



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

ULUSLARARASI  
**SOSYAL**  
BİLİMLER VE  
**SANAT**  
ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ

TEMMUZ 2022 / JULY 2022  
cilt 1 - sayı 2 / vol 1 - no 2

ISSN: 2792-0968

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

**İLAMER**

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ  
YAYINIDIR

ULUSLARARASI  
**SOSYAL**  
BİLİMLER VE  
**SANAT**  
ARAŞTIRMALARI  
DERGİSİ

**TEMMUZ 2022**

Cilt 1 - Sayı 2

**JULY 2022**

Vol 1 - No 2

**ISSN: 2792-0968**

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

**İLAMER**

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ  
İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

<https://dergi.neu.edu.tr/>

## YAYIN KURULU

### İlamer Başkanı ve Baş Editör:

Prof. Dr. Fevzi Kasap – Yakın Doğu Üniversitesi

### Genel Yayın Yönetmeni ve Sorumlu Editör:

Öğr. Gör. Murat Cem Acaralp – Yakın Doğu Üniversitesi

### İlamer Başkan Yardımcısı:

Dr. Serkan Fundalar – Yakın Doğu Üniversitesi

### Yönetici Editörler:

Dr. Serkan Fundalar – Yakın Doğu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Murat Cem Acaralp – Yakın Doğu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Zeyde Yaliner Örek – Yakın Doğu Üniversitesi

### Sanat Editörü:

Dr. Öğr. Üyesi Zuhâl Çetin Özkan – Dokuz Eylül Üniversitesi

### Dil Editörü:

Prof. Dr. Ahmet Güneşli – Lefke Avrupa Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Ediz Tuncel – Yakın Doğu Üniversitesi

### Tasarım Editörü:

Fuat Boğaç Evren – Yakın Doğu Üniversitesi

### Web Editörü:

Orhan Özkılıç – Yakın Doğu Teknoloji

### Yayıncı ve Sahibi:

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi (İLAMER)

## BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

- Prof. Dr. Ayhan BIBER - Arel Üniversitesi, İstanbul/Türkiye  
Prof. Dr. Aytekin CAN - Selçuk Üniversitesi, Konya/Türkiye  
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi, GaziMağusa/KKTC  
Prof. Dr. Fatoş SILMAN - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Prof. Dr. Tolga GÜYER - Gazi Üniversitesi, Ankara/Türkiye  
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa/Türkiye  
Prof. Dr. Fatoş ADILOĞLU - Doğu Akdeniz Üniversitesi, GaziMağusa/KKTC  
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ - Selçuk Üniversitesi, Konya/Türkiye  
Prof. Dr. Oğuz MAKAL - Beykent Üniversitesi, İstanbul/Türkiye  
Prof. Dr. Önder ERKARSLAN - Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir  
Prof. Halil YOLERİ - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Ahmet Bülent GÖKSEL  
Prof. Dr. Mehmet KOSTUMOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU - Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye  
Prof. Dr. İncilay YURDAKUL - Uşak Üniversitesi, Uşak/Türkiye  
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi, Bursa/Türkiye  
Prof. Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR - Yaşar Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Belkis TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Filiz TIRYAKIOĞLU  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR  
Prof. Ünlen DEMİRALP  
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL - Atatürk Üniversitesi, Erzurum/Türkiye  
Prof. Dr. Faruk KALKAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Abdolhossein LALEH - Çerh-i Nilüfer-i Üniversitesi, Tebriz  
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke/KKTC  
Prof. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Doç. Dr. Naka NIKSIC - Belgrat Üniversitesi, Sırbistan  
Doç. Dr. Onur BEKİROĞLU - 19 Mayıs Üniversitesi- Samsun/Türkiye  
Doç. Dr. Lokman ZOR - Niğde Üniversitesi, Niğde/Türkiye  
Doç. Dr. Metin ÇOLAK - Ege Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Doç. Dr. Safura BORİBAEVA - Al Farabi Milli Üniversitesi- Kazakistan  
Doç. Dr. Tutku AKTER - Doğu Akdeniz Üniversitesi- GaziMağusa/KKTC  
Doç. Dr. Yeşim ÜSTÜN AKSOY - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Kamil KANİPEK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELİK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Özen ÇATAL - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Sinem KASIMOĞLU - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Yrd. Doç. Dr. İzlem KANLI - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Andreas Treske - Bilkent Üniversitesi, Ankara/Türkiye

## BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

- Dr. Öğr. Üyesi Zuhal ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ONAT - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye  
Dr. Berin YOCA - Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye  
Dr. Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Göral Erinç YILMAZ - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Vali GJINALI - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEK - Karabük Üniversitesi, Karabük/Türkiye  
Öğr. Gör. Stambulbek MAMBETALIYEV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Artıkpay SÜYÜNDÜKOV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC  
Öğr. Gör. Zeyde Yalın ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa/KKTC

## ALAN EDITÖRLERİ

### Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi

- Prof. Dr. Belkis A. Tarhan - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Lefke Avrupa Üniversitesi  
Prof. Dr. Oğuz Adanır - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Lefke Avrupa Üniversitesi  
Prof. Dr. Serdar Öztürk - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Hacı Bayram Veli Üniversitesi -Türkiye  
Prof. Dr. İncilay Yurdakul - Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi - Uşak Üniversitesi- Türkiye

### Görsel Sanatlar -Tasarım- Fotoğraf

- Prof. Dr. Simber Rana Atay - Fotoğraf - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Elvan Adanır - Tekstil ve Moda Tasarımı - Ekonomi Üniversitesi - İzmir - Türkiye  
Prof. Dr. Metin Çolak - Görsel Sanatlar - Fotoğraf - Ege Üniversitesi - TÜRKİYE  
Prof. Dr. Filiz Tiryakioğlu - İletişim Bilimleri - Görsel Sanatlar - Sosyal Medya - TÜRKİYE  
Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Sanat-Resim İş- Sanat Eğitimi-Görsel Okur Yazarlık - Atatürk Üniversitesi - Türkiye  
Doç. Dr. Aydın Zor - Grafik - Tasarım ve Hareketli Görüntü Tasarımı - Akdeniz Üniversitesi - Türkiye  
Yrd. Doç. Dr. Birsal Matara - Görsel Sanatlar ve Fotoğraf - TÜRKİYE  
Dr. Serra Erdem- Görsel İletişim Tasarımı - Sanat Tarihi - Tasarım Tarihi- Dijital Tasarım - Grafik Tasarım - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

### Sinema Kuram ve Uygulama Alanları

- Prof. Dr. Faruk Kalka - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Şefik Güngör - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Yaşar Üniversitesi - TÜRKİYE  
Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu - Sinema - Kuramsal - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Mersin Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Yusuf Gürhan Topçu - Sinema - Kuramsal - Uygulama - Mersin Üniversitesi - Türkiye  
Doç. Dr. Sabire Soytek - Sinema - Kuramsal- Uygulama Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Dr. Öğrt. Üyesi Zuhâl Çetin Özkan - Sinema- Kuramsal - Uygulama- Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye

### Tiyatro ve Sahne Sanatları

- Prof. Dr. Abdul Hussein Laleh - Tiyatro - İran Sanat Akademisi - İran  
Doç. Dr. Zerrin Akdenizli-Tiyatro - Akademie der kreativen Bildung, Inetrkulturellaktiv Berlin - Almanya

### Sanat Eğitimi- Sanat Tarihi - Müzecilik

- Prof. Dr. Ahmet Sipahioğlu - Sanat Tarihi 360 Derece Araştırma Grubu - Türkiye  
Prof. Dr. Feyzi Kuru - Temel Sanat Eğitimi - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Remzi Yağcı - Müzecilik - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye  
Prof. Dr. Ayşe İlhan Çakır - Sanat Eğitimi - Müzecilik - Ankara Üniversitesi - Türkiye  
Doç. Dr. Ceren Karadeniz - Müzecilik - Ankara Üniversitesi - Türkiye

## ALAN EDITÖRLERİ

### Edebiyat

Prof. Dr. Esra Karabacak - Edebiyat - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Prof. Dr. Şevket Öznur - Edebiyat - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### Mimarlık

Yrd. Doç. Dr. Ayten Özsvağ Akçay- Mimari - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Yrd. Doç. Dr. Hayriye Kuruoğlu - Mimari - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### Plastik Sanatlar (RESİM - HEYKEL)

Prof. Halil Yoleri - Plastik Sanatlar - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye

Prof. Erdal Aygenç - Plastik Sanatlar - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Yrd. Doç. Dr. Evrim Ergün - Heykel- Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### Geleneksel Türk El Sanatları ve Müzik

Prof. Dr. Oya Sipahioğlu - Geleneksel Türk El sanatları - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Yükselsin - Müzikoloji- Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Emine Kıvanç Öztuğ - Müzik Eğitimi Politikaları - Müzikte Drama -

Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

### İletişim Bilimleri (Halkla İlişkiler - Reklamcılık - Gazetecilik - Radyo- TV)

Prof. Dr. Ahmet Bülend Göksel - Halkla İlişkiler ve Tanıtım - İzmir - Türkiye

Prof. Dr. Ayhan Biber - Halkla İlişkiler ve Tanıtım-Örgütsel İletişim - Arel Üniversitesi - İstanbul -  
Türkiye

Prof. Dr. Bahire Özad - Radyo-TV - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC

Prof. Dr. Enderhan Karakoç - Radyo-TV - Selçuk Üniversitesi - Konya - Türkiye

Prof. Dr. Elif Asude Tunca - Yeni Medya Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC

Prof. Dr. Korkmaz Alemdar - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC

Doç. Dr. Dilan Çiftci - Siyasal İletişim - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - KKTC

Yrd. Doç. Dr. İzlem Kanlı - Radyo-TV - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Ögüç - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC

Dr. Öğrt. Üyesi Zeynep Merve Şıvgın - İletişim Çalışmaları - Yeni Medya - Kültürel Çalışmaları -  
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

### Engellilik Araştırmaları - Sanat Çalışmaları - Engelli İletişimi

Prof. Dr. Murat Özgören - Engelli Bireyler - Uygulama - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Prof. Dr. Bülent Salderay - Resim, Engelli Bireyler Sanat Eğitimi, Sanat Terapi, Algı Psikolojisi,  
Sanat ve Yaratıcılık - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

Prof. Dr. Berrin Baydık - Özel Eğitim- Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC

Doç. Dr. Attila Döl - Sanat Eğitimi - Sanat ve Çocuk - Ömer Halisdemir Üniversitesi - Türkiye

Doç. Dr. Bilgehan Eren - Müzik Eğitimi - Okul Öncesi Dönem Çocuklar ve Özel Gereksinimli

Çocuklar Müzik Eğitimi - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi - Ankara - Türkiye

## ALAN EDITÖRLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Akfırat - Özel Eğitim - Yeditepe Üniversitesi - Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Gönül Ay Çalılımlı - Güzel Sanatlar- Resim İş Eğitimi - Mustafa Kemal Üniversitesi - Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Ferda Öztürk Kömleksiz - Özel Eğitim - Sanat Eğitimi - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC

Dr. Yılmaz Çıracıoğlu - Serebral Palsili Çocuklar ile Dijital Sanat Eğitimi - Güzel Sanatlar Eğitimi - Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Türkiye

Uzm. Öğr. Gör. Kerem Kaban - Dezavantajlı Bireylerle İletişim ve Sağlık Alanında Terapötik Sanat Uygulamaları - Yaşar Üniversitesi - Türkiye



## ***Değerli Bilim İnsanları;***

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi olarak yayımladığımız bilimsel dergimiz; Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nin ikinci sayısı ile sizlerle birlikte olmanın mutluluğunu yaşamaktayız.

DergiPark kapsamında yer alan dergimiz, yayın hedeflerinde belirttiği tarihlere sadık kalarak akademik yaşama ve araştırmacılara katkı koymaya devam etmektedir. Özellikle sanatın her alanında üretim ve araştırmalar yapan bilim insanlarını ve sanatçıları desteklemeyi hedefleyen dergi, sosyal bilimlerin geniş bilim dallarını da uhdesinde bulundurmaya hedeflemektedir.

Kısa sürede ikinci sayının yayına hazır hale getirilmesi siz akademisyenlerin başarılı çalışmaları ile destek vermeniz kadar, dergimiz kapsamında gönüllülük esasına göre görev üstlenen; editör, editör yardımcıları, alan editörleri, hakemler ve teknik ekibin de disiplin ve kararlılıkla çalışması sonucunda tamamlanabilmiştir. Yeri gelmişken bu meşakkatli çalışmaları akademik yoğunluklarına rağmen büyük özveri ile tamamlayan tüm editöryal ve teknik ekibe sonsuz teşekkürlerimizi sunmayı görev biliriz.

İkinci sayımızda yer alan çalışmaların büyük bir kısmı İLAMER tarafından düzenlenen 2. Uluslararası Sinema Sempozyumu'na daha önce gönderilmiş metinlerden oluşmaktadır. Bu makalelerin yanı sıra sempozyum dışından gönderilen bilimsel metinler de gerekli süreçleri başarı ile tamamlayarak bu sayıda yer almaya hak kazanmışlardır.

Dergimiz, kısa süre içerisinde hedeflerine ulaşma hususunda titizlikle çalışmaktadır. Gerek Türkiye'de yer alan nitelikli akademik platformlarda, gerekse yurt dışında bulunan seçkin indekslerdeki haklı yerini alabilmek için; akademik etik, alana katkı ve nitelikli yayıncılıktan taviz vermemekte kararlıdır.

Bu sayıda:

**Doktor Öğretim Üyesi Emrah Onat'ın “Bir İktidar ve Özgürlük Aldatmacası: Pre – Code Döneminin Düşmüş Kadınları”**

**Yrd. Doç. Dr. Yeşim Üstün Aksoy, Doç. Dr. Dilan Çiftçi ve Prof Dr. Şevket Öznur'un “Kıbrıs Türk Düğün Kültürü ve Gelin Onarıcılar Üzerine Bir İnceleme,**

**Dr. Ece Erol “Stilize Bir Ütopyanın İnşası: Amerikan Bilim Kurgu Sinemasında Afro – Fütürizm,**

**Şenay Tanrıvermiş “Sinema ve Televizyonda Yeni Bir Kadın Hareketi: Arabeskin Aşık Kadınları,**

**Yrd Doç. Dr. Çağdaş Öğüç, Prof. Dr. Fevzi Kasap ve Prof Dr. Ahmet Güneyle : “İngiliz Sömürge Dönemi'nde Milliyetçilik Bağlamında Kıbrıs'ta Sinema: The First Of The Few Filminin İncelenmesi,**

**Yrd. Doç. Dr. İzlem Kanlı ve Elvan Şenkayalar “ Modern Toplum ve Şiddet İlişkisi: Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası Filminin Sosyolojik Okuması;**

**Doç Dr. Huriye Gürdallı, “ Süper Kahramanların Yaşama Mekanları: Batman Evlerinin Dönüşümü,**

**Merve Karaman, “Müze ve Galeri Eğitimine Yönelik Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Öğrenci Görüşlerinin İncelenmesi”,**

**Yrd. Doç. Dr. Gül Kahveci “Öğrenme Güçlüğü Olan Öğrencilerde Sosyal Hikayelere Gömülü Olarak Sunulan Şemaya Dayalı Yöntemin Değişim Problemleri Çözme Becerisi Üzerindeki Etkisi” ve**

**Doktor Öğretim Üyesi Zuhal Çetin Özkan’ın Özlem Öztürk Bulut ile birlikte hazırladıkları; “Geçmişten Günümüze Türkiye Sinemasında Sosyo – Kültürel Değişim Sürecinde Aile Olgusuna Genel Bir Bakış” isimli makaleleri yer almaktadır.**

Zengin bir akademik içerik ile bilim dünyası ile buluşan 2. Sayı ile birlikte, yeni sayının hazırlıklarına da başlanmıştır. Dergi ekibi olarak 2. Sayının akademik yaşama katkılarının çok olmasını diler, emeği geçen tüm yazar ve katkı koyanları gönülden kutlarız.

