü ile ilgili yalnızca ana akım medya mecraları tarafından tanınmış kişilerin Romanlar Günü mesajlarına ver verilmiştir. Alternatif medya mecralarında bu mesajlar görülmemiştir.

“TBMM Başkanı Mustafa Şentop, Dünya Romanlar Günü’nü kutladı.” -*Haberler.com*, 08.04.2021

“TBMM Başkanı Şentop, Dünya Romanlar Günü’nü kutladı.” -*Anadolu Ajansı (AA)*, 08.04.2020.

5.3.2.2. Eğlence

Ana akım medyada en çok haberin bulunduğu eğlence kategorisi, incelenen alternatif medya mecralarında en az işlenen konu olmuştur. Eğlence kategorisindeki haberlerde Kakava Şenlikleri ve Hıdırellez ile ilgili haberler özellikle ana akım medya mecraları tarafından sıklıkla haber yapılmıştır. Bu haberlerde Romanlar dansla, göbek havasıyla anılmıştır. Bu haberlerde pandemi döneminde Romanların yaşadığı sorunlardan ziyade pandeminin bu kutlamaları gölgede bıraktığı ifade edilmiştir.

Ana akım medya mecralarında bu kategoride toplam 19 haber yayınlanmıştır. Eğlence kategorisinde en çok haber 10 haber ile Haberler.com’da bulunurken Anadolu Ajansı (AA) tarafından 6 ve *Sözcü* tarafından da 3 haber yayınlanmıştır. Alternatif medya mecralarında eğlence kategorisinde Bianet tarafından 2, *Gazete Duvar* tarafından ise 1 olmak üzere toplam 3 haber yayınlanmıştır. *Evrensel*’de ise eğlenceye vurgu yapan bir haber görülmemektedir.

“Romanların Kakava Bayramına Koronavirüs Engeli.” -*Bianet*, 04.05.2021

“Kakava ateşi bu yıl da sembolik yandı.” -*Gazete Duvar*, 05.05.2021

“Tam kapanma gölgesinde Hıdırellez kutlamaları! Romanlar ateş yakıp gelinlik giyerek böyle göbek attı.” -*Haberler.com*, 05.05.2021

“Edirne’de, tam kapanma uygulaması nedeniyle sembolik ateşin yanmasıyla gün içinde başlayan Kakava ve Hıdırellez Şenlikleri’nin gecesinde, Romanlar mahallerinde ateşler yakıp, göbek atarak baharın gelişini kutladı.” -*Sözcü*, 06.05.2021

5.3.3.3. Ekonomi

Ana akım medya mecraları *Haberler.com*, *Anadolu Ajansı (AA)* ve *Sözcü* tarafından ekonomi kategorisinde toplam 12 haber yapılmıştır. Alternatif medya mecraları *Bianet*, *Gazete Duvar* ve *Evrensel* tarafından ise toplam 20 haber yayınlanmıştır.

“Roman vatandaşlarımız, sağlıklı ve insani şartlarda yaşayabilecekleri konutlardan yoksun oldukları için hijyen problemi yaşamaktadır. Ayrıca günlük işlerden geçim sağladıkları için de işsiz kalmışlardır. Yeteri kadar beslenememekte ve gıda ihtiyaçları karşılanmamaktadır.” -*Sözcü*, 04.07.2020

“Çiçekçilik, temizlik işçiliği, seyyar satıcılık, kâğıt ve hurda toplayıcılığı gibi günü kurtaran işlerde çalışan Romanlar, geçim kaynakları tükendiği için açlıkla karşı karşıya.” -*Bianet*, 07.04.2020

Ana akım medya mecralarında sayıca az olan bu haberlerde, Romanların yaşadığı yoksulluğu ele alan haberler olduğu kadar yoksulluğu gölgede bırakan ve yapılan desteklerin ön plana çıktığı haberler de yapılmıştır.

“Romanların sorunları son genelgeyle daha kapsamlı ele alınacak.” -*Anadolu Ajansı (AA)*, 10.04.2021

Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanı Zehra Zümrüt Selçuk, Bakanlık’ta 8 Nisan Dünya Romanlar Günü dolayısıyla Roman asıllı milletvekilleri ve vatandaşlar ile bir araya geldi. Bakan Selçuk, 8 Nisan’ın Dünya Romanlar Günü’ne ilişkin Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın tensipleriyle dün bir genelge yayımlandığını aktardı. Selçuk, Roman vatandaşların yoğun yaşadığı illerdeki 32 Sosyal Destek Merkezi’nde yaklaşık 327 bin kişiye hizmet sunduklarını, bu merkezlerin sayısını da artırmayı hedeflediklerini vurguladı. -*Anadolu Ajansı (AA)*, 08.04.2021

Alternatif medya mecrası *Gazete Duvar* ise pandemi döneminde para kazanamadıkları ve faturalarını ödeyemediği için elektrikleri kesilen Romanların adeta takipçisi olmuştur.

“İzmir’in Tepecik Mahallesi’nde yaşayan Romanların elektrikleri, birikmiş borçları nedeniyle bugün polis eşliğinde mahalleye gelen elektrik firması görevlileri tarafından kesildi.” -*Gazete Duvar*, 21.01.2021

Muhtar Çatalbaş, pandemi döneminde boyacasından çiçekçisine hemen herkesin işsiz kaldığını, fatura ödemek bir yana ekmek alacak parası olmadığını söyledi.

Yoksullukla hatta açlıkla mücadele eden mahallelinin dayanacak gücü kalmadığını kaydeden Çatalbaş, “Herkesin psikolojisi bozuldu, üstüne üstlük polis baskısıyla elektrikler kesildi, kış ortasında soğuğa mahkûm edildik, çocuklarımızın yüzüne bakamıyoruz” dedi. -*Gazete Duvar*, 23.01.2021

“İzmir’de kış ortasında elektrikleri kesilen Romanların mücadelesi sonuç verdi. Polis baskını eşliğinde sökülen elektrik sayaçları yeniden takılmaya başlandı.” -*Gazete Duvar*, 24.01.2021

Gazete Duvar ekonomik zorluklar yaşadığı için elektrikleri kesilen Romanlarla ilgili 3 haber yayınlarken incelenen hiçbir ana akım medya mecrasında bu konuda haber görülmemektedir.

5.3.3.4. Ayrımcılık/Nefret

Ayrımcılık/nefret kategorisindeki haberlere bakıldığında bu kategoride en çok haberi bir alternatif medya mecrası olan *Bianet* yapmıştır. *Bianet*, ayrıca ana akım medya mecralarında üzerinde durulmayan, Er Caner Sarmaşık’ın ölümünün araştırılması için çağrıda bulunan haberler yapmıştır. Bu konu, ana akım medya mecralarından Haberler.com’da ise ölümden ziyade Romanların yaptığı eylemleri konu alan, protestolar vesilesiyle neredeyse Romanları suçlayan bir söylem ile ele alınmıştır.

“CEZA YAZILMADAN YOLLANDILAR. 20 kasalı araçla konvoy yapan Romanlar, ne araç içerisinde ne de İstiklal Marşı okudukları esnada sosyal mesafeye uydu. Bazılarının maske takmadığı görülürken, polis ekipleri cezai işlem uygulamadan evlerine gönderdi.” -*Haberler.com*, 04.05.2021

“Zorunlu askerlik yaparken intihar ettiği açıklanan zorunlu asker Caner Sarmaşık’ın şüpheli ölümü Sakarya, Antalya ve Tekirdağ’da protesto edildi. Protesto eylemine katılan Romanlar, Sarmaşık’ın Roman olduğu için ayrımcılığa maruz kaldığını ifade etti.” -*Bianet*, 05.05.2021

Bursa’da Roman vatandaşlar, Suriye’de intihar eden asker için eylem yaptı. BURSA’nın İznik ilçesinde Roman vatandaşlar, Suriye’nin İdlib kentinde askerlik yaptığı sırada 29 Nisan perşembe günü intihar eden Caner Sarmaşık’ın şehit sayılması için eylem yaptı. Türk bayrağı ile yürüyüş yapmak isteyen Roman vatandaşlar, polisin pandemi nedeniyle yaptığı uyarının ardından dağıldı. Suriye’nin İdlib kentinde askerlik yaptığı sırada intihar eden Piyade Er Caner Sarmaşık’ın ölümüyle ilgili Bursa’nın İznik ilçesinde Roman vatandaşlar eylem yapıldı. CHP’li Roman Milletvekili Özcan Purçu’nun yanı sıra Romanlar Derneği Başkanı Orhan Tangel ve ailenin Caner Sarmaşık’ın ölümünün şüpheli olduğu yönündeki açıklamalarına dikkat çeken yaklaşık 50 dolayında Roman vatandaşı, ellerinde Türk bayrağı ile yürüyüş yapmak istedi. Tekbir getirip, slogan atan kalabalık Sarmaşık’ın şehit sayılmasını istedi. Kalabalık, polisin pandemi nedeniyle dağılması konusunda uyarılarının ardından olumsuz şekilde dağıldı. -*Haberler.com*, 05.05.2021

Milli Savunma Bakanı Hulusi Akar’ın cevaplama istemiyle soru önergesi veren Hüda Kaya, kamuoyunun Caner Sarmaşık’ın intihar ettiği iddiasını kabul etmediğini belirterek Sakarya Romanlar Derneği Başkanı Orhan Tangel’in şu sözlerini aktardı: “Caner Sarmaşık ailesini arayarak bu komutan ‘benim üzerime çok geliyor ne yapacağımı bilemiyorum’ diyor. Ailesi demuhtara gidiyor ve muhtar da bölük komutanını arıyor. Sonrasında komutan, ‘Sen aileni niye arıyorsun, bizi şikâyet ediyorsun’ gibi cümleler kullanıyor. ‘Allah’ın şoparı, geri zekalı’ gibi hakaretlere maruz kalıyor Roman olduğundan dolayı. Bu konuşmadan sonra tekrar ailesini arıyor, ‘Bana sizinle konuştuğum için yine ‘Seni bak ne yapacağım, seni gerekirse burada öldüreceğim, burada gömeceğim ve aileme de bu onuru, şehitliği yaşatmayacağım’ ifade etmiştir. -*Bianet*, 04.05.2021

Ayrımcılık/nefret kategorisindeki haberlerde ayrıca Erman Toroğlu’nun bir yayında hakaret yerine kullandığı “Çingene” ifadesine yönelik yapılan haberler bulunmaktadır. Bu haberlerde Erman Toroğlu eleştirilmiş, yargı yoluna gidildiği duyurulmuştur. Ana akım medya mecrası olan *Anadolu Ajansı (AA)* dışında incelenen tüm mecralarda bu konuda haber yapıldığı görülmektedir.

“Erman Toroğlu’ndan Marius Sumudica’ya skandal sözler: Affedersin çingenelik bu!” -*Haberler.com*, 10.01.2021

A Spor kanalında ‘Devre Arası’ isimli programda yorumcu ve eski hakem Erman Toroğlu’nun Gaziantep Futbol Kulübü teknik direktörü Marius Sumudica’yı eleştirirken sarf ettiği “O teknik adam var ya tam tiyatro. Böyle bir tiyatro görmedim ben. Burayı ne zannediyor? Böyle çingenelik olur mu ya, çingenelik. Affedersin, çingenelik bu. Ne diyeyim abi, ne taraftan tutsam o tarafa kötü gidiyor. Ne bileyim abi, ne diyeyim, dilenci mi diyeyim ya, dilenci diyeyim” sözleri hakkında İzmir CHP Milletvekili Özcan Purçu ile Roman vatandaşlar İstanbul Adalet Sarayı’nda suç duyurusunda bulundu. -*Sözcü*, 11.01.2021

“İstanbul Çağlayan Adliyesine gelen Roman vatandaşlar televizyon programında sarf ettiği ırkçı sözler nedeniyle protesto ettikleri Erman Toroğlu hakkında da suç duyurusunda bulundu.” -*Evrinsel*, 11.01.2021

Araştırma bulgularına bakıldığında ana akım medya ve alternatif medya söylemlerinin birbirinden farklı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

SONUÇ

Alternatif medya ve ana akım medya, gündeme getirdikleri söylemler bakımından birbirinden farklıdır. Bu farklılığın en temel sebebi olarak ana akım medyanın devlet ve piyasaya bağılılığı; alternatif medyanın ise bağımsızlığı gösterilebilir. Romanlar üzerinden yapılan haberler de bu konudan etkilenecek olacak ki Romanlara yönelik ana akım ve alternatif medyanın söylemi birbirinden farklı olarak görülmektedir.

Romanlar, uzun yıllardan beri Türkiye’de yaşayan bir azınlık gruptur. Kökenleri Hindistan’a kadar dayanan Romanlar, yıllarca farklı yerlere göç etmiştir. Kendilerine has kültürleri ile dikkat çeken Romanlar, zaman zaman bu farklılık yüzünden ayrımcılığa ve nefret söylemine maruz kalmaktadır. Sosyal anlamda yaşadıkları bu dışlanmanın etkileri ekonomik hayatta da kendini göstermektedir. Öyle ki Romanların çoğu sigortasız ve günlük işlerde çalışarak geçimlerini sağlamaya çalışmaktadır.

Hem sosyal hem ekonomik anlamda sıkıntılar yaşadığı bilinen Romanlar, tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisinde getirilen kısıtlamalar dolayısıyla günlük işlerini icra edememişlerdir. Zaman zaman bu sorunları medyada dile getirilirken bazen ise Romanlar medyada özdeşleştikleri “eğlence”, “Roman havası” ile anılmıştır.

Çalışmaya, alternatif medya mecralarının ve ana akım medya mecralarının Romanlar ile ilgili söylemlerinin birbirinden farklı olacağı düşüncesiyle başlanmıştır. Türkiye’de ilk Covid-19 vakasının açıklandığı tarih olan 11.03.2020 tarihinden 10.06.2021 tarihine kadar yayınlanan haberlere Google üzerinden ulaşılmıştır. Ardından belirtilen tarihlerde Romanlar ile ilgili en çok haber yapan ana akım medya mecraları *Haberler.com*, *Anadolu Ajansı (AA)* ve *Sözcü*; alternatif medya mecraları olarak ise *Bianet*, *Gazete Duvar* ve *Evrensel* olarak görülmüştür. Çalışmanın ilerleyen kısmında bu altı mecraaya site içi arama yapılarak çıkan haberlere söylem analizi yapılmıştır.

Sonuç olarak incelenen haberler göstermiştir ki Romanlar ana akım medyada ve alternatif medyada farklı konuların üzerinde durularak ele alınmıştır. İncelemeye alınan *Haberler.com*, *Anadolu Ajansı (AA)* ve *Sözcü*’den oluşan ana akım medya mecralarının haberleri daha çok Romanlarla eğlenceyi bağdaştırırken; *Bianet*, *Gazete Duvar* ve *Evrensel*’de ise Romanların pandemi döneminde içinde bulunduğu ekonomik koşullara, maruz kaldıkları ayrımcılık ve nefrete odaklanıldığı görülmüştür.

İncelenen alternatif medya mecralarının haberlerinde daha çok hak odaklı habercilik yapıldığı görülmüştür. Bu doğrultuda ana akım medya ve alternatif medya işleyişlerine uygun haberler yapıldığı da gözlemlenmektedir.

Çalışmanın literatüre katkıda bulunması umulmaktadır. Romanlar ile ilgili çalışma yapacak araştırmacılara ise çıkan haberlerin Romanlar tarafından nasıl değerlendirildiğine yönelik bir görüşme gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aktekin, G. (2019). Alternatif Medya Bağlamında Kadın Odaklı Habercilik: Bianet Örneği. İstanbul: T.C. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Avrupa Ülkelerinde Roman Nüfusunun Karşılaştırmalı Sunumu. (2010, Eylül 14). Mart 15, 2021 tarihinde Sıfır Ayrımcılık Derneği: <http://www.sifrayrimcilik.org/2014/11/avrupa-ulkelerinde-roman-nufusunun-karsilastirmali-sunumu/#more-418> adresinden alındı

Bianet Bağımsız İletişim Ağı. (2015, Mart 31). Nisan 3, 2021 tarihinde <https://m.bianet.org/bianet/toplum/163410-tdk-da-cingene-argo-konusan-kotu-kilikli-seyrekgorulen-tip> adresinden alındı

Carpentier, N., Lie, R., & Servaes, J. (2003). Approaches to Development: Studies on Communication for Development. J. Servaes (Dü.) içinde, *Making Community Media Work* (s. 1-44). Paris: UNESCO.

Dişli, S. Ö. (2016). “Çingene” mi “Roman” mı? Bir İnşa Süreci. *AÜDTCF, Antropoloji Dergisi* (31), 97-117.

Doğu, B. (2013). Ana Akım Medya Gündeminin Yeniden Kurgulanması: Türkiye’deki Alternatif Haber Siteleri Üzerine Bir İnceleme. İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Genç, Y., Taylan, H. H., & Barış, İ. (2015). Roman Çocuklarının Eğitim Süreci ve Akademik Başarılarında Sosyal Dışlanma Algısının Rolü. *The Journal of Academic Social Science Studies* (33), 79-97.

Gün, S. (2017). Çingenelerin/Romanların Medyada Sunumu: “Roman Havası Dizisi” Örneği. K. Budak, & S. Ege (Dü.) içinde, *6. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı - II (İletişim - İktisat - Sosyal Politikalar - Sosyoloji)* (s. 81-97). İstanbul: İlmi Etüdler Derneği (İLEM).

Kolukırık, S. (2005). Türk Toplumunda Çingene İmgesi ve Önyargısı. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 52-71.

Kolukırık, S. (2006). Sosyolojik Perspektiften Türk(İye) Çingeneleri: İzmir Çingeneleri Üzerine Bir Araştırma. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 3(2), 1-24.

Korukırık, S. (2005). Türk Toplumunda Çingene İmgesi ve Önyargısı. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 52-71.

Marsh, A. (2008). Eşitsiz Vatandaşlık: Türkiye Çingenerinin Karşılaştığı Hak İhlalleri. E. Uzpeder, S. Danova/Roussinova, S. Özçelik, & S. Gökçen (Dü) içinde, *Biz Buradayız! Türkiye’de Romanlar, Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi* (E. Taboğlu, & S. Öney, Çev., s. 53-108). İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd. Şti.

Medyada Nefret Söylemi ve Ayrımcı Söylem 2019 Raporu. (2019, Ağustos). Nisan 1, 2021 tarihinde Hrant Dink Vakfı: <https://hrantdink.org/tr/asulis/yayinlar/72-medyada-nefret-soylemi-raporlari/2665-medyada-nefret-soylemi-ve-ayrimci-soylem-2019-raporu> adresinden alındı

Neuman, W. L. (2006). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar (Cilt 2)*. Ankara: Yayınodası Yayıncılık Hizmetleri San. Tic. Ltd.

Oluk, S. E. (2020). *Romanlar Tarihi Geçmişten Günümüze*. İstanbul: Gelenek Yayıncılık San. ve Tic. Ltd. Şti.

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.

Petkovic, B. (2010). Romanlara Yönelik Nefret Söylemi ve Profillemeye. A. Çavdar, & A. B. Yıldırım (Dü) içinde, *Nefret Suçları ve Nefret Söylemi* (s. 166-174). İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.

Şen, F. (2017, Ocak). Bir “Öteki” Olarak Mülteciler: Suriyeli Mültecilerin Anaakım ve Alterantif Medyada Temsili. *Atatürk İletişim Dergisi*(12).

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2020, Mart 20). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldız, H. (2007). *Türkçede Çingener İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri*. *Dil Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 61-82.

Yılmaz Sert, N., & Turhan, Ş. B. (2018). Türkiye’de Romanlara Yöneltilen Nefret Söyleminin Romanlar Tarafından Algılanma Biçimi: Roman Üniversite Öğrencileri Üzerine Nitel Bir Çalışma. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(3), 535-559.

ABSTRACT

Public diplomacy is the communication of an international actor's policies to citizens of foreign countries. These citizens might include civil society representatives, non-governmental organisations, multinationals, journalists and media institutions, specialists across different sectors of industry, politics and culture and members of the general public. Public diplomacy is the management of that changing environment through engagement with public actors. At its core lies the implicit objective of influencing government-to-government relations in a given area of foreign affairs by engagement with citizens and groups whose opinions, values, activities and interests may help sway another government's position. Media is one of the most important tools of public diplomacy. In this context, the news of the foreign media organizations that broadcast in Turkish, the Islamic Republic News Agency (IRNA) and Voice of America (VOA) were analyzed with the method of critical discourse analysis. It has been determined that foreign media organizations produce content in line with their own country policies.

Key Words: Public Diplomacy, Media, Communication, IRNA, VOA.

KAMU DİPLOMASİSİ BAĞLAMINDA IRNA VE VOA'NIN İLETİŞİM STRATEJİLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

COMPARATIVE ANALYSIS OF COMMUNICATION STRATEGIES OF IRNA AND VOA IN THE CONTEXT OF PUBLIC DIPLOMACY

Abdullah DURMUŞ

Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Halkla İlişkiler ve Tanıtım, Doktora Öğrencisi
abdullah.durmus@hotmail.com

ÖZET

Kamu diplomasisi, uluslararası bir aktörün politikalarının yabancı ülke vatandaşlarına iletilmesidir. Bu vatandaşlar arasında sivil toplum temsilcileri, sivil toplum kuruluşları, çokuluslu şirketler, gazeteciler ve medya kurumları, endüstri, siyaset ve kültür sektörlerinde uzmanlar ve genel halktan kişiler yer alabilir. Kamu diplomasisi, değişen çevrenin kamu aktörleriyle etkileşim yoluyla yönetilmesidir. Özünde; görüşleri, değerleri, etkinlikleri ve çıkarları başka bir hükümetin konumunu etkilemeye yardımcı olabilecek vatandaşlar ve gruplarla etkileşim kurarak, hükümetler arası ilişkileri etkileme hedefi yer almaktadır. Medya, kamu diplomasisinin en önemli araçlarından biridir. Bu bağlamda, çalışmada Türkçe yayın yapan yabancı medya kuruluşlarından İslam Cumhuriyeti Haber Ajansı (The Islamic Republic News Agency-IRNA)'nın ve Amerika'nın Sesi (Voice of America-VOA) haberleri eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir. Yabancı medya kuruluşlarının kendi ülke politikalarına uygun içerikler ürettiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kamu Diplomasisi, Medya, İletişim, IRNA, VOA.

GİRİŞ

Kamu diplomasisi, yumuşak güç veya devlet politikalarının meşruiyeti ve bunların altında yatan değerlerle başkalarını cezbetme yeteneğinin ayrılmaz bir bileşenidir; devletlerin yabancı halklara ulaşma ve kamuoyunu etkileme girişimini içerir. Kamu diplomasisi yoğun bilgi alışverişi, ülkelerle ilgili klişelerin ve önyargıların etkisizleştirilmesi, dış politikanın ve sosyal sistemin yaygınlaştırılması, olumlu imajının güçlendirilmesi için çaba gösterilmesidir.

Kamu diplomasisinde medya kullanımı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra giderek artmıştır. Önce radyo ardından televizyon ve nihayet internet, kamu diplomasisinde kullanılmaya başlanmıştır. İnternetle birlikte haber akışı hızlanmış ve çeşitlenmiştir. Böylece bireyler gibi devletler de gelişen teknoloji olanaklarından yararlanmış, kamu diplomasisinde internetin sağladığı olanakları kullanmaya başlamışlardır. Ülkelerin uluslararası ilişkilerini belirlemede ve düzenlemede bir araç olan kamu diplomasisi, medyanın gücünden ve etki alanından faydalanarak yabancı ülkelerde kamuoyu oluşturmak için yaptığı yayınları sanal ortama da taşımış, ülkeler arasındaki enformasyon yarışının boyutu değişmiştir.

Bu çalışmada medyada sahiplik yapısının içeriği doğrudan etkilemesinden hareketle uluslararası yayın yapan medya kuruluşlarının bağlı oldukları devletlerin ideolojileri ve politikaları doğrultusunda içerik ürettikleri varsayımından yola çıkılmıştır. Çalışmada Türkçe yayın yapan yabancı medya kuruluşlarından İran resmi haber ajansı IRNA (Islamic News Agency) ve ABD Küresel Medya Ajansı'na bağlı bir kurum olan ve tamamen ABD'nin vergileriyle finanse edilen VOA (Voice of America-Amerikanın Sesi)'nin internet sitelerinde, 3 Ocak 2020'de yer alan İranlı General Kasım Süleymani'nin ABD tarafından öldürülmesiyle ilgili haberler Teun Adrian van Dijk'in eleştirel söylem analizi modeline göre incelenmiştir. Van Dijk'in eleştirel söylem analizi modelinin kullanılmasının nedeni haberin yapısını ve ideolojik sunumunu ortaya koymasıdır.

1. Kamu Diplomasisi

“Kamu diplomasisi dünyadaki insanları bilgilendirerek, onlarla etkileşimde bulunarak ve onları etkileyerek ulusal çıkarların geliştirilmesidir” (Djerejian, 2003, s.13). Terim ilk kez 1965'te Edmund A. Gullion tarafından kullanılmıştır. Gullion'a göre kamu diplomasisi halkların tutumunun, dış politikanın oluşumu ve yürütülmesine yaptığı etki ile ilişkilidir. Kamu diplomasisi, hükümetler tarafından yabancı ülkelerde kamuoyu sağlanması, özel kuruluşların diğer ülkelerinkilerle etkileşimde bulunması, dış ilişkilerin aktarımı ve bunun politika üzerindeki etkisi, diplomatlar ve yabancı meslektaşları arasında iletişim sağlanması ve kültürler arası iletişim süreci gibi uluslararası ilişkilerin geleneksel diplomasi dışındaki alanlarını kapsamaktadır (uscpublicdiplomacy.org, 2021, Erişim Tarihi: 05.05.2021).

Kamu diplomasisini, dış politika amaç ve hedeflerine ulaşma beklentisiyle, diğer ülkelerdeki devlet dışı gruplara yönelik devletlerin ve devlet onaylı aktörlerin iletişim temelli faaliyetlerine atıfta bulunarak kavramsallaştırmak mümkündür. Bu tanım içinde,

kamu diplomasisi, geleneksel diplomasinin aktörler ve hedefler açısından bir uzantısıdır ve bir dış politika aracıdır (Sevin, 2015, s.563).

Kamu diplomasisi, devletlerin hem içeride hem de dışarıda geniş kitlelere ulaşmak ve bu kitlelerin düşüncelerini kendi çıkarları doğrultusunda etkilemek veya değiştirmek amacıyla radyo, televizyon, basın yayın organları, internet ve sosyal medya platformlarında yürüttükleri faaliyetleri de içeren kapsamlı bir etkileşim ve diyalog biçimidir (Berridge ve Lloyd, 2012, s.305). “Kamu diplomasisinin ana fikri düşüncelerini etkilemek amacıyla yabancı halklarla doğrudan iletişim kurmaktır” (Malone, 1985, s.199).

Kamu diplomasisi pratiği esas olarak beş unsura dayanır. Temel unsur dinlemektir. İkinci unsur savunuculuktur: İstekleri harekete geçirmek veya eleştirileri köreltmek için yabancı kamuoyuna kararların ve olayların açıklandığı bir söylem üretmektir. Üçüncü ve dördüncü unsurlar kültürel diplomasi ve değişim diplomasisidir: Kültür ihracatı ve fikir alışverişi yoluyla dış politika faaliyetlerinin icra edilmesidir. Beşinci unsur, doğası gereği farklı kaynaklar ve beceriler gerektiren uluslararası yayıncılıktır. Yayını hem savunuculuk hem de kültürel diplomasinin bir uzantısı olarak görmek mümkün olmakla birlikte, gazetecilikle ilgili özel etik düşünceler genellikle uluslararası yayıncıları kendi yollarına yöneltmiş ve her durumda bir çeşit özerkliğe doğru müthiş bir merkezkaç kuvveti sağlamıştır. İletişimin askeri yönleri (stratejik iletişim, bilgi operasyonları ve psikolojik savaş) kamu diplomasisine yakın bir alanda faaliyet gösterir ve sivil sürecin bütünlüğüne meydan okur. Sivil/açık ve askeri/gizli arasındaki güvenlik duvarının sürdürülmesi, herhangi bir ülkenin kamu diplomasisinin yapılandırılmasında büyük bir endişe kaynağı olmalıdır (Cull, 2009, s.24).

Bu tanım ve yaklaşımlardan farklı olarak kamu diplomasisinin esas olarak yabancı halklara yönelik beyaz propagandanın modern adı olduğu görüşü de vardır. Buna göre; “kamu diplomasisi” bizim propagandamız dediğimiz şeydir; “propaganda” diğer tarafın yaptığı şeydir. Amacı ister nüfusun tamamı, isterse sadece “nüfuzlu azınlık” olsun, yabancı hükümetleri, üzerlerinde etki sahibi olan kişiler vasıtasıyla dolaylı olarak etkilemektir. Bununla birlikte, tarzı ve hedefleri açısından farklılıklar göstermektedir (Berridge, 2015, s.208). Kamu diplomasisinin, propagandadan farklı olduğu yönündeki yaygın görüşe rağmen, yabancı halklar üzerinde olumlu etki bırakmaya çalıştığı kadar, nüfuzunu da benimsetmeye çalıştığı için yeni bir faaliyet değildir (Berridge, 2015, s.200).

2. Kamu Diplomasisi ve Medya

Medya sözcüğü (Latince “ortada bulunan” anlamında medius) alıcı ve verici arasında önemli bir etkileşim olasılığı bulunmadan, alıcının vericiye zayıf bir yanıt verme yetisi bulunduğu, küçük topluluklarda örgütsel iletişimden ayrılan uzaktan ilişki kurmaya göndermede bulunmaktadır. Latin kökenlidir, Fransızca'da çoğul olarak medias olarak yazılır, İngilizce'de ise tekil medium ve çoğul media'yı korumaktadır. Bununla birlikte medium Fransızca'dan alınmıştır, medya anlamıyla da bütünüyle teknolojik boyutunu düşündürmek için kullanılabilir (Maigret, 2014, s.41).

Medyanın temel görevi bilgi yaymaktır. İnsanların bilgi edinme ihtiyaçları, medyanın bu görevini doğal olarak öne çıkarmıştır. Bilgi denildiğinde ilk olarak haber akla gelir (Kılıç, 2012, s.17). Haber ortalama insanın ön yargılarını çoğaltarak, gerçekliği olduğu gibi görmesini engellemekte ve kurulu düzeni kabullenmeye yöneltmektedir. Bir söylem olan haberde, anlam üretimi, olayların, olguların ikili karşıtlıklarla biz-onlar, yerli-yabancı, elitist-popülist şeklinde sunulmasıyla gerçekleştirilmektedir. Haber söyleminde geleneksel değer yargıları egemen olduğundan, iyi-kötü kavramı egemen değer yargılarının çerçevesini aşmamaktadır. Dış politika haberlerinde ise söylem, biz-onlar, dostlar-düşmanlar çerçevesinde kurulmaktadır. Haber söyleminde yeniden oluşturulan verili hayat, hedef kitleye, efendi-köle diyalektiği içinde ve yaşanan gerçekliği haklılaştıracak şekilde sunulmaktadır (Aslan, 2004, ss.29-30).

Özetle medya toplumda etki, denetim ve yeniliklerin potansiyel araçları olarak güç kaynağı; çoğu toplumsal kurumun çalışması için gerekli bilgilerin kaynağı ve aktarım aracıdır. Ulusal ve uluslararası toplumsal yaşamın yer aldığı bir konum, bir arena görünümündedir. Toplumsal gerçekliğin imgeleri ve tanımları için referans olarak kullanılır. Etkili performans sergilemek için şöhrete giden yoldur. Toplumun ve grupların değerlerinin oluşturulduğu, saklandığı ve açıkça görünür kılındığı temel bir kaynaktır. Toplumsal anlam sisteminde nelerin normal olduğunu ve normlara uygun anlamların dolaşımını belirleyen bir kaynaktır (McQuail'den aktaran: Türkoğlu, 2003, ss.35-36). "Medya, insanların eylem ve davranışlarını belirleme özelliği olan çok güçlü bir propaganda, tanıtım ve ikna aracıdır" (Laughey, 2017, s.42).

Medya devletlerin ya da kurumların faaliyetlerini aktarmada en büyük güç konumundadır. Küreselleşme ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler hem medyanın hem de iletişimin gücünü artırmış, etki alanını genişletmiştir. Kamu diplomasisinin sahip olduğu uygulama alanları arasında medya, dünyanın dört bir yanındaki insanlara erişebilme ve onlar üzerinde belirli bir etki yaratabilme gücü sayesinde öne çıkmaktadır (Yıldırım, 2015, s.173). Medyanın topluma yönelik etki ve yönlendirme gibi güçleri, devletlerin politika ve görüşlerinin hem kendi halkına hem de başka toplumlara anlatılması, tanıtılması ve yaygınlaştırılması açısından oldukça önemlidir. Bu yönüyle düşünüldüğünde medyanın kamu diplomasisi açısından etkisi büyük önem kazanmaktadır (Özkan, 2015, s.19).

Medya; sözlü, yazılı, basılı, görsel metin ve imgeleri içeren çok geniş iletişim araçlarını kapsayan bir kavramdır. Bu kavramın içine gazeteler, dergiler, kitaplar, broşürler gibi basılı, televizyon, sinema gibi görsel-ışitsel ve radyo gibi ışıtsel kitle iletişim araçları girmektedir (Naçaoğlu, 2003, s.44). İletişim alanında yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte internet de günlük hayata girmiştir. İnternet kullanımı tüm dünyada yıldan yıla artmaktadır. Günümüzün en etkili iletişim araçlarından olan internetin yazılı, görsel ve ışıtsel medya araçlarının tamamını içinde barındırması iletişim açısından önemli bir özelliktir. Ayrıca karşılıklı iletişime ve etkileşime dayanan bir yapıya sahip olması internetin her alanda daha fazla talep görmesini sağlamıştır. Siyasal iletişim için de kullanılan internetin kamu diplomasisi oluşturmada kullanılan en etkili medya araçlarından biri olduğunu söylemek mümkündür (Bostancı, 2012, ss.108-109). Kamu diplomasisi açısından bakıldığında medya organlarından radyo, televizyon ve internet öne çıkmak-

tadır. Kullanılmakta olan iletişim araçları yerini gelişen teknolojiyle ortaya çıkan yeni medya organlarına bırakmamış; çeşitlenerek belirlenen stratejilere göre kullanılmıştır.

Radyo, İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunu etkileyen en önemli iletişim aracı olmuştur. Çatışmaya dahil olan tüm taraflarca propaganda ve moral artırıcı bir araç olarak kullanılmıştır. Radyo, savaştan sonra Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği'nin önderlik ettiği iki blok arasındaki "ideolojiler savaşında" ana silahlardan biri olmuştur. Dünya çapında birçok devlet, radyonun yabancı izleyicilere ulaşma gücünü fark etmiş ve bir kamu diplomasisi aracı olarak kullanmıştır. Birçok ülke, diğer ülkelerin vatandaşlarına ulaşmak için kısa ve orta dalgalı radyoyu kullanmıştır. Bu radyo yayınları, bilgiyi, eğlenceyi ve farklı görüşleri paylaşmak için sürdürülmektedir (Fortner, 1994, ss.17-18).

1940'larda bir kitle iletişim aracı haline gelen televizyon reklam, haber ve eğlencenin en önemli kaynağı olmuştur. En yaygın kitle iletişim aracı kabul edilen televizyon, milyonlarca insan üzerinde önemli etkilere sahiptir (Oğuz, 2014, s.128). Televizyon sayesinde haberler ilk defa görülüp duyulabilmiştir. Zamanla dünyanın her köşesine yayılan, her eve giren televizyonun hem görsel hem de ışıtsel olarak sunduğu içeriklerin tüketilmesi son derece kolaydır. Bu sebeple uluslararası yayın yapan televizyon kanalları, kamu diplomasisi uygulayıcıları için vazgeçilmez birer araç konumundadır. Geniş ağları sayesinde dünyada olup biten her olay hakkında gündem oluşturabilme kabiliyetine sahip olan uluslararası yayın kuruluşları, kamu diplomasisi uygulayıcılarına önemli avantajlar sağlamaktadır. Televizyon aracılığıyla kamu diplomasisi uygulayıcıları geniş kitlelere ulaşarak kendi ülkeleri hakkında bilgi verebilmekte ya da ülkelerinin bakış açılarıyla olayları yorumlayarak hedef kitlelerine aktarmaktadırlar (Barıtcı ve Aydeniz, 2019, s.1557).

İnternetin ortaya çıkması ve yaygınlık kazanmasıyla dijital diplomasi dönemi başlamıştır. Dijital diplomasi; temel olarak internet, mobil cihazlar ve sosyal medya kanalları dahil olmak üzere dijital ve ağ bağlantılı teknolojiler aracılığıyla yapılan diplomasi uygulamalarını ifade eder. Potter'a göre (2002, s.48) iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve ağ tabanlı teknoloji biçimlerinin ortaya çıkmasından kaynaklanan değişiklikler, kamu diplomasisi uygulayıcılarının çalışmalarını büyük ölçüde etkilemiştir. Bu gelişmeler ve değişiklikler; kamuoyunun önemini, daha küresel ve müdahaleci medyayı, küresel bir kültürün yükselişi ve küresel şeffaflığı artırmayı içermektedir.

Sevin ve Ingenhoff (2018, s.3665) kitle iletişim araçlarının, uygulayıcı ülkelerin mesajlarını uluslararası yayın projeleri gibi tek taraflı olarak izleyicilere göndermelerini sağlarken dijital kamu diplomasisinde, izleyicilerin aynı platformda mesajlarla etkileşime girebileceğini, kendi içeriklerini yayabileceğini ve kendi ağlarını oluşturabileceğini vurgulamaktadır. Gilboa ise (2016, s.542), e-posta kullanımı ve internetteki içeriklerin tüketilmesi yoluyla yukarıdan aşağıya tek yönlü ve dikey iletişimi Diplomasi 1.0; Twitter, Facebook, Instagram gibi sosyal medya platformlarının aktif kullanıldığı, iletişimin etkileşime dönüşürken yatay ve interaktif bir hal aldığı dönemi ise Diplomasi 2.0 olarak adlandırmıştır.

Dijital diplomasiinin bir alt kategorisi olarak Twitter diplomasisi, bir devleti, kurum veya örgütü temsil eden kişilerin kişisel ve/veya kurumsal Twitter hesapları aracılığı

ile dış politikaya dair öngörü, tutum ve beklentilerini sadece muhataplarına değil, tüm Twitter kullanıcılarına ilettikleri bir dış politika yürütme aracı olarak tanımlanabilir. Bu tanım üç önemli unsura vurgu yapmaktadır: Birincisi, Twitter diplomasisi kapsamında sadece devleti veya ilgili kurumu temsil yetkili kişilerin kişisel veya kurumsal hesaplar aracılığı ile attıkları tweetlerin dikkate alınması gerekliliğidir. İkincisi, Twitter diplomasisinin yeni bir diplomasi türü olarak değil, yeni bir diplomasi yürütme aracı olarak tanımlanmış olmasıdır. Araştırmacılar ve diplomatlar da Twitter diplomasisi ile ayrı bir diplomasi türünü değil, Twitter'ın liderler ve bürokratlar tarafından bir diplomatik faaliyet aracı olarak kullanımını kastetmektedirler. Üçüncüsü, hesaplardan gönderilen iletilere tüm kullanıcıların erişebilmesi nedeniyle, bu diplomasi aracının sadece ikili ilişkileri yürütmenin değil, kamu diplomasisi faaliyetlerinin de önemli bir parçası olduğunun altı çizilmiştir (Ovalı, 2020, s.28).

Ceyhan'a göre (2016, s.79); kamu diplomasisi kapsamında medyanın önemli bir araç olmasının sebebi, medyanın bir güç olarak toplum yapılanmasının içinde yer almasıdır. Bilgi akışına birinci elden ulaşma, toplumsal yapılanma içerisinde önemli ve stratejik konulara yakın durabilme ve bir arabulucu rolü olması dolayısıyla, bu güç kamu diplomasisi açısından işlevsel bir yapıdır. Bununla birlikte, ortak dil kullanımı çerçevesinde, toplum yapısı içinde yer alan değişken kültürel unsurların birbirleriyle etkileşime geçebilmesi noktasında da medya önemli bir araçtır. Medyanın bu özelliği kamu diplomasisinin çok yönlü politika uygulama amacıyla örtüşmektedir.

Gilboa (2006, s.717) kamu diplomasisi faaliyetlerini devletler arasında uluslararası yayıncılık, bilimsel ve kültürel öğrenci değişim programları, burslar, sanatçıların, akademisyenlerin konferanslara katılmaları, uluslararası festivallere ya da sergilere katılma, ticari işbirliği, uluslararası ortak derneklerin kurulması, kültürel merkezlerin kurulması olarak sıraladıktan sonra, medyanın kamuoyunu doğrudan etkilemek için kullanılırken, kültürel kanalların daha çok kamuoyu üzerinde etkisi olacağı düşünülen kesime yöneltilmesine dikkat çeker; böylece medya güncel olaylara odaklanırken, kültürel kanallar daha çok ulusların ve toplumların uzun vadeli algılarına odaklanır.

Başar'a göre (2011, ss.143-146) uluslararası yayıncılık, devletler tarafından ülkenin sesi olarak kullanılır. İçeriğinde genel olarak; kültürel ve dilsel yayılmayı, siyasal iletişim ve propagandayı, etnik, dilsel, dinsel temsilleri barındırmaktadır. Uluslararası yayın politikaları, yayın dilleri, kapsama alanları ve içeriklerinin belirlenmesinde tarihsel ve güncel olayların etkisi belirgin bir şekilde kendini hissettirmektedir. Devletler, kamu hizmeti veren kuruluşlarına bağlı uluslararası televizyonlarla diasporadaki yurttaşlarına ve yabancı dilde yayın yapan kanallarıyla da küresel izleyiciye ulaşmaktadır. Bu tür medya organları devletlerin kültürel, sosyal oluşumlarının yanı sıra siyasi tezlerini uluslararası alana yaymaları açısından önemli bir mecraadır.

Ertekin (2012, s.334), kamu diplomasisi yaratmada ve şekillendirmede ve ayrıca uluslararası kamuoyu oluşturmada uluslararası medyanın önemli olduğu gerçeğinden hareketle, medya kuruluşlarının uluslararası arenada tanıtma, bir kamu diplomasisi yaratma, kendi görüş ve düşüncelerini anlatma, ortak kültür, dil, tarih ve köken tanımlaması içinde yer verdiği diğer bölge ve dünya ülkelerinin sempatisini kazanma, ülkeleri ilgilendirir

diren konularda hedef kitleleri bilgilendirme ve bilinçlendirme ve ortak kültür ve tarih tanımlaması içinde yer verdiği diğer ülke ve milletleri ilgilendiren konularda da ulusal izleyici/dinleyicileri bilgilendirme ve bilinçlendirme görevini üstlenmesinin hem yapısal hem de işlevsel olduğunu belirtmiştir. Ertekin'e göre (2012, s.335) yayınları yayınlamaktan çok, yayınların izlenmesini sağlamak temel görev olmalıdır.

Hedef kitlelerin tercihlerine ve bağlantılarına göre özelleştirilmiş birden fazla platform ve sunum mekanizmasının kullanılması (Arsenault, 2009, s.140), internet haber-ciliğinin profesyonelce yapılması, kurum web sayfalarının tasarımı, haber sayfalarının daha fazla kitleye ulaşabilmesi için birçok dilde hazırlanması, teknolojinin yakından takip edilmesi, yeni teknolojilerin kullanılması, ulusal uydulara sahip olunması ve ayrıca uydu yayınlarının ve karasal yayınların dinlenebilirlik/izlenebilirlik oranlarının artması medya kuruluşları arasındaki rekabetin gereklilikleri ve zorunluluklarındandır. Özellikle dinlenebilirlik ve izlenebilirlik oranının sağlanmasında; radyo ve televizyon dışında akıllı telefonlar; tablet, dizüstü ve masaüstü bilgisayarlarla da hedef kitleye ulaşılması önem arz etmektedir. Ancak bu dinlenme ve izlenilmenin sanal beğeni butonları ile sınırlı kalmayıp, sosyolojik hedef kitleler üzerinde etki sağlamasına çalışılmalıdır (Ertekin, 2012, s.335). Bilgiyi doğru zamanda ve doğru mecrada kullanmak devletlerin ikna etme ve etkileme stratejileri geliştirmeleri açısından önemlidir. Medyayı doğru kullanmak, kamu diplomasisinde mesajların verilmesi için en önemli adımdır (Sancar, 2012, s.101). Burada en kritik nokta medya yayını içerikleridir. Çünkü toplumları birbirine yakınlaştıracak olan bu içeriklerdir. Bu nedenle yayını içerikleri mutlaka uzmanlar tarafından hazırlanmalı, ortak paydaların altını çezecek, farklılıkları öne çıkarmaktan kaçınacak stratejik vizyona sahip bir yayını politikası izlenmelidir (Özkan, 2015, s.11-12).

3. Çalışma Yöntemi

Çalışmada Türkçe yayını yapan yabancı medya kuruluşlarından IRNA ve VOA'nın 3 Ocak 2020'de İran Devrim Muhafızlarına bağlı Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin Irak'ın başkenti Bağdat'ta, ABD'nin düzenlediği hava saldırısında öldürülmesi ile ilgili haberler Van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir.

Medyanın egemen gücü ve iktidarı elinde bulunduran seçkinlere, egemen ideolojiye nasıl hizmet ettiği ve bu çerçevede haberlerin oluşturulmasında neleri öne çıkardığı, neleri göz ardı ettiği, hedef kitlede hangi önyargıları yeniden ürettiği, hangi konularda kamuoyu oluşturmak istendiğinin saptanması için eleştirel söylem çözümlemesi en uygun modeldir (Ülkü, 2004, ss.385). "Eleştirel söylem çözümlemesi, söylem olarak dilin kavramlaştırılmasını merkez aldığı ve eleştirel dil çözümlemesini toplumsal bilimlerde konumlandığı için eleştirel dilbilim üzerine kurulmuştur" (Fairclough ve Graham, 2003, ss.189).

Söylem çözümlemesinin temel amacı söylem olarak nitelendirilen ve kısaca metinsel ve bağlamsal olarak adlandırılabilir başlıca iki boyutu olan dil kullanımının açık ve sistematik tanımlarını üretmektir. Metinsel boyut, çeşitli açıklama düzeylerindeki söylem yapılarını açıklar. Bağlamsal boyut, bu yapısal tanımlamaları, bilişsel süreçler ve temsiller veya sosyokültürel faktörler gibi bağlamın çeşitli özellikleriyle ilişkilendirir (Van Dijk, 1988, ss.24-25).

Van Dijk'in söylem çözümlemesi modeli iki bölümden oluşmaktadır: Makro yapı ve mikro yapı. Makro yapı çözümlemesinde başlıklar, haber girişleri, ana olay, haber kaynakları, arda ve bağlam bilgisi, olay taraflarının olayları değerlendirmesi gibi unsurlar ele alınmaktadır. Mikro yapı çözümlemesinde ise sentaktik çözümleme, bölgesel uyum, sözcük seçimleri ve retorik çözümlemeleri yapılmaktadır. Sentaktik çözümlemede cümlelerin kullanım yapılarına bakılmaktadır. Aktif ya da pasif yapıda kurulan bir cümlelin farklı anlamı olabilmektedir. Bölgesel uyumda art arda gelen cümlelerin ve cümlelin bölümlerinin birbirleriyle olan ilişkilerine bakılmaktadır. Nedensel ilişkide cümle içinde nedensel bağlar aranmaktadır; işlevsel ilişkide genel ifadeli bir cümlelin açılımının bir sonraki cümlede yer alıp almadığı kontrol edilmektedir. Kavramsal/referansal ilişkide bir cümlede yer alan bir kavramla sonraki cümle arasındaki kayıp bağların kurulup kurulmadığına bakılmaktadır. Burada da ideolojik bulgulara rastlanabilmektedir. Sözcük seçimleri, ideolojik yapılanma açısından oldukça önemlidir. Haberin retorğinde ikna edici ve inandırıcı verilere bakılmaktadır. Haberin ikna edici, inandırıcı olması için görgü tanıklarından alıntılar yapılır. Fotoğraflar da ikna edici ve inandırıcı olma örneğidir (Van Dijk'tan aktaran: Özer, 2011, ss.83-84).

3.1. Çalışmanın Amacı

İdeolojiler, dil kullanımı yolu ile edinilmekte ve dil kullanımı yolu ile aktarılmaktadır. İdeolojiler, söylemler yolu ile ifade edilmekte ve toplumda yeniden üretilmektedir. Söylem, ideolojilerin ifadesinde ve yeniden üretiminde rol oynayan başlıca faktördür. Toplumsal pratiklerin birçoğu ideolojiler tarafından aşılacaktır. İdeolojiler, iktidar seçkinlerinin iktidarlarını meşrulaştırmak için zihinsel denetim sağlama işlevi görmektedir (Van Dijk, 2003, ss.18, 42, 48).

Medyadaki haberlerin ortak özelliği, alıntılanmış konuşmalardan oluşmasıdır. Bu durum haberin, egemen söylemlerin yeniden kurulduğu bir metin olmasının bir sonucudur. Haberin söylemi içinde egemen söylemler doğallaşarak egemen ideoloji yeniden kurulmaktadır (İnal, 1996, s.100). Bazı sosyal ve politik olayların yorumlanmasında ve bazı inançların yerleşmesinde haber medyası birincil derecede etkilidir (Ülkü, 2004, s.384).

Medyanın maddi niteliği, mülkiyet ve yönetim anlayışı alıcıya giden bilginin yapısını ve içeriğini etkiler duruma gelmiştir. Medya bilgilendirmeye yönlendirmeyi birlikte yapar hale gelmiştir. Medyanın önemli işlevlerinden biri de kamuoyu oluşturmaktır. Medyanın bütün işlevleri yönlendirme şemsiyesi altında toplanmaktadır (Kılıç, 2012, s.17).

Bu bilgilerden hareketle yabancı medya kuruluşlarının tarafı oldukları bir olay hakkında yaptıkları haberler incelenerek kamu diplomasisi ekseninde olayın işleniş, habere egemen ideoloji ve ülkelerin genel politikalarının hitap edilen kitleye sunumunun deşifre edilmesi başka deyişle iletişim stratejilerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

3.2. Araştırma Sorusu ve Hipotezi

İran ve Amerika farklı kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasi dinamiklere sahip ülkelerdir. Ortadoğu konusunda farklı politikalara sahip iki ülkenin çıkarları birbirine ters düşmektedir. Amerika'nın bir hava operasyonu ile İranlı bir generali Bağdat'ta öldürmesi hakkında IRNA ve VOA'da yer alan haberler bağlı oldukları ülkelerin ideolojilerine ve çıkarlarına uygun yapıda olduğu ve adı geçen medya kuruluşlarının kendi ülke politikalarının haklılıklarını Türkiye kamuoyuna sundukları varsayımdan hareketle çalışma şu sorulara yanıt aramaktadır: İranlı generalin öldürülmesine ilişkin IRNA ve VOA haber söylemini nasıl oluşturmuştur? IRNA ve VOA'nın iletişim stratejisini kamu diplomasisi bağlamında nasıl değerlendirmek gerekir?

3.3. Çalışmanın Örnekleme

Çalışmada 3 Ocak 2020'de İran Devrim Muhafızlarına bağlı Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin Irak'ın başkenti Bağdat'ta ABD'nin düzenlediği hava saldırısında öldürülmesi ile ilgili Türkiye'de faaliyet gösteren yabancı medya kuruluşlarından İran resmi haber ajansı IRNA (Islamic News Agency) ve ABD Küresel Medya Ajansı'na bağlı bir kurum olan ve tamamen ABD tarafından finanse edilen VOA (Voice of America-Amerikanın Sesi)'nin internet sitelerindeki haberler incelenmiştir. Bu medya kuruluşlarının seçilmesinin nedeni bağlı oldukları ülkelerin farklı dış politikalarının olmasının yanında olayın tarafları olmalarıdır. Çalışmanın odaklandığı tarihte yeterli veri olduğu düşünüldüğünden kapsam olayın gerçekleştiği gün ile sınırlı tutulmuştur.

İslam Cumhuriyeti Haber Ajansı (Islamic Republic News Agency) veya IRNA, İran'ın resmi haber ajansıdır. 1934 yılında Pars Haber Ajansı adıyla kurulmuş olup 1981 yılında günümüzdeki adını almıştır. IRNA'nın İran'da 60 ve diğer ülkelerde toplam 30 ofisi bulunmaktadır (pavyand.com, 01.19.2011, Erişim Tarihi: 05.05.2021).

İnternet sitesindeki bilgilere göre VOA, 45'i aşkın dilde yayın yapan, ABD'nin en büyük uluslararası multimedya haber kuruluşudur. 1942 yılında kurulan VOA, kapsamlı ve tarafsız yayın ve gerçeklerin aktarılması ilkelerine göre hareket etmektedir. ABD Küresel Medya Ajansı'na bağlı bir kurum olan VOA, tamamen ABD tarafından finanse edilmektedir. Amerikan yasaları, VOA'nın misyonu ve tarafsızlığını güvence altına almakta, VOA muhabirlerini devletlerin ve siyasetçilerin etki, baskı ve tehditlerine karşı korumaktadır. 1942 yılında kurulan VOA, her hafta 45'i aşkın dilde 1500 saat yayınla dünya genelinde 150 milyona yakın kişiye ulaşmaktadır. VOA Türkçe yayınları 1942'de başlamıştır (Amerika'nın Sesi, 2021, Erişim Tarihi: 05.05.2021).

4. Araştırma Bulguları

İran Devrim Muhafızlarına bağlı Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin 3 Ocak 2020'de Irak'ın başkenti Bağdat'ta ABD'nin düzenlediği hava saldırısında öldürülmesi ile ilgili haberlerin çözümlemesi için IRNA ve VOA'nın internet sitelerindeki 3 Ocak 2020 tarihli haberler taranmıştır.

Yapılan taramada 3 Ocak 2020’de IRNA’da konuyla ilgili 17; VOA’ da ise 12 haberin yer aldığı saptanmıştır. IRNA’nın haberleri nispeten kısa ve tekrar eden bilgilerden oluşurken VOA’nın konuyu daha detaylı ele aldığı belirlenmiştir.

4.1.Makro Yapı: Tematik ve Şematik Çözümleme

“Makro yapı çözümlemesinde başlıklar, haber girişleri, spotlar ya da haber metninin ilk paragrafı, ana olay, haber kaynakları, ardalan ve bağlam bilgisi, olayın taraflarının değerlendirmesi gibi unsurlar ele alınmaktadır” (Özer, 2011, s.83).

4.1.1.Tematik Yapı İncelemesi

Van Dijk’a göre haber anlatıları makro önermelerden oluşmaktadır. Bunlar, çoğunlukla temalardır ve bir söylem birden fazla temadan oluşabilir; temalar ise, söylem içinde yapılandırılmıştır. Yapılar da makro kurallar aracılığıyla söylemden elde edilmektedir. Haberin ana fikrini veren tematik yapı enformasyon eksiltimi, genelleştirme ve kurgulama olarak sıralanabilecek üç aşamalı bir şekilde oluşturulmakta, böylece uzun bir metin kısaltılarak okuyucuya özetleme yapılmaktadır. Tematik yapıda; başlıklar, haber girişleri, spotlar, spot olmadığı durumlarda haber metninin ilk paragrafı, haberin tek paragraftan oluştuğu durumlarda haberin ilk cümlesi incelenmektedir (Özer, 2011, s.87). “Haberin başlığı ve girişi yapısal olarak metnin asıl konularını ifade etmektedir. Başlık ve Girişte egemen olan bir Özet kategorisi söz konusudur. Anlamsal olarak Başlık ve Giriş birlikte haber metnini özetlemekte ve anlamsal makro yapıyı ifade etmektedir” (Van Dijk, 1988, s.53).

4.1.1.1.Başlıklar

3 Ocak 2020’de Bağdat’ta yaşanan olayların anlatıldığı IRNA’daki haberlerin başlıkları haberin ana temasını yansıtır niteliktedir. Tema Süleymani’nin Amerika tarafından şehit edilmesi üzerinden belirlenmiştir. Habere konu olan olay ve haber teması başlıklara bakılarak anlaşılabilir. IRNA’daki haber başlıklarında yer, dönem, zaman gibi bilgilere yer verilmediği dolayısıyla enformasyon eksiltimi yapıldığı saptanmıştır. Bazı şemsiye kavramlarla genelleştirme yapılarak okuyucuları belli bir görüş ekleninde okumaya yönlendirdiği belirlenmiştir. Buna göre Süleymani’nin şehit edildiği, Amerika’nın terörist bir devlet olduğu ve Amerika’dan intikam alınacağı İranlı devlet görevlilerinden doğrudan aktarılmıştır. Operasyon emri bizzat Donald Trump tarafından verilmişken IRNA’daki haber başlıklarında genelleştirme yapılarak saldırıyı ABD’nin yaptığı belirtilmiştir.

IRNA’ daki haber başlıkları:

General Kasım Süleymani, Amerika tarafından şehit edildi.

Ayetullah Hamanei: Canileri zor bir intikam bekliyor.

Zarif: Amerika haydutça maceracılığının tüm sonuçlarından sorumludur.

Ruhani: General Süleymani’nin izzet ve direniş bayrağı dalgalanmaya devam edecek.

General Hatemi: General Süleymani’nin intikamı alınacaktır.
İran’ın Bağdat Büyükelçisi Mescidi, Süleymani’nin öldürülmesine ilişkin detayları anlattı.

Zarif: Amerika devlet terörü uygulamakta.

Ayetullah Hamanei, yeni Kudüs Ordusu Komutanını atadı.

İran halkı, Amerika’nın terörist eylemine karşı nefretini haykırdı.
Eski Cumhurbaşkanı Hatemi, General Süleymani’nin şehit edilmesini mahkum etti.

Türkiye, General Süleymani terörünün bölgedeki güvensizliği arttıracığını bildirdi

Doğu Perinçek: General Süleymani hepimizin şehididir.

Farazmand: Trump ve Pompeo erken sevindi.

Amerika’nın General Süleymani aleyhindeki saldırısı o ülkenin Batı Asya’daki en büyük strateji hatasıdır.

Beşar Esad: Suriye halkı hiçbir zaman General Süleymani’yi unutmayacaktır.

Zarif: General Süleymani’nin şahadetinin tüm sonuçlarının müsebbibi terörist Amerika rejimidir.

Ayetullah Hamanei: General Süleymani Allah yolunda kimseden ve hiçbir şeyden korkmazdı.

VOA’ daki haberlerin başlıkları da haberin ana temasını yansıtır niteliktedir. Tema, Süleymani’nin Amerikan operasyonunda öldürülmesi ve bölgede gerilimin tırmanabileceği ihtimali üzerinden belirlenmiştir. Habere konu olan olay ve haber teması başlıklara bakılarak anlaşılabilir. VOA’ daki haber başlıklarında da yer, dönem, zaman gibi bilgilere yer verilmediği dolayısıyla enformasyon eksiltimi yapıldığı saptanmıştır. Ayrıca yapılan operasyonun bölgeden tepki görmesi ve gerilimin tırmanabileceğinin başlıklarda yinelenmesi ile kurgulamaya gidildiği görülmüştür. Trump’ın ‘Süleymani yıllar önce öldürülmeliydi’ sözüyle IRNA’ daki şehitlik vurgusu VOA’ da yerini operasyonun gerekliliğine bırakmıştır.

VOA’ daki haber başlıkları:

Kudüs Gücü Komutanı Süleymani ABD Operasyonunda Öldürüldü.

Kasım Süleymani Kimdir?

Süleymani’nin Öldürülmesine İran ve Ortadoğu’dan Tepkiler.

ABD Bağdat Büyükelçiliği: ‘ABD Vatandaşları Derhal Terk Edin’.

Türkiye: ‘ABD-İran Gerginliğindeki Tırmanıştan Endişeliyiz’.

Almanya’dan ABD Operasyonuna Tepki: ‘Gerilim Tırmanabilir’.

Trump: ‘Süleymani Yıllar Önce Öldürülmeliydi’.

ABD’nin Saldırısı Sonrası Petrol Fiyatları Yükselişte.

Rusya Süleymani’nin Öldürülmesini Kınamadı.

Washington Post Trump’ın Süleymani Operasyonunu Sorguladı.

Türkiye Irak’taki Gelişmeleri Güvenlik Zirvesinde Ele Aldı.

İran Krizi: Pentagon Bölgeye 3 Bin Asker Gönderiyor.

4.1.1.2.Haber Girişleri

Haber şemasında başlıklardan sonra gelen haber girişleri, haber metnini özetleyen ve ana olayı aktaran bölümlerdir.

IRNA'daki haber girişlerinden bazıları:

Irak resmi yetkilileri Kudüs Ordusu Komutanı General Kasım Süleymani ve Haşdi Şabi Komutan Yardımcısı Ebu Mehdi Muhendis'in Amerikalı güçler tarafından Bağdat'ta şehit edildiğini bildirdiler.

İslam İnkılabı Rehberi Ayetullah Seyyid Ali Hamenei, Kudüs Ordusu Komutanının Amerikan güçleri karşısından hunharca şehit edilmesi sonrası yayınladıkları mesajda canileri zor bir intikamın beklediğini bildirdi.

İran İslam Cumhuriyeti Savunma Bakanı General Emir Hatemi, General Kasım Süleymani'nin ABD tarafından düzenlenen terör olayında şehit edilmesinin intikamının alınacağını söyledi.

İran İslam Cumhuriyeti Dışişleri Bakanı Mohammad Cevad Zariif, Amerika'nın General Süleymani'nin şüphesiz bir devlet terörü ve Irak'ın egemenlik haklarının çiğnenmesi olduğunu söyledi.

Türkiye Dışişleri Bakanlığı Kudüs Ordusu Komutanı General Kasım Süleymani'nin Amerika tarafından şehit edilmesinin bölgedeki güvensizlik ve istikrarsızlığı artıracığını bildirdi.

IRNA'daki haber girişlerinde ne, ne zaman, nerede, nasıl, neden ve kim sorularının karşılıklarının olup olmadığına bakıldığında ne zaman sorusunun cevabına yer verilmediği görülmüştür. Neden sorusunun karşılığının da çoğu zaman verilmediği, verildiğinde ise cevabın terörist Amerikan rejimin bir terör eylemi olduğu vurgulanmıştır.

VOA'daki haber girişlerinden bazıları:

İran Devrim Muhafızları'nın seçkin birliği olarak bilinen Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani ve İran destekli Halk Seferberlik Güçleri komutan yardımcısı Mehdi El Mühendis Irak'ın başkenti Bağdat'ta ABD'nin düzenlediği hava saldırısında öldürüldü. ABD Savunma Bakanlığı (Pentagon) Süleymani'nin Başkan Trump'ın talimatı doğrultusunda düzenlenen hava saldırısında öldürüldüğünü açıkladı.

Türkiye, İran Devrim Muhafızları Ordusu Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin öldürülmesi konusunda "Bölgede tırmanan ABD-İran gerginliğinden derin endişe duyuyoruz" açıklaması yaptı.

Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin ABD hava saldırısı ardından İran'ın karşılık olarak küresel enerji tedarikine yönelik olası müdahalesi, petrol fiyatlarını yükseltti.

Rusya, ABD'nin İranlı general Kasım Süleymani'yi öldürdüğü hava operasyonunu kınadı. Moskova, operasyonu "sorumsuz bir adım" olarak niteleyerek, bu hamlenin Ortadoğu'da "bölgesel barış ve istikrarı riske attığını" ve "ciddi neticeler" doğurabileceğini savundu.

Amerikan basını, İran Devrim Muhafızları Ordusu'na bağlı Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin Başkan Donald Trump'ın talimatıyla öldürülmesine ilişkin tepki ve yorumlara geniş yer veriyor...