Önümüzdeki sayıda yurt dışı yayınlarının artacağına olan inancımızla yeni sayımızın sağlıklı sizlere ulaşmasını dileriz.

Tekrar buluşuncaya dek en içten sevgi ve saygılarımızı sunarız.

**Prof. Dr. Fevzi Kasap**  
**İletişim Araştırmaları Merkezi Başkanı**  
**USSAD Baş Editörü**

**TEMMUZ 2022**

Cilt 1 - Sayı 2

**JULY 2022**

Vol 1 - No 2

**ISSN: 2792-0968**

<b>BİR İKTİDAR VE ÖZGÜRLÜK ALDATMACASI: PRE-CODE DÖNEMİNİN DÜŞMÜŞ KADINLARI</b> Emrah ONAT	1
<b>KIBRIS TÜRK DÜĞÜN KÜLTÜRÜ VE GELİN ONARICILAR ÜZERİNE BİR İNCELEME</b> Yeşim ÜSTÜN AKSOY, Dilan ÇİFTÇİ & Şevket ÖZNUR	19
<b>STİLİZE BİR ÜTOPYANIN İNŞASI: AMERİKAN BİLİM KURGU SİNEMASINDA AFRO-FÜTÜRİZM</b> Ece EROL	33
<b>SİNEMA VE TELEVİZYONDA YENİ BİR KADIN HAREKETİ: ARABESKİN AŞIK KADINLARI</b> Şenay TANRIVERMİŞ	46
<b>İNGİLİZ SÖMÜRGE DÖNEMİNDE MİLLİYETÇİLİK BAĞLAMINDA KIBRIS'TA SİNEMA: "THE FIRST OF THE FEW" FİLMİNİN İNCELENMESİ</b> Çağdaş ÖĞÜÇ, Fevzi KASAP & Ahmet GÜNEYLİ	55
<b>MODERN TOPLUM VE ŞİDDET İLİŞKİSİ: TESADÜFİ BİR KRONOLOJİNİN 71 PARÇASI FİLMİNİN SOSYOLOJİK OKUMASI</b> İzlem KANLI & Elvan ŞENKAYALAR	73
<b>SÜPER KAHRAMANLARIN YAŞAMA MEKANLARI: BATMAN EVLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ</b> Huriye GÜRDALLI & Süleyman ERDİVAN	95
<b>MÜZE VE GALERİ EĞİTİMİNE YÖNELİK GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI BÖLÜMÜ ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ</b> Merve KARAMAN	114
<b>ÖĞRENME GÜÇLÜĞÜ OLAN ÖĞRENCİLERDE SOSYAL HİKÂYELERE GÖMÜLÜ OLARAK SUNULAN ŞEMAYA DAYALI YÖNTEMİN DEĞİŞİM PROBLEMLERİ ÇÖZME BECERİSİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ</b> Gül KAHVECİ	131
<b>GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SİNEMASI'NDA SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİM SÜRECİNDE AİLE OLGUSUNA GENEL BİR BAKIŞ</b> Zuhal Çetin ÖZKAN & Özlem Öztürk BULUT	149

## BİR İKTİDAR VE ÖZGÜRLÜK ALDATMACASI: PRE-CODE<sup>1</sup> DÖNEMİNİN DÜŞMÜŞ KADINLARI<sup>2</sup>

■ Emrah ONAT

Dr. Öğretim Üyesi,

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü

e-posta: emrahsuatonat@gmail.com ORCID: 0000-0001-9357-0739

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212565>

### ÖZ

*Bu makale 1930-1934 yılları arasında, Hollywood'un en görkemli çağının ahlaki tonunu belirleyen Yapım Yönetmeliği'nin yaptırım gücü kazanmasını sağlayan Pre-Code dönemini inceler. Bu dört yıllık süreç sinema endüstrisi ile kilise arasındaki savaşın ayyuka çıktığı bir dönemdir ve kilisenin manipülasyonlarıyla Hollywood'a karşı farazi bir ahlaksızlık suçlaması ile tanımlanır. Büyük Buhran'ın hemen ardından ön plana çıkan Düşmüş Kadın Filmleri'ndeki cinsel temalar (ama özellikle dişil cinsel güç) muhafazakar baskı gruplarının sinema karşısı eylemlere atılmasına sebep olur. Diğer yandan liberal sinema tarihçilerine göre Düşmüş Kadın Filmleri kadının eril otoriteyi sarstığı, özgürleştiği ve yaşamı üzerinde söz hakkına kavuştuğu tarihsel bir dönemeç olarak işaretlenir. Makale bu çatışmayı merkeze alarak muhafazakar kesimin ahlaksız olarak nitelediği yapımların ve 1930-34 yılları arasında Hollywood anlatılarında kadının önceki ya da sonraki dönemlerden daha fazla özgür olmadığını saptar. Bu anlatılarda erkeğin fallosantrik egemenliğini güvence altına alan ve kadının tabi olmasını doğallaştırarak meşrulaştıran bir anlatı stratejisi ve olay örgüsü tercih edildiği görülür - kadın, görünüşte, erkeğin iktidarını sorgular, onun kendisi üzerindeki hakimiyetine son verir ancak finalde yeniden eril tahakküm altına girmeyi, kendi rızasıyla, kabullenir. Makale aynı film döngüsü içinde farklı olay örgülerine sahip örnekler üzerinden bu iddialara meydan okumaktadır.*

**Anahtar kelimeler:** Pre-Code, MPPDA, Yapım Yönetmeliği, Düşmüş Kadın Filmleri, Will Hays

1- Pre-Code kavramı Türkçe çevirisiyle Yönetmelik Öncesi anlamına gelmektedir. Ancak bu tanımlama kafa karışıklığına yol açabilmektedir zira Pre-Code dönemi Yapım Yönetmeliği'nin yayınlandığı yıl olan 1930 ile yaptırım gücü kazandığı yıl olan 1934 arasında kalan dört yıllık süreci kapsar. Diğer deyişle Türkçe karşılığındaki gibi yönetmelikten önceki değil, yaptırım gücü kazanmasından önceki kısa süreci tanımlar. Bu nedenle, Hollywood tarihi incelemelerinde de bu özel adla kullanıldığı için (tıpkı Western ya da Film Noir gibi) Pre-Code kavramını dilimize çevirmemeyi -kavramı daha anlaşılır kılacağını umarak- tercih ediyorum.

## A DECEPTION OF POWER AND FREEDOM: THE FALLEN WOMEN OF PRE-CODE ERA

### **ABSTRACT**

*This study examines the Pre-Code era (between the years of 1930 and 1934) which empowers the sanctions of Production Code that determines the moral stand of the most glorious age of Hollywood. This four years period is the era that uncovered the war between film industry and the church and is identified with the accusation of fictitious immorality against Hollywood by manipulations of the church. The sexual themes (specifically feminine sexual power) of fallen woman films which became popular just after the Great Depression led the conservative pressure groups to go into action against movies. On the other hand, according to more liberal film historians, fallen woman films are marked as a historical moment that women afflicted male authority, became independent and gained right to speak for their life. This article puts this conflict in the center to demonstrate that the films are not so immoral, as conservative wing branded them and, furthermore, detects that the women in Hollywood films between 1930 and 1934 were not more independent than any other period in film history. In these narratives it is seen that a narrative strategy and plot is chosen that secures the man's phallogentric dominance and legitimates the woman's subjection by naturalizing it - the woman in the film, quite seemingly, questions the male power, ends his dominance upon herself but, at the end, concedes to go under the male dominance again, with her own consent. This article, while considering many different plots of fallen woman films, challenges these assertions.*

**Keywords:** Pre-Code, MPPDA, Production Code, Fallen Woman Films, Will Hays

---

2- FALLEN WOMEN: Bu sevimsiz tanımlama Pre-Code döneminde Amerikan film anlatıları içinde ekonomik açıdan yıkıma maruz kalan kadınlara iaret eden türsel bir temsil ve ifade kalıbıdır.

## Giriş

Pre-Code dönemi Hollywood tarihinde Yapım Yönetmeliği'nin 1930 yılında onaylanması ile 1934 yılında yaptırım gücü kazanması arasında geçen dört yıllık süreçtir. Bu dört yıl gangster filmlerindeki şiddet ve *Düşmüş Kadın Filmleri*'ndeki cinsellik ve evlilik dışı ilişkiler gibi sözde ahlak dışı temaların görselleştirilmesiyle oldukça kötü şöhrete sahiptir. Özellikle 1933 ve 1934 yıllarında filmlerin büyük kitlelerce boykot edilmesi ve ülkenin önde gelen muhafazakar baskı gruplarının (başta Ahlak Lejyonu olmak üzere) federal sansür talepleri Hollywood'un film yapım zihniyetini kökten değiştirmiştir. Böylece küresel anlamda anaakım sinemayı belirleyen anlayış çok daha sofu bir kimlik kazanmıştır.

## MPPDA(3)'nin Kurulması ve Kendi Kendini Denetleme Yönetmelikleri

Pre-Code sürecini yaratan Yapım Yönetmeliği'ne geçmeden önce 1920'lerin Amerikan sinema endüstrisine yakından bakmak aydınlatıcı olacaktır. Yirmilerin başlangıcı dört başı mamur bir sanayi olarak Hollywood'un yerleşik hale gelmesiyle birlikte bu sanayi içinde vuku bulan kişisel skandallara şahit olmuştur. 1920 yılında izleyicinin gözünde –ve kalbinde- tam bir iyi ahlak abidesi olan ve 'Amerika'nın Sevgilisi' olarak tanınan Mary Pickford ile 'Hollywood'un ilk kralı' olarak adlandırılan Douglas Fairbanks mevcut eşlerinden boşandıktan kısa süre sonra birbirleriyle evlenirler; bu durum izleyicilerde evlilik öncesi ilişki şüphesi doğurur ve dürüstlük timsali Pickford'un imajı halkın gözünde lekelenir (Jowett, 1976, 160). Bu evlilikten ve açıkça dile getirilmese de halkın zihnine kazınan zina söylentilerinden hemen sonra ünlü yönetmen ve oyuncuların uyuşturucu nedeniyle ölümleri duyulmaya başlar (Olive Thomas, Wallace Reid, vb.). Ayrıca pek çok sinemacının dönemin ahlak sınırlarını zorlayan yaşam tarzı ülkenin tutucu kesimlerince ayıplanır ve bu da Hollywood üzerinde ciddi önyargıların oluşmasına neden olur (Robinson, 1968, 32).

1921 yılı ise o güne dek Hollywood'un gördüğü en büyük skandala sahne olur. Charlie Chaplin'den sonra dönemin en ünlü komedi oyuncusu olarak tanınan Roscoe 'Fatty' (şişko) Arbuckle bu skandalın başkahramanıdır. Arbuckle 1921 yılının Eylül ayında San Francisco'daki lüks bir otelde parti düzenler ve bu parti sırasında genç bir aktris olan Virginia Rappe ünlü komedyenin odasında ciddi şekilde rahatsızlanır ve kaldırıldığı hastanede yaşamını yitirir. Basın bu olayı vahşi ve ölümcül bir tecavüz olarak manşetlere taşır. Cinayet ve tecavüz, -Arbuckle bu suçlamalarla iki kez hakim karşısına çıkmış ve her ikisinde de beraat etmiş olsa da- hiçbir zaman ispatlanamaz fakat Hollywood'un halk gözündeki imajı zedelenir (Sklar, 1975, 78).

Neticede Arbuckle'ın bir komedi oyuncusu olarak kariyeri sona ermiş, muhafazakar kesimlerin Hollywood üzerindeki baskısı ise son derece artmıştır. Bu skandallar karşısında sinema endüstrisinin kesin bir adım atması gerekmiştir; büyük, etkili ve tatmin edici bir adım. O dönemde hali hazırda yürürlükte olan ve her eyalette farklı şekilde uygulanan ve yorumlanan işlevsiz sansür mevzuatları nedeniyle film yapımcılarının daha işlevsel bir hamle yapması gerekmiştir. Bu ihtiyaç karşısında çok daha kapsayıcı bir öz-denetleme yönetmeliği için ABD'nin New York kentinde MPPDA kurulmuştur.

MPPDA 1922 yılının Mart ayında, film yapım şirketlerinin desteği ve iştiraki ile hayata geçmiş bir kurumdur ve yöneticiliğine ABD Başkanı Harding'in eski Posta İşleri Müdürü Will Hays getirilmiştir; halk arasında MPPDA'ya Hays Bürosu denmesinin nedeni de budur (Moley, 1945, 32). Hays'in amacı filmlerin eyalet sansürüyle makaslanmasının önüne geçmek ve öykülerdeki sakıncalı temaların işlenişini düzenlemek ve engellemektir. Hollywood öyle bir dönemden geçiyordu ki bunu sinema tarihçisi Arthur Knight açıkça belirtmiştir; "Sinemaya giden insanlardan pek çoğu gördükleri [film] karşısında gerçekten şok oluyordu – gördüklerinin Hollywood'un temsili olduğu sonucuna varıyorlardı" (Knight, 1957, 111).

Son derece katı bir Presbiteryen olan Hays için sinema endüstrisi üzerinde federal sansür

talebinde bulunan muhafazakar baskı gruplarıyla bağlar kurmak çok daha olasıydı; bu açıdan bakıldığında Hollywood'un kötü imajını kurtarmak ve endüstri içi ilişkileri düzenlemek adına Hays doğru bir tercihti. Bu amaçları gerçekleştirmek üzere hemen bir hareket planı hazırlandı. Tasarlanan şemaya göre çekilecek filmler en yüksek ahlaki ve sanatsal standartları karşılayacak ve film şirketleri ile izleyiciler arasında bir bağ kurulacak, filmlerin aynı zamanda eğitici yönleri olduğu da vurgulanacak, Hollywood filmlerine karşı önyargı besleyen izleyici kitlelerinin kaygıları giderilecek, skandalların önüne geçilecek ve iyi ahlakı ve iyi niyeti yücelten filmlerle sinema endüstrisinin karlılık oranı arttırılacaktı (Jowett, 1976, 166).

Planlanan gelişimi sağlamak üzere, 1924 yılında, MPPDA tüm tarihi boyunca yayınladığı üç ana yönetmelikten ilki olan *Formül*'ü (The Formula) halka duyurur (Onat, 2019, 93-94). Bu yönetmelik romanlar, öyküler, tiyatro oyunları gibi sinema için uyarlama kaynaklarının denetimi ile ilgiliydi. Hatta *Formül*'de belirtildiği şekilde: "MPPDA'nın üyeleri ... belli türde olan kitap ve sahne oyunlarının belli türde olan filmlere dönüşmesinin önüne geçmek için özel çaba sarf edeceklerdir; [uyarlamalar adına] beyaz perde için en uygun gösterimin yapılabileceği kitap ve sahne oyunlarının tercih edilmesine en yüksek önem verilecektir" (Jowett, 1976, 466).