VOA'daki haber girişlerinde de olayın zamanı ve nedenine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. İran, Türkiye, Almanya ve Rusya tarafından yapılan açıklamaların aktarıldığı haberlerde operasyonun bölgede gerilimi yükseltebileceği vurgulanmıştır. Yine ABD'nin Bağdat Büyükelçiliğinin Irak'taki tüm Amerikan vatandaşlarının ülkeyi derhal terk etme çağrısı, Amerikan basının Süleymani'nin Başkan Donald Trump'ın talimatıyla öldürülmesine ilişkin tepki ve yorumlara geniş yer vermesinin aktarılması ve Pentagon'un bölgeye 3 bin asker konuşlandırılacağını bildirmesi de operasyonun bölgede gerilimi tırmandırabileceği olasılığının ABD tarafından da değerlendirildiğinin göstergesidir. Ayrıca Süleymani'nin öldürülmesine karşılık olarak İran'ın küresel enerji tedarikine yönelik olası müdahalesinin, petrol fiyatlarını yükselttiği de belirtilmiş, operasyonun ekonomik sonuçlarının da olduğu ifade edilmiştir.

4.1.2.Şematik Yapı İncelemesi

Şematik yapı durum ve yorum olarak iki bölümde incelenmektedir. Durum bölümünde ana olayın sunumu, sonuçlar, araldan ve bağlam bilgisi çerçevesinde değerlendirilmektedir. Genellikle, "arka planlar" haber söylemindeki ana olayla ilgili bölümden sonra geldiğinden "ana olaylar" olarak bir kategoriye de yer verilmektedir. "Ana olay" kategorisinde verilen bilgilerin "bağlam" olarak isimlendirilen (başka olayın haberi içine) kategori içine yerleştirilerek verilmesi de söz konusu olabilmektedir. Sonuçlar, haber söyleminde rutin olarak ortaya çıkan başka bir kategoridir. Sosyal ve politik olayların haber değeri, kısmen sonuçlarının ciddiyetiyle belirlenir. Gerçek veya olası sonuçları tartışarak, bir haber söylemi, haber olaylarına nedensel tutarlılık sağlayabilir. Bazen sonuçlar, ana haber olaylarının kendisinden bile daha önemlidir. Bu durumda, Sonuçlar kategorisindeki konular, "ana olaylar" konularıyla aynı hiyerarşik konuma sahip olabilir veya hatta en üst düzey konu haline gelebilir ve başlıkta ifade edilebilir (van Dijk, 1988, ss.53-54).

Bağlam, diğer veya önceki haberlerde ana olaydır. Bağlam; daha kapsamlı, yapısal veya tarihsel bir yapıya sahip olan arka planlardan farklıdır. Aslında, "arka planlar"ın bir kısmı gerçek olayların geçmişini ve bağlamlarını içerebilir. Araldan kategorisi, bağlamın da dahil edildiği gerçek koşulların bir parçası olarak alınır, ancak aynı zamanda tarihsel bir boyutu da vardır (van Dijk, 1988, ss.54).

"Olay taraflarının değerlendirmesi", sonuçların özel bir durumu olarak görülebilecek belirli bir haber şeması kategorisidir. En önemli haber olayları, önemli katılımcıların veya önde gelen siyasi liderlerin yorumlarını istemek için standart bir prosedürü

izler. Böyle bir bölümün mantığı çok açıktır. Gazetecilere mutlaka kendilerine ait olmayan, ancak gerçekte ifade edildikleri için objektif olan fikirleri formüle etme olanağı verir. Tabii ki, konuşmacıların ve alıntılarının seçiminin objektif olması gerekmez. “Olay taraflarının değerlendirmesi”, haber katılımcılarının isimleri ve rolleriyle ve sözlü ifadelerin doğrudan veya dolaylı alıntılarıyla belirtilir (van Dijk, 1988, ss.54-56).

4.1.2.1. Ana Olayın Sunumu ve Sonuçlar

Şematik yapı unsurlarından ana olayın sunumuna bakıldığında haber girişi dikkat çekmektedir. Ana olay genellikle haber girişinde sunulmaktadır. IRNA’da incelenen haber girişlerinde Kudüs Ordusu Komutanı General Kasım Süleymani’nin Amerikan operasyonu sonucunda şehit edilmesi ana olay olarak sunulmuştur. Ayrıca Türkiye ve Suriye’nin Süleymani’nin şehit edilmesinin bölgedeki güvensizlik ve istikrarsızlığı arttıracığına dair açıklamaları IRNA tarafından haber değerliliği ölçütleri çerçevesinde önemli görülmüştür. Olayın sonuçları da haber değerliliği ile yakından ilgilidir. Dijk, sonuçlar açısından haber değerliliğini öne çıkarmakta ve olayların sonucunun önemini, haber olmalarında etkili olduğunu belirtmektedir (Özer, 2011, s.92). Buna göre IRNA’nın haberlerinde birbirine bağlı olarak ortaya çıkan sonuçlar şunlardır: Kasım Süleymani’nin şehit edilmesi canilik, haydutluk ve devlet terörüdür ve intikamı mutlaka alınacaktır.

VOA’da incelenen haber girişlerinde Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani’nin Başkan Donald Trump’ın emriyle ABD’nin düzenlediği hava saldırısında öldürülmesi ana olay sunulmuştur. Ayrıca operasyonun bölgede gerilimi tırmandırabileceği vurgulanarak Almanya ve Türkiye’nin tarafları itidalli olmaya çağırdığını, Rusya’nın ise olayı kınadığını haberleştirmiştir. Petrol fiyatlarının artmasına neden olan operasyonun emrini Başkan Trump’ın verdiği vurgulanırken karara yönelik tepki ve yorumların ABD basınında geniş yer bulduğu belirtilmiştir. Olayın sonuçları açısından haber değerliliği göz önünde tutulduğunda VOA’nın haberlerinde ortaya çıkan sonuçlar şunlardır: Başında bulunduğu Devrim Muhafızları “teröre destek verdiği” gerekçesiyle yaptırım listesine alınan ve doğrudan ve dolaylı olarak milyonlarca kişinin ölümünden sorumlu olan General Kasım Süleymani öldürülmüştür. Bu olay bölgede gerilimin artmasına neden olabileceğinden ABD dikkatli olmalıdır. Trump’ın tek başına bu kararı alması başka ülkelerin ve ABD basınının tepkilerine neden olmuştur.

4.1.2.2. Ardalan ve Bağlam Bilgisi

Van Dijk’e göre ardalan bilgisi olayların sosyal ve politik yönüdür, yapısal ve tarihseldir (Özer, 2011, s.122). IRNA’da incelenen haberlere ardalan ve bağlam bilgisi açısından bakıldığında Kasım Süleymani’nin şehit edilme nedeni Amerika’nın bölgede ve Irak’ta terör destekçisi olmasıdır. Süleymani cinayeti IŞID’li teröristlerle mücadele eden büyük komutandan alınan bir intikam olarak değerlendirilmiştir.

İran İslam Cumhuriyeti Savunma Bakanı General Emir Hatemi yaptığı yazılı açıklamada: “Bu vahşi cinayet büyük şeytan Amerika’nın bölge ve Irak’ta terör destekçisi olduğunun açık delilidir...”

Cumhurbaşkanı Esad, Amerikan yönetiminin işlediği bu kanlı eylemin, bölge ve tüm dünyada Siyonist ve sömürgeci projelerin hizmetine orman kanunu, kaos ve istikrarsızlığı yaymak, onun terörü desteklemedeki süregelen yolu izlediğini bir kez daha kanıtladığını ifade etti.

İran İslam Cumhuriyeti Dışişleri Bakanı Muhammed Cevad Zariif, Amerika’nın General Süleymani aleyhindeki saldırısının terörist bir eylem olduğunu belirterek, kendisinin terör grupları ile mücadelesinden dolayı bölge halkları nezdinde çok sevildiğini belirterek, General Süleymani’nin şehit edilmesinin kimsenin elinde olmayan sonuçları olacağını ve bunların müsebbibinin Amerika’nın terörist rejimi olduğunu söyledi.

VOA’da incelenen haberlere ardalan ve bağlam bilgisi açısından bakıldığında operasyonun yapılma nedeni Süleymani’nin Irak’ta ve bölge genelinde Amerikalı diplomatlar ve askeri personele saldırılar düzenlemek için aktif planlar yapmasıdır. Süleymani’nin vurulması İran’ın geleceğe dönük saldırı planlarını engelleme amacı taşımaktadır.

Başkan George W. Bush döneminde Dışişleri ve Savunma Bakanlıkları ve Ulusal Güvenlik Konseyinde görev alan, şimdi ise muhafazakar düşünce kurucusu Hudson Enstitüsü’nde uzman olan Michael Doran, bugün bildiğimiz Lübnan Hizbullahı’nın Süleymani’nin eseri olduğunu kaydediyor. Hizbullah modelini Irak, Suriye ve Yemen’de de inşa etmeye çalışan ve adeta bir milis imparatorluğu kuran Süleymani, yüzlerce Amerikan askerini, başında bulunduğu Kudüs Gücü’nün Irak’ta desteklediği örgütlere sağladığı silahlarla öldürdü. Doran, Süleymani’yi saf dışı bırakmanın gecikmiş bir hamle olduğu görüşünde.

Trump: General Kasım Süleymani, uzun süredir binlerce Amerikalı’yı öldürdü ya da ciddi bir şekilde yaraladı. Ve daha fazla kişiyi öldürmek için planlar yapıyordu ama yakalandı. Doğrudan ve dolaylı şekilde milyonlarca kişinin ölümünden sorumlu. Bunların arasında İran’da kısa zaman önce öldürülen çok sayıda PROTESTOCU da var. İran hiçbir şekilde açıkça itiraf etmese de Süleymani ülke içinde hem korkuluyor hem de nefret ediliyordu. İranlı liderler dünyaya gösterdikleri kadar üzgün değil. Uzun yıllar önce öldürülmeliydi.¹

Süleymani’yi yakından tanıyan isimlerden İran Kürdistan Demokrat Partili (İKDP) siyasetçi Mustafa Salehzade, Süleymani’nin İran’ın tüm dış operasyonlarından sorumlu kişi olduğunu söyledi. Amerika’nın Sesi’ne konuşan Salehzade, “Suriye, Irak, Lübnan, Yemen ve Şiiiler’in yaşadığı bütün alanlardan sorumlu kişidir. Sorumluluğu sadece askeri operasyonlar değil aynı zamanda İran siyasetidir de. İran siyasetinin yayılmasından sorumludur. İran İslam Rejimi’nin dış temsilcisidir. Irak politikasında da çok önemli bir yere sahiptir.”

¹ Mart 2020’de yapılan bir söyleşi kaydında İran Dışişleri Bakanı Cevad Zariif, Süleymani’nin İran diplomasisine hâkim olduğunu, İran hükümetinin ve Dışişleri’nin kararları ile tavsiyelerinin bazen dikkate alınmadığını, kendi etkisinin zaman zaman sifra indiğini söylemiştir (Kaynak: <https://www.gazeteduvar.com.tr/irani-karistiran-ses-kaydi-zariffin-suleymaniye-elestirileri-sizdi-haber-1520449>).

4.1.2.3.Haber Kaynakları ve Olay Taraflarının Değerlendirmeleri

IRNA'da incelenen haberlerde, ilk elden kaynağa başvurulduğu görülmüştür. Kanıt niteliği taşıyan belge, doküman gibi kaynaklar kullanılmamıştır. Olayın duyurulduğu ilk haber Iraklı yetkililere dayandırılarak anonim olarak verilmiş, diğer haberlerde anonim olmayan kaynaklara başvurulmuştur. İran Dini Lideri Ayetullah Hamanei, İran Dışişleri Bakanı Cevad Zarif, İran Cumhurbaşkanı Hasan Ruhani, İran Savunma Bakanı General Emir Hatemi, İran'ın Bağdat Büyükelçisi İrec Mescidi, İran eski Cumhurbaşkanı Seyid Muhammed Tatemi, Türkiye Dışişleri Bakanlığı, Vatan Partisi Genel Başkanı Doğu Perinçek, İran'ın Ankara Büyükelçisi Farazmand, Suriye Cumhurbaşkanı Beşar Esad IRNA'daki haberlerde kaynak olarak başvuru alan kişi/kurumlardır. Kaynakların hepsi resmi devlet görevlisi ve/veya kurumudur; güvenilirlikleri konusunda okuyucuda şüpheye yer bırakmamaya çalışılmıştır.

IRNA'daki haberlerde Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin neden Bağdat'ta olduğuyla ilgili herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Olaya dair verilen tüm haberlerde resmi görevlilerin intikam alınacağını belirtmelerine rağmen net bir tutum ortaya konulmamıştır (ABD'ye savaş açılmamış, misilleme yapılmamıştır); uluslararası kurum ve kuruluşlarla konuya dair nasıl hareket edileceğine dair herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir.

VOA'da incelenen haberlerde de birinci elden kaynaklara başvurulduğu görülmüştür. Kanıt niteliği taşıyan belge, doküman gibi kaynaklar kullanılmamıştır. Olayın duyurulduğu ilk haberin kaynağı ABD Savunma Bakanlığı (Pentagon)'dır. ABD Başkanı Donald Trump, ABD Savunma Bakanı Mark Esper, ABD Bağdat Büyükelçiliği, Türkiye Dışişleri Bakanlığı, Almanya Federal Hükümet Sözcüsü Ulrike Demmer, ABD Dışişleri Bakanı Mark Pompeo, İsrail Başbakanı Benyamin Netenyahu haberlerdeki diğer kaynaklardır.

VOA'daki haberlerde ABD'nin söz konusu operasyonu hangi hakla yaptığı, hukuki zemini olup olmadığı sorgulanmamış, operasyonun meşruiyetine dair okuyuculara somut olmayan göreceli bilgiler verilmiştir. Ancak operasyonun bölgede gerilime, çatışmalara neden olabileceğine mükerreren yer vererek operasyona dair eleştirilerde bulunmuştur.

VOA, operasyona dair İran ve Ortadoğu'dan gelen tepkilere de yer vermiştir. İran Dini Lideri Ayetullah Ali Hamaney, İran Cumhurbaşkanı Hasan Ruhani, İran Dışişleri Bakanı Cevad Zarif, İran Devrim Muhafızları'nın eski komutanı Muhsin Rezaî, Irak Başbakanı Adil Abdül Mehdi, Iraklı Şii lider Mukteda El Sadr, Hamas Sözcüsü Basim Naim'in olaya dair açıklamaları VOA'da yer bulmuştur.

...“Tüm düşmanlar bilmelidir ki direniş cihadı katlanan bir motivasyonla devam edecektir ve bu kutsal savaşta savaşçıları, mutlak bir zafer beklemektedir. Hamaney Twitter hesabından paylaştığı mesajında “Generalimizin ölümü çok acı. Süren mücadele ve nihai zaferse katiller ve suçlular için çok daha acı olacak.” İfadelerini kullandı.

Süleymani'nin öldürülmesine Irak'tan da tepkiler yükseldi. Irak Başbakanı Adil Abdül Mehdi yaptığı açıklamada, Bağdat Havalimanı civarındaki hava saldırısının Irak'a karşı bir hareket olduğunu ve egemenlik haklarının ihlali olduğunu söyledi. Mehdi, operasyonun Amerika kuvvetlerinin Irak'ta bulunmasına dair anlaşma ve kurallara da aykırı olduğunu belirtti.

4.2.Mikro Yapı

Haber söyleminin mikro yapıları, önermeler arasındaki rastlantısallık, tutarlılık ilişkileri gibi anlamsal ilişkiler açısından analiz edilir. Mikroanaliz aynı zamanda haber stiline sözdizimsel ve sözcüksel özelliklerini ve haberlere bir gerçeklik katan sayısal veri, rapor, taraf ve tanık ifadeleri gibi retorik özelliklerini de tanımlar (Fairclough, 1995, s.30).

Haber metninin mikro yapı çözümlemesinde sentaktik çözümleme, bölgesel uyum, sözcük seçimleri ve retorik çözümlemeleri yapılmaktadır. Cümle yapılarına, basit/karmaşık, etken/edilgen durumlarına, sözcük seçimlerine, haber metninde ardı ardına gelen cümleler ile oluşturulmaya çalışılan nedensel, işlevsel ve referansal ilişkilere, habernin inandırıcılığının sağlanması için kullanılan sayısal verilere, taraf ve tanık ifadelerine, fotoğraflara, turnak içinde aktarılan görüşlere bakılmaktadır (Özer, 2012, s.138).

4.2.1.Sentaktik Çözümleme

Sentaktik çözümlemede haber cümlelerinin yapılarına, öznenin nasıl konumlandırıldığına ve cümlenin nasıl kurulduğuna bakılmaktadır.

IRNA'daki örnek haber metinleri:

Zarif, General Süleymani'nin Amerika tarafından şehit edilmesi ile ilgili yaptığı açıklamada, Şehit Süleymani'nin arzusu olan şehitlik mertebesine ulaştığını fakat Amerika'nın yaptığı için devlet terörü olduğunu ve Irak'ın bağımsızlık haklarının çiğnenmesi olduğunu söyledi.

Farazmand, CNN Türk'e yaptığı açıklamasında yapılan saldırının aptalca bir hareket ve cinayet olduğunu söyledi. Farazmand, “Savaş başlatan taraf biz olmayacağız dedik ama ABD'nin bu hatasının bir sonucu olacaktır. Bunun sorumluluğu da ABD'ye aittir.” dedi.

İran Milli Güvenlik Konseyinin bugün yapılan olağanüstü toplantısı sonrası yayınlanan bildiri, “İslam İnkılabı Rehberinin de ifade ettiği gibi ellerini General Süleymani'nin kanına bulayanları sert bir intikam beklemektedir ve bu caniler uygun zaman ve mekanda bu intikamla karşı karşıya olacaklardır.” dedi.

İran İslam Cumhuriyeti Dışişleri Bakanı Muhammed Cevad Zarif, Kudüs Ordusu Komutanı General Kasım Süleymani'nin Amerikan terörist rejimi tarafından teröre kurban gitmesinin tüm sonuçlarının o rejime ait olduğunu belirtti.

IRNA'daki haber metinlerinde Süleymani'nin "şehit edilmesi"nde Amerika canice cinayet işleyen, başka ülkelerin bağımsızlık haklarını ihlal eden devlet terörü uygulayan bir ülke olarak etken yapıda verilmiştir. Sonraki süreçte İran'ın yapacağı şiddete dayalı olayların sorumluluğunun da ABD'ye ait olduğu yinelenmiştir; İran'a göre her ne kadar Süleymani şehitlik mertebesine ulaşmışsa da canice bir cinayet işlenmiştir ve bunun sorumlularından intikam alınmalıdır ve alınacaktır; sorumluluk ise ABD'ye aittir. ABD'nin Süleymani'nin saldırı hazırlığında olduğuna dair iddialarına yanıt verilmemiş ve neden Irak'ta olduğu konusuna değinilmemiştir.

VOA' daki örnek haber metinleri:

ABD Savunma Bakanı Mark Esper İran'la yaşanan gerilimle ilgili dün yaptığı açıklamada "Oyun değişti" diyerek ABD'nin önleyici amaçlı harekete geçebileceğinin mesajını vermişti.

Pentagon'dan yapılan açıklamada, operasyon emrini Başkan Trump'ın verdiği vurgulandı.

Almanya'nın uluslararası sorunların diplomatik yöntemlerle çözülmesini tercih ettiğini söyleyen Demmer, ABD'nin saldırısını doğrudan yorumlamak istemediğini belirtti, ancak saldırı öncesinde İran'ın sayısız provakasyonu olduğunu savundu.

Sabah saatlerinde CNN'in yayınına katılan ABD Dışişleri Bakanı Pompeo, Süleymani'nin bölgede kısa zaman sonra düzenlenecek bir saldırı için aktif olarak çalıştığını söyledi. Pompeo, ABD Hükümetinin Süleymani'ye yönelik hava saldırısının bu istihbarata dayalı değerlendirme sonucu düzenlendiğini belirtti.

VOA'daki haber metinlerinde operasyonu düzenleyen ABD'nin İran'ın saldırılarına karşı önleyici tavır aldığı, operasyon emrini Başkan'ın bizzat verdiği etken cümlelerle aktarılmıştır. Operasyon yapılmasa Süleymani'nin bölgede bir saldırı yapacağı belirtilmiş ancak detaya girilmemiştir. Saldırının meşruiyetinin sağlanmasına yönelik bir diğer veri ise Almanya Federal Hükümet Sözcüsü Ulrike Demmer'in ABD operasyonunu yorumlamadan İran'ın sayısız provakasyon yaptığına işaret etmesine haberde yer verilmesidir.

4.2.2.Bölgesel Uyum

Bölgesel uyumda haber metinlerini oluşturan cümleler nedensel, işlevsel ve referansal ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Nedensel ilişkide art arda gelen cümleler içindeki nedensel bağlara, işlevsel ilişkide genel ifadeli bir cümlenin bir sonraki cümlede açıklanıp açıklanmadığına, referansal ilişkide ise bir cümlede yer alan bir kavramla sonraki cümle arasında bağ kurulup kurulmadığına bakılmaktadır. Haberin retorikinde ise haberin inandırıcılığının sağlanması için kullanılan sayısal veriler, taraf ve tanık ifadeleri, fotoğraflar, tırnak içinde aktarılan görüşler incelenmektedir (Özer, 2011, ss.83-84).

IRNA'daki haber metinlerinde daha çok referansal ilişkiye dayalı bir anlatımın kurulduğu görülmüştür.

Hatemi yaptığı açıklamada, "Bu vahşi cinayet büyük şeytan Amerika'nın bölge ve Irak'ta terör destekçisi olduğunun açık delilidir. Saldırının karşılığı sert bir şekilde verilecek ve haksız yere dökülen kanın intikamı bu işe girenlerden alınacaktır." ifadelerini kullandı.

Örnek haber metninde olduğu gibi haber metinlerini oluşturan cümlelerde sıklıkla "intikam" kelimesine yer verilmiş ve devam eden satırlarda da bu kavramla bağ kurulmuştur:

İran devrim Muhafızları Ordu Sözcüsü Ramazan Şerif, Devrim Muhafızları ile bölgedeki müttefiklerinin yeni bir aşamaya geçeceğini ve ABD ile İsrail'in sevincinin "mateme dönüşeceğini" söyledi.

VOA'daki haber metinlerinde ise nedensel ve işlevsel ilişkiye dayalı bir anlatımın kurulduğu görülmüştür.

İran Devrim Muhafızlarının seçkin birliği olarak bilinen Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani ve İran destekli Halk Seferberlik Güçleri komutan yardımcısı Mehdi El Mühendis Irak'ın başkenti Bağdat'ta ABD'nin düzenlediği hava saldırısında öldürüldü. ABD Savunma Bakanı Mark Esper İran'la yaşanan gerilimle ilgili dün yaptığı açıklamada "Oyun değişti" diyerek ABD'nin önleyici amaçla harekete geçebileceğinin mesajını vermişti.

VOA'daki bu haberde operasyonun neden yapıldığı ve kimin neden öldürüldüğü belirtilmiş ve nedensel bir ilişki kurulmuştur. Haberin devamında da işlevsel ilişki kurulmuştur:

Pentagon açıklamasında, Süleymani'nin "Irak'ta ve bölge genelinde Amerikalı diplomatlar ve askeri personele saldırılar düzenlemek için aktif planlar yaptığı" belirtti. Açıklamada, Süleymani'nin vurulmasının "İran'ın geleceğine dönük saldırı planlarını engelleme amacı taşıdığı" kaydedildi.

Haberde Süleymani'nin öldürüldüğü belirtilmiş, nedenine dair açıklama sonraki cümlede getirilmiştir. Bu cümlelerde kurulan nedensel ve işlevsel ilişkilerle olayın tarafları, olayın ne olduğu ve neden gerçekleştirildiği açıklanmıştır. Böylece haber anlatısında kullanılan ve operasyonun gerekliliğini savunan anlatım pekiştirilmiştir.

4.2.3.Sözcük Seçimleri

Sözcük seçimleri sosyal aktörler hakkında toplumdaki yaygın inanç ve ideolojileri ortaya koymasından çözümlemenin en önemli bölümlerinden biridir. Seçilen sözcükler habercinin sahip olduğu dünya görüşünü yansıtmaya açıktır. Aynı insanın, terörist ya da özgürlük savaşçısı olarak tanımlanabilmesi bu konu

da oldukça fazla verilen bir örnektir. Sözcük seçimlerindeki bu farklılık yoluyla, sosyal katılımcılar ve sosyal aktörler hakkındaki temel inançlar ve ideolojiler ortaya konabilir (Özer, 2012, s.138).

IRNA'daki haberlerde düzenlenen operasyon "canice" bir "terör eylemi" olarak tanımlanmıştır. Her haberde Süleymani'nin şehit edildiği vurgulanmıştır. Şehitlik bir kişinin kutsal amaç veya bir inanç uğruna isteyerek canını feda etmesidir. Arap dilinde hazır bulunmak, tanık olmak, kesin bilmek ve olayı haber vermek gibi anlamlara gelen "şehadet" mastarından türeyen şehit kelimesi bir şeye tanık olan ve onu kesin olarak bilen kimse demektir. Terim anlamı itibarıyla şehit kavramı, Allah yolunda öldürülen müslüman kimseye delalet etmektedir. Şehit kavramının tanımı yapılırken Allah yolunda savaşma veya inancı uğrunda mücadele etme esnasında öldürülmüş olmaya özellikle dikkat çekilmiştir (Can, 2015, s.1036). Bir din devleti olan İran'ın haber ajansı da haber söylemini dini esaslara göre kurmuştur. Bunda hitap edilen ülke kamuoyunda da dini motiflerin önem arz etmesinin de etkisi olduğu söylenebilir.

General Süleymani'nin yıllarca Şehadet arzladıktan sonra yüce Allah tarafından bu yüksek mertebeye ulaştığını ifade eden Hamanei, General Kasım'ın tüm hayatını yüce Allah yolunda cihat ile geçirdiğini belirtti.

General Süleymani'nin müteceviz ve cani Amerika tarafından şehit edilmesinin İran milleti ve bölge milletlerinin yüreklerini dağladığını ifade eden Ruhani, bu şehadetin İran ve diğer milletlerin Amerika karşısında direniş ve İslami değerleri savunma azmini katladığını söyledi.

"Hacı Kasım defalarca şehadetle karşı karşıya gelmişti fakat Allah yolunda, görevi ve cihat yolunda hiç kimseden ve hiçbir şeyden korkmazdı."

...Saldırının karşılığı sert bir şekilde verilecek ve haksız yere dökülen kanın intikamı bu işe girişenlerden alınacaktır...

VOA'daki haberlerde ise operasyonun haklılığına vurgu yapılmıştır. İstihbarat bilgilerine göre "önleyici amaçla" harekete geçildiği ve böyle onlarca Amerikalının hayatı kurtarıldığı belirtilmiştir. VOA'daki haberlerdeki açıklamaları desteklemek için İran'ın daha önce yaptığı saldırılar da belirtilmiştir.

ABD Savunma Bakanı Mark Esper İran'la yaşanan gerilimle ilgili dün yaptığı açıklamada "Oyun değişti" diyerek ABD'nin önleyici amaçlı harekete geçebileceğinin mesajını vermişti.

...Açıklamada, Süleymani'nin vurulmasının "İran'ın geleceğe dönük saldırı planlarını engelleme amacı taşıdığı" kaydedildi.

...ABD'nin saldırısını doğrudan yorumlamak istemediğini belirtti, ancak saldırı öncesinde İran'ın sayısız provakosyonu olduğunu savundu.

Geçen Eylül ayında Yemen'de İran destekli Husiler, dünyanın en büyük petrol rafinerisi olan Suudi Arabistan'ın devlet petrol şirketi Aramco'ya drone saldırısı düzenlemişti... İran petrol tankerlerini de doğrudan hedef almıştı. İngiliz bandıralı Stena Impero gemisine el koymuştu. İran, ABD'ye ait bir insansız hava aracını da düşürmüştü.

...Doran, "Bugün uyandırdığımız dünya, en öldürücü teröristinin yok edildiği, daha güzel bir dünyadır." diyor.

IRNA dini ve hukuki söylemlerle İran'ın mağdur edildiğini ve bir devlet terörüne maruz kaldığını vurgularken VOA, bölgede gerilimi tetikleme riskine karşın Amerikanın yerinde bir önleyici operasyon yaptığını belirtmiştir. Her iki medya kuruluşu da bağlı oldukları ülke politikalarının ve dolayısıyla eylemlerinin haklılığını savunmuştur.

4.2.4.Haberin Retoriği

Sayısal veriler, alıntılar gibi unsurlar haberin inandırıcılığını artırmak ve okuyucunun haber anlatısıyla verilen ana temayı içselleştirmesini sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Haberi sunarken verilen fotoğraflar, haberde verilmek istenen temayı anlatan önemli bir unsur olarak ele alınmaktadır.

IRNA'daki haberlerde alıntılara sıklıkla yer verilmiş hatta iki haber hariç diğer tüm haberler alıntılardan oluşturulmuştur.

VOA'daki haberlerde inandırıcılığı artırmak için alıntılara hemen her haberde yer verilmiştir. ABD Başkanı, Pentagon, ABD Savunma Bakanı, ABD Dışişleri Bakanı, konunun uzmanları alıntı yapılanlardan bazılarıdır. VOA'daki haberlerde sayısal verilere saldırı sonrasında petrol fiyatlarının artışına dair bir haberde yer verilmiştir.

İncelenen haberlerdeki fotoğraflara bakıldığında haber anlatısında oluşturulan temayı destekler nitelikte fotoğraflar kullanıldığı görülmüştür.

IRNA'da her haberde bir fotoğraf kullanılmıştır. Haber anlatısı ile fotoğraflar birbirlerini tamamlayacak şekilde kurgulanmıştır. Buna göre; olayın diğer tarafı olan ABD ile ilgili hiçbir fotoğrafa yer verilmemiştir. Kasım Süleymani İran bayrağı fonunda askeri üniformasıyla, askeri selam verirken, Hamaney ve Ruhani ile bir aradayken çekilmiş fotoğraflar kullanılmıştır: Öldürülen kişi İran devletinin ileri gelenleriyle birebir muhatap olan önemli bir askeri liderdir ve Amerika tarafından canice şehit edilmiştir. Saldırı sonrasında Hamaney'in İran'da 3 gün yas ilan ettiği 17 haberin 12'sinde belirtilmiştir.

VOA'daki 12 haberde 16 fotoğraf kullanıldığı, General Kasım Süleymani'nin toplam 3 fotoğrafına yer verildiği görülmüştür. Olayla ilgili ilk haberde General Kasım Süleymani'nin sivil kıyafetli, ikinci haberde (31 Ekim 2017'de yayınlanmış haber tekrar verilmiştir) askeri üniformayla ve üçüncü fotoğrafta sivil kıyafetle İran Dini Lideri Hamaney'in yanında yerde otururken çekilmiş bir fotoğrafa yer verildiği görülmüştür. Bazı haberde ise fotoğrafların yanı sıra tweet görselleri de kullanılmıştır; Trump'ın iki,

Hamaney'in bir tweetinin ekran görüntüsüne yer verilmiştir. Fotoğraflardan en dikkat çekici olanları ise Trump'ın hararetli bir konuşma sırasında çekilen fotoğrafıdır. Bu fotoğrafın yer aldığı haberin başlığı ise "Trump: Süleymani Yıllar Önce Ölmeliydi"dir. Bir diğer fotoğraf ise fonda İran ve Türkiye bayraklarının olduğu Putin fotoğrafıdır. Bu fotoğrafın yer aldığı haberin başlığı ise "Rusya Süleymani'nin Öldürülmesini Kınadı" şeklindedir. Haberin içeriğinde Putin'in herhangi bir açıklaması olmadığı halde fotoğrafına yer verilmesi dikkate değerdir. Bu bilgiler ışığında VOA'daki haber anlatısı ile fotoğrafların birbirlerini tamamlayacak şekilde kurgulandığı söylenebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada İran Devrim Muhafızlarına bağlı Kudüs Gücü Komutanı Kasım Süleymani'nin 3 Ocak 2020'de Irak'ın başkenti Bağdat'ta ABD'nin düzenlediği hava saldırısında öldürülmesi ile ilgili IRNA ve VOA'nın internet sitelerindeki haberler kamu diplomasisi bağlamında Van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir.

IRNA ve VOA'nın internet sitelerindeki 3 Ocak 2020 tarihli haberler taranmıştır. Yapılan taramada IRNA'da konuyla ilgili 17; VOA'da ise 12 haberin yer aldığı saptanmıştır. Söz konusu haberler belli bir yapıda sunulmuştur. Buna göre; haber başlıklarının haberin ana temasını yansıtır nitelikte olduğu; haber girişlerinde 5N 1K sorularının tamamına yanıt verilmediği görülmüştür. IRNA, İranlı generalin öldürülmesini ana olay olarak sunmuş ve ABD'yi devlet terörü uygulamakla suçlamıştır. VOA operasyonun bölgedeki gerilimi artırabileceğine işaret etmiş ve operasyona getirilen eleştirilere yer vermiştir. Aynı zamanda öldürülen kişinin teröre destek verdiği ve milyonlarca insanın ölümünden sorumlu olduğu da ana olay olarak sunulmuştur.

IRNA'ya göre generalin öldürülme nedeni Amerika'nın bölgede ve Irak'ta terör destekçisi olmasıdır. Süleymani cinayeti IŞİD'li teröristlerle mücadele eden komutan-dan alınan bir intikam olarak değerlendirilmiştir. VOA'ya göre operasyonun yapılma nedeni Süleymani'nin Irak'ta ve bölge genelinde Amerikalı diplomatlar ve askeri personele saldırılar düzenlemek için aktif planlar yapmasıdır. Süleymani'nin vurulması İran'ın geleceğe dönük saldırı planlarını engelleme amacı taşımaktadır.

Her iki medya kuruluşu da haberlerinde ilk elden kaynaklara başvurmuş resmi kişi ve kurumları kaynak göstererek güvenilirlikleri konusunda şüpheye yer bırakmama-ya çalışmıştır. IRNA'nın haberlerinde olayın diğer tarafı olan Amerika'nın kişi ve kurumlarına temsil hakkı verilmemiştir. IRNA, olaya tamamen kendi bakış açısından bakmış ve kendi bakış açısına uygun açıklamalara yer vermiştir. VOA, olaya dair farklı kesimlerden gelen eleştirilere (İranlı devlet görevlileri, diğer ülkeler, basın) yer verse de operasyonun haklılığını dahası gerekliliğini vurgulamıştır. VOA'daki haber söyleminde ABD, kendisi ve müttefikleri için gerekli tedbirleri alan, hukuku ve meşruiyeti kendi oluşturan veya önemsemeyen, askeri kabiliyeti yüksek bir devlet olarak betimlenmiştir.

IRNA'daki haberlerde düzenlenen operasyon canice bir terör eylemi olarak tanımlanmıştır. IRNA'nın haberlerinde dini motiflerin öne çıktığı hatta haberlerin yapısını dini öğelerin belirlediği söylenebilir; hemen her haberde şehadet vurgusu yapılmıştır.

VOA'daki haberlerde önleyici amaçla operasyon yapıldığı, onlarca Amerikalının hayatının kurtarıldığı vurgulanmıştır. IRNA dini ve hukuki söylemlerle İran'ın mağdur edildiğini ve bir devlet terörüne maruz kaldığını vurgularken VOA, bölgede gerilimi te-tikleme riskine karşın ABD'nin yerinde bir önleyici operasyon yaptığını belirtmiştir.

İncelenen tüm haberlerde fotoğraf kullanıldığı, fotoğrafların haber anlatısın-da oluşturulan temayı destekler nitelikte olduğu görülmüştür. IRNA'da her haberde bir fotoğraf kullanılmıştır. Olayın diğer tarafı olan Amerika ile ilgili hiçbir fotoğrafa yer verilmemiştir. VOA'daki 12 haberde 16 fotoğraf kullanıldığı belirlenmiştir. IRNA'nın ak-sine VOA, olayın diğer tarafı olan İran ile ilgili fotoğraflara yer vermiştir.

Bu bulgulardan hareketle IRNA ve VOA'nın bağlı oldukları ülkelerin tarafı ol-dukları bir olay ile ilgili, faaliyet gösterdikleri bir başka ülkede yaptıkları haberler kamu diplomasisi bağlamında değerlendirildiğinde haberlerde söylem farklılıklarının olduğu görülmüştür. Her iki medya kuruluşu da bağlı oldukları ülke politikalarının ve dolayısıyla eylemlerinin haklılığını savunmuştur.

Medyanın haber üretiminden sunumuna iktidarların menfaatine hizmet etme prensibi gereğince, söz konusu medya kuruluşlarının siyasi bir kutuplaşmanın aracı ol-duğu görülmüştür. Medya kuruluşlarının bağlı oldukları ülkelerin haklılığına dair hususları öne çıkarıp karşı tarafı itham eden argümanları savunması olumlu öz-temsil ve olumsuz diğerinin temsili olarak ortaya çıkmıştır. İki medya kuruluşunun haberlerine bakıldığında diğer ülke halklarını bilgilendirmek, düşüncelerini kendi çıkarları doğrul-tusunda etkilemek ve değiştirmek amacıyla içerik ürettikleri dolayısıyla kamu diploma-sisinin amacına uygun faaliyet gösterdikleri belirlenmiştir.

Kamu diplomasisine verilen önemi ortaya çıkarmak ve kamu diplomasisinin et-kisini tespit etmek için uluslararası medya kuruluşlarına ile ilgili yapılan araştırmaların sayısı artırılmalı, yapılacak çalışmalarda teknolojik gelişmelerle değişen ve zenginleşen yeni iletişim ortamları da göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Arsenault, A. (2009). Public Diplomacy 2.0. Philip Seib (Ed.) *Toward a New Public Diplomacy Redirecting U.S. Foreign Policy* içinde (ss. 135-154). New York: Palgrave Macmillan.
- Aslan, K. (2004). *Haber Nasıl Okunur? Haberde İdeoloji, Söylem*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Baritci, F., & Aydeniz, H. (2019). Kamu Diplomasisi Aracı Olarak Medya: TRT World Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), ss.1551-1576.
- Başar, H. (2011). *Türkiye'nin Kamu Diplomasisi: Bir Örnek Çalışma TRT. Yüksek Lisans Tezi*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Berridge, G. (2015). *Diplomacy Theory and Practice*. New York: Palgrave Macmillan.
- Berridge, G., & Lloyd, L. (2012). *Dictionary of Diplomacy*. New York: Palgrave Macmillan.
- Can, A. (2015). *Kuran ve Yeni Ahit'e Göre Şehitlik*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(37), ss. 1035-1048.
- Ceyhan, A. İ. (2016). *Siyasal İletişimde Kamu Diplomasisi*. (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cull, N. J. (2009). *Public Diplomacy: Lessons From the Past*. Los Angeles: Figueroa Press.
- Djerejian, E. P. (2003). *Changing Minds, Winning Peace: A New Strategic Direction for U.S. Public Diplomacy*. Washington: U.S. House of Representatives.
- Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. London: Hodder Arnold Publication.
- Fairclough, N., & Graham, P. (2003). Eleştirel Söylem Çözümlemeci Olarak Marx: Eleştirel Yöntemin Yaratılışı ve Küresel Sermayenin Eleştirisi ile Bağlantısı. B. Çoban, & Z. Özarslan (Ed) *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* içinde (ss. 185-244). İstanbul: Su Yayınları.
- Fortner, R. S. (1994). *Public Diplomacy and International Politics*. Connecticut: Praeger Publishers.
- Gilboa, E. (2016). Digital Diplomacy. C. M. Constantinou, P. Kerr, & P. Sharp (Ed) içinde, *SAGE Handbook of Diplomacy* içinde (ss.540-551). London: SAGE Publications.

- Gilboa, E. (2006). Public Diplomacy: The Missing Component in Israel's Foreign Policy. *Israel Affairs*, 12(4), ss. 715-747.
- İnal, M. A. (1996). *Haber Okumak*. İstanbul: Temuçin Yayınları.
- Kılıç, L. (2012). Bireyden Kitleye. Nazlı Bayram (Ed.) içinde, *Toplum ve İletişim* içinde (ss. 1-25). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Laughey, D. (2017). *Medya Çalışmaları - Teoriler ve Yaklaşımlar*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Maigret, E. (2014). *Medya ve İletişim Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Malone, G. D. (1985). Managing Public Diplomacy. *The Washington Quarterly*, 8(3), ss. 199-213.
- Nalçaoğlu, H. (2003). Medya ve Toplum İlişisini Anlamak Üzere Bir Çerçeve. Sevdâ Alankuş (Ed.) *Medya ve Toplum* içinde (ss. 44-59). İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Oğuz, T. (2014). Kitle İletişimi. E. N. Orhon, & U. Eriş (Ed) *İletişim Bilgisi* içinde (ss. 116-137). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ovalı, A. Ş. (2020). Türkiye-ABD İlişkilerinde Twitter Diplomasisi. *Uluslararası İlişkiler*, 17(65), ss. 23-45.
- Özer, Ö. (2011). *Haber Söylem İdeoloji*. Konya: Literatürk Yayınları.
- Özer, Ö. (2012). Haberin İdeolojik Duruşu: Eğitim-Sen Eyleminin Türk Basınında Temsili. Ö. Özer (Ed.) *Haber Eleştirmek* içinde (ss. 121-160). Konya: Literatürk.
- Sancar, G. A. (2012). *Kamu Diplomasisi ve Uluslararası Halkla İlişkiler*. İstanbul: Beta.
- Sevin, E. (2015). Pathways of Connection: An Analytical Approach to the Impacts of Public Diplomacy. *Public Relations Review*, 41(4), ss. 562-568.
- Sevin, E., & Ingenhoff, D. (2018). Public Diplomacy on Social Media: Analyzing Networks and Content. *International Journal of Communication*(12), ss. 3663-3685.
- Türkoğlu, N. (2003). *Kitle İletişimi ve Kültür*. İstanbul: Naos Yayıncılık.
- Ülkü, G. (2004). Söylem Çözümlemesinde Yöntem Sorunu ve Van Dijk Yöntemi. Çiler Dursun (Ed.) *Haber Hakikat ve İktidar İlişkisi* içinde Ankara: Elips Kitap.

Van Dijk, T. (1988). *News As Discourse*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Van Dijk, T. (2003). *Söylem ve İdeoloji: Çok alanlı Bir Yaklaşım*. Barış Çoban (Ed.) *Söylem ve İdeoloji içinde* (ss. 13-112). İstanbul: Su Yayınevi.

Yıldırım, G. (2015). *Uluslararası Halkla İlişkiler Perspektifinden Kamu Diplomasisi*. İstanbul: Beta .

Zaharna, R. S. (2007). *The Soft Power Differential: Network Communication and Mass Communication in Public Diplomacy*. *The Hague Journal of Diplomacy*, ss. 213-228.

Elektronik Kaynaklar

<https://www.amerikaninsesi.com/>

<https://tr.irna.ir/>

Ahmadinejad takes over Iranian official news agency. (19 Ocak 2011). pavyand.com:<https://web.archive.org/web/20130927063656/http://www.payvand.com/news/11/jan/1181.html>

Biz Kimiz? (2021). Amerika'nın Sesi: <https://www.amerikaninsesi.com/p/3781.html> Erişim: 05.05.2020

Ertekin, B. A. (2012). *Uluslararası Sistemde Görsel-İşitsel Medyanın Kamu Diplomasisi ve Kamuoyu Yaratmadaki Önemi: TRT'nin Türkçe Dışında Yayın Yapan Kanalları Üzerine Bir İnceleme*. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(42), ss. 323-354.

Özkan, A. (2015). 21. Yüzyılın Stratejik Vizyonu Kamu Diplomasisi ve Türkiye'nin Kamu Diplomasisi İmkânları. İstanbul: Türk Asya Stratejik Araştırmalar Merkezi. https://tasam.org/Files/PDF/Raporlar/STR70_21._Yuzyilin_Stratejik_Vizyonu.pdf_66fb77c9-cd79-481e-a185-9a9c26ffe7b7.pdf adresinden alındı.

Potter, E. (2002). *Canada and the New Public Diplomacy*. *Canadian International Council*, 58(1), 43-64. 30.08.2021 tarihinde <https://www.kamudiplomasisi.org/pdf/kanadad.pdf> Erişim: 28.08.2021

What's PD? (2021). USC Center on Public Diplomacy: <https://uscpublicdiplomacy.org/page/what-is-pd> Erişim: 05.05.2020

**REHA ERDEM SİNEMASININ ORTAK PAYDALARINI
BAĞLAMINDA “SENİ BULDUM YA” FİLMİNİN
KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ**

**COMPARATIVE ANALYSIS OF THE MOVIE “HEY THERE”
IN THE CONTEXT OF THE COMMON DENOMINATORS
OF REHA ERDEM’S CINEMA**

Ece Su ÖZCAN
Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon ve Sinema, Yüksek Lisans Öğrencisi
ecesuozcann@gmail.com

ÖZET

Tarih boyunca sanatla uğraşan insanlar karşılaştıkları önemli olayları içinde buldukları şartlar dâhilinde sanatlarını icra ederek tarihe not düşmüşlerdir. Yakın zamana gelindiğinde ise yönetmenlerin bunu filmleri aracılığıyla gerçekleştirdikleri görülmektedir. Reha Erdem’in son filmi Seni Buldum Ya bu süreci ele alan ilk önemli örnekler arasındadır. Bu çalışmanın amacı Erdem’in Seni Buldum Ya filminin tüm insanlığı etkileyen Covid-19 pandemisini ele alması; bunu yaparken de Zoom isimli video konferans uygulamasını kullanarak kendi sinematografisinde nasıl bir değişikliğe gittiğinin ortaya konulmasıdır. Bu bağlamda ilk bölümde Covid-19 süreci ve bu süreçteki sinema faaliyetleri hakkında betimsel analiz yöntemi ile genel bir bilgi verilmiştir. İkinci bölümde yönetmenin dokuz uzun metraj filminden oluşan filmografisi auteur eleştiri tekniği öğelerinden yararlanılarak analiz edilmiş; öne çıkan ortak paydalar tespit edilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise yönetmenin onuncu ve son filmi olan Seni Buldum Ya’nın söz konusu ortak paydalarla hangi açılardan benzerlik ve farklılıklar gösterdiği açığa çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Covid-19 Pandemisi, Zoom, Sinema, Auteur, Reha Erdem.

ABSTRACT

Throughout history, people who have been dealing with art have made a note of the important events they encountered by performing their art within the conditions they were in. When it comes to recent times, it is seen that filmmakers realize this through their films. Reha Erdem’s latest film, “Hey There” (Seni Buldum Ya) is among the first important examples of this process. The aim of this study is to deal with the pandemic, which affects all humanity, in Erdem’s movie Hey There while doing this, it is revealed how he made a change in his own cinematography by using the video conferencing application called Zoom. In this context, in the first part, general information about the Covid 19 and the cinema activities in this process was given with the descriptive analysis method. In the second part, the director’s own filmography, consisting of nice feature films, was analyzed by using the elements of auteur criticism technique under the common denominators were identified. In the last part of the study, the similarities and differences of the director’s tenth and last film, Hey There, with the aforementioned common denominators were revealed.

Key Words: Covid-19 Pandemic, Zoom, Cinema, Auteur, Reha Erdem.

GİRİŞ

Tüm dünyada 2020 yılının ilk günü yalnızca yeni yılın ilk günü olarak düşünülürken Çin’de ilk defa 1 Ocak 2020’de ortaya çıkan bir virüsün tüm insanlığın hayatını baştan aşağı değiştireceği bilinmemekteydi. Ortaya çıktıktan kısa süre sonra Covid-19 ismini alan ve yapısı gereği ciğerde tutulum göstermeye eğilimli olan bu virüs yeni yılın ilk gününün ardından tüm dünyayı kuşatarak yeni bir dönemi başlatmıştır. Klinik bulgulara göre enfekte olguların %50-88’inde ağır bir semptom izlenmezken; yaşlı veya kronik hastalığa sahip bireylerde ciddi hasarlar bırakmakta ya da ölümlerle sonuçlanmaktadır (Öztürk, Güçlü ve Dilektaşlı, 2020, ss. 159-160).

Dünya Sağlık Örgütü’nün (DSÖ) hastalığı salgın olarak ilân etmesini takiben¹ dünya evlere kapanmış; öğrenciler okul, çalışanlar ise iş hayatına Zoom isimli video konferans uygulaması üzerinden devam etmeye başlamıştır. Aynı zamanda meslek uzmanları, politikacılar, sanatçılar gibi belli bir tanınmışlığa sahip kişi ve gruplar da Zoom² uygulamasını takipçileriyle interaktif olarak iletişim kurabilmek ve içinden geçilen bu zorlu dönemde birlik olma hissini sağlayabilmek için kullanılmaktadır.

Bazı yönetmenler için ise bu platform, karantina döneminde evdeki imkânlarla film yapma arzularını karşılayabilecekleri bir araca dönüşmüştür. Dünyanın birçok yerinden yaşadıkları dönemin ruhunu taşıyan Zoom tabanlı filmler yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlarken Türkiye’deki örneği *Seni Buldum Ya* (Reha Erdem, 2021) adlı filmi ile Reha Erdem’den gelmiştir.

Türkiye’de yenilikçi bakış açısı ile önde gelen yönetmenler arasında bulunan Reha Erdem aynı zamanda *auteur kuramının* da başarılı bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Auteur kuramı, bir yönetmenin sabit kalıplardan sıyrılarak salt kendi tarzı ve ruhunu filmlerine aktarabileceği fikrine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla *Auteur*’ün elinden çıkan filmlerin bütünüyle kendisini ifade ettiği; bu nedenle de fark edilebildiği söylenebilmektedir (Esen, 2015, s.18).

Yönetmenin hayata karşı bakış açısını, filmlerinde sıklıkla kullandığı temaları ve filmlerin içerik ve biçim olarak birbirleriyle uyumunu diğer filmleriyle bir arada düşünerek açıklayan *auteur kuramının* öyküsü 1950’li yıllarda Paris’te elli koltuğa sahip küçük Fransız Sinematek’inde başlamıştır. Düzenli olarak salona giden bir grup sinemaseverden özellikle beş tanesi bir film kültürünün oluşumunda mühim role sahiptir. Gösterimlerin sonrasında aralarında filmler üzerine konuşarak tartışan bu beş kişi sonradan Fransız Yeni Dalga akımının en tanınmış temsilcileri olacak olan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Claude Chabrol’dür. *Auteur*, bir kavram olarak,

¹ Dünya Sağlık Örgütü’nün (DSÖ) Covid 19’u salgın ilân etmesine ilişkin yayınladığı bildiri. <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>

² Zoom, dijital ortamda bir toplantı gerçekleştirmek isteyen bireylerin diledikleri zaman bir araya gelmelerini sağlayan; ekran paylaşma gibi özellikleri bulunan ve pandemi sürecinde uzaktan eğitimde de yoğun bir şekilde kullanılan bir video konferans uygulamasıdır. <https://www.cnnturk.com/teknoloji/zoom-nedir-zoom-meeting-nasil-kullanilir>

yönetmenin filmleriyle ortaya koyduğu anlamsal ve sinematografik ortaklıkların varlığına işaret etmektedir. Yönetmenin filmlerinde yer alan karakter, kurgu veya temalarda dikkat çeken ortaklıkların incelenerek meydana çıkarılmasıyla keşfedilen bu süreçte yönetmenin yalnızca bir film ile değil; onu bir *auteur* yapan filmlerinin hepsi içinde değerlendirilerek incelenmesi gerekmektedir (Kabadayı, 2020, ss. 109-110).

Reha Erdem filmlerinde yarattığı kendine has dil ve üslup ile dikkat çeken başarılı bir sinema yönetmenidir. Onu diğerlerinden ayıran bu farklı tarzı çoğu filmde belirgin tema ve motifler olarak karşımıza çıkar. Görsel ve anlamsal metaforlar barındıran filmleri ile özgün bir tarz yakalayan yönetmen hem kendisine ait bir dili, dünya görüşü ve algılaması olması hem de filmlerinde tekrar eden çeşitli teknik ve anlamsal yapıların bulunması bakımından *auteur* bir yönetmen olarak değerlendirilmektedir.

Erdem’in pandemi döneminde Zoom uygulamasının sınırlı teknik ve imkânlarıyla çektiği son filmi *Seni Buldum Ya* ile onu bir *auteur* yapan niteliklerinden uzaklaştığı varsayımıyla yola çıkılan bu çalışmanın amacı, söz konusu filmin onun *auteur* bir yönetmen olarak değerlendirilmesini sağlayan ortak paydalar ile ne ölçüde uyum sağladığını açığa çıkarmak; hangi bakımlardan ise farklılaştığını ortaya koymaktır.

Reha Erdem sineması üzerine bugüne kadar pek çok çalışma yapılırken bu çalışmalardan birçoğunun yönetmeni tek bir yönüyle ele aldığı görülmektedir. Fırat Yücel’in editörlüğünü yaptığı *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* çeşitli yazarlarca Erdem hakkında yazılan makalelerin ve kendisiyle yapılmış söyleşilerin toplandığı en kapsamlı eserlerden biridir. Boz’un 2019 yılında yazdığı *Auteur Kuram Çerçevesinde Reha Erdem Sineması* başlıklı yüksek lisans tezi yönetmenin filmlerinin ortak paydaları bağlamında derinlemesine analiz edildiği aydınlatıcı bir çalışmadır. Ancak yönetmenin kendi tarzının dışına çıkarak Zoom uygulamasının kayıt özelliğiyle çektiği ve “setsiz” bir film olan *Seni Buldum Ya*’nın onun sinemasındaki yerinin değerlendirildiği bir çalışma literatürde bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın önemi bu açığın kapatılarak alan yazına özgün bir çalışma kazandırılması; aynı zamanda yönetmenin zamana ve onun getirilerine adapte olarak deneysel olarak nitelendirilebilecek bir film yapmasının değerinin ortaya konmaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır.

Toplamda üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümü olan “Covid-19 Pandemi Süreci ve Sinema” başlığı altında Covid-19 salgınının ne olduğu, nasıl başladığı, güncel hastalık tablosu ve dünyadaki yansımaları hakkında bilgilerin dışında salgının etkisiyle dünyada ve Türkiye’de kültür sanat faaliyetlerini ne yönde etkilediği, bu faaliyetlerde nasıl dönüşümlerin yaşandığı, sinema alanında ne gibi yeniliklerin yapıldığı, Zoom teknolojisinin kullanıldığı filmler hakkında dünyadan örnekler sunulurken ele alınacaktır.

“Ortak Paydaları Üzerinden Reha Erdem Filmlerinin Analizleri” başlıklı ikinci bölüm üç kısma ayrılmış olup söyleşilerinden yararlanılarak sinemanın Erdem için ne ifade ettiği ve sinemasal dil ve üslubunu hangi temel değerler üzerine inşa ettiğine değinilecek, neden *auteur* bir yönetmen olarak değerlendirildiği bu yaklaşım çerçevesinde incelenecek ve son olarak filmlerinde sıklıkla tespit edilen ve onu bir *auteur* yapan kriterler ayrı başlıklar altında analiz edilecektir. Bu bağlamda *auteur* eleştiri yönteminin

kullanıldığı bölümde yönetmenin filmografik sırasıyla *A Ay (1989)*, *Kaç Para Kaç (1999)*, *Korkuyorum Anne (2004)*, *Beş Vakit (2006)*, *Hayat Var (2009)*, *Kosmos (2010)*, *Jin (2013)*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar (2014)*, *Koca Dünya (2016)* ve son olarak *Seni Buldum Ya (2021)* filmleri izlenmiş, söz konusu kriterler “zaman kullanımı”, “mekân kullanımı”, “karakterler”, tekrarlanan temalar bakımından “insan-doğa ve hayvan etkileşimi”, sinematografik biçem altında “montaj” ve “çekim teknikleri” ve “ses ve müzik kullanımı” olarak tespit edilmiştir.

Çalışmanın “Seni Buldum Ya Filmi İncelemesi” başlıklı son bölümünde ise daha önceki bölümde belirlenen altı ortak paydanın ışığında *Seni Buldum Ya* filminin incelemesi yer alacaktır.

1. Covid-19 Pandemi Süreci ve Sinema

DSÖ Çin Ofisi, 31 Aralık 2019 günü Çin’in Hubei eyaletinin Wuhan kentinde “zatüreye neden olan ve sebebi bilinmeyen bir hastalığın” görülmeye başladığını bildirmiştir. Birkaç gün içinde ise hastalık insanlarda daha önce görülmemiş yeni bir koronavirüs olarak tanımlanmıştır. Covid-19 olarak isimlendirilen bu hastalığın Wuhan’da deniz ürünlerinin yanı sıra yılan, yarası, dağ faresi gibi hayvanların da satışının yapıldığı pazardan yayıldığı iddia edilmiştir (Üstün ve Özçiftçi, 2020, s.142).

Her ne kadar ilk yayılımın bu pazarı ziyaret eden bireyler arasında gerçekleştiği tespit edilse de virüsün gerçek kaynağı aradan geçen yaklaşık bir buçuk seneye rağmen ortaya çıkarılamamıştır. Bir kişi ile başlayıp yaklaşık üç ay içerisinde tüm dünyayı saran bu salgın hastalık 11 Mart 2020’de DSÖ tarafından Pandemi, yani küresel bir salgın olarak ilan edilmiştir. 9 Mayıs 2021 tarihi itibarıyla ise dünyada toplam enfekte olan kişi sayısı 158.855.657; hastalıktan vefat eden sayısı ise 3.303.946 olarak görülmektedir (<https://covid19.who.int>).

Bu süreçte Türkiye dâhil dünyanın birçok yerinde virüsün yayılımını engellemek adına birtakım önlemler alınmış; bu bağlamda ülke giriş-çıkışlarının kapatılmasının dışında içeride de üniversiteler dâhil bütün okullar; zorunlu ihtiyaçların karşılanacağı market, fırın veya büfe gibi iş yerleri süresiz bir şekilde faaliyete kapatılmıştır. Tüm bu kapanmalar iş yerlerine maddi açıdan büyük zararlara mal olmuş; devlet yardımlarının yetersiz kaldığı noktada, birçoğu kirasını dahi ödeyemediği için işletmesini tamamen kapatmak zorunda kalmıştır.

Belirsizliklerin tavan yaptığı bu süreçte kültür-sanat faaliyetleri de derinden etkilenmiştir. Sinemalar, tiyatrolar, bağımsız sanatçılar ve müzeler gibi kişi ve kurumlar faaliyetlerini belirsiz bir süre için ertelemek veya iptal etmek durumunda kalmıştır (Kahraman, 2020, s.94).

Bütün dünya evlere kapanmışken kültür-sanat ve yaratıcılık faaliyetleri kültürlerarası iletişim ve etkileşimin kendini en çok gösterdiği alanlar olarak karşımıza çıkmıştır. Tüm dünyadan müze ve kütüphane gibi kültürel kurumların arşivlerini dijital ortamda sergilemesinin yanında dünyaca ünlü müzik grupları çeşitli dijital platformlar üzerinden

birlik ve beraberliği sağlamak amacı ile ücretsiz konserler vermiştir.³ Diğer yandan sinemaya bakıldığında hem bu dönemin etkin olarak geçirilmesi için hem de başlatılan “evde kal” kampanyasının desteklenmesi adına 1.Beykoz Evde Kısa Film Yarışması, 1.Akbank Evde Kısa Film Yarışması, 1.Shortcut “Pandemide Yaşam” Ev Yapımı Kısa Film Yarışması ve benzeri çeşitli etkinlikler gerçekleştirilmiş; yaşanan zorlu sürece pozitif bir katkıda bulunulmuştur (Bikiç, 2020, s.1243).

Pandemi süreci film festivallerinde de bazı değişiklikler yaratmış; bu kapsamda bazıları iptal edilmiş bazıları ise Covid-19 önlemlerinin gölgesinde gerçekleştirilmiştir. 2020 yılının Mayıs ayında gerçekleştirilmesi planlanan 73. Cannes Film Festivali önce ertelenmiş ardından çevrim içi olarak düzenlenmesi ihtimali konuşulmuştur. Ancak festival direktörü Thierry Fremaux çevrim içi olarak yapılacak bir festivalin Cannes’ın ruhu ve verimliliğine uygun düşmeyeceğini belirtmiştir.⁴ Salgının başlangıcında en çok etkilenen ülkelerden biri olan İtalya’da gerçekleşen 77. Venedik Film Festivali 2020 yılının Eylül ayında bir dizi önlem alınarak fiziksel olarak gerçekleştirilmiştir.⁵ 71. Berlin Film Festivali ise Pandemi önlemleri kapsamında iki bölüme ayrılmış; 1-5 Mart 2021 tarihlerinde gerçekleşen ilk bölüm çevrim içi olarak düzenlenmiş; basın toplantısı ve kırmızı halı etkinlikleri yapılmamıştır.⁶ Diğer yandan Cannes, Berlin, Venedik gibi yirmi film festivali bir araya gelerek 29-7 Haziran 2020 tarihlerinde YouTube üzerinden “We Are One: A Global Film Festival”ini düzenlemiştir. Ücretsiz olarak gerçekleştirilen bu festival birçok sanatçıyı buluşturarak dünyanın iyileşmesine katkıda bulunmayı hedeflemiştir.⁷

Türkiye’ye bakıldığında ülkenin önde gelen film festivallerinden biri olan ve 2020 yılında 39’uncusu düzenlenen İstanbul Film Festivali salgın önlemleri kapsamında dijital ortamda gerçekleştirilmiş (İKSV, 2020); 2021 yılına gelindiğinde ise hem çevrim içi ortamda hem sinema salonlarında hem de açık hava mekânlarda katılımcılarla buluşmuştur (İKSV, 2021).

³ Dünyaca ünlü müzeler pandemi ilan edilmesinin ardından 360 derecelik turlarla dünyanın her yerinden bireylere sanal ziyaret fırsatı sunmuştur. <https://www.hurriyet.com.tr/seyahat/galeri-koronavirus-nedeniyle-evde-va-kit-gecirirken-online-olarak-gezeceginiz-muzeler-hepsi-uccretsiz-41470160/7>

⁴ 73. Cannes Film Festivali salgın nedeniyle fiziki olarak gerçekleştirilmemiş, ancak festivalin 56 filmlik seçkisi Venedik, Toronto, New York gibi farklı festivallerde “Cannes 2020” etiketiyle gösterilmiştir. İlgili kaynaklar; https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/73-cannes-film-festivali-online-miduzenlenecek,xk1W93XagkGn4n-n79QXbvW/sa5AWM0_vkC1oo6rjzMUw ve <https://www.ntv.com.tr/sanat/73-cannes-film-festivali-seckisi-aciklandi,gvTvDi4NcUWTTUwB31AIXA>

⁵ Konukların özel uçaklarla şehre getirilerek tekneler ile etkinlik alanına götürüldüğü festivalde alınan birçok önlemin yanı sıra dünyaca ünlü starlar da fotoğraf çekimleri dâhil olmak üzere maske kuralına uyarak kendi önlemlerini almışlardır. <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/2020-venedik-film-festivali-salgin-onlemleriyle-basladi,YChbcaLy3ESwRqW88iyUtw/3pyzrLbp5k-SuhWkEzPRiA>

⁶ İkinci bölümü 9 Haziran 2021’de başlayan ve seyircilerin katılımıyla gerçekleşen festival 16 farklı açık hava sinemasında 126 film ile 20 Haziran’a kadar devam etmiş; aynı zamanda ilk bölümde sahiplerini bulan Altın Ayı ve Gümüş Ayı için ödül töreni etkinliği de bu bölümde yer almıştır. <https://www.gazeteduvar.com.tr/71-berlin-film-festivali-online-olarak-basladi-haber-1514851>

⁷ New York merkezli Tribeca Enterprises şirketinin öncülüğünde gerçekleştirilen festivalde hiçbir reklam yer almadığı gibi sinemanın dışında belgesel, müzik, komedi ve paneller de yer almıştır. <https://m.haberturk.com/20-festivalden-online-film-senligi-2661760>

Dijital platformlar ve sosyal medya uygulamaları tanınmış kişilerin takipçilerine seslendiği, moral ve umut aşıladığı alanlar hâline dönüşmüştür.⁸ Bu kişilerin yaptığı canlı yayın söyleşileri, soru cevap etkinlikleri ve sohbetler kapanma sürecinde insanların kendi zevkine göre internette sıklıktan vakit geçirmesini sağlamıştır.

Sanatçılar bireysel acı ve deneyimlerini sanatları aracılığıyla dışavurdıkları gibi toplumları derinden etkileyen olayları sanatlarına işledikleri ürünler ile de ortaya çıkarılmaktadır. Picasso İspanyol İç Savaşı'nın trajedisini *Guernica*'yı (1937) resmederek anlatmış; edebiyatçılar ise yaşanan dramaları romanları ile anlatmaktadır. Nazi Almanya'sının işgali ile toplama kampını deneyimlemiş Yahudi bir yönetmen olan Roman Polanski ise İkinci Dünya Savaşı üzerine yapılan en iddialı filmlerden biri olan *The Pianist*'i (2002) ortaya çıkarmıştır.

Pandemi sürecinde iş yerleri ve okulların kapanması ile yoğun bir şekilde kullanılmaya başlayan Zoom uygulaması bir anda tüm dünyada popülerleşerek herkesçe bilinen bir video konferans uygulaması haline gelmiştir. Video kayıt özelliği ile dikkat çeken Zoom, salgın nedeniyle işine ara vermek durumunda kalan bazı sinema yönetmenlerinin de gözünden kaçmayarak onları bu uygulamayı kendi mesleklerine nasıl entegre edebilecekleri hakkında düşündürmüştür.

Bu bağlamda sinemaya bakıldığında ilk olarak Eric Tabach ve Christian Nilsson tarafından çekilen ve 20 Haziran 2020'de bir dijital platform üzerinden yayınlanan *Unsubscribe* isimli 29 dakikalık kısa metraj korku filmi ile karşılaşılacaktır. Bir grup arkadaşın Pandemi sürecinde gerçekleştirdiği ve Zoom konferansına dadanan internet trolünün yaşattığı korkutucu anları konu edinen ve çekimleri üç gün süren film kısa süre içinde Amerika'da listelerde birinci sıraya yükselmiştir (BBC, 2020). Başka bir korku filmi İngiltere'de Rob Savage'ın yönettiği *Host* isimli filmidir. Çekimleri yaklaşık 12 hafta süren ve 20 Temmuz 2020'de yayınlanan 54 dakikalık bu korku filmi pandemi döneminde Zoom üzerinden haftalık olarak görüşen bir arkadaş grubunun cin çağırma seansı yapmaya karar vermeleri ile başlamaktadır (The Atlantic, 2020).

Pandeminin özellikle ilk dönemlerinde elde bulunan imkânlarla ortaya çıkan bir diğer film Pablo Larrain, Kristen Stewart ve David Mackenzie gibi çeşitli ülkelerden on yedi önemli yönetmenin evlerinde çektikleri kısa filmleri içeren *Homemade* adlı projedir. Pandemi koşullarında evde yaşanan deneyimlerin ve kurgu öykülerin kameraya alındığı bu film 2020 yılının Haziran ayında Netflix adlı içerik platformunda yayınlanmıştır (Birgün, 2020). Salgın döneminde gizlice çekimleri tamamlanarak 5 Şubat 2021 tarihinde seyirciye sunulan diğer bir Netflix projesi ise Sam Levinson'ın yönetmenliğini üstlendiği *Malcolm&Marie* isimli filmidir. Siyah-beyaz sinematografinin kullanıldığı ve bir ilişkide saatler süren beklenmedik bir tartışmayı işleyen bu filmde salgın nedeniyle yalnızca iki kişi rol almış ve tek mekân kullanılmıştır.

⁸ İtalyan tenor Antonio Bocelli birlik mesajı vermek adına Duomo Katedrali'nde tüm dünyadan canlı olarak yayınlanan "Umut İçin Müzik" konseri vermiştir. <https://www.abc.net.au/news/2020-04-13/andrea-bocelli-music-for-hope-concert-in-milan-duomo-coronavirus/12143964>

Türkiye'de ise "Zoom'un kaydedilebilir olduğunu duyduğum an bununla bir şey yapılabilir"⁹ sözleriyle film yapma tutkusunu içinde bulunan zor koşullarda bile eyleme geçirmek isteyen ve ortaya *Seni Buldum Ya*'yı çıkaran yönetmen Reha Erdem'dir. Türkiye'de bir ilk olarak çekimlerinin neredeyse tamamı Zoom üzerinden gerçekleştirilen *Seni Buldum Ya* 13 Mart 2021 tarihinde Mubi adlı dijital platform üzerinden izleyiciyle buluşmuştur. Kendisiyle yapılan röportajda Çin'den gelen bir virüsün bu filme vesile olduğunu belirten yönetmen "akan bir film" olması bakımından filminden oldukça memnun olduğunu belirtmektedir. Güçlü sinematografik geçmişi göz önüne alındığında bambaşka bir tarzla izleyiciyle buluşmasına rağmen bu durumun şaşırtıcı gelmemesi gerektiğini ise yıllar önce bir röportajında şu sözlerle ifade etmiştir:

"(filmlerini kastederek) Farklılaşarak devam edecek diye umut ediyorum. Bir gün benim stilim bu dersem, o gün benim bittiğim noktadır. Sinema çok imkânı olan bir şey. Daha başka bahçelere geçebilme hevesinde dolaşıyorum. Bence, aynı filmi bir daha yapmak en büyük cezadır" (Erdem, 2009: 164).

2. Ortak Paydaları Üzerinden Reha Erdem Filmlerinin Analizleri

Reha Erdem 1989 yılında çektiği ilk filmi *A Ay*'dan itibaren kullandığı farklı dil ve üslupla dikkatleri çekmiş; filmografisini genişlettikçe kendi tarzı net bir biçimde görünürlük kazanmıştır. Fransa'da aldığı eğitim sonrasında Türkiye'ye dönerek ilk uzun metraj filmi çeken Erdem, ikinci filmi için on yıl beklemiş, bu sırada çok sayıda reklam filmi çekmiştir. İkinci filmi olan *Kaç Para Kaç* sonrasında daha kısa aralıklarla film yapmaya devam eden yönetmenin hemen her filminde öne çıkan bazı temel unsurlar onun yarattığı tarzın imzası haline gelmiştir. Bu çalışmada "zaman kullanımı", "mekân kullanımı", "karakterler", "tekrarlanan temalar: insan, hayvan ve doğa etkileşimi", "montaj ve çekim teknikleri" ve "ses ve müzik kullanımı" olarak tespit edilen bu unsurlar filmografik sıraya uygun bir şekilde izlenen dokuz filmin ışığında incelenecektir.

2.1. Reha Erdem Sineması Üzerine Genel Bir Değerlendirme

Kendi sinema dilini "beni bu dünyadan alan ama bana bu dünyayı anlatan filmleri seviyorum" (Cumhuriyet, 2013) sözleriyle net bir şekilde ortaya koyan Reha Erdem, daha ilk uzun metraj filminden hissedilen farklı ve yenilikçi tarzı ile Türk sinemasının son dönemlerinin en başarılı yönetmenleri arasında önde gelen isimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fransa'da aldığı sinema eğitiminin de bir sonucu olarak Türkiye'de daha önce rastlanılmadık bir sinematografik biçimi ustalıkla yerel formlara entegre ederek alışılmamış ancak kusursuz bir birliktelik oluşturmuştur. Batı'nın modern sinemasının kodlarını kullanıp kendi ülkesinin ve insanların sorunlarını, inançlarını, mizahını ve daha birçok kültürel unsurunu birleştiren Erdem'in sinemasının başarısı, bütün

⁹ İlk gösterimi Mubi adlı dijital film platformu üzerinden yapılan *Seni Buldum Ya* filminin son bölümünde Esin Küçüktepepınar'ın Reha Erdem ile gerçekleştirdiği Soru&Cevap (Q&A) bölümünden alıntıdır.

bunları sakil bir şekilde değil, büyük bir doğallık içerisinde izleyiciye aktarmasından ileri gelmektedir (Acar, 2009, s. 45).

Bir röportajında “...hayal kurdurtan filmleri seviyorum. Birebir gerçeğin de hayalde yeri yok” (Hürriyet, 2016) sözlerini ifade eden Reha Erdem’in filmleri üzerine düşünüldüğünde her birinin bu benzer kaygıyla oluşturulduğu söylenebilmektedir. Filmlerinde izleyiciye alışılmış bir gerçeklikten ziyade toplumda var olan iyi veya kötü; güzel veya çirkin; doğru veya yanlış gibi algı kalıplarını yeniden ve tarafsız bir şekilde değerlendirebilecekleri farklı bir pencere açmaktadır. Bu nedenle Erdem, *Koca Dünya*’da kan bağı ilişkisini iki kardeş üzerinden yeniden sorgulamaktadır. Gerçek yaşam olarak nitelendirilen, beyaz perdede gösterildikçe salt gerçeği görebilme yeteneği bireylerden alınır; farklı bakış açıları opsiyonu ortadan kalkar. Reha Erdem’in filmleriyle ortaya koymak istediği tam olarak bu duruma karşı bir başkaldırı olarak düşünülebilmektedir.

Acar da Erdem’in gerçekliği üzerine, onun yapay olandan tarafa bir sanat anlayışını benimsediğini, “anlamı hayatın doğal, müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinde değil, onu yeniden üreten kurgulayan, kendi oluşturduğu bir sinema evreninin içerdiği bir yapıda...” bulduğunu ifade etmektedir (2009, s. 21). Çünkü gerçek yaşam Yücel’in ifadesiyle içinde hayallerle arzuları da kırılan heveslerle dalgınlıkları da içinde barındıran bir şeydir (2009, s. 9). Erdem’in aslında ilk filmi olan *A Ay*’da asıl karakter Yekta’nın, arkadaşı Nuran’a, annesinin bir rüya olmadığını anlatmak için söylediği “Gösterelemeyen şeyler görüyorum hep. Gör, sadece gör, n’olursun. O fotoğraflara görmek için bak” sözleri yönetmenin gerçekçiliğe olan tavrı hakkında izleyicinin bilmesini istediği cümleler gibi algılanabilmektedir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, kendisinin de çokça belirttiği üzere anlamı oluşturan hikâyeden ziyade montaj olarak belirmektedir. Onun sinematografisinde anlam natüralist ve gerçekçi bir zemine değil kurgusal, ritmik ve plastik bir dünya üzerine inşa edilmektedir. Erdem tarafından filmin biçimini oluşturan araç olarak ele alınan kurgu, onun sinemasında verilmek istenen mesajın ve duygunun iletilmesinde, gerçeğin yeniden üretiminde ve filmin ritminin yaratımında kullanılmaktadır. Sinematografisinin ana biçimi olarak kurgu ve ritmi ön sıraya yerleştirirken anlamın içine hem şimdiki zamandan hem de oluşturduğu atmosferle şimdiki zamanın dışında fantastik bir dünyadan bir zaman sunmaktadır izleyicisine (Doğan, 2019, ss. 211-212).

2.2. Auteur Kuramı Çerçevesinde Reha Erdem

Tarih boyunca ortaya çıkan birçok gelişme içinde bulunulan süreç ile bağlantılı olarak meydana gelmiştir. Sanat ise bireysel olarak icra edilen ve yaratıcılığın kullanıldığı bir alan olarak, yaşanmakta olanı dışa vurmaya müsait bir dal olarak bilinmektedir. Resim veya müzik gibi alanlara kıyasla geçmişi çok da uzakta olmayan sinema, söz konusu gelişmelerden etkilenen ve kitlelere ulaşma potansiyeli ile farklı dönüşümlere şahit olmuş bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda popüler kültürün bir ürünü olan *Amerikan Sinemasına* tepki olarak birçok akım ve ulusal sinema türleri ortaya çıkmış; farklı bir sinema dili yaratımının önemine dikkat çekerek diğerlerinden ayrı duran ise *auteur kuramı* olmuştur (Karatay’dan aktaran : Gökmen, 2018, s. 650).

Truffaut yeni ortaya çıkan bu akımla ilgili olarak yönetmenin karakterinin filmlerine tezahür etmesi ve dolayısıyla filmin yönetmenine benzemesinin gerekliliğine dikkat çekmektedir. Truffaut ile paralel düşüncelere sahip olan Atam (2015) *auteur* kuramı şu şekilde tanımlar: “Auteur dünyayı belirli şekilde yorumlayan insan anlamına geliyor. Auteur kuramı ise bundan farklı olarak, bu filmleri yapan yönetmenin aynı zamanda çerçevesinden söylemine kadar, kendine özgü bir dünyası olması, bunu da filme yansıtması anlamına geliyor” (Atam’dan aktaran: Boz, 2019, s. 4). Sanat sinemasında geçerli olan ve bir filmin üretim sürecinin tamamında en büyük görevin yönetmen tarafından üstlenilmesine karşılık gelen kavram Esen tarafından ise şöyle tanımlanır:

“Kendine ait bir şeyi paylaşmak ve düşünce, duygu, görüş; herhangi bir şeyi aktarmak derdi bulunuyorsa; dünyaya bakışında bir derinlik varsa ‘auteur’ dır. Çalakalem süslü bir yazı, yüzeysel bir masal değil de roman yazıyorsa kamerastıyla, ‘auteur’ dır. İzleyici, auteur’ün yazdığı bu görsel romanı okurken, yaratıcısının sinema dilinin özgün tadını alabilmelidir” (Esen, 2015, s. 19).

Yaratıcı yönetmen kavramıyla da ilişkilendirilen bu yaklaşıma göre film, yönetmeniyle bağlantı kurularak, onun dünyası gözetilerek incelenirken film ve yönetmen bir bütün olarak ele alınmalı; parçalar tek tek ancak bir bütünün içinde çözümlenmelidir.

1940’lı yılların sonları ve 1950’lerin ilk yıllarında Fransa’da ortaya çıkan bu yaklaşım *La Politique Des Auteurs* (Auteur’lerin Politikası) makalesinde Andre Bazin tarafından bir yönetmenin kişisel yaratıcılığının fark yaratan unsurlarının seçilmesi ve bu unsurların diğer filmlerinde de devam edeceğinin öngörülebilmesi şeklinde özetlenmektedir. Auteur’lerin Politikası’nın Amerika’ya “Auteur Kuramı” şeklinde geçmesine yol açan ve bu yaklaşımın akademik literatüre girmesini sağlayan film tarihçisi Andrew Sarris 1962’deki *Auteur Kuramı Üzerine Notlar* başlıklı makalesiyle, yaklaşımın kuram olarak anılmasına vesile olmuştur. Sarris’e göre auteur kuramının üç önermesini iç içe geçmiş üç daire ile anlatmak mümkündür. Buna göre en dıştaki daire teknik, yani dili kullanma ve aktarabilme yetisi; ortadaki daire kişisel üslup, bir diğer ifadeyle yönetmenin filmlerinin tümünde kullandığı ve tarzını belli eden stili veya imzası; en içteki daire ise içsel anlamı ifade etmektedir. Sarris’in en önemli daire olarak gördüğü içsel anlam yönetmenin karakteri ve elinde olan malzeme arasındaki ilişkiden ortaya çıkar. Özetle, içsel anlam yönetmenin kendi iç dünyasından esinlendiği hikâyelerdir (Kabadayı, 2020, ss. 110-111).

Auteur bir yönetmen, filminin her aşamasında etkin konumdadır. Truffaut, Fransız sinemasında az sayıda yönetmenin kendi filmlerinin oluşumunda bariz bir etkinliğe sahip olduğunu ileri sürmüştür. Yazdığı bir makalede iyi yönetmenlerin filmlerinin içerik ve biçim anlamında aynılıklara sahip olduğunu belirtirken aynı zamanda filmlerinde onların tanınmalarını sağlayacak tekrarlanan anlatı temalarının varlığına ve görsel stillere işaret etmektedir (Kabadayı, 2020, s. 110).

Başka bir ifadeyle, bir yönetmenin filmleri incelendiğinde filmler arası bağlantılar kurulabiliyorsa veya birbirini tekrar eden ortak unsurlar bulunuyorsa bunlar,

o yönetmenin auteur olduğunu gösteren güçlü işaretlerdendir. Bu işaretler o yönetmenin kendi dilini oluşturan öğeler olarak ortaya çıkmaktadır. İzleyici artık kime ait olduğunu bilmesi dahi izlediği filmde bu öğelerden birini gördüğünde aklına ilk olarak o yönetmen gelecektir.

Erdem'in filmlerine bakıldığında bu nitelikler dikkat çekmekte ve onu bir auteur olarak karşımıza çıkarmaktadır. Yönetmenin kamerasını bir kalem gibi özgünlük ile kullanması görüşüne dayanan auteur kuramının Türkiye'deki önemli temsilcilerinden biri olarak bilinen Erdem kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide filmleri için "aynı bahçenin otları ama farklılar" (Erdem, 2009, s. 159) yorumunda bulunarak hepsinin aslında aynı sorudan yola çıktığını filmde sadece kostümlerinin değiştiğini ifade etmektedir (Erdem, 2009, s.164). Sinemasında oldukça başarılı bir sinematografik bütünlük yaratan yönetmenin yöntem ve anlatısı söyleşide ifade ettiği sözlerine paralel olarak farklılıklar gösterse de bu çalışmada tespit edilen zaman kullanımı, mekân kullanımı, karakterler, tekrarlanan temalar bağlamında insan, hayvan ve doğa etkileşimi, sinematografik biçim altında montaj ve çekim teknikleri, ses ve müzik kullanımı izleyiciye "bu bir Reha Erdem filmi" dedirtecek karakteristiktir.

2.3. Reha Erdem Filmlerinde Ortak Paydalar

Reha Erdem kendine has tarz ve üslubuyla farklı bir yönetmen olduğunun ilk işaretlerini 1989'da çektiği ilk uzun metraj filmi olan *A Ay*'da hissettirmiştir. Onun bu tarzı film yaptıkça gelişmiş; auteur bir yönetmen olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Toplam on uzun metraj filmi bulunan yönetmenin ilk dokuz filmde birbirini tekrar ettiği tespit edilen altı ortak payda belirlenmiştir.

2.3.1. Zaman Kullanımı

Aşk ve İsyân kitabında kendisiyle yapılan söyleşinin bulunduğu bölümde "anlamı montaj ile oluşturuyorum" ifadesiyle kurgunun kendisi için önemini vurgulayan Reha Erdem, bütün filmlerinde montajla yarattığı dikkat çekici kavramlardan zamansızlık üzerine düşüncelerini aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

"...kendi zamanımı oluşturmaya çalışıyorum. *A Ay*'daki küçük kız, kendi hayal zamanımı oluşturmak için çalışıyor. *Kaç Para Kaç*'ın Selim'i kendi zamanının içinde ayakları kaymış bir insan. *Korkuyorum Anne'deki Ali*, zamanla ilişkisini yarı yalan bir hafıza hikayesiyle yok etmeye çalışıyor. *Beş Vakit*'teki çocuklar zamanın kenarında durmaya çalışıyorlar ama duramıyorlar" (Erdem, 2009, s. 163).

A Ay bu noktada ele alınabilecek en güzel örneklerden bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki ana karakter olan Yekta, geçmişe takıntılı halası, yatalak dedesi, kaybettiği tüm ailesi ancak en çok da annesinin hayaletiyle Hisar'da yarım kalmış bir köşkte yaşamaktadır. Neredeyse bomboş olan bu köşkün her yerinden ayaklı saatlerin gong sesleri gelse de hangi zaman olduğunu kestirmek güçtür. Çünkü, halasının hikâye-

lerini dinleyip, gerçek olduğuna inandığı rüyaların içinde köşkün merdivenlerinden bir inip bir çıkarken aynı zamanda diğer halası Neyir tarafından bu rüyadan uyandırılmak istenen Yekta, gerçekte geçmiş ve şimdi arasında bir tercihe zorlanırken aslında gerçek olmayan bir zamanda yaşamayı arzulamaktadır (Aytaç, 2009, s. 75).

Her filminin kendine ait bir zamanı olduğunu ifade eden Erdem, filmlerindeki tematik ortaklıklardan zaman üzerine "bir zamanla uyumlu insanlar var, bir de zamanla uyumsuz insanlar var. Zamanla uyumsuz bir insan olduğum için söylüyorum, kendi zamanımı oluşturmaya çalışıyorum. Hepimize dayatılan bir ritim ve zaman var" sözleriyle kendi sinemasındaki zamanın dayatılan zaman ve kendi zamanı arasında yapay bir zaman olduğunu belirtmektedir (Tuncer, 2009, s. 87).

Tıpkı Yekta gibi -ve aslında onun bütün çocukları gibi- büyüme sancıları çeken üç çocuğun hikâyesini ele aldığı *Beş Vakit*'e bakıldığında ise zamanın, fotografik sahneler ile yaratılan durağanlıktan neredeyse görünürlük kazandığı bir filmle karşılaşılır. Hangi yıl olduğu anlaşılmasa da bir günü ezan saatlerini temel alarak parçalara bölen ve epizodik bir anlatı yaratan Erdem'in bu filmiyle zamanı anlatısının tam da merkezine yerleştiği görülür (Aytaç, 2009, s. 80).

Bengi dönüş kavramı Reha Erdem'in filmlerinde zamansızlık ile birlikte kullanılan bir diğer unsurdur. Nietzsche'ye ait bir kavram olan bengi dönüş, evrende gerçekleşen bütün tecrübe ve olayların sonsuza kadar tekrarlanacak olmasını ifade eden ve özellikle *Kosmos*'ta net bir şekilde fark edilen bir kavramdır. Karakter filmin başlangıcında nereden geldiği bilinmeksizin karların arasında telaşlı bir biçimde koşmaktadır. Sonunda vardığı sınır kasabasında gelir gelmez nehirde boğulan bir çocuğun hayatını kurtarmasıyla halk tarafından kabul görür. Başlangıçta hastaları iyileştirici gücü olduğunu inanan *Battal*'ın sardığı yaralar bir müddet sonra açılır ve kasabada peşi sıra kötü olaylar yaşanmaya başlar. Kasaba halkı sonunda başlarına gelen kötü olayları *Battal*'ın orada bulunmasına bağlar ve tıpkı filmin başındaki gibi sonunda da kendisini aynı karlı yolda telaş içinde koşarken görürüz. Böylelikle seyirci *Battal*'ın nereden geldiğini ve nereye gittiğini artık biliyordur. Bir tur tamamlanmıştır (Boz, 2019, s. 327).

2.3.2 Mekân Kullanımı

Mekân onun sinemasında en az karakterler kadar ön planda olmakla birlikte çoğu filminin o mekânlara özel olarak yazıldığını söyleşilerinde özellikle belirtmektedir: "Beş Vakit'te de *A Ay*'da da film, o mekânlar için yazıldı aslında. *A Ay Hisar*'daki o ev için yazıldı...Tıpkı *Beş Vakit*'in o köye yazılmış olması gibi." (Erdem, 2009, s. 149). Onun bu sözlerine istinaden *Kosmos*'un da büyük ihtimalle *Kars*'ın o sınır kasabası için; *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'ın da *Büyükada* için yazıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

"Mekânlar bir atmosfer, bu atmosferdeki duygular da transparan bir tül gibi karakterleri örter" diyerek mekânın Reha Erdem filmleri için önemini dile getiren Boz (2019, s. 330) bu mekânların çoğu zaman masalsı bir ortamı veya huzursuz bir rüyayı anımsattığını ifade etmiştir. Tüm yarım kalmışlığı ve yalnızlığıyla *A Ay*'daki konak bir an önce kaçıp gitme isteği uyandırır izleyiciye. *Beş Vakit*'te çocuklar evlerinde babalarının

ve annelerinin baskısından kendilerini dağlara atarlar. Ancak doğa onların üstlerini yapraklarla kucakladığında huzurlu bir vakit geçirebilirler. Doğa onlar için buldukları sistemden kaçışın mekânıdır bu filmde (Ertan, 2009, s. 110). Fakat bu köyde de gerçekçi bir doğa manzarası sunmaz izleyiciye Reha Erdem. *Hayat Var*'a bakıldığında ise bir dizinde hasta dedesi diğer dizinde babasının arasında tüm çocuk kalma isteğine rağmen büyümek zorunda kalan Hayat'ın yaşadığı ev hiç de tanıdık olmayan bir İstanbul'da bulanık bir derenin üzerine adeta kondurulmuş bir kulübedir. Hayat bu kulübede huzurlu hissetmediği gibi dışarıda da güvende değildir.

Kosmos'da fiziksel sınırların ötesinden gerçek bir sınır kasabasına gelen bir enerji olan Battal'a belediye binasının yıkık dökük bir odası verilmiştir kalması için. Bu kapısız odanın huzurlu ve güvenli hiçbir tarafı yoktur.

Jin'in evi ormanın derinlikleridir. Tek özlemi ve arzusu güvende hissedebileceği bir yuvaya kavuşmaktır. Kayalıklarda gezinen yılanlar, kaldığı mağaraya gelen ayı ve türlü hayvanın sesleriyle birlikte yaşam mücadelesi verirken bir yandan oradan çıkma-ya çabalar. Kim olduğu tam olarak belli olmasa da telefonda konuştuğu kişinin yanına gitmek ve bir eve kavuşmak için en sonunda ormandan çıkabildiğinde ise daha tehlikeli varlıklarla, insanlarla mücadele etmek zorundadır. Onun için hiçbir yer güvenli değildir. *Koca Dünya*'da ise iki kardeş Jin'in tersine şehirdeki tehlikeden kaçıp ormanda bir nehir kenarına sığınır. Fakat ormanın korkutucu görüntüsü ve sesleri; diğer yandan sıklıkla karşılaşılan su yılanları iki çocuğun da psikolojisini zamanla bozar. İki kardeş için hiçbir mekânda mutluluk görülmemektedir.

Şarkı Söyleyen Kadınlar'ın geçtiği Büyüka'da evler öngörülmekte olan deprem tehlikesiyle boşaltılmaya zorlanır. Ada'daki herkes kopacak olan kıyametten önce Ada'yı hızla boşaltırken asıl karakterler buna direnmektedir. Ancak elektrik ve su kesintileri, atlarda görülen hastalıklar karakterleri derin bir bunalımın içine sürükler.

2.3.3. Karakterler

Reha Erdem'in *Kaç Para Kaç* ve *Kosmos* haricinde filmleri büyümenin sancılı yollarından geçmekte olan çocukları ya da büyüyememiş yetişkinleri konu edinmektedir. Genel itibarıyla bu durumun temel nedeni ise özellikle baba figürü olan ebeveyn olarak görülmektedir. Buradan hareketle söylenebilir ki onun filmleriyle anlatmak istediği şey bir bakıma toplumda var olan ataerkil düzene bir başkaldırıdır aynı zamanda (Acar, 2009, s. 33). Bu yüzden *A Ay*'da her iki ebeveynini de kaybetmiş olan Yekta babasına değil yalnızca annesine özlem duymaktadır.

Erdem'in filmlerinde büyüyememişlik belirgin bir şekilde ilk defa *Korkuyorum Anne*'de Ali ve Keten karakterleri üzerinden hissedilmektedir. Üçüncü filmi olan *Korkuyorum Anne*'de büyümek sünnet olmak, askere gitmek ve evlenmek gibi süreçlerle bağdaştırılırken, Ali, despot babasının baskısı altında bir taraftan kaybettiği annesinin özlemini çekerken diğer yandan çocuk kimliğinden vazgeçmemek adına hafızasını feda etmiş, en çok da babasını hatırlamamaktadır. Keten ise annesi tarafından sürekli çocuk muamelesi görüp yetersiz olduğu hissettirilen bu yüzden de ne yetişkin olabilir ne de

çocuk kalabilmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Beş Vakit'te Ömer, Yakup ve Yıldız adlı üç çocuğun sancılı büyüme sürecine şahit olunur. Azar işittikçe babasından nefret eden Ömer, onu öldürmenin hayalleriyle yaşarken; âşık olduğu öğretmenini gizlice izlediğini fark ettiği babasını gören Yakup'un nefreti daha da şiddetlenir. Yıldız'ın ise Freud'u desteklercesine babasıyla çok iyi anlaşığı; annesiyle ise çatışma içerisinde olduğu görülür filmde. Üç çocuk yaşadıkları travmalardan kaçmak adına kendilerini doğanın kollarına bırakırken diğer yandan aynı ebeveyn çatışmasını Yakup ve Yıldız'ın babalarının kendi babalarıyla yaşadığını görür izleyici. Böylelikle kuşaktan kuşağa devam eden baba-çocuk ilişkisinin dengesi de başarılı bir şekilde aktarılmış olur (Tuncer, 2009, s. 97).

Filmlerinde büyüyemeyen erkeklerin çocuk gibi ele alınmasından dolayı bu durumun bir çeşit eleştirisi olarak düşünülmesinin yanında diğer yandan çocuk olmaya karşı da bir övgü durumunun da varlığı söz konusudur Reha Erdem'in filmlerinde. *Aşk ve İsyan* kitabının söyleşi bölümünde bu durum şu sözlerle ifade edilir:

“İşte isyan edemediğin zaman Beş Vakit'te Taner Birsnel'in canlandırdığı karakter gibi oluyorsun. Üzülyorsun sonra ama... En güven vermez adam o. 'Aa ne güzel' derken birden en aşağılık adam haline gelebiliyor. Çünkü evinden çıkmamış bir tip... bu durum çocukken sempatik olabiliyor belki ama sonra çok büyük sorunlar yaratıyor. Yani 'babanı öldüremediğin' zaman bunun sıkıntısını çok çekiyorsun” (Erdem, 2009, s.157).

Hayat Var'a bakıldığında Hayat'ın hayatı Reha Erdem'in o güne kadar konu edindiği tüm çocuklarının tek vücutta toplanmış halidir gibidir. Ancak Hayat isyankârdır. Onun isyanı gerek Orhan Gencebay şarkılarını dinlerken gerekse dedesinin yap dediklerini yapmadığı anlarda; en çok da her şeyi arkada bırakarak dedesini ölüme terk ettiğinde görülmektedir. Hayat'ın bunalımda olan babası ile birkaç cümle dışında diyaloga girdiği görülmez. O da babasından ayrılamadığı için büyüyemeyen bir karakterdir aslında. Annesi ise Hayat'ı içine dâhil etmediği başka bir hayata başlamıştır. Tüm sevgisizliğin arasında çocuk kalmak isteyen Hayat'ı gerek yaşadığı ortam gerekse dışarıdaki yaşam büyümeye zorlar. “Büyümekte olan bedeni üzerinden Hayat'a dayatılmaya çalışılan kimlik ile, onun olmak istediği çocuk kimliği arasındaki gerilim filmin geneline hakimdir” (Tuncer, 2009, s. 90) ancak o yine de bilmediği bir yola çıkarak erkek egemen kodların hâkim olduğu bu düzene isyan edecektir.

Jin küçük yaşlarından itibaren gerilla olarak dağlarda var olmuş büyüme çağında bir çocuktur. Tek başına ürkütücü dağların derinliklerinde, tehlikeli hayvanların ve çatışmaların arasında bulunsa da onun büyümeye karşı direncini ihtiyaçlarını gidermek için girdiği bir köy evinde yaşattının okul kitabını yanına aldığı görür izleyici en çok.

Şarkı Söyleyen Kadınlar'da ise Âdem otuzlu yaşlarında olmasına rağmen hiç büyüyememiştir. Babasından göremediği şefkat yüzünden mutsuzdur ve tıpkı ergenlik döneminde bir erkek çocuğuymuşçasına etrafına bilinçli kötülükler yapar. *Korkuyorum Anne*'nin Ali ve Keten'i, hatta *Beş Vakit*'in çocuklarının da büyük ihtimalle ileride yaşa-

yacağı gibi Âdem de Oedipus Kompleksi yaşamaktadır. Küçük yaşta annesini kaybeden ve babası tarafından sevgisiz bir şekilde hor görülerek yetiştirilen Âdem ölüm döşeginde bile babasından çekinmektedir.

Zuhal ve Ali, *Koca Dünya*'nın yetişkin olmaya zorlanan çocuklarıdır. Yetimhaneden sonra ayrılan ve uzun yıllar birbirleriyle görüşemeyen bu iki kardeş ne çocuktur ne de yetişkin. Tıpkı Erdem'in diğer çocukları gibi onlar da arafta kalmıştır. Ali tüm varlığıyla kardeşi Zuhal'e destek olmak istese de bunu başaramayacaktır çünkü kendisi de henüz yetişkin olamamış bir çocuktur.

2.3.4. Tekrarlanan Temalar: İnsan, Hayvan ve Doğa Etkileşimi

Şüphesiz ki Reha Erdem filmlerinin en karakteristik özelliklerinden bir tanesi insan, hayvan ve doğa arasında kurulan etkileşimdir. Bu etkileşim çeşitli biçimlerde siyaset etmektedir bu filmlerde. Bunlardan bir tanesi insan ve hayvan arasındaki benzeşimin kurulmasıdır. Bu benzeşim çoğunlukla karakterin sustuğu yerde söz konusu hayvanın dile gelmesi şeklinde kendini göstermektedir. *A Ay*'da köşkte yürüyen martının çılgınlıkları en çok Yekta'nın hüznü ve isyankâr anlarında duyulur. *Beş Vakit*'te ağaçtan meyve kopardığı için tekme tokat dövülen Davut'un çılgılığı ise koyunlar olur. Jin'e sarkıntılık eden ustabaşına cevabı ise orada bulunan at verir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Adem'in Ada'ya gelişine tepki ise babası Mesut Bey'in köpeği Çakıl'dan gelir. Babasının Âdem'e karşı hisleri ölümle burun buruna gelene kadar Çakıl'ın susmadan havlaması ile temsil edilir.

Onun filmlerinde şiddetin sebebi çoğu kez otoritenin baskısıdır. Güçlünün güçsüz üzerinde kurduğu tahakküm hayvanlar aracılığıyla yansıtılırken Erdem'in filmlerinde insan ve hayvan etkileşiminin başka bir boyutunu da bu durum oluşturur. İlkel dürtüleriyle hayvanlara zarar vererek hayata karşı öfkeden kurtulmaya çalışan karakterler görürüz bu nedenle. *Kaç Para Kaç*'ta Selim, gözlerinin içine bakarak çırağı hakkında hırsızlık suçlamasında bulunur. Ardından kendisinden bile tiksinen karakter yürürken ayağına dolanan kediye tekme atar. Hayat, tecavüze uğradığında da dışlandığında da bahçedeki kazı tekmelerken; ustabaşı sözlü tacizde bulunduğu Jin'den istediği tepkiyi alamayıp sinirlendiğinde Jin'in sesini temsilen kişneyen atı tekmeler.

Her ne kadar yönetmenin kendisi metafor kullanmadığını, hatta bu bağlamda sorulan soruları da rahatsız edici bulduğunu ifade etse de onun çoğu filminde kullanılan sayısız türde hayvan, en kritik noktalarda devreye girerek izleyiciye ister istemez “neden” sorusunu sordurtmakta ya da gerçekleşecek olaylara ilişkin ne anlam ifade ettiğini sorgulatmaktadır. Jin'in masalsi diyarında bir ormanda bulunabilecek bütün hayvanlar gösterilir. Jin ayıyla dahi konuşur ancak uykudan uyanıp yüz yüze geldiği geyik ona bir şeyler anlatmaktadır. Sembolik anlamlarına bakıldığında geyiğin ruhsal rehberliği, yol göstericiliği, yenilenme ve dönüşümü temsil ettiği görülür. Aynı geyik *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da da Esmâ'nın karşısına çıkar. Esmâ, kaybolan Adem'i bulabilmek için dua edip çimenlerin üzerinde uykuya yatar ve uyandığında aynı geyik ile karşılaşır. Esmâ karakterinin Jin ile benzerliği göz önüne alındığında bu karakterlerin karşısına çıkan geyikler yol gösterici olarak yorumlanabilmektedir.

Sembolik anlatım üzerine sorulara “her şey görüldüğü gibi aslında” (Erdem, 2009, s. 151) sözleriyle cevap veren Erdem, *Koca Dünya*'da önce Zuhal'in karşısına çıkan ve yarı baygın bir şekilde “baba” diye seslendiği keçiyi, daha sonradan abisi Ali'nin de somut bir şekilde görmesi yönetmenin metafor iddialarına kendi tarzıyla verdiği bir cevap olarak algılanabilmektedir.

2.3.5. Sinematografik Biçem

Bu başlık altında Reha Erdem'in kendi sinemasal anlatısını oluşturmak üzere sıklıkla kullandığı montaj ve çekim teknikleri çalışmanın kapsamında izlenen dokuz adet uzun metraj film üzerinden incelenecektir.

2.3.5.1. Montaj

Yeni Türk sinemasına içeriğin yanı sıra biçimsel anlamda da birçok yenilik getiren Reha Erdem, senaryo aşaması, mekân tercihleri ve oyuncu seçimleri süreçlerinde filmlerinin özgün yaratıcısı konumundadır. Yönetmenin filmleri her ögesiyle fark edilebilir nitelikte olmakla birlikte montaj tüm bu öğeleri birleştirici bir güç ve sinemasal gerçekliği yaratmadaki en büyük faktör olarak belirmektedir.

Kendi sinemasında montajın önemini “montaj sinemanın anlam makinesidir, ritim montajla aranır, ritim anlam üretir” (Erdem, 2009, s. 163) sözleriyle açıkça belirten Erdem'in filmlerinde montaj tüm bir filmde çıkarılacak olan anlamın temel ögesidir.

Filmlerinde montaj ile yarattığı tekrarlar için “...filmin içindeki tekrarlar ise benim takıntım. Repetitif unsurlar, o filmi yaparken geliştirip bulduğum ritim içinde yapılıyor” (Erdem, 2009: 164) ifadesini kullanan yönetmenin bu tutkusu siyah beyaz sinematografinin kusursuz kullanıldığı ilk uzun metraj filmi *A Ay*'dan itibaren görülebilmektedir. Köşkün nereye çıktığı belli olmayan merdivenlerinde Nuran'ın, geçmişe dair karanlık anılarını anlatırken yeğeni Yekta'nın birdenbire duyduğu sıkıntıyla “haberiniz yok ki!” diye bağırarak merdivenlerden yukarı doğru koşması üst üste bindirme tekniği ile birkaç kez tekrar ettirilir.

Kaç Para Kaç'ın da tıpkı *A Ay* gibi dekupaj filmi değil; montaj filmi olduğu söyleyen Erdem'in ikinci uzun metrajı olan bu filmi de montaj ile kurguladığı kendisi tarafından ifade edilmektedir (Independent, 2021). *Kaç Para Kaç*'ta dikkat çeken montaj tekniklerinden birisi filmin başlangıcı ve sonunun birleştirilmiş olmasıdır. Böylelikle daha önce bahsedilen bengi dönüş kavramı bu filmde de yaratılmış olur. Filmde dikkat çeken başka bir sahne ise Selim'in hem kaçan hem de kovalanan olarak bulunduğu vapur sahnesidir. Hızlı kurgu tekniği kullanılarak sahnenin gerilimi artırılırken kullanılan müzik bu gerilimi pekiştirmiştir.

Korkuyorum Anne'de tekrarlar tıpkı *A Ay*'daki gibi oldukça dikkat çekicidir. Çok sayıda *flashback* ve *flashforward*'ı içinde barındıran film sayısız parçalı bir yapboza benzemektedir. Parçalar arasında herhangi bir yakınlık bağı kurulamazken her şey başka bir şeyi anımsatır ve tüm bu kaos anlamı ortaya çıkarır. İnsanların sırayla bir yerlere

çarpıklarının art arda gösterildiği kısımda paralel kurgu kullanılmıştır. İnsan ve hayvan arasında kurduğu benzeştirmeler yoğun bir şekilde ilk kez bu film ile kurulmuştur yönetmen tarafından. Ali'nin "korkuyorum anne" diye bağırmasının ardından bir eşeğin anırması verilir. Diğer yandan bu film herkesin en nihayetinde et, kemik, yağ ve sinirlerden oluşan bir varlık olduğunu; bütün insanların benzer korkuları ve acıları yaşadığını Neriman'ın ayağını sehpaye çarpmasının ardından arka arkaya diğerlerinin de çeşitli kazalara uğradıklarını göstererek aktarır seyirciye. Yalçinkaya ise tüm canlıların belirli kalıplara sıkıştırıldığını, montajın ise filmlerde onları bu kalıplardan çıkardığını şu sözlerle aktarmıştır: "İnsan olsun, hayvan olsun, kadın olsun, çocuk ya da yetişkin gibi sınıflamaların içine sıkıştırılan varlıkların, öz demokratik varlıklarını filmlerde onlara sadece montaj sağlayabilmektedir" (Yalçinkaya, 2016, s. 93).

Tam anlamıyla bir geniş zaman filmi olan *Beş Vakit*'te, montajın ritmi, yavaş akan taşranın ritmine göre şekillenmektedir. Filmsel zaman yaratımı montajda uzun planlar kullanılarak yaratılmıştır. Üç çocuğun sancılı büyüme sürecinin ve yaşadıkları kuşak çatışmalarının konu edildiği *Beş Vakit*'te yaşanan çatışmaların izleyiciye doğru bir şekilde aktarılabilmesi ve empati kurdurabilmek adına paralel eylem anlayışına sahip kurgu tekniği kullanılmaktadır.

İnsan, doğa ve hayvan arasındaki ilişkinin "ekolojik bir düzen dahilinde" (Verap, 2018, s. 122) yoğun bir biçimde işlendiği *Kosmos*'ta filmin temel sorunları bu konular çerçevesinde kurgulanmaktadır. Bu bağlamda filmde Battal ve öğretmen arasında geçen şu diyalog aslında tüm bu fikri destekleyici bir görünümüdür, *Kosmos* şöyle sorar (Aydemir, 2009, s. 138):

- *Vücudunuzun isteği, ruhunuzun da isteği değil mi?*
- *Değil, senin dediğini hayvanlar yapıyor. Nerede kaldı insanlık.*
- *Fark yok ki.*

Bu konuşmadan da yola çıkarak *Kosmos* ile Erdem'in yansıtmak istediği kurgusal anlayışın en çok da mezbahadaki ineklerin kesileceklerini biliyormuş gibi hüznü bakışlarının görüntüleri ile toplumun içindeki yalnız ve ıstırap çeken insanlar arasında bağlantı kurularak aktarıldığı söylenebilmektedir. Yönetmen *Kosmos*'ta benzerliğini vurgulamak istediği olaylar ve nesnelere arasında *match cut* (*eşmeli kesme*) tekniği uygulayarak konular arasında anlamsal bağ yakalanmasını sağlar. Örneğin, *Kosmos* ve Neptün'ün alışılmadık iletişim tarzı kuş sesleri ile bağdaştırılırken ortaya çıkan anlamsal bağ ses montajı ile sağlanmıştır. *Match cut* tekniğinin kullanıldığı bir başka Reha Erdem filmi ise *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'dır. Esmâ ile Meryem'in ormanda keyifli bir şekilde şarkı söylediği anlarda silah sesi duyulur ve akabinde Mesut Bey'in duvarında bulunan tüfeğin önünde Âdem ile Esmâ'nın avcılık üzerine sohbetleri gerçekleşir.

Erdem'in yedinci uzun metraj filmi olan *Jin*'in kurgusunda ise zaman doğrusal akmaktadır. Başlangıç sahnesinde doğaya ait canlı veya cansız bütün varlıklar kurgu aracılığıyla izleyiciye dingin bir ortam sunarak onu filmin atmosferi ile bütünleşmeye davet eder.

Koca Dünya'da başlarda iki kardeş için huzurlu ve masalsi bir mekân olan orman zamanla korkutucu görüntü ve seslere sahip çocuklar için son derece güvensiz bir ortama dönüşür. Bu bağlamda ani bir kesme ile pek çok kez gösterilen yılan anlatıda oldukça sembolik bir paya sahiptir. Çocuklar fark etmeden birçok kez onların yakınlarından geçecek olan yılan aslında bir süre sonra iki çocuğu da hasta edecek ormanın temsili görünümündedir.

2.3.5.2. Çekim Teknikleri

Reha Erdem'in 1989'da 35 mm ile uzun metraj olarak çektiği ilk filmi *A Ay* siyah beyaz sinematografisiyle hem içerik hem de biçimsel olarak deneysel arayışlar içerisinde bir film olarak görülür. Örneğin Yekta'nın, mucizeyi fotoğraf makinesinin kadrından görmeye çalışan ancak fotoğrafa baktığında hiçbir şey göremeyen arkadaşı Nuran'a karşı ettiği sitemin ardından ekran bir süre siyahta kalır ve böylelikle kullanılan aracın sınırları izleyiciye aktarılmış olur.

Yönetmenin ilk filminden tam on sene sonra çektiği ikinci uzun metraj filmi *Kaç Para Kaç* onun "en gerçeklikle sınırlı filmidir" (Aytaç, 2009, s. 77). Başlarda arkadaşlarının anlattığı küçük hileleri dinlemeye dahi tahammül edemeyen küçük esnaf Selim'in, bir çanta dolusu para karşısında tuttuğu nefsinin nasıl hızlıca kaybettiğinin konu edildiği buram buram bir para filmi olan *Kaç Para Kaç*, Erdem'in tür bakımından diğer filmlerinden oldukça ayrı bir yerde durmaktadır. Para kavramının gerek sözlerle veya imalarla gerekse somut olarak çok sık bir biçimde tekrar edildiği bu film biçimsel olarak reklam filmi tadındadır.

Korkuyorum Anne'de "insan nedir?" sorusunu kendi tarzı ile cevaplandırma ya çalışan Erdem bu filmde karakterleri bedenleri üzerinden tanıtırken sıklıkla beden parçalarını kadraja alan planlar kullanır.

Reha Erdem'in bazı filmlerinde karakterlerin yürürken veya koşarken arkadan takip edildikleri plan sekanslar dikkat çeker. Bu filmlerden biri olan *Beş Vakit*'te kamera çocukları köyde veya dağlık alanlarda uzun plan sekanslarla takip etmektedir. Mekânlar değişirken filme konu olan taşranın sınırları bellidir. Kullandığı bu teknik üzerine ise şu sözleri söyler Erdem: "...*A Ay*'ın koridorları vardır, hep kızın arkasından gideriz...*Beş Vakit*'te köyün o dar sokaklarında da büyük çaba gerektirdi. Köyün o coğrafyasında, çocuklarla birlikte o köyü oluşturmak için tercih ettik bu estetiği" (Erdem, 2009, s.151). Her yeri duvarlarla kaplı dar ve yokuş sokakları olan bu köy hep bir çıkmaza açılır. İzleyici de köyün bu kapalılığını Ömer, Yakup ve Yıldız'ın gözünden görür böylelikle. Çok az yakın plan kullanılan filmde yönetmen "doğayla gelen genişlik hissi" yansıtabilmek adına çok sayıda geniş plan kullanılır.

Hayat Var'da insan bedeni alışılmış dışında girer kadraja. Örneğin Hayat yürürken yalnızca bacaklarının hareketi verilir. Hayat'ın içinde bulunduğu çaresizlik ise bir dizine babasının diğer dizine ise dedesinin başını yaslaması bakış açısı ile verilir. Hayat karakteri burada yardım istercesine kameraya bakar. Hayat'ın hayatı bu iki insanın sorumluluğu arasında sıkışıp kalmıştır.

Karların arasında küçücük bir nokta olarak belirmeye başlayan *Kosmos*'da bu sahne genel plan kullanılarak yaratılır. Genel planlar *Beş Vakit*'te olduğu gibi bu filmin geneline hâkimdir. İzleyicinin ineklerle empati kurmasını sağlamak için ise yakın çekimler alt açıdan verilmektedir ki böylelikle bakış hizası eşitlenebilmektedir. Reha Erdem'in filmlerinde baskın olan bir başka tema verilemeyen cinsellik, *Kosmos*'da Neptün ve *Kosmos*'un kendilerine kırmızı ojelere pençe çizerek odanın içinde kuşlar gibi uçuşmaları ile aktarılır. Bu anlatımda öncelikle koltuğun kenarında uçmaya hazır pençeler yakın çekimle verilmiş; ardından da odada bir uçtan bir uca koşturan ikiliye hızlı kamera hareketleri sayesinde uçuyor izlenimi uyandırılmıştır.

İnsan ve doğa arasındaki ilişkiyi sorgulatan *Jin*'de bu bağlantıya bütünsel bir şekilde yaklaşılabilmesi bakımından çoğunlukla genel planlar kullanılır. Takip sahnelerinde ise tehlikenin boyutunu verebilmek için kamera *Jin*'i hemen arkasından takip eder. İzleyici açısından gerilim ve merak oluşturan arkadan takip plan sekanslarına bu filmde de rastlanılmaktadır. Bu plan aynı zamanda *Jin*'in bulunduğu ortamın atmosferinin hissedilmesine de yardımcı olur.

Ses tasarımının bütün bir filmin ritmine yön verdiği *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'ın sinematografik yapısı *Kosmos*'la oldukça benzerlikler göstermektedir. Nitekim *Kosmos*'un metafizik iyileştirici güçleri burada da evin temizlikçisi Esmâ'da görülür. Diğer yandan Esmâ'nın doğa ve hayvanlarla olan manyetik ilişkisi *Jin*'i akla getirmektedir. Genel planlar filme hâkimdir. Böylelikle bulunulan ortam izleyiciye yansıtılır. Esmâ ve Meryem'in ormanda hayvan sesleri çıkararak ya da şarkı söyleyerek gezip eğlendikleri kısımlarda geçişler ise hızlı pan ve tilt hareketleri ile sağlanır.

Koca Dünya'nın Ali ve Zuhâl'i şehirdeki tehlikelerden kaçıp ormana saklanır. Burada yeni bir yaşamın temellerini oluşturmaya çalışan kardeşlerin ormana doğru yolculuklarında üst çekimlerle mekâna masalsı bir izlenim verilir. Barınacakları yere yaklaştıkça tertemiz göl, kuş sesleri ve yemyeşil ormanların yerini bir karanlık alır. Her an tehlikede oldukları hissi ağaç ve çalılıkların arkasından onları çeken kamera ile uyandırılır. Çocukların ruh hâllerini yansıtmak için hem genel plan hem de baş, omuz veya bel planları kullanılır. Örneğin Ali'nin, kardeşini yüzünde örtülü eşarpla ağaca yaslanmış bir şekilde bulduğu ve yanına sessizce uzandığı plan genel plandır ve hafif alt açıdan verilir. Böylelikle iki kardeşteki çaresizlik başarılı bir şekilde aktarılmış olur.

2.3.6. Ses ve Müzik Kullanımı

Reha Erdem filmlerinde, bazı duygu ve hislerin bilindik bir konuşma dilinde karşılığı yoktur. Onun filmlerinde bu boşluğu dolduran ise ses ve müziktir. Bu öğeleri son derece profesyonel olarak kullanmayı başaran Erdem bu iki unsuru alışılmışın dışında bir biçimde filmlerine entegre etmektedir. Filmlerde ses ve müzik bir fon olmaktan ziyade öykünün ana ritmini taşıyan en önemli yapı taşlarından biridir.

Filmlerin müzikleri ile ilgili olarak bazı yönetmenlerin filmlere müzik seçtiğini ancak kendisinin zaman zaman tam tersini yaptığını belirten yönetmen son derece geniş bir müzik arşivi olduğunu, film yaptığı zamanlarda da bazı parçaların filmde kullanılmak

üzere mucizevi bir şekilde karşısına çıktığını ifade etmektedir.¹⁰

Onun filmlerinde gözler kapatılarak sesler takip edildiğinde de bir anlam çıkarılabilmektedir. Anlatacaklarını görüntünün dışında bir de sesle anlatır Erdem. Çerçeve dışındaki gösterilmeyen yönetmen tarafından merak ettirilir; adeta “*duyduğunu gör*” der filmi izleyenlere. Mekân sesleri ve dışarıdan gelen sesler beraber ilerler ancak bir karışıklıktan ziyade anlamlı bir bütünlük oluşturur bu durum. Böylelikle izleyici görüntünün dışında kalan alanlarda da filmin devam ettiğini duyar.

A Ay'da köşkün deniz kenarında olduğu martıların sesinden anlaşılır. Vivaldi ise filmin tiyatral havasını pekiştirme görevi görmektedir. *Kaç Para Kaç* yine martı ve dalga seslerinin duyulduğu ancak gerilimi yaratmak adına gerekli sahnelerde davul seslerinin vurgulandığı bir ses kurgusuna sahiptir. Vapurdaki kovalama sahnesinde ise sahnenin ritmini yakalayan ve hissettiren bir şarkı çalar. Reha Erdem'in İstanbul'da geçen üçüncü uzun metraj filmi *Korkuyorum Anne*'ye filmin renkli ve sıcak atmosferine uygun olarak içinde Orta doğu ezgileri barındıran arabesk müzik eşlik etmektedir. Ezan sesi Erdem'in neredeyse bütün filmlerinde rastlanılan bir dış ses olarak var olsa da *Beş Vakit*'te filmin konsepti bakımından ayrı bir önem taşır. Bu filmin sesi ezan sesidir. Taşra filmi olmasından dolayı doğa ve hayvan seslerinin de yoğun bir şekilde duyulduğu *Beş Vakit*'te atmosferin sadeliğini vurgulamak adına klasik müzik de sıklıkla kullanılır. Bu filmde müzik “görsel bir fon gibidir” (Erdem, 2009, s. 167).

Hayat Var'da sinemasal anlatım ses kurgusu ile yaratılmıştır. Kaynağı öykünün içerisinde gösterilen sesler için kullanılan diegetik ses ve kaynağı belli olmayan, yani, diegetik olmayan sesler bu filmin tüm çehresini oluşturur. Sesin kaynağı çerçevenin içinde olabileceği gibi dışında da olabilir. Diegetik ses aynı zamanda içsel ve dışsal olarak da ayrılır. İçsel diegetik ses karakterlerin zihninden geçenlerin duyulduğu seslerdir (Kablmacı, 2011, s. 37). *Hayat Var*'a bakıldığında filmin geneline hâkim olan ve *Hayat*'in belli belirsiz mırıldanmaları duyulur. Bu mırıldanmalar ve diğer tuhaf sesler filmin gerilimini yaklaşık iki saat boyunca yüksek tutar. Martılar, uçak sesleri, vapur sesleri ve dedenin öksürükleri ile gerilim desteklenir. Yönetmenin aynı zamanda bir ses mühendisi olması hem biçimsel anlatıyı hem de içeriği ses unsuruyla kurgulamasını sağlamaktadır. Anlık durumların hissiyatını bu filmde sesler aracılığıyla aktaran Erdem, bir sestem başka bir sese geçerken izleyicide filmi adeta sesleri takip ederek izliyormuş hissi uyandırır.

Kalbi arabesk müzik ile atan bir film olduğu söylenebilen bu film için Erdem “o filmin bu müziğe ihtiyacı vardı” sözlerini dile getirmiştir. Zira filmde umutsuzluk luna-parkta dahi duyulan arabesk müzik ile vurgulanır. Arka fonda çalan Dert Bende Derman Sende şarkısı, dönen balerinin ışıkları ve balerinden inmek istemesine rağmen bir türlü başaramayan *Hayat*'in görüntüsü, filmin bütününi temsilen küçük bir özet gibidir.

Kosmos'da aşk, izleyiciye sözcüklerin ötesine geçen bir anlatımla aktarılır. *Kosmos* ve Neptün kuş sesini andıran bir cıvıltı ile hislerini ifade ederler. Hikâyenin geçtiği

¹⁰ *Seni Buldum Ya* filminin son bölümünde Esin Küçüktepepınar'ın Reha Erdem ile gerçekleştirdiği Soru&Cevap (Q&A) bölümünden alınmıştır.

sınır kasabasının diğer tarafında ise silah ve top seslerinin duyulduğu bir savaş vardır. Mezbahada kesilen hayvanların sesleri ile sınır ötesinde görülmeyen bu savaşın askerlerinin yaşadıkları özdeşleştirilir. Kendisi burada yaratmak istediğini “kadraj dışında bırakılan sınır ve militer yapının, mezbaha sahneleriyle görünür kılınması” (Güçbilmez’den aktaran Boz: 2019, s. 377) olarak tanımlar.

Jin’in müzikleri İzlandalı viyolenselist Hildur Gudnadóttir’e aittir. Yaratılan masal atmosferi bu müzikle pekiştirilir. Dış sesler ise ikiye ayrılır. Doğanın ve hayvanların sakinlik veren sesleri çoğu zaman çatışmalardan gelen bomba ve silah sesleriyle bölünür. *Jin*’in dışında bütün hayvanlar da bu seslerden korkar ve saklanma telaşına girer. Sesin bu şekilde kurgulanmasıyla adeta insanların doğaya ve canlılara nasıl zarar verdiği anlatılır.

Ormanda kuşlar gibi cıvıdayarak gezen Esmâ ve Meryem’in hikâyelerinin geçtiği *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da onların şarkılarına martı ve karga sesleri de eşlik eder. Adadaki karanlık atmosferi besleyen kargaların dışında bir de at sesleri hâkimdir ortama. Yönetmen böylelikle Ada’daki atların gerçek hayatta hor kullanılmasına bu film ile bir eleştiri de getirmiş olur. Klasik müziğin Ada’daki gerilim ile paralel kullanıldığı filmde doktor ve Meryem’in nişanında Şacettin Tanyerli’nin şarkısı eşliğinde tango yapılır.

Jin’de olduğu gibi *Koca Dünya*’da da dış sesler ikiye ayrılır. Bu sesler karakterlerin ruh hallerine ve gece/gündüz ayrımına göre değişkenlik gösterir. Gündüzleri doğanın huzurlu sesleri baskınken geceleri çeşitli hayvanların sesleri ile ormanın ürkütücülüğü vurgulanır.

3. “Seni Buldum Ya” Film İncelemesi

Reha Erdem’in “bu film hakkında söylenebilecek iki şeyden birincisi Zoom üzerinden çekildiği bir diğeri ise oyuncuların birbirini neredeyse hiç görmediği” (Erdem, 2021) ifadesiyle ana hatlarını çizdiği; 2021 yılında Mubi adlı dijital platformda izleyiciyle buluşan ve bir pandemi filmi olan *Seni Buldum Ya*, yönetmenin önceki filmlerinde tespit edilen ortak noktalar çerçevesinde analiz edilecektir.

3.2. Ortak Paydalar Çerçevesinde “Seni Buldum Ya”

Çalışma kapsamında izlenen dokuz Reha Erdem filminden öne çıkan ortak paydalar zaman kullanımı, mekân kullanımı, karakterler, tekrarlanan temalar bağlamında insan, hayvan ve doğa etkileşimi, montaj ve çekim teknikleri ve ses-müzik kullanımı olarak tespit edilmiş; ikinci bölüm başlığı altında maddeler halinde değerlendirilmiştir. Bu bölümde ise son filmi *Seni Buldum Ya* söz konusu kriterler çerçevesinde incelenecektir.

3.2.1. Zaman Kullanımı

A Ay’dan *Koca Dünya*’ya kadar filmlerinde zamanın ötesinde farklı bir zaman yaratan Reha Erdem, her filminin kendi zamanını oluşturarak izleyiciyi zaman üzerine yeniden düşündürmeye yönlendirmiştir. Çizgisel bir zamanda ilerlemeyen bir filmografik

geçmişin aksine son filmi olan *Seni Buldum Ya* tam da üzerinden geçilen şimdiki zamanı anlatır. Pandemi sürecinde karantina koşulları altında Zoom üzerinden çektiği bu filmin konusu pandeminin kendisini de içine dâhil etmektedir.

Covid-19 salgınının henüz ilk dönemlerinde çekimlerini gerçekleştirdiği filmin zamanı herkesin aynı anda deneyimlediği zaman dilimidir. Bu bağlamda yönetmenin zaman kullanımında ilk kez bu kadar şeffaf davranarak diğer filmlerinden ayrıldığı gözlemlenebilmektedir.

3.2.2. Mekân Kullanımı

Filmografisi göz önüne alındığında mekânı da tıpkı zaman gibi yeniden düzenleyerek farklı bir boyutta ele alan başarılı yönetmen aynı zamanda karakterleri tekinsiz bir ortamda konumlandırmaktadır. Son filmi *Seni Buldum Ya*’ya bakıldığında pandemi koşullarından dolayı güvende olmak için evde karantinada bulunan karakterlerin benzer şekilde güvende olmadıkları mizahi bir tarzla aktarılmıştır. Pandemi döneminde çoğu insanın eğitim ve iş hayatına devam edebilmek üzere kullandığı Zoom uygulamasını keşfettiği an “*bununla bir şey yapılabilir mi?*” (Erdem, 2021) diye düşündüğünü belirten Erdem filmde bir dolandırıcılık hikayesi ortaya çıkarmıştır. Filmin sonunda Esin Küçüktepepınar’la yaptığı Q&A bölümünde telefonla dolandırıcılığın çok yaygın olduğu günümüzde profesörlerin dahi tuzağa düşmesi üzerine bu “yetenekli” insanların hayatlarının kendisini meraklandığını ifade ederek onlardan aldığı esin ile *Seni Buldum Ya*’yı yazdığını belirtmektedir (Erdem, 2021). Filmde kurbanlarının bilgisayar ekranlarında Zoom uygulamasında aniden ortaya çıkarak “4. Daire” isimli siber suçlar biriminden olduğunu söyleyen Felek karakteri kurbanlarının geçmişteki hatalarından dolayı vicdan yaptırmasını sağlarken bir yandan da onlara evlerinde dahi gözetlendiklerini söyler. Kimini dolandırabilen kiminin ise sohbetini sevdiği için aralıklarla konuşmaya devam eden Felek’in kendisi de bu hikâyede dolandırılmaktadır. Böylelikle suçluların birbirine karıştığı bu filmde kimsenin evinde dahi güvende olmadığını altı çizilerek Erdem’in filmlerinin geneline hâkim olan tekinsiz mekân temasının bu filmde de kurulduğu anlaşılmaktadır.

Diğer yandan filmin dış çekimlerinde pandemi İstanbul’unu göstermek adına Taksim Meydanı veya Moda’nın dar sokakları gibi çeşitli bilindik İstanbul manzaralarıyla karşılaşmaktadır. Öyküsü İstanbul’da geçen diğer filmleri düşünüldüğünde neredeyse ilk kez İstanbul’un tanıdık bir yüzü ile karşılaşılmasına rağmen bu tanıdıklığın yalnızca mekânsal bir tanıdıklık olduğu söylenebilmektedir. Zira Erdem İstanbul’u alışılmışın dışında en bilindik mekânlarıyla sunar. Çünkü boş bir Taksim Meydanı aslında hiç de normal bir durum değildir. Dolayısıyla İstanbul’da geçen tüm filmleri gibi yine tam bir İstanbul manzarası sunulmamış olur izleyiciye.

3.2.3. Karakterler

Büyümenin sancılı yolları Erdem’in filmlerinde sık tekrarlanan temalardan biri olarak dikkat çekmektedir. “Büyümenin en büyük acısı kısırlılıkla duygusuyla mücadelede başlar” (Hürriyet, 2021) sözleri ile ise *Seni Buldum Ya*’daki büyüme mese-

lesinin gezindiği alanın o kısırılmışlık duygusu olduğunu ifade ederek Felek karakterinin saf çocuksuluğuna işaret eder. Bu çocuksuluk ona hem iyicil bir yön hem de çekicilik sağlarken kadınlar tarafından bir bakıma tiye alınan Felek, hemcinsleri tarafından ise ya kandırılır ya da azarlanır. Kadınların gücüne güvendiğini ve onlardan yana olduğunu hemen her filmde güçlü kadınlara yer vererek fark ettiren yönetmen son filmde de bu geleneği bozmamıştır.