Yönetmelikte görüleceği üzere en temel sorun *Formül*'e tabi eserlerin sadece uyarlamalar olmasıdır; bu anlamda orijinal senaryolar denetim dışı kalmaktadır. Ayrıca belirsiz kıstaslarla her yapım şirketinin her türlü orijinal senaryoyu hayata geçirmesi mümkündür; ki zaten çok kısa bir süre sonra görüldüğü gibi Hays Bürosu için ahlaki açıdan yıkıcı görünen senaryolar, özellikle Kükreyen Yirmilerin liberalleşen ahlaki normlarına uygun biçimde beyaz perdeyi kuşatmıştır. *Formül*'e rağmen yaşanan bu sorunun ardında yönetmeliğin yaptırım gücünden yoksun olması yatmaktadır; kurallar ve sınırlar bellidir ama o sınırları koruyacak iktidardan yoksundur. Yönetmeliğin yükümlülüklerini yerine getirmek yapım şirketlerinin iyi niyetine bağlıdır. MPPDA'nın kurucularının yapım şirketleri olduğu hatırlanacak olursa ortaya tuhaf bir çelişki çıkmaktadır zira *Formül*'ün hem kurbanı hem de yaratıcıları aynı yapım şirketleridir. Hal böyle olunca yönetmeliğin etkili bir kendi kendini düzenleme aracı olduğunu ifade etmek mümkün değildir.

*Formül*'ün etkisizliğinin apaçık görünmesinden sonra Hollywood'u New York'tan dizginlemeyeceğini anlayan Hays Los Angeles şehrinde Stüdyo İlişkileri Komitesi'nin (Studio Relations Committee [SRC]) kurulmasını sağlar; bu komite sakıncalı bulunan senaryolara ve filmlere revizyonların önerileceği kurum olacaktır. 1927 yılında, denetimi SRC'de olacak yeni ve daha kapsamlı bir yönetmelik yayınlanır: *Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler (The Dont's and be Carefuls)* (Jowett, 1976, 466-467). Adından da anlaşılacağı gibi bu yeni yönetmelik iki bölümden oluşmaktadır; ilk bölümde, ele alınan on bir madde MPPDA'ya üye olan film yapım şirketleri tarafından kesinlikle filmlerde gösterilmeyecek ve işlenemeyecek temalara işaret eder, bunlar arasında çıplaklık, uyuşturucu kullanımı, melezleşme (miscegenation), cinsel sapıklık ve din adamlarıyla alay etme sayılabilir. Yönetmeliğin ikinci bölümü olan Dikkat Edilecekler başlığı altında yirmi altı madde ise filmler içinde yüksek hassasiyetle ele alınacak ve işlenecek temaları içerir; bunlar arasında soygun, kundakçılık ve hırsızlık tekniklerinin gösterimi, cinayet, tecavüz, evlilik, cerrahi operasyonlar, vb. yer alır (Onat, 2019, 94-96).

Tıpkı *Formül* gibi yaptırım gücünden yoksun olan *Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler* yönetmeliği de muğlak yapısıyla başarısız olur. Hatta 1930 yılında MPPDA tarafından yayınlanıp, üyeleri tarafından kabul edilecek olan Yapım Yönetmeliği'nin yazarı Martin Quigley'e göre *Yapılmayacaklar* yönetmeliğinin genelleştirilmiş ve belirsiz karakteri yapımcıları ya kararların boşluğunu bulma ya da onları görmezden gelme konusunda cesaretlendirmektedir (Quigley, 1937, 45). Yönetmelik ele aldığı konuların nasıl işleneceğini açık biçimde anlatmadığı için içerik yönünden yoruma açık kalmıştır. *Yapılmayacaklar* Yönetmeliği pisliği halının altına iterek saklamak, daha da ötesi, yüzeysel sorunları gözden



uzaklaştırmaya yaramaktadır (Moley, 1945; 67). Neticede bu yönetmelik de özellikle kilise ve ona bağlı muhafazakar kesimleri tatmin eden bir düzenleme olmaktan uzak kalmıştır.

Üç yıl arayla yayınlanan yönetmelikler Amerikan film endüstrisinin kendi kendini düzenleme amacına hizmet eden iyi niyetli adımlar olsa da sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte şiddet ve cinsellik temsilleri de bir anda yükselişe geçmiştir (özellikle eski burlesk ve vodvil geleneklerinden gelen cinselliğin altını çizmekte fayda var) (Onat, 2012, 50). Yeni bir teknoloji olarak sesli filmler neredeyse çıplak denebilecek kadınların süslediği müzikalleri kısa süre içinde popüler hale getirmiştir.

Özellikle sesli filmlerin gösterime girmesiyle birlikte farklı eyaletlerden, farklı toplumsal tabakalardan, farklı kanaat önderlerinden gelen federal sansür baskısı giderek artar. Hatta, daha sonra değinileceği üzere, yayınlandığı 1933 yılında sinema karşıtı organlarca kötüye kullanılacak olan Payne Fonu Araştırmaları 1929 yılında başlar (Onat, 2019, 101).

1920'lerin sonu hem Hollywood'a hem de Birleşik Devletlerin tüm kesimlerine büyük bir darbe vuracak olan devasa bir finansal çöküş ile gelir. Tüm zamanların en büyük ekonomik krizi olan Büyük Buhran 1929 yılının Ekim ayında Amerikan borsası Wall Street'i yerle bir ettiğinde Hollywood için de önemli bir değişim baş göstermiş olur. Her ne kadar buhranın ilk yılını, kaçışçı anlatılar sayesinde kar ederek kapatsa da Hollywood sonraki yıllarda ciddi ekonomik sıkıntılarla yüzleşmek ve buhran nedeniyle giderek muhafazakarlaşan toplumun taleplerine boyun eğmek zorunda kalmıştır.

1927 yılıyla birlikte sinema salonlarını sesli teknolojiye uygun hale getirmek üzere gerekli olan mali yükün altına Wall Street'in büyük finans şirketleriyle ortaklıklar kurarak giren Hollywood bu ortaklıkları kurtarabilmek adına (ve Wall Street'in büyük baskısıyla birlikte) şiddet ve cinselliğe daha fazla başvurmak zorunda kalır. Bu tutum da, 1930 yılında *Yapım Yönetmeliği*'nin doğumuna ve dolaylı olarak da Pre-Code döneminin başlamasına neden olur.

*Yönetmeliği*'nin doğumuna ve dolaylı olarak da Pre-Code döneminin başlamasına neden olur. Halk arasında *Hays Yasaları* adı verilen *Yapım Yönetmeliği*, *Variety* dergisinden sonra Birleşik devletlerdeki en ünlü –ve muhafazakar- sinema dergisi olan *Motion Picture Herald*'in yayıncısı ve editörü Martin J. Quigley ve Katolik Saint Louis Üniversitesi öğretim üyelerinden Peder Daniel Lord tarafından kaleme alınmış ve Will Hays tarafından büyük bir beğeni ile karşılanmıştır. Yazarlarının kimliğinden de anlaşılacağı üzere son derece mütedeyyin bir tona sahip olan yönetmelik muhafazakar ruhunu *genel ilkeler* bölümünde ortaya koyar: “İzleyenlerin ahlaki standartlarını düşürecek filmler üretilmemelidir. Bu nedenle suç, ahlaka aykırı davranış, kötülük ve günah gibi olguların izleyicide duygudaşlık yaratmasına asla izin verilmemelidir.” (Jowett, 1976 468). Görüldüğü üzere, kendi kendini düzenleme mevzuatı olarak MPPDA tarafından benimsenen Hays Yasaları dolaylı biçimde bir sansür yönetmeliği olarak tasarlanmıştır.

Büyük Buhran'ın ardından dindar izleyici kitlesi dinsel otoriteler tarafından ahlaksız olarak nitelenen filmleri boykot etmeye çağrılır. Sinema salonlarına karşı geniş çaplı protestolar, sinemanın çocuklar üzerinde kötü etki yarattığına işaret eden sözde bilimsel çalışmalar ve bu çalışmalara dayanan *Our Movie Made Children* adlı kitap ve güçlü bir muhafazakar baskı grubu olan Ahlak Lejyonu (Legion of Decency) malumu ilan etmiş ve *Yapım Yönetmeliği* 1934 yılının Temmuz ayından itibaren tüm Hollywood anlatılarının ahlaki söylemini denetim altına almış ve Pre-Code dönemini sonlandırmıştır. Özellikle kilise kadın temsillerini tek tipe indirmeye çalışmıştır.

Pre-Code dönemine atfedilen ahlaksızlık niteliği temel olarak döneme hakim erkek temsillerinin

(özellikle gangster filmlerinde) gaddarlığına değil, *Düşmüş Kadın Filmleri*'ndeki kadın cinselliğine dayanmaktadır. Bu açıdan Pre-Code dönemi ahlak yapısını sorgulamak üzere gerekli olan ana soruşturma zemini 'kadınlığın temsili' olmalıdır. Muhafazakar eleştirinin altını çizdiği hususları da göz önüne alarak, bu eleştirilerin temel argümanlarını sorgulayarak 'düşmüş kadın' ya da diğer deyişle 'metres' filmleri döngüsünün en şöhretlilerini yeniden okumak döneme hakim düşünce tarzını kavramaya imkan verecektir. Bunun için öncelikle normatif anlatıdan hangi noktada kopulduğunu belirlemek gerekir ki tam da bu aşamada *Variety* dergisinde göze çarpan ve 1930'ların hemen başına işaret eden bir saptama önem kazanır: "Norma Shearer büyükannelerimizi öldürdü. ... onların temsil ettikleri her şeyi katletti. Geçmiş günlerin iyi kadınına kıydı. Erkeğin asla 'o tarz bir kadınla' evlenmeyeceği efsanesini yaktı, yok etti. ... geriye sadece özgür ruhlar kaldı" (aktaran LaSalle, 2000; 6).

1930'lu yıllardan önce de kadını 'özgür ruh' olarak vamp veya servet avcısı gibi betimleyen filmler mevcuttu elbette. Özellikle ekonomik ilerlemenin dur durak tanımadığı 1920'li yılların ikinci yarısında kendi bedenini tanıyan, onunla barışan kadının keşfi ve yüceltilmesi dönemin ruhunu teşkil ediyordu. I. Dünya Savaşı ile birlikte oluşan iş gücü açığını kapatmak üzere kadınlar çalışma hayatına atılmış ve neticesinde ekonomik bağımsızlıklarını elde etmişlerdi fakat bu konumu elde tutabilmek, savaştan dönen erkeğe iade etmemek zorlu bir süreçti. Yirmilere hakim yeni kadın algıda ve düşünce tarzında bir dönüşümü tetikliyordu ve tam da bu nedenle muhafazakar kesimin tehdidi altındaydı. Ancak zamanın ruhu kadının yanındaydı; ta ki *Büyük Buhran* ve *Yapım Yönetmeliği* kadını köşeye sıkıştırana kadar. Zaten Amerikan sinema endüstrisi de kadın özgürlüğünü erkeğin lehine işlediği sürece desteklemektedir.

### **Pre-Code Dönemi ve *Düşmüş Kadın Filmleri***

Kadını erkeğe bağımlı kılan bu strateji Pre-Code döneminde de etkinliğini kaybetmemiştir. *Variety* dergisi yukarıda adı geçen yazıyı yayınladığında dönemin tek 'düşmüş kadını' ya da 'sağlam kızı' (tough girl) Norma Shearer değildi; döneme hakim olan pek çok kadın oyuncu arasında Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Greta Garbo ve Jean Harlow da sayılabilir. Fakat Shearer, bu özgürleştirici dönüşüm sürecinde özel bir konuma sahipti çünkü Pre-Code'u başlattığı varsayılan iki filmde de (*The Divorcee* [Robert Z. Leonard; 1930] *Let Us Be Gay* [Robert Z. Leonard; 1930]) 'düşmüş kadını' canlandırmıştır. Bu filmlerin ana kadın karakteri erkeğe rağmen ve ona karşı iktidara sahip olmayı başarmış görünse de filmlerin finalleri kadının kontrolü elinde tutan konumunu sarsarak aslında bu iktidarın görünüşten ibaret olduğunu ve hatta bu iktidarın asla kadının eline geçmediğini, bunun bir yanılsama olduğunu vurgulayarak eril otoritenin endişesini giderir.

Yukarıda adı geçen her iki filmde de Shearer kocası tarafından aldatılan ama kocasını seven, ona sadık ve bağlı kadınları canlandırır. Anlatılardaki iki kocaya göre bu aldatmalar "önemsiz şeyler"dir ve üzerinde durulmaması ve büyütülmemesi gerekir. İlk film olan *The Divorcee*'de Shearer'ın canlandığı Jerry karakteri kocası Ted'in sadakatsizliğine onu en yakın arkadaşıyla aldatarak karşılık verir (ancak bu eylem dostane bir yakınlık şeklinde görsel olarak sunulur) ve evlilik boşanmayla sona erer. Ted bir alkolik haline gelirken Jerry kendisiyle ilgilenen her erkekle flörtöz bir ilişki içine girer. Filmin finalinde ise Jerry Ted'e, sadece onu sevdiğini itiraf eder ve yeniden bir araya gelmeyi ve yeniden evlenmeyi teklif. Ted eski eşini affeder ve birbirlerine sarılırlar, film biter.

*Let Us Be Gay* de çok benzer bir olay örgüsüne sahiptir. Kocası Bob'un sadakatsizliği Kitty'yi (Norma Shearer) –görünüşte- neşe dolu ve hafifmeşrep bir parti kızına dönüştürürken Bob donuk ve sıkıcı bir erkek haline gelmiştir. Boşandıktan üç yıl sonra tesadüfen bir partide karşılaştıklarında Bob Kitty'ye onu çok sevdiğini söyler, Kitty onun bu arzusuna yanıt vermez ve uzun süre onunla alay eder. Bununla birlikte, filmin finalinde, gözyaşları içindeki Kitty eski eşine ondan uzakta asla mutluluğu bulamadığını itiraf eder ve filmin son repliği olarak

onu “geri almasını” ister. Bob eski eşini affeder ve birbirlerine sarılırlar, film biter.

Sinema tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından Pre-Code dönemini başlatması dışında önem atfedilmeyen bu iki film esasen bu döneme hakim olarak önemli bir anlatı stratejisini ortaya koyar: ‘Düşmüş Kadının’ kefareti erkeğin onayına tabidir ve bu eril rıza kadını ahlaki açıdan kurtaracak tek meşru konumdur.

1930 yılında tartışmaya açık öyküsüyle sinema üzerine sansür talebinde bulunan ahlak bekçilerini rahatsız eden bir diğer film başrolünde Greta Garbo’nun oynadığı *Romance* (Clarence Brown, 1930) olmuştur. Bir rahibi ve bir metresi konu alan film, hayli ahlaklı finaliyle, esasen oldukça muhafazakardır ve iffetli aşkın ululaştırılmasını salık verir. Olay örgüsü bütünüyle geçmişe dönüştürülen filmde emekli piskopos Tom Armstrong torunu Harry’ye elli yıl önce başından geçen aşk öyküsünü anlatır. Genç rahip Tom ile aile dostu olan Cornelli Van Tuyl’in metresi olan ve kısa süre için Amerika’da kalıp konserler verecek varlıklı opera sanatçısı Rita Cavallini aşık olurlar; elbette saf ve temiz Tom’un Rita’nın bir metres olduğundan haberi yoktur (bu süreçte hem oldukça tanınan hem işinde son derece başarılı bir kadın olan Rita’nın neden metreslik yaptığı anlaşılabilir). Bu gerçeği genç rahipten gizlemeye çalışan Rita önce Van Tuyl ile ilişkisini dostluk mertebesine çeker, ardından Tom’a gerçeği itiraf eder, eski hayatından (hatta opera kariyerinden) vazgeçer ama yine de kendisini Tom’a layık görmediği için yeni ve iffetli bir kadın olarak ülkesine dönmeye karar verir. İçten içe Rita’yı affeden Tom onun yanına giderek ikna etmeye çalışır. Geçmişe dönüş sekansının son sahnesinde Rita Tom sayesinde doğru yolu bulduğunu ve artık farklı bir insan olduğunu söyler. Rita’yı Tom’a yeniden yönlendiren Cornelli bir baba, Tom ise günahları bağışlayan bir rahip olarak görevini burada tamamlar ancak anlatıda hayati bir dönüş gerçekleşir. Tom bir anda şehvetine yenilerek Rita’yı öpmeye çalışır ve onu kanepeye yatırır, hiçbir şeyin önemli olmadığını ve onu deliler gibi sevdiğini söyler. Rita tam bu anda, dönüşümünün hakikatini göstermek istercesine onu durdurur ve genç adama tanrının yolundan ayrılmamasını öğütler. Bugüne dönüldüğünde izleyici Rita’nın sonraki yaşamını kadınlar manastırında geçirdiğini ve yakın bir tarihte öldüğünü öğrenir: Filme de adını veren romans ancak iffetliyse peşinden koşulabilir.