“Filmdeki yetişkinler âlemine bir kontrast yaratmak adına” daha önce *Koca Dünya*’da da yer alan Ecem Uzun, Ceren karakteri ile *Seni Buldum Ya*’da tekrar karşımıza çıkmaktadır. Ceren, bu filmde babasıyla problem yaşayarak evi terk etmiş bir genç kızdır. Babasının isteği ile Felek tarafından eve dönmesi için ikna edilmesi gereken Ceren problemleri fakat eğlenceli biraz da gotik bir karakterdir. Çocukluk ve yetişkinlik arasına sıkışmış karakterlere hemen her filmde rastladığımız Erdem Z kuşağı olarak bilinen ve bu filmde Ceren’in temsil ettiği yeni kuşaklarla çalışmayı neden sevdiğini *Seni Buldum Ya* özelinde şu örnekle anlatmaktadır: “...mesela kurban edilecekken alay ediyor, dalga geçiyor... göründükleri gibiler” (Erdem, 2021). Hayat gibi erkek egemen sisteme isyan edip boyun eğmeyen bir karakter olan Ceren bu filmde Erdem’in diğer çocuklarından farklı olarak pozitif ve konuşkan bir yapıdadır.

3.2.4. Sinematografik Biçem: Montaj & Çekim Teknikleri

Seni Buldum Ya’ya kadar tüm filmlerinde kendi sinemasal gerçekliğini üretmek adına en önemli araç olarak montajı kullanan yönetmen, her fırsatta bunu dile getirmektedir. Zoom görüşme kayıtlarının ve aralarda kısa bir mola tadında verilen dış çekimlerin birbirlerine basitçe eklenmesi ile ortaya çıkan *Seni Buldum Ya* ise Erdem açısından yeni ve farklı bir tecrübe olarak ortaya çıkmış bir filmidir. Zoom karelerinin seyirciyi bunaltmasına izin vermeyecek şekilde ara plan olarak verdiği dış çekim görüntülerinde pandemi İstanbul’unun nasıl bir atmosfere sahip olduğunu aktararak filmin ana metninin vurgusunu güçlendirmiştir.

“Niyetin salonları doldurmak olmadığı bir durumda herkes film yapabilir” sözleriyle sinemanın demokratikleşmesine de vurgu yapan Reha Erdem böyle bir film için aslında pandemiye bile gerek olmadığını; sinemayla ilgili olan herkesin basit montaj hakkında bilgiye sahip olduğunu söyleyerek çekilen kayıtların yayınlanabileceği YouTube gibi elverişli platformların bu iş için her zaman uygun olduğu dile getirmektedir (Erdem, 2021).

A-Ay’dan itibaren çekim teknikleri konusunda kendi tarzını ortaya koyan ve giderek bunu geliştiren yönetmenin son filmi ile yaptığı devrim niteliğindeki değişikliklerden bir diğeri bu alanda gerçekleşmiştir. *Seni Buldum Ya*’nın biraz da Zoom’a söylenmiş bir söz olduğunu; ağır ekiplerden hoşlanmadığını ve bu durumu sinemaya bir yük olarak gördüğünü “...tek başımdım ve zevkliydi” sözleri ile anlatmaktadır (Erdem, 2021). Zoom kareleri haricinde geçiş olarak kullanılan dış çekimlerin bulunduğu filmde pandemi günlerinde çeşitli İstanbul görüntüleri genel plan ile verilir. Felek karakterinin Levent sokaklarında âşık olduğu kadının evini arayarak dolaştığı planlarda ise onu genel de göğüs, bel ve genel planlarla görürüz. Böylelikle ortamı göstermenin yanı sıra karak-

terin hem arayışı vurgulanır hem de seyirci ile özdeşleşme kurdurular. Zoom görüşmelerine bakıldığında ise genellikle karakterler bir video konferans görüşmesinde olduğu gibi genellikle göğüs veya omuz planlarla görülür. Filmin geneline hâkim olan milongo dansının geçtiği sekanslarda ise oyuncular boy plan ile verilir.

3.2.6. Ses ve Müzik Kullanımı

Her zaman yeni müzikleri keşfetmenin peşinde olduğunun vurgusunu yapan Erdem’in üstün ses ve müzik kullanımı son filmi *Seni Buldum Ya*’da da öne çıkan özellikler arasındadır. Neşe Karaböcek’in seslendirdiği ve içinde “bir meçhul âleme giderken dünya, belki bir gerçekiz belki de rüya...” şeklinde filmin tamamlayıcısı niteliğinde sözlerin geçtiği şarkı filme ilham olarak adını vermiş; adeta sözler ve filmin ortaya çıkış nedeni birbirini tamamlamıştır.

Müziğin ona ilham verdiğini dolayısıyla da devamlı olarak şarkı biriktirdiğini kendisiyle yapılan röportajda dile getiren yönetmen bir projenin başlangıcında uygun olan şarkıların kendisini mucizevi bir şekilde bulduğunu ifade etmekte; *Seni Buldum Ya* adlı parçanın isminin bu filmin bel kemiği olduğunu da sözlerine eklemektedir (Erdem, 2021).

Ezan veya martı sesi gibi daha öncesinde bariz olarak kullanılan dış sesler bu filmde yer almamış; onun yerine çok sayıda şarkı kullanılmıştır. Francisco Canaro’nun milango parçalarının sıklıkla duyulduğu filmin ritmi bu parçalarla sağlanmıştır. Kerim ve Felek’in milongo yaptığı sahneler dışında Felek’in sokak sokak sevdiği kadının evini araması bu milongo parçalarının ritmi ile uyumludur. Tilbe Saran’ın Georgia Gibbs şarkısı eşliğinde dansı ise karantina döneminde zaman zaman yaşanan boşvermişlik psikolojisini temsil eder bir görünümüdür.

SONUÇ

Bu çalışmanın önemi, Reha Erdem'in son filmi *Seni Buldum Ya* üzerine alan yazında yapılmış bir çalışma olmaması bakımından özgün bir çalışma olarak yerini alacak olmasıdır. Tüm toplumların yaklaşık bir buçuk yıldır mücadele ettiği Covid-19 salgınının her şeyi olduğu gibi tüm kültür sanat etkinliklerini de etkilediği apaçık bir gerçektir. Yaşanan bu süreç ile Türkiye'nin önemli auteur yönetmenlerden biri olan Reha Erdem'in kendi sinemasal geçmişinden koparak pandemide popülerleşen Zoom isimli konferans uygulamasının kısıtlı imkânları dâhilinde bir film yapması bu çalışmayı ilgi çekici kılmaktadır. Bu çalışma ile "Her darlık yeni bir ufuk açar bu darlık da *Seni Buldum Ya*'yı ortaya çıkardı" (Erdem, 2021) ifadesiyle kendi sinemasında tabir-i caizse bir küçülmeye gittiğini ancak bu durumun tam da istediği gibi bir şey olduğunu dile getirerek memnuniyetini ifade etmiştir.

Reha Erdem kendine ait tarzı, üslubu ve sinema dili ile yönetmenlik hayatında toplam on adet uzun metraj film çekmiştir. Bu filmler incelendiğinde son filmi *Seni Buldum Ya*'ya kadar olan filmlerin hemen hepsinin aynı sorunlar etrafında döndüğü tekrar eden yapısal ve anlamsal kodlarda gözlemlenebilmektedir. Filmlerinde zaman ve mekân algısıyla oynamayı seven; gerçeği yerinden edip yapay bir gerçeklik oluşturan ve sembolik bir dünya kuran Erdem'in son filminde ilk kez neredeyse her şey görüldüğü kadardır. Filmlerinin birçoğunun zaman mekân kullanımları, karakterleri, sinematografik biçemi, temaları ve ses kullanımı kendi içlerinde tutarlı, birbirini tekrarlayan şekilde ilerleyen yönetmenin son filmi *Seni Buldum Ya* ile söz konusu kriterlerin çoğundan uzaklaştığı görülmüştür.

A Ay (1989), *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2009), *Kosmos* (2010), *Jin* (2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2014) ve *Koca Dünya* (2016) filmlerinin analiz edildiği çalışmada dikkat çeken nokta hemen her filmde zamansızlık; mekânsızlık; büyümekte olan ya da büyüyemeyen karakterler; özgün montaj ve çekim teknikleri; insan, hayvan ve doğa üçlüsünün etkileşimi; filmin ritmini belirleyen müzik ve ses kullanımı onun filmlerinin ayırt edilmesini mümkün kılan öğeler olarak ortaya çıkmıştır. O, son filmine kadar kendi sinemasal gerçekliğini bu unsurlarla özellikle de üst düzey montaj tekniklerinin kullanımıyla yaratmış; *Seni Buldum Ya* ile kendi döngüsünü kırmıştır.

Onun filmlerinde zaman, her filmin kendi gerçekliğine uygun biçimde yeniden üretilen bir kavram olarak izleyicinin karşısına çıkar. *Seni Buldum Ya* ise doğrusal bir zamanda akarken hangi dönemin ele alındığı filmin konseptinden de kaynaklı olarak net bir şekilde fark edilmektedir. Dolayısıyla Erdem'in bu filmde zaman konusunda yeni bir tavır sergilediği görülebilmektedir.

Seni Buldum Ya mekân olarak İstanbul'da geçen filmlerinden bir diğeri olmuştur. Diğer filmlerinde İstanbul'u alışagelmışin dışında; filmin ruhunu yansıtacak şekilde yeniden oluşturan yönetmen bu filmde karantinadaki İstanbul'u sokak sokak gezdirmiş, ilk defa Taksim gibi turistik bir meydana filmde yer vermiştir. Ancak karantinadaki bomboş sokaklara sahip İstanbul'un hele ki boş bir Taksim'in gerçek İstanbul'u tem-

sil etmemesi nedeniyle yönetmenin yine mekânı filmin karakteristiğine göre düzenlediği rahatlıkla söylenebilmektedir. Arabadan çekilen dar sokaklarda kadraja yalnızca apartmanların girmesi ise karantinada bulunan insanların evlerine nasıl hapsediklerini anlatır gibidir.

Erdem'in karakterlerinin sessizliklerinde toplumdaki kalıplaşmış yargılara, hegemonik düzene, erkek egemen söylemlere, yani genel olarak ataerkil toplum düzenine isyan vardır. Ve bu nedendir ki *A Ay*'da Yekta'nın dedesi yatalaktır; paranın esiri olan Selim en sonunda intihar edecektir; Ramiz Bey sinir ve tansiyon hastasıdır. *Beş Vakit*'te ise Ömer'in nefret ettiği babasının ciddi bir rahatsızlığı vardır; Hayat'ın dedesi oksijen tüpünden ayrıldığı an nefessiz kalacaktır. *Kosmos*'da kahvede oturan terzi sürekli öksürür; Jin'de asker yaralıdır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'ın Adem'i ise filmin sonunda ölecektir. *Koca Dünya*'da Zuhâl'e tecavüz eden üvey baba öldürülür. *Seni Buldum Ya*'da Felek maddi olarak dolandırılmanın yanında manevi anlamda da dolandırılarak aşk acısı çekecektir. Filmde aşk teması ilk defa günlük hayatta nasıl görünüyorsa öyle işlenmiştir. Dolayısıyla bu noktada aşkın işleniş bağlamında bir yeniliğin söz konusu olduğu da söylenebilmektedir.

Biraz zorlandığında *Kaç Para Kaç*'ta dahi yakalanabilecek olan büyüme teması son filmde Felek karakterinin geçirdiği dönüşüm üzerinden değerlendirilebilir olmakla birlikte Ceren karakterinin isyankâr bir ergen olarak hem babasına hem de Felek'e alaycı bir şekilde kafa tutması Reha Erdem'in problematik çocuklarından vazgeçmemesi olarak yorumlanabilmektedir. Filmin sonunda bu konuya ilişkin olarak Erdem, Z kuşağının görüldüğü gibi olduğunu dolayısıyla da onlarla çalışmayı sevdiğini ifade etmektedir.

Montaj ve çekim tekniklerine bakıldığında diğer dokuz filminden de tamamen koptuğu kendi sinematografisinde radikal bir devrim yaptığı rahatlıkla fark edilebilmektedir. Kafa, omuz, göğüs ve boy planlarının kullanıldığı Zoom karelerinin basit bir şekilde birbirine eklenmesiyle ortaya çıkarılan filmde video görüşmelerinin aralarına yalnızca ara plan olarak çeşitli İstanbul görüntüleri eklenmiştir. Zoom'un bu amaçla kullanılabilir olması yanında basit bir çekim/montaj bilgisiyle ilgi duyan herkesin ortaya böyle bir iş çıkarabileceğini belirten yönetmen gelinen durumu "sinemanın demokratikleşmesi" olarak yorumlamaktadır (Erdem, 2020). Bu bağlamda *Seni Buldum Ya*'nın, film yapma isteği olan herkese bir önyak olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Çoğu filmi gibi *Seni Buldum Ya*'nın da ritmini müzikten alan bir film olduğu söylenebilmektedir. Dış ses kullanımını sıklıkla tercih eden yönetmen bu defa Zoom uygulaması ile ilgili olarak arama yapma ve sonlandırma sonucu duyulan teknik seslerin dışında herhangi bir dış ses kullanmamış; ancak seçilen şarkılar filme ilişkin dikkat çekici unsurlardan biri olmuştur. Karantinada bunalan bireylerin gel-gitli ruh hallerine uygun olarak seçildiği düşünülen müzik seçkisinde milongo da işin içine dâhildir; Müslüm Gürses de.

Geçmişte niye film yaptığı hakkında yöneltilen bir soruya "kendimi daha iyi hissetmek için" yanıtı veren Erdem, *Seni Buldum Ya* ile yalnızca kendisini değil sevenlerine de kendilerini iyi hissettiren elindeki imkânlarla ilerisi için bu dönemi yansı-

tacak bir ürün çıkarmıştır. Filmin sonunda bulunan soru ve cevap kısmında ifade ettiği “...film yapma isteği olduğu sürece hiçbir şey engel değil” sözleri ise onun sinemaya olan tutkusunu dünyayı derinden sarsan bir hastalığın bile durduramayacağını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Çalışmada, pandemi şartlarında Zoom uygulamasının sunduğu sınırlı imkânlarla girdiği bu yeni yolun Erdem’in bu filme kadar oluşturduğu auteur üslubunu devam ettirebilecek kriterleri sürdürmesini teknik sınırlar nedeniyle mümkün kılmadığı ancak yenilikçi tavrıyla kendine farklı bir yol açtığı ve filmlerinde daha önce de yer alan deneysel tavrını güçlendirdiği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda çalışmada tespit edilen ortak unsurlar çerçevesinde *Seni Buldum Ya*’da zaman kullanımı ve sinematografik biçim bakımından farklılıklar gözlemlenmiş; mekân kullanımı, karakterler ve ses ve müzik kullanımını konusunda bazı benzerlikler kurulabilmiştir. Anlatı inşasını insan, hayvan ve doğa etkileşiminin üzerine kurmayı seven yönetmenin son filminde hiçbirine yer vermediği de dikkat çekicidir. Aynı zamanda yönetmenin filmleri hakkında daha önceden ifade ettiği “farklılaşarak devam edecek” umutlarının gerçekleştiğinin anlaşıldığı bu film ile yönetmen herhangi bir kalıba bağlı kalmadan fikrinin onu götürdüğü yere gitme cesaretini gösterebildiğini ispat etmektedir.

Bu çalışmada Reha Erdem’in son filmi olan *Seni Buldum Ya* yönetmenin önceki filmleriyle benzerlik ve farklılıklarının tespit edilmesi açısından auteur eleştiri üzerinden analiz edilmiştir. Bu film ile ilgili olarak yapılacak başka akademik çalışmalarda film deneysel yönü ile vurgulanarak yönetmenin önceki filmlerinde kullandığı deneysel öğelerle birlikte değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?!. Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. Fırat Yücel (Ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan içinde (ss. 19-46). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Altıntaş, G. (2009). Kuru Rüya Alemi, Fırat Yücel (Ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan içinde (ss. 49-69). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Aydemir, Ş. (2009). Sol Eli Başımın Altında Olsun, Sağ da Beni Kucaklasın. Fırat Yücel (Ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan içinde (ss. 131-139). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Aytaç, S. (2009). Sınır Üzerinde Hayat. Fırat Yücel (Ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan içinde (ss.73-84). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Bikiç, Ç. N. (2020). Pandemi Etkisi: Kısa Film Festivalleri ve Yaşanan Dönüşüm Üzerine Bir Değerlendirme. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 8 (2), ss. 1234-1261.

Doğan, Y. (2019). Reha Erdem Filmlerinde Zaman ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme. Global Media Journal TR Edition, 9(18), ss. 201-227.

Ertan, E. (2009). Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar..., Fırat Yücel (Ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan içinde (ss.107-111). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Esen, K. Ş. (2015). Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research, 11(58), ss. 649-668.

Kablamacı, M. A. D. (2011). Reha Erdem’i Dinlemek: Hayat’ın Ses(sizliği), 2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bakış içinde (ss. 9-46). Özgür Yılmazkol (Ed.) İstanbul: Okur Kitaplığı.

Kahraman, E. M. (2020). Covid-19 Salgınının Kültür ve Sanat Etkinliklerine Etkisi. Yıldız Journal of Art and Design, 7(1), ss. 84-99.

Tuncer, Ö.A. (2009). Zamansallık ve Kaçış. Fırat Yücel (Ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan içinde (ss. 87-104). İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Üstün, Ç. ve Özçiftçi, S. (2020). Covid-19 Pandemisinin Sosyal Yaşam ve Etik Düzlem Üzerine Etkileri: Bir Değerlendirme Çalışması. Anadolu Kliniği Tıp Bilimler Dergisi, 25(Special Issue on Covid 19), ss. 142-153.

Yücel, F. (ed.). (2009). Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan. İstanbul: Çitlimbik Yayınları.

Tezler

Boz, Ö. (2019). “Auteur Kuram” Çerçevesinde Reha Erdem Sineması, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Verep, Y.G. (2018). Reha Erdem Sinemasında Anlam ve Anlatının Kurgu ile İnşası. (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yalçinkaya, Ş. (2016). Sinemada Montaj ve Reha Erdem Söylemini Anlamak, (Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Ünlü Sinemacıların Çektiği Kısa Filmlerden Oluşan ‘Homemade’ Netflix’te Yayınlanacak” (24 Haziran 2020). Birgün. <https://www.birgun.net/haber/unlu-sinemacilarin-cektigi-kisa-filmlerden-olusan-homemade-netflix-te-yayinlanacak-305817> (Erişim Tarihi: 16.08.2021).

Erdoğan, M. (2021) Kalıplara Sığmayan Bir Yönetmen; Reha Erdem” <https://www.indyurk.com/node/320661/turkiyeden-sesler/kaliplara-sigmayan-bir-yonetmen-reha-erdem> (Erişim tarihi: 15.04.2021).

Erdem, R. (2021). “Seni Buldum Ya” Film içinde Soru ve Cevap Bölümü. (Gerçekleştirilen: Esin Küçüktepepınar).

Horkley, E. (2020). The Movie That Will Change How You Look at Zoom Meetings. <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/08/host-first-great-antennae-horror-movie/615385/> (Erişim tarihi: 10.05.2021).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) (2020). <https://film.iksv.org/tr/haberler/39-istanbul-film-festivali-programindan-15-film-cevrimeci-gosterime-aciliyor> (Erişim Tarihi: 22.08.2021).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) (2021). <https://film.iksv.org/tr/haberler/40-istanbul-film-festivali-1-nisan-29-haziran-tarihlerinde-izleyiciyle-bulusuyor> (Erişim Tarihi: 22.08.2021).

Küçüktepepınar, E. (2013) “Reha Erdem: Bir Nevi Araftayız” <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yonetmen-reha-erdem-bir-nevi-araftayiz-623890> (Erişim tarihi: 14.04.2021).

Nevett, J. (2020) “The \$0-Budget Movie That ‘Topped the US Box Office’” <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-53099283> (Erişim tarihi: 10.05.2021).

Dünya Sağlık Örgütü Corona Virüsü Salgınına Pandemi İlan Etti. (18 Mart 2020).Sözcü. <https://www.sozcu.com.tr/2020/dunya/son-dakika-dunya-saglik-orgutu-corona-virusu-salginini-pandemi-ilan-etti-5674354/> (Erişim tarihi: 14.04.2021).

Vardan, U. (2016) Reha Erdem: Sanat Bilgiyle Olur Girişimcilikle Değil. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/reha-erdem-sanat-bilgiyle-olur-girisimcilikle-degil-40243024> (Erişim tarihi: 14.04.2021).

Vardan, U. (2021) Dünyanın En Huzurlu Setiydi. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/dunyanin-en-huzurlu-setiydi-41756156> (Erişim tarihi: 14.04.2021).

World Health Organization (WHO) (2020). <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020> (Erişim tarihi: 10.10.2021).

MELEKLER VE ŞEYTanLAR: 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KÜLTÜREL ŞİZOFRENİ

ANGELS AND DEMONS: CULTURAL SCHIZOPHRENIA IN TURKISH CINEMA AFTER 1980

Hasan NAZLIGÜL

Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon ve Sinema, Yüksek Lisans Öğrencisi
hasannazligul09@gmail.com

ÖZET

Modernite, Avrupa'da uzun yıllar alan bir sürecin sonucunda doğal olarak ortaya çıkmıştır. Fakat sonradan modernleşmeye çalışan geleneksel toplumlar bu süreci dış müdahalelerle, kısa süre içinde ve yapay olarak gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar. Bu durumda birçok sorun ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan sorunlardan biri de bilinç düzeyinde kendisini gösterir. Modernleşmeye çalışan toplumlar ne kendi geleneksel dünya görüşlerinden koparak modern döneme uyum sağlayabilmekte ne de kendi geleneksel dünya görüşlerini koruyabilmektedirler. Shayegan'a göre iki heterojen dünya görüşünün bir toplum içinde aynı anda etkinlik göstermesi kültürel şizofreniye yol açmaktadır. Türkiye'de bu durum kendisini özellikle 1980 sonrasında göstermektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kuramsallaşan devlet merkezli modernleşme modeli yeri ni 1980'lerde toplum merkezli modernleşme modeline bırakmış ve bunun sonucunda her alanda hızlı bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Kısa süre içinde gerçekleşen hızlı dönüşüm kültürel şizofreniyi ortaya çıkarmıştır. Bilinç düzeyinde meydana gelen kültürel şizofreni kendisini en net kültür ürünlerinde yani sanatta göstermektedir. 1980 sonrası Türk sinemasında kültürel şizofreninin izleri filmlerde ortaya çıkan melekler, şeytanlar, hayaller ve hayaletler gibi anomalilerle görülmeye başlanmıştır. Çalışmada filmlerde görülen şeytan ve melek karakteri incelemeye alınmıştır. Bu bağlamda incelenen filmler, Arkadaşım Şeytan (1988), Uzun İnce Bir Yol (1991), Siyah Pelerinli Adam (1992) ve Gölge Oyunu'dur (1993). Filmlerde ortaya çıkan şeytan karakterleri modernleşmeyi temsil etmekte ve içinde bulunulan kötü durumdan onlar sorumlu tutulmaktadırlar. Melek olarak görünen karakterlerse özlem duyulan geçmişi ve geleneği temsil etmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Şizofreni, Modernleşme, Melekler ve Şeytanlar, Türk Sineması.

ABSTRACT

Modernization in Western societies is a process that has occurred naturally over many years. However, traditional societies that attempt to modernize afterwards strive to accomplish this process artificially and in a short short span of time with foreign interventions. In such a case, many problems emerge. One of the emerging problems manifests itself at the level of consciousness. Societies attempting to modernize can neither adapt to the modern period by breaking away from their traditional worldviews, nor can they maintain their traditional worldviews. The simultaneous activity of two heterogeneous worldviews within a society causes cultural schizophrenia. In Turkey, this situation shows itself particularly after 1980. The state-centric modernization model, which was theorized in the early years of the Republic, was replaced by the sociocentric modernization model in the 1980s, and consequently, a rapid transformation took place in all areas. The rapid transformation that took place in a short time has revealed cultural schizophrenia. Cultural schizophrenia, which occurs at the level of consciousness, manifests itself most distinctly in cultural artifacts, namely in art. After 1980, traces of cultural schizophrenia in Turkish cinema began to be seen with anomalies such as angels, demons, dreams and ghosts appearing in movies. In this study, the devil and angel characters seen in the movies are examined. The films examined in this context include Devil My Friend (1988), On a Long Thin Road (1991), Black Cloaked Man (1992) and The Shadow Play (1993). The characters who appear as demons in the movies represent modernization and they are held accountable for the plight. The characters who appear as angels stand for the long-awaited old times and tradition.

Key Words: Cultural Schizophrenia, Modernization, Angels and Demons, Turkish Cinema.

GİRİŞ

Kültürel şizofreni kavramı İranlı filozof Daryush Shayegan tarafından ortaya atılmıştır. Şizofreni bireyin gerçekle gerçek olmayanı ayırt etmesini zorlaştırarak duygu ve düşünce akışının bozulmasına sebep olan bir hastalıktır. Şizofren bir bireyin gerçeklikle olan bağlantısı hasar görmüştür. Shayegan insanda ortaya çıkan bu hastalığın modernleşmeye çalışan geleneksel toplumların kültürlerinde de ortaya çıktığını söylemektedir. Batıda bilimsel ve teknik devrimler uzun bir sürecin sonucunda ortaya çıkmıştır ve bu devrimler her seferinde bilinci yeni bakışın gerçekliğine uygun hale getirmiştir. Fakat Batı karşısından “geri kalmış” kültürler modernleşmeye çalıştıklarında modernliğin son aşamasıyla karşı karşıya gelmişlerdir (Shayegan, 1991, s. 13-14). Modernliği ortaya çıkaran doğal süreçleri yaşamayan geleneksel toplumlar “gelişmek” için bu süreci çok daha hızlı bir şekilde gerçekleştirmek durumunda kalmışlardır. Bu yüzden modernleşme içselleştirilememiş, gelenek ile modernlik arasında melez bilinçler meydana gelmiştir. Bir yandan değişmeye ve gelişmeye çalışmak öte yandan gelenekler ve dinsel inanışların baskısı gerçekliklerinin bozulmasına sebep olmuştur. İki heterojen dünya görüşünün bir toplum içinde aynı anda etkinlik göstermesi kültürel şizofreniyle sonuçlanmaktadır.

Kültürel şizofreni, kendisini en net dönemin sanat eserlerinde göstermektedir. Türk sinemasında 1980’den sonra çekilen filmlerde ortaya çıkan melekler ve şeytanlar bu bağlamda değerlendirilebilir. Filmlerde melekler kaybedilen geleneği temsil etmektedir. Berger’e göre modernleşmeye çalışan toplumlarda melekler hakkında söylentilerin devam etmesi dünyanın insanileşmesine katkı sağlamaktadır (2012, s.17). Filmlerde dünyevi gerçekliğin ihlali olarak somutlaşan melekler, kaybedilmiş geçmişe ve geleneğe duyulan özlemi sembolize etmektedirler (2012, s. 212). Filmlerde meleklerin ortaya çıkışı psikolojik olarak da açıklanabilir. Nasio’ya göre kaybedilen şeyin imgesine yapılan aşırı duygusal yatırım bu imgenin sonunda ben’in dışına itilmesine ve özne tarafından sanrılı bir şekilde algılanmasına sebep olmaktadır. Sonuçta kaybedilen şeyin hayalet olarak geri gelmesidir (Nasio, 2007, ss. 41-45). 1980 sonrası Türk sinemasındaysa kaybedilen ve özlem duyulan gelenek melek karakterleriyle geri gelmiştir.

Filmlerdeki şeytan karakterleri ise modernleşmeye gösterilen tepkiyi sembolize etmektedir. Messadie’ye göre şeytan temelde farklı olana, yabancıya ve değişime duyulan nefretin dışı vurumundan başka bir şey değildir. Her dönemde bilinmeyen şey şeytanlaştırılmış ve ondan nefret edilmiştir (Messadie, 1998, s. 553). Modernleşme de geleneksel toplumlar için yabancı bir süreçtir ve bu süreç onlara büyük bir değişimi ifade eder. Bu yüzden modernlik geleneksel toplumlarca şeytanlaştırılmış ve bu durum 1980 sonrası Türk sinemasına şeytan karakterlerinin ortaya çıkışı olarak yansımıştır.

Geleneksel toplumlarda modernleşmenin neden olduğu kültürel şizofreniyi anlamak için önce modernliğin ne anlama geldiği, tarihsel arka planı, geleneksellikten farklı ve modern bireyin özellikleri incelenmiştir. Bu incelemelerden sonra Batıda modernliği mümkün kılan bilinçsel dönüşümler, Foucault’nun episteme ve süreksizlik kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Foucault’ya göre episteme, belirli bir dönem içinde dünyayı algılayışımızı belirleyerek bilgi alanımızı sınırlayan tarihsel süreçlerdir. Modern Batı

toplumu mevcut bilinçsel düzeye üç epistemik dönem sonucunda ulaşmıştır. Foucault bu üç dönemi Rönesans, klasik ve modern dönem olarak adlandırır. Her dönem kendi içinde yekparedir ve bir önceki dönemden süreksizdir. Süreksizlik kavramıyla her yeni dönemde bilimsel ve kültürel kırılmaların yaşandığı ve bu yüzden dünyanın bir önceki döneme göre farklı algılanmaya başladığı kastedilmektedir (Merquior,1986, s. 47).

Batı dışında kalan geleneksel toplumların geleneksellikten modernliğe nasıl geçtikleri ve bu geçişin özellikleri modernleşme başlığı altında açıklanmaya çalışılmıştır. Modernleşmeye çalışan her toplumda farklı modernleşme modelleri ortaya çıkmıştır. Çalışmanın odağı Türk sineması olduğu için Türk modernleşme tarihi de detaylı olarak incelenmiştir.

Çalışmanın amacı, 1980 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan melek ve şeytan gibi anomalileri tespit etmek ve bunların ne anlama geldiklerini ortaya çıkarmaktır. Bunun için Shayegan’ın ortaya attığı kültürel şizofreni kavramından yararlanılacak ve 1980 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan bu anomalilerle Türk modernleşmesi arasında bir bağlantı olup olmadığı araştırılacaktır.

Çalışmanın örneklemini oluşturmak için 1980-2000 yılları arasında içinde melek, şeytan, hayal ve hayalet gibi anomaliler¹ bulunduran on dört film izlenmiş, çalışmanın amacına uygun olacak şekilde içinde melek ve şeytan karakterleri bulunduran dört film incelemeye tabi tutulmuştur. Bu filmler Atıf Yılmaz’ın *Arkadaşım Şeytan* (1988), Tunç Başaran’ın *Uzun İnce Bir Yol* (1991), İsmail Güneş’in *Siyah Pelerinli Adam* (1992) ve Yavuz Turgul’un *Gölge Oyunu* (1993) filmleridir. Çalışmada bu dört filmde görülen melek ve şeytan karakterlerinin fiziksel özellikleri, davranışları ve söylemleri incelenerek neyi temsil ettikleri analiz edilmiştir.

1.Modernlik ve Geleneksellik

Modernlik kavramı 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan yaşam, toplumsal örgütlenme (insan-insan, insan-doğa ilişkileri) ve iktisadi ilişkilerdeki değişimi ifade etmektedir. Modernlik ile oluşan yeni toplumsal yapı ve birey geleneksel olarak nitelendirilen önceki dönemden farklıdır (Giddens, 2020, s. 9). Modernliği geleneksellikten ayıran en önemli özellik akla duyulan güven ve aklın rehberliğinde ilerleme fikridir (Touraine, 2002, s. 24). Akla duyulan güven bilim ve teknolojiye önemli gelişmeler yaşanmasını sağlayarak bir rasyonelleşme süreci başlatmıştır. Weber’e göre modern toplumun temelinde bu rasyonelleşme süreci yatmaktadır ve moderniteyi karakterize eden bütün özellikler (kapitalizm, bürokrasi, kentleşme vb.) dinin rasyonelleşmesi sonucunda oluşmuştur. Weber dini düşünce ve davranışlarda yaşanan rasyonelleşme sürecini “büyü bozumu” kavramıyla açıklamıştır (Çiğdem, 1997, ss. 40-41). Dünyanın büyüünün bozulmasının önemli bir sonucu aklın “araçsallaşmasıdır”. Bu dönemde “akıl araçsallaşarak” ahlaki değerlerden soyutlanmış ve belirli bir amaca ulaşmak (doğa ve insan üzerinde egemenlik kurmak) için kullanılan bir araç haline gelmiştir (Horkheimer, 2013, ss. 58-59).

¹ Anomali sözcüğü düzensizliği ve normalin dışına sapan şeyi ifade eder. Genellikle doğuştan veya gelişimsel bozukluklara atıfta bulunan bir psikoloji terimi olması bakımından bu terimin kullanılması tercih edilmiştir (VandenBos, 2007, s. 59).

Klasik sosyolojinin üç önemli ismi olan Marx, Durkheim ve Weber modernliğin doğası hakkında farklı teoriler ortaya atmışlardır. Marx'a göre modern dönemin dönüştürücü dinamiği kapitalizmdir. Kapitalizmin ayırt edici özelliği emek gücünün metalaşması ve üretim araçlarının topraktan koparak temel üretim aracının sermaye haline gelmesidir. Durkheim modernliğin doğasıyla ilgili olarak endüstrileşme, toplumsal iş bölümü ve ahlaki bireyselleşmeyi öne çıkarırken, Weber insan faaliyetlerinin bürokratik olarak örgütlenmesini ve rasyonelleşmeyi vurgulamaktadır (Giddens, 2020, ss. 15-19) .

Giddens'a göre modern toplumu geleneksel toplumdaki ayıran üç özellik vardır. Bunlardan ilki değişim hızıdır. Modern toplumlar geleneksel toplumlara göre çok daha devingendir ve değişim çok daha hızlı gerçekleşir. İkinci özellik değişim alanıdır. Modernleşmeyle birlikte dünyanın her yeri birbiriyle iletişime geçerek iletişimin yerel sınırları ortadan kalkmış ve toplumsal değişimin sınırları bütün küre haline gelmiştir. Son özellik modern kurumların doğasıdır. Modern dönemde ortaya çıkan ulus devletler ve onların siyasal sistemleri, toplumu organize ederek geleneksel toplumlarda mümkün olmayan kurumlar yaratmıştır (Giddens, 2020, s. 14) .

Giddens ayrıca modern toplum ile geleneksel toplum arasında üç temel süreksizlik saptar. Bunlardan ilki “zaman ve uzamdaki” süreksizliktir. Modernlik öncesi toplumlarda uzam yerel etkinliklerle belirlenirdi. Modernlikle birlikte yüz yüze iletişim durumundan, konum olarak uzaktakilerle iletişime geçmenin teknolojik imkanları bulunmuş ve kişiler arasındaki ilişki yöreden kopmuştur (Giddens, 2020, s. 24) Kitle iletişim araçlarının keşfi ve toplumsal olarak yaygınlaşması ile modernleşmenin ortaya çıkışı arasında sıkı bağlar vardır. Geleneksel toplumda hakim olan sözlü iletişim doğası gereği bazı sınırlılıklara (zaman, mekân, anlam kaybı) sahiptir. İletişim araçlarında yaşanan teknolojik ilerlemeler, zaman-mekân ve insan ilişkilerini kökten değiştirmiştir.

Geleneksel toplumlarda geçmiş bilgi ve deneyimlerin aktarıcısı olan sözlü kültür ürünlerinin, yazılı kültürde olduğu gibi kayıt altına alınarak muhafaza edilmeleri mümkün değildir. Bu yüzden sözlü kültürler, güçlükte elde edilen bilgilerin yok olmaması için değişimin yavaş yaşandığı muhafazakâr kültürlerdir. Fakat matbaaların yaygınlaşması, gazete, telgraf ve radyo gibi kitle iletişim araçlarının keşfiyle birlikte bilginin taşınması, aktarılması ve yeniden üretilmesi çok daha kolay bir hale gelmiştir (Giddens, 2010, s. 42) .

İkinci süreksizlik toplumsal ilişkilerin yerel etkileşim bağlarından kurtulması ve sonsuz uzunluktaki zaman uzam boyunca yeniden yapılandırılmasını ifade eden “yerinden çıkarmadır”. Giddens yerinden çıkarma kavramını da “simgesel işaretlerin yaratılması” ve “uzmanlık sistemleri” olarak ikiye ayırır. Simgesel işaretlere gösterilebilecek en iyi örnek paradır. Elden ele geçebilen bir mübadele aracı olarak para, bir şeyin başka bir şeyle mübadele edilmesine, söz konusu malların birbirleriyle herhangi bir tözsel niteliği paylaşıp paylaşmadığına bakmaksızın olanak sağlar. Uzmanlık sistemleri ise yaşanan maddi ve toplumsal çevreyi tasarlayıp düzenleyen profesyonellerin oluşturduğu sistemdir. Günlük hayatta ihtiyacımız olan her şey belirli uzmanlar (evimi tasarlayan mimar, arabamı onaran teknisyen vs.) tarafından tasarlanır. Kullandığımız şeylerin arkasında yatan teknik bilgiyi bilmesek ve onları yapan uzmanları tanımasak bile onlara

güven duyarız. Uzmanlık sistemleri simgesel işaretlerde olduğu gibi bir yerinden çıkarma düzeneğidir, çünkü her ikisi de toplumsal ilişkileri dolaysızlaştırarak zamanı uzamdan ayırırlar (Giddens, 2020, s. 28-33).

Bütün yerinden çıkarma sistemlerinin (simgesel ve uzmanlık) temelinde güven vardır. Bu nedenle güven, modern kurumların önemli bir parçasıdır. Burada güvenden kastedilen kişilere duyulan değil soyut niteliklere (para, uzmanlık vs.) duyulan güvendir. Giddens'a göre modern dönemi geleneksel dönemden ayıran son süreksizlik “güvendir”. Güven, modern dönemi açıklamakta önemli bir terim olan risk ile yakından ilişkili bir kavramdır. Geleneksel toplumlar riskleri (yıldırım, sel, deprem vb.) doğaüstü güçlerle açıklamaya çalışırken modern toplumlarda riskler bizzat insan eliyle oluşturulmaktadır. Bu bakımdan modern toplumlarda risk, geleneksel toplumlardaki kaderin yerini almıştır (2020, s. 36)

Beck'e göre modern dönemde sanayileşmeyle birlikte toplumlar daha önce karşılaşmaları mümkün olmayan risklerle karşılaşmaktadırlar. Risk kavramı modern dönemle birlikte ortaya çıkmış olmamasına rağmen ilk defa modern dönemle birlikte bütün insanlığı tehdit eden küresel boyuta (atom bombası, nükleer santraller, kimyasal silahlar vb.) ulaşmıştır. Önceki dönemlerde risk sadece bireyin veya bir grup insanın üstlenmesi gereken tehlikelerdir (2011, ss. 23-24). Beck, modernleşmeyle ortaya çıkan sanayi toplumunun yarattığı hesaplanamaz risklerden dolayı artık yeni bir toplumsal aşamaya yani “risk toplumuna” geçildiğini söyler (2011, ss. 8-9).

Modern toplumlar iktisadi olarak ağır sanayi ve endüstriye dayanırken geleneksel toplumlar ise tarıma dayanmaktadır. İktisadi olarak tarım ile uğraşan toplumlar sanayi toplumlarına göre çok daha fazla doğal çevreye bağımlıdır. Bu yüzden sosyal yapı toprak ve iklimle göre değişiklik gösterir; farklı toprak mülkiyeti, sosyal yapı ve hükümet sistemleri ortaya çıkar (Huntington, 2005, ss. 90-91). Kısacası tarıma dayanan geleneksel toplumlarda coğrafya sosyal yapının şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Buna karşılık sanayi toplumları yerel koşullara çok daha az bağımlıdır.

Modern toplumu geleneksel toplumdaki ayıran bir diğer özellik bireyselleşme eğilimidir. Geleneksel toplumda “toplulukçu” düşünce yapısı hâkimken modern toplumda “bireyci” düşünce yapısı hâkimdir. Bireycilik kişinin kendi duygu, düşünce ve çıkarlarını toplumun duygu, düşünce ve çıkarlarının önüne koyması olarak tanımlanırken toplulukçuluk bunun tam tersi olarak tanımlanabilir. Kişi, ötekenden (toplum, aile vs.) koptuğu ölçüde birey haline gelir (Kağıtçıbaşı, 2012, ss. 125- 126). Modern toplumda bireyin durumuna daha yakından bakalım.

2. Modern Toplumda Birey

Simmel bireyselleşmenin, toplumsal çevre ve ticari girişimin genişlemesiyle bağlantılı olduğunu düşünür. Toplumsal çevrenin genişlemesi ve kurulan yeni bağlantılar doğası gereği parçalayıcıdır. Bu durum kendisini, köylülerin toprak serfliliğinden ücretli emekçiye dönüşmesinde göstermiştir. Topraktan kopan köylü mekânsal anlamda özgür hareket edebilecek ve uzak ilişkiler içine girebilecektir. Ücretli bir emekçi haline gelerek

mekândan bağımsızlaşan köylü, emeğini farklı yerlerde satabilir. Böylece birey kendisine en yakın kişilerle olan bağlarını koparıırken, kendisine en uzak ve yabancı kişilerle yeni bağlar kurar (Simmel, 2009, ss. 235-236). Bu bakımdan bireysellik yaşanan çevrenin genişliğiyle doğru orantılıdır. Yaşanılan çevre ne kadar darsa bireyselliğin oluşumu için o kadar az, ne kadar genişse bireyselliğin oluşumu için o kadar çok yer kalacaktır.

Toplumsal çevrenin genişlemesinde kentleşme de önemli bir unsurdur. Köylülerin topraktan kopup kitlesel bir şekilde kentlere göç etmeleri kentlerin nüfusunda büyük artışlar yaşanmasına sebep olmuştur. Kentlere doğru yaşanan göç sonrasında yerel bağlar ve eski ilişkiler kopmuş, eskinin yüz yüze ve kalıcı ilişkileri yerini gayri şahsi ve tesadüfi ilişkilere bırakmıştır (Taylor, 2011, s. 53). Bu durum kaçınılmaz olarak bireyci bir kültür yaratmıştır.

Kentleşme, sadece kentte yaşayan insanların hayatını değil kent dışında kalanların hayatını da şekillendirmektedir. Kentte belirli bir yaşam, düşünce ve duygu yapısı oluşur. Bu yapı bir süre sonra bütün toplumun (ister kent, ister küçük bir kasabada yaşasın) standardı haline gelir. Çünkü kenttin yarattığı bu standart, kitle iletişim araçları ve okullar vasıtasıyla en ücra kasabaya kadar ulaşır (Berger, 1986, s. 78-79). Modern dünyada okul, bireyi ailesinin ve toplumun dayattığı akılcı olamayan görüşlerden kurtararak, akılcı ilkelere etrafında örgütlenen bir topluma katılmasını sağlayan kurumlar olarak işlev görür (Touraine, 2002, ss. 26-27). Böylece birey kasabadayken bile “bilincinin kentleşmesi” mümkündür. Alex Inkeles modern insanın özelliklerini şu şekilde maddelemiştir;

1) Yeniliğe ve değişime açık olmak. 2) Çevresel ve küresel sorunlar hakkında bilgi ve kanaat sahibi olmak. Farklı görüş ve tutumların farkında olmak. 3) Geçmişten çok geleceğe yönelik olmak. 4) Hayatı planlamak. 5) Çevrenin egemenliğine girmek yerine çevreye egemen olmak. 6) Kişilere ve kurumlara güven duymak. 7) Başkalarının yaşam ve görüşlerine saygı duymak. 8) Bilim ve teknolojiye inanç beslemek. 9) Liyakata inanmak ve bu konuda adalet beklemek (Inkeles'den akt. Köker, 1993, ss. 40-41).

Modernliği, modernlik ile gelenekselliğin farklarını ve modern bireyin özelliklerini inceledik. Şimdi Batıda modernliği ortaya çıkaran düşünsel dönüşümün nasıl gerçekleştiğini inceleyeceğiz. Bunun için Foucault'nun Batı düşünce tarihinin gelişimini incelerken ortaya attığı “epistemik süreçler” ve “süresizlik” kavramlarından yararlanacağız.

3. Batıda Modernliği Ortaya Çıkaran Epistemik Süreçler

Foucault, Batı düşünce tarihinin üç büyük dönemden geçtiğini söylemektedir. Bunlar Rönesans, klasik ve modern dönemdir. Bu üç dönem birbiriyle süreklilik içinde değildir (süresizdir), birbirinden kopuktur ve her dönem kendi içinde bölünmez bir bütündür. Foucault'ya göre her dönemin kendi epistemisi vardır. Foucault'da episteme, verili bir dönem içinde bilgi alanını sınırlayan, ortaya çıkan nesnelere tanımlayan ve insanlığın günlük kavrayışını belirleyerek dünyanın açıklanmasını sağlayan tarihsel süreçlerdir (Merquior, 1986, ss. 46-47). Süresizlik kavramıyla her yeni dönemde bilimsel ve kültürel kırılmaların yaşandığı ve bu yüzden dünyanın bir önceki döneme göre

farklı algılanmaya başlandığı kastedilmektedir (Merquior, 1986, s. 80).

Foucault, tarihin herhangi bir döneminde insanların nasıl düşündüklerini ve düşüncelerini kısıtlayan şeyleri açıklamaya çalışmıştır. Örneğin Foucault'nun ilgisini çeken şey, dünyanın düz olmadığını yüzyıllar boyunca düşünülemez yapan kısıtlamalar setidir. Bu tür kısıtlamalar günümüzde bize aptalca görünse de, belirli dönemdeki düşünürler bu tür şeylerin olanaklı olabileceğini dahi düşünememişlerdir. Foucault'nun görüşüne göre, her dönem ve düşünce biçimi kendi içinde kurallar saklamaktadır. Eğer bu kurallar ortaya çıkarılabilirse, rastlantısal gibi görünen kısıtlamaların aslında nasıl da anlamlı hale geldiği görülebilir. Hatta günümüzde “bizim düşüncelerimiz de bu türden kurallar tarafından yönetilmektedir; bu nedenle, geçmişin düşünceleri bize nasıl keyfi gelmekteyse, bizim düşüncelerimiz de gelecekte o kadar keyfi görünecektir (Gutting, 2010, s. 57).”

Foucault'ya göre bir daha geri gelmeyecek şekilde düşünce yapımızdan silinmiş en eski epistem, Rönesans epistemidir. Rönesans insanı benzetmeye dayanarak düşünmekteydi (Merquior, 1986, s. 56). Bu dönemde, Tanrı'nın doğayı yaratırken her yere imzasını attığına, ancak şeyler arasındaki benzerlikler ortaya çıkarılarak ve yorumlanarak saklı anlamın anlaşılabilirliğine inanılmaktaydı. Bundan dolayı Rönesans insanı için dünya, şifreleri çözülmesi gereken işaretlerle kaplıdır. Foucault “Kelime ve Şeyler” kitabında modern tıbbın kurucularından kabul edilen Paracelsus'un şu sözünü alıntılar: “İnsanın yararı için yarattığı ve gizlediği şeyler... Tanrının iradesi değildir. Ve bazı şeyleri sakladıysa da, hiçbir şeyi özel damgası olmadan, dış ve görünür işareti olmadan bırakmamıştır –tıpkı hazine gömen birinin, onu tekrar bulabilmek için, bu yeri işaretlemesi gibi” (Foucault, 1994, s. 55). Böylece Rönesans'ta bilmek yorumlamak demektir ve bunun için benzerlikler aracılığıyla görünen işaretlerden görünmeyenlere doğru gitmek gerekir.

Rönesans episteminde dört benzerlik alanı vardır. Bunların ilki olan uygunluk (convenientia), hayvan-bitki, insan-ruh, deniz-toprak gibi birbirine yakın şeyleri bağlantılandırarak varoluş zincirine ulaşmayı amaçlamaktadır. İkinci benzerlik alanı öykünme (aemulatio), uzaktan benzetme anlamına gelmektedir. Buna örnek olarak Ay'ın üzerindeki kraterlerin insan gözüne ve Ay'ın aydınlık tarafının insan yüzüne benzetilmesi gösterilebilir. Üçüncü benzerlik alanı kıyaslama (analogy), benzer şeylerden çok benzer ilişki ve bağlantılara dayanmaktadır (Merquior, 1986, s. 56). Son benzerlik alanı duygudaşlıktır (sympathy). Foucault'ya göre duygudaşlıkta hiçbir şey “Önceden belirlenmemiş, hiçbir mesafe tahmin edilmemiş, hiçbir bağlantı hükme bağlanmamıştır” (Foucault, 1994, ss. 50-51). Duygudaşlık en uç benzeşimleri ve mekânları aşmaktadır. Böylece duygudaşlık sınırsız belirleme çerçevesinde neredeyse her şeyi birbiriyle bağlantılandırabilir (Merquior, 1986: 56).

Rönesans epistemi 17. yüzyıl itibarıyla çökmeye başlar. Çünkü bilgi dünyası başka şekilde işlemekte, düşünce artık benzeşimlerle hareket edememektedir. Foucault bu durumu, Descartes'ın “Akıl Yönetimi İçin Kurallar” kitabının ilk cümlesini alıntıyla-
yarak vurgular: “İnsanlar ne zaman iki şey arasında bir benzerlik fark etseler, ikisinden birinde doğru buldukları şeyi, bu iki şeyin farklı noktalarına dahi aynı şeyi uygulama

alışkanlığındadırlar (Descartes, 2016, s. 27).” Yüzyıl itibariyle bu alışkanlık sona erecek, bilinç faaliyeti şeyleri birbirine benzeterek yakınlaşmaktan vazgeçerek aksine onlar arasındaki farklılıklara odaklanacaktır (Shayegan, 1991, s. 76). Merquior bu konuyla ilgili Foucault’dan şu sözü aktarmaktadır: “Zihin işleyişi artık şeyleri birlikte betimlemeyi, yani bir yakınlık, çekicilik ya da özde ortak gizli bir yapı gösterebilecek şeyler için araştırmaya koyulmayı değil, tersine ayırım yapmayı, başka deyişle özdeşlikleri belirtmeyi kapsayacaktır” (Foucault’dan akt. Merquior, 1986, s. 59). Böylece benzerlik ve kıyaslamaya dayanan Rönesans epistemi ortadan kalkacak, çözümlenmeye ve ayırt etmeye dayanan klasik epistem ortaya çıkacaktır. Klasik epistem 17. yüzyıl ortaları ile 18. yüzyıl sonları arasındaki döneme değin bilgi dünyasının temeli olacaktır.

Foucault, klasik epistemi iki başlık altında incelemektedir. Bunlardan ilki evrensel ölçüm ve sıralama bilimi (mathesis), ikincisi ise sınıflandırmadır (toxinomia). Mathesis, varlıklar arasındaki ilişkilerin düzen ve ölçü biçimi altında düşünüleceği anlamına gelmektedir. Toxinomia ise kendisini en iyi şekilde Linnaeus botanikindeki düzenli çizelgeleştirme ve sınıflandırmada göstermektedir (Merquior, 1986, s. 60).

Bir sonraki dönüşüm 1800’lü yıllarda yaşanacak ve klasik episteme yerini modern epistemeye bırakacaktır. Bu dönemde şeyler klasik ölçüm ve sınıflandırma çerçevesinden kurtularak bu çerçevede ifade edilemeyen, içsel uzamlar ve süreklilikler hakkında bilgi sunar hale gelecektir. Klasik epistemde örnek olarak verdiğimiz Linnaeus’un sınıflandırması doğayı çizelgeleştirerek kesintilere uğratmaktaydı. Fakat yeni dönemde organizmalar ve onları çevreleyen koşullar arasında kesintisizlik kuran yeni bir anlayış oluşmuştur (Merquior, 1986, ss. 65-66). Linnaeus, farklı organizmaların yapısal benzerliklerine ortaya çıkarırken, Charles Darwin “Türlerin Kökeni” (1859) kitabında, evrimin biyolojik çeşitlilik ve tür oluşum mekanizmasını açıklamaya çalışacaktır. Linnaeus, bütün türlerin en baştaki yaratılış şekillerini koruduklarını yani “sabit” olduklarını savunurken Darwin “evrimi” savunacaktır. Bu bakımdan modern epistem klasik epistemin tersine düzenden çok tarihin epistemidir.

Foucault modern epistemeyi üç başlığa ayırmaktadır. Bunlar biyoloji, filoloji ve ekonomidir. Bu dönemde dil, yaşam ve emek “değişmez” (sabit) bir tablonun unsurları olmaktan çıkarlar, kendi “tarihsellikleri” olan özel alanlar haline gelirler (Sahayegan, 1991, s. 77). Merquior’a göre bu dönemde “bilginin yeni tanrıçası olan tarih, üretimin çözümlenmesine, yaratıkların çözümlenmesine ve son olarak da dilbilimsel toplulukların çözümlenmesine kendi yasalarını her adımda dayatmaya başladı” (1986, ss. 65-66).

4. Modernleşme Kuramları ve Eleştiriler

Modernlik Batı’da yukarıda da incelediğimiz üzere uzun bir değişim sürecinin sonunda ortaya çıkmıştır. Modernliğin yarattığı rasyonelleşme sürecini geçiren Batılı toplumlar, bu süreci geçirmeyen diğer toplumlara göre iktisadi, siyasi, askeri, kültürel ve teknolojik olarak daha fazla “gelişmiştir”. Batılı toplumların gelişmişlik düzeyini yakalamak isteyen ama henüz modernleşmemiş geleneksel toplumlar, modernleşmeyi ortaya çıkaran değişim süreçlerini çok daha hızlı gerçekleştirmek zorunda kalmışlardır (Köker, 1993, s. 14). Batılı toplumlarında modernleşme kendi doğal gelişmelerinin bir

sonucuyken, Batı dışında kalan toplumlar için modernleşme dışarıdan dayatılan zorunlu bir süreçtir. Geleneksel toplumlarda değişimlerin yavaş yaşandığı göz önüne alındığında modernleşme için insan müdahalesi kaçınılmaz hale gelmektedir. Huntington geleneksel toplumdan modern topluma geçişin özelliklerini dört maddede sıralamıştır:

- 1) Geleneksel toplumdan modern topluma doğru evrilmek, aşamalı bir süreçtir. Bütün toplumların geçecekleri modernleşme evrelerini veya düzeylerini ayırtmak mümkündür (...). Bu süreç içindeki önderlik ve modernleşmenin daha ayrıntılı düzenekleri bir toplumdan diğerine farklı olsa da, bütün toplumlar özünde aynı aşamalardan geçeceklerdir.
- 2) Modernleşme süreci, farklı toplumların modernlik aşamasına doğru evrildikçe benzeşeceklerini ifade etmektedir.
- 3) Modernleşme geriye çevrilemeyen bir süreçtir. (...) Şehirleşme, okur-yazarlık, sanayileşme açısından bir dönemde belli bir düzeye ulaşmış bir toplum, daha sonraki dönemde önemli ölçüde daha alt düzeylere inmeyecektir.
- 4) Modernleşme “ilerlemeci bir süreçtir. (...) Uzun vadede modernleşme, yalnızca kaçınılmaz değil, aynı zamanda arzulan (bir süreçtir) (Huntington’dan akt. Köker, 1993, s. 49).

Modernleşme kuramları İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra özellikle sanayileşmiş modern Batı toplumlarının akademisyenleri tarafından ortaya atılmıştır. Bu kuramların ortak yanı, az gelişmiş/geleneksel toplumların nasıl modernleştirileceği üzerine odaklanmış olmalarıdır (Cirhinlioğlu, 1999, s. 202). Az gelişmiş toplumların modernleşmesi için ancak modern Batı toplumlarının geçtikleri aşamalardan geçmeleri gerektiği savına dayanan bu teoriler, az gelişmiş toplumların özgün tarihini ve toplumsal yapısını göz ardı etmektedir (1999, s. 50). Bu bakımdan modernleşme teorileri gelişmenin tek yönlü/evrimsel olduğunu ve modern Batı toplumlarının bu gelişme çizgisinin en üstünde yer aldığını savunarak geri kalan toplumları az gelişmiş olarak tanımlamaktadır (1999, ss. 92-93). Az gelişmiş ülkelerin geri kalma sebepleri de bu ülkelerin kendi iç yapılarından kaynaklandığı ve ancak bu iç yapının değişmesiyle gelişmenin sağlanabileceği üzerinde durulur (1999, s. 202). Hatta Persons, Rostow ve Huntington gibi bazı modernleşme kuramcıları, modern Batı ülkelerinin az gelişmiş ülkeleri modernleştirmek için bu ülkelere ekonomik ve siyasi olarak müdahale etmeleri gerektiği görüşündedirler (1999, ss. 51-73).

Modernleşme teorilerine getirilen başlıca eleştiriler İkinci Dünya Savaşı’nın ardından kapitalist ülkelerin eski emperyal hedeflerini gerçekleştirebilmek, uluslararası kapitalist sistemi yeniden organize etmek ve Batı dışında kalan az gelişmiş ülkelere rahatça müdahale edebilmek için modernleşme teorilerinin ortaya atıldığı üzerine odaklanmaktadır (Ercan, 2006, s. 81). Gelişme ve modernleşme kavramlarından önce az gelişmişlik kavramının var olmadığını söyleyen Gunder Frank’a göre gelişme ve az gelişme “bir paranın iki yüzü” gibidir. Batı dışında kalan çevre ülkelerin az gelişmiş olmalarının sebebi merkezde yer alan Batılı ülkelerdeki kapitalist gelişmedir (2006, s. 135). Kapitalizm sürekli daha fazla üretmek ve girdi maliyetlerini düşürmek için hem ham madde ihtiyacını hem de üretilen malları satmak için pazar ihtiyacını çevre ülkelerden karşılamıştır. Bu durum çevre ülkelerin kaçınılmaz olarak geri kalmalarına sebep olmuştur (2006, s. 63). Fakat

özellikle iki durum az gelişmiş ülkelerin kapitalist sisteme uyumu için modernleşmeleri gerektiğini konusunu Batılı ülkelerin gündemine taşımıştır. Bunlardan ilki İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra az gelişmiş ülkelerde ortaya çıkan komünizm tehlikesi, ikincisi ise 1980'lerde merkezde yer alan Batılı ülkelerde yükselen neo-liberal politikalar (serbest piyasa ekonomisi, esnek emek pazarı vb.) (2006, s. 115). Özetle modernleşme kuramları az gelişmiş ülkelerin geri kalma nedenlerini bu ülkelerin iç sorunlarına (gelenek, din, sosyal yapı, siyasal ve ekonomik durum) bağlarken onları eleştiren kuramlar az gelişmiş ülkelerin geri kalma nedenlerini dış sorunlara (emperyal ülkelerin emek ve kaynak sömürüsü) bağlamaktadır (Cirhinlioğlu, 1999, s. 202).

Modernliğe getirilen en büyük eleştirilerden biri de geleneksel çeşitliliği yok ederek kültürel farklılıkları ortadan kaldırdığı yönündedir. Modern toplumlar birbirlerine geleneksel toplumlardan daha fazla benzerler. Modern toplumlarda teknik, teknoloji ve kültür birbirlerine daha hızlı geçmektedir (Huntington, 2005, s. 90) Bu bakımdan modernlik bir tektipleştirme projesi olarak da değerlendirilebilir. Fakat modernlik Batıdan çıkıp bütün küreye yayıldıkça ortak özellikler kadar farklı özellikler de gösterdiği ortaya çıkmıştır. Her ülkenin modernleşmeye başlangıç noktası, inanç sistemi, kültürel geçmişi, çevresel koşulları ve sorunlara yaklaşım biçimi farklıdır (Eisenstadt, 2014, ss. 11-12). Bu yüzden çalışmamız çerçevesinde Türk modernleşmesinin köklerine ve gelişmesine yakından bakacağız.

5. Osmanlı'da Modernleşme

17. yüzyılda Avrupa'da gerçekleşen dönüşümler Osmanlı İmparatorluğu'nu sarsmaya başlasa da, bu dönüşümler ancak 18. yüzyılda ekonomik ve askeri alandaki geri kalmaların sonucunda fark edilir hale gelmiştir. Özellikle Batının askeri alandaki üstünlüğü geri kalmışlığın fark edilmesinde önemli rol oynamıştır (Mardin, 2018, s. 10). Dört büyük olay bu durumu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki 1699'da imzalanan Karlofça Antlaşması, ikincisi 1768-1774 Osmanlı-Rus Savaşı ve imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması, üçüncüsü 1783'de Rusya'nın Kırım'ı ilhak etmesi ve sonuncusu ise Napolyon'un 1798'de Mısır'ı işgalidir (Shayegan, 1991, s. 27). Bu dört olay Batı ile Osmanlı arasındaki duvarın delinmesine ve geri kalmışlığın acı sonuçlarının fark edilmesine sebep olmuştur.

Osmanlı düşünürleri bu geri kalmışlığın gelip geçici bir durum olmadığını fark ettiklerinde verdikleri ilk tepki, Osmanlı devlet yapısının geleneklerinden koptuğu ve ancak eskiye dönmek suretiyle devletin ıslah edileceği yönündeydi. Çözümü eski geleneklere dönmekte arayan bu kişilere göre hiçbir yenilik ve değişim devleti iyiye götürmez ancak bozardı (Berkes, 2019, s. 38). Fakat askeri ve mali alanda devam eden kötü gidişle birlikte çözümün geleneklere dönmekte olmadığı anlaşılmıştır. Bundan sonraki dönemde çözüm askeri alandaki modernleşmede aranacaktır.

Osmanlı'da ilk modernleşme çabaları ordunun ıslah edilmesi konusunda yoğunlaşmıştır. Bu konudaki ilk reformist belge 1718'de yayınlanan Takrir'dir. Belgede konu edilen bütün reform önerileri yalnızca askeri alandadır. Takrir'in Padişah 3. Ahmet'e sunulmak üzere Osmanlı hizmetinde bulunmuş Hristiyan bir Avrupalı tarafından yazıldığı

düşünülmektedir. Bu durum ilk modernleşme düşüncelerinin Osmanlı'ya dışarıdan geldiğini göstermektedir (Berkes, 2019, s. 45). Devletin modernleşmesi yönündeki ikinci girişim Sultan 3. Selim döneminde (1789-1807) "Nizam-ı Cedid" programının başlatılmasıdır. Askeri alanda modernleşmeyi konu alan bu programın dört temel maddesi şu şekilde özetlenebilir; 1) Nizam-ı Cedid ordusunun kurulması. 2) Mevcut ordunun ıslahı. 3) Yeni ordu için gerekli mali kaynakların bulunması. 4) Batıda askeri sanayi ve eğitim alanında yazılmış yabancı dildeki kitapların çevrilmesi (Berkes, 2019, s. 92). Ayrıca bu dönemde ordunun eğitilmesi için yabancı uzman ve danışmanlar ülkeye davet edilmiştir.

Reformistler Batı bilimini ve metodunu yerleştirmek için Batılı uzmanları memlekete getirmeyi düşündüklerinde önlerine iki engel çıkmıştır. Bunlardan ilki, medeniyeti ve dolayısıyla Batıyı din için tehlikeli sayan fanatiklerdir. İkincisi ise modernitenin derin köklerine inmeye ve onu içselleştirmeye sabredemeyen idareci zihniyettir. Ülken'e göre birinci zihniyetle mücadele kolay olmasa da kazanılmıştır. Asıl ilim ve metodun yerleşmesine engel olan zihniyet ikincisidir. Her devrin idareci zihniyeti ilimden anlamadığı halde bu işlere karıştığı ve günü kurtarma gayesinde olduğu için modernleşmenin yerleşmesine engel olmuştur (2019, s. 25). Bu konuda Berkes de benzer görüşlere sahiptir. Ona göre Osmanlı rejimi gibi despot hükümdarlar tarafından yönetilen rejimlerde reform çabaları hükümdarın inisiyatifine kalmaktadır. Hükümdar adeta bir aile babası gibi sistemi yönetmeye çalışmakta, hem politika, hem diplomasi, hem adalet hem de mali konularda bütün yetki onun elinde toplanmaktadır. Bütün başarı onun yönetim kabiliyetine bağlıdır ve bu yüzden reformların başarı şansı oldukça düşüktür (Berkes, 2019, s. 114). Nizam-ı Cedid programı da bu yüzden başarılı olamamıştır. 3. Selim 1807'de bir yeniçeri ayaklanması sonucu Nizam-ı Cedid ordusunu lağvederek önemli reformcuları görevlerinden azletmiştir. Fakat bu tahta kalmasına yetmemiş ve aynı gün tahttan indirilmiştir (Zürcher, 2020, s. 41).

2. Mahmut (1808-1839) geçmiş deneyimlerden ders çıkarmış ve reformun önünde engel teşkil eden yeniçeri direnişini kırmaya karar vermiştir. Fakat bu dönemde Batıyı gelişmiş kılan tek unsurun askeri güç olmadığı, mali kaynaklarda da reforma gidilmesi gerektiği fark edilmiştir (Mardin, 2018, s. 11-12). Devlet zayıfladıkça Batılılar tarafından genişletilen kapitülasyonlar Osmanlı'yı ekonomik darboğaza sokmuş, ödene-meyen borçlar Düyun-u Umumiye'nin kurulmasına sebep olmuştur. Ayrıca Osmanlı'dan ekonomik menfaatleri olan ülkeler, azınlık tebaanın haklarını korumak bahanesiyle her fırsatta Osmanlı'nın iç işlerine karışmaya başlamışlar ve bunu bir baskı unsuru olarak kullanmışlardır. Bu durumda modernleşme yalnızca ordunun ıslah edilmesi ve bunun için gereken teknik yenilenmenin sağlanmasıyla yeterli kalamazdı. Ayrıca Batıya elçi olarak giden devlet adamları, eşitlik ve insan hakları gibi fikirlerden etkilenmiştir (Ülken, 2019, ss. 26-27). Bütün bunlar 3 Kasım 1839'da Tanzimat Fermanı'nın okunmasıyla sonuçlanmıştır. Tanzimat Fermanı'nın içeriği dört maddede özetlenebilir. Bunlar; 1)Sultan'ın tebaasının can ve mal güvenliğini sağlaması. 2)Yeni vergi sistemi (iltizam yerine muntazam). 3) Askerliğin zorunlu olması. 4)Din fark etmeksizin bütün tebaanın yasa önünde eşit olması şeklindedir (Zürcher, 2020, s. 70).

Tanzimat döneminde modernliğin Osmanlı toplumuna nasıl entegre edileceğiyle ilgili iki farklı kültürel tasarı vardır. Birinci tasarı geleceği geçmişle beraber kurmak

isterken ikinci tasarı uygarlığın bir bütün olduğu, çağdaşlaşmanın ancak geleneklerin terk edilmesiyle mümkün olacağını savunmaktadır. Muhafazakâr görüş modernliği maddi ve manevi olarak ayırma eğilimdedir (Göle, 2011, ss. 51-52). İnanç ve ahlak kendilerinde kalmak şartıyla Batının tekniğini almakta sorun görmezler. Dönemin düşünürlerinden Mahmut Esat'ın bu konu hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

Her uygarlığın bir manevi bir de maddi yanı vardır. Manevi yanı onun ahlakiyatıdır. Uygarlığın maddi yanı dikiş makinesinden demiryollarına ve dretnotlara kadar her şey, kısası bugün gördüğümüz sanayi buluşlarının eserlerini kapsar. Uygarlığın, almak istediğimiz yanı bunların hangisidir? Eğer birincisiyse, ona bizim ihtiyacımız yoktur, çünkü biz o anlamda uygarlık yoksunu değiliz. Avrupa uygarlığının sayısız kusurlarla dolu olan bu yanına ihtiyacımız yoktur. Bizim kendi manevi uygarlığımız, bizim ihtiyaçlarımızı karşılayacak zenginliktedir (Esat'tan akt. Berkes, 2019, s. 374).

Fakat yanıldıkları nokta Emre Kongar'ın da belirttiği gibi dışarıdan teknoloji ithal eden bir toplum kaçınılmaz olarak teknolojiye uygun ideolojiyi de ithal etmektedir (1985, s. 24). Değişim bir defa başladıktan sonra teknoloji ve ideoloji birbirini etkilemeye başlar. Bu bakımdan Batının teknolojisini Doğunun ahlakını alma fikri başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Reformcu akımın bazı düşünürleri, Doğu ile Batının birbirine zıt şeyler olmadığını kanıtlamaya girişerek, Batıdaki düşüncelerin kökünün Doğudan geldiğini ve bu yüzden uyum sorunu yaşanmayacağını iddia etmişlerdir. Dönemin birçok düşünürüne göre İslam modernleşme karşısında bir engel değildir, sorun İslam'ın anlaşılması veya yanlış anlaşılmasından kaynaklanmaktadır (Göle, 2011, s. 53). Eğer İslam doğru yorumlanırsa modernlik karşısında engel teşkil etmeyecektir. Geçmişte ve günümüzde İslam'la modernlik arasında çelişki yoktur diyen düşünürlere Shayegan karşı çıkarak, modernliğin ortaya çıkabilmesi için önce zihinlerin ve kurumların sekülerleşmesi gerektiğini söyler. Modernlik için kişinin "Ümmetin pelteli kitle içinde erimiş anonim bir ruhtan önce, özerk hak sahibi bir özne olması" gerektiğini savunur (Shayegan, 1991, s. 35). Doğu ile Batı arasında ortak nokta olup olmadığı Osmanlı aydınları tarafından 2. Meşrutiyet'e kadar tartışılan bir konu olacaktır.

Tanzimatçıların modernleşme çabaları daha sonra Yeni Osmanlılar ve İttihatçı aydınlar tarafından sürdürülecektir. 1860'larda belirginleşen Yeni Osmanlılar ve hareketin düşünürleri Tanzimat Dönemi'nin olanaklarından faydalanmıştır. Yeni Osmanlılar dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun düşünsel olarak geliştiği bir dönemdir. Oluşum birçok devlet adamı tarafından da destek görerek yönetimde söz sahibi olmuştur. Bu dönemde Yeni Osmanlılar tarafından anayasa ve parlamento talepleri sık sık dile getirilmiştir (Berkes, 2019, ss. 310-313). İç ve dış sorunların İmparatorluğu yıpratmış 1871-1876 bunalımı sırasında Yeni Osmanlılara Meşrutiyet sözü veren 2.Abdülhamit (1976-1909) tahta geçmiş ve Kanun-i Esasi 23 Aralık 1876'da Babıali'de okunmuştur (Zürcher, 2020, ss. 95-96). Kanun-i Esasi özgürlükleri güvence altına alıyor, sınırlı olsa da ilk defa halka yönetime katılma hakkı veriyor ve meclisi açıyordu. Fakat Abdülhamit 1878'de Osmanlı- Rus savaşını bahane ederek meclisi kapatacak ve otuz üç yıl boyunca bir daha açmayacaktır. Abdülhamit Kanun-i Esasi'yi kaldırmaya da hükümsüz bırakmıştır.

2.Abdülhamit modernleşmeyi Batının tekniğini, askeri yapısını ve eğitimini almak olarak görmekteydi. Bu doğrultularda Harbiye, Mülkiye ve Mekteb-i Tıbbiye'nin programları modernleştirildi. Modernleşen bu okullar Batıdaki düşüncelerin Osmanlı'ya sızdığı yerler haline geldi. Bu okullarda eğitim gören öğrenciler rejiminin tüm baskılarına rağmen özgürlük, eşitlik ve milliyetçilik gibi fikirlerle tanıştılar. Avrupa'da ortaya çıkan yeni düşünce akımlarından etkilendiler. Bunun sonucunda istibdat rejimine karşı ilk örgütlü muhalefet 1889'da Mekteb-i Tıbbiye'de ortaya çıkmıştır. 2. Abdülhamit'in baskıcı rejimi, Harp, Mülkiye ve Tıbbiye okulu öğrencilerinin örgütlü muhalefeti 2. Meşrutiyet'e ortam hazırlamıştır (Zürcher, 2020, s. 111).

1908-1919 yılları arasındaki 2. Meşrutiyet döneminde devleti bulunduğu durumdan kurtarmak için üç önemli düşünce akımı etkili olmuştur; Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük. Bu üç görüş Yusuf Akçura tarafından 1904'de "Üç Tarz-ı Siyaset" makalesinde kuramsallaştırılmıştır. Bu üç siyaset tarzından ilki, ulus ve din fark etmesizin bütün tebaanın eşit olduğu bir Osmanlı milleti yaratma fikridir (Akçura, 2019, s. 75). Fakat Balkan Savaşları'ndan sonra çeşitli ulus ve dinlere bağlı toplumların çağın koşulları gereği bir devlette var olmasının mümkün olmadığı anlaşılmıştır. Osmanlıcılık görüşünün başarısız olması ikinci bir siyaset tarzı olan İslamcılığı öne çıkarmıştır. İmparatorluğun içinde ve dışındaki Müslümanlar arasında kopmaz bağlar olduğunu savunan bu görüş, İslam etrafında örgütlenmiş bir Osmanlı devleti kurma tasarısıdır. Özellikle 2. Abdülhamit döneminde güç kazanan bu görüşün de zayıf noktası zamanın genel eğiliminin dinleri etkisiz hale getirmesidir (2019, s. 79). Son siyaset tarzı ise Türk ırkından olan herkesi bir imparatorluk içinde birleştirmeyi amaçlayan Türk ulusçuluğudur. Türklerin henüz ulus bilincinden yoksun olması bu siyaset tarzı önündeki en büyük engeldir (Heyd, 1979, s. 87). Ziya Gökalp 1918 yılında yazdığı "*Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*" kitabında bu üç görüşü bir potada eritmeye çalışmıştır. Gökalp, Batının bilimsel başarılarını, İslamiyet'in toplumsal geleneklerden sıyrılmış dini inanışlarını ve geri kalan bütün kültürel ürünleri Türk geleneklerinden almayı teklif eder (1979, s. 174).

Fakat bu üç görüş birbiriyle çatışma halindeydi. Modernleşme taraftarları İslam'ı modernleşme çabaları önünde bir engel olarak görmekteydi. İslamcılar da modernleşme taraftarlarını taklitçilikle suçlayıp Müslüman ahlakının korunmasını istiyorlardı. Türkçüler ise ahlaki kimliği İslam ile sınırlayarak, gelecekteki ideal toplum için geçmişteki Türk yaşamını örnek göstermekteydi. Batıcı düşünce akımına göre, modernite ne İslam'ın ne de Hristiyanlığın eseridir. Modernlik çağdaş ve hümanist değerlerin ürünüdür. Eğer modernlik kabul edilecekse iyi ve kötü yanlarıyla bir bütün olarak kabul edilmelidir. Bu konuyla ilgili Abdullah Cevdet "Batı medeniyeti gülleri ve dikenleri ile birlikte benimsenmesi gereken bir bütündür" demektedir (Cevdet'ten akt. Göle, 2011, s. 58).

6. Cumhuriyet Döneminde Modernleşme

Atatürk devrimleri Tanzimat'tan beri süre gelen Batılılaşma ve İslamlaşma arasındaki kültürel ikiliği Batılılaşma yönünde çözmeyi amaçlamaktadır. Mustafa Kemal salt öykülenmeden doğan Batıdaki kurumların Türkiye'ye nakledilmesi yerine, Batı uygarlığının temelinde yatan fikirleri almak ve uygulamak istiyordu. Bilimsel yöntemle-

rin ve temel ilkelerin alınması devrimlerin evrenselliğini sağlayacaktı. Bu çözüm açık bir şekilde dinsel-geleneksel yaklaşımlara karşıydı (Kongar, 1994, s. 120).

Dinsel-geleneksel görüşlere karşı olan Mustafa Kemal'e göre, geri kalmışlıklarına gömülen geleneksel toplumlar, rejimleri ne olursa olsun üstün uygarlıkların sömürü ya da saldırı hedefi olmaya mahkûmdurlar. Geri kalmış uluslar kendilerini modern Batı uygarlığı düzeyine getirecek devrimlere girişmedikçe dünyada eşit hak ve güç sahibi olma iddiasında bulunamayacaklardır (Berkes,2002, s. 493). Bu bağlamda Gazi Mustafa Kemal Atatürk, 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılmasıyla birlikte, Türkiye'nin modernleşmesi yolundaki devrimlere girişti. 20 Ocak 1921'de Millet Meclisi'nde çıkan Anayasa ile dinin devlet işlerinden ayrılması önemli bir hamleydi. 1 Kasım 1922'de saltanat, 3 Mart 1924'de halifelik kaldırıldı. 3 Mart 1924'de Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 25 Kasım 1925'de Şapka Kanunu, 30 Kasım 1925'de tarikatların kapanması, 26 Aralık 1925'de milletler arası saat, rakam ve tatil günleri, 17 Şubat 1926'da Türk Medeni Kanunu ve 1 Kasım 1928'de Latin harfleri Türkiye Millet Meclisi'nde kabul edildi (Ülken, 2019, s. 514).

Fakat bu devrimler birçok açıdan eleştiriye de maruz kalmıştır. Özellikle şapka kanunu eleştirilerin hedefi haline gelmiştir. Şapka modernliğin bir simgesi olduğu için bütün dinci-gelenekçi gruplar tarafından eleştiriye maruz kalmıştır. Simmel'e göre, giyim doğrudan yürüyüş temposuna ve jestlere etki etmekte, dolayısıyla benzer şekilde giyinen insanlar benzer davranışlar sergileme eğilimde olmaktadır. Moda, geçmişi geride bırakarak ve şimdiki zamanla olan ilişkimizi bileyerek yeniliğe ve değişime olan pozitif yönelimi simgelemektedir (Simmel'den akt. Göle, 2011, s. 94). Atatürk de bir simgeye saldırarak hem halkın görünümünü modernleştirmek hem de modernleşmeye kolektif bir bilinç yaratarak muhaliflerin direncini kırmak istemiştir (Kongar,1994, s. 125). Bu bakımdan devrimlerin amacı özel alandan kamusal alana hayatı bütün yönleriyle kuşatarak topyekün bir modernleşme hamlesi başlatmaktır.

Devrimlerin eleştirilen bir diğer yönü ise "tepeden inme" anlayışıdır. Kongar'a göre bu devrimlerin birinci niteliği, devletçi seçkin bir grup tarafından geniş halk kitlesine tepeden inme bir şekilde uygulanmış olmalarıdır (1994, s. 119). Modernleşmenin Marksist analizinde de, modernleşme hamlelerinin üretim ilişkilerinden bağımsız yüzysel üstyapı değişimleri ile sınırlı kaldığı çokça dile getirilmektedir. Bu eleştiriler Osmanlı'nın ilk modernleşme hamlelerine kadar uzanmaktadır. Başkaya'ya göre Osmanlı yöneticileri tarafından gerçekleştirilen modernleşme hamlelerinin asıl amacı kutsal sayılan devleti yaşatmaya çalışmaktır. Yani yöneticiler modernleşme hamleleriyle yeni bir şey yapmaya değil mevcut durumu (status quo'yu) korumaya çalışmışlardır. Bu bakımdan Osmanlı yöneticileri için modernleşme yeni bir şey yaratmak için değil, eskiyi koruyup yaşatmak içindir (Başkaya, 2011, s. 24). Mardin'de benzer bir şekilde, Osmanlı yöneticilerinin modernleşme hamlelerini Batılı olmak için değil devletin gücünü korumak için gerçekleştirdiklerini söylemektedir. Ona göre despotik aydınlanma yönteminin benimsenmesinin altında da devletin önceliği fikri yatmaktadır ve bu anlayış Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar uzanan süreçte büyük bir değişim göstermemiştir (Mardin'den akt. Özyürek, 2011, ss. 24-25). Bu bakımdan devrimlerde kendisini gösteren tepeden inme modernleşme anlayışı Osmanlı'dan beri süregelen bir eğilimdir.

Shayegan'a göre, modernleşme hamlelerinin tabana yayılmamasının en büyük sebebi, Doğu toplumlarının Batıda modernliği var eden aydınlanma sürecini yaşamamış olmalarıdır. Devrimlerle fazileti övülen temel kavramlar (laiklik, medeni kanun, demokrasi vs.) mucizevi bir reçetenin değil, uzun yıllar alan istisnai bir tarihsel sürecin ürünüydüler (1991, s. 11). Doğu toplumları bu kavramların tarihine, ortaya çıkışlarına, bunalmalarına ve onları var eden üretim süreçlerine tanık olmamışlardır. Bu bakımdan modernlik ile Doğu toplumları arasında yalnızca kronolojik bir uyumsuzluk değil ontolojik bir uyumsuzluk da vardır. Batıda teknik ve bilimsel devrimler her seferinde bilinci yeni bir bakışın gerçekliğine uyduran epistemolojik değişimlere sebep olurken, Doğu toplumları için bu geçerli değildir. Şeyler, onların gerçeklik algılarının evriminden daha hızlı değişmiştir (Shayegan, 1991, s. 13).

7. Modernleşmenin İstenmeyen Sonucu: Kültürel Şizofreni

Batı dışındaki uygarlıklar, Foucault'nun belirttiği episteme süreksizliklerini yaşamamışlardır ve hâlâ klasik öncesi dönem gibi benzerliklere dayalı düşünmektedirler. Bu toplumlar 19. yüzyılda modernleşmeye çalışırken modern epistemenin son haliyle yüz yüze gelmek zorunda kalmışlardır. Sonuç olarak epistemeler arası çelişkili ve iç içe geçmiş bir durum ortaya çıkmıştır. Bu durum verili bir zamanda ve kültürde tek bir bilgi anlayışı olur diyen Foucault'nun yekpare episteme kavramına ters düşmektedir. Shayegan, Batı dışındaki toplumlar için Kuhn'un bir arada yaşanan paradigmalardan kavramının Foucault'nun yekpare epistemeler kavramından daha geçerli olduğunu söylemektedir (1991, ss. 71-81). Kuhn için paradigma, verili bir dönemde insanların (özellikle bilim insanlarının) benimsedikleri dünya görüşü anlamına gelir. Bilimsel ve teknolojik ilerlemeler sonucunda insanların içinde yaşadıkları dünya değişir ve buna bağlı olarak insanların dünya görüşü de değişir. Böylece yeni bir paradigma oluşur ve kabul edilir (1991, s. 55). Fakat bazen iki farklı paradigma (dünya görüşü) bir arada var olabilir. Bu durumda eski ve yeni paradigma kesişerek birbirlerini biçimsizleştirir ve sakat bir bilinç ortaya çıkar (1991, s. 63). Modernleşmeye çalışan uygarlıklarda bu durum gözlenebilir. Bu uygarlıklar ne kendi dünya görüşlerinden koparak epistemolojik bir dönüşüm geçirebilmekte ne de kendi dünya görüşlerini koruyabilmektedir.

İki heterojen epistemenin bir uygarlık içinde aynı anda etkinlik göstermesi epistemik şizofreniye yol açmaktadır. Biri geçmişe diğeri geleceğe odaklı iki farklı bilme biçiminin var olduğu zihinlerde melez bilinçler meydana gelmektedir. Batı dışındaki ülkelerde modernleşme epistemik kopmalar sonucu oluşmamış, melez paradigma toplumlar tarafından yetersiz ve sapkın bir şekilde içselleştirilmiştir. Yeni bakış bazı bakımlardan modern olsa da "sakat" bir bakıştır. (Shayegan, 1991, ss. 62-63). Modernlik böyle yaşandığında zihinleri aydınlatmaktan çok bulanıklaştırmaktadır.

Batı medeniyetinin periferisinde kalan bu toplumlar kültürel değişimlere katılmadıkları için tarihin ve bilginin gerisine çekilmişlerdir. Bu onlarda epistemik şizofrenide olduğu gibi kültürel bir şizofreni de yaratmıştır. Türkler için ilk modernleşme hamlelerinden biri olan Tanzimat'ta bile bu durum kendisini göstermektedir. Parla'ya göre Tanzimat dönemi düşünürlerinin Batının ilmini alırken Doğunun kültürünü ve ahlakını korumaya çalışmalarının altında "baba otoritesine" duydukları gizli özlem yatmaktadır. Doğunun

ahlakını korumaya çalışmak aslında toplumsal düzeyde padişahı, aile düzeyindeyse babayı diriltmeye çalışmaktır. Babanın otoritesini sarsarak onları baştan çıkaracak şeytan Batının bilimi ve teknolojisi değil, şehveti, yani kadınlara özgürlük sağlayarak onları gündelik hayata dahil eden kültürüdür (Parla, 2014, s. 19). Bu şizofreni sadece Türkiye’de değil modernleşmeye ayak uydurmaya çalışan bütün toplumlarda çeşitli biçimlerde görülmektedir.

Octavio Paz’a göre benzer bir durum Latin Amerika ülkelerinde yaşanmaktadır. Latin Amerika ülkelerine Batılılaşma hamleleriyle dayatılmaya çalışılan modern anayasalar Paz’a göre “deli gömlekleridir”. Bu deli gömlekleri popüler ayaklanmalarla tekrar tekrar yırtılmıştır. Modernlikle geleneği bağdaştırma hamleleri çok azdır ve hepsi başarısız olmuştur (Paz, 1997, s. 200). Geçmişten gelen gelenekler şizofrenik bir şekilde moderniteye direnmektedir. Bunun altında yatan şey her tür reform girişiminin alışkanlıkları, şeylere bakıştaki sabitliği bozması, bir tavır değişimini ve zihniyetin elden geçirilmesini gerektirmesidir. Atadan kalma kemikleşmiş eski modellere sığınma ve yeniliğe olan direnç buradan gelmektedir. Çünkü “Eski modellerin baskılarına maruz kalmak, aşırı cürekâr olabilen reformların yaratabileceği düzensizliklere maruz kalmaktan daha kolaydır.” (Shayegan, 1991, s. 150).

Latin Amerika örneğinin bir benzeri Orta Doğu ülkelerinde de yaşanmıştır. İran bu bakımdan örnek göstermek için uygundur. 1906 yılında İran’da yaşanan Meşrutiyet Devrimi ve ardından hazırlanan anayasayla modern İran’ın temellerini atılmıştır. Bu anayasaya göre üç temel güç; din monarşi ve modernlik denge içindedir. Fakat Şah Rıza dengeleri monarşi ve modernlik lehine bozmuş, dinin elinden en değerli iki işlevi; eğitim ve adalet işlevini almıştır. Monarşi, yasama-yürütme ve yargı organlarını elinde toplamış, bu güçle ülkedeki sekülerizasyon hareketlerini hızlandırmıştır (Shayegan, 1991, s. 189). Paz, Şah’ın popüler adetleri, gelenekleri ve duyguları ayaklar altına alarak, yukardan aşağıya doğru modernleşme hamlesine girişmesini yanlış bir hamle olarak değerlendirmektedir. Ona göre bu durum Latin Amerika’da olduğu gibi “Halkın en derin doğasına bir geri dönüşe, gizli geleneğin aydınlığa çıkarılmasına” sebep olmuştur (1997, s. 112). Bakıldığı zaman yukarıdan aşağıya hızlı modernleşme hamlesi diğer ülkelerde olduğu gibi İran’da da kültürel şizofreniye neden olmuş, toplumun kolektif bilinçaltında yatan tortulaşmış unsurları gün yüzüne çıkarmıştır. Bu durum kendisini İran İslam Devrimi’nde (1979) mollaların iktidarı gelmesiyle göstermiştir.

Bu örneklerle bakarak Atatürk devrimlerinin başarısı yadsınamaz bir gerçektir. Fakat Türkiye’nin de yakın tarihi diğer ülkelerle benzerlik taşır. Modernleşmenin içselleştirilememesi, geçmişe duyulan özlem ve kültürel şizofreninin izleri kendisini darbeler, darbe girişimleri, cuntalar, muhtıralar ve muhafazakâr karşı devrimcilerin hareketlerinde gösterir. 27 Mayıs 1960 Darbesi Türkiye’de iktidara gelmiş ilk muhalefet partisinin yönetimine son vermiş ve demokratik süreci kesintiye uğratmıştır. Bu darbeyi 12 Mart 1971 Muhtırası ve 12 Eylül 1980 Darbesi takip etmiştir. Darbecilerin hepsi Atatürk devrimleriyle garanti altına alınan çağdaşlaşmayı korumak, karşı devrimci ve irticai faaliyetleri sonlandırmayı darbelerinin birinci amacı olarak göstermişlerdir. Osmanlı’da modernleşme bölümünde belirttiğimiz gibi, askeri okullar Tanzimat’tan itibaren Batıdaki düşüncelerin Osmanlı’ya sızdığı yerler olmuştur. Ayrıca Cumhuriyet’i kuran

yapının askerlerden oluşması, askerleri Cumhuriyet kazanımlarının koruyucusu haline getirmiştir. 9 Ocak 1961 yılında kabul edilen Türk Silahlı Kuvvetleri İç Hizmet Kanunu 35. Madde (Silahlı Kuvvetlerin vazifesi; Türk yurdunu ve Anayasa ile tayin edilmiş olan Türkiye Cumhuriyetini kollamak ve korumaktır) ile bu durum yasal hale getirilmiştir.

Özellikle 1980’li yıllar Türk modernleşmesi için yeni bir aşamayı işaret etmektedir. Tanzimat’tan beri süregelen ve 1920’li yıllarda kuramsallaşan devlet merkezli modernleşme modeli yerini, 1950’lerle başlayan ve 1980’lerle değişimin ana eksini haline gelen toplum merkezli modernleşme modeline bırakmıştır (Göle, 2011, s. 48). 1980’de yaşanan bu değişimin arkasında birbiriyle bağlantılı iki neden vardır. Bunlardan ilki 24 Ocak kararları, ikincisiyse 12 Eylül 1980 darbesidir. Turgut Özal’ın başbakanlık ve DPT müsteşarı olduğu dönemde alınan 24 Ocak kararları ile Türkiye, ithal ikameci ekonomi modelinden dışa açık büyüme modeline geçmiştir. 24 Ocak kararları temelde uluslararası finans kuruluşlarından yardım alabilmek için neo-liberal ekonomiye uyumlanma programıdır. Neo-liberal ekonomiye uyum sağlanabilmesi için iktisadi alanda olduğu kadar sosyal, ideolojik ve kültürel alanda da uyumlanma gereklidir. 24 Ocak kararlarının kalıcı olabilmesi için ekonomi dışındaki alanlarda da köklü değişiklikler yapılması şarttır. 12 Eylül Darbesi bu köklü ekonomik ve sosyal değişimleri mümkün ve kalıcı kılmıştır. Darbeden sonra Türk ekonomisinin başına geçen Turgut Özal, 1983 seçimlerinden sonra da Türkiye’nin başbakanı olmuştur (Başkaya, 2011, ss. 18-19). Bu durum modernleşmeyi kontrolden çıkarmış, dönüşümün hızı gerekli bilinç seviyesini aşmıştır.

Çarpık modernleşme, epistemik ve kültürel şizofreni kaçınılmaz şekilde dönemin sanat eserlerine de yansımaktadır. Özellikle sinema görsel ve işitsel bir sanat olması bakımından bu durumu daha net yansıtmaktadır. Bundan sonraki bölümde epistemolojik ve kültürel şizofreninin izlerini Türk sinemasında süreceğiz.

8. Türk Sinemasında Kültürel Şizofreni; Melekler ve Şeytanlar

1980 yılına gelindiğinde Türk sinemasında, birden fazla yönetmenin filminde hayali karakterler, hayaletler, melekler ve şeytanlar belirir. Bunun bir sebebi 1980’li yıllara gelindiğinde Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilen Yeşilçam endüstrisinin çökmesi ve film üretiminin neredeyse durma noktasına gelmesidir. Bu durum Yeşilçam’dan sonra film çekmeye çalışan az sayıdaki yönetmeni derinden etkilemiştir. Velioglu’na göre yönetmenlerin “İçinde yaşadıkları habitus yani Yeşilçam çökmüş, yeniden hayata dönme, var olma çabaları arasındaki arafta düşler, fanteziler, sanrılar, hayaller, hayaletler belirmiştir” (2019, s. 404). Yönetmenlerin filmlerinde ortaya çıkan hayaller, hayaletler ve diğer anomaliler Yeşilçam’a olan özlem ve hesaplaşmanın bir yansımasıdır (2019, s. 429).

Bu durumun bir diğer sebebi yukarıda da belirttiğimiz gibi “çarpık modernleşmenin” yarattığı siyasi-sosyal çalkantılar ve “kültürel şizofrenidir”. Onar yıl arayla gelen darbeler bu çalkantılı süreci ortaya koymaktadır. 1960’larda Avrupa’da başlayan muhalif gençlik hareketleri 1970-1980 yılları arasında kendisini Türkiye’de de şiddetli bir şekilde hissettirmiştir. Dünya’nın her yerinde emperyalizme ve modernliğin tek tipçiliğine karşı eleştirel fikirler yükselmiştir. Paz’a göre toplumlar Avrupalılaşmak (eu

ropeizar) kavramını içselleştiremeden Amerikanlaşmaya (americanizar) zorlanmaktadır (1997, s. 194). O yıllarda Türkiye’de de muhalif sesler yükselmiş fakat bu sesler 12 Eylül 1980 Darbesi’yle kanlı bir şekilde bastırılmaya çalışılmıştır. Art arda gelen darbeler, baskılar ve sansürler sanatçıların geleceğe olan güvenlerini yitirmelerine sebep olmuştur. Bütün bunlar sanatçılarda şizofrenik eğilimleri tetiklemiş, kaybedilen şeyler (Yeşilçam, gelenek, özgürlük, demokrasi vs) hayal, hayalet, melek, şeytan gibi imgelerde “hortlamış” ve beyazperdeye yansımıştır.

Filmlerde dünyevi gerçekliğin ihlali olarak somutlaşan melekler, kaybedilmiş geçmişe ve geleneğe duyulan özlemi sembolize etmektedir (Berger, 2012, s. 212). Filmlerde meleklerin ortaya çıkışı psikolojik olarak da açıklanabilir. Nasio’ya göre kaybedilen nesnenin imgesi, “gölgesi” ben’in üzerine düşer ve bir kısmını kaplar. Ben, sevilenin anısını umutsuzca kendisinde canlandırmaya çalışır. Acı veren şey ise sevilenin yitilmesi değil, onu geri dönüşü olmaksızın kaybettiğimizi bildiğimiz halde her zamankinden çok daha fazla sevmemizdir. Ben kendinde yaşamaya devam eden nesneyi sever, fakat kaybettiği şeyin bir daha geri gelmeyeceğini de bilir. Sevilen bir varlığın telafi edilemeyen kaybı nesnenin psişik imgesine (tasarım ya da anı) duygusal olarak aşırı yatırım yapılmasına sebep olur. Nasio buna örnek olarak “hayali uzuv” sanrısını verir. Travmatik bir şekilde kolunu veya bacağını kaybetmiş insanlar, uzun süre boyunca sanki o organları hâlâ varmış gibi davranır. Kolunu kaybeden kişi, istem dışı bardağa uzanmaya çalışır. Nasio aynı durumun sevdiğini kaybeden kişide de görüldüğünü, yas tutanın kaybettiği nesneyi sanrısız bir şekilde görmeye devam edebileceğini söylemektedir. Hayali uzuv da hayalet sevgili de kaybedileni umutsuzca yaşatmaya çalışmaktır (Nasio, 2007, ss. 41-45). Nasio hastalarıyla olan deneyimlerini şöyle aktarır:

Yas tutan kişi sevilen varlığın ani ölümüyle karşı karşıya kalınca, merhumla ilgili olan yerler ve işaretler aramaya girişir ve bazen mantığa sığmayan bir şekilde onu yeniden yaşatabileceğine, ona yeniden kavuşabileceğine inanır. Aklıma ölen eşinin merdivenleri çıkarken çıkardığı ayak seslerini duyduğunu söyleyen hastam geliyor ya da yeni kaybettiği oğlunu çalışma masasında oturur halde son derece net bir şekilde gördüğünü söyleyen hastam. Bu çeşit sanrılar sırasında, yas tutan kişinin merhumun geri döneceğine ilişkin karşı çıkılmaz bir inancı vardır ve kederini çılgın bir kaniya dönüştürür. Bu durumda aşkın mantığa olan üstünlüğünün, insanı, yani kaybolanın hayalet olarak geri geldiği sanrısız bir gerçeklik yaratmaya ittiğini anlıyoruz (Nasio, 2007, s. 44).

Kaybedilen nesnenin imgesine yapılan aşırı duygusal yatırım bu imgenin sonunda ben’in dışına itilmesine ve özne tarafından sanrılı bir şekilde algılanmasına sebep olur. Kaybedilen şey hayalet olarak geri gelir. Bu temelde kaybı reddetmekten başka bir şey değildir. Nasio’ya göre kaybedilen nesneyle ilgili sanrılar ve o kişiyi hâlâ canlıymış gibi gören yastaki bazı kişilerin sıkıntıları bu şekilde açıklayabilir. Sonuç olarak kayıp varlık (kesik kol veya ölü kişi) ben için var olmaya devam eder (2007, s. 44). Bu durum kendisini 1980 sonrası Türk sinemasında sıklıkla göstermiştir. Özlem duyulan geçmiş ve gelenek melek temsilleriyle (*Arkadaşım Şeytan* filminde şeytan sonradan melek olur) geri gelmiştir.

Filmlerdeki şeytan temsilleri ise modernleşmeye gösterilen tepkiyi sembolize etmektedir. Messadie’ye göre şeytan farklı olana, yabancıya ve değişime duyulan nefretin dışı vurumundan başka bir şey değildir. Her dönemde bilinmeyen şey şeytanlaştırılmış ve ondan nefret edilmiştir (Messadie, 1998, s. 553). Modernleşme de geleneksel toplumlar için yabancı bir süreçtir ve bu süreç onlara büyük bir değişimi ifade eder. Bu yüzden modernlik geleneksel toplumlarca şeytanlaştırılmış ve bu durum 1980 sonrası Türk sinemasına şeytan karakterlerinin ortaya çıkışı olarak yansımıştır.

Freud’a göreyse şeytan bastırılmış bilinçdışı yaşamın somutlaşmasından başka bir şey değildir (2018, s. 222). Ötekine duyulan nefret aynı zamanda ona duyulan bastırılmış gizli bir arzuyu da ifade etmektedir. 1980 sonrası Türk sinemasında şeytan gören karakterlerde de bu durum gözlenmektedir. *Arkadaşım Şeytan* filminde Fatih vitrinde duran cansız mankene âşiktir. Şeytan sayesinde cansız manken canlanır ve Fatih’in sevgilisi olur. *Siyah Pelerinli Adam* filminde Şeytan kadın kılığına girer ve Şair’e cinsel ilişki teklif eder. Şeytan Şair’e “Ben senin hayalindeki kadımdım.” der. Böylece modernlikten nefret edildiği kadar ona ve onun getirilerine gizli bir arzu da duyulduğu ortaya çıkmaktadır.

Modernliğin tanımı, Türk modernleşme tarihi ve kültürel şizofreni kavramı hakkında genel bir çerçeve çizildikten sonra çalışmanın amacı doğrultusunda 1980 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan melek ve şeytan karakterleri incelenecektir. Çalışmanın örneğini oluşturmak için 1980-2000 yılları arasında içinde melek, şeytan, hayal ve hayalet gibi anomaliler bulunduran on dört film izlenmiş ve aralarından içinde melek ve şeytan karakterleri bulunduran dört film incelemeye tabi tutulmuştur. Bu filmler Atıf Yılmaz’ın *Arkadaşım Şeytan* (1988), Tunç Başaran’ın *Uzun İnce Bir Yol* (1991), İsmail Güneş’in *Siyah Pelerinli Adam* (1992) ve Yavuz Turgul’un *Gölge Oyunu* (1993) filmleridir. Filmlerde görülen melek ve şeytan karakterleri Shayegan’ın kültürel şizofreni kavramı bağlamında ve Türk modernleşmesiyle olan ilişkileri bakımından çözümlenecektir.

8.1. Arkadaşım Şeytan Film Özeti:

Arkadaşım Şeytan (Atıf Yılmaz, 1988) filminde Fatih hayallerine ulaşmak için Şeytan’la pazarlık yapar ve ruhuna ona satar. Fakat Şeytan ruhlarını satın aldığı insanlar üzerindeki gücünü kaybetmiştir, onlara sözünü geçiremez ve Fatih’e verdiği sözleri yerine getiremez. Ruhlarını satın aldığı insanlar Şeytan’dan daha kötü olmuşlardır ve Şeytan onların karşısında aciz duruma düşer. Filmin sonunda Şeytan meleğe dönüşerek cennete uçar. Film bir Alman halk hikâyesi olan Doktor Faust uyarlamasıdır. Bu hikâyeye göre Faust başarı ve bilgi için ruhunu şeytana satar. Faust – Şeytan ilişkisi ilk defa 1540’larda, Şeytan ile anlaşma yapması ise 1580’lerde ortaya çıkmıştır (Russell, 2001, s. 76). Faust hikâyesinin ilk yazınsal örneği Christopher Marlowe tarafından 1588-1589 yılları arasında yazılan “Doktor Faustus” adlı oyundur (2001, s. 85). Faust miti başta Johann Wolfgang von Goethe (Faust, 1749-1832), Paul Valery (Mon Faust, 1946) ve Thomas Mann (Doktor Faustus, 1947) olmak üzere birçok yazar tarafından kullanılmıştır.

8.1.1. Arkadaşım Şeytan Film Analizi:

Film bir çikolata markasının animasyon reklamının gösterilmesiyle başlar. Reklamda karikatürize edilmiş bir Şeytan başrolüdür. Şeytan klasik görünüşü olan kuyruk, boynuz, toynak ve pelerinle karşımıza çıkar. Fakat Şeytan'ın davranışları komik ve eğlencelidir. Reklam filminde Şeytan üç çocuğa "Şokalat" marka çikolatayı tanıtır ve çocuklarla dans eder. Baudrillard'a göre modern tüketim toplumunda iyi ve kötü kavramları tamamen ortadan kalkmış ve onların yerini mutluluk ve mutsuzluk kavramları almıştır. Bizi mutlu eden şey iyidir, mutsuz eden şeyse kötü. Kötülüğün bir göstergesi olan şeytansa tüketim toplumunda bir pazarlama aracına, eğlencelik bir nesneye dönüşmüştür (Baudrillard, 2015, s. 133). Reklam boyunca gülen Şeytan çocukları ve potansiyel müşterileri mutlu etmeyi amaçlar. Şeytanın en büyük özelliklerinden biri duruma göre maskesini ustalıklı değiştirilmesidir. Bu sayede kurbanlarının en gizli arzularına seslenir ve onları baştan çıkarır (Russell, 1999, s. 302). Aslında Şeytan bu görünüşüyle döneme en uygun maskesi takmıştır. Sevimli görünen maskesiyle dans ederek ve gülcükler saçarak kurbanını, yani tüketiciyi tüketime çağırılmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde öğrenilmektedir ki Şeytan'ın ruhunu satın aldığı kişilerden biri de Türkiye'nin en büyük reklam şirketinin sahibi Birol Sedefçi'dir. Şeytan "İşler nasıl bakalım" diye sorduğunda Sedefçi "Reklamcılık tahmin ettiğiniz gibi çok gelişti, insanları ulaşamayacakları noktalara özendirilmeye başladık" cevabını verir.

Animasyon reklam filminin seslendirmesini Fatih yapmaktadır. Fakat yaptığı seslendirme beğenilmez ve yerine başka bir seslendirme sanatçısı düşünülür. Fatih bu duruma tepki gösterir ve oradan ayrılarak çalıştığı bara gelir. Barda grubuyla şarkı söyleyen Fatih'i kimse dinlemez, herkes kendi arasında konuşmaktadır ve gürültüden dolayı neredeyse müzisyenlerin sesi duyulmaz. Fatih program bitmeden kulise gider ve arkadaşlarına "Ben bu hayattan sıkıldım çocuklar. Çalmışız çalmamışız kimin umurunda. Varlığımızla yokluğumuz bir... Birileri şarkılarını duysun istiyorum. Çürüyoruz burada be!" diyerek istifa eder. Fatih gece sokakta yürürken vitrinde duran cansız bir mankenle sohbet etmeye başlar. Mankene "Evet anlaşılacak istiyorum, daha iyi şeyler yapabilmek istiyorum. Şarkılarımla insanları sarsmak istiyorum." der ve mankenin ona Faust'u okuyup okumadığını sorduğu sanısına kapılır. Fatih mankene "Ne, Faust mu? Faust'da nerenden çıktı şimdi? Evet okumuştum ne olacak? Doktor Faust gibi öyle mi? Şeytana falan inanmam ki ben. Keşke olsa her şeye razıyım inan bana. Ruhumu da satarım bedenimi de." der. Velioğlu'na göre 1980 sonrası oluşan toplumsal yapıda insanlar güç, para ve şöhret gibi değerlere ulaşmak için her yolu mubah saymaya başlamışlardır (2017, s. 150). Amaca ulaşmak için ruhunu şeytana satmak bile arzu edilen bir şey haline gelmiştir.

Fatih cansız mankenle konuşurken sıradan görünüme sahip bir Şeytan belirir ve Fatih'in ruhuna talip olur. Fatih sıradan bir insan gibi görüldüğü için Şeytan'a inanmaz. Fakat mucizeler gösterince Şeytan'a inanarak para ve şöhret karşılığında, on yıllık bir anlaşmayla ruhunu Şeytan'a satar. Şeytanın insan şeklinde ilk ortaya çıkışı dokuzuncu yüzyıla kadar uzanır. Fakat Ortaçağ boyunca şeytan insandan çok boynuzlu, toynaklı, kuyruklu ve kanatlı bir yaratık şeklinde temsil edilmiştir. On beşinci yüzyıldan sonraysa şeytan tekrar insan biçiminde görülmeye başlar (Link, 2003, s. 111). Bu dönemden sonraki şeytan, görünüm ve davranış olarak modernliğe uyum sağlamış ve uygarlaşmıştır.

Marlowe'nin Doktor Faustus eserinde Faustus, Şeytan'a çirkin görüntüsünden dolayı kızar ve onun insan kılığına girmesini emreder.² Aynı şekilde Goethe'nin Faust eserindeki Şeytan' da (Mephistopheles) görüntüsünü modern döneme uygun hale getirmiştir ve bu sebepten dolayı kendisini tanımayan cadıya şu şekilde sitem eder:

Tüm dünyayı lekeleyen kültür
Şeytanın da yapışmış yakasına
Görünmez oldu o Kuzey Yabanisi
Bende boynuzlar, kuyruk, tırnak var mı?
O kurtulamadığım ayağa gelince
Yıkım getirebilirdi bana halk içinde (Goethe, 2001, s. 139).

Filmde Şeytan Fatih'i ünlü yapmak için müzik, plak-kaset ve reklam sektörlerinden ruhlarını satın aldığı kuklalarına talimatlar verir. Fakat kuklalar Şeytan'ın sözünü dinlemezler ve talimatları yerine getirmezler. Şeytan'a çeşitli yalanlar söyleyerek onu başlarından savmak isterler. Kuklaları tarafından kandırılan Şeytan ses kayıt stüdyosu diye tavuk kesimhanesine gönderilir. Şeytan dış görünüş olarak modern döneme uyum sağlasa da zihinsel olarak uyum sağlayamayacak ve ruhlarını satın aldığı kuklalarının kuklası haline gelecektir.

Modernleşme ve tüketim toplumu insanları Şeytan'dan daha şeytan yapmıştır. Şeytan'ın kuklalarını ruhlarını yok etmekle korkutması işe yaramamaktadır. Bir kukla şöyle der: "O eskidendi ustam. Bir zamanlar ruh çok önemliydi. Artık şimdi kimsenin ruha muhtaçlığı kalmadı haberin olsun. Her şey para her şey maddiyat, üçkağıt. Herkes senden daha şeytan ona göre." Bu sözlerin ardından kuklalar Şeytan'ın etrafında "Nasıl 20. asır olmuştun eski hasır. Eğer canın istiyorsa sende gel bize katıl." sözleriyle şarkı söyler ve dans ederler. Şeytan son çare eskiden sevgilisi olan bir kuklasına gider ve ondan yardım ister. Fakat yine isteği geri çevrilir. Şeytan istediği geri çevrilince kuklaya eski günleri hatırlatır. Kuklaysa o günlerin eskilerde kaldığını, o zamanlar bir ruhunun olduğunu söyler. Şeytan kuklanın ruhunu iade edince kukla gülerken ruhunu çöpe atar ve şöyle der: "Allah'ım ne demode bir şeytansın Şeto. Bize artık ruh muh gerekli değil. Ruhlar çoktan tedavülden kalktı haberin yok mu?" Aydınlanmanın getirdiği modernleşme Batı toplumlarında dinlerin eleştirilmesine ve büyü bozumuna sebep olmuştur. Fakat yukarıda da belirttiğimiz gibi, Batı dışında modernleşmeye çalışan uygarlıklar bu eleştirel süreci hiç yaşamadıkları için zihinleri henüz büyü bozumuna uğramamış ve bu durum onlarda epistemik şizofreniye sebep olmuştur. Filmde de Şeytan dönemin paradigmasına ayak uyduramamakta, artık ruha inanmayan insanları ruhla korkutmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan Şeytan (filmin sonunda melek olacak) modernleşme çabalarında devamlı tökezleyen, zihni klasik dönem öncesi sihirli ve animist dönemde kalmış Doğu toplumlarını temsil etmektedir. Şeytan'ın kuklaları ise teknolojik olarak gelişmiş ve maddi üstünlüğü ele geçirmiş Batı toplumlarını temsil etmektedir. Şeytan bir kuklasına şöyle sormaktadır; "Sizler bir zamanlar benim kuklalarımınız, ipleriniz benim elimdeydi, peki şimdi sizi kim yönetiyor?" Kukla bu soruya bilgisayarları göstererek cevap vermektedir. Batının

² Çağırıldığı şeytanın görüntüsünü beğenmeyen Faustus şeytana: "Emrediyorum sana git ve değiştir görüntünü; Bana uşak olamayacak kadar çirkinsin. Git, yaşlı bir Fransiskan rahibi olarak gel" der (Christopher Marlowe, Bütün Oyunları, Çev. M. Hamit Çalışkan, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2006, s. 253).

yeni efendisi dinsel inançlar değil bilim ve teknolojidir. Şeytan'da Batı toplumlarında gerçekleşen bu zihinsel dönüşümü fark etmiştir ve bir sahnede şöyle der: “Batıda ruh diye bir şey kalmamış robot haline gelmiş bütün insanlar... Belki buralarda hâlâ daha ilginç ruhlar kalmıştır diye Ortadoğu'ya doğru bir uzanayım dedim.”

Şeytan'ın kuklalarından biri ona kıyamet gününün videosunu izletir. Videoda 20. yüzyılın felaketleri, yıkımları, acıları ve karmaşası vardır. Atom bombası, açlıktan ölen insanlar, savaşlar, çevre felaketleri, bombalanan şehirler, yanan insanlar ve daha birçok rahatsız edici görüntü videoda yer alır. Şeytan izlediği video karşısında dehşete düşer ve “Kıyamet günü bu, kıyamet” der. Messadie'ye göre şeytan insanlığın en utanç verici anlarında bile şaşırtıcı biçimde ortada görünmemiştir. Ne Hiroşima'da ne Auschwitz'de ne de Kamboçya'da şeytan ortalıkta yoktur (1998, s. 21). Modern toplumda insan kötülük yapmak için şeytana ihtiyaç duymaz; artık insan her türlü kötülüğü kendi başına yapabilecek kapasitededir. Modernliğin bir sonucu olarak aklın araçsallaşması ve sorumluluğun bürokratizasyonu büyük bir yıkımı da beraberinde getirmiştir. Atom bombasını geliştiren bilim adamı, bombayı atan uçağı kullanan pilot veya gaz odalarını tasarlayan mühendis yaptığı işi sorgulamaz ve bundan dolayı vicdan azabı duymaz (Russell, 2001, s. 380). Arendt bu durumu “kötülüğün sıradanlığı” kavramıyla açıklamıştır. Ona göre kötülüğün bir parçası olmuş bu kadar insan şeytani hayaller kuran caniler değil, sadece verilen emirleri sorgulamadan uygulayan, işlerinin kölesi haline gelmiş sıradan insanlardır (2012, s. 67).

Filmde de kimse Şeytan yüzünden kötülük yapmaz. Ünlü olma hayalleri kuran Fatih, ruhunu Şeytan'a satmayı en başında kendisi istemiştir (Fatih: “Şeytana falan inanmam ki ben. Keşke olsa her şeye razıyım inan bana. Ruhumu da satarım bedenimi de”). Aynı şekilde Şeytan'a başkaldıran kuklalardan biri şöyle der: “Boş verin ipler artık bizim elimizde... Korkacak bir şey yok, her şeyi biz yaptık. Bulduk, seçtik, kandırdık uyuttuk, sömürdük, sattık, kazandık. Artık biz varız.” Russell'a göre şeytan dini anlatıda da Havva'yı günah işlemeye zorlamamıştır. Zorla bir şey yaptırmak şeytanın yetkisini aşardı. Havva Tanrı'nın o elmayı yasakladığı biliyordu, bilerek ilk günahı işledi ve yasak elmayı yedi. Havva seçimini kendi özgür iradesiyle yapmıştır (2001, s. 177). Bu bakımdan Şeytan kötülüğe sebep olmaz; o kötülüğün işlenmesinde bir bahanedir sadece.

Filmin sonunda Şeytan meleğe dönüşerek cennete uçar. Geri kalmış Doğu toplumlarının kültür ve inançları artık bu dünyaya ait değildir. Onlara ancak özlem duyulur ve sempatiyle bakılır. Filmde de Melek'e sempatiyle bakılmakta onun varlığına özlem duyulmaktadır. Modernliği temsil eden kuklalarsa asıl şeytanlar olarak gösterilmekte ve dünyanın geldiği kötü durumdan onlar sorumlu tutulmaktadır. Fakat kuklalar yaptıkları kötülüklerden dolayı ceza çekmezler, aksine işlerine kaldıkları yerden devam ederler. Velioğlu'na göre 1980'li yıllarla birlikte eskiden kötü kabul edilen şeyler artık kötü kabul edilmemeye başlanmış ve kötülük genel geçer bir değer haline gelmiştir. Bu durum Türk sinemasına da yansır ve Velioğlu'nun deyişiyle “Türk sineması kötülüğe yenik düşer” (2017, s. 190).

8.2. Uzun İnce Bir Yol Film Özeti

Uzun İnce Bir Yol (Tunç Başaran, 1991) filminde yıllarca İngiltere'de yaşamış olan Müşfik, İngiliz eşi Mary ve oğlu Âdem'le birlikte Türkiye'ye gelir. Müşfik'in amacı hem Âdem'i sünnet ettirmek hem de yıllardır görmediği ailesini ziyaret etmektir. Fakat Türkiye sınır kapısından itibaren peşlerine Azrail takılır. Müşfik Türkiye'ye girer girmez saç ve giyim stilini değiştirir, emniyet kemerini çıkarır ve hızlı araba kullanmaya başlar. Birçok hatalı sollama yapan Müşfik yine bir hatalı sollama sırasında altı kişinin öldüğü bir kazaya sebep olur. Bu durum Azrail'i sınırlendirir ve Tanrı'dan Müşfik'i öldürme emri alır. Müşfik, Azrail'in canını almak için peşinde olduğunu öğrenince canının bağışlanması için ağaca çaput bağlar ve camide dua eder. Müşfik'in duaları kabul olur fakat bir şart vardır, kendi canının yerine alınacak can bulması gereklidir. Müşfik ne annesinin ne de babasının canını isteyemez. İngiltere'ye dönüş vakti geldiğinde Müşfik ve ailesi yolda Azrail tarafından sıkıştırılır. Azrail ve Müşfik tam birbirlerine saldırdıkları anda Müşfik'in anne ve babası olanlardan habersiz bir şekilde “Alınacak can varsa bizimkini al” diye Tanrı'ya dua ederler. Duaları kabul olur. Müşfik ve ailesinin canı bağışlanır buna karşılık annesi ve babasının canı alınır.

Filmin senaryosu Euripides'in Alkestis oyunundan ve Dede Korkut'un Duha Koca Oğlu Deli Dumrul destanından esinlenerek yazılmıştır. Fakat filmin sonu bu iki eserden de farklı bitmektedir. Euripides'in Alkestis eserinde Apollon Tanrıçaları aldatacak Admetos'un hayatını ölümden kurtarır. Fakat anlaşmaya göre Admetos'un kendisinin yerine ölecek birini bulması gerekmektedir (Euripides, 2018, ss. 5-7). Admetos'un annesi ve babası onun yerine ölmeyi kabul etmez. Sadece Admetos'un karısı Alkestis kocasının yerine ölmeyi kabul eder (2018, s. 20). Azrail gelip Alkestis'in canını alır. Admetos bu ölüm karşısında yıkılır ve karısının ölümünden anne ve babasını sorumlu tutar³ (2018, ss. 34-36). Fakat asıl sorumlu, ölümü kabul etmeyerek karısını ölüme gönderen kendisidir.⁴ Admetos'un arkadaşı Herakles Alkestis'in ölümünü öğrenince dayanamaz ve Azrail'e mücadele etmeye gider (2018, s. 42). Yeraltı dünyasına inen Herakles Alkestis'i kurtarır ve onu Admetos'a geri götürür (2018, s. 54). Böylece oyun kimse ölmeden sonlanır.

Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı'nda Deli Dumrul, iyi güzel yiğidin canını alan Azrail'e meydan okur. Bu durum Tanrı'nın hoşuna gitmez ve Azrail'i Deli Dumrul'un canını almakla görevlendirir. Azrail Deli Dumrul'un canını alacakken Deli Dumrul medet dileyerek Tanrı'ya yalvarır (Ergin, 1971, s. 126). Deli Dumrul'un yalvarışlarını duyan Tanrı onun canını affeder. Fakat bir şart vardır, Deli Dumrul'un canının yerine can bulması gereklidir. Deli Dumrul önce babasına sonra annesine gider. İkisi de oğulları için canlarını vermeye yanaşmazlar (1971, ss. 127-130). Deli Dumrul son çare karısına gider ve karısı Deli Dumrul için canını vermeyi kabul eder. Azrail Deli Dumrul'un karısının canını alacakken Deli Dumrul'un yüreği buna el vermez ve Tanrı'ya “Alırsan ikimizin canını da beraber al. Bırakırsan ikimizin canını da beraber bırak.” diye dua eder. Bu sözler

³ Karısının ölümünden babası Feres'i sorumlu tutan Admetos ona: “Ben ölüm tehlikesi yaşarken kederlenmem gerekirdi. Ama sen yaşlı olduğun halde kenara çekilip, genç birinin ölmesine izin verdin” diyerek sitem eder (Euripides, 2018, s. 36).

⁴ Admetos'a bu gerçeği babası Feres şu şekilde söyler: “Sen bütün gücünle kendini ölüme karşı korudun. Yaşamak için hile yaparak karının ölmesine izin verdin” (Euripides, 2018, s. 34).

Tanrı'nın çok hoşuna gider, Deli Dumrul ve karısının hayatlarını bağışlar. Tanrı bu iki cana karşılık Azrail'e, Deli Dumrul'un anne ve babasının canını almayı emreder (1971, ss. 131-132). Hikâye bu şekilde sonlanır.

Film ile iki eserin birbirine benzediği nokta canı affedilen kişiden kendi canının yerine can bulmasının istenmesidir. Temel farklılık ise Admetos ve Deli Dumrul kendi yerlerine anne ve babalarından can ister. Fakat iki hikâyede de anne ve baba oğulları yerine ölmeyi kabul etmezken eşler kocalarının yerine ölmeyi kabul eder. Müşfik ise anne ve babasından canlarını isteyemez. Filmin sonunda anne ve baba olacıklardan habersiz Tanrı'ya kendi canlarını alması için dua eder ve bu sayede Müşfik ve ailesinin canı bağışlanır.

8.2.1. Uzun İnce Bir Yol Film Analizi:

Filmde dünyevi gerçeklikle uyuşmayan karakter Azrail'dir. Dini inanışlara göre dört büyük melekten biri olan Azrail, canlıların canını almak için Tanrı tarafından görevlendirilmiştir. Azrail'in kimi zaman insan kılığına girerek canını alacağı kişiyle tanıştığına ve ona ölüm zamanını bildirdiğine inanılır (Şimşek, 2019, s. 301). Filmin başında insan kılığındaki Azrail sınır kapısının Türkiye tarafında durmakta ve Müşfik'i gözlemektedir. Müşfik'te Azrail'i ilk defa sınır kapısında görür. Azrail'in İngiltere'den arabayla gelen Müşfik'i Türkiye sınırında beklemesi, bu topraklarda hâlâ doğüstü güçlere inanıldığı anlamına gelmektedir. Azrail bütün Avrupa toprakları boyunca sadece Türkiye sınırları içinde etkinlik gösterebilmektedir çünkü Türkiye'de bilinç modern döneme olduğu kadar modern öncesi (geleneksel) döneme de aittir.

Müşfik sınır denetimi sırasında çok gergindir ve devamlı endişeli bir şekilde sınır memurlarının olduğu tarafa bakar. Yine bir sahnede Müşfik kendisini takip eden Azrail'e "Sen polis misin? Benim polislerle işim yok. O eskidendi" der. Film 1991 yılında vizyona girmiştir ve Müşfik karısına on yıldır Türkiye'ye gelmediğini söyler. On yıl geriye gidildiğinde tarih 1981 yılını göstermektedir. Bu durum Müşfik'in neden sınır memurlarından ve polislerden endişe ettiği konusunda bir fikir verebilir. 12 Eylül 1980 Darbesi ve sonrasında birçok siyasi suçlu yurtdışına iltica etmiştir. Büyük ihtimalle Müşfik de darbe sonrasında yurt dışına sığınan siyasi bir suçludur ve bu yüzden yakalanmaktan endişe etmektedir. Filmde bu durum seyirciye söylenmez fakat hissettirilir. 12 Eylül Darbesi'nin yarattığı psikolojik baskı hâlâ Müşfik'in üzerindedir.

Müşfik sınırı geçer geçmez saç-sakal stilini ve giyiniş tarzını değiştirir. Müşfik'i ilk gördüğümüz sahnede uzun saçlı ve top sakallıdır. Kafasında kırmızı bir şapka, parmak arası terlik ve pembe renkte çiçek desenli bir pijama giymektedir. Müşfik ülkeye girdikten sonra ilk iş bir berbere gider top sakalını ve uzun saçlarını kestirir. Bıyık bırakan Müşfik'in giysileri de değişmiştir. Müşfik filmin ilerleyen sahnelerinde genellikle gömlek ve kumaş pantolon giyer.

Sınırı geçtikten sonra Müşfik'in davranışları da değişir. Çok hızlı araba kullanmaya başlar. Sıkıldığını söyleyerek emniyet kemerini çıkarır. Bir sahnede gösterge saatte yüz kırk kilometreyi gösterir ve Müşfik gaza basarak arabaya "Dehhh oğlum" der.

Müşfik bu sözü söylerken bir eli de karısı Mary'nin omzundadır. Ataerkil bir toplum yapısına sahip Türk milletinde erkek için olmazsa olmaz üç şeyin varlığından söz edilir. Bunlar at, avrat ve silahtır (Şenel, 2010, s. 651). Bu üç şey erkek için namus kabul edilir. Mary'nin çıplak güneşlendiği bir sahnede yoldan geçen erkekler Mary'ye laf atar. Bunu gören Müşfik karısına "Burası Avrupa değil" diye kızar. Müşfik oğlu Âdem'e ise "Lan velet neden engel olmuyorsun? Bir de erkek olacaksın" diye söylenir. Yolda konu tekrar açılır ve Müşfik Mary'e "Burası Türkiye gavuristan değil anlaşıldı mı? Her memleketin kendine göre bir ahlak anlayışı var. Burada çıplak dolaşılmaz" der. Mary şaşkın bakışlarla Müşfik'e "What" der. Mary'nin şaşkın bakışlarından anlaşılmalıdır ki Müşfik Türkiye'de İngiltere'de sergilemediği maço davranışlar sergilemektedir.

Müşfik'in Azrail görmesi, sınırı geçtikten sonra giyim ve davranışlarındaki değişim kültürel şizofreni kavramıyla açıklanabilir. On yıl boyunca İngiltere'de yaşayan Müşfik'in bilincinde iki farklı dünya görüşü aynı anda var olmaktadır. Sınırı geçer geçmez Müşfik fevri davranışların ve atadan kalma geleneksel tavırların etkisi altına girmiştir. Onun peşini bırakmayan Azrail, yıllardır uzak kaldığı geleneği simgeler. Azrail yüzünden Müşfik ağaca çaput bağlar ve camiye giderek dua eder.

Ağaca çaput bağlamak şaman dönemden kalan eski bir Türk halk inancıdır ve kutsal kayın ağacı kültü ile bağlantılıdır. İnanışa göre kayın ağacı yerle göğü birbirine bağlayan kutsal yaşam ağacıdır. Bu ağacın ilk insanla birlikte gökten indiğine inanılır⁵ (İnan 1986, s. 35). Tanrı insanları kötü ruhların elinden kurtarmak için şamanlar göndermiş ve bu şamanları kayın ağacının altında eğitmiştir (Ögel, 2003, s. 94).⁶ Böylece kayın ağacına bağlanacak nesnenin kötü ruhları kovacağına dair bir inanç ortaya çıkmıştır. Müşfik'te ölümden kaçmak için geleneğe sığınır ve ağaca çaput bağlar. Müşfik'in ağaca çaput bağladıktan sonra camiye giderek dua etmesi birbiriyle çelişen iki durumdur. İlki şaman dönemden kalan bir ritüelken diğeri İslami bir ritüeldir. Bu durum uzun yıllar sonucunda oluşan geleneğin katmanlı yapısını ve bu katmanlı yapının insan zihninde nasıl tortulaştığını göstermektedir. Ölüm karşısında zihnin en ücra köşesinde tortulaşmış inançlar bile gün yüzüne çıkmaktadır.

Azrail Müşfik'in ve ailesinin canını almaya geldiğinde Müşfik ölümü kabullenmez ve sopayla Azrail'e saldırır. Müşfik'in ağaca çaput bağlaması ve camide dua etmesi ne kadar geleneksel bir davranışsa ölümü kabullenmeyerek ölümü yenebileceğini düşünmesi ve Azrail'e sopayla saldırması da o kadar modern bir davranıştır. Geleneksel toplumlarda insanlar ölümden kaçış olmayacağını ve ona direnmenin nafi olduğunu bilmektedirler. Aries "Batılının Ölüm Karşında Tavırları" kitabında geleneksel toplumların ölümü "evcilleştirdiklerini" söylemektedir (1991, ss. 4-5). Ölümü evcilleştirmekten

⁵ Bu durum bir şaman metninde "İlk başta Ülgen atamızdan türediğimiz zaman bu iki kayın ağacı Umay ana ile beraber (gökten) inmiştir" şeklinde anlatılmaktadır (İnan 1986, s. 35)."