1930 yılını haftada 90 milyonluk bilet satışı ile kapatan Hollywood’un 1931 yılında gişe gelirleri hızla düşer. Stüdyolar ayakta kalmak adına şiddetli Gangster Filmleri, cinselliği *Düşmüş Kadın Filmleri*, toplumsal eleştiriye de sosyal meseleleri ele alan filmlerle beyaz perdeye taşıdıklarında “Eylül 1931 tarihinde Hays MPPDA’i gangster filmlerinin prodüksiyonunu durdurmaları konusunda ikna eder” (Walsh, 1996; 72). 1931 yılı Birleşik Devletler’de basın özgürlüğünün resmi olarak kabul edildiği yıldır.

Başkan Hoover yönetiminin etkisizliğine karşı bir tepki olarak izleyici tarafından el üstünde tutulan gangster filmlerinin yasaklanmasıyla “Hollywood’da *Düşmüş Kadın Filmleri* sayısı 1931 yılında zirve noktasına ulaşır” (Balio, 1995, 237). Kısmen ekonomik krizin kadın üzerindeki yıkıcı etkisini ele alan filmler, tüm halk kitlesinin değil ama Black’in tabiriyle “çığırtkan ve güçlü bir azınlık” (Black, 1994, 56) olan sansür yanlısı muhafazakar reformcuların tepkisiyle karşılaşır. Hatta yazar bir adım daha ileri giderek şunu belirtir: “Reformcular sıkıştırıldığında aslında ‘yüksek beğeni’ talebinde bulunmadıkları ama esasen değişen ahlaki değerlere ait tartışmaların tamamen yasaklanmasını istediklerini itiraf ederler.” (63).

1931 yılında pek çok kurumun tepkisini çeken filmlerden biri de başrolünde Joan Crawford ve Clark Gable’in oynadığı *The Possessed* (Clarence Brown, 1931) olmuştur. Filmde Crawford yaşadığı taşradan, çalıştığı kağıt fabrikasındaki işinden ve müstakbel eşi Al’dan bıkmış, kendine güveni tam, ne istediğini bilen kasaba kızı Marian Martin’i canlandırır. İşini ve ailesini terk ederek New York’a gelir. Burada varlıklı avukat Mark Whitney (Clark Gable) ile tanışır. Açık sözlülüğü ve güzelliği ile Mark’ı etkileyen Marian böylece New York’ta kalmayı başarır. İkili

kısa zamanda birbirlerine aşık olurlar ve aradan yıllar geçer. Daha önce tatsız bir evlilik deneyimi yaşayıp boşanmış olan Mark tekrar evlenmeyi düşünmemektedir. Her ne kadar bu konuda üzüntü yaşasa da Marian da durumu kabullenmiştir. Başarılı avukat geçmişi sayesinde valilik seçimlerinde aday olarak gösterilen Mark'ı zor durumda bırakacağını düşünen Marian, Mark'a Al ile evleneceğini söyleyerek onu terk eder, böylece genç avukatın ayağına bağ olmayacaktır. Fakat Mark'ın rakipleri durumu öğrenir ve halk önünde yapılan bir konuşma sırasında onu köşeye sıkıştırırlar. Bu toplantıya gizlenerek katılan Marian topluluğa seslenerek Mark'ın adını temize çıkarır ve alkışlar arasında- salonu terk eder. Mark Marian'ı affeder ve birbirlerine sarılırlar, film biter.

Filmde evlilik karşıtlığı, metreslik yaşamını övme, kutsal bağ olmaksızın yaşanan cinsellik iması, taşra yaşamının yerilirken büyük şehir yaşamının övülmesi gibi temaların ön planda olduğunu savunan reformcuların bu argümanları pek de gerçekçi görünmemektedir. Zira film boyunca Mark'ın evlilik karşıtı söylemlerine sitemle yaklaşan her zaman Marian olmuştur. Ancak bu sitemleri erkek egemen otoriteyi asla sarsmamış, doğruluğuna da sorgulamamıştır. Evliliğin kutsallığı ve kadın-erkek birlikteliğinde kadını güvence altına alan bir kurum olduğu alttan alta izleyiciye sezdirilmiştir. *Possessed* hiçbir biçimde döneme hakim ahlak anlayışını sarsan bir film olmamış fakat buna rağmen sinema reformcuları tarafından yapım sürecinden gösterim aşamasına kadar her aşamada kınanmıştır.

Aynı yıl *Düşmüş Kadın Filmleri*'nin farklı bir olay örgüsü varyasyonunu perdeye aktaran diğer önem taşıyan film *Night Nurse* (William A. Wellman, 1931) olmuştur. Hemşire Lora Hart'ın (Barbara Stanwyck) yaşadığı hastane maceralarını ve sonrasında da bir çocuğun hayatını içki kaçakçısı sevimli Mortie'nin yardımıyla kurtarmasını ele alan filmde Lora ile Mortie arasındaki flört dışında ahlaki açıdan sakıncalı herhangi bir söylem bulunmazken iki hemşirenin (Lora ve arkadaşı Maloney) birlikte yaşadıkları odada sürekli soyunup giyinmesinin gösterilmesi muhafazakar grupların tepkisini çekmiştir. Thomas Doherty filmi değerlendirirken "hastane koridorlarında geçen ama gerçeği çok çarpıtan ve açık saçık bir film, hatta Pre-Code döneminin en alaycı filmlerinden biri" olarak tanımlamıştır (Doherty, 1999, 61).

Aynı yıl aynı yönetmen tarafından çekilen *Safe in Hell* (William A. Wellman, 1931) ise melodramatik yapısıyla kadın için umutsuz bir kader belirler. Öyküde ana karakter olan Gilda (Dorothy Mackaill) işlemediği bir cinayet nedeniyle Karayip Adalarına kaçmak zorunda kalır. Eski sevgilisi Carl tarafından götürüldüğü ada -suçluları ülkelerine iade etmediği için- kendisi gibi kaçaklar adına bir cennettir. Gilda ve Carl burada evlenirler ancak Carl'ın yokluğunda kendisine saldıran bir adamı öldüren kadın, adanın celladı Bruno'nun seks teklifini eşi Carl'a olan sadakatini koruyarak reddettiği için filmin finalinde, gün batarken, idam sehпасına doğru yol alır, film biter.

Bir sekreter iken fahişelik yapmak zorunda kalan Gilda'nın ibretlik hikayesi ahlaki açıdan oldukça acımasız bir söylem taşımaya rağmen içerikteki çıplaklık (Gilda'nın çıplak bacakları), fahişelik, cezadan kaçış ve izleyicide yarattığı sempati nedeniyle lanetlenir. Oysa son derece muhafazakar söyleme sahip olan film Büyük Buhran sonrası yaşanan ekonomik çöküşün bir metaforu gibidir. Sistemin asla sorgulanmadığı ve dolayısıyla eleştirilmediği filmde (ve benzer filmlerde) ahlaki sorumluluğun kurbanı olan Gilda olabilecek en ağır ceza ile cezalandırılır; dar ağacına yollanarak.

1931 yılının en kötü şöhretli filmi ise başrolünde Greta Garbo ile Clark Gable'ın oynadığı, MGM yapımı *Susan Lenox: Her Fall and Rise* (Robert Z. Leonard, 1931) adlı filmidir. Colin Shindler'e göre bu filmle birlikte MGM gibi burjuva saygınlığının kalesi olarak görülen bir yapım şirketi bile bu ahlaksızlık oyununa katılmaktan memnuniyet duymaktadır. Öyle ki, yazara göre, "Clark Gable ile birlikte rol aldığı filmde Garbo ekonomik baskıdan kurtulmak için cinsel ilgisini satan yıldız oyuncular arasına katılmıştır" (Schindler, 1996, 95). Bununla birlikte

izleyiciler filmi görmek için gişe önlerinde kuyruklar oluşturmuştur (Siegel ve Siegel, 2004, 167).

Filmde Garbo tüm gençliği boyunca babasının aşırı denetimi ve hatta tacizi altında yaşayan Helga'yı canlandırır. Helga bir gece evden kaçtığı anda ormanda mimar Rodney Spencer (Clark Gable) ile karşılaşır. Daha o anda Spencer'in genç kadını yaşadığı son derece tehlikeli ortamdan kurtaracak kişi olduğu anlaşılır. Rodney'nin birkaç günlüğüne şehre gitmesi gerekmektedir ama döndüğünde evlenmek üzere sözleşirler. Helga yalnız kaldığında babası ve babasının onu zorla evlendirmek istediği Jeb genç kadını bulur. Helga kaçmak zorunda kalır ve bir sirk kafilesine katılır. Burada sirk sahibi Burlingham genç kadını babasından, Jeb'den ve polisten koruma vaadiyle ona sahip olur. Yeniden birlikte olma hayaliyle tekrar bir araya geldiklerinde Rodney durumu anlar ve Helga'yı terk eder. Bunun üzerine Helga erkeklerle karşı kadınlığını kullanarak zenginlik basamaklarını tırmanmaya başlarken adını da Susan Lenox olarak değiştirir. Yaşlı ve zengin bir politikacının metresi olarak, oldukça görkemli bir çatı katı partisinde yine karşılaşan Helga/Susan ve Rodney bir kez daha kavga ederler ve tekrar ayrı düşerler. Ancak artık Susan metres hayatı yaşamamaya and içer, sevdiği adamın peşinden gider ancak onu bulamaz. Panama'ya giderek bir pavyonda dansçılık yapmaya başlar ve kendisine gelen tüm teklifleri reddeder. Ayrılık nedeniyle her şeyini kaybetmiş olan Rodney de bedbaht bir denizci olmuştur. Aralarındaki anlaşmazlığı erkekten af dileyen Susan ortadan kaldırır. Kadın cezasını çekmiş, çilesini doldurmuş ve erkeğin bağışlamasıyla birlikte mutluluğa, bir kocaya ve saygın bir yaşama hak kazanmıştır. Erkek ve kadın sarıllılar, film biter.

Filmin adının ifade ettiği düşüşler ve çıkışlar aslında o kadar da açık görünmemektedir. Çıkışın ve düşüşün referansı kimdir? Kadın erkeğin affını kazandığında mı çıkışı yakalamaktadır; yoksa hayatın tüm olumsuzluklarına rağmen ayakta kalmayı başarıp, kendi isteği ve arzusuyla erkekleri parmağında oynatmaya -diğer deyişle erkek için tehlike arz etmeye- başlayınca mı düşüşü yaşamaktadır? Helga için baba tacizinden kaçıp Jeb'in balçığına saplanmak mı çıkış olacaktır? Kendi ayakları üzerinde duran, erkeklerin dünyasında erkeklerin oyununu oynayan (zira erkeğin evlilik dışı flörtü/cinselliği göklere çıkarılmasa da, ayıplanan ve lanetlenen bir eylem olarak görülmez), erkek tarafından kurtarılmayı beklemek yerine kendisini kurtaran ve yepyeni bir kadın olarak doğan Susan'ın kaderi tümünden bir düşüş müdür? Muhafazakar değerleri son derece yücelten ve devlet otoritesinin yokluğunda ahlaki denetimi ele alan kiliseye ve ona bağlı mütedeyyin örgütlere göre tüm bu soruların yanıtı evet olmuştur. Dahası Yapım Yönetmeliği'nin iki yazarından biri olan Peder Lord'a göre asıl endişe uyandıran olgu "1931 yılındaki yapımlar değil, 1932 yılının çekim programıdır. ... vizyona girecek filmler bir 'yaşam felsefesini' dile getirir ... 'ahlakın, boşanmanın, özgür aşkın, doğmamış çocukların, evlilik dışı ilişkilerin, ikili [ilişki] standartlarının, din ve cinsellik arasındaki ilişkilerin ve evliliğin ve bunun kadınlar üzerindeki etkilerinin açıkça tartışıldığı senaryolar söz konusudur" (Lord'dan aktaran Black, 1994, 62).

1932 yılına gelindiğinde federal sansür yanlısı sinema reformcularının endişelerini, onların ahlaki standartlarına göre haklı çıkaran filmler arka arkaya gelmeye başlar. Başrolünde Clara Bow'un oynadığı Call Her Savage (John Dillon, 1932) adlı filmde Bow Teksas'ta varlıklı bir ailenin söz dinlemez, doğa aşığı, şımarık ve ele avuca sığmaz kızı Nasa Springer'ı canlandırır. Nasa yerleşik normlarla (kadın erkek ilişkisi gibi) ve babası Pete ile büyük sorunlar yaşayan, en iyi arkadaşı kendisiyle yaşıt Moonglow adında bir Kızılderili olan genç bir kadındır. Pete uslanması için kızını Chicago'da bir yatılı kız okuluna gönderir. Babası, mezuniyetten sonra yüksek sosyeteye 'dinamit' adıyla giren Nasa'yı kendi istediği bir erkekle nişanlamak ister ancak Nasa buna karşı çıkarak, babasının tüm uyarılarına rağmen zengin ve çapkın Lawrance (Larry) Crosby ile evlenir. Evliliklerinin ilk gününde Pete Nasa'yı artık görmeyeceğini, para istiyorsa avukatından istemesi gerektiğini söyler; hemen ardından Larry Nasa'yı aldatır. Nasa Larry'nin kendisine verdiği parayı sorumsuzca savurmaya başlar. Larry bir akıl hastalığına tutulduğunda Nasa beş parasız kalır ve iki ay sonra da erken doğumla bir çocuk sahibi olur. Ucuz otel odalarında kalmaya başlayan Nasa bebeği hastalandığında ilaç alacak parayı bulamaz ve içi el vermese de

bebeğini düşünerek fahişelik yapmak zorunda kalır. Fakat daha ilk ilişkisinde, ilaç alıp otele döndüğünde otelin yanmış olduğunu ve bebeğinin de dumandan boğularak öldüğünü öğrenir. Tam bu sırada Moonglow çıkagelir ve Nasa'ya büyük babasından 100.000\$ gibi yüksek meblağlı miras kaldığını söyler. Bir süre sonra Nasa yeniden cemiyet hayatına döner. Kendini içkiye ve yalnızlığa vurduğu sırada Teksas'tan gelen bir telgrafla annesinin yanına gider. Yaşlı kadın ölüm döşeğindedir ve Nasa'ya aslında babasının Pete olmadığını ve gerçek babasının güçlü bir Kızılderili şef olduğunu ima yoluyla itiraf eder ve ardından ölür. Ruth ile Moonglow ormana giderler, Ruth ona kendisinin de bir Kızılderili melezi olduğunu söyler, el ele tutuşurlar, film biter.