⁶ Ögel bu inanışı şöyle aktarır: "Bir insan doğduğu zaman, bu ağacın dalları arasından bir ruh gelir ve insana can vermiştir. Yakutların büyük Tanrısı Ayıg-Toyon, yeryüzündeki insanların zahmet çektiklerini ve kötü ruhlarla hastalıkların elinde kırılıp gittiklerini görünce, yeryüzüne de üç Şaman göndermiş ve onların da çadırlarının önüne üç ağaç dikmiş. Yeryüzüne inen üç Şamana ağaçlarının yanından ayrılmamalarını söylemiş ve kötü ruhları nasıl yenebileceklerini, insanlığa ne gibi iyilikler yapabileceklerini hep bu ağaçların altında tenbih etmişti (Ögel, 2003, s. 94)."

kast edilen şey onu kabullenmek ve onunla yaşamayı öğrenmektir. Hatta ölüm o kadar kabullenilmiştir ki kişinin öleceğini anladığında yapması gereken ayinsel hareketler ve sözler bile belirlenmiştir (1991, ss. 6-8). Örneğin Müslümanlar ölmeden önce kelime-i şahadet getirirler. Ölümü evcilleştiren bu tavırlarla modern insanın tavrı arasında büyük bir zıtlık vardır. Modern dönemde ölüm vahşileşmiştir. Bauman'a göre modern insan vahşi ölümü kontrol altına almak için onun yapısını sökmüştür. Bauman ölümü "yapısökümüne" uğratmak terimiyle önlenemez bir son olan ölümün, her biri önlenemez farklı ölüm nedenleriyle (kanser, kalp krizi, böbrek yetmezliği vb.) açıklanmaya çalışılmasını kast etmektedir (2018, s. 182). Şüphesiz ki modern dönemde de ölümün yadsınamaz bir gerçek olduğu bilinir fakat bu durum görmezden gelinerek her ölüme bir neden bulunmaya çalışılır. Böylece modern dönemde insan ölümlü olduğu için öldüğü gerçeğini gündemden çıkarmaktadır. Her bir ölüme özel nedenler bulunur ve ölmenin nedeni ölüm değil özel nedenler olur. Belki ölümün kendisi yenilemez ama ölüme sebep olan şey (örneğin kanser) yenilebilir (2018, ss. 189-191). Bu yüzden Müşfik'in ölümü kabullenmeyerek Azrail'e saldırması ve ölümü öldürmeye çalışması modern insana özgü bir davranıştır.

8.3. Siyah Pelerinli Adam Film Özeti:

Siyah Pelerinli Adam (İsmail Güneş, 1992) filminde bir Şair'le bir Şeytan arasında geçen pazarlık konu edilmektedir. Şeytan kılıktan kılığa girerek Şair'in ruhunu satın almaya çalışır ama başarılı olamaz. Film Necip Fazıl Kısakürek'in 1943 yılında *Büyük Doğu Dergisi*'nde tefrika edilen aynı adlı oyunundan sinemaya uyarlanmıştır. Büyük Doğu aynı zamanda Necip Fazıl Kısakürek'in ortaya attığı İslamcı ideolojinin de ismidir. Kısakürek Nizam-ı Cedid ile başlayan, Tanzimat ve Cumhuriyet ile süre gelen Batılı modernleşme ideolojisine şiddetle karşı çıkarak, İslam'ı merkez alan Doğulu bir modernleşme alternatifi ortaya koymuştur (Kısakürek, 2015, ss. 11-12). Kısakürek bu ideolojinin dokuz temel prensibi olduğunu söyler. Bunlar; Ruhçuluk, Keyfiyetçilik, Şahsiyetçilik, Ahlakçılık, Milliyetçilik, Sermaye ve Mülkiyette Tedbircilik, Cemiyetçilik, Nizamcılık ve Müdahaleciliktir. İlk dört prensip Batılı modernleşmenin yarattığı sorunları tespit eder ve bunlara çözümler önerir.

İlk prensip olan ruhçulukta, materyalizm ve rasyonalizmin insanı robotlaştırdığı (aklı araçsallaştırdığını) ve bu yüzden dünyanın derin bir buhrana sürüklendiği tespiti yapılır. Çözüm ise ruha, yani İslamiyet'e dönüşür. Keyfiyetçilikte damping zihniyeti eleştirilir ve her alanda (hem kültürel hem ticari) öze dönme teklif edilir. Şahsiyetçilikte Batı demokrasisine tepki gösterilir ve Büyük Doğu ideolojisinin ancak kudret sahibi ve özel yaradılışlı kişiler tarafından temsil edilebileceği öne sürülür. Böylece çoğulcu bir toplum yerine peygamber veya padişah gibi güçlü bir karakterler etrafında örgütlen toplum arzu edilir. Ahlakçılıkta Batı dünyasında ahlakın çöktüğünü iddia edilir ve bunun yerine idealize edilen bir İslam ahlakı önerilir (Kısakürek, 2015, ss. 389-398).

Kısakürek ayrıca sinemanın toplum üzerinde oldukça etkili bir araç olduğunu fark etmiştir ve bu yüzden Batı sinemasına da karşı çıkar. Ona göre ancak Büyük Doğu ideolojisine uygun filmlerin gösterimine izin verilmeli, uygun olmadığı düşünülen her film bir heyet tarafından yasaklanmalıdır (2015, ss. 336-337). *Büyük Doğu Dergisi*'nin

17 Eylül 1943'te yayınlanan ilk sayısında "Beyaz Perde" başlığı altında sinema hakkında şöyle denir:

Sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği taktirde, şüphesiz ki azametli bir iman ve inşa planı... Fakat bu gün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri, körkütük nefsleri lif lif cezbetmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi, sadece (hüda-yı nabit) kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey...(Büyük Doğu, 1943, s. 5).

8.3.1. Siyah Pelerinli Adam Film Analizi:

Filmin başında Bakara Suresi 34. Ayet gösterilir. Bu ayette şeytanın Âdem'e secde etmeyerek kâfir oluşu anlatılmaktadır.⁷ Şair odasında çalışırken birden ışıklar kesilir. Şair komşusundan bir mum istemeye gider. Aldığı mumu yaktıktan sonra kapı çalar, gelen siyah pelerin içinde boynuzlu bir Şeytan'dır. Şeytan İslamiyet'te fiziksel özelliklerinden çok davranış ve karakter özellikleriyle tasvir edilmektedir. Filmdeki Şeytan tasviri ise Batı kaynaklıdır ve bu tasvirin kökleri Yunan mitolojisine kadar uzanır. Yunan mitolojisinde Hermes'in oğlu olan Pan doğuştan boynuzlu, toynaklı ve yarı keçi görünümündedir. Pan'ın fiziksel özellikleri, şeytanın dış görünüşünde oldukça belirleyici olmuştur. (Russell 1999, s. 142). Şeytan tasvirlerinde görmeye alışık olduğumuz saban tırmığı Yunan tanrısı Poseidon'dan gelmektedir. Tırmığın üç başı hava, kara ve denizlerdeki hâkimiyeti temsil eder (Russel, 1999, ss. 301-302). Şeytan'ın giydiği siyah pelerinin kaynağı ise Dante'dir. İlk defa Dante'nin şeytanı yarası kanatlarıyla tarif ettiği düşünülür.⁸ Siyah yarası kanatlar, meleklerin beyaz tüylü kanatlarıyla bir zıtlık yaratır (Link, 2003, ss. 95-96). Siyah kirlenmişliğin göstergesiymişken, beyaz saflığın göstergesidir. Yarası kanatlar zaman içinde yerini siyah pelerine bırakmıştır. Şeytan'ın Batı kaynaklı bu tasviri yine Batı kaynaklı olan modernleşmeyi anıştırmaktadır.

Şair'in yaktığı mum gelenekselliği ve mistisizmi simgeler. Tasavvufta mum ışığı ulu kişilerin yanmayı göze alarak kendisini ve etrafındakileri aydınlatması anlamına gelmektedir. Mum ile pervane kelebeğinin hikâyesi Doğu kültüründe tasavvufi aşkı alegorik olarak anlatır. Mum âşık olunanı, yani Allah'ı temsil ederken pervane kelebeği ise Allah'a âşık olan kişiyi temsil eder. Pervane kelebeği mumun etrafında döner ve döndükçe muma yaklaşır. En sonunda kendisini ateşe atarak ateşle birleşir ve bu sayede etrafına ışık saçarak (Mansur, 2002, ss. 20-21). Bu bakımdan mum ışığı geleneğe bir gönderme yaparken elektrik ışığı modernleşmeye ve modern akla duyulan güvene gönderme yapar. Şeytan Şair'e elektrikleri kendisinin kestiğini söyler ve elektrik ışığını şu sözlerle eleştirir: "Zira elektrik ışığı mesafelerin pergel ve cetvelle ölçüleceğini zanneden ahmak bir gurur sahibidir."

Şeytan Şair'in ruhunu satın almaya gelmiştir. Şair bunu fark eder ve şöyle der: "Ruhumun düzenini bozmaya geldin anlıyorum ama şunu bil ki içimdeki kâinat mimari-

⁷ Meleklerle, 'Adem'e secde edin' dediğimizde İblis dışındakiler derhal secde ettiler; o direndi, büyüklendi ve kafirlerden oldu (Bakara: 34)."

⁸ "Kanatları tüyden yoksundu, yarası kanadına benziyordu; çırtıkça kanatlar üç rüzgar esiyordu." (Dante, İlahi Komediya: Cehennem, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998, s. 327)

sinin tek taşıma bile değiştiremeyeceksin.” Şeytan Şair’i ayartmak için ona üç farklı kılıkla görünerek üç farklı teklifte bulunur. Şeytanı meleklerden ayıran en önemli özelliklerinden biri de kılık değiştirebilmesidir. Bu sayede şeytan insanların en derin arzu ve isteklerine seslenerek onların aklını çeler⁹ (Russell, 1999, ss. 302).

Şeytan’ın içine girdiği üç kılık ve Şair’e sunduğu üç teklif modernliği temsil etmektedir. Şeytan ilk olarak güzel bir kadın kılığına girer ve şaire cinsel ilişki teklif eder. Kadının bedeni ve cinselliği modernleşme süreci boyunca Türk aydınları için önemli bir tartışma konusu olmuştur. Batılı modernleşmeyi savunan aydınlar dinsel ve geleneksel bağlardan doğan cinsiyetler arasındaki ayrımı geri kalmışlığın bir göstergesi olarak görüyorlardı. Geleneksel görüşe sahip aydınlar ise kadına tanınacak özgürlüklerin ahlaki bir çöküntüyü beraberinde getirmesinden korkuyorlardı (Göle, 2011, s. 29). Parla’ya göre Türk aydınlarını korkutan ama onları içten içe de baştan çıkaran şeytan Batının bilimi ve teknolojisi değil, şehveti, yani kadınlara özgürlük sağlayarak onları gündelik hayata dâhil eden kültürdür (2014, s. 19). Geleneksel görüşte, özellikle de İslamcı harekette kadın bedenine ve cinselliğine karşı geliştirilen tepki, İslam dinine duyulan bağlılığın bir göstergesi değil modernleşmeye karşı geliştirilen eleştirel bir tutumunun göstergesidir (Göle, 2011, s. 16). Batılı modernleşmeye karşı olan Kısakürek de kadının toplumdaki yerinin şeriat sınırları içinde olması gerektiğini savunmuştur. Ona göre kadın mahrem ve mahrem olamama durumuna göre sosyal yaşamda farklı görünüşler ve davranışlar sergilemek zorundadır. Kısakürek şöyle demektedir:

Kadın, İslamda, her şeyden evvel bir hayâ mevzusudur: ve bütün mahrem köşeleriyle çepeçevre hisarlar ortasında yükselen bir saray gibi, edep, ismet ve gizlilik surlarıyla halkalanmıştır (Kısakürek, 2015, s.137).

Şeytan ikinci olarak kambur bir Yahudi kılığına girer ve elmas karşılığında Şair’in imanını ister. Dini inanışlarda en çok kınanan şeylerden biri de maddi dünyaya manevi dünyadan daha fazla değer vermektir.¹⁰

Şeytan’ın zengin bir Yahudi’ye dönüşmesi ise İslamcı ideolojide Yahudiliğe

⁹ Şeytanın bu özelliği Dr. Faust edebiyatında bolca kullanılmıştır. Mephistopheles insanları aldatmak ve kötü yola sevk etmek için kılıktan kılığa girer ve yalanlar söyler. Şeytanın kılık değiştirme özelliği Shakespeare edebiyatında da önemli bir yere sahiptir. Macbeth ve Banquo’un gördüğü üç cadının sözleri doğru çıkmaya başlayınca Banquo Şeytan’ın onlara cadı kılığında görüldüğü düşünür ve içinden “Şeytan’ın sözleri doğru çıkıyor galiba!” der (Shakespeare, Macbeth, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s. 30). Hamlet ise babasının hayaletinin onu kandırmaya çalışan bir şeytan olup olmadığı üzerine şüpheye düşer ve şöyle der:

“Gördüğüm hayalet şeytan olabilir;

Şeytan, göze hoş gelen kalıplara girebildiğine göre!

Evet, belki de zavırlığımdan ve melankolimden yararlanıyor (Shakespeare, Hamlet, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, s. 110).”

¹⁰ Tek tanrılı dinlerde maddiyata verilen önem şu sözlerle kınanmıştır:

“Sizi bize yaklaştıracak olan, ne servetiniz ne evlatlarımızdır (Sebe: 37)”

“Devenin iğne deliğinden geçmesi, zenginin cennete girmesinden daha kolaydır (Matta: 19: 23)”

“Dünyayı da dünyaya ait şeyleri de sevmeyin, Dünyayı sevenin Baba’ya sevgisi yoktur. Çünkü dünyaya ait olsun şey –benliğin tutkuları, gözün tutkuları, maddi yaşamın verdiği gurur- Baba’dan değil dünyadandır (Yuhanna’nın 1. Mektubu: 2: 16).”

duyulan öfkeyi göstermektedir. Kısakürek Tanzimat ve Meşrutiyet’le Osmanlı’yı modernleştirmeye çalışan kadroların Makedonya’da teşkilatlanmış Yahudilerin, Masonların ve Dönmelerin etkisinde hareket ettiklerini söyler ve bu kadroları devletin iç ve dış düşmanları olarak değerlendirir (2015, ss. 152-153). Osmanlı’nın dağılmasından, Yahudi etkisi altında kalarak modernleşmeyi savunan bu kadroları sorumlu tutar.

Kısakürek Büyük Doğu ideolojini kuramsallaştırdığı İdeolocya Örgüsü kitabında Başyücelik Emirleri ile ideal devletinin sınırlarını çizmiştir. Buna göre Başyücelik Emirleri - Vatan Dışı başlığı altında Türkiye’nin sadece Müslüman Türklere oluşması gerektiğini ve ülkeden “temizlenmesi gereken başlıca hain ve muzlim unsurların” Yahudiler olduğunu söyler (Kısakürek, 2015, s. 334). Özellikle Osmanlı’nın son döneminde Müslüman tebaanın dinsel ve etnik azınlıklar ile yaşadığı problemler, gayrimüslimlere olan bakış açısının değişmesinde önemli rol oynamıştır. Yahudilerin ülkeden sürülmesini isteyen Kısakürek şöyle der:

Yahudiler, olanca servet ve imkânlarına sahip ve ellerinden hiçbir şey alınmamış olarak, muayyen bir vade içinde Türk vatanını terk etmeye mecbur tutulacaklardır. Yahudiden hiçbir istihale ve bize inkılap edası kabul olunamaz (Kısakürek, 2015, s. 335).

Şeytan son olarak bir insan iskeleti kılığına girer ve Şair’e iktidar iksirini teklif eder. İktidar iksirini içen kişi devletin başına geçecek ve halkı yönetme kudretine sahip olacaktır. Şeytan şöyle der:

Koca bir cemiyeti bir kütük yapıp kollarına atacağım, onu nasıl istersen öyle yontacaksın... İradenin tezgâhına upuzun yatıracağım o çırılçıplak cemiyet kadavrasını... Onun deli fakat kurtarıcı bir doktor gibi kafatasını açmak, ipekten ellerle beynini bir hamur gibi mıncıklamak, sınırlarını dilediğin noktalardan çözüp dilediğin noktalarda düğümlenmek... İstemiyor musun?

Şeytan bu sözleriyle Kemalist modernleşme sürecine bir gönderme yapmaktadır. Tek partili dönemde Cumhuriyet Halk Partisi, Mustafa Kemal Atatürk etrafında örgütlenmiş modernleştirici seçkinlerden oluşmaktaydı. Atatürk ve bu kadroların giriştiği devrimlere getirilen en büyük eleştiri “tepeden inme” olmalarıdır (Köker, 1993, ss. 15-16). Şeytan toplumu bir kütük gibi yontmaktan bahsederken bu tepeden inme anlayışı kast etmektedir. Şeytan Şair’e “Zamanın makarasından dökülen iplik boyunca ondan tattıramadığım büyük adam kalmadı. Yani sonradan büyük adamlar.” der. Böylece tepeden inme diye eleştirilen modernleşme süreci ve onu gerçekleştiren kadrolar şeytanlaştırılır.

Şair her teklif karşısında acılar içinde kıvransa ve kabul edecek gibi olsa da üç teklifi de geri çevirir. Şair Şeytan ile olan mücadeleden Kuran’a sarılarak kurtulur. Şeytan Şair’in elinden Kuran’ı bıraktıramayınca ortadan kaybolur. Şair mum ışığı altında Kuran’ı açar ve şöyle der: “Ölen ninemin yastığı altında bulduğum miras. Tükenmeyeceksin”. Son sahnede şair Kuran okumaya başlar ve kamera mum ışığına yakın plan yapar.

Şeytan (devil) sözcüğü Latince'den türetilmiştir ve kökü Yunanca diabolos'dur. Bu sözcük Yunancaya ise İbranice iblis'den geçmiştir (Russell, 1999, s. 201). İblis İbranicede "karşı çıkmak" ve "savaşmak" anlamlarına gelmektedir. Yunanca diabolos ise "hasım" anlamına gelmektedir. Anlaşıldığı üzere sözcük temelde bir "rakibe" vurgu yapar (Russell, 1999, s. 219). Filmde de Şeytan ile Şair, Şeytan'ın Âdem'e secde etmeyerek lanetlenmesinden beri süre gelen bir mücadeleyi sürdürmüşlerdir. İncelememiz özelindeyse bu mücadele, modern ile geleneksel görüş arasındaki bir mücadele olarak değerlendirilmektedir. Filmde Şair geleneğe yani ninesinden kalan Kuran'a sığınarak Şeytan'dan yani modernliğin yıkıcı sonuçlarından kurtulmuştur.

8.4.Gölge Oyunu Film Özeti:

Gölge Oyunu (Yavuz Turgul, 1993) filminde Abidin ve Mahmut pavyonda komedyenlik yaparak geçimlerini sağlamaktadırlar. Bir gün çalıştıkları pavyona sağır ve dilsiz bir konsomatris (Kumru) getirilir. Kumru'nun kalacak yeri yoktur. Mahmut Abidin'in bütün itirazlarına rağmen Kumru'yu eve alır. Fakat evin kirasını ödeyememektedirler ve bu yüzden evden atılırlar. Kumru kayıp annesini aramaktadır. Mahmut Kumru'ya yardım ederek onun kayıp annesini bulmak ister. Fakat Abidin içinde buldukları zor durumda bir de Kumru'nun sorunları ile uğraşmak istemez. Bu durum Mahmut ve Abidin arasında yumrukluk bir kavgaya sebep olur ve ikili arkadaşlıklarını sonlandırır. Abidin bu arkadaşlığın son bulmasına dayanamaz ve kısa süre sonra intihar girişiminde bulunur. Başarısızlıkla sonuçlanan intihar ikilinin barışmasına sebep olur. Bu arada Kumru'nun kayıp annesi hapishanede bulunur. Görüş gününde annesini ziyaret eden Kumru o gece esrareniz bir şekilde ortalıktan kaybolur. Abidin ve Mahmut dışında kimse Kumru'nun varlığını hatırlamaz. Kumru toplu çekilen bir fotoğrafta bile Abidin ve Mahmut dışında kimseye görünmemektedir.

8.4.1.Gölge Oyunu Film Analizi

Abidin'in ve Mahmut'un geçmişten gelen büyük travmaları vardır. Mahmut yetimhanede yaşadığı kötü cinsel deneyim yüzünden kadınlarla ilişkiye giremez. Abidin ise küçük yaşta annesi tarafından terk edilmiştir ve bu yüzden terk edilme korkusu hayatı boyunca peşini bırakmamıştır. Filmde ikili Kumru'ya yardım eder, Kumru'da ikilinin travmalarıyla yüzleşmelerini sağlar.

Kumru doğüstü yeteneklere sahiptir; ölü kuşu canlandırır, yıllardır uyumayan Madam'ın uyumasını (ölmesini) sağlar. Kumru mucizeler göstermesi ve güzelliğiyle bir meleği andırmaktadır. Bu bakımdan Kumru, Arkadaşım Şeytan filmindeki Şeytan gibi mistisizmi ve inancı, yani Doğuyu temsil etmektedir. Ayrıca Kumru'nun sağır ve dilsiz olması da önemli bir göstergedir. Shayegan'a göre Doğu da benzer bir şekilde üç yüzyıldır Batı karşısında sağır ve dilsizdir; "tarihte tatildedir" (1991, s. 20). Tarihte tatilde olmak Batıda gerçekleşen tarihsel dönüşümlere katkı sağlayamamak ve onlara yabancı kalmak anlamına gelmektedir.

Mahmut ve Abidin Modern Komikler: Karabiberler sahne adını kullanarak kimseye komik gelmeyen komedi gösterileri yaparlar. Mahmut ve Abidin modernleşme

çabası içinde geri kalmış toplumları temsil etmektedir. İsimleri Modern Komikler'dir fakat ikili kültürel olarak geçmişten gelen bir geleneğin (Hacivat-karagöz, kavuklu-pişekar, meddah, orta oyunu vs.) günümüzdeki yansımalarıdır. Bir sahnede Abidin Mahmut'a "Bizim türümüzde komik kalmadı artık altın değerindeyiz." der. Geleneksel toplumlarda çoğu kurum ve kişi kendisini modern olarak tanımlasa da hâlâ geleneklerin etkisinde hareket etmektedir. İkilinin adı Modern Komikler olmasına rağmen zamana uyum sağlayamamışlardır ve geçmişten gelen travmalar peşlerini bırakmaz. Bu bakımdan ne Doğulu ne Batılı olabilen toplumları temsil ederler. Fakat filmde Kumru mistik bir şekilde onlara yardım eder, travmalarından kurtarır. Modernleşmeye çalışan uygarlıkların Batıya olduğu kadar Doğuya da ihtiyaçları vardır. Filmin sonunda Kumru' da *Arkadaşım Şeytan*'daki Şeytan gibi ortalıktan yok olur. Çünkü O da bu dünyaya ait değildir. Filmde geçmişe, geleneğe, mistisizme ve inanca yani Doğuya duyulan özlem, yarı hayali yarı gerçek bir karakter olan Kumru vasıtasıyla ortaya çıkmıştır. Bir söyleşisinde Yavuz Turgul' da Kumru'nun ilahi aşkı temsil ettiğini ve bunun Doğulu bir düşünce olduğunu ifade ederek şöyle der:

Buradaki 'gölge' bir metafor. Hem doğu hem de batı için bu tür anlamlar taşıyor ve ben sevgi, aşk ve birlik anlamında kullandım; çünkü bütün serüvenin sonunda aşk fikrine uzak iki farklı kişinin aşkı kurması ve kötülükle yaşayan kişinin kötülükleri aşması söz konusu. Aslında o iki komedyen tek komedyen, tek insan parçalanmış halde. Biri ruhunun karanlık tarafını, diğeri aydınlık tarafını temsil etmekte tek bir insanın. İkisini bu elle tutulamayan, gözle görülemeyen, 'ilahi aşk' diye adlandırabileceğimiz noktada birleşmeleri ve onun karşıtlığı olan şeyin de ortadan yok olması söz konusu burada; çünkü hakikaten elle tutulur değil o, ancak yaşayan bilir onu, gören görür; bu anlamda biraz doğulu, doğu düşüncesine yakın bir fikir (Scognamillo, 2005, ss. 127-128).

SONUÇ

Türkiye, Batı dışında kalan (çevre ülkeler, üçüncü dünya ülkeleri vs) birçok uygarlıkta olduğu gibi sancılı bir modernleşme süreci geçirmiştir. Kaybettiği savaşlar sonucunda modern toplumlardan geri kaldığını fark eden Osmanlı'da modernleşme çabaları ordunun ıslah edilmesiyle başlamıştır. Modernleşmeye yönelik hamleler Tanzimat Fermanı, 1. ve 2. Meşrutiyet ile devam etmiştir. Bu dönemde aydınlar arasında yaşanan en büyük fikir ayrılığı modernleşmenin nasıl uygulanacağı üzerinedir. Bazı aydınlar Batının teknolojisini alıp ahlakını reddetmeyi savunurken buna karşı çıkan aydınlar modernleşmenin teknolojisi ve ahlakıyla bir bütün olduğunu savunmaktadır. Onlara göre teknolojiyi mümkün kılan bu özel ahlaki yapıdır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bu tartışmalar son bulmuş, Atatürk önderliğinde her alanda muasırlaşmak en büyük hedef haline gelmiştir.

Fakat modernleşmekte olan diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de bazı sorunlar ortaya çıkmıştır. Batıda modernliği mümkün kılan şey geçirdikleri epistemik ve bilişsel dönüşümlerdir. Bu dönüşümlerin hiçbirini geçirmeyen geleneksel toplumlar modernleşmeye çalışırken modern dönemin son haliyle karşı karşıya gelmişlerdir. Bu toplumlar ne kendi geleneksel dünya görüşlerinden koparak modern döneme uyum sağlayabilmekte ne de kendi geleneksel dünya görüşlerini koruyabilmektedirler. Geleneksel ve modern iki farklı dünya görüşünün aynı anda etkinlik göstermesi bilinçlerde bir yarıklık oluşturmakta ve bu yarıktan geçmişin tortulaşmış mitosları gün yüzüne çıkmaktadır. Bu durum kültürel şizofreni olarak tanımlanır.

Türkiye'deyse kültürel şizofreni kendisini özellikle 1980 sonrasında göstermektedir. Art arda gelen darbeler, ekonomik çalkantılar, terör ve siyasi istikrarsızlıklar kültürel şizofreninin tetikleyicileri olmuşlardır. Bu durum kaçınılmaz olarak dönemin sanat eserlerine, özellikle de sinemaya yansımıştır. 1980 sonrası Türk sinemasında kültürel şizofreninin izleri kendisini filmlerde ortaya çıkan melek ve şeytan karakterleri gibi anomalilerle göstermiştir. Filmlerde görülen melekler, toplumun kaybettiği ve özlem duyduğu geleneğin bir dışı vurumudur. Şeytanlarsa toplumu yozlaştırdığı düşünülen modernliği simgelerler. Bu bağlamda 1980-2000 yılları arasında içinde melek ve şeytan karakteri olan dört film analiz edilmiştir. Filmler Atıf Yılmaz'ın *Arkadaşım Şeytan* (1988), Tunç Başaran'ın *Uzun İnce Bir Yol* (1991), İsmail Güneş'in *Siyah Pelerinli Adam* (1992) ve Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu* (1993) filmleridir.

Arkadaşım Şeytan filminde Şeytan ruhlarını satın aldığı kukllarına sözünü geçiremez. Kukllar modern döneme uyum sağlayamadığı için Şeytan'la alay ederler. Şeytan, kuklları ruhlarını yok etmekle tehdit eder. Fakat kukllar artık ruha inanmazlar ve bu tehdidi umursamazlar. Aydınlanmanın getirdiği modernleşme Batı toplumlarında dinlerin eleştirilmesine ve büyü bozumuna sebep olmuştur. Şeytan dönemin paradigmasına ayak uyduramamakta, artık ruha inanmayan insanları ruhla korkutmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan Şeytan (filmin sonunda melek olacak) modernleşmeye çalışan, zihni klasik dönem öncesi sihirli ve animist eğilimlerde kalmış Doğu toplumlarını temsil etmektedir. Filmin sonunda Şeytan meleğe dönüşerek cennete uçar. Geri kalmış Doğu toplumlarının kültür ve inançları artık bu dünyaya ait değildir. Onlara ancak özlem duyulur ve sempa-

tiyle bakılır. Filmde de Melek'e sempatiyle bakılmakta onun varlığına özlem duyulmaktadır. Modernliği temsil eden kukllarsa gerçek şeytanlar olarak gösterilmektedir.

Uzun İnce Bir Yol filminde sınır kapısından itibaren Müşfik'in peşine takılan Azrail, geleneği temsil etmektedir. Müşfik İngiltere'den Türkiye'ye kadar arabayla gelmiştir. Fakat Azrail onu Türkiye sınırında beklemektedir. Azrail Müşfik'e unuttuğu geleneği hatırlatır. Azrail'in canını alacağını düşünen Müşfik ağaca çaput bağlar, camiye gider ve dua eder. Müşfik'in Azrail'i görmesi, sınırı geçtikten sonra giyim ve davranışlarındaki değişim kültürel şizofreni kavramıyla açıklanabilir. On yıl boyunca İngiltere'de yaşayan Müşfik'in bilincinde iki farklı dünya görüşü aynı anda var olmaktadır.

Siyah Pelerinli Adam filminde Şair'le Şeytan arasındaki mücadele alegorik olarak gelenek ile modernlik arasındaki mücadeledir. Şair Şeytan'dan yani modernlikten, ninesinden kalan Kuran'a yani geleneğe sarılarak kurtulur. Şeytan Şair'in aklını çelmek için ona üç farklı kılıkta görünür ve üç teklif yapar. Şeytan ilk olarak bir kadın kılığına girer ve Şair'e cinsel ilişki teklif eder. Geleneksel toplumları korkutan şey modernleşmenin getireceği bilim ve teknoloji değil ahlaksızlıktır. Şeytan ikinci olarak Yahudi bir tüccar kılığına girer ve Şair'e imanını satması karşılığında elmas teklif eder. Dini inanışlarda en çok kinanan şeylerden biri de maddi dünyaya manevi dünyadan daha fazla değer vermektir. Fakat Aydınlanmadan bu yana Batı toplumunu motive eden şey manevi değil maddi dünya üzerinde kurulacak egemenliktir. Şair son olarak insan iskeleti kılığına girer ve Şair'e toplumu tasarlama gücünü vaat eder. Geleneksel toplumlarda değişimlerin yavaş yaşanması modernleşme için insan müdahalesini kaçınılmaz hale getirmektedir. Bu da genellikle bir lider ve onun etrafında örgütlenmiş aydınlar grubuyla mümkündür. Şeytan'ın girdiği son kılık ve vaadi modernleştirici kadrolara gönderme yapmaktadır.

Gölge Oyunu filminde Mahmut ve Abidin Modern Komikler: Karabiberler sahne adını kullanarak komedyenlik yaparlar. İsimleri Modern Komikler olsa da ikili, kültürel olarak geçmişten gelen bir geleneğin (Hacivat-Karagöz, meddah, orta oyunu vs.) günümüze yansımalarıdır. Zamana uyum sağlayamadıkları için kimseyi güldüremezler ve geçmişten gelen travmalar peşlerini bırakmaz. Bu bakımdan ne Doğulu ne Batılı olabilen toplumları temsil ederler. Fakat filmde Kumru mistik bir şekilde onlara yardım eder ve travmalarından kurtarır. Kumru güzelliği ve doğaüstü yetenekleriyle bir meleği andırır. Filmde geleneğe duyulan özlem, yarı hayali yarı gerçek bir karakter olan Kumru vasıtasıyla ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak, 1980 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan melek ve şeytan gibi anomalilerin modernleşmeye verilen bir tepki olduğu tespit edilmiştir. Filmlerde meleklerin veya sonradan meleğe dönüşen karakterlerin kaybedilen geleneğe duyulan özlemi temsil ettikleri, şeytanlarsa modernleşmeyi ve onun yıkıcı sonuçlarına duyulan nefreti temsil ettikleri sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akçura, Y. (2019). Üç Tarz-ı Siyaset, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arendt, H. (2012). Kötülüğün Sıradanlığı, (Çev. Özge Çelik), İstanbul: Metis Yayınları.
- Aries, P. (1991). Batılının Ölüm Karşısında Tavırları, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Kitapları.
- Başkaya, F. (2011). Bugüne Bakmak, Seksen Öncesi / Seksen Sonrası veya Rejimin Niteliği, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Baudrillard, J. (2015). Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği, (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri, (Çev. Nurgül Demirdöven), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beck, U. (2011). Risk Toplumu, (Çev. Kazım Özdoğan - Bülent Doğan), İstanbul: İthaki Yayınları
- Berger, P. L. (2012). Melekler Hakkında Söylenti, (Çev. Ali Coşkun – Nebile Özgen), İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Berger, P. L.; Berger, Brigitte; Kellner, Hansfried (1986). Modernleşme ve Bilinç, (Çev. Cevdet Cerit), İstanbul: Pınar Yayınları
- Berkes, N. (2019). Türkiye’de Çağdaşlaşma, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cirhinlioğlu, Z. (1999). Az Gelişmişliğin Toplumsal Boyutu. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çiğdem, A. (1997). Bir İmkan Olarak Modernite, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Descartes, R. (2016). Aklın Yönetimi İçin Kurallar, (Çev. Engin Sunar), İstanbul: Say Yayınları.
- Eisenstadt, S. N. (2014). Modernleşme Başkaldırı ve Değişim, (Çev. Ufuk Coşkun) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ercan, F. (2006). Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Ergin, M. (1971). Dede Korkut Kitabı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Euripides, (2018). Alkestis, (Çev.T. Yılmaz Öğüt), İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Foucault, M. (1994). Kelimeler ve Şeyler, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2018). Cinsellik Üzerine, (Çev. Selçuk Budak), İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Giddens, A. (2010). Modernite ve Bireysel Kimlik, (Ümit Tatlıcan), İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2020). Modernliğin Sonuçları, (Çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goethe, J. W. V. (2001). Faust, (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Göle, N. (2011). Melez Desenler, İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2011). Modern Mahrem, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gutting, G. (2010). Foucault, (Çev. Hakan Gür), Ankara : Dost Kitabevi Yayınları .
- Heyd, U. (1979). Türk Ulusçuluğunun Temelleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Horkheimer, M. (2013) Akıl Tutulması, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Huntington, S. P. (2005). Medeniyetler Çatışması, İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- İnan, A. (1986). Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2012). Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2015). İdeolocya Örgüsü, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kongar, E. (1985). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, E. (1994). İmparatorluktan günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı Cilt 1. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Köker, L. (1993). Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi, İstanbul: İletişim Yayınları.

Link, L. (2003). Şeytan: Yüzü Olmayan Maske, (Çev. Emek Ergün), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mansur, H. (2002). Tavasın, (Çev. Yaşar Güneç), İstanbul: Yaba Yayınları.

Mardin, Ş. (2018) Türk Modernleşmesi, İstanbul: İletişim Yayınları.

Merquior, J. G. (1986). Foucault, (Çev. Nurettin Elhüseyni), İstanbul: AFA Yayınları.

Messadie, G. (1998). Şeytanın Genel Tarihi, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nasio, J. D. (2007). Aşk Acısı, (Çev. Hatice Bakanlar – Canan Coşkan), İstanbul: İmge Kitabevi.

Ögel, B. (2010). Türk Mitolojisi 1. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özyürek, E. (2011). Modernlik Nostaljisi, (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Parla, J. (2014). Babalar ve Oğullar, İstanbul, İletişim Yayınları.

Paz, O. (1997). Bir Yeryüzü, Dört veya Beş Dünya: Çağdaş Tarih Üstüne Düşünümler, (Çev. Vedat Binatlı), Ankara: İnkılap Kitabevi.

Russell, B. J. (1999). Şeytan: Antikiteden İlkel Hristiyanlığa Kötülük, (Çev. Nuri Plümer), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Russell, B. J. (2001). Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan, (Çev. Nuri Plümer), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (2005). Türk Sinemasında Şener Şen, İstanbul: Kabalcı Yayın-evi.

Shayegan, D. (1991). Yaralı Bilinç, (Çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.

Simmel, G. (2009). Bireysellik ve Kültür, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayıncılık.

Taylor, C. (2011). Modernliğin Sıkıntıları, (Çev. Uğur Canbilen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Touraine, A. (2002). Modernliğin Eleştirisi, (Çev. Hülya Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.

Ülken, H.Z. (2019). Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Vandenbos, G. R. (2007). APA Dictionary of Psychology. Washington, DC: American Psychological Association.

Velioglu, Ö. (2017). Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Zürcher, J. E. (2020). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, (Çev. Yasemin Saner), İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

Velioglu, Ö. (2019). Yeşilçam'ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (Egifder), 7:1, 398-429.

Bildiriler

Şenel, M. (2010). Kırım Karataylarının Atasözü ve Deyimlerinde Göçebeliğin İzleri, Uluslararası Karay Çalışmaları Sempozyumu, 5-8 Nisan 2010, Bilecik.

Şimşek, E. (2019). Azrail İnancının Türk Halk Kültürüne Yansımaları, 9. Milletler Arası Türk Halk Kültür Kongresi - Genel Konular, 2019, Ankara.

Dergiler

Büyük Doğu Dergisi, (17 Eylül 1943).

**SOSYAL MEDYADA KRİZ YÖNETİMİ: DARDANEL
KRİZİNİN DURUMSAL KRİZ İLETİŞİMİ
MODELİNE GÖRE İNCELENMESİ**

**CRISIS MANAGEMENT IN SOCIAL MEDIA: ANALYSIS OF
THE DARDANEL CRISIS WITH THE SITUATIONAL
CRISIS COMMUNICATION MODEL**

Ahmet Talha AĞCA
Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Halkla İlişkiler ve Tanıtım, Yüksek Lisans Öğrencisi
talha_agca@hotmail.com

ÖZET

Kriz yönetimi, markanın tahmin edemeyeceği bir anda meydana gelen, markayı riske atan, markanın değer ve itibar kaybetmesine sebep olabilecek olaylara karşı geliştirilen iletişim çalışmalarınıdır. Günümüzde kriz yönetimini sosyal medyayı hesaba katmadan düşünmek ise çok yanlış olacaktır. Kriz yönetimi açısından sosyal medya, tüketiciler ile anlık iletişim kurabilme özelliği, maliyetsiz olması, etkileşimsellik özelliği ve veri analizi yapabilme açısından çok önemli bir noktadır. Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde kriz ve kriz yönetimi kavramları, çalışmanın ikinci bölümünde sosyal medyada kriz yönetimi, çalışmanın üçüncü bölümünde ise Coombs'un geliştirmiş olduğu Durumsal Kriz İletişimi Modeli ele alınmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise Dardanel markasının 2021 yılının Şubat ayında sosyal medyada yaşadığı kriz, Coombs'un Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre analiz edilmiş, markanın kriz iletişimi stratejileri tespit edilmiş ve krizin sonuçları belirlenerek değerlendirme yapılmıştır. Yapılan bu araştırmanın temel amacı, Dardanel markasının sosyal medya üzerinde yaşadığı krizi örnek olay inceleme yöntemi ile ele alarak Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre değerlendirmek ve değerlendirme sonrasında sosyal medyada kriz yönetiminin önemini ortaya koymaktır. Araştırma sonucunda ise Dardanel markasının Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre başarılı bir kriz yönetimi yapamadığı ve gerçekleştirmiş olduğu kriz yönetimi sonucunda markanın itibar kaybına uğradığı ve yaşanan krizden sonra borsada değer kaybettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kriz, Kriz İletişimi, Kriz Yönetimi, Sosyal Medyada Kriz Yönetimi, Durumsal Kriz İletişimi Modeli.*

ABSTRACT

Crisis management is communication activities developed against events that occur at a time that the brand cannot predict, put the brand at risk, and cause the brand to lose its value and reputation. It would be wrong to think of crisis management without taking social media into account. In terms of crisis management, social media is a very important point in terms of its ability to communicate instantly with consumers, its cost-effectiveness, its interactivity and data analysis skills. In this direction, in the first part of the study the concepts of crisis and crisis management, in the second part crisis management in social media and in the third part the situational crisis communication model developed by Coombs are discussed. In the last part of the study, the crisis experienced by the Dardanel brand in social media was analyzed according to Coombs' Situational Crisis Communication Model, the crisis communication strategies of the brand were determined and the results of the crisis were determined and evaluated. The main purpose of this research is to evaluate the crisis experienced by the Dardanel brand in social media with the case study method, to evaluate it according to the Situational Crisis Communication Model and to reveal the importance of crisis management in social media after the evaluation. As a result of the research, it was determined that the Dardanel brand could not make a successful crisis management according to the Situational Crisis Communication Model, and that the brand lost its reputation as a result of the crisis management it carried out and lost value in the stock market after the crisis.

Key Words: *Crisis, Crisis Communication, Crisis Management, Crisis Management in Social Media, Situational Crisis Communication.*

GİRİŞ

Sosyal medya uygulamalarının insanların (tüketicilerin) hayatına girmesiyle birlikte markalar da bu platformlarda faaliyet göstermeye başlamışlardır ve bu durum her geçen gün artarak devam etmektedir. We Are Social ve Hootsuite'in Dijital 2020 raporuna göre Türkiye'de 54 milyon kişi sosyal medya kullanmaktadır ve bu veri Türkiye'nin toplam nüfusunun yüzde 64'ünün sosyal medya kullandığı anlamına gelmektedir. En çok kullanılan ilk 4 sosyal medya uygulaması ise sırasıyla YouTube, Instagram, WhatsApp ve Twitter'dır (www.wearesocial.com). Sosyal medya uygulamalarının insan hayatında bu denli önemli bir noktaya gelmesi neticesinde halkla ilişkilerin de uygulama alanları genişlenmiş ve dijital halkla ilişkiler, sosyal medya yönetimi ve online kriz yönetimi kavramları önem kazanmıştır. Bu gelişmelere ek olarak markalar, sosyal medya uygulamaları sayesinde hedef kitlelerine çok daha hızlı bir şekilde ulaşabilmekte, hızlı bir şekilde iletişim kurabilmekte ve tüketiciler ile anında etkileşime geçebilmektedir.

Halkla ilişkilerin en önemli uygulama alanlarından biri olan kriz yönetimi, sosyal medya uygulamalarının gelişmesi ve kullanımının her geçen gün artmasıyla birlikte markalar için daha da önemli bir noktaya gelmiştir, çünkü bu platformlarda meydana gelen krizler dakikalar içerisinde milyonlarca kişiye ulaşabilmekte ve çok hızlı yayılmaktadır. Bu nedenle, markaların meydana gelen krizlere anında tepki vermesi önem taşımaktadır. Böyle bir durumda marka, kullanıcı yorumlarına uygun bir dille cevap vermeli ve enformasyon yönetimini titizlikle yürütmelidir. Marka başarılı bir şekilde kriz yönetimini gerçekleştirirse, kriz büyümeden engellenebilir ve olası itibar kaybının önüne geçilebilir, hatta kriz fırsata çevrilerek markanın değerine değer katma şansı dahi yakalanabilir. Eğer marka, kriz yönetimini doğru bir şekilde yapmazsa/yapamazsa krizin büyümesini engelleyemez ve tüketicilerin tepkisiyle karşılaşabilir. Bu durum ise kurumun imajına ve itibarına ciddi zararlar verebilir. Bu noktada bir kuruluş için itibarının önemini ayrıca belirtmek gerekmektedir. Çünkü iyi bir kurumsal itibar, hedef kitlelerin karar verme sürecini etkilemekte, kuruluş ile hedef kitleleri arasında yakın ilişkiler kurulmasına katkı sağlamakta, uzun vadede sürdürülebilir bir rekabet avantajı yaratmakta ve kuruluşun değerini arttırmaktadır (Çelebi ve Sezer, 2017, s. 118).

Sosyal medyada ortaya çıkan bir krizi ele alan bu çalışma, sosyal medyada kriz yönetiminin önemini anlatmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda araştırma kısmında Coombs'un Durumsal Kriz İletişimi Modelinden yararlanılmıştır. Bu modelde amaç, kriz türünün ortaya konulmasıyla birlikte kurumun kriz sorumluluğunun belirlenmesidir. Yine bu modele göre kriz sorumluluğu belirlenirken şu üç unsura bakılmalıdır: kriz geçmişi, paydaşlarla kriz öncesi ilişkiler ve sorumluluk atfı. Bu üç unsura bakıldıktan sonra elde edilen sonuca göre itibarın korunması için en uygun kriz karşılama stratejilerinin seçilmesi esas alınır (Yenice, Pirtini ve Ataman, 2018, s. 3). Yapılan bu çalışmada Dardanel markasının 23.02.2021 tarihinde sosyal medyada patlak veren krizi bu modele göre ele alınmakta ve çözümlenmektedir. Önce markanın krize karşı tepki stratejileri ele alınmış ve markanın krize nasıl tepki verdiğinin tespiti yapılmıştır. Sonrasında ise Dardanel markasının durumsal kriz iletişimi stratejilerini doğru kullanıp kullanmadığı belirtilmiş, kurumun krizden zarar görüp görmediği belirlenerek değerlendirme yapılmıştır.

1. Kriz ve Kriz Yönetimi

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde kriz: "Bir ülkede veya ülkeler arasında, toplum veya bir kuruluşun yaşamında görülen güç dönem, bunalım, buhran" olarak tanımlanmıştır. Kriz, buhran ve bunalım kavramları ile eş anlamlı kullanılmakla beraber, "bir örgütün üst düzey hedeflerini ve işleyiş biçimini tehdit eden veya hayatını tehlikeye sokan, acil karar verilmesi gereken, uyum ve önleme sistemlerini yetersiz hale getiren gerilim durumu" olarak da tanımlanabilmektedir (sozluk.gov.tr). Krizin Oxford Sözlüğü'ndeki tanımı ise "Sorunların çözülmesi veya önemli kararların alınması gereken büyük tehlike, zorluk veya şüphe zamanı" şeklindedir (oxfordlearnersdictionaries.com). Bir başka tanımda ise kriz: "Önceden beklenilmeyen ve sezilmeyen, örgüt tarafından çabuk ve acele bir şekilde cevap verilmesi gereken, örgütün önleme ve uyum mekanizmalarını yetersiz hale getirerek, mevcut değerlerini, amaçlarını ve varsayımlarını tehdit eden gerilim durumudur" şeklinde ifade edilmiştir (Tağraf ve Arslan, 2003, s. 150).

Sosyal bilimler alanında yer alan birçok disiplinin kendi içerisinde kriz tanımı ayrı ayrı yapılmıştır, bu sebeple sosyal bilimler alanı için krizin genel bir tanımını yapmak kolay olmamaktadır. Yılmaz (2020) araştırmasında bu tanımların farklı ve ortak noktalarını dikkate alarak krizi şu şekilde tanımlamıştır: "Anlaşılmasında güçlük çekilen, markanın yapısını ve hayatta kalmasını tehdit eden, bütün örgüt çalışanlarının dikkatlerini bu konuya vermesini gerektiren, acil ve hızlı tedbirler alınmasını gerektiren, çalışanlar üzerinde stres ve panik hali yaratan bir durumdur" (s. 4). Krizler, kurumsal itibar için bir tehdit unsurudur ve kurumsal itibara zarar verir, ayrıca bu tür kriz durumları kurumun paydaşlarla nasıl etkileşime geçeceğini de etkilemektedir (Coombs, 2007, s. 163). Krizin başladığı ilk dakikadan itibaren son ana kadar, süreç içerisinde krizin şiddeti ve markanın itibarı krize karşı yaklaşımda kritik rol oynamaktadır (Genel ve Erdem, 2021, s. 179). Çünkü güçlü bir itibar, müşteri sadakatini, kuruluşun ekonomik başarısını ve markaya karşı olumlu tutumu artırabilir, ki bu durum krizin başarı ile yönetilebilmesi için önem arz etmektedir (Lyon ve Cameron, 2004, s. 216). Buna ek olarak kriz ile itibar arasındaki ilişkide en önemli hususlardan birisi de güven unsurudur (Duğan ve Koç, 2021, s. 138). Zira kriz öncesinde markaya olan güven oranı yüksek ise kriz daha kolay, güven oranı düşük ise çok daha zor atlatılabilmektedir.

Bir krizin ortaya çıkış sebepleri arasında teknolojideki değişimler ve gelişmeler, hukuk ve politika alanında yapılan yeni yasamalar, sosyal ve kültürel alandaki değişiklikler, pazardaki rekabet, kaynak sıkıntısı, doğal afetler, üretim veya ürün sorunları, endüstriyel kazalar, yönetim sorunları ve yolsuzluklar yer almaktadır (Haşit'ten aktaran: Duğan, 2018, s. 296). Bu sebeplere ek olarak, yeni medya kanalları üzerinden yapılan paylaşımlar da krizi tetikleyebilmektedir.

Kriz iletişimi ise tek bir durumdan ziyade karmaşık iletişim faaliyetlerinin bir bütünüdür. Coombs (2018), kriz iletişimini iki kategoriye ayırarak ele almaktadır (s. 4):

1. Bilgiyi yönetmek: Bilgiyi yönetmek, kriz ile ilgili bilgileri toplamayı, analiz etmeyi ve bilginin yayılımını içerir.

2. Anlamı yönetmek: Anlamı yönetmek, kriz yöneticilerinin, kriz ile etkili bir şekilde başa çıkabilmek için krizin doğasını ve krizin etkilerini anlamayı içerir.

Kriz iletişimine ek olarak kriz yönetimi, kuruluşta onarılmaz hasara neden olabilecek acil durumlarda, kuruluşun zararı en aza indirmek için halkla ilişkilerin kullanımı olarak tanımlanmaktadır (Pelenk Özel ve Yılmaz Sert, 2015, s. 171). Bir başka deyişle kriz yönetimi, olası bir kriz durumunda kriz belirtilerinin değerlendirilmesi, krizden en az hasarla çıkabilmesi için gerekli önlemlerin alınması ve uygulanmasını içeren bir süreç olarak değerlendirilmektedir (Simola, 2014, s. 486). Kriz yöneticilerinin, kriz sırasında doğru kararlar alabilmeleri için gerekli olan bilgileri toplayıp değerlendirmeleri gerekmektedir. Ayrıca krizden etkilenen çeşitli paydaşlarla belirli bilgiler paylaşılmalıdır. Örneğin, tedarikçiler tedarik zincirinde kesinti olup olmayacağını ve bu kesintinin kapsam ve süresini bilmelidirler (Coombs, 2018, s. 4). Ayrıca kriz yönetimi, kuruluşların potansiyel bir krize karşı hazırlıklı olmalarını sağlarken, krizden minimum hasar ve maksimum performans ile kurtulmak için gerekli önlemleri almayı da amaçlamaktadır (Cesta, Cortellessa ve Benedictis, 2014, s. 98).

Kriz yönetimi herhangi bir krizin nedeni, sıklığı ve iyileşme hızı gibi unsurlar göz önüne alınarak stratejiler üretmek ve gelecekteki olası bir krize karşı hazırlık sürecini içermektedir (Okay, 2019, s. 315). Etkili kriz yönetimi, önceden krize karşı hazırlıklı olmayı zorunlu kılar ve potansiyel kriz durumlarının önceden belirlenmesini ve bunlarla nasıl başa çıkılacağını kararlaştırılmasını gerektirir. Potansiyel bir krize karşı alınabilecek önlemlerle örnek olarak kuruluşun gerekli kaynakları ayırması, altyapı sistemlerini oluşturması ve donanımlarını güçlendirmesi gösterilebilir. Krizle başa çıkmada en önemli etkenlerden bir tanesi, örgüt yönetiminin krize hazır olma ve kriz anında yönetim konularında bilgili ve yetenekli olmasıdır (Sezgin, 2003, s. 181). Krizlerin iyi şekillerde yönetilmeleri için etkili bir iletişim planı var olmalıdır. Krizlerin yarattıkları kaos ortamlarında oluşabilecek dezenformasyonların ortadan kalkması için gerçek bilgilerin, sorumlu olan ilk ağız tarafından en titiz şekilde açıklanması gerekmektedir (Terzi Köroğlu, 2018, s. 24). Kriz yönetimi başarılı ve etkin şekilde gerçekleştirilirse yaşanan kriz avantajı dönüştürülerek hem kurum ve kuruluşun diğer kurum ve kuruluşlar nezdinde prestiji artırılabilir hem de hedef kitle ve diğer paydaşlar nezdinde yoğun ve güçlü şekilde güven ve itibar tazeleme fırsatı yaratılabilir (Yıldırım, 2019, s. 26). Kriz zamanlarında; alınan tüm kararlar, yapılan tüm açıklamalar ve eylemler, genel olarak kriz durumlarında hayatta kalmak için tasarlanmış hedeflere dayalı olarak gerçekleştirilmelidir, bu hedefler ise şu öğeleri içermektedir (Holtz'dan aktaran: Pelenk Özel ve Yılmaz Sert, 2015, s. 173):

- Organizasyonun olumlu imajını korumak ve sürdürmek
- İlgili taraflara zamanında, doğru ve güncel bilgi sunmak
- Önemli kitleler için erişilebilir olmak
- Yanlış veya yanıltıcı mesajları önleyebilmek için bütün iletişim kanallarını takip etmek
- Önemli hedef kitlelerin desteğini sürdürmek

Başarılı bir kriz yönetimi gerçekleştiren marka, itibarını ve imajını güçlendirebilir ve hedef kitlesi nezdinde marka sadakatini artırabilir. Bu doğrultuda bir kriz yöneticisinin, krizin nerede, ne zaman, nasıl ve ne şekilde ortaya çıkabileceğini, kimlerin ve kaç kişinin etkilenebileceğini planlamak yerine ortaya çıkabilecek bir krizi önlemek ve en az hasarla nasıl çıkılabileceğine dair senaryolar üzerine planlamalar yapması gerekmektedir (Civelek, Çemberci ve Eralp, 2016, s. 113).

2. Sosyal Medyada Kriz Yönetimi

Yeni medyanın gelişiminden önce özellikle de sosyal medya uygulamalarının gelişiminden evvelki zamanlarda meydana gelen krizler geleneksel medya araçları ile kamuya ulaştırılmaktaydı. Günümüzde ise yeni medya araçlarının hayatımıza yerleşmesiyle beraber, meydana gelen krizler anında milyonlarca kişiye ulaşabilmekte ve markaların hızlı bir şekilde değer kaybetmesine sebep olabilmektedir. Geçmişte markaya yönelik olumsuz tutumların oluşmasında iletişim mecraları kökenli krizler daha geri planda ve reaktif yönetilebilir bir sıralamada yer alırken, sosyal medyanın kamusal alandaki aktif gücü markaların paydaşlar tarafından krizden en çok sorumlu tutuldukları krizlere dönüşmüştür (Genel ve Erdem, 2021, s. 179). Sosyal medyanın bilgi ve haber kaynağı olarak öneminin artması, onun halkla ilişkiler planlamalarında yerini almasına neden olurken, kriz dönemlerinde de kriz iletişimi stratejilerinin bir parçası haline gelmiştir (Akbayır ve Kusay, 2015, s. 974). Sosyal medyaya yansıyan ya da orada meydana gelen krizlerin en büyük tehlikesi aniden ve çok hızlı olmalarıdır. Bunun sebebi var olan içeriğin kontrolsüzce oluşturulması ve yine kontrolsüzce yayılabilmesidir (Kayış, 2017, s. 143). Bu doğrultuda kriz yaşayan markanın, sosyal medya üzerinden enformasyonu kontrol etmesi önem taşımaktadır. Çünkü sosyal medya platformları, enformasyonun yenilenmesinde ve bilginin tazeliğinin korunmasında fonksiyonel bir rol oynaması sebebiyle kritik bir noktada yer almaktadır (Sarı ve Öztunç, 2021, s. 807). Buna ek olarak çoğu kriz durumunun yarattığı olumsuzlukların etkisi, sosyal medyanın hızlı ve gerçek zamanlı bilgi akışı sağlama özelliği sayesinde, krize yanıt verme stratejilerinin etkili ve stratejik bir şekilde kurgulanmasıyla azaltılabilir (Gök Demir, Karakaya ve Erendağ Sümer, 2018, s. 414).

Lochridge'e (2011) göre krizi kontrol edebilmenin tek yolu; krizin ortaya çıktığı sosyal medya platformunu krize karşılık vermek için kullanmaktır. Örneğin; kriz bir YouTube videosundan kaynaklanıyorsa, işletmenin de krize bir YouTube videosu ile karşılık vermesi gerekmektedir (Yenice, Pirtini ve Ataman, 2018, s. 4). Sosyal medya sayesinde markalar krizlere anında cevap verebilme şansı elde etmektedirler, bu fırsatı doğru kullanan markalar potansiyel krizlerin önüne hızlı bir şekilde geçebilmekte ve ortaya çıkan krizi büyümeden kontrol altına alabilmektedirler. Sosyal medya ortamında kriz yönetimi, sanal dünyanın sınırsız olması ve diğer sahip olduğu özellikler nedeniyle büyük önem taşımaktadır.

Sosyal medyaya ilginin sürekli artarak devam etmesi, her kesimden insanın doğrudan ya da dolaylı olarak bu medyayla bağlantısının olması, kurumların da bu ortamda yapacakları çalışmaların takibini ve bu çalışmalarını ölçerek sürdürmelerini zorunluluk haline getirmiştir (Bat ve Yurtseven, 2014, s. 208). Sosyal medyada başlayan krizlerde kuruluş, mutlaka kullanıcıların yazdıklarını dikkate almalı ve karşı atığa geçmek yerine en kısa sürede nazik bir dille cevap vererek çözüm bulmalıdır. Aksi takdirde kriz tırmanacak ve sosyal medyadaki konu/kriz, kurumun doğrudan müdahale edemeyeceği farklı ağlara aktarılacak oluşabilecek itibar kaybının önüne geçilemeyecektir (Kalaycı, 2017, s. 334). Kriz dönemlerinde markalar, sosyal medyada faaliyet gerçekleştirirken bir taraftan kendi stratejilerine uygun hareket etme çabasına girerlerken diğer taraftan da kriz ortamının etkisiyle yanlış anlaşılacak ve grupların hassasiyetlerini zedeleye-

cek mesajlardan uzak durmaları ve çatışmadan kaçınarak gerilimi azaltıcı bir tavır sergilemeleri gerekmektedir (Aslan, 2016, s. 517). Sosyal medyada kriz başladıktan sonra marka tarafından ilk saatlerde neler olup bittiğine dair yanıt vermek çok önemlidir, marka seri bir şekilde cevap vermezse, insanlar duydukları yanlış ve eksik bilgilere inanmaya başlamaktadır. Bu sebeple kriz iletişimini yöneten kişilerin, kamuoyuna karşı kurumları hakkında bilgi vermeleri ve inandırıcı olmaları gerekmektedir (Şahinsoy, 2017, s. 8). Ayrıca kriz içerisinde bulunan bir marka, tüketici yorumlarını görmezden geldiğinde ve yapılan yorumlara karşı savunucu bir tavır takındığında hedef kitlesine karşı kibirli ve saygısız olduğu sinyali vermektedir (Xia, 2013, s. 81). Sosyal medya, ideal olarak şeffaf yapısının bir gereği olarak, kriz ve kaos ortamının yarattığı bilgi kirliliğini ortadan kaldırmaya yardımcı, dürüst ve güvenilir bilgi kaynağı olmalıdır. Bu açıdan sosyal medyada şeffaflık, kriz dönemlerinde itibarın en önemli bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Gerçekten şeffaf ve dürüst olan markalar, tüketicilerin onları oldukları gibi görmelerine izin vermekte ve markanın kendine olan güvenini göstermekte ve tüketicilerin güveninin kazanılmasını sağlamaktadır (Xia, 2013, s. 80) ve bu da itibar kaybının önüne geçmektedir. İtibar kaybını önleyecek bir diğer unsur, krize sahip çıkmak, yeterli olacağı düşünülen önlemleri almak ve duyurmak, zararı tazmin etmek, iç hedef kitlenin güvenini yeniden kazanmak şeklinde sıralanmaktadır (Peltekoğlu'dan aktaran: Akbayır ve Kusay, 2015, s. 975). Mitroff'un (2000) sosyal medya ortamlarında meydana gelen kriz durumlarına karşı geliştirdiği rehberi şu şekildedir (Bat ve Yurtseven, 2014, s. 209):

- Olumsuz haberler hızlı bir şekilde yayılabileceği için çok hızlı bir şekilde cevap verilmeli ve yanlış anlamaların önüne geçilmelidir.
- Birçok kişinin okuyabileceği cevaplar mümkün olduğunca kibar bir şekilde yazılmalıdır.
- Kriz dönemlerinde faydalı olacağından haber gruplarının moderatörleri tanınmalıdır.
- Diğer kullanıcıların şikâyetlerine cevap verebilecek müttefik müşteriler (kullanıcılar) bulunmalıdır.
- Müşteri haklı ve bilgi gerçekse sorun kabul edilerek çözülmeye çalışılmalıdır.
- Olumsuz yorumlardan kaçınmanın en doğru yolu, ürün ve hizmetlerle ilgili tüketici yorumlarını geri bildirim olarak kabul etmektir. Böylece, şikâyetler haber gruplarında yer almadan önce bertaraf edilebilecektir.

Ayrıca kriz durumlarında sosyal medya üzerinden paydaşları daha detaylı bilgilere ulaştıran linkler paylaşılmalıdır. Twitter'da paylaşım yaparken karakter sınırı vardır ve diğer sosyal medya uygulamalarında ise önemli konuların tartışılmasına izin vermeyen bazı kurallar yer almaktadır. Bu sebeple krizler hakkında bilgilendirici linklerin paylaşılması da önem arz etmektedir (Coombs, 2018, s. 34).

Kriz yöneticileri, kriz sırasında sosyal medya kullanım tercihlerini özenle ve bilinçli olarak yapmalıdır. Buna ek olarak kriz yöneticileri, kriz iletişimi çalışmalarına sosyal medyayı entegre etmelidir, entegre etmedikleri takdirde kriz yönetiminin başarılı olma şansı neredeyse mümkün olmamaktadır (Coombs, 2018, s. 35).

3. Durumsal Kriz İletişimi Modeli (Situational Crisis Communication Theory)

Durumsal Kriz İletişimi Modeli, Coombs (2004) tarafından geliştirilen bir kriz iletişimi modelidir. Bu model, hem kriz durumlarında itibarın korunmasının en üst düzeye nasıl çıkarılacağını anlamak için hem de kuruluşun krizi atlattıktan sonra itibarını toparlayabilmesi ve yeniden konumlandırabilmesi için kanıta dayalı bir çerçeve sağlamaktadır (Keller'dan aktaran: Driver, 2019, s. 42). Durumsal Kriz İletişimi Modelinin temel amacı, kriz durumlarında kurumsal itibarın en iyi şekilde korunması için krize tepki stratejilerinin yaşanılan kriz ile uygun bir şekilde eşleştirilmesidir (Coombs, 2004, s. 266). Bu modelin temelinde atf teorisi yer almaktadır. Atf teorisi insanların negatif sonuçları olan beklenmedik durumların sebepleriyle alakalı belli yargılarda bulunacakları varsayımına dayanır (Akbulut, 2016, s. 57). Ayrıca atf teorisi, aniden cereyan eden ve kurumlar için sorun yaratan durumların, ortaya hangi nedenler ile çıktığı üzerine yürütülen değerlendirmeleri mercek altına almaktadır (Kanılmaz, 2021, s. 8). Durumsal Kriz İletişimi Modeli; atf teorisini, tüketicilerin bir kuruluşu kriz sırasında nasıl değerlendireceğini ve kuruluşu ne derecede sorumluluk yükleyeceğini açıklamak için kullanılmaktadır (Brown, Adamson ve Park, 2019, s. 6).

Durumsal Kriz İletişim Modelinin en önemli parçalarından bir tanesi kriz sorumluluğudur, kriz sorumluluğu; paydaşların yaşanılan krizin sorumluluğunu markaya/kuruma atfetme derecesidir. Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre bir kuruluşun yakın zamanda yaşadığı kriz, yeni yaşanılan bir krizin algılanmasında önemli bir faktördür. Kriz sorumluluğuna ilişkin atıflar krizin ortaya çıkardığı itibar tehdidiyle doğrudan ilişkilidir ve krizin sorumluluğu yoğunlaştıkça kurumun itibar tehdidi de artmaktadır. Kriz durumunda üç faktör itibar tehdidinin seviyesini belirler: kriz sorumluluğu, kriz geçmişi ve ilişkisel itibar durumu (Sisco, 2012, s. 2; Kriyantono, 2012, s. 215).

Durumsal Kriz İletişimi Modeli spesifik olarak 3 kümede 10 kriz türü belirtir:

İlk kümede işletmenin mağdur konumuna düştüğü krizler vardır; kamuoyu, krizin nedeninin işletme ile ilgili olmadığını düşündüğünde işletme bu kümede değerlendirilir (Kriyantono, 2012, s. 215). Bu kümedeki kriz türleri doğal afetler, iş yerinde şiddet, ürüne zarar vermeye yönelik örgüt dışı müdahaleler, söylenti ve dedikodulardır.

İkinci kümede kasıtsız olarak oluşturulmuş krizler vardır; kamuoyu, krizin işletmeden kaynaklandığını ama işletmenin krizi istem dışı gerçekleştirdiğini düşündüğünde işletme bu kümede değerlendirilir (Kriyantono, 2012, s. 215). Bu kümedeki kriz türleri kuruluşun hukuka aykırı olmayan ama etik dışı davranışı sonucunda kamuoyu baskısı, kullanılan teknolojik ekipmanlardan kaynaklanana kazalar ve teknik hatalar sonucu ürünün piyasadan geri çekilmesidir.

Üçüncü kümede kasıtlı olarak oluşturulmuş krizler vardır; kamuoyu, krizin direkt olarak işletme kaynaklı olduğunu düşündüğünde işletme bu kümede değerlendirilir (Kriyantono, 2012, s. 215). Bu kümedeki kriz türleri ise insan hataları sonucu oluşan krizler ve kuruluşun hukuk dışı davranışları şeklindedir.

Tablo 1’de kriz türleri daha detaylı bir şekilde tanımlanmış ve açıklanmıştır. Kriz türleri, paydaşların kuruma ne kadar kriz sorumluluğu yüklediğine göre değişmektedir (Coombs, 2004, s. 269).

Tablo 1: Durumsal Kriz İletişimi Modeline Göre Kriz Türleri

Kriz Türleri	Krizden Doğan Sorumluluk	Kurum İtibarına Yönelik Tehdit
<u>İşletmenin Mağdur Konumuna Düstüğü Krizler</u> <ul style="list-style-type: none"> • Doğal felaketler • Söylenti ve dedikodular • İş yerinde şiddet • Ürüne zarar vermeye yönelik örgüt dışı müdahaleler 	İşletmenin elinde olmayan nedenlerden kaynaklandığı için sorumluluk dışsal faktörlere atfedilmektedir.	Hafif düzeyde
<u>Kasıtsız Olarak Oluşturulmuş Krizler</u> <ul style="list-style-type: none"> • Hukuka aykırı olmamakla beraber işletmenin etik dışı davranışlarına yönelik kamuoyu baskısı • Kullanılan teknoloji ve ekipmandan kaynaklanan hataların yol açtığı kazalar • Teknik hatalara bağlı olarak ürünün piyasadan geri çekilmesi 	İşletmenin krizden doğan sorumluluğu en az düzeydedir.	Önemli düzeyde
<u>Kasıtlı Olarak Oluşturulmuş Krizler</u> <ul style="list-style-type: none"> • İnsan hatalarının yol açtığı krizler • İnsan hatalarına bağlı olarak ürünün piyasadan geri çekilmesi ve toplanması • İşletmenin hukuk dışı davranışlarının neden olduğu krizler 	İşletmenin krizden doğan sorumluluğu en yüksek düzeydedir.	Çok ciddi düzeyde

Kaynak: (Yenice, Pirtini ve Ataman, 2018).

Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre 4 farklı tepki stratejisi vardır. Bunlar; krizi reddetme, krizin etkilerini azaltma, tekrar inşa etme ve destekleme stratejileridir. Krizi reddetme stratejisinde suçlayan tarafa saldırı; kurumu suçlayan kişilere saldırmak, inkâr etme; krizin varlığını kabul etmeme/reddetme, günah keçisi; işletme dışından kişilerin krizi başlattığını öne sürme stratejileri kullanılmaktadır. Krizin etkilerini azaltma stratejisinde bahane; kriz yöneticisinin çeşitli bahaneler öne sürmesi, savunma; krizin algılanan olumsuz etkilerini azaltmaya çalışma stratejileri kullanılmaktadır. Tekrar inşa etme stratejisinde tazminat; krizden etkilenen kişilere para yardımı yapılması, özür dileme; kurumun kriz sorumluluğunu üstlenmesi ve özür dilemesi stratejileri kullanılmaktadır. Destekleme stratejisinde hatırlatma; paydaşlara geçmiş başarıların hatırlatılması, sevgi kazanma; paydaşları överek sempati kazanma, kurban edilme; kurumun kriz kurbanlarından birisi olduğunu hatırlama stratejileri kullanılmaktadır (Coombs, 2007, s. 170). Ayrıca krize yanıt verme ve tepki stratejisi geliştirme kurumun yapısı, krizin büyüklüğü ve kontrol durumuna göre farklılık gösterebilmektedir. Çünkü her krizin kendine has özellikleri vardır ve bu özelliklere göre tepki stratejisi geliştirip uygulamak gerekir (Duğan ve Koç, 2021, s. 133).

Krizi reddetme stratejileri, kriz ile ilgili her türlü sorumluluğu kuruluştan uzaklaştırmayı amaçlamaktadır (Driver, 2019, s. 43). Bu stratejiye göre kuruluş krize karışmazsa krizden herhangi bir zarar görmez. Coombs’a göre (2007), kriz türleri içerisinde söylenti ve dedikoduları kapsayan krizlerde kuruluşun bu stratejiyi kullanması gerekir. Yine bu stratejiye göre, medya ve paydaşlar krizin reddedilmesini kabul ederse kuruluş herhangi bir itibar kaybına uğramadan krizi atlattığı olur (s. 171). Ayrıca yapılan bazı araştırmalar, kuruluşun kriz sorumluluğunu kabul etmesinin hedef kitlede algılanan kriz sorumluluğunu arttıracak ve bu sebeple olumlu tutum ve satın alma davranışlarında azalma görülebileceğini öne sürmektedir (Jorgensen’den aktaran: Xia, 2013, s. 78).

Krizin etkilerini azaltma stratejileri, krizin insanların düşündüğü kadar kötü olmadığını ve kuruluşun kriz üzerinde kontrolü olmadığını savunmaktadır. Bu strateji, kuruluşun neden krizden sorumlu olmadığını açıklamayı (mazeret), yaptığı eylemleri neden yaptığını (gerekçeleştirme) veya kuruluş ile bağlantılı birisinin yaşadığı krizle ilgisi olup olmadığını göstermeyi amaçlamaktadır (Driver, 2019, s. 81). Kuruluşun kriz ile olan bağlantısı azaltılabilirse ve/veya insanların krize daha az olumsuz bakması sağlanabilirse kuruluş için krizin zararlı etkileri azalır. Kuruluşun bu stratejiyi kullanabilmesi için sağlam kanıtlara ihtiyacı vardır (Coombs, 2007, s. 171).

Tekrar inşa etme stratejileri, kriz kurbanlarına maddi veya sembolik sunarak kuruluşun itibarını arttırmayı ve kriz sebebiyle zedelenen ilişkileri güçlendirmeyi amaçlamaktadır (Kim ve Liu, 2012, s. 73). Bu stratejide tazminat vermek de özür dilemek de olumlu itibar yaratılmasına yönelik eylemlerdir (Coombs, 2007, s. 171).

Destekleme stratejileri, kuruluşun da krizin kurbanı olduğunu hatırlatmayı ve paydaşların sempatisini kazanmayı amaçlar. Bunun için kuruluşun geçmişteki başarıları hatırlatılır, paydaşlar övülür ve kuruluşun da mağdur olduğu belirtilir. Destekleme stratejileri yukarıdaki tepki stratejilerine ek olarak kullanılabilir (Coombs, 2007, s. 171). Durumsal kriz iletişimine göre tepki stratejileri Tablo 2’de detaylı olarak açıklanmaktadır.

Durumsal Kriz İletişimi Modeli itibarıyla tehdidi ve krizin olumsuz etkileri arttıkça, kuruluşun krizi kontrol altına alabilmesi için kriz müdahale stratejilerinin kullanılması gerektiğini öne sürmektedir. Coombs'a göre (2007) en güvenli kriz müdahale stratejisi yeniden inşa stratejisidir çünkü krizin kurbanlarına en iyi bu strateji hitap etmektedir. Kuruluş maddi olarak gerekli olan kriz karşılama stratejisini karşılayamazsa bir sonraki en uygun stratejiyi seçmesi gerekmektedir. Durumsal kriz iletişimi modeli kuruluşun kriz karşısında en uygun stratejiyi seçmesine yardımcı olmaktadır. Bunlara ek olarak mevcut sosyal ortam, medyanın bir krizi haberleştirmedeki rolü, çeşitli kültürler ve topluluklar Durumsal Kriz İletişimi Modelinde yer almamasına rağmen bir krizin sonucunu etkileyebilmektedir (Holdsworth'dan aktaran: Driver, 2019, s. 84).

Özetle Durumsal Kriz İletişimi Modeli kriz durumlarını modellemekte ve kriz yöneticilerine/kuruluşlara fayda sağlayabilecek kriz müdahale stratejilerini kullanmak için kanıta dayalı bir kılavuz sağlamaktadır.

Tablo 2: Durumsal Kriz İletişimi Modeline Göre Krize Tepki Stratejileri

Temel Krize Tepki Stratejileri
<p><u>Krizi Reddetme Stratejisi</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Suçlayan tarafa saldırı: Kriz yöneticisi işletmeyi suçlayan bireylere saldırmaktadır. • İnkâr etme: Kriz yöneticisi krizin varlığını reddetmektedir. • Günah Keçisi: Kriz yöneticisi işletme dışından bireylerin krize neden olduğunu ileri sürmektedir.
<p><u>Krizin Etkilerini Azaltma Stratejisi</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Bahane: Kriz yöneticisinin krize sebep olan olayları kontrol edemediğini ve kimseye zarar vermeye niyetlerinin olmadığını belirtmesiyle işletmenin krizle ilgili sorumluluklarını azaltmaya çalışmasıdır. • Savunma: Kriz yöneticisinin krizin algılanan olumsuz etkilerini azaltmaya çalışmasıdır.
<p><u>Tekrar İnşa Etme Stratejisi</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Tazminat: Kriz yöneticisinin kriz kurbanlarına para ya da maddi kayıpları karşılayacak hediyeler vermesidir. • Özür Dileme: İşletmenin tüm kriz sorumluluğunu üzerine aldığı belirtilmesiyle paydaşlardan özür dilemesidir.
İkincil Krize Tepki Stratejileri
<p><u>Destekleme Stratejisi</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hatırlatma: İşletme, paydaşlarına geçmişteki başarılarını hatırlatmaktadır. • Sevgi Kazanma: Kriz yöneticisi paydaşları överek onların sempatisini kazanmaya çalışmaktadır. • Kurban Edilme: Kriz yöneticisi, işletmenin de krizin kurbanlarından biri olduğunu hatırlatmaktadır.

Kaynak: (Yenice, Pirtini ve Ataman, 2018).

4. Araştırma

Çalışmanın bu kısmında araştırmanın amacına, önemine, sınırlılıklarına ve yöntemine yer verilmiştir.

4.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, ton balığı üreticisi olan Dardanel markasının 23.02.2021 tarihinde sosyal medyada ortaya çıkan krizini Coombs'un Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre değerlendirmek, analiz etmek ve sosyal medyada kriz yönetiminin önemi ortaya koymaktır.

4.2. Araştırmanın Önemi

Web 2.0 ile birlikte markalar online ortamlarda paylaşılan bilgiler sebebiyle kriz yaşayabilmekte ve bu ortamlarda meydana gelen kriz durumları, yeni medyanın etkileşimsellik özelliği ile çok hızlı bir şekilde büyüebilmektedir. Yeni medya ortamlarında yaşanan krizler geleneksel medya ortamlarında yaşanan krizlere göre daha hızlı tepki verilmesi ve yeni medyanın etkileşimsellik özelliğinin kullanılarak tüketiciler ile iletişimde kalınması gerekmektedir. Bu durum araştırmanın önemini ifade etmektedir.

4.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmanın ilk sınırlılığı, araştırma kapsamında sadece Dardanel markasını ele almasıdır. Araştırmanın ikinci sınırlılığı, Dardanel markasının sadece sosyal medyada meydana gelen krizini ele almasıdır. Araştırmanın son sınırlılığı ise veri toplanırken yalnızca online haber gazetelerinden ve Dardanel markasının web sitesinden, resmi sosyal medya hesaplarından (Twitter, Instagram, YouTube, Facebook, LinkedIn) ve sosyal medya ortamında krize sebep olan videoyu paylaşan hesaplardan yararlanılmasıdır.

4.4. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan örnek olay inceleme yöntemi kullanılmıştır. Örnek olay inceleme yöntemi, yalnızca ortaya çıkan olayı ortaya koymak yerine nedenlerle ilgilenir ve gelişmelerin zaman içerisinde nasıl gerçekleştiğine bakar. Örnek olay incelemeleri birden fazla örnek olayı karşılaştırmalı şekilde ele alabileceği gibi, sadece bir örnek olayın incelenmesi şeklinde de olabilir (Özmen ve Timur, 2015, s. 2).

Araştırma kapsamında ele alınan kriz (Dardanel), durumsal kriz iletişimi teorisinin krize tepki stratejilerine göre incelenmiştir. Bu doğrultuda markanın kriz meydana geldiği zaman, sosyal medya platformları üzerinden verdiği tepkiler inceleme kapsamına alınmıştır. Markanın krize karşı olan tutumunun kurum itibarını neden olumlu ya da olumsuz etkilediği açıklanmıştır.

Araştırma kapsamında hem birincil hem de ikincil kaynaklardan yararlanılmıştır. Markanın kendi sosyal medya hesapları birincil kaynaklardır, markanın yaşadığı krizi ele alan çalışmalar (haber siteleri, gazete vb.) ikincil kaynaklardır.

5. Araştırmanın Bulguları

Çalışmanın bu kısmında araştırmanın bulgularına yer verilmiştir ve elde edilen bulgular Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre analiz edilmiştir.

5.1. Krizin Ortaya Çıkış Nedenleri

23.02.2021 tarihinde Dardanel'in üretim tesislerinde bir influencer tarafından çekildiği iddia edilen video sosyal medyada paylaşılmıştır. Videoda, Dardanel'in üretim tesislerinde "zeytinyağlı poşet ton balığı" isimli ürünün paketleme aşamasında, çıplak el ile paketleme yapıldığı görülmektedir ve paketleme yapan çalışanların kolluk takmadığı da görülmektedir. Çekilen video @denetlecomtr tarafından Twitter'da paylaşıldığında viral hale gelmiştir ve toplamda 1,9 milyondan fazla izlenmiş, 3.600'den fazla retweet yapılmış ve ayrıca 1.300'ü aşkın yorum yapılmıştır. Videonun paylaşıldığı gün, Dardanel iletişim sorumlusu yazılı bir bülten yayımlamıştır, bu bülten Twitter, Instagram ve resmî web sitesinde paylaşılmıştır. Bültenin bu kısmında şu ifadeler yer verilmiştir; "*Şunun altını hassasiyetle çizmek isteriz ki, videoda gösterilen üretim kısmı butik olarak tamamen "el yapımı" üretilmektedir ve bu üretim modeli tüm dünyada bu şekilde uygulanmaktadır. Burada hijyen dışı bir üretim algısı yaratmaya çalışan tüm kişi, mecra ve hesaplara karşı hukuki süreç başlatılacağını bildiririz.*" Instagram'da bültenin paylaşıldığı gönderi ve daha önce paylaşılan gönderiler yoruma kapatılmıştır. Twitter'da paylaşılan gönderiye ise kullanıcılar tarafından 1.000'i aşkın yorum yapılmıştır ama marka yapılan hiçbir yoruma cevap vermemiştir.

Görsel 1: Dardanel'in Sosyal Medya Hesapları Üzerinden (Instagram ve Twitter) 24.02.2021 Tarihinde Paylaştığı Basın Açıklaması:



Kaynak: (www.twitter.com/balikusmani).

Dardanel'in Twitter üzerinden paylaştığı basın açıklamasına gelen yorumlardan bazıları şu şekildedir: "@cananca, İnsan sağlığını tehdit edecek kadar çöp bir firmasınız. Öğrenmiş olduk", "@tutamayankamon, Haftanın her günü dardaneli salata yiyorum öğlenleri, çünkü sade salata damak tadına uymuyor. Bugün tövbe ettim. Midem bulandığı için. Evdeki bütün dardanel ton ürünlerini ne yazık ki imha etmek zorunda kaldım, o adamın eliyle balıklara basması hala gözümün önünde ne yazık ki..", "@guclu_sarp, Ahaha pandemi de bağıryordunuz "el değmeden" üretim diye. Pardon ama haklısınız adam ellemiyor avuçlayarak koyuyor pakete. Daha ilginç böyle bir firmanın üretim bandı bu kadar ilkel mi? Bence asıl soru bu", "@bayram_yazar, Bir balık zevkimiz vardı onun da içine ettiniz. Sizin adınıza ben üzüldüm", "@MahirnurAlbayrak, Günlük kıyafetler? Bileklere uzanmış giysiler? Görüntü gerçekten tiksindirici".

Yapılan bu kötü yorumlara karşın çok az sayıda da olsa marka savunuculuğu içeren yorumlar da yapılmıştır: "@Avacadostoyevsk, ortam çok temiz görünüyor. Herkeste maske tam takılı artı başlık koruyucu var, evet bende başta talihsizlik olarak adlandırdım çünkü direkt besine elle temas ediyorlar ama dünyada genel prosedür buymuş. Eğer gerçekten de çalışanların elleri sıklıkla yıkanyorsa ben bir sıkıntı görmüyorum", "@Aliyilmz, Elinize sağlık kardeşim boş verin boş yorumları severek tüketiyoruz". Ayrıca Twitter üzerinden paylaşılan basın bülteninin uzun ve görüntü kalitesinin düşük olması sebebiyle de çok sayıda eleştirel yorum yapılmıştır.

Özetle krizin ortaya çıkış nedenleri şu şekilde sıralanabilir: marka dışından birisinin üretim tesislerini videoya çekerek sosyal medyada dolaşıma sokması, paylaşılan videodaki çalışanların çıplak el ile paketleme yapması ve bunun sonucunda sosyal medya kullanıcılarının ağır eleştiriler yapması, paylaşılan videonun saatler içerisinde binlerce kişiye ulaşması, markanın yayımlanmış olduğu basın bülteninin yazılarının bulanık ve uzun olması, ayrıca basın bülteninin düşüncül bir dil içermesi, markanın Instagram üzerinden paylaşmış olduğu basın bültenini ve diğer paylaşımlarını yoruma kapatması ve Twitter'da yapılan hiçbir yoruma cevap vermemesi.

5.2. Krizin Çeşidi

Dardanel'in 30.01.2021 tarihinde YouTube üzerinden yayımladığı "Dardanel Çanakkale Fabrika" reklam filminde Çanakkale'deki üretim tesislerinde gerçekleşen üretim aşamalarının görüntüleri yer almaktadır. Görüntülerde üretimin ilk safhasından son safhasına kadar çalışanların eldiven kullanarak paketleme yapıldığı görülmektedir. Bu reklam filminden sonra bir sosyal medya kullanıcısı 23.02.2021 tarihinde üretim tesislerine giderek video çekmiştir. Videoda, Dardanel tarafından yayımlanan reklam filminin aksine çıplak el ile üretim ve paketleme yapıldığı görülmektedir. Video sosyal medya aracılığıyla paylaşılmıştır ve kullanıcılar tarafından büyük tepki gösterilmiştir. Sosyal medyanın etkileşimsellik özelliği sayesinde video hızla yayılmış ve kriz büyümüştür. Coombs'un kriz türleri sınıflandırmasına göre bu durum, örgüt dışı aktörlerden olan bir influencer tarafından krize dönüştürülmüştür. Krizin kasıtlı olması ve kurumun üretim prosedürüne uygun davrandığını söylemesi kuruma düşük sorumluluk atfı verir ve kriz, kurumun itibarını önemli düzeyde tehdit eder.

5.3. Krizin Tarafları

Bu krizdeki etkin kamu kategorileri Dardanel Ton markasıdır. Fonksiyonel kamu kategorilerine gelince marka çalışanları ve müşteriler sıralanabilir. Yayılmış kamu kategorilerini ise halk ve medya oluşturmaktadır.

5.4. Kuruluşun Sorumluluk Atfı

Krizin kasıtsız unsurlar içermesinden dolayı kuruluşun krizden doğan sorumluluğu düşük düzeydedir.

5.5. Kuruluşun Kriz Geçmişi

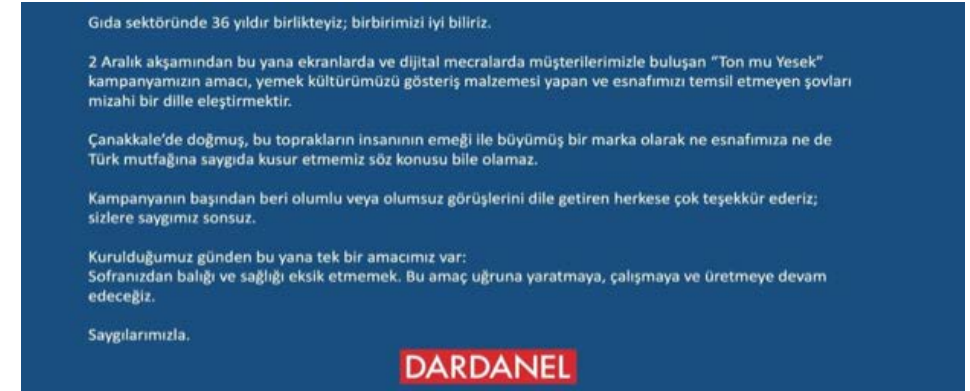
Kriz geçmişine bakıldığı zaman, 02.12.2020 tarihinde yayıma soktuğu “Ton mu Yesek” reklam filminin sosyal medya üzerinden krize yol açtığı görülmektedir. Havas İstanbul imzalı reklam filminde genç bir çift yemek yemek için gezinirken abartılı sunum şovlarından bunalıyor ve hijyen açısından herkesin çok daha hassas olduğu pandemi döneminde yemeklerin hazırlanış biçimini göz önünde bulunduran çift “Ton mu yesek” sorusunun ardından kararlarını veriyor ve Dardanel Ton’un çeşitli ürünlerinden yiyecek hazırlayıp yiyor (www.prouletplus.com).

Reklam yayıma girdikten kısa bir süre sonra sosyal medya üzerinden ciddi tepkiler almıştır. Ayrıca TÜRES Derneği (Türk Restoranlar ve Turizmciler Derneği) yayımlanan reklama karşı “*Haddini Bil Dardanel*” başlıklı bir basın bülteni yayımlıyor; “*Yeme içme sektörü tarihindeki en büyük sıkıntıyı yaşarken yine sektörün bir parçası olan Dardanel firmasının Türk mutfağını küçümseyip aşağılayan ve mutfağımızın sağlıklı olduğu mesajını veren reklamını büyük bir üzüntüyle izledik. Bu reklamı şimdi ülkemizde veya dünyanın herhangi bir yerinde izleyen birisi ne düşünecek? Türk mutfağını ve esnafımızı üstelik bu zor günlerde karalayan, küçük düşüren bu reklamın hızlıca geri çekilip özür dilenmesini istiyoruz. Binlerce yıllık geleneksel lezzetlerimizi karalamak, sağlıklı olduğu hissiyatını vermek kimsenin haddi değildir. Dardanel firması sektörümüzden özür dileyip reklamını bir an önce geri çekmezse sektörün en büyük temsilcisi olarak hukuki yollara başvuracağız. Dardanel’in böyle saçma bir reklam ile neyi amaçladığı anlaşıl-mamakta olup kendisinin de dâhil olduğu sektörümüzü karalaması akıl alır gibi değil*”

Bu gelişmelerin üzerine Dardanel de sosyal medya hesapları aracılığıyla basın bülteni yayımlamıştır: “*Gıda sektöründe 36 yıldır birlikteyiz; birbirimizi iyi biliriz. 2 Aralık akşamından bu yana ekranlarda ve dijital mecralarda müşterilerimizle buluşan “...Ton mu Yesek” kampanyamızın amacı, yemek kültürümüzü gösteriş malzemesi yapan ve esnafımızı temsil etmeyen şovları mizahi bir dille eleştirmektedir. Çanakkale’de doğmuş, bu toprakların insanının emeği ile büyümüş bir marka olarak ne esnafımıza ne de Türk mutfağına saygıda kusur etmemiz söz konusu bile olamaz. Kampanyanın başından beri olumlu veya olumsuz görüşlerini dile getiren herkese teşekkür ederiz; sizlere saygımız sonsuz. Kurulduğumuz günden bu yana tek bir amacımız var: Sofranızdan balığı ve sağlığı eksik etmemek. Bu amaç uğruna yaratmaya, çalışmaya ve üretmeye devam edeceğiz. Saygılarımızla*”. Bu açıklama üzerine kullanıcılardan markaya destek veren veya

eleştiren çeşitli yorumlar yapılmıştır. Markanın geçmişine bakıldığı zaman, sebebi farklı olmasına rağmen sosyal medya üzerinden benzer şekilde kriz yaşadığı görülmektedir.

Görsel 2: Dardanel’in Sosyal Medya Hesapları Üzerinden (Instagram ve Twitter) 06.12.2020 Tarihinde Paylaştığı Basın Açıklaması:



Kaynak: (www.twitter.com/balikuzmani).

5.6. İlişkinin Tarihçesi

- Dardanel Ton 2018 yılında üretim tesislerinin bulunduğu şehir olan Çanakkale'nin yerel takımını sosyal sorumluluk olarak destekleme kararı almıştır. Bu doğrultuda Çanakkale Spor'un altyapı oyuncularına tesislerinde futbol oynama imkânı ve eğitim için destek olma gibi faaliyetler ile desteklemiştir.
- Dardanel 1994 yılından beri Dolphin Safe simgesini kullanmaktadır. Dolphin Safe: KONSERVE İÇİN ORKİNOZ AVI SİRSİNDA YUNUS ÖLÜMLERİNİ EN AZA İNDİRMELİK İÇİN TASARLANMIŞ YASALARA VEYA POLİTİKALARA UYUMU BELİRTMELİK İÇİN KULLANILIR. Türkiye’de sadece Dardanel markası bu simgeyi kullanma hakkına sahiptir.
- Dardanel 2013 yılında sürdürülebilir balıkçılığı desteklemek ve sürdürülebilir deniz ürünlerini sertifikalandırmak amacıyla kurulan Friend of the Sea'nın (FOS) gönüllü üyesi olmuştur.
- Brand Finance'in “Türkiye'nin en değerli markaları-2020” araştırmasında Dardanel 3 sıra yükselerek gıda alanında marka değerini en fazla arttıran şirket olmuştur.
- 2020 yılında korona virüs sürecinde üretim ve istihdamını arttırmıştır. Ayrıca Milli Dayanışma Kampanyasına da 1 milyon TL destekte bulunmuştur.
- Dardanel 02.12.2020 tarihinde yayımladığı “Ton mu Yesek” reklam filmiyle kamuoyunun tepkisini çekmiştir.

Geçmişte benzer kriz yaşanmaması, kriz öncesi ilişkilerin olumlu olması ve krizin kasıtsız unsurlar içermesi kuruma düşük sorumluluk atfını işaret etmektedir.

5.7. Kriz Karşılama Stratejisi

Krize yol açan video sosyal medya kanallarında yayımlandıktan sonra Dardanel Ton, Instagram ve Twitter üzerinden basın bülteni yayımlamıştır. Bunların dışında diğer resmî sosyal medya hesaplarından (Facebook, LinkedIn, YouTube) herhangi bir paylaşımda bulunulmamıştır. Basın bülteninde yer alan bazı ifadeler ise şu şekildedir: “...Plastik eldivenlerin büyük risk taşıdığı; kolay yırtılabilir ve parçalanabilir bir malzeme olmasından dolayı son üründe yabancı madde bulaşma riski olduğu bir gerçektir... Şunun altını hassasiyetle çizmek isteriz ki, videoda gösterilen üretim kısmı butik olarak tamamen “el yapımı” üretilmektedir ve bu üretim modeli tüm dünyada bu şekilde uygulanmaktadır. Burada hijyen dışı bir üretim algısı yaratmaya çalışan tüm kişi, mecra ve hesaplara karşı hukuki süreç başlatılacağını bildiririz”. Instagram üzerinden paylaşılan basın bülteni ise yorumlara kapatılmıştır, Twitter üzerinden paylaşılan bültene yapılan yorumlara ise hiçbir geri dönüş yapılmamıştır. Krizden iki gün sonra Yönetim Kurulu Başkanı Niyazi Önen, Apara kanalına açıklamalarda bulunmuştur; “...Hammaddemiz balık, okyanuslardan fabrikamıza geliyor; ilk bölümde defros ediliyor, belirli bir pişirme işlemi tamamen otomasyon daha sonra bahıkların derilerinin alınması ve kalçıklarının temizlenmesi için bir makine yok maalesef...Şu anda fabrikamız dünyadaki teknoloji bakımından, otomasyon bakımından gelişmiş en üst seviyede bir fabrika, kaldı ki 2020 yılı içerisinde yaklaşık 60 milyon TL otomasyona ve modernizasyona da yatırım yaptık. Ama bazı ürünler, ki sosyal medyada konu olan ürün bizim toplam üretimimizin yüzde 1’i altında olan bir üretim... Markamızın bu şekilde büyümesi, dünyada 36 ülkeye ihracat yapmamız ve pazar payımızın bu derece yüksek olması kaliteli sağlıklı doğru ürünler üretmemizle oluyor”. Krizden on dört gün sonra ise İcra Kurulu Başkanı Mehmet Önen, Vatan gazetesine röportaj vermiştir: “Görüntülerdeki poşet üretimimiz toplam cironun binde 5’i kadar. Yüzde 1’i dahi değil. Çok küçük bir kısım. Dardanel olarak buradaki üretimin otomatik makinasını biz Güney Kore’den bir sene önce almıştık. Şu an bu makina fabrika içerisinde duruyor. Koronadan dolayı Güney Kore’den teknisyenler gelmediler. Koreli firmanın Türkiye’de de mümessilleri var. Buradaki teknisyenler ise makina bizim istediğimiz kalite ve değerlerde çalıştıramadı... Videoya baktığımızda da bizim orada yaptığımız hiçbir yanlış yok. Her şey kullarına göre, üretime aykırı bir durum söz konusu değil. Otomatik sistem yapılabilir mi? Evet yapılabilir. Şu an itibarıyla otomatik sisteme geçiş için değişim başladı. Muhtemelen önümüzdeki ay devreye alınacak”.

5.8. Kriz Çözümleme

Dardanel’in kriz iletişimi adımları şöyle sıralanabilir:

- İlk olarak Dardanel, sosyal medya hesapları (Twitter ve Instagram) ve kurumsal web sitesi üzerinden bir basın bülteni yayımlamıştır.
- Dardanel Ton Yönetim Kurulu Başkanı Niyazi Önen, ulusal haber kanalı olan aPara’ya konuk olarak katıldığı programda (25.02.2021) kriz ile ilgili savunucu açıklamalarda bulunmuştur.
- Dardanel Ton İcra Kurulu Başkanı Mehmet Önen, Vatan gazetesine kriz ile ilgili açıklamalarda bulunmuştur (07.03.2021). Krize karşı tutumu ise savunucudur.

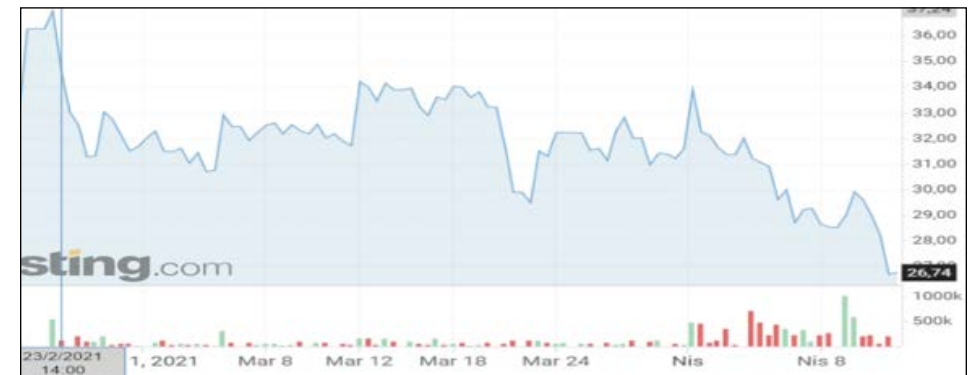
Kuruluşun kriz yönetiminde yaptığı hatalar şöyle sıralanabilir:

- Instagram üzerinden paylaşılan basın bülteninin yorumlara kapatılması. Ayrıca daha önce paylaşılan bütün gönderiler de yorumlara kapatılmıştır.
- Twitter üzerinden paylaşılan basın bültenine yapılan hiçbir yoruma cevap verilmemesi ve hiçbir kullanıcı ile etkileşime geçilmemesi.
- Marka yöneticilerinin özür dilemek yerine krize karşı savunucu bir tutum ile yaklaşması ve krizi normalleştirmeye çalışması.
- Belirli bir kriz sözcüsünün seçilmemesi ve kuruluş yetkilerinin kriz hakkında ayrı ayrı açıklamalarda bulunması.

Kurum kriz yaratan videonun içeriği için yanlış yapılan bir şey yok demıştır. Kriz reddetme stratejisinden inkâr etme kullanılmıştır. Kurum işletmeyi suçlayan bireyleri suçlamıştır. Krizi reddetme stratejisinden suçlayan tarafa saldırı kullanılmıştır. Kurum, geçmişteki başarılarından, istihdam oranlarından ve büyüme hedeflerinden bahsetmiştir. Destekleme stratejisinden hatırlatma kullanılmıştır.

Kriz doğrultusunda Dardanel’in Twitter üzerinden paylaştığı basın bültenine 1000’i aşkın yorum yapılmıştır. Yorumların büyük çoğunluğu olumsuz ifadelerden oluşmaktadır. Denetlecom hesabından Twitter’da paylaşılan video 1,9 milyondan fazla izlenmiş ve 1300’ü aşkın yorum yapılmıştır, yorumların büyük çoğunluğu olumsuz duygu ve görüşlerden oluşmaktadır. Twitter üzerinden Birgün gazetesinin paylaştığı gönderi 1 milyondan fazla izlenmiş ve 1000’i aşkın yorum yapılmıştır, yine yorumların büyük çoğunluğu olumsuz duygu ve görüşlerden oluşmaktadır. Ayrıca çevrim içi ortamda hem büyük hem küçük çaplı 22 farklı haber sitesinden kriz haber konusu olmuştur. Kriz gününden sonra Dardanel’in piyasa değeri Tablo 3’te görüldüğü gibi düşmeye başlamıştır. Krizden bir gün önce 36 TL olan hisse senedi, dalgalanmalar olsa dahi sürekli düşüşe geçmiştir ve bugün (13.04.2021) 26 TL seviyelerinde işlem görmektedir.

Tablo 3: Dardanel Markasının 23.02.2021 – 15.04.2021 Tarihleri Arasındaki Borsa Grafiği



Kaynak: (<https://tr.investing.com/>).

Tablo 4: Dardanel Krizinin Durumsal Kriz İletişim Modeline Göre Sonuçları

Modelin Bileşenleri	Açıklamalar
Krizin Çeşidi	Kasıtsız (Etik dışı uygulama sonucu kamuoyu baskısı)
Sorumluluk Atfı	Düşük
Kriz Geçmişi	2020 yılının Aralık ayında yaşadığı kriz dışında kriz geçmişi temiz
İlişkinin Tarihçesi	Güçlü itibar, pazarında lider marka
Kriz Karşılama Stratejileri	<ul style="list-style-type: none"> • Krizi Reddetme: İnkâr etme • Krizi Reddetme: Suçlayan tarafa saldırı • Destekleme: Hatırlatma
Krizin Sonuçlanması	<ul style="list-style-type: none"> • Marka yöneticileri en nihayetinde otomasyon üretime geçeceklerini dile getirmiştir. • Borsada değer kaybı yaşanmıştır. • Küçük-orta çaplı itibar kaybı
Modele Göre Krizin Sonuçları	<ul style="list-style-type: none"> • Sosyal medya üzerinden paylaşılan basın bülteni saldırgan bir dil ile yazılmış. • Kriz sosyal medya üzerinden açıklama yapılarak çözülmeye çalışılmış ama yeni medyanın etkileşimsellik özelliği kullanılmamış. Genel anlamda başarısız. • Yönetici açıklamalarının bazı noktalarda çeliştiği görülmüş • Sonuç: Borsada değer kaybı; kriz yönetimi başarısız.
Tüm Faktörler Değerlendirildiğinde Kurumsal İtibara Etkisi	Kasıtsız bir kriz türü olması kuruluşa düşük sorumluluk atfı verir. Kriz geçmişinin olmaması ve ilişkilerin kötü sayılmaması yine kuruluşa düşük sorumluluk atfı verir. Buna rağmen kriz yönetiminde yanlışların olması ve kriz süresi boyunca doğru bir kriz yönetim tarzının benimsenmemesi markanın değer kaybetmesine ve küçük- orta çaplı olsa da itibarının zarar görmesine sebep olmuştur.

SONUÇ

İnternetin ve sosyal medya uygulamalarının insan hayatında önemli bir yer edinmesiyle beraber markalar da bu platformlarda boy göstermeye ve tüketiciye/hedef kitleye ulaşmak için bu kanalları kullanmaya başlamıştır. Sosyal medya uygulamaları markaların mesajlarını iletebilmesi, doğru hedef kitleye ulaşabilmesi ve anlık geri bildirim alabilmesi açısından önem teşkil etmektedir. Bu özelliklerin yanında markalar için bazen risk oluşturabilecek özellikleri de karşımıza çıkmaktadır; sosyal medya ortamında meydana gelen krizin çok hızlı bir şekilde büyümesi ve saatler içerisinde milyonlara ulaşması gibi. Halkla ilişkilerin en önemli uygulama alanlarından biri olan kriz yönetiminin en önemli kısmı sosyal medya iletişimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kriz anlarında sosyal medya üzerinden tüketicilere açıklama yapılmalı, her tüketiciye tek tek cevap verilmeli ve sürekli bilgi akışı yaratılmalıdır. Bu temel adımlar gerçekleştirilerek krizin önüne geçilebilir ve olası itibar kaybı engellenebilir.

Bu çalışmada, Dardanel'in sosyal medyada yaşadığı kriz Durumsal Kriz İletişimi Modeline göre incelenmiştir. Modele göre kriz karşılama stratejilerinin içerisinde bulunan kriz türüne uygun olarak kullanılıp kullanılmadığına bakılmış ve sosyal medyanın etkili kullanılıp kullanılmadığı incelenerek krizin sonuçları belirlenmiştir.

Kriz bir sosyal medya kullanıcısının Dardanel'in üretim tesislerinde çektiği videoyu Twitter üzerinden paylaşmasıyla patlak vermiştir. Video saatler içerisinde yüz binler ve günler içerisinde milyonlarca kişiye ulaşmıştır. Bunun üzerine Dardanel aynı gün içerisinde saldırgan bir üslup içeren basın bültenini resmî web sitesi, Twitter ve Instagram üzerinden paylaşmıştır. Instagram üzerinden paylaştığı basın bültenini ve diğer bütün paylaşımlarını yorumlara kapatmış, Twitter üzerinden paylaştığı gönderiye gelen hiçbir yoruma cevap vermemiştir. Markanın krize karşı bu tutumu krizin önüne geçmesini engellemiş ve markanın değer kaybı yaşamasına sebep olmuştur. Marka, durumsal kriz iletişimi modelinin kriz karşılama stratejilerinden, inkâr etme, suçlayan tarafa saldırı ve hatırlatma stratejilerini kullanmıştır.

Yapılan incelemeler doğrultusunda bir markanın sosyal medya kriziyle karşılaştığı zaman kriz iletişiminin/yönetiminin nasıl olması gerektiğine ve krizi nasıl atlabileceğine dair öneriler oluşturulmuştur:

- Sosyal medya üzerinden küçük veya büyük çaplı hiçbir kriz küçümsenmemelidir.
- Bütün sosyal medya hesapları aktif bir şekilde kullanılmalı ve kriz hakkında paralellik gösteren paylaşımlar yapılmalıdır.
- Krize saatler hatta dakikalar içerisinde tepki gösterilmelidir.
- Marka tarafından bir açıklama yapılacaksa doğru kriz sözcüsü belirlenmeli ve belirlenen bu kişi değiştirilmemelidir.
- Sosyal medya üzerinden yapılan olumsuz yorumlara saygı gösterilmeli, her yoruma nazik bir dil ile cevap verilmeli ve hiçbir yorum silinmemelidir.
- Kriz hakkında açıklamalar yapılırken görsellerden ve videolardan yararlanılmalı ve paylaşılan her gönderiye yapılan yorum takip edilmelidir.

• Krizden en az hasarla kurtulmak için paydaşlar ile pozitif ilişkiler kurulmaya çalışılmalıdır.

Araştırma kapsamından sadece bir kriz ele alınması araştırmanın en önemli sınırlılığıdır. Gelecek çalışmalarda aynı veya farklı sektörden markalar ele alınarak yaşadıkları krizler karşılaştırmalı olarak analiz edilebilir ya da farklı ülkelerin markaları incelenerek karşılaştırmalar yapılabilir. Ayrıca tek bir markanın tarihi boyunca yaşadığı krizler markanın tarihsel gelişimi açısından karşılaştırmalı olarak da incelenebilir.

KAYNAKÇA

Akbayır, Z., Kuşay, Y. (2015). A Glance at Crisis from Social Media: A Research on Automotive Sector About Use of Social Media in Crisis. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1 (3), ss. 972-985.

Akbulut, E. (2016). Durumsal Kriz İletişimi Teorisi Çerçevesinde Örgüt-Kamu İlişkisinin ve Kriz Tepki Stratejilerinin Sorumluluk Atfetme Düzeyine ve Örgütsel İtibar Algısına Etkileri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 4 (1), ss. 50-82.

Aslan, E. (2016). Markaların Kriz Dönemlerinde Sosyal Medya Kullanımı Stratejileri: Gezi Parkı Olayları Sürecinde Twitter Üzerine Bir İnceleme. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 4 (2), ss. 505-533.

Bat, M., Yurtseven, Ç. (2014). Sosyal Medyada Kurumsal Kriz Yönetimi: Onur Air Örneği. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2 (3), ss. 197-223.

Brown, K. A., Adamson, A., Park, B. (2019). Applying Situational Crisis Communication Theory to Sports: Investigating the Impact of Athlete Reputational Crises on Team Perception. *Journal of Global Sport Management*.

Cesta, A., Cortellessa, G., Benedictis, R. (2014). Training for Crisis Decision Making – An Approach Based on Plan Adaptation. *Knowledge-Based Systems*, 58 (1), ss. 98-112.

Civelek, M. E., Çemberci, M., Eralp, N. E. (2016). The Role of Social Media in Crisis Communication and Crisis Management. *International Journal of Research in Business & Social Science*, 5 (3), ss. 111-120.

Coombs, T. (2004). Impact of Past Crises on Current Crisis Communication, Insights from Situational Crisis Communication Theory. *Journal of Business Communication*, 41 (3), ss. 265-289.

Coombs, T. (2007). Protecting Organization Reputations During a Crisis: The Development and Application of Situational Crisis Communication Theory. *Corporate Reputation Review*, 10, ss. 163-176.

Coombs, T. (2018). Crisis Communication. *The International Encyclopedia of Strategic Communication*, ss. 1-12.

Çelebi, E., Sezer, N. (2017). Kurumsal İtibarın Kriz İletişim Stratejileri Üzerine Etkisi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 27, ss. 116-134.

Digital 2020: Turkey - Datareportal, <https://datareportal.com/reports/digital-2020-turkey?rq=turkey>, Erişim Tarihi: 13.04.2021.

Driver, L. (2019). *Trump's Brand is Crisis: Using Situational Crisis Communication Theory and Framing Theory to Examine Trump's Twitter Posts During Four Crisis Situations*. (Yüksek Lisans Tezi), University of Wyoming, Department of Communication and Journalism, Wyoming.

Duğan, Ö. (2018). Sosyal Medya Kaynaklı Krizlerin 'İmaj Restorasyon Teorisi' Açısından Örnek Olaylar Üzerinden İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, ss. 293-313.

Duğan, Ö., Koç, B. (2021). Durumsal Kriz İletişimi Teorisi Çerçevesinde Kriz Tepki Stratejilerinin Kurumsal İtibar Üzerindeki Rolü Üzerine Bir Araştırma. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 59, ss. 127-159.

Genel, Z., Erdem, E. (2021). Markaların Sosyal Aracılı Krizlerle Mücadelesinde Yeni Yaklaşımlar: Fairy Krizi Örneği. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 4 (1), ss. 171-192.

Gök Demir, Z., Karakaya, Ç., Erendağ Sümer, F. (2018). Sosyal Medya Üzerinden Kriz Yönetimi: Krize Yanıt Verme Stratejileri Üzerine Bir Araştırma. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 30, ss. 410-428.

Kalaycı, B. (2017). Sosyal Medyada Kriz İletişimi: Turkcell Örneği. *1. Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı*, ss. 331-341.

Kanılmaz, A. (2021). Kriz Dönemlerinde Liderlerin Twitter Kullanımı: Koronavirüs (Covid-19) Pandemisi Türkiye Örneği. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), ss. 3-27.

Kayış, C. (2017). Sosyal Medyada Kriz Yönetimi ve Karşılaştırmalı Örnek Olay İncelemesi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3 (1), ss. 131-160.

Kim, S., Liu, B. F. (2012). Are All Crises Opportunities? A Comparison of How Corporate and Government Organizations Responded to the Flu Pandemic. *Journal of Public Relations Research*, 24 (1), ss. 69-85.

Kriyantono, R. (2012). Measuring a Company Reputation in A Crisis Situation: An Ethnography Approach on the Situational Crisis Communication Theory. *International Journal of Business and Social Science*, 3 (9), ss. 214-223.

Lyon, L., Cameron, G. (2004). A Relational Approach Examining the Interplay of Prior Reputation and Immediate Response to A Crisis. *Journal of Public Relations Research*, 16, ss. 213-241.

Okkay, İ. (2019). Küreselleşen Dünyada Kriz Yönetiminin Önemi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6 (3), ss. 308-317.

Oxford Learner's Dictionaries, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/crisis_1?q=crisis, Erişim Tarihi: 10.03.2021.

Özmen, M., Timur, N. (2015). Müşteri Değeri Üzerine Etnografik Bir Örnek Olay İncelemesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24.

Pelenk Özel, A., Yılmaz Sert, N. (2015). *Dijital Halkla İlişkiler Kavram ve Araçları*. İstanbul: Derin Yayınları.

PR Outlet Plus İstanbul Bilgi Üniversitesi, <http://www.prouletplus.com/2021/03/03/yine-dardanel-yine-kriz/>, Erişim Tarihi: 12.04.2021.

Sarı, A., Öztunç, M. (2021). Kriz İletişiminde Sosyal Medya: Koronavirüs Krizinde Fahrettin Koca'nın Twitter Kullanımı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10 (1), ss. 801-818.

Sezgin, F. (2003). Kriz Yönetimi. *Manas Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (4), ss. 181-195.

Simola, S. (2014). Teaching Corporate Crisis Management Through Business Ethics Education. *European Journal of Training and Development*, 38 (5), ss. 483-503.

Sisco, H. F. (2012). Nonprofit in Crisis: An Examination of the Applicability of Situational Crisis Communication. *Journal of Public Relations Research*, 24, ss. 1-17.

Şahinsoy, K. (2017). Kriz Yönetimi Açısından Geleneksel ve Sosyal Medya. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9 (4), ss. 1-19.

Tağraf, H., Arslan, N. (2003). Kriz Oluşum Süreci ve Kriz Yönetiminde Proaktif Yaklaşım. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 4 (1), ss. 149-160.

Terzi Köroğlu, G. (2018). Kriz İletişiminde Kurumsal Savunca Kuramı: Türkiye'deki Krizlerin Özur Metinlerinin İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler Anabilim Dalı. İstanbul.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://www.sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 10.03.2021.

Twitter: @balikuzmani, <https://twitter.com/balikuzmani/status/1335315181497446403/photo/1>, Erişim Tarihi: 14.05.2021.

Twitter: @balikuzmani, <https://twitter.com/balikuzmani/status/1364264571482046468/photo/1>, Erişim Tarihi: 25.03.2021.

Xia, L. (2013). Effects of Companies Responses to Consumer Criticism in Social Media. *International Journal of Electronic Commerce*, 17 (4), ss. 73-100.

Yenice, A., Pirtini, S., Ataman, G. (2018). Sosyal Medyada Kriz Yönetimi ve Kurum İtibarı ile İlişkisi Üzerine Bir Model Uygulaması. *Kırklareli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 7 (3), ss. 1-20.

Yıldırım, O. (2019). *Türkiye'de Faaliyet Gösteren Gıda Kuruluşlarının Kriz İletişimi Stratejilerinin Karşılaştırılması*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Programı, İstanbul.

Yılmaz, M. (2020). *Kriz İletişimi ve Sosyal Medya: Markaların Kriz İletişim Stratejilerinde Sosyal Medya Kullanımları Üzerinde Bir Araştırma*. (Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Pazarlama İletişimi ve Halkla İlişkiler Yüksek Lisans Programı, İstanbul.

**GÖZETİM TOPLUMU BAĞLAMINDA TOPLUMSAL
CİNSİYET ROLLERİNİN İNŞASI:
“KİSMETSE OLUR” PROGRAMININ
DEĞERLENDİRİLMESİ**

**CONSTRUCTION OF GENDER ROLES IN THE CONTEXT
OF SURVEILLANCE SOCIETY: A REVIEW OF THE
TV PROGRAMME “KİSMETSE OLUR”**

Ecem Güzelhisar
Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Radyo, Televizyon ve Sinema, Yüksek Lisans Öğrencisi
eguzelhisar@gmail.com

ÖZET

Kitle iletişim araçları, ortaya çıkışından bu yana toplumun temel dinamiklerini pekiştirecek şekilde, egemen ideoloji tarafından yönlendirilmiştir. Özellikle televizyon, egemen ideolojinin görüşlerinin yayılmasında en etkili araçlardan biridir. Televizyon programları bilgi verici veya eğlendirici işlevleriyle beraber izleyicinin dünya görüşünü egemen ideolojinin doğrularına göre şekillendirmektedir. Egemen ideolojinin kontrolünde olan televizyon, toplumun temel dinamiklerini desteleyecek içeriklere yer vermektedir. Desteklenen sistemlerden biri ise binlerce yıldır var olan ve toplumun temel taşlarından sayılan patriyarkal sistemdir. Bu çalışmada gündüz kuşağı evlilik programlarından olan, kadın ve erkek çatışması çerçevesinde ilerleyen “Kismetse Olur” programı, eleştirel söylem analizi ile incelenmiştir. Çalışmanın amacı gereği, hegemonik erkekliğin bir yansıması olarak oluşan kadın edilgenliğinin, medya tarafından nasıl pekiştirildiği analiz edilmiştir. Çalışmada, toplumsal cinsiyet kavramına gözetim bağlamında bakılarak toplumsal cinsiyet hakkında yapılan çalışmalara katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Toplumsal Cinsiyet, Patriyarkal Yapı, Erkek, Kadın, Eleştirel Söylem Analizi.*

ABSTRACT

Since its emergence, mass media has been directed by the dominant ideology in a way that reinforces the basic dynamics of society. In particular, television is one of the most effective means of spreading the views of the dominant ideology. Television programs, together with their informative or entertaining functions, shape the viewer's worldview according to the truths of the dominant ideology. Television, which is under the control of the dominant ideology, includes content that will support the basic dynamics of the society. One of the supported systems is the patriarchal system, which has existed for thousands of years and is considered one of the cornerstones of society. In this study, the “Whatever Will Be Will Be (Kismetse Olur)” TV show, which is one of the daytime dating shows and takes shape within the framework of the conflicts between men and women, has been examined through critical discourse analysis. For the purpose of the study, how female passivity, which is a reflection of hegemonic masculinity, is reinforced by the media has been analyzed. In the study, it is aimed to contribute to the studies on gender by looking at the concept of gender in the context of surveillance.

Key Words: *Gender, Patriarchal Structure, Men, Women, Critical Discourse Analysis.*

GİRİŞ

Kitle iletişim araçları ortaya çıktığından beri ideolojik söylemleri yaymayı, toplum dinamiklerinin devamlılığı için “doğru” bilgileri izleyicilerin zihnine ekmeyi görev edinmiştir. Medya kuruluşları, büyük bir kitleye hitap etmektedir; kitlelerin düşüncelerini etkilemektedir. Geçmişten günümüze kitle iletişim araçları çoğalmış, bu araçların etkisi dünyaya yayılmıştır. Medya, bilgi verme veya eğlendirme işlevleriyle beraber kolektif bilincin oluşmasında birinci dereceden öneme sahip bir yapıdır. Bunu da “modern zaman mitlerini” yeniden üretmek ve bunları meşrulaştırarak yapar (Uğur Tanrıöver, Vitriñel, & Sözeri, 2009, s. 36).

Çoğunlukla izleyiciye doğrudan etki etmeyen bu ideolojik söylemlerin başında cinsiyetçilik gelir (Uğur Tanrıöver, Vitriñel, & Sözeri, 2009, s. 37). Toplumsal cinsiyet, toplumda doğal yollardan var olan bir olgu olarak görülür (Rose, 2018, s. 17). Kadının ve erkeğin toplumsal rolleri, onlara doğuştan yüklenmiş görevler olarak atfedilir. Bireylerin biyolojik, fizyolojik ve genetik özelliklerine bakılarak kadın ve erkek olarak ayrılması “cinsiyet” kavramını açıklamakta kullanılır. “Toplumsal cinsiyet” ise bireylerin toplumsal rolleri göz önünde bulundurularak tanımlanır (Dökmen, 2009, s. 19-20). Toplumsal roller bakıldığında kadın için öngörülen davranışlar “dişil”, erkek için öngörülen davranışlar ise “eril” olarak nitelendirilir. Kadın ve erkeklere verilen toplumsal roller ise *toplumsal cinsiyet rolleri* olarak adlandırılır. Bu kavram toplumun kadın ve erkeği nasıl gördüğü ve onlardan hangi davranışları beklediğiyle ilişkili bir kavramdır (Dumanlı, 2011, s. 133). Medya ise bu söylemlerin devamlılığına katkıda bulunan bir mecradır.

Televizyon, haber programlarından dizilere, yarışma programlarından çizgi filmlere kadar toplumun yapısına uygun programlar yapmaktadır. Televizyondaki programlar, toplumsal cinsiyet rollerinin devamlılığını sağlamakta ve bu rollerin toplumsal arka planını gizleyerek rollerin doğal olduğunu vurgulamaktadır. Bunun sebebi ise televizyonun bir sosyal öğrenme aracı olmasıdır (Dökmen, 2009, s. 134). Bu sebeple yayın saatleri ve program içerikleri, toplumsal cinsiyet kalıp yargıları çerçevesinde seçilmektedir.

Örneğin “erkeklerin işte” olduğu gündüz saatlerinde kadınlara yönelik programlara ağırlık verilirken, eve dönüş saatiyle beraber haberlerin, arkasından da “heteroseksüel erkek”¹ liği öven dizilerin başlaması medyanın toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını pekiştirdiğinin kanıtı niteliğindedir. Aynı şekilde medya alanında yapılan araştırmalar sonucunda, medyada kadınların cinsiyetçi stereotipler aracılığı ile temsil edildiği kanısına varılmıştır (Uğur Tanrıöver, Vitriñel, & Sözeri, 2009, s. 37; İmançer, 2006, s. 63).

Televizyonun ilk defa evlere girmesiyle beraber gerçeğe anında tanıklık etme ve dünyanın olduğu gibi televizyona yansımaları durumu izleyicinin algı durumunda değişiklik yaratmıştır. Olay anında olay yerinde bulunma duygusu izleyicinin gerçek zamanda yaşıyormuş hissini perçinlemektedir (Aksop, 1998, s. 27-28). Burton (2008, s. 120), gerçekliğin “materyalin, olayın bizden hemen önce olduğuna hatta biz oradayken

¹ (Uğur Tanrıöver, Vitriñel, & Sözeri, 2009).

olduğuna dair fiziksel bir gerçeklik taşıması” olduğundan bahseder. Aynı biçimde gerçeğe benzerlik durumunun da hayatta var olabilecek olguları ifade ettiğini, bu söz öbeğinin insan davranışlarının doğallığını ifade edecek biçimde kullanıldığını söyler. Sıradan insanların gözetlenmesine dayalı televizyon programlarının bu kadar izlenmesinin sebebi elektronik gözlemlerle beraber gelişen yeni “gerçeklik” kavramıdır. Elektronik gözetimle beraber gerçek biçim değiştirmiş, gerçek izleyiciye kurgulanarak sunulur hale gelmiştir. Kurgusal gerçeklikten sıkılan seyircinin ilgisini çekecek olan ancak sıradan insanların “gerçek” hayatlarını izliyor olma düşüncesidir (Altunay, 2003, s. 137). Bu programların izlenmesindeki en büyük etkenlerden biri, seyircinin kendisinden bir parça bulduğu insanların senaryosuz hayatlarını gözetleme isteğidir.

Berger (2020, s. 7)’in belirttiği üzere görme eylemi, konuşmadan önce gelmiştir. Sözden önce gözün geldiği dünyada görerek anlamlandırmak insanlık tarihi kadar eskiye dayanır. Gözetim de tarihsel süreçte çeşitlenerek ilerlese de insanlık tarihi kadar eskilere dayandırılabilir. Gelişen teknolojiyle birlikte gözetimin şiddeti de orantılı biçimde artmıştır. Egemen güçlerin toplumdaki denetlemeyi arttırmak amacıyla yaptıkları uygulamalar gözetim toplumunun doğuşuna işaret etmektedir (Ersoy, 2018, s. 42). Gözetim toplumu ile sıradan insanların her türlü bilgisinin toplanıp, yorumlanması ve işlenebilmesi durumu anlatılmak istenmektedir (Dolgun, 2015:148. Akt. Ersoy, 2018, s. 102).

Televizyonla birlikte ideolojik söylemlerin üzeri eğlenceyle örtülmüştür. Postman (2019, s. 112)’in da belirttiği üzere problem televizyonun eğlence sunması değil, tüm içerikleri eğlence biçiminde sunmasıdır. Televizyon, sunmak istediği söylemlerin üzerine eğlence olgusunu koyup izleyiciyi hem gerçek dünyadan kopartmayı hem de söylemek istediklerini eğlence adı altında söyleyebilmektedir. İzleyici eğlenirken üzerindeki baskıyı ve denetimi hissetmemekte, eğlenceyle var olan gözetimi görememektedir. Evlilikle ilgili olan programlar tam da bu şekilde, izleyicinin kimi zaman eğlenmesini, kimi zaman şaşırmasını veya hüzünlenmesini sağlayarak toplumsal cinsiyet rollerini onların zihnine eken bir yapıya sahiptir. Bu çalışmada gözetim toplumu ve toplumsal cinsiyet bağlamında Kismetse Olur isimli evlilik programı, eleştirel söylem analizi ile değerlendirilmiştir. Diğer evlilik programlarından farklı yapıya sahip olması ve izlenme oranının yüksek olması bu programın seçilmesinde önemli iki etken olmuştur. Amaçlı örneklem ile seçilen bölümler toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında eleştirel söylem analizi ile incelenmiş ve gözetim toplumu bağlamında yorumlanmıştır.

2- Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kalıp Yargılar

Daha önce değinildiği üzere zamana ve yere göre farklılık gösteren toplumsal cinsiyet rolleri, bulunulan kültürde kadın ve erkeklerden beklenen davranışları tanımlar; toplumsal söylemlerin aksine davranan bireyler ise toplum tarafından “öteki” olarak nitelendirilir (Dökmen, 2009, s. 97-99; Vatandaş, 2011, s. 33). Patriyarkal düzenin tüm dünyada etkili olması, kadın ve erkeklere verilen cinsiyet rollerini benzer kılmıştır.

Toplumsal cinsiyet rolleri, biyolojik faktörler gibi doğuştan gelmezler; bu roller toplum tarafından doğumdan itibaren bireylerin üzerine yüklenmiş ve onların nasıl

davranacağına yönelik kalıplaşmış toplumsal yargılardır. Birey doğduğu andan itibaren ona biyolojik özelliklerine bağlı olarak bir cinsel kimlik belirlenir ve birey toplumsal olarak bu kimliğe yönelik yaşamaya başlar. Dökmen (2009, s. 133)'e göre çocuklar toplum tarafından kız ya da erkek olarak etiketlenmelerinin ardından cinsiyetine göre toplumda belirlenen rolleri öğrenmeye başlarlar. Çocukların oynadıkları oyuncaklardan giydikleri kıyafetin rengine kadar, çocuklar için aileleri tarafından onaylanan tüm seçimler, çocukların gelecekte topluma uygun davranışlar sergilemesi ve ötekileştirilmemesi için yapılır.

Cinsiyet rolleri kadınlar ve erkeklerden gerçekleştirmesi gereken görevleri belirtir. Ataerkil toplumlarda kadına biçilen rol evdeki işleri yapmak, bir nevi kadına düşen görevleri yerine getirmek iken; erkekler kamusal alanda var olup kariyerlerine odaklanırlar. Kadın çalışıyor olsa dahi erkeklerin işi kadınlara göre daha fazla ücretlendirilir ve erkekler statü olarak kadınlardan daha yüksek seviyede yer alır (Marshall, 1999, s. 101. akt. Yıldız, 2006, s. 32). Toplumsal rollere göre "eve ekmek parası" getiren erkek doğal olarak kamusal yaşamda var olur. Bununla birlikte çalışan bir birey olsa dahi ev işleri veya çocuk bakımı gibi sorumluluklar toplumsal roller gereği kadına aittir. Erkek bireyin hanenin maddi gelirini karşılaması ve kadının hane içi sorumluluğu üstlenmesi toplumun yarattığı kalıp yargılara örnektir. "Kalıp yargılar bir gruptan beklenen davranış, inanç ve beklentilere yönelik bilişsel yapılarıdır." (Kunda, 1999. akt. Dökmen, 2009, s. 31). Kalıp yargılar özellikle toplum tarafından hoş karşılanmayan gruplara karşı kolaylıkla oluşturulur ve bu gruba dâhil bir insanla karşılaşıldığında nasıl bir tavır alınacağı hemen bireyin zihninde belirir (Dökmen, 2009, s. 32). Kalıp yargıların dışına çıkan bireyler toplum tarafından ayıplanır ve dışlanır.

İnsanların kolaylıkla kalıp yargı oluşturmasını sağlayan kategorilerden biri de cinsiyettir. Toplumlar kadın ve erkekte beklenen davranışlar toplumsal cinsiyet kalıp yargıları olarak adlandırılır. Bu kalıp yargılar arasında kadınların genellikle narin, ilgi isteyen ve pasif karakterler olduğuna; erkeklerin ise güçlü, aktif ve başarılı karakterler olduğuna dair yargılar vardır. Bu kalıp yargıların toplum tarafından desteklenmesinin yanı sıra bu kalıp yargıları destekleyecek birçok kitle iletişim aracı, kitaplar, dergiler vb. de vardır (Dökmen, 2009, s. 133).