*Call Her Savage Düşmüş Kadın Filmleri'*nde işlerlikte olan kefarete olgusunu daha yoğun biçimde vurgulamasına rağmen muhafazakar kitlelerin tepkisini çekmiştir. En çok sevdiği iki insanı (evladını ve annesini) kaybederek cezalandırılan kadının bu durumu cezalandırma sürecini yeterli bulmayan ve anlatıdan kadın karakterin daha ağır bir ıstırap yaşamasını bekleyen kimseleri –bu özel örnekte– tatmin etmiş midir bilinmez ama yine de genel bir kefarete beklentisini açığa çıkarır. Örneğin sinema tarihçisi Thomas Doherty'e göre “son bobinde suçun cezası ödense de ... doğru yolu bulmuş günahkar karakterler ... artık daha bilgedirler ama illa ki üzgün olmalarına gerek yoktur” (Doherty, 1999, 103 ve 113). Görüleceği üzere Doherty ile aynı düşüncede olan kişiler için çekilen ceza yeterli değildir; kadın muhafazakar değerlerle çatışma içinde olan tercihlerinin sonucu olarak ıstırap çekmelidir.

*Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932) filminde de, benzer şekilde ıstırap çek/tiril/en, kocasının hayatını kurtarmak adına tüm saygınlığını yitirmeyi göze alarak yine kocası tarafından evladı aracılığıyla cezalandırılan Helen Faraday (Marlene Dietrich) adlı karakterin hikayesi aktarılır. Almanya'da bir kabare şarkıcısı olan Helen Amerikalı Ned Faraday (Herbert Marshall) ile tanışır ve evlenerek Amerika'ya gelir. Helen sahnelere veda eder ve Johnny adını verdikleri bir çocukları olur. Bir kimyager olan Ned radyum zehirlenmesi nedeniyle hastalanır. Bu ölümcül zehrin tedavisi Almanya'dadır ve 1500 dolarlık yüksek bir ücret ödemesi gerekmektedir. Orta halli bir yaşam süren ailenin bu parayı bulabilmesinin tek yolu Helen'in sahnelere geri dönmesidir. Ned buna karşı çıksa da Helen'in haklı nedenleri vardır. Sarışın Venüs (*Blonde Venus*) takma adıyla ve soyadını da Jones'a çevirerek sahneye çıkan Helen'in güzelliği zengin ve güçlü bir politikacı olan Nick Townsend'i (Cary Grant) etkiler. Nick Helen'in içinde bulunduğu açmazı öğrendiğinde ona para verir ve Ned'in yurt dışına çıkmasını sağlar. Kocasının yokluğunda Helen Nick'in metresi olur. Nick'in parasıyla sağlanan tedavisi beklenenden erken sonuçlanan Ned sağlığına kavuşarak Amerika'ya döndüğünde bu ilişkiyi öğrenir. Johnny'yi Helen'den almak ister ancak kadın çocukla birlikte kaçır. Ned ve polis peşlerine düşer. Anne oğul bu kaçış sürecinde çok sefil olur (Helen'in fahişelik yapmak zorunda kaldığı ima yoluyla anlatılır) ve kadın çocuğunu gönüllü olarak babasına teslim eder. Ned çocuğu alırken Helen'e 1500 doları iade eder, bir daha asla çocuğunu göremeyeceğini söyler ve kadını tek başına bırakarak New York'a döner. Bunun üzerine Helen acınası bir hayat yaşamaya başlar, elindeki 1500 doları evsiz bir kadına verir ve daha iyi bir hayat kurmak için hırsla yola koyulur. Filmin son 15 dakikası içinde Helen erkekleri basamak olarak kullanarak çok tanınmış bir kabare yıldızı haline gelir, Townsend yine ortaya çıkar, Helen'i kocasına götürür, kocası Helen'i affeder, sarılırlar ve film biter.

Robert Sklar *Düşmüş Kadın Filmleri'*nde yinelenen bir tema olarak sahne ve yatak ilişkisini saptar; “Bu filmlerde çalışma hayatında kadının yerinin ya sahne ya da yatak olduğu ima edilir” (Sklar, 1975, 178). Gerçekten de domestik yaşamda yer almamayı seçen ya da buna mecbur bırakılan kadın (*Blonde Venus* örneğinde olduğu gibi) ayakta kalabilmek adına sahneye ve sahneyle dolaylımsız ilişkisi bulunan yatağa düşmelidir. Benzer anlatı stratejileri *Romance* (1930) ve *Susan Lenox* (1931) filmlerinde de görülür ancak özellikle *Blonde Venus*'te kadını sahneye ve yatağa düşüren motivasyonları derhal kavrayan izleyici Helen'i sahiplenir ve onun yanında yer alır. “Pek çok insan Helen'e söverek değil, onun duygularını paylaşarak sinemayı terk eder. Kötü yola düştüyse de bunun asil bir nedeni vardır” (Malone, 2011, 26).

Film içinde, Ned vasıtasıyla, bedeni satmakla ilgili ilginç bir diyalog da yaşanır. Filmin daha hemen başlarında Ned doktora gider ve ölümcül bir hastalığa yakalandığı için bedenini ('ölü ya da diri') doktora, tıbbi araştırmalar için satmak istediğini söyler; zira ölümü kesindir ve ailesini ayakta tutmak için paraya ihtiyacı vardır. Aslında Helen de bunu yapar; eşini hayatta tutmak adına sahnelere dönmüş, çocuğuna iyi bir anne olabilmek için bedenini satmıştır. Oysa Ned'in bu fedakarlığa yanıtı kadını aşağılamak, fedakarlığını görmezden gelmek ve en önemlisi de çocuğunu sonsuza dek ondan koparmak olmuştur. Bu bağlamda Haskell'in saptaması başka söze gerek bırakmaz: "[Yönetmen] Sternberg açıkça asıl 'kötü' ve akli fikri cinsellikte olan kişinin Dietrich değil Marshall olduğunu gösterir ... Sternberg [burada] cinsel edimi asla ahlaksız olarak görmez. Sefaletle sürüklenen epik yolculuğunda Dietrich'in ruhu erdemli kalmıştır ve asıl günahının bedelini ödemesi gereken Marshall olmuştur" (Molly Haskell, 1973, 111). Neticede film Hays bürosunun sansürüne uğramadan izleyiciyle buluştuysa da "[Temmuz 1934 tarihinde kurulacak olan] PCA'nın [Yapım Yönetmeliği İdaresi – Production Code Administration] başındaki isim olan Joseph Breen tarafından gösterimden kaldırılmıştır" (Malone, 2011, 26).

Hasta kocasının hayatını kurtarmak adına bedenini satarak metres olan kadın teması pek çok Pre-Code filmi gibi aynı yıl çekilen *Faithless*'in da (Harry Beaumont, 1932) konusunu oluşturur. Zengin ve şımarık bir kadın olan Carol çalışkan ve sorumluluk sahibi Bill'e evlenme teklif eder. Ancak Büyük Buhran ile birlikte Carol zenginliğini, Bill de işini kaybeder. Bill'in zengin olamayacağını anlayan Carol ondan ayrılır ve zengin bir adamın metresi olur. Tekrar karşılaştıklarında Bill genç kadının artık bir metres olduğunu anlar. Gururu kırılan Carol metresliği bırakır ve sokaklara düşer (bir zamanlar aşağıladığı çorba kuyruklarında görülür). Bill ve Carol tekrar bir araya gelirler ama bu sefer kadın daha olgundur. Evlenirler ve birlikte ayakta kalmaya çabalarlar fakat Bill bir kaza geçirir ve tedavisi için acil paraya ihtiyaç duyar. Carol kocasını kurtarmak için fahişeliğe başlar. Bill'in kardeşi onu kendisini satarken görür ve abisine haber verir. Bu sırada genç kadın fahişelik yaparken bir polis onu yakalar, nasihatler verir, kutsal haçı öptürür, ona bir iş bulur ve kadının para kazanmasını sağlar. Bill Carol'un neden fahişelik yapmak zorunda kaldığını anlar, onu affeder, kadın ağlarken adam ona sarılır, film biter.

Kadını cezalandıran, fahişeliğe zorlayan ve bir kez daha erkeğin onu bağışlamasıyla refaha erdiren bu filmde de kadının fedakarlığı ön plana çıkar. Bu anlamda Pre-Code dönemi sonrasında da kadının kendisini (kimi zaman iffetini, kimi zaman saygınlığını) kurban etmesini ele alan Haskell kadına atfedilmiş bu özveriyi altı başlık altında tanımlar: "1. kendisini evladı için; 2. çocuklarını onların iyiliği için; 3. saygın evliliğini aşık olduğu adam için; 4. aşık olduğu adamı o adam evli olduğu için; 5. kendi kariyerini aşık olduğu adam için; 6. aşık olduğu adam için kendi kariyerini feda eder." (Molly Haskell, 1973, 163)

Fedakarlık ne kadar büyük ve çekilen çile de ne kadar yoğun olursa izleyicinin ana kadın karakterin kurtuluşuna daha fazla onay vereceği varsayılır. Bununla birlikte kadının kurtuluşu için fedakarlık yeterli değildir; erkeğin izni ve bağışı da gerekmektedir. Bu iki temsil stratejisi onaylandıktan sonra kadının erdemi iade edilir. Ancak, çok nadir de olsa, bu stratejilerin aleyhine işleyen, izleyiciyi şaşkırtan anlatılar da mevcuttur. İffetsiz ana karakterini erkeğe mahkum etmeden, izleyici açısından eğlendirici ama erkek karakterlerin perspektifinden yıkıcı etkilere sahip, kadını erkeğin affına ve iznine bağlamayan bir film olan *Red Headed Woman* bu sıra dışı anlatıların başında gelir.

*Red Headed Woman*'ın (Jack Conway, 1932) MGM gibi muhafazakarlığıyla ünlü bir yapım şirketinden geliyor olması Büyük Buhran'ın sinema sektörü üzerindeki yıkıcı etkisinin ve yapımcılara neler yaptırabildiğinin güzel bir örneğidir. Filmde Jean Harlow, Lillian adlı ve zengin olabilmek için cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen bir kadını canlandırır. Büyük bir şirkette işe girmek için iş bulma memurunu baştan çıkarır, yükselmek için şefini baştan çıkarır. Şirketin sahibi Will'in damadı olan Bill'i baştan çıkarır, onu zarif eşi Irene'den ayrılmaya

zorlar, bekar kalan adamla evlenir ve sonra da Will'i ayartır. Lillian New York'a gider ve Will'in zengin arkadaşı Charlie'yle yakınlaşır ama bu arada şoförü Albert'le de birlikte olmaya başlar. Bill eşinin onu Charlie'nin şoförüyle aldattığını öğrenince boşanır ve Irene'e geri döner. Irene'nin babası Will Lillian'a yüklü bir çek yazarak onu ailesinden uzak tutar. İki yıl sonra Will ve Bill genç kadını Paris'te bir at yarışında görürler. Lillian'ın yanında yarış kazanan atın sahibi son derece yaşlı bir zengin adam vardır. İki erkek olayları uzaktan gülümseyerek izlerken yaşlı adam kazanan atı ve yarış kupasını Lillian'a hediye eder, arabalarına binerler ve uzaklaşırlar. Şoför koltuğunda Albert oturmaktadır.

*Red Headed Woman Yapım Yönetmeliği*'nin temsil ve ifade ettiği tüm değerlerin ve uyuşumların karşısında durur; çıplaklığı açıkça gösterir (bir sahnede Lillian soyunurken göğüs ucu görünür (4)), suç cezasız kalır ve ahlaka aykırı davranışın izleyicide duygudaşlık yaratmasına izin verilir. Film muhafazakar çevreler tarafından "Büyük Buhran'ın yıkıcı etkisi altında işsiz ve çaresiz kalan kadınlar arasında bir zengin olma yöntemi olarak algılanacağı korkusuyla" yoğun biçimde eleştirilir (Onat, 2012, 81). Özellikle Jean Harlow'un aşırı canlı, hareketli ve kendinden emin tarzı izleyiciyi büyüler. Öyle ki LaSalle şöyle yazar: "[Harlow'un canlandırdığı Lillian karakteri] durdurulamaz. Bir kadın senarist tarafından (Anita Loos) yazılan ve zehir gibi bir komedyen tarafından canlandırılan ve komedi biçimiyle sunulan erkeğin kabusu" (LaSalle, 2002, 130).

"Erkeklerin zihninde kadınlar ile ölüm ve kirlilik (impurity) arasındaki bağın kökenlerinden biri menstrüsyondan duyulan ilkel endişe olabilir; fakat kastrasyon korkusu ve kadının 'aldatıcılığına' ait şüphe belki de erkeklerin kadın üzerindeki daimi egemenliğinin bir bedeli olabilir" (Bade, 1979, 9). Bu korku ve şüpheyi baz alarak LaSalle'in kullandığı kabus tanımı doğru bir noktaya parmak basar. Kabusun kaynağı kadının bilerek ve isteyerek, diğer deyişle niyet ve kasıtlı, erkeğin zaafından faydalanarak onun yaşamını denetimi altına almasında yatar. Erkek egemen söylem klasik anlatı stratejileri vasıtasıyla erkeğin kısa süreli hatalar yapabileceğini fakat bu hataları ivedilikle gidereceğini veya kadının erkeği baştan çıkarmak üzere zorunlu motivasyonları olduğunu ama erkeğin bu olumsuz koşulları yok ederek kendisiyle birlikte kadını da düşmekten kurtaracağını anlatır. Fakat *Red Headed Woman* bu söylem stratejisinin dışına çıkar.

Janet Steiger bir kadını düşüren nedenleri sıralarken dört olgudan bahseder: baştan çıkma, fakirlik, aile ve niyet/kasit (intention) (Steiger, 2010, 41). İlk üç olgu, yukarıda da bahsedildiği gibi, erkeğin kadını kurtaracağı olumsuz koşulların tetikleyicisidir ama niyet olgusu kadını egemen sinema uyuşumlarınca kendisine atanan nesne konumunun üzerine taşır ve onu arzulayan özne olarak saptayarak eril otoriteyi tedirgin eder. İşte tam da bu noktada *Red Headed Woman* toplumsal kurgunun baskın değeriyle oynar – fail olarak erkeği yerinden eder. Bununla birlikte anlatının komedi niteliğinin kadının tehdit edici doğasını törpülediği de bir gerçektir. Filmde Bill dışındaki karakterler karikatür haline getirilmiştir; özellikle Charlie tam bir slapstick komedi figürüdür. Bill ise ayrı bir konuma sahiptir; o bir anlık gaffetle Lillian'a teslim olmuş, evlilik bağımlı yıkarak 'düşmüş erkek' haline gelmiş, nihayetinde ise dişil ayartmayı etkisiz hale getirerek eril iktidarı yeniden inşa etmiştir. Bu noktada Steiger'in saptaması hayli yerinde görünür: "Düşmüş kadın stereotipi kadın agresif ve kurban edici hale gelince potansiyel olarak tehdit edici olur (52) ... Agresif kadın söylemsel olarak erkeği sınar. 'Gerçek' erkeği tehdit etmediği sürece iddialı olabilir. Ölümcül kadın erkeğin iradesini test eder" (Steiger, 2010, 53). Pre-Code döneminin sözde ölümcül kadını karşısında filmlerdeki tüm ana erkek karakterler bu irade testinden başarıyla çıkmayı başarabilmiştir ama reformcular, 1932 yılında, özellikle *Blonde Venus* ve *Red Headed Woman* gibi filmlerde gördükleri kadın karakterlerden giderek daha fazla rahatsız olmaya başlamışlardır. Öyle ki *Red Headed Woman* 1934'te PCA tarafından yasaklandıktan sonra "bir daha asla sinemalarda gösterilmedi. 1988 yılında ise video pazarı için restore edilmiş versiyonu piyasaya sürüldü" (Malone, 2011, 26).

4- Aynı yıl çekilen ve bir Pre-Code filmi olan *Sign of the Cross*'ta da (Cecil B. DeMille, 1932) İmparatoriçe Poppaea'nın göğüs ucu ünlü süt banyosu sahnesinde izleyiciye gösterilir. DeMille için bu tarz banyo sahneleri olağan olsa da çıplaklığın o dönemde böylesine görünür hale gelmesi ünlü yönetmen için bile aşırı bir adımdır.



1933 senesinde önceki yıllarda görülen anlatılara ve olay örgülerine benzer filmler çekilmeye devam ettiyse de bardağı taşıran son iki damla *She Done Him Wrong* (Lowell Sherman, 1933) ve *Baby Face* (Alfred Green, 1933) ile gelir.

*She Done Him Wrong* Broadway’de yazdığı ve oynadığı -ve yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği- *Sex* adlı oyun nedeniyle, müstehcenlik suçundan on gün hapse mahkum edilen Mae West’in yine Broadway’de gösterilen *Diamond Lil* (1928) adlı oyunundan filme uyarlanmıştı. Filmin başrolünde West’in kendisi oynuyordu ve bu bile, sanatçının kötü şöhreti nedeniyle, muhafazakar baskı gruplarını ayağa kaldırmaya yetmişti. Mae West bu filmle Paramount yapım şirketine milyon dolarlar, sinema sektörüne de güçlü düşmanlar kazandırmıştı.

*She Done Him Wrong* filminde Mae West güzelliğiyle ve sahne performansı ile nam salmış, kendinden emin, güçlü ve sözünü sakınmayan batakhane kadını Lady Lou’yu canlandırır. Lou batakhane sahibisi Gus Jordan’ın göz bebeği ve metresidir. Yerinde duramayan ve adeta her hareketinden ve sözünden erotizm fişkıran Lou Gus için karlı bir yatırımdır ama adamın fuhuş ve yankesicilik işlerinde de parmağı vardır – Lou bunları bilmez. Batakhanenin hemen bitişiğindeki misyonerlik binasında görevli din adamı Cummings ile Lou arasında bir yakınlaşma başlar. Cummings aslında gizli görevde olan bir federal polistir ve Gus’ın yasadışı işleri hakkında bilgi toplamaktadır. Bu sırada Lou’nun eski dostu Chick kendisini Gus’la aldattığını öğrendiği Lou’yu öldürmek üzere hapisten kaçır. Batakhanede ise Gus’ın ortaklarından Rus Rita Lou’ya saldırır ve çıkan arbedede Lou onu kazayla öldürür ve koruması sayesinde cesetten kurtulur. Bu arada polis batakhaneye baskın düzenler ve Cummings gerçek kimliğini açıklar fakat üst kattaki odasında Chick Lou’ya saldırır. Cummings’in tam vaktinde yetişmesiyle Lou kurtulur ve kötü adamlar tutuklanırlar. Cummings Lou’yu da gözaltına alıp, emniyet binasına kendi arabasında götürürken kadının sol elini tutar, yüzük takar ve artık sadece onun tutuklusu olacağını söyler; adam kadına sarılır, öpüşürler, film biter.

Film öylesine başarılı olur ki “üç aydan kısa süre içinde 2 milyon \$ getirir ... her yerde gişe rekorları kırar ... Londra ve Paris’te izleyiciler salonlara akın eder ... West Garbo ve Dietrich’in elinde bulunan tüm gişe hasılatlarını yerle bir eder” (Black, 1994, 62). Mae West Büyük Buhran nedeniyle icralık olan Paramount için bir kurtarıcı haline gelir ama filmdeki cilveli Lou karakteri, imalı konuşmaları ve cezasız kalan cinayet Yapım Yönetmeliği ile taban tabana karşıtlık halindedir. “West’in etkisiz Will Hays’e karşı kazandığı zafer hakkındaki alaylar reformist yangını daha da körükledi ve sinema endüstrisinin kendi yapımlarını denetim altında tutamadığını savunan görüşü daha da meşrulaştırmış oldu” (Hamilton, 2006, 193).

### **Payne Fonu Araştırmaları ve Etkileri**

Hamilton’ın andığı reformist yangın Payne Fonu Araştırmalarına ait sonuçların manipüle edilmesiyle giderek kontrolden çıkmıştır. Fon “1928 yılında yöneticiliğini bir papaz olan William Short’un yaptığı Motion Picture Research Council (MPRC) adlı kuruma 200.000 \$ vererek sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkilerini araştırmasını ister” (Onat, 2012, 89). 1929 yılında başlayan araştırmalar 1933 yılında yayınlanmaya başlanır.

Elde edilen bulgular her ne kadar reformistlerce çizilen kara tabloya katkıda bulunmuyor ve –Richard Maltby’nin tespitiyle, “mevcut olan değerleri ve düşünceleri güçlendiriyor [sa da]... Payne fonu araştırmaları 40 civarında dinsel kurumun ve eğitim kurumunun devlet sansürü lehine kararname çıkarmasına yol açar” (Maltby, 1995, 56).

Federal sansür Amerikan sinema endüstrisinin en korktuğu sansür türüdür. Her ne kadar sinema üzerine asla federal sansür getirilmemiş olsa da, sistemin oligopolik yapısı bundan her zaman çekinmiştir. Araştırmaların sonucunda “çocukların filmlere yetişkinlere nazaran daha duygusal yaklaştıkları ancak aşk sahnelerine verdikleri tepkilerin ergenlerden daha

duygusal olmadığı ortaya çıkmıştır” (Sklar, 1975, 178).

Ancak Henry James Forman bu görüşü paylaşmıyordu ve yapılan bilimsel araştırmadan farklı çıkarımlarda bulunarak McCall adlı dergide yayınlamak üzere bir yazı dizisi hazırladı(5). Dönemin –nispeten muhafazakar- kadın okuyucusuna hitap eden bu dizide “ailelere filmlerin çocukları fahişe ve suçlu haline getirdiği anlatılıyordu. İşte bu tam da reformcuların beklediği araştırmaydı” (Butters, 2007, 190).

Forman’ın 1935 yılında yayınlanan kitabından alıntıyla: “Pek çok genç suçlu ... suça itildiğini ve ... suç filmlerinin bu etkiyi yarattığını açıklamıştır. ... Bir grup genç ve ergen suçlu suçla tanışmalarını anlatmış ve suça bulaşmaları nedeniyle filmleri suçlamışlardır” (Forman, 1935, 279 ve 281). Forman’ın saptırmaları huzursuz bir azınlık olmaktan çıkıp öfkeli bir gruha dönüşen muhafazakar tepkileri hem besliyor hem de onlardan besleniyordu.

1933 yılında Kilise de *Yapım Yönetmeliği*’nin yaptırım gücü olmaksızın endüstrinin bir aldatmacasından başka bir şey olmayacağını farkına varmış, tepkilerini güçlendirmiş ve cemaatleri filmlere karşı birleşmeye çağırmıştır. “1933 yılının yaz aylarında Hollywood yapımcıları bazı filmlere karşı piskoposlar tarafından düzenlenecek bir Katolik eyleme dair planlardan haberdar edildiler” (Moley, 1945, 80). Yönetmeliğin yazarlarından Peder Lord’un tepkisi müteaddiyin kesimin hoşnutsuzluğunu gözler önüne serer: “Artık olay sadece birkaç sahnenin kötü olması, arada sırada ‘lanet’ ya da ‘kahretsin’ sözcüklerinin kullanılması ya da bir iki kadının yarı çıplak dolaşması değildir. ... asıl olan kötülüğün bütünsel felsefesidir. ... tüm bunlar çocukların merakını çecek ve suçlulara örnek olacaktır” (Doherty, 2007, 56).

Kilisenin, muhafazakar baskı gruplarının ve sansür yanlısı reformcuların desteği ve bir araya gelmesiyle 1933 yılında Katolik İffet Lejyonu (Catholic Legion of Decency) oluşmaya başlar. Zaman içinde Katolik cemaatler dışında da destek görmeye başlayınca isimlerini Ulusal İffet Lejyonu (National Legion of Decency) olarak değiştirirler. Amaçları egemen muhafazakar değerlere uygun bulmadıkları filmleri lanetlemek, kendi kanaat önderleri tarafından belirlenen ahlaksız filmleri gösteren sinema salonlarını boykot etmek ve neticesinde de -zaten Büyük Buhran’ın etkisi altında ezilen- film yapım şirketlerini etkisiz hale getirip film içeriklerini denetim altına alabilmektir.

Lejyon büyük kitlelerin desteğini alarak çok kısa süre içinde büyür. Hatta sinema tarihçisi Sklar lejyonun kurulmasından bir hafta sonra üye sayısının 11 milyon kişiye ulaştığını ifade eder (Sklar, 1975, 173). Kaldı ki İffet Lejyonunun bir ferdi olmak için çok fazla bir çaba göstermeye de gerek yoktur zira lejyon üyeleri ve rahipler sinema salonlarının önünde bekleyen izleyicilerle konuşuyor, üye olmak isteyenlere lejyon andını(6) imzalatıyorlardı.

Tam da böylesine gergin bir ortamda, Aralık 1933 tarihinde, tüm Pre-Code döneminin en kötü şöhretli filmlerinden olan Baby Face vizyona girer. Başrolünde Barbara Stanwyck’in Lily adlı karakteri canlandığı film olay örgüsü bağlamında Red Headed Woman’a çok benzese de, komediden çok drama yakın tonuyla daha gerçekçi bir anlatıma sahiptir. 14 yaşından beri babası tarafından erkeklere pazarlanan Lily yine babasına ait viran meyhanede içki servisi yapmaktadır. Bir akşam genç kadın isyan eder, babasıyla büyük bir tartışma yaşanır ancak aynı anda meyhanenin deposunda yangın çıkar ve büyük bir patlamayla Lily’nin babası ölür. Lily, cenazeden sonra, felsefe okuyan ve ona diğer erkekler gibi yaklaşmayan, yaşını başını almış ayakkabıcı Cragg ile konuşur. Cragg ona Nietzsche’den alıntılar yaparak hayatta erkekleri kullanarak yükselebileceğini, bu gücün içinde var olduğunu anlatır. Lily bu öğüdü

5- Bu yazı dizisi Forman tarafından genişletilerek 1935 yılında *Our Movie Made Children* adında bir kitaba dönüşecek ve bu kitap da pek çok baskı yaparak çok satanlar listesinin zirvesine oturacaktır.

6- Lejyon andı yarım sayfalık bir metindi ve şu sözlerle sona eriyordu: “İffeti ve Hristiyan ahlakını rencide etmeyen filmler dışındaki tüm filmlerden uzak duracağıma ve ayrıca İffet Lejyonuna olabildiğince çok üye kazandıracağıma ant içerim” (Leff ve simmons, 2001, 49).

dinler ve erkekleri kullanarak sınıf atlamaya başlar. Çalışmaya başladığı bankanın genel müdürü Stevens'ı aynı şirketin patronunun kızı olan nişanlısından ayırır. Diğer yandan her iki adamla da görüşmektedir. Stevens bunu öğrenince müstakbel kayınpederini öldürür, kendisi de intihar eder. Bunun üzere banka, yeni genel müdür Tronholm'un isteği üzerine Lily'i Paris bürosuna gönderir. Lily burada oldukça sakin bir hayat sürmeye başlar. Bir yıl sonra Tronholm Paris'e gelince romantik bir birliktelik yaşamaya başlarlar ve ardından evlenirler. Ancak bankanın yönetim kurulu bu evlilikten mutlu olmaz ve Tronholm hakkında soruşturma açılır. Tronholm'un bir milyon dolar bulması gereklidir ve Lily'nin mücevherlerini düşünerek ondan yardım ister. Lily reddeder ve adamı yüz üstü bırakır fakat vicdan azabına dayanamaz ve elinde mücevher çantalarıyla Tronholm'e geridöner ancak adamelinde bir silahla, hareketsiz halde yerde yatmaktadır. Ona sarılır ve onun için her şeyi yapacağını söyler. Ambulans gelir, Tronholm kurtulmuştur ve Lily de tüm hayatı boyunca biriktirdiği mücevherleri Tronholm'e verir. El ele tutuşurlar, Lily gerçek aşkı kutsal evlilik bağıyla bulmuş biçimde tüm maddi zenginliğinden vaz geçer (mücevherlere bakarak, "artık bunların hiçbir önemi yok" der), film biter.

Görüleceği üzere *Red Headed Woman* filminin olay örgüsü neredeyse değiştirilmeden *Baby Face*'e taşınmıştır; kadının cinsel gücünü kullanarak ekonomik açıdan sınıf atlaması, kadın-kayınpeder-damat arasında üçlü aşk ilişkisi ve belki de en önemlisi aklı başında ve vicdanlı erkeğin kefareti ödeyerek büyük bir beladan kurtulması. Bu iki film karşılaştırılınca *Baby Face*'in ana kadın karakterini cezalandırarak (kadının istemediği halde Paris'e gönderilmesi ve tüm hayatını üzerine kurduğu mücevherlerini kaybetmesi) ona hidayeti bahşetmesi Pre-Code döneminin muhafazakar değerlerini yeniden meşrulaştırmaktadır – her ne kadar reformcular tersini iddia etse de.

Molly Haskell'in yukarıda gösterilen 6 maddelik kadın fedakarlığı tablosuna Walsh da katkıda bulunduğu *Baby Face*'in olay örgüsünde görülen tarzda bir fedakarlığı da tanımlar: "gerçek aşk için zenginlikten ve statüden vazgeçmek" (Walsh, 1986, 25). Lily'nin bu fedakarlığı muhafazakar kitleler tarafından kafi görülmemiş, filmin finalinde yaşanan kefaret ödeme süreci yeterli bulunmamıştır. Oysa fedakarlık yoluyla kadını kefaret ödemeye mahkum eden anlatı da muhafazakar anlayışa hizmet etmektedir. Aslında sert dramatik yapısı, acımasızlığı ve aşırı didaktik yapısıyla tüm Pre-Code filmleri arasında en muhafazakar olanı *Baby Face* gibi görünmektedir. 'Düşmüş erkeği', diğer deyişle iffet sınırının dışına çıkan erkeği, tıpkı 'düşmüş kadın' gibi cezalandıran ve hatta öldürerek anlatı dışına iten bir filmin yapısı dindar kitlelerce sevilerek kullanılan ibret verici öykü tanımına uymaktadır. Film "popüler basında geniş oranda eleştirilmiştir ve [*Yapım Yönetmeliği*]'nin yazarlarından biri olan] Martin Quigley tarafından Katolik İffet Lejyonunun değerlerine ters düşen filmler arasında listelenmişti" (Jacobs, 1997, 69).

1933 yılının Aralık ayında izleyici ile buluşan *Baby Face*'in ardından 1934 yılı kilise, muhafazakar baskı grupları ve en önemlisi İffet Lejyonu karşısında sinema endüstrisi için tam bir yenilgi yılı olmuştur. Yapım şirketlerinin Hays'in yeni planına boyun eğmekten başka çareleri kalmamıştır: PCA'nın (Production Code Administration – Yapım Yönetmeliği İdaresi) kurulması ve yönetmeliğin tavizsiz bir şekilde uygulanabilmesi için ciddi bir yaptırım gücünün kabulü.