Bu biçimde şekillenen toplumsal yapıda kadın, erkeğin korumasına muhtaç, aciz bir varlık gibi değerlendirilir. Erkek ise kadının sorumluluğunu da almış, aklı başında, işi olan ve haneye para getirebilen bir birey olarak değerlendirilir. Bunun gibi toplumsal mitlerin süregelmesiyle erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü artmıştır. Kadının üzerinde tahakküm kuran erkek, kadını gözetlemeye başlamış ve toplumun yön verdiği kalıp yargılara göre kendisi dışında gelişen bir olay olduğunda müdahale etme hakkını kendinde bulmuştur. Tıpkı iktidarın toplum üzerindeki gözetimi gibi cinsiyetler arasındaki iktidar olan erkek de kendini, gözetleyerek ve gerekli yerde müdahale ederek var eder.

Medya ise bireyleri belirli kategorilere sokar ve bu bireylerin niçin bu kategoride olması gerektiğine dair fikirler sunarak izleyiciyi buna inandırır. Medya tarafından oluşturulan bu kategoriler gerçek yaşamda da insanları buna göre yargılamamız gerektiğini düşündürür. İnsanların medyada temsil edilmesi "algısal kümelerin" inşa edilmesini ve yeniden üretimini sağlar (Burton, 2008, s.111). Medyanın yeniden ürettiği bu kümelerin başında toplumsal cinsiyet rolleri gelir.

R. Coward'a göre modern toplum öncesi kadınların davranışlarını devlet, aile veya dini kurumlar kontrol etmekteyken, günümüzde bu kontrol kitle iletişim araçları tarafından yapılmaktadır. İkincil cins olarak görülen kadının bedeni ve davranışları, egemen ideolojinin isteğine göre yeniden üretilmektedir (Coward, 1993: 85. akt. İmançer, 2006, s. 47). Erkekler ise yaşadıkları zorlukların ardından kazanılan erkekliğin, sürekli olarak pekiştirilmemesi halinde kaybedilebileceği korkusunu ciddi bir sorun olarak algılamaktadır (Oktan, 2008. akt. Altınoluk, 2018, s. 170). Bu nedenle erkekler de medya tarafından sürekli olarak değişen erkeklik (Altınoluk, 2018, s. 178) tanımına göre hareket etmektedir. Fakat hala medyada ataerkil yapıya uygun olarak hegemonik erkeklik modeli öne çıkmaktadır.

Televizyon programlarındaki içerikler izleyici tarafından gerçeklerin sunum biçimi olarak algılanır. Bu programlardaki karakterler izleyici tarafından ne ölçüde benimsenir ve yakın bulunursa programlar o kadar çok izlenir (İmançer, 2006, s. 58). Bu bağlamda sıradan insanların hayatlarını konu edinen televizyon programları, insanların ilgisini daha fazla çekmektedir.

3- Gözetim ve Gözetim Toplumu Kavramları

Gözetim, geçmişten günümüze var olan bir olgudur. Neyin doğru veya yanlış olduğunun denetlenmesi, ilerlemenin görülmesi, örgütlenmek veya korunmak amacıyla insanlar eskiden beri diğerlerini izlemişlerdir (Canpolat, 2005, s. 130). Fakat gözetim denetimi kapitalizm, küreselleşme ve bununla beraber modernitenin etkileriyle yaygınlaşmış, dünya, adeta Büyük Birader²'in gözlediği bir dünyaya dönüşmüştür.

Gözetim kavramına bakmadan önce görmek kavramına bakmak gerekir. Berger, görme eyleminin önemini, sözden önce gözün geldiğini ve çevreye dair ilk fikirlerin görme eylemiyle gerçekleştiğini söyleyerek anlatmıştır (Berger, 2020, s. 7-8). Altunay (2003, s. 134), bakmak, görmek ve gözetim arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar: "Gözlerimiz açık kaldığı sürece görürüz ve görebildiğimiz sürece de bakarız. Bakmak, görme eylemimizi yönlendirmemizdir; görmek için gözlerimizi bir şey üzerine çevirmemizdir. Bakma eylemimizi yoğunlaştırdığımızda ve gizli bir şekilde başkasının üzerine yönlendirdiğimizde ise farklı bir kavram ortaya çıkıyor, gözetlemek..."

Altunay (2003, s. 134)'ın ifadesi gözetleme kavramının temelini açıklayan bir ifade olarak karşımıza çıkarken, gözetlemek ve gözetim kavramları modern dünyada daha derin anlamlar ifade etmektedir. Bu bağlamda iki tanımdan söz etmek mümkündür. Gözetim, öncül anlam olarak bireyler hakkında daha sonra kullanılmak üzere toplanmış bilgiler anlamını taşıırken, ikincil anlam olarak, bazı bireylerin, başkaları üzerinde baskı kurarak onların davranışlarını direkt olarak incelemesi anlamında kullanılır (Giddens, 2008, s. 24, Karakehya, 2009, s.325. akt. Tümertürkan, 2010, s. 4) Lyon (2006, s. 14) ise gözetim kavramını "etkilemek, yönetmek, korumak veya yönlendirmek amacıyla kişisel bilgilerin rutin ve sistematik olarak gözlemlenmesi" şeklinde tanımlar (akt. Akdağ, 2015, s. 9).

² Büyük Birader (Big Brother), George Orwell'in 1949 yılında yayımlanan "1984" isimli romanındaki kurgusal bir karakterdir.

Marx'a göre gözetim ve denetim ilişkileri toplumsal sınıf bağlamında incelenirken Weber'e göre bu ilişkiler "ayrıntılı kayıt ve dosyalama" ile devlet kurumlarının birey üzerinde kurduğu baskıyı ifade eder (Dolgun, 2006a, s. 532. akt. Tümürtürkan, 2010, s.6). Habermas'a göre gözetim, özel hayat ve kamusal alanla ilişkilidir ve iktidarın hegemonyasını güçlendirmektedir (Habermas, 2002. akt. Bitirim Okmeydan, 2017, s. 55). Gözetim toplumu içinde özel hayatın gizliliği tehdit altındadır ve özel bilgiler her an iktidarla paylaşılabilir. Gözetim kavramı, iktidarın birtakım kurumsal araçlarla çoğunluk üzerinde kurduğu hegemonik baskıyı ifade eder (Bitirim Okmeydan, 2017, s. 54). Gözetim kavramının, sosyal ilişkilerin başlangıcı kadar eski olduğu düşünülürse (Canpolat, 2005, s. 130; Lyon, 1997, s. 39; Dolgun, 2005, s. 25. akt. Akdağ, 2015, s. 14) bu tanımların modernitenin ortaya çıkardığı toplumu betimlediği söylenebilir.

Giddens'a göre modernitenin yarattığı toplumu geleneksel toplumdan ayıran dört "kurumsal mekanizma" vardır. Bunlardan ilki ihtiyaç fazlası üretimin devamlılığını sağlayan ve var olanların metalaşması üzerine kurulu bir düzen olan kapitalizm, ikincisi üretim tekniklerinin değişimini ifade eden sanayileşme, üçüncü ve dördüncüsü ise modern toplumun gündelik yaşamını yeniden düzenleyecek olan gözetim ve denetim sistemleridir (Giddens, 2004: 63; 2010: 21 28-30. akt. Akdağ, 2015, s. 20-21; Bitirim Okmeydan, 2017, s. 59).

Gözetim ve gözetim toplumu kavramları hakkında en geniş araştırma Michel Foucault tarafından yapılmıştır. Foucault, kamu önünde ağır bedensel cezalar yerine bireyin, sosyal disiplin çerçevesinde şekillendirilmesi yönünde bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu yaklaşım, bireyleri tamamıyla iktidarın eline bırakan bir yapı konumundadır. Foucault, gözetim kavramını anlatmak için Bentham'ın geliştirdiği Panoptikon isimli hapisane modelini ele almıştır (Canpolat, 2005, s. 132).

3.1- Panoptikon

19. yüzyıl öncesinde suç, yöneticiye karşı yapılan bir davranış olarak görülmektedir ve ceza olarak çeşitli işkenceler uygulanmaktadır (Canpolat, 2005, s. 128). Foucault'ya göre bu işkence sisteminin yerini, modern dönemle beraber disiplin sistemi almıştır. Geçmiş yüzyıllardaki fiziksel acı veren ceza sistemi modern dönemle beraber yerini psikolojik acı ve özgürlük yitimine bırakmıştır (Cevizci, 2018, s. 1140). Bireyleri disiplin altında tutmanın en kolay yolu ise gözetim altında olduklarını hissettirmektir. Disiplin, yalnızca yasaya karşı gelen bireye değil, iktidarın hegemonyasının altında yer alan tüm bireylere uygulanabilmektedir (Canpolat, 2005, s. 129). Bentham'ın modelini iktidar bağlamında ele alan Foucault'ya göre panoptikon modeli hastanelerden okullara, dini kurumlardan hapisanelere veya fabrikalara kadar iktidarın işlediği her kurumda ele alınabilir. Bu sistem iktidarın hegemonyasını her daim hissettirmektedir (Bitirim Okmeydan, 2017, s. 58; Cevizci, 2018, s. 1141). Ceza alanındaki değişikliklerle beraber cellatlar yerini, kendini bir otorite yerine koyan ve kendi alanında uzman, din insanı, hekim, eğitmen gibi bir orduya bırakmıştır (Cevizci, 2018, s. 1140; Canpolat, 2005, s. 129).

Foucault'nun ordu olarak bahsettiği kişiler ve bu kişilerin hizmet ettiği kurumlardan Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (1970) kitabında geliştirdiği

ideoloji yaklaşımı bağlamında bahseder. Ona göre devletin baskı aygıtları olarak adlandırdığı polis, ordu, hapisane gibi aygıtlarla beraber, dini kurumlar, okullar, hukuk sistemi gibi devletin ideolojik aygıtı da mevcut üretim ilişkilerinin korunması ve yeniden üretilmesi için iktidara hizmet eden yapılarıdır (Cevizci, 2018, s. 1083). Devletin İdeolojik Aygıtları, var olan sistemi yeniden üretilip propaganda aracılığıyla topluma iktidarı destekleyecek söylemler aktarır. Bu aygıtlar sayesinde doğuştan itibaren bireylere neyin nasıl olması gerektiği öğretilir ve bireylerden bu öğretilen davranış kalıplarına uyması beklenir. Feodal toplumlarda devletin en önemli ideolojik aygıtı kiliseydi, günümüz toplumlarında kilise, yerini medyaya bırakmıştır (Yaylagül, 2019, s. 118).

Foucault, gözetim kavramını açıklamak için Jeremy Bentham'ın 1791'de yayınladığı hapisane modelini ele alır (Akdağ, 2015, S. 51). Panoptikon modelini sosyal bilimlere Foucault kazandırmış olsa da Bentham'ın asıl amacı toplumun "öteki"lerini ıslah ederek iktidarın özümsemesini sağlayacak bir hapisane dizaynıdır (Öztürk, 2013, s. 134). Foucault, bu hapisaneyi şöyle betimlemiştir (Foucault, 1992, s. 251):

"(...)çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan herbiri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikiye pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır(...)"

Panoptikon modelinin merkezindeki kulede bir gözetmen vardır. Hücreler ise hem içeriye hem de dışarıya bakan iki pencereye sahiptir. İçeriye bakan pencere kuleyi görmekte, dışarıya bakandan ise içeriye ışık girmektedir. Bu sayede hücrelerde gözetmenin göremeyeceği hiçbir karanlık nokta bulunmamaktadır. Gözetmen herkesi ve her şeyi görebilirken, gözlenenler gözetmeni asla görememektedir. Bu sayede ne zaman gözlendiklerini bilmeyen mahkûmlar hareketlerini her an gözleniyormuşçasına düzenleyecek ve sonucunda kendi kendini denetleyebilir hale geleceklerdir. Bu sayede iktidar sürekli işleyebilir halde olacaktır (Canpolat, 2005, s. 132; Öztürk, 2013, s. 134-135).

3.1.1- Süperpanoptikon

Mark Poster, gelişen enformasyon teknolojilerini göz önünde bulundurarak Foucault'nun sosyal bilimlere kazandırdığı panoptikon kavramını geliştirerek süperpanoptikon kavramını ortaya atmıştır. David Lyon ise bu kavramı elektronik panoptikon olarak geliştirmiştir (Akdağ, 2015, s. 74; Öztürk, 2013, s. 138).

Gözetim sistemleri bireyleri her an, her noktadan gözetler vaziyettedir. Ödeme-

lerin yapılıp yapılmadığı, en son haberlerden haberdar olup olunmadığı, oy verme hakkı, kredi kartı harcamaları gibi olaylar bireye özelmış gibi görünse de gözetim sistemleri tarafından her daim takip altındadır (Canpolat, 2005, s. 130; Tümürtürkan, 2010, s. 15). Kredi kartı almak için doldurulan form süperpanoptikonun en önemli belgelerinden biridir; forma yazılan kişisel bilgiler, iktidarın bireyi her an gözetim altında tutmasını sağlayan bir fonksiyona sahiptir (Öztürk, 2013, s. 138).

Gelişen teknolojiyle birlikte daha özgür bir ortamın sağlanacağı söylenece de elektronik gözetim aygıtlarıyla özgürlük ve mahremiyet alanları ihlal edilmeye başlanmıştır. Bu gözetim aygıtlarının bir kısmı insan hayatına zorunlu olarak dahil edilirken, (güvenlik gerekçesiyle alışveriş merkezlerinde çantaların aranması, iş giriş-çıkış saatini kontrol etmek için kullanılan kartlı sistemler) bir kısım gözetim aygıtı da bireylerin hayatına kendi tercihleriyle girmektedir (Çaycı & Çaycı, 2016, s. 159). Hemen her sokakta bulunan ve her şeyi gözetleyen kameralar panoptikonun genişletilmiş ve elektronikleşmiş versiyonudur denebilir (Koskela, 2006: 163-181; Dubbeld, 2006: 182-205; Pole, 2006: 206-220. akt. Öztürk, 2013, s. 139). Gözetlendiğinin farkında olan insanlar buna göre kendi kendini disiplin edebilen bireylere dönüştürülmüştür. İnsanlar, iktidarın kuralları çerçevesinde hareket etmeyip yasalara karşı koyan kişilerin, Devletin Baskı Aygıtları tarafından bir biçimde bulunup cezalandırıldığını, medyanın sunduğu bilgilerle sınırlı olarak her daim görmektedir. Bu da bireylerde korku yaratıp, bireyin kendi kendini disiplin etmesini sağlamaktadır.

Bauman'a göre süperpanoptikon, "panoptikonun sibermekâna taşınmış güncel bir versiyonu"dur. Bauman, teknolojik gelişmelerle beraber gözetimin zorunluluktan ziyade rızaya dayandığını ve eğlenceli bir hal aldığını belirtir (Bauman, 2010. akt. Akdağ, 2015, s. 74). Günümüzde katı gözetim kurallarının yerini eğlenceli gözetimin alması, Orwell'in 1984'ünden, Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya* (1932) 'sına geçişin habercisi niteliğinde sayılabilir.

3.2- Sinoptikon

Panoptikon "azın çoğu" izlemesiyle, "çoğunluğun azı" izlemesini anlatan sinoptikon kavramı (Öztürk, 2013, s. 140), 1997 yılında Norveçli sosyolog Thomas Mathiesen tarafından ortaya atılan bir kavramdır (Bitirim Okmeydan, 2017, s. 60). Bauman'a göre sinoptikon, "kendin yap panoptikonu"dur ve azınlığın çoğunluğu izlemesi yerine çoğunluğun azınlığa hayran bırakılması biçiminde işler (Gücüyener, 2011, s. 88). Bu şekilde bakıldığında sinoptikonun en önemli araçları kitle iletişim araçları ve özellikle televizyondur.

Farklı din, dil, ırk, gelenek ve kültüre sahip olan insanlar, kitle iletişim araçları ve özellikle televizyon sayesinde aynı mesajlara maruz bırakılır (Öztürk, 2013, s. 140). Bu durumda kültürler farklı olsa da kültürlerin temelinde yatan düşüncenin aynı olmasına sebep olur. Kültürlerin temelde aynı fikre dayanmasının en önemli sebeplerinden biri televizyondur. Mathiesen'e göre Foucault, televizyon ve onun ardında yer alan düşüncüyü göz ardı etmiştir. Ona göre iktidar beden kontrolünün yanında zihin kontrolünü de elde etmek istemektedir. Panoptikonda çoğunluk, azınlık tarafından izlendiğini düşündüğü için

kendi disiplinini kendi uygulamaktadır fakat, sinoptikonda iktidar, azınlığı çoğunluğa izleterek toplumsal normları ve egemen söylemi oto kontrol yöntemiyle bireylerin zihnine ekmektedir. Mathiesen, gözetimi gösteri kavramıyla açıklamaktadır (Akdağ, 2015, s. 102-103). Fakat Foucault yaşanan toplumun gösteri değil gözetim toplumu olduğunu vurgular (Canpolat, 2005, s. 137).

Yeni teknolojilerle beraber insanlar medya tarafından yayılan hemen her mesajdan aynı anda haberdar olmaktadır. McLuhan bunu "küresel köy" kavramıyla açıklar (Yaylagül, 2019, s. 70). Bu bağlamda sinoptikon, panoptikonun aksine zaman veya mekân bağlamından sıyrılıp "evrensel ve mekansız" bir model olarak ele alınabilir (Gücüyener, 2011, s.90). Öztürk'e göre panoptikonun seyredileni, sinoptikonda seyredene dönüşmüştür. Panoptikonda gözetlenen devamlı bir baskı altındadır; sinoptikon ise bu baskı yerine eğlence ve haz duygusunu kullanır (Öztürk, 2013, s. 142). Bu sayede bireyler baskı altında kalmadan, eğlence amaçlı izledikleri fakat ideolojik söylemlerin yayıldığı programların başında adeta kitlenirler. Televizyonun sunduğu içeriklerin eğlenceli olması, bireylerin gözetlenme duygusunu arka plana atmasına sebep olmaktadır.

Mathiesen, sosyal davranışların düzenlenmesi için televizyon karakterlerinin benzer özelliklere sahip olduğunu söyler. Medyanın imajlar yarattığını ve bu imajları aktaran ve seyredilen azınlığın, çoğunluğu kendilerine hayran bırakan kişiler olduğunu belirtir. Medyanın yarattığı kişiler bilgi aktarabilir ve şekillendirebilir; gündem oluşturabilecek veya gündemi değiştirebilecek güce sahip kişilerdir (Mathiesen, 1997, s. 226. akt. Akdağ, 2015, s. 106; Burton, 2008, s.117). Seyredilenler; seçkin yıldızlar, politika, bilim, spor dünyasından eleme yöntemiyle seçilmiş kişilerdir. Seyredilenler, seyredenlere yaşam hakkında çeşitli bilgiler verirler ve kendi yaşamlarında bu biçimde davrandıklarını vurgulayarak imrenme yaratırlar (Öztürk, 2013, s. 142). Ekran artık bilgi almak veya gündemi takip etmek yerine azınlığı gözetlemek için kullanılmaktadır. Çoğunluk, azınlığı gözetleyerek kendi yaşam çizgilerini onların söylemlerine göre belirlemektedir (Gücüyener, 2011, s. 94). Modern topluma geçiş süreci göz önüne alındığında, geçmişten beri gözetlenen topluma televizyonla beraber ilk kez kolay ve yasal bir biçimde gözetleme olanağı sağlanmıştır. Televizyon programları, kurgu dahi olsa gerçek insanlarla gerçek olayları sunduklarını iddia ettiklerinden dolayı izleyici, aynadan kendini izliyor hissine kapılır (Altunay, 2003, s. 137).

Fakat izleyicinin kendini izlediğini sandığı ayna "kara ayna"dır. Bu ayna, izleyicinin kendisi gibi sıradan insanların hayatlarını gerçek bir biçimde izlediği imajını yaratırken aslında izleyici, "kara ayna"dan çıkan söylemlerle beraber ideolojiye uygun hale getirilir. Gözetlediğini sanan izleyici aslında gözetlenirken, iktidarın söylemleri bağlamında şekillendirilir ve uysallaştırılır.

4- “Kısmetse Olur” Programının Eleştirel Söylem Analizi 4.1- Program Künyesi³ ve İşleyişi

Yapım: Production House

Yapımcı: Caner Erdem

Haluk Şirin

Yönetmen: Volkan Gültekin

Metin Karaarslan

Sunucu: Seda Akgül

Gelin Adayları: Ceyda Kırıcı

Cansel Çördük

Daniela Grejdeanu

Mehtap Taşkırın

Ayşenur Aydoğdu

Ayça Ekin Beğen

Demet Kasar

Duygu Yıldırım

Damat Adayları: Serhan Çeliker

Emre Ubeyli

Tankut Denker

Eser West

Ercan Çiftçi

Melih Toğay

Erdem Dalıdan

Murat Özbakan

Kısmetse Olur programı, gelin ve damat adaylarının yan yana fakat ayrı evlerde 12 saatini geçirdiği bir işleyişe sahiptir. Bazı zaman aralıklarında sunucu Seda Akgül, yarışmacıları “kırmızı oda” ismi verilen bir odada baş başa vakit geçirmeleri için davet eder. Aynı zamanda Seda Akgül belirli aralıklarla yarışmacıların evlerine uğrayarak onlara diğer evde ne olduğuna dair bilgiler verir; bulunduğu evdeki yarışmacılardan yorumlar alır. Çeşitli oyunlar ve yarışmalar sonucunda yarışmacılar birbirlerinin evine gidebilmekte ve diğer evde daha fazla vakit geçirerek diğer yarışmacıları daha yakından tanıyabilmektedir. Farklı oylama sistemleriyle⁴ programda bazı yarışmacılar korunurken, bazı yarışmacılar elenmekte ve yerine yeni yarışmacılar gelmektedir.

4.2- Amaç ve Önem

Bu çalışmada, Production House’un 2015-2017 yılları arasında Kanal D ekranında yayınlamaya başladığı, sunuculuğunu Seda Akgül’ün yaptığı *Kısmetse Olur* isimli televizyon programı eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu araştırmanın çıkış noktasında şu sorulara cevap aranmaktadır:

³ Yarışmaya katılan gelin ve damat adayları haftadan haftaya değişmektedir. Bu künyede çalışmada ele alınan ilk haftanın yarışmacıları yer almaktadır.

⁴ Programda 3 farklı oylama yer alıyor:

1. Ödül Oylaması: Her hafta her iki takımdan birer kişi seçiliyor. Seçilen 1 kız ve 1 erkek aday hem 10 Bin TL kazanıyor hem de o hafta elenemiyor. Ayrıca karşı takımdan seçecekleri birer kişi ile özel bir ödülün (yemek, eğlenece, vb.) sahibi oluyor.

2. Koruma Oylaması: Her hafta her iki takımdan birer kişi seçiliyor. Seçilen 1 kız ve 1 erkek aday o hafta elenemiyor.

3. Eleme Oylaması: Her hafta her iki takımdan birer kişi seçiliyor. Seçilen 1 kız ve 1 erkek aday yarışmaya veda ediyor. Onların yerine ise birer yeni yarışmacı katılıyor.

Oylamalar ya takımların kendi içinde ya takımlar arası çapraz şekilde ya da SMS ile halk tarafından yapılıyor. (TV Programları- Programlar- Kısmetse Olur, 2015).

- Toplumsal cinsiyet rolleri gözetim altında farklılık gösterir mi?
- Gözetim toplumunda toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretiliyor mu?
- İktidarın söylemleri bağlamında diğer bireylerin davranışlarında değişiklik oluyor mu?

Araştırmanın amacı, toplumsal cinsiyet rollerinin gözetim altında nasıl şekillendiğinin bilimsel açıdan incelenmesidir. Araştırmanın konusu ise, toplumsal cinsiyet rollerinin gözetim altında nasıl şekillendiği, erkek ve kadın bireylerin bu rolleri üretirken nasıl estetize edildiği merakından ortaya çıkmıştır. Değişen derecelerde olmakla beraber, hepsi olmasa da çoğu teknoloji şöyledir: Erkekler tarafından kadınlardan daha iyi kullanılabilmesi için tasarlanmıştır, ya da sosyal bağlamları içerisinde erkekleri güçlendirirken kadınları güçsüzleştirir. Gözetim sistemlerinin mantığı sosyal alanlara uygulanıp, insanlar ve yöntemleri kontrol etmekte kullanıldığında sosyal eşitsizlikler daha da somutlaşır ve gözden kaybolur. Gözetim yoluyla sosyal kontrol uzaktan veya sistemin otomatik bir parçası olarak gerçekleştiğinden, bu eşitsizliklerin toplu problemlerden ziyade bireysel olarak algılanması daha olasıdır (Monahan, 2009, s. 287). Bu da gözetlenen bireyin farkında olması durumunda davranışlarının ona göre şekil almasına sebep olur. Erkek, gözetlendiğinin farkındayken daha da erkeksi, kadın ise daha çekingen davranır. Bu, kültürel normların getirdiği bir davranış biçimidir.

İktidar, toplumda kabul edilmesini istediği söylemleri medya aracılığı ile topluma yayar. Çoğunluğun azınlığı izlediği sinoptikon toplumunda elemelerden geçerek toplumun karşısına çıkan modeller, kültürel söylemleri yaymakla yükümlüdür. Bu çalışmanın önemi ise günümüzde çok fazla tartışılan toplumsal cinsiyet ve rollerinin gözetim bağlamında nasıl şekillendiğinin tartışılmasıdır.

4.3- Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini 2007-2017 yılları arasında yayımlanan tüm evlilik programları oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise o dönemde yayımlanan diğer evlilik programlarından farklı formata sahip olan *Kısmetse Olur* isimli evlilik programının ilk 6 bölümü oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem seçiminin nedeni, programın ilk altı bölümünde programın formatının anlaşılması, gelin ve damat adaylarının tanınması ve diğer adaylardan isteklerinin açıkça belirtilmesidir.

6 bölüm incelenmesinin sebebi ise programın bir haftalık döngüsünün tamamlanması ve programın formatının daha rahat anlaşılmasıdır.

4.4- Yöntem

Bu çalışmada gözetim ve toplumsal cinsiyet kavramları bir arada incelenmiştir. Bu kavramları bir arada inceleyen çalışma çok fazla bulunmamaktadır. Literatürdeki açığı gidermek amacıyla toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği, gözetim ve gözetleme üzerine kurulu, *Kısmetse Olur* isimli evlilik programı seçilmiştir. Diğer evlilik programları yerine bu programın seçilmesinin nedeni bu programın, diğer evlilik programlarından (Zuhal Topal’la İzdıvaç (2009-2017), Su Gibi (2008-2013), Esra Erol’la Dest-i İzdıvaç/

Evlen Benimle (2007-2017), Evleneceksen Gel⁵(2015-2017)) farklı bir formata sahip olmasıdır. Diğer programların aksine Kısmetse Olur programında evlenmek isteyen 7 kadın ve 7 erkek adayı, 12 saat boyunca ayrı fakat yanyana mekanlarda bulunmaktadır. Çeşitli oyunlar sonucunda erkek ve kadın adaylar birbirleriyle görüşebilmektedir.

Her hafta final bölümünde halk oylaması sonucunda bir gelin ve bir damat adayı elenmekte, yerine yeni yarışmacılar gelmektedir. Çeşitli ödül oyunları, ailelerin ev ziyaretleri, aynı mekanda günün yarısını geçirme gibi farklılıklarından dolayı bu program, türdeşlerinden ayrılmaktadır.

Bu çalışmanın yöntemi eleştirel söylem analizi olarak belirlenmiştir. Söylem, sosyal hayatla iç içe bir eylemdir ve bu kavrama farklı yaklaşımlarla farklı açıklamalar getirilebilir. Foucault'ya göre her bireyin farklı olması bireylerin söylemlerinin de farklı olmasına sebep olmaktadır. Söylem, bireylerin yarattığı bir şey değil, mevcut sosyal düzende var olan anlamlardır. Var olan semboller ve anlamlar arasında bağ kuran söylemler, toplumun olayları nasıl düşüneceklerine dair anlatımlar içerir (Çelik & Ekşi, 2008, s. 100).

Söylem analizinde incelenecek söylemler metin haline dönüştürülerek ayrıntılı biçimde analiz edilir. (Altınoluk, 2018, s. 172). Söylem analizinin hedefi dilin ne yaptığı ve söylemlerle ne başarıldığıdır. “Eleştirel söylem analizi, güç, hâkimiyet, hegomanya, sınıf farkı, cinsiyet, ırk, ideoloji, ayrımcılık, çıkar, kazanç, yeniden oluşturma, dönüştürme, gelenek, sosyal yapı ya da sosyal düzen gibi temaları ön plana çıkaran ve araştırma alanı olarak bu konuları işleyen söylem analizi yöntemidir” (Çelik & Ekşi, 2008, s. 113). Bu çalışmada “Kısmetse Olur” isimli televizyon programının ilk 6 bölümünün söylemleri metine dökülmüş ve analiz edilmiştir.

4.4- Sınırlılıklar

Bu çalışma Nisan 2021’de başlamış ve Temmuz 2021’de tamamlanmıştır. Çalışma, 2009-2017 yılları arasında yayınlanan evlilik programlarından *Kısmetse Olur* programı ile sınırlandırılmıştır. Aynı zamanda bu programın yayınlanan 430 bölümü arasından ilk 6 bölüm incelenmiştir.

4.6- Verinin Toplanması

Programın incelenen bölümlerine internet aracılığıyla erişim sağlanmıştır.⁶ Toplam 6 bölüm izlenmiş ve bölümlerdeki diyaloglar metne dökülerek eleştirel söylem yöntemiyle analiz edilmiştir.

⁵ (Altınoluk, 2018), evlilik programları 2017 yılının ikinci yarısında RTÜK kararı ile yayından kaldırılmıştır.

⁶ <https://www.youtube.com/channel/UCW0OoKDNMH7b6HcWINTqzA>

4.7- Bulgular, Analiz ve Yorum

Çalışmada gözetim bağlamında gelin ve damat evlerinin görünüşleri incelenmiş, aynı zamanda adayların söylemleri detaylı biçimde analiz edilmiştir. Programın ilk bölümünden itibaren gözetim altında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl yeniden üretildiği fark edilmektedir. Programın ilk bölümünde Seda Akgül ilk olarak gözetleyenlere yani seyredenlere gelin ve damatların yaşayacakları evi tanıtmaktadır. Bu evlerin tanıtılmasındaki amaç, izleyicilerin gözetlenen ortama hakim olması gerekliliğidir. Ayrıca evlerin, cinsiyet kavramı göz önünde bulundurularak dekore edildiği görülmektedir.

4.7.1- Gelin ve Damat Evlerinin Analizi

Bu program, diğer programlardan farklı olarak tek bir stüdyoda adayların birbirlerine talip olması şeklinde değil (Altınoluk, 2018, s. 174), 7 kadın ve 7 erkek yarışmacıdan oluşan iki farklı grubun, ayrı iki evde, günde 12 saatlerini beraber geçirmesi şeklinde ekranlarda yer alan bir programdır. Kadın ve erkeklerin yaşadıkları evlerin dekorasyonunun farklı oluşu, bu evlerin toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillendiğini göstermektedir.

İlk bölümün başında tanıtılan gelin evinin mobilyaları ve aksesuarları, damat evine göre daha renklidir. Gelin evinde süslü avizeler ve yapay çiçekler dikkat çekerken damat evindeki aksesuarlar daha sadedir. Gelin evinin mutfağı açık renkli dolaplarla kuşatılmışken, damat evinin mutfağı siyah ağırlıklı olup erilliği vurgulamaktadır. İlk bölümde tanıtılarak evlere giren kadınların evi tanımak için ilk baktıkları yer mutfak iken, erkekler eve girdiklerinde mutfakla neredeyse hiç ilgilenmemişlerdir. Örneğin mutfağa ilk giren gelin adayı Mehtap Taşkıran’ın dolaptaki yemek takımlarına bakarak “*Of, gelin takımlarımız falan, her şeyimiz hazır*” söylemi, kadının mutfakla olan ilişkisinin yeniden üretiminin dışavurumudur.

Seda Akgül’ün evlerin tanıtımı esnasında “*Karşılıksız aşklar yaşanırken bu evin duvarları onlara şahitlik edecek*” söyleminin kameraya doğru söylenmesi ise aslında bu aşklara şahitlik edecek olanların seyredenler olduğunu kanıtlayan bir sahnedir. Aşklara şahit olan evin duvarları değil, çevredeki kameralar ve bu kameraların kayıtları sayesinde özel hayatı gözetleyen seyredenlerdir. Medya yoluyla gerçekleştirilen gözetleme gönüllülük esasına dayanmaktadır.

“Gözetleyen, izinli gözetleme yaparken gözetlenen ise gönüllü gözetlenmeyi kabul eder.” Bu durumda panoptikon modelinde zorunlu olarak karşımıza çıkan gözetim kavramı sinoptikonla beraber gönüllü hale gelmiş; bu da gözetleyen hazzını açıkça yaşamasına neden olmuştur (Kocabay Şener, 2016, s. 57). Gözetlenen de gözetleyen gibi haz aldığından ve izlenmekten hoşlandığından dolayı gözetlenmesine izin vermektedir.

Yarışmacıların evlerinde ortak olan detay, büyük bir televizyonun evin en dikkat çekici yerinde yer almasıdır. Bu televizyon yarışmacıların vakit geçirmesi için orada değildir; yarışmacılar bu televizyondan gelen direktiflerle hareket ederler. Kimin kırmızı odaya gideceği, kimlerin bahçeye çıkacağı veya diğer eve gideceği bu televizyonlarla

yarışmacılara söylenir. Televizyondan verilen bu direktifler yarışmacılar tarafından mutlulukla karşılanır. Hayatın her alanında olduğu gibi bu yarışmada da Büyük Birader'in gözü "gönüllü gözetlenenler"ın üzerindedir ve Büyük Birader, onların ne yapması gerektiğini söylemektedir. Fakat burada Orwell'in düşündüğü gibi zorunlu ve nefret edilen bir denetim değil, Huxley'nin Cesur Yeni Dünya'sındaki hazza dayalı denetim vardır. Artık Büyük Birader'in otoritesi, haz üzerine kurulu bir gözetime dönüşmüştür.

4.7.2- 1. Hafta, 1. Bölüm: Tanışma

Kismetse Olur isimli programın sunucusu Seda Akgül'ün yarışmacıların evlerini tanıtmasıyla başlayan birinci bölümün devamında, yarışmacılar tek tek evlere çağırılır. Adaylar evlere gelmeden önce ekrana onlar hakkında kısa birer tanıtım görüntüsü gelir. Bu görüntülerde yarışmacılar karşı taraftan isteklerini anlatmaktadır. Seyredenlere, gözetleyecekleri insanların evleri hakkında bilgi verildikten sonra kendileri hakkında da bilgi verilir.

Seda Akgül: Serhancım, bir cümle var benim çok dikkatimi çekti. Erkeğin ağırlığını bilecek kadından hoşlanırım demişsin. Nedir bu erkeğin ağırlığı?

Serhan Çeliker: Bana göre erkek her zaman otoritesini kurabilmeli. Bunu zaten kendi başarım olarak ben uygulayacağım karşımdaki insana. Buna saygı duyabilecek bir bayan aday arıyorum aslında.

Yarışmacılardan Serhan Çeliker (26)'in sunucu Seda Akgül ile gerçekleştirdiği bu diyalogda kurulmak istenen otorite, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimine katkı sağlamasının yanında iktidar olan erkeğin, kadın üzerinde gözetim yoluyla kurduğu tahakkümü anlatmaktadır. Sunulan bu erkek profili, kadını her an gözetleyen bir konumda, kadın ise erkeğin baskısı altında gözetlenen ve davranışlarını bu gözetleme davranışına göre belirleyen bir konumda yer alır.

Emre Ubeyli: Kız arkadaşımın kıyafetine asla karışmam. O sınırını ve haddini bilir.

Başka bir yarışmacı olan Emre Ubeyli (23)'nin tanıtım videosunda evlenmek isteyeceği kadın yarışmacının özelliklerinden bahseder. Yarışmacının tanımladığı kadın profili, erkeğin gözetiminin farkında ve davranışlarını onun isteyeceği biçimde düzenleyen kadın profilidir. Kadının kıyafet konusunda haddini biliyor olması, erkeğin gözetimi bağlamında tahakküm altında kalması ve aksi bir davranış sergilerse cezalandırılacağını biliyor olmasındandır. Bu cümleden anlaşılacağı üzere erkek, kadının sürekli bir gözetim altında olduğunun altını çizmektedir.

Mehtap Taşkıran: Hayallerimdeki adamla öyle bir bağımız olmalı ki, bizi tanımayanlar bile birbirimize ait olduğumuzu anlamalı.

Kadın yarışmacılardan Mehtap Taşkıran (30)'ın bu söylemi, gözetim toplumun

da bireylerin başkalarının bakışlarına göre yaşadığının bir kanıtı niteliğindedir. Gözetlenen birey, gözetleyen bireylerin kendisini mutlu sanması üzerine yaşam kurmaktadır. Bunun nedeni de gözetlenmeden alınan haz ve yaşamına imrenilmesinin istenmesidir (Ataman&Çoban, 2016, s.35. akt. Bitirim Okmeydan, 2017, s. 53).

Ceyda Kırıcı: Erkek dediğin maço olmalı. Gerektiğinde bana kızmalı, ama yeri geldiğinde de benimle ağlayabilmeli.

Programın seyrinde kadınlar tarafından sürekli olarak dile getirilen "maçoluk" hegemonik erkeklik kavramıyla açıklanabilir. "Maço" erkek, kadın üzerinde tahakküm sağlayan erkek temsilidir (Altınoluk, 2018, s. 180). Gözetim bağlamında "maço" kavramı incelendiğinde, davranışları gözetleyerek denetleyen, kontrol eden ve gerektiği yerde müdahale edip yönlendiren birey olarak tanımlanabilir. Bu çerçevede maço birey iktidar konumundadır ve hayatında olan bireylerin davranışlarını gözetler, denetler ve gereken yerde bireyin davranışlarını kısıtlayarak onu cezalandırır.

Erkeğin ağlaması, geleneksel ataerkil toplumda hoş karşılanmayan bir davranıştır. Fakat modernleşmeyle birlikte geleneksel erkek modeli de buna uyum sağlamış; geleneksel ve modernin harmanı olan bir "sentezlenmiş erkek" temsili ortaya çıkmıştır (Altınoluk, 2018, s. 180).

Seda Akgül: Buradaki gelin ve damat adayları çok şanslı çünkü tüm Türkiye'nin gözü önünde görücüye çıkıyorlar. Onlar birbirini göremeyecek ama onları devamlı izlediğiniz için not vereceksiniz, puan vereceksiniz ve bunları bize yollayarak haftanın birinci gelin ve damat adayını seçeceksiniz. Yani sizlere güveniyoruz. Bu doğru gelin ve damat adaylarının birleşmesi için interaktif bir program.

Sunucunun program formatına dair bu açıklaması, programın gözetleme üzerine olduğunun bir kanıtıdır. Yarışmacılar tıpkı geleneksel patriyarkanın desteklediği biçimde yani görücü usulü evliliğin hazırlığını yaparlar. Buradaki fark ise görücü usulündeki "görücü" olan ailenin yerini tüm izleyici kitlesinin almasıdır.

4.7.3- 1. Hafta 2. Bölüm: Oyunlar Başlıyor

Bu bölümde ortak yaşanan evde toplanılır ve gün kahvaltıyla başlar. Tıpkı sıradan olan çoğunluğun güne başlarken kahvaltı yapması gibi, ekrandaki imajların da güne kahvaltıyla başlaması, aynaya baktığını düşünen çoğunluğu ekrana daha da bağlar.

Demet Kasar (Ceyda kahvaltı hazırlarken): Ceyda, izlememizi seni rahatsız eder mi?

Ceyda Kırıcı: Etmez, izleyebilirsiniz

Bu diyalogda tıpkı sinoptikon modelindeki gibi gözetleyen birey, gözetlenen bireyden izin almaktadır. Bu soruyu soran Demet, tüm izleyiciler adına gözetlenen kişiden

izin almaktadır. İzleyici, kendi yaşadığı ev dışındaki özel mekanlarda nasıl yaşadığını merak etmektedir. Gözetlemenin nedenleri arasında merak, denetim, sınıflandırma ve güvenlik yer alır. Gözetleme denetlemeyi, gözetlenme ise denetlenebilir olmayı içerir (Kocabay Şener, 2016, s. 56).

Seda Akgül: Burada herkes Türk ailesinin normlarına, standartlarına, bizim ahlak yapımıza göre flörtler yaşıyor.

Mehtap Taşkıran: Keşke yanımızda kardeşimiz falan olsaydı başımızda duran.

Seda Akgül: Ben sana bir şey söyleyeyim mi? Onların hepsi sizi izliyor.

Evlilikten önce otoritenin ve gözetleyenin aile olduğu vurgulanmıştır. Evlenmek için gelen bireyler ailelerinin ve diğer izleyicilerin gözü önünde olduklarından yanlış, “ahlak dışı” veya kuralısızca davranışlar sergilemesi söz konusu olmamaktadır. Aksi takdirde yarışmacılar ilk olarak yarışmanın yaratıcıları, daha sonra da otorite olan aile ve izleyici tarafından cezalandırılır.

Ercan Çiftçi (Serhan'ın tesbih kullanması hakkında): Bence toplumun gözünde bu yanlış görünecek diyorum. Bu kadar toplumun önüne çıkıyoruz iyisi var kötüsü var, hoş karşılayacak olanı var karşılamayacak olanı var. Ben hoş karşılamayacak olanları düşündüğümde bence yanlış. Ben ekranda birinin tesbih çektiğini görsem rahatsız olurum bu kadar net.

Serhan Çeliker: Burada bir tek sen değilsin, ben Türk halkının önünde tesbih sallıyorum. Ama onlar beni tanıdıktan sonra anlayacaklar ki bu benim nazarımda sizlere ve onlara yaptığım bir saygısızlık değil.

Bu diyalog, önceki diyalogu destekler niteliktedir. Gözetlenenler, izleyiciler karşısında doğru davranmak durumundadır. Fakat hegemonik erkekliğin temsili olarak yarışmada yer alan Serhan, gözetleyen insanlara saygısızlık yapmadığını, izleyicinin kendisini izleyerek onun da izleyiciler gibi sıradan olduğunu anlayacaklarını vurgulamaktadır.

4.7.4- 1. Hafta 3. Bölüm: Gerçekten Baş Başa Mıyız?

Bu bölümde izleyici, “kırmızı oda”yla ilk kez karşılaşır. Kırmızı oda, birbirlerini beğenen yarışmacıların 5 dakika baş başa görüşme yaptığı bir odadır. Baş başa olmak vaadiyle odada buluşan yarışmacılar, tüm izleyicilerin gözetimi altında birbirlerini tanımaya çalışmaktadır. Aynı zamanda odada izleyicinin gözetimine aracı olan kameralar yer almaktadır. Adaylar bu odada birbirlerini tanımak için birbirlerine sordukları soruları, aslında tüm izleyicilerin yarışmacıları tanıması ve görücülük yapması amacıyla sormaktadır.

4.7.5- 1. Hafta 4. Bölüm: Kırmızı Oda

Bölümün başında Daniela Grajdeanu (23), eve “giriş saatini” kaçırmakta ve geç gelmektedir. Bunun sonucunda televizyon ekranında beliren bir yazıyla kırmızı odaya çağırılan Daniela, geç kaldığı için uyarı almıştır. 3 kez uyarı alan adaylar yarışmadan diskalifiye edilmektedir. Evin düzeni tıpkı bir fabrika gibi işlemektedir; yarışmacılar her gün aynı saatte gelip gönüllü gözetlenen olmakta, işine geç kalanlar ise Büyük Birader tarafından cezalandırılmaktadır. Aynı biçimde 12 saatin sonunda adayların evden çıkması için televizyon ekranında “12 saatiniz dolmuştur” yazısı belirmektedir.

Serhan Çeliker (Daniela ile kırmızı odadayken): Klasik bir Türk erkeğiymiş olmasın gerektiği gibi. Herkes böyle olacak diye bir şey yok. Ama ben her zaman örf ve adetlerime bağlı yaşıyorum. Benim ailem de böyle yaşıyor ben de böyle yaşıyorum. Bundan da her zaman gurur duydum açıkçası.

Hegemonik erkekliğin temsili olarak yarışmada bulunan Serhan, toplumun erkeğe yüklediği rollere göre hareket ettiğini her fırsatta belirtmektedir. Serhan'ın söylemleri, hegemonik erkekliğin dışavurumunun yanında milliyetçilik imgeleri de içerir. Karşısındaki yarışmacının yabancı uyruklu olması, Serhan'ın Türk kimliğininin altını çizmesine sebeptir. Otorite sahibi erkek, birlikte olmak istediği kadının kendi örf ve adetlerine uygun olmasını istemektedir.

Ayşenur ve Serhan'ın kırmızı oda konuşmasında şöyle bir diyalog geçmektedir:

Ayşenur Aydoğdu: Erkek ağır olmalı. Benim yanımda baskın olmalı.

Serhan Çeliker: Senin yönetilmeye ihtiyacın var biliyorsun değil mi? Tamamen içimden gelerek böylüyorum bunu. Yani benim sohbetimizde gözlemediğim bu.

Ayşenur, programın başından itibaren kendi işinin patronu olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca mutfığa girmekten hoşlanmamaktadır. Bu da onun, toplumsal cinsiyet sınırlarını ihlal ettiğinin (Segal, 2013) bir göstergesidir. Fakat Ayşenur bunun yanında, erkeğin dominant olması gerektiğini söyleyerek toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretir.

Serhan ise otorite sahibi erkek konumunun verdiği güçle, Ayşenur'un yönetilmesi gerektiğini bir nevi ıslah edilmesi gerektiğini dile getirir. Bu, panoptikon merkezli gözetim modelinin bir yansıması olarak görülebilir. İzlenerek yönetilen birey, sürekli izlendiğini düşünerek kendi disiplinini kendisi sağlar.

4.7.6- 1. Hafta 5. Bölüm: Oylama

Bu bölümde ilk kez yarışmacılar arasında bir koruma seçimi yapılmıştır. Yarışmanın ilk iki haftasında koruma altına alınan ve elenen yarışmacılar, diğer yarışmacılar tarafından belirlenirken, programın genel işleyişinde izleyicilerin SMS'leri

ile belirlenmektedir. İlk haftanın bu şekilde seyretmesinin nedeni ise izleyici oylarının henüz birikmemiş olmasıdır.

Ceyda Kırıcı (Ayşenur'la tartışma esnasında): Bunu bana söyleyemez.

Ayça Ekin Beğen: Bunu izleyenler görüyor zaten.

Azınlığı gözetleyen çoğunluk, tüm açılardan her evi, her yarışmacıyı ve yarışmacıların davranışlarını izleyebildiklerinden dolayı burada da izleyici yargı gücünün temsili olmuştur.

Ayça Ekin Beğen: Neden dışarıda değil de burada kismet arıyorsun?

Emre Ubeyli: Dışarıda ne kadar çok tanırsan tanı sonuçta onun başka bir hayatı olacak diğer tarafta ve bunu bilemeyeceksin. Birlikte geçirdiğin zaman kısıtlı olacak. Ama burada bunu benim ailem, akrabalarım ve arkadaşlarım izleyecek. Sonuçta burada iki tarafı da gösteren görüntüler olacak ve insanlar bu şekilde yorumlarını bana söyleyebilecekler, gösterebilecekler. O yüzden ben sana hareketlerine, hal ve tavırlarına dikkat et diye uyarılarda bulunuyorum.

İzleyici, medyada kendini temsil edenleri gözetim altında tutmaktadır (Segal, 2013). Emre'nin açıklamasına göre herkesin izlendiği, başkaları tarafından gözetlendiği ortamlarda herkes toplum kurallarına uygun davranacağından dolayı, bu şekilde yaşanan ilişkilerin daha doğru olacağı kanısına varılmaktadır. Yaşanan ilişkinin gözetlenmesi, Emre açısından bir güvenilirlik ölçütü olmaktadır.

4.7.7- 1. Hafta 6. Bölüm: Hafta Finali

Seda Akgül: Tüm Türkiye'nin önünde, şu anda, dışarı (bahçeye) çıkıp, bu evden gitmesini istediğiniz adayın ismini yazacaksınız. (...) Kim giderse gitsin en az sizin kadar üzüleceğim. Çünkü biz sizleri saatlerce dışarıdan izliyoruz, alıştık, seviyoruz. İzleyicilerimiz de öyle.

Kadınların evindeki koruma oylaması sonrasında, kadınların korunmasını istediği aday Serhan Çeliker olmuştur. Toplumdaki kadınların mikro temsili olan kadın yarışmacıların Serhan'ı korumak istemesi, Serhan'ın toplum yapısına uygun olduğu düşüncesidir. Serhan, hegemonik erkekliğin alt modeli olan "delikanlılık" (laddism) ⁷modelinin temsilidir. Bakımına özen göstermekte, aynı zamanda da tesbihi ve yakası kalkık gömleğiyle erkekliğini vurgulamaktadır (Altınoluk, 2018, s. 178).

Erkek yarışmacı adaylarının elemesi sonucunda Ercan Çiftçi elenmiştir. Ercan Çiftçi, geldiği ilk günden beri erkek hegemonyasını savunan ve evdeki otorite konumundaki Serhan Çeliker'in söylemlerine karşı çıkmış, Serhan ise bunun saygısızlık olduğunu her fırsatta dile getirmiştir. Serhan, ilk bölümden itibaren hegemonik erkekliği

⁷ "Havalı ancak kaba erkeklerin oluşturduğu bir alt grup" (Altınoluk, 2018, s. 187).

temsil eden kişi olmuştur. Diğer adaylar ve özellikle Emre, Serhan'a ne derece yakın olursa o kadar onaylanacağını düşünerek hareket etmiştir (Altınoluk, 2018, s. 179). Otoritenin yanında yer almak isteyen diğer yarışmacılar da Serhan'ın yanında olup Ercan'ın elenmesine katkıda bulunmuşlardır.

Erkeklerin evindeki koruma oylamasında ise kadın yarışmacılardan Daniela koruma altına alınmıştır. Daniela'nın seçilme nedeni erkekler ve kadınlar tarafından aynı biçimde dile getirilmiştir: Yabancı uyruklu bir yarışmacının Türk gelenek ve göreneklerine uygun davranması, erkeklere hizmet etmesi. Daniela, toplumun beklediği kurallara uyan, programdaki otorite olan erkeğe hizmet eden ve karşı çıkmayan bir yarışmacı profili çizmiştir. Ercan'ın elenmesi iktidara karşı gelmek iken, Daniela'nın koruma kazanma sebebi iktidarın isteklerini yerine getirmesidir. Yanlış davranış "mikro-toplum" tarafından cezalandırılırken, doğru davranış ödüllendirilmiştir.

Seda Akgül: İzleyicilere hatırlatma yapmak istiyorum. Şimdi, koruma altına alacağınız kişiyi kendiniz (yarışmacılar) belirlediniz. Bunu 1 hafta sonra izleyicilerimiz SMS'lerle belirleyecek ve SMS'ler birikmeye başladı bile, izleyicilerimizin birini koruma altına alması çok önemli. Çünkü onlar her şeyi görebiliyorlar.

Bazı araştırmacılara göre oylama yoluyla izleyicinin karşısına çıkan televizyon programları, programın gidişatını izleyicinin belirlemesi ve onların da gözetlenen kişilere dair karar verebilmesi, aktif izleyici yaratmasının yanı sıra iktidar ilişkilerinin de dönüşüme uğradığının bir kanıtıdır (Kılıçbay, 2005, s. 146). Yine izleyicinin herkesi görebildiğinin vurgulandığı bu diyalogda izleyici, yargıç konumundadır. Her şeyi görebilen ve her an gözetleyen izleyici toplumsal rollere uymadığını düşündüğü yarışmacıya ceza verebilirken, kendine en yakın hissettiği adayı korumaya alarak ona ödül verebilmektedir. Bu bir noktada aynaya bakan izleyici, kendini ödüllendirmektedir.

Eser West: Evde benim ilgimi ilk çeken yer mutfaktı. Yemek benim işimdir.

Evden ayrılan erkek ve kadın yarışmacıların yerine yeni yarışmacılar gelmektedir. Erkek evine gelen yarışmacı, Eser West (25), diğer yarışmacılarla tanıştıktan sonra, önceki erkeklerden farklı olarak ilk baktığı yer mutfak olmuştur.

İlk haftanın yarışmacılarından Tankut Denker (43)'in de ilk baktığı yer mutfak olmuştur. 24 yılını ABD'de geçiren Eser, ve ABD'de yaşayan Tankut bu noktada hegemonik erkeklik kurallarını yıkmaktadır. Bu, farklı bir kültürün içinde yaşamış olmaları ve başka kültürleri de tanıdığı olduklarından kaynaklanmaktadır

Serhan Çeliker (köşede bir koltuğu göstererek): Orası benim dinlenme köşem. Kendimi rahat hissettiğim bir yer. Resmim de gördüğün gibi orada. Bizim bu evde buna saygımız var.

Eser West: Yani siz bana oraya oturamayacağımı mı söylüyorsunuz? Öyle bir şey olmayacak bunu şimdiden söyleyeyim. Herkes istediği yere oturabilir.

Serhan Çeliker: Tabii ki de oturabilirsin, bu lafı söyleyene kadar.

Eser West (koltuğa oturarak): (...) Adın neydi senin?

Serhan Çeliker: Daha çok öğreneceksin, Serhan benim adım, anlamı da hükümdar demek.

Serhan Çeliker (kameraya): Ben Eser'i koltuğuma oturmaması konusunda uyardım.

Emre Ubeyli (Eser'e): İlk geldiğinde enerjin güzel geldi bize fakat birazcık ılımlı ol.

Serhan Çeliker: İlimli olmayı gönderdik açıklaması.

Serhan'ın yeni gelen yarışmacıyla arasında geçen tartışmada Serhan, otoriter erkekliğini korumaya çalışmaktadır. Erkeklerin genellikle asabi olmasının altında yatan sebep erkekliklerinden emin olmamalarındandır; erkekler, erkekliklerini kanıtlamaya çalışırken saldırganlaşmaktadırlar (Segal, 2013). Toplumun gözetimindeki saldırganlaşma davranışı erkeğin bir nevi erkekliğini kanıtlama çabasıdır. Serhan, isminin anlamını söyleyerek evde kurduğu otoritenin geçerliliğini kanıtlamaya çalışmaktadır. Otoritesine saygı göstermeyen yarışmacının da evden gönderildiğini belirterek, karşısında yer alan bireyi de kontrol altına almayı amaçlamaktadır. Serhan'ın kimsenin oturmasını istemediği koltuk bir nevi onun hükümdarlığını temsil eden tahtıdır. Bunu, bölüm sonunda kadın ve erkeklerin toplandığı "hafta finali kokteyli"nde dile getirmektedir. Serhan'ın dinlenme köşesi, evin her alanının rahatça görülebildiği ve gerektiğinde kolayca müdahale edilebildiği bir yerdedir. Bu "taht" Serhan'ın kendi hükümdarlığını yarattığı evrenindeki panoptikon hapisanesinin kulesini temsil etmektedir. Burada Serhan gözetleyen yani iktidar, diğer yarışmacılar ise gözetlenen yani sıradan insanlardır.

5- Genel Değerlendirme ve Sonuç

Medya, gündelik hayattan kesitler sunar; günlük dil ile aktarılan ideoloji bireylerin zihnine daha hızlı yerleşir. Bu nedenle kadınlara yönelik gündüz kuşağı programlarında sıradan insanlara yer verilir ve sıradan hayatlar bu stüdyolarda var olur (Altınoluk, 2018, s. 173-174). Baudrillard'a göre üretilen bu gerçeklik içinde kadın ve erkeğe verilen roller onların doğasından değil, sistemin farklılaştırıcı mantığından kaynaklanmaktadır (Baudrillard, 1997, s. 109. akt. İmançer, 2006, s. 48). Medya, insan gruplarını temsil ettiğinde genellikle temsil edilen kültür hakkında bilgi vermektedir; çünkü bu insanlar grupları belirli bir kültüre dahildir (Burton, 2008, s. 113).

Bu çalışmadaki odak nokta, yayınlandığı dönemin en popüler evlilik programlarından birinin, gözetim altında toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yeniden ürettiğini, cinsiyet açısından iktidar olan erkeğin kadına bakış açısını ve gözetim altındaki davranışlarını yarışmacılar ve sunucunun söylemleri üzerinden incelemektir. İnceleme sonucunda gözetim altında olan bireylerin var olan sosyal düzeni yeniden ürettiği, erkeğin kadını gözetim altında tutarak onu toplumun beğeni yargılarına uygun biri haline getirmeye çalıştığı açıkça görülmektedir. Sunucu, programda kameraya bakma ayrıcalığına sahip (Burton, 2008, s. 117) tek insandır.

Sunucu genellikle izleyiciye açıklamalarda bulunur ve programdaki insanları tanıtır. Direkt kameraya bakıp izleyiciye seslenmeleri, anlatının şekillenmesinde rol oynar (Burton, 2008, s. 118). Bu programda sunucu, söylemleriyle yarışmacıların gözetim altında olduğunu, izleyicilerin gözetleyen konumunda olduklarını ve programı yönlendirebilecekleri yolların varlığını sık sık kameraya bakarak hatırlatmaktadır.

Programda verilen bir başka mesaj ise kadın ve erkeğin toplumsal rollerinin değişmemesi gerektiği, hegemonik erkekliğin var olmaya ve korunmaya muhtaç kadını her zaman gözleyerek onu koruması gerektiğidir. Foucault, iktidarın özneyi kurma aşamasında iktidarın bedeni bastırma pratiklerini ön planda tutarak onu denetim altına almaya çalışır. Baskıyla inşa edilen öznenin bedeni, iktidarın devamlı şekillendirdiği bir nesne konumuna gelir. İktidar, nesne haline gelen beden konusunda sürekli bir söz söyleme hakkına sahiptir. (Foucault, 2016. Akt. Altınoluk, 2018, s. 184). Bu program sinoptikon modeli çerçevesinde düşünüldüğünde erkekler kadınları gözetleyen; yani, iktidar konumunda, kadınlar nesne konumunda, izleyici genel bir iktidar ve yargıç konumundadır. Fakat asıl gözden kaçırılan yayınlanan programın, çoğunluğun davranışını düzenlediğidir. Burada panoptikonun baskıcı denetiminden ziyade sinoptikonun eğlence ve haz odaklı denetimi söz konusudur.

Postman'ın belirttiği gibi, "Huxley'ci kehanette Büyük Birader bizi kendi isteğiyle gözlemez. Biz onu kendimiz izleriz" (Postman, 2019, s. 191). İdeolojinin pratiklerini yeniden üreten medyanın içeriklerini, izleyici kendisi izlemektedir. Konu, izleyicinin eğlenceden mahrum bırakılması ve gerçek bir hapisane gibi bir toplumda yaşaması değildir. İzleyici, izlediği içeriğin ne olduğunu bilerek izlemeli ve medya içeriğinin amacını çözümlayebilmelidir. İdeolojiler, kendini yeniden üretmek zorundadır aksi halde onu savunan bir kitlesi kalmazsa yok olma durumuyla karşı karşıya kalır. Burada önemli olan izleyicinin yeniden üretilen pratiği değerlendirip, sonrasında hayatına almasıdır.

KAYNAKÇA

- TV Programları- Programlar- Kısmetse Olur. (2015). 2021 tarihinde TV Programları: <https://www.programi.info.tr/kismetse-olur/formati/> adresinden alındı
- Akdağ, G. (2015). “Gözetim Toplumu” Teorilerinin Tarihsel ve Teorik Bir İncelemesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi.
- Aksop, G. (1998, Ağustos 31). Türkiye’de Reality Show’lar. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Altınoluk, D. (2018). “Kısmetse Olur” Diyen Damatların “Erkeklik” Krizi. H. Kuruoğlu, & K. Töre Özsel içinde, *Medya ve Beden* (ss. 169-190). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Altunay, A. (2003). Biri Bizi Gözetliyor Programı ve Elektronik Gözlem. *Kurgu Dergisi*, ss. 133-141.
- Berger, J. (2020). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bitirim Okmeydan, S. (2017). Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: ‘Panoptikon’dan ‘Sinoptikon’ ve ‘Omniptikon’a. *AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology*, 8(30), ss. 45-69.
- Burton, G. (2008). *Görünenden Fazlası*. (N. Dinç, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Canpolat, N. (2005). Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault. N. Rigel içinde, *Kadife Karanlık* (ss. 75-138). İstanbul: Su Yayınevi.
- Çaycı, A. E., & Çaycı, B. (2016). Dijital İletişim Çağında Teknolojinin Açığa Çıkardıkları: Gözetim ve Mahremiyet. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 1(2), ss. 157-169.
- Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, ss. 99-117.
- Cevizci, A. (2018). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Crowley, D., & Heyer, P. (2019). *İletişim Tarihi: Taş Devri Sembollerinden Sosyal Medyaya*. (B. Ersöz, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Dumanlı, D. (2011). Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, ss. 132-149.
- Ersoy, E. (2018, Haziran 18). Gözetim Çalışmaları Temelinde Black Mirror Dizisi: Gerçek ve Kurmaca Hayat İlişkisi. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Başkent Üniversitesi.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Güçüyener, M. (2011, Mayıs). Panoptikonik Gözetimden Synoptisizme Gözetim Toplumu. *Yüksek Lisans Tezi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- İmançer, D. (2006). Cinsiyet Rolü Temsili: Medya Kültürü, Feminizm, Televizyon ve Seriyaller. D. İmançer içinde, *Medya ve Kadın* (ss. 47-66). Ankara: Ebabel Yayıncılık.
- Kılıçbay, B. B. (2005). Türkiye’de Gerçeklik Televizyonu ve Yeni Televizyon Kültürü. *Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Kocabay Şener, N. (2016). Eğlencenin Gözetleme Hali ya da Eğlence Endüstrisinde “Görünen” ve “Gören” Olmak. *TRT Akademi*, ss. 50-70.
- Monahan, T. (2009). Dreams of Control at a Distance: Gender, Surveillance, and Social Control. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 9(2), ss. 286-305.
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle Görünürlüğün Dönüşümü: Panoptikon, Süperpanoptikon, Sinoptikon. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, ss. 133-151.
- Postman, N. (2019). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rose, S. O. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?* (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Segal, L. (2013, 02 14). *Geçmişten Günümüze Yarışan Erkeklikler; Erkeklik-Erkek İdeali*. Cafrande.org Web Sitesi: <https://www.cafrande.org/gecmisten-gunu-muze-yarisan-erkeklikler-erkeklik-erkek-ideali-lynn-segal/> Erişim:23.05.2021
- Tümürtürkan, M. (2010). Gündelik hayatın gözetimi: “Panoptikon Toplumu”. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 2(3), ss. 1-19.
- Tutar, C. (2019). Risk Toplumu Söylemlerinin Televizyon Reality Programlarında Temsili. *Etkileşim*, ss. 88-115.

Uğur Tanrıöver, H., Vitrinel, E., & Sözeri, C. (2009). Gözlemlerden Eylemlere: Türkiye’de Cinsiyetçi Olmayan Bir Medyaya Doğru... Gender at the Crossroads: *Multi-Disciplinary Perspectives* (ss. 33-51). Gazimağusa, KKTC: Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi.

Vargel Pehlivan, P. (2016, Haziran). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye’de Gündüz Kuşağı Programlarında Kadın Temsili. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi.

Vatandaş, C. (2011). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, ss. 29-56.

Yaylagül, L. (2019). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yıldız, T. (2006). Reklamda Cinsiyeti Kullanımı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.

kilad
ISSN 2687-2099

**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ
ARAŞTIRMA DERGİSİ**

Kocaeli Üniversitesi Umuttepe Yerleşkesi
41380 İzmit/KOCAELİ
Tel: 0 262 303 1860 - 0 262 303 1820
Fax: +90 262 303 18 03
e-posta: editor_kilad@kocaeli.edu.tr
<http://kilad.kocaeli.edu.tr>