### **Pre-Code Döneminin Sonu**

1934 yılının 1 Temmuz günü kurulan Yapım Yönetmeliği İdaresi Amerikan sinemasında bir devrin kapanmasına işaret eder. Bu tarihten sonraki filmlerde kadınlar çok uzun bir süre boyunca kocalarına bağlı eşler, evlatlarına bağlı anneler, evlilik dışı cinsellikten uzak (zararsız flörtler dışında) sevgililer olarak resmedildiler. Bu değişimin kökeninde PCA'nın başına Hays tarafından atanan aşırı dindar, koyu Katolik, İffet Lejyonu'na sinema sektörüne olduğundan daha yakın, tavizsiz, ikna kabiliyeti yüksek ve katı karakterli Joseph I. Breen vardı. 1965 yılındaki ölümünün ardından *Variety* dergisi şöyle bir başlık atmıştır: "[Joseph Breen] Amerikan sinemasının ahlaki itibarını herkesten daha fazla şekillendirmiştir" (Pryor, 1965, 2).

Artık neredeyse tamamen işlevsizleşen SRC'nin yerine kurulan PCA'nın yönetim ofisi, diğer deyişle Breen Bürosu New York'a taşınır; böylece Hollywood'daki stüdyo yöneticilerinin baskısından ve etkisinden uzakta, dokunulmaz bir konumda filmler ele alınabilecek, Yapım Yönetmeliği harfiyen işlerlik kazanabilecek ve temyizi mümkün olmayacak biçimde en sert kararlar alınacaktır. Öyle ki çok kısa bir süre içinde, önceki sayfalarda ele aldığımız pek çok film bir daha sinema salonlarına dönmek üzere gösterimden kaldırılır (örneğin *Baby Face*, *She Done Him Wrong*, *Red-Headed Woman*, vb.). "1934 Temmuz'undan itibaren Hollywood filmleri ahlaki meseleleri ele alırken tamamen muhafazakar bir bakış açısı benimsedi: boşanma bir günahtı, evlilik dışı cinsellik cezalandırıldı, 'modern yaşam' olumsuz anlamda yansıtıldı ve erdem ödüllendirildi" (Black, 1994, 192). Hollywood'da her zaman yadırganan mesaj kaygılı ideolojik filmler, hele toplumsal eleştiri getiriyorlarsa, tamamıyla ortadan kayboldular ya da PCA'dan nispeten etkilenmeyen bağımsız yapım şirketlerinin ürünleri olarak pazarın uzağında kaldılar. Yapım Yönetmeliği de bağımsızları değil büyük yapım şirketlerini bağlıyordu: yönetmeliğin kurallarına uymayan bu şirketlere 25.000 dolar gibi oldukça yüksek bir ceza kesiliyor ve daha da önemlisi gerekli koşulları sağlayamayan filmler MPPDA'ya bağlı şirketlerin sinema salonlarında gösterime çıkamıyorlar ve gişe hasılatından da mahrum kalıyorlardı.

Böylece, 1934 yılı itibariyle hem Büyük Buhran hem de Ulusal İffet Lejyonunun katlanarak büyüyen boykotları nedeniyle mali açmaza giren Amerikan sinema endüstrisi kendisini bu açmazın anahtarı olan *Yapım Yönetmeliği*'ne ve kilise ile yapılacak ateşkese adanmıştı. PCA ile uzlaşmanın yolu apaçık ortadaydı: "Breen'in onayını alabilmek için filmin ahlaki içeriği açık, iyi ahlaki güçlendirici ve tercihen Katolik olması gereklidir" (Doherty, 1999, 10). Pre-Code döneminin sonunda halihazırda erkek egemen dile sahip olan Hollywood anlatı kalıpları kadını eve, eşe ve evlada hapsederek onun benliğini yok sayan mizojinist bir evreye geçmiştir. Kadını kendi cinselliğine sahip bir birey olarak görmek yerine onun cinselliğini ve bedenini bir satış aracı ve baştan çıkan erkeğe karşı bir ıslah vesilesi olarak gören *Düşmüş Kadın Filmleri*'ni sinema endüstrisine karşı bir koz olarak kullanan kilise de 1920'lerden beri sürdürdüğü savaşı kazanmış ve Hollywood'u dize getirmeyi başarmıştır.

### Sonuç

LaSalle "1934 yılından sonra beyaz perdeyi işgal eden kabarık saçlı, sulu göz veya günahkar kötü kadınlar kendinden emin, özgür ve mutlu kadını onaylamayan bir yönetmeliğin sonucuydu" (LaSalle, 2000, 8) dediğinde, bu saptamaya katılmamak mümkün değildir. Bununla birlikte PCA'dan önce filmlerde kadının eril himaye ve onay olmaksızın erdemli bir yaşam sürmesi, özgür olması, cinsel yönden aktif ve bağımsız tercihler yapabilmesi tartışmaya açık iddialardır. Bu nedenle Pre-Code dönemini beyaz perdedeki kadının özgürlüğü tattığı sıra dışı bir tarihsel an olarak gören bakış da, ahlaksızlığın ayyuka çıktığı bir dekadans olarak yorumlayan anlayış da yeniden incelenmeye ve eleştirilmeye değerdir.

*Düşmüş Kadın Filmleri* kadını merkeze alan ama kadın kadar, hatta kimi durumlarda kadından daha da çok, erkeğe de hitap eden ve temel çözüm mekanizması olarak cezalandırma ve ödül (af) ekonomisini kullanan bir film döngüsüdür. Makalede dört yıllık süreç içinde en kötü şöhretli filmleri ele alındığında bile anlatılarda akli başında ve merkezi erkek karakter olarak sayılacak hiçbir erkeğin zarar görmediği anlaşılmaktadır. Buna karşın, filmin ahlaki öğüdünü taşımak üzere cezalandırılan tali erkek karakterler de yok değildir. Steiger olay örgüsünde cezalandırılan bu erkeği "aptal erkek [foolish and stupid]" (Steiger, 2010, 46) olarak tanımlar; bile isteye ve sonuçlarını göze alarak kadının onu baştan çıkarmasına izin veren – ve çoğu zaman bir komedi unsuru olan- erkek. *Düşmüş Kadın Filmleri* işte bu basmakalıp manevra ile erkeğin denetimini de sınamaya açarak onu gülünç ve iktidarsız bir konuma iter; tuzağa düşen erkek için bu tarz anlatılar artık *Düşmüş Erkek Filmleri* haline gelirler.

Kadının ve kadın dolayısıyla erkeğin ıslahını ele alan bu tarz anlatılarda etik öğüdün aktarılması ve hikayenin izleyici için bir kıssaya dönüşmesi adına karakterlerin önce ahlaki normla çelişmesi zaten dramının gerekliliklerindedir. Özellikle anaakım sinemanın Eski Ahit kaynaklı ceza mekanizması işte tam da bu çelişkinin çözüm noktasında devreye girer; kimi zaman kadın karakter darağacına yürür gün batımında (*Safe in Hell*) kimi zaman erkek karakterler arzularının bedelini ölümle öderler (*Baby Face*). Ayrıca bu filmlerde kadın karakter güya haddini aşarak erkeğin iktidar ve ekonomik alanına kısa süreli müdahale ettiği anda, müdahalenin niteliğiyle orantılı olarak, dengeleyici bir travma ile yüzleşmektedir; bu durumda da erkeğin hakim olduğu egemen koda meydan okunamadığı görülür.

Eğer izleyici Stanwyck, West, Dietrich ve Garbo gibi dönemin yıldız oyuncularının büyüüne kapılmazsa aslında *Düşmüş Kadın Filmleri*'nin ahlaki normları zorlayan, Büyük Buhran dönemindeki toplumsal sorunları sulandırmadan eleştiren veya kadına başarının yolunu açarken özgür olma hakkı veren bir anlatı modeli olmadığını görecektir. Aksine bu filmler açıkça cezalandırıcıdır; bu filmlerde günahın örtük ya da belirsiz biçimde telafi edilmesi söz konusu bile olamaz. Ceza, dengeleyici karşılık ve kefaret açık biçimde görünürdür ve izleyici adaletin (tercihen ilahi adaletin) yerini bulduğundan emin olur. Filmler iyi ahlakın ödüllendirilmesinden çok, kötü ahlakın mutlak cezalandırılmasını anlatır. Tüm bu nedenlerden ötürü, kilisenin ya da muhafazakar baskı gruplarının iddialarının aksine *Düşmüş Kadın Filmleri* ahlaksızlık öyküleri değil, dişil irade ve fedakarlığın cezalandırıldığı, kadının yerinin (ve haddinin) bildirildiği ibret anlatılarıdır ve bu zemin üzerinde eleştirilmelidir.

### Kaynakça

Bade, P. (1979). *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. New York: Mayflower Books.

Balio, T. (1995). *Grand Design – Hollywood as a Modern Enterprise, 1930-1939*. Los Angeles: University of California Press.

Black, G. D. (1996). *Hollywood Censored – Morality Codes, Catholics, and the Movies*. New York: Cambridge University Press.

Butters, G. R. (2007). *Banned in Kansas: Motion Picture Censorship*. Missouri: University of Missouri Press.

Doherty, T. (1999). *Pre-code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930 –1934*. New York: Columbia University Press.

Doherty, T. (2007). *Hollywood's Censor – Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York: Columbia University Press.

Forman, H. J. (1935). *Our Movie Made Children* (8. Baskı). New York: Macmillan Company.

Hamilton, M. (2006), *Goodness Had Nothing to Do with It*. F. G. Couvares (Ed.), *Movie Censorship and American Culture (187-211)*. Boston: University of Massachusetts Press.

Haskell, M. (1973). *From Reverence to Rape*. Chicago: University of Chicago Press.

Jacobs, L. (1997). *The Wages of Sin*. Berkeley: University of California Press.

Jowett, G. (1976). *Film, the Democratic Art*. Londra: Focal Press.

- Knight, A. (1957). *The Liveliest Art*. New York: The New American Library.
- LaSalle, M. (2000). *Complicated Women – Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. New York: Thomas Dunne Books.
- LaSalle, M. (2002). *Dangerous Man – Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*. New York: Thomas Dunne Books.
- Leff , L. J., Simmons, J. L. (2001) *The Dame in the Kimono*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Malone, A. (2011). *Censoring Hollywood: Sex and Violence in film and on the Cutting Room Floor*. Jefferson: Mcfarland.
- Maltby, R. (1995). *The Production Code and The Hays Office*. T. Balio (Ed) *Grand Design – Hollywood As A Modern Business Enterprise, 1930-1939* (s. 37-73). Los Angeles: University of California Press.
- Moley, R. (1945). *The Hays Office*. New York: The Cornwall Press.
- Onat, E. S. (2012). *Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Güzel Sanatlar Enstitüsü (DEÜ), İzmir.
- Onat, E. S. (2019). *Hays Yasaları (Yapım Yönetmeliği) – Kilise-Hollywood Savaşı ve Amerikan Sansür Yönetmeliği, SineMasal “Zihniyet”*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Pryor, T. M. (Aralık, 1965). *Joe Breen, Sire of Code Ratings Dies*, *Variety*, 2.
- Robinson, D. (1968). *Hollywood in the Twenties*. İngiltere: Page & Thomas Ltd.
- Shindler, C. (2005). *Hollywood in Crisis*. New York: Routledge.
- Siegel, S. ve Siegel, B. (2004). *The Encyclopedia of Hollywood* (2. Baskı). New York: Facts on File.
- Sklar, R. (1975). *Movie Made America*. New York: Vintage Books.
- Staiger, J. (2010). *Les Belles Dames sans Merci, Femmes Fatales, Vampires, Vamps, and Gold Diggers: The Transformation and Narrative Value of Aggressive Fallen Women*. V. Callahan (Ed). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History* (s. 32-57). Detroit: Wayne State University Press.
- Quigley, M. (1937). *Decency in Motion Pictures*. New York: The Macmillian Publishers.
- Walsh, A. (1986). *Women's Films and Female Experience*, New York: Praeger.
- Walsh, F. (1996). *Sin and Censorship*. Yale University Press.

## KIBRIS TÜRK DÜĞÜN KÜLTÜRÜ VE GELİN ONARICILAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

### ■ Yeşim ÜSTÜN AKSOY

Doç. Dr.,

Yakın Doğu Üniversitesi

e-posta: yesim.ustunaksoy@neu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-2704-7469

### ■ Dilan ÇİFTÇİ

Doç. Dr.,

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

e-posta: dciftci@ciu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3806-3915

### ■ Şevket ÖZNUR

Prof. Dr.,

Yakın Doğu Üniversitesi

e-posta: sevk.oznur@neu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0498-3916

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212566>

### ÖZ

*İnsan yaşamında geçiş dönemlerinden biri olan evlenme, evlenecek bireyler ve aileler arasında yeni ilişkilerin kurulması, kültürel, sosyal, ve ekonomik yönünün olması gibi bir çok nedenden dolayı, insanların yaşamlarında çok önemli bir yeri vardır. Evlilik aşamaları belli kural ve kalıpları içerir ve bu aşamaların gelenek, görenek, adet, tören açısından oldukça zengin bir içeriği vardır. Evlilik düğün öncesi, düğün ve düğün sonrası şeklinde aşamalarda planlanır. Düğün, bireylerin bir araya gelmesini sağlayan, toplumda nasıl davranmaları gerektiğini gösteren, kendi aralarındaki sosyal bağı güçlendiren, kültürel mirasın bilincine varmalarını sağlayarak değer yargılarını, inançlarını ve gelenek göreneklerini canlandıran, eğlendiren ve mutluluk veren işlevleri ile Kıbrıs Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu araştırmanın amacı eski Kıbrıs Türk düğün kültürü ve gelin onarıcılar üzerine bir inceleme yapmaktır. Bu çalışmada, Kıbrıs'ta Lefkoşa, Mağusa, Girne ve Güzelyurt bölgelerinde yaşayan 60 kişi ile görüşülmüştür. Bu araştırma nitel bir araştırma olup, yarı yapılandırılmış görüşme formları yardımıyla durum çalışması modeli kullanılmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** Halk bilimi, eski Kıbrıs Türk düğün kültürü, düğün, hamam, çeyiz, gelin onarıcılar

## A STUDY ON TURKISH CYPRIOT WEDDING CULTURE, BRIDAL HAIR STYLISTS AND MAKE-UP ARTISTS

### **ABSTRACT**

*Marriage, which is one of the transition periods in human life, has a very important place in people's lives due to many reasons such as establishing new relationships between individuals and families to marry and having cultural, social and economic aspects. Marriage stages include certain rules and patterns and these stages have a very rich content in terms of traditions, customs, traditions and ceremonies. Marriage is planned in stages such as pre-wedding, wedding and post-wedding. Wedding has an important place in Turkish Cypriot culture with its functions that enable individuals to come together, show how they should behave in society, strengthen the social bond among themselves, make them aware of cultural heritage, revive their values, beliefs and traditions, entertain and make them happy. The aim of this research is to make an examination on the old Turkish Cypriot wedding culture, bridal hair stylists and make-up artists. In this research, 60 people living in Nicosia, Famagusta, Girne and Güzelyurt regions of Cyprus were interviewed. This research is a qualitative research and a case study model was used with the help of semi-structured interview forms.*

**Keywords:** *Folklore, ancient Turkish Cypriot wedding and culture, Turkish bath, dowry, bridal hair stylists and make-up artists*



## Giriş

İnsanoğlu kusursuz bir yaratık değildir. Onun içindir ki dilimizde “Hatasız insan yoktur” diye bir atasözü oluşmuştur. İnsanoğlunun zaafların-dan biri de bilerek/ bilmeyerek hata yapmasıdır. Bu, bütün zamanlarda ve bütün coğrafyalarda yaşanmıştır/yaşanmaktadır.

Ama insan yaşlandıkça ve deneyim sahibi oldukça, bu hatasının farkına varır. Bu deneyimini, aynı hatayı yapan kendinden küçüklere aktarmak ister. Aktarırken hatasını doğrudan yüzüne vurmaz, Ona ders vermek için, kendi deneyimini bir başkası yaşamış gibi ikinci ağızdan anlatmayı ve muhatabına “ Sakın sen de aynı hataya düşme” demeyi tercih eder. Bu öğüt, tecrübeye dayandığı için kabul görür ve hoşça gider. O, beğendiği bu anlatımı bir başkasına anlatır. Tecrübeler ve anlatımlar aktarıldıkça halk arasına yayılır ve halkın ortak malı olur. Bu bağlamda; Halk bilimi toplumunun sahip oldukları gelenek ve göreneklere hem maddi hem de manevi olacak şekilde sahip çıkan, kendi yöntemleri ile bunları gruplandıran ve kültürel değerler ile birlikte harmanlayarak değerlendiren bilim dalı olarak tanımlanabilir.

Halk biliminin araştırma kapsamına toplum kültürü girmektedir. Bu bağlamda farklı siyasi görüşler doğrultusunda da halk kavramının tanımı değişiklik göstermektedir. Aynı zamanda ideolojik görüşler de farklı tanımların yapılmasına sebep olmaktadır. Folklorcüler için bu tanım, bireylerin sahip oldukları ortak kültürler ile değerler biçiminde yapılmaktadır. Aynı zamanda hem farklı meslek gruplarına sahip bireyler hem de köy ya da şehirde yaşamaları fark etmeksizin tüm bireyleri kültürün taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak betimlenmektedir (Sözer, 2005).

1570-1571 yılından sonra, Kıbrıs adasına Anadolu’dan gelen Türkler yerleşmeye başlamışlardır. Bu yerleşme ile birlikte Türkler, kendilerine ait gelenek - göreneklerini de buraya taşımışlardır. Kıbrıs Türkleri Anadolu’dan gelen Türklerin torunlarıdır; Bu toplum dört yüz yıllık tarihi süre içerisinde ırksal saflığını muhafaza etmiştir (Yorgancıoğlu,2004).

Kıbrıs Türk Topkumu da yüksek kültürüne sahip Türk ulusunun bir parçası olarak bu alanda hatırı sayılır bir ilerleme göstermiştir. Yüzyıllar boyunca Anayurttan ayrı yaşamasına rağmen bu kültürü sürdürmüşlerdir.

Kıbrıslı Türklerin gerçekleştirdikleri düğünlerin geçmişi hem literatürde yer alan araştırmalar doğrultusunda hem de var olan kaynaklar doğrultusunda yüz yıllık bir geçmişe sahip olduğu ifade edilmektedir. Eski devirlerde düğün pazartesi günü başlardı. Düğünün bu gününde kızın, çeyiz olarak götüreceği yorganlar çalgılarla kaplanmaya başlardı. Başlı bütün hanımlardan birisi bu işi başlatır ve diğer hanımlar da yardıma gelirlerdi. Yorganların dikiminin ardından yatakların doldurulması gerçekleştirilirdi. Bu işlemin ardında da beyaz çarşaf ile birlikte üzerine kırmızı renk bir örtü serilirdi. Bu işlemin hemen sonrasında ise yatak ve yorganlar gümüşlenirdi. Tüm bu etkinlikler kapsamında toplanan para miktarı düşük ise sadece çalgıcılara, toplanan para miktarı yüksek ise hem geline hem de çalgıcılara düşerdi. Evlenecek olan çiftin sahip olacakları ilk çocuğun erkek evlat olması temennisi ile de yorgan üzerinden bir erkek çocuk yuvarlandı (Yorgancıoğlu,2004).

Salı günü kimse bir iş yapmazdı.”Salı gün başlanan iş sallanır, tamamlanmaz” düşüncesi hakimdi. Bundan dolayıdır ki bugünde sadece yenir, içilir ve eğlenilirdi. Çarşamba günü çok hareketli günlerden biriydi.Kızın bütün eşyası çalgılı törenlerle, kendi evine taşınır. Eşyalar develere yükletilir, cam eşyası gibi kırılabilenler ve yorganlar sağdıçların omuzlarında ve başlarındaki buğday sapından yapılmış sestalarda nakledilirdi. Deve katarının hemen önünde, alnına al grep bağlanmış, telli pullu bir peşenk yer alırdı. Mutfak ihtiyacına yönelik eşya genel olarak en arkadaki deveye olurdu. Gelinin eşyası taşınırken, geçilen yerlerde tütsü vermek adeti mevcuttu. Bir yandan eşyalar taşınırken, diğer yandan da çeşitliler pişirilir ve hazır olanlara öğle yemeği verilirdi (İslamoğlu,2004).

Aynı gün yemekten sonra, gelenekler doğrultusunda sadece kadınlara yönelik gelin hamamı adı verilen hamam etkinliği gerçekleştirildi. Gelinin hamama gidişi, tıpkı nikah için düzenlenen hamamın bir benzeridir. Atlar, arabalar süslenir ve öylece gidilirdi. Söz konusu bu etkinlik için çağrılan çalgıcılar ve kadınlar daha önceden hamamda bulunurlardı. Ardından ise gelin hamamda çalgılar eşliğinde karşılanırdı. Karşılama havası çalarken:

“Beyaz fese baş bağlamış gül pembe canım,” sözleriyle gelinin çarşafı, peçesi alınır ve yüzünden aşağıya ak bir duvak sarkıtılırdı. Bunun hemen ardından ise gelini, giriş yeri sağ tarafta bulunan kafesli ve yerden daha yüksek duran ve gelin için özel tasarlanmış yerine yerleştirirlerdi (Yorgancıoğlu,2004).

Yakın arkadaşlarından birisi de kendisiyle birlikte olabilirdi. Bu esnada peştamallara sarınmış, yarı çıplak tellak kadınlar hamam kısmından, bahis konusu salona girerek, müzikle oynamaya başlardı. Eğer önceden tutulmuş rakkaseler varsa, onlar da oyun oynar ve halkın eğlenmesini sağlarlardı. Oyun oynayan ve herkesi eğlendiren rakkaselere ve tellaklara, omuzlarına arşınlı kumaşlar koymak suretiyle hediyeler verilirdi. Oyunculara gümüşlemek de adetti (Yorgancıoğlu,2004).

Sonra, yüzüne yine duvak örtülen gelin, kendisi için özel olarak tasarlanmış yerden çıkarılır ve sağdıç hanımların eşliğinde aşağıya götürülürdü. Gelinin kollarına giren bu hanımlar ellerinde normal boyutlarından daha uzun, beyaz renkli ve kurdelesini bulunan, telli mumlar taşırlardı. Bu arada orada davetli olarak bulunan hanımlarda bu mumlardan alırdı. Tellakların omuzlarında, ters olarak vazedilen leğenlerde, dörder mum yanardı. Çalgılar çalıp, rakkase ve tellaklar oynayarak, gelini, havuzun etrafında yedi defa döndürürlerdi (Yorgancıoğlu,2004).

Son dönüşte gelini, hamamdan içeriye sokup yıkarlardı. Gelin, yıkanıp havlulara sarılmasının ardından, duvak gelinin yüzüne tekrar örtülür ve salona geçilirdi. Gelin buraya geldiğinde kendi annesinin, kayınvalidesinin ve yaşlı kadınların ellerini saygıyla öper ve giydirilip hazırlanırdı. Kız ve oğlan akrabaları bu arada çalgıcıları gümüşlerlerdi. Bu işler bittikten sonra gelin ve aile üyeleri, renk renk süslenmiş arabalar ile eve dönerken, diğer davetliler de dağılırlardı. Akşamleyin aileden olanlara ve çalgıcılara yemek verilirdi (İslamoğlu,2004).

Çarşamba günün gecesini, düzenlenen kına için gelen kadınları aile üyelerinden iki kişi karşılardı. Kınaya katılan misafirleri, çalgıcılar, Mevlevi Peşrevi ile karşılarlardı (İslamoğlu,2004). Daha sonraları karşılama havası olarak Kozan Marşı kullanılmaya başlandı. Bu arada, karşılama havası ile beraber okunan bazı mısralar da mevcuttu. “Arap da çıkarmış dilini, dilini. Gorkarım ısıracak gelini, gelini. Elini da sarmış beline, beline Oh maşallah” (Gökçeoğlu, 1999).

Saat ona kadar misafirlerin hepsi gelmiş olur, müzikler çalmaya başlar, herkes eğlenmeye başlardı. Yaklaşık olarak on sularında titizlik ile hazırlanan misafirlerin bulunduğu yere gelin getirtilirdi. Gelinin başında çok değerli taşlardan oluşan görkemli bir taç olurdu ve but aca eşlik eden süslemelere gelinin yüzünde yer verilirdi. Kullanılan bu mücevherler ya aileye ait olur veya yakın tanıdıklardan toplanırdı. Gelinin oturduğu yer, genel olarak yüksekçe bir yer olurdu. Gelin kürsüye oturduktan sonra misafirlere kahve, sigara ikram edilir ve gecenin on birine kadar çeşitli eğlencelerle vakit geçirilirdi (İslamoğlu, 2010; Öznur 2010).

On bire doğru damat olacak olan bireyin kınası, çalınan müzik ile birlikte gelinin oturduğu evine getirilirdi. Damat tarafındaki sağdıçların taşıdığı kınayı, kapıda yengeye verilir ve yenge kınayı eline alarak içeriye taşırdı. Oğlanın kınası gümüşlendikten sonra geri verilirdi. Düzenlenen kınadan toplanan para ise erkek tarafının sağdıçlarının olurdu.

Erkek tarafının sağdıçları kınayı götürmenden hemen önce ise damadın sağ elindeki serçe parmağa kına yakılırdı. Sonra sıra sağdıçlara gelirdi. Bu arada erkekler kadınlardan ayrı bir yerde yerler içerler, eğlenirlerdi (İslamoğlu,2004).

Saatler ikiye doğru ilerlediğinde gelin için hazırlanan kına müzik eşliğinde meydana çıkarılırdı. Sini olarak adlandırılana büyük bir tepsinin tam ortasında mum ile birlikte kına yer alırdı. Kınayı, orada bulunanların gümüşlemesi adetti. Kızın kinasından toplanan bu para ise, yenge kadının olurdu (Yorgancıoğlu,2004).

Kınanın işlenmesi bitince misafirlere mumlar dağıtılırdı. Gelin sağdıçları, yine kızın başına beyaz renk bir duvak örütülerek, kollarından tutulurdu. Kınaya katılanlarda ise yine mumlar bulunurdu. Bu mumlar tabiki de uzun beyaz renk kurdeleler ile süslenmişti. Mumların yakılması ile birlikte gelin evinin bahçesinde dolaştırılırdı. Bu ana aynı zamanda müzik de eşlik eder ve kınaya davet edilenler ile birlikte oyunlar oynanır ve testi kırılırdı. Testinin kırılması ise bereket uğur getireceği şeklinde yorumlanırdı.Bunlar bittikten sonra, başındaki duvak kaldırılırdı. Çalgıcılara özel yemek verilirken, misafir hanımlara da çörek, hellim veya peynir ikram edilirdi. Gelin de arzu ettiği takdirde bir şeyler yiyebilirdi (İslamoğlu, 2010; Öznur, 2010).

Şafak sökünceye kadar eğlencelere devam edilirdi. Şafağın sökmesiyle birlikte gelin için hazırlanan duvak başına örtülür ve ardından gelini sandalyeye yerleştirirlerdi. Başını tüm kadınlardan iki kişi biri sağ eline, diğeri ise sol eline kına yakardı. Kına, geçmiş zamanlarda parmaklar dahil, avuç ortasına kadar konurdu. Sonraları, sadece parmak uçları ve avuç ortası kınalanarak eller al velelerle bağlanırdı. Bu ana dek sabah fasıllarını söyleyen çalgıcılar, gelinin ellerine kına sürülürken şu mısraları okurlardı:

*Seyirdidig çıgđıg hanaya  
Gadınnar gelsin kınaya  
Hayıf dovuran anaya  
Gal evimiz, gal sen evimiz şen<sup>L:1 SEP:1</sup>Biz gidiyoruz  
Köşebaşının nalbandı<sup>L:1 SEP:1</sup>  
Hep atlar buna nallandı<sup>L:1 SEP:1</sup>  
Gelin hanım kınalandı<sup>L:1 SEP:1</sup>  
Gal evimiz, gal<sup>L:1 SEP:1</sup>  
Şen evimiz şen<sup>L:1 SEP:1</sup>  
Biz gidiyoruz (Gökçeoğlu, 1999).*

Bu sözler, baba evinden ayrılacağını hatırlattığı için gelin ağlardı. Eller kınalandıktan sonra, sıra ayakların kınalanmasına gelirdi. Ayaklara kına yakılırken de, şunlar söylenirdi:

*Kebabcıların şişi  
Gelinin inci dişi  
Kınanız mübareki  
Biz isderig bahşişi (Saraçoğlu,2004).*

Sabahleyin sona eren bu törenlerden sonra gelin yatmaya götürülürdü. Perşembe gün öğle vakti yaklaşırken gelin süslenmesi için hazırlanırdı. Perşembe gün tepebaşı (Bindallı) gelinliğini giymiş olduğu halde misafirlerin toplandığı salona girerdi. Çalgıcılar gelini Karşılama Havası'yla karşılar, bu esnada kuşatma işi başlardı. Önce gelinin babası, elindeki kuşağı üç defa kızının beline bağlayıp çözdükten sonra, kızına takı takardı. Kız ise babasının elini öperken gözleri yaşardı. Ardında sıra ile anne ve diğer akrabalar kuşatmaya iştirak ederlerdi. Oğlan ailesi bu kuşatmaya katılmazdı (İslamoğlu,2004).

Kuşatma töreninden sonra gelin, atlastan, işlemeli kumaşlarla süslü arabaya binerek yeni evine doğru yol alırdı. Damat, gelini kapıda karşılar, gelini eve aldıktan sonra gelin için özel olarak hazırlanan yere götürür ve oturtmasının ardından güveyi bulunduğu yerden

çıkardı. İçeriye alır ve önceden hazırlanan yere oturtur, bundan sonra güveyi oradan ayırırdı.

Gece olması ile birlikte imam eşliğinde damat ve arkadaşları ile birlikte evin önünde dualar edilir ve yatsı namazı kılınırdı. Bunun ardından yine bir gelenek olarak damat arkadaşları tarafından yumruklanarak eve sokulurdu. Tüm bunların tamamlanması ile birlikte de misafirler artık dağılırdı (Yorgancıoğlu,2004).

Damadı, gelin ayakta durarak karşılar, sonrasında ise damat Allah rızası için iki rekat namaz kılardı. Namazdan sonra yenge kadın oğlan ve kızı el ele verip odadan ayrılır ve içerisinde yemek olan bir tepsiyi getirip çıkardı. Damat ise gelini ilk defa olarak namazdan sonra görürdü. Daha sonra tepsideki yiyecekleri karısıyla beraber tüketti. Bu yemek çoğu zaman pişmiş güvercin olurdu. Güvercin yenmesi sebebi, ailenin güvercinler gibi muhabbetli olması içindi. Bu yemekten oğlan, eliyle önce gelini yedirir, sonra da gelin oğlanın yemesine yardım ederdi. Zifaf gecesi diye isimlendirilen bu gecenin sabahında oğlan, geline kıymetli bir mücevher hediye ederdi (İslamoğlu, 2010; Öznur, 2010).

## **Yöntem**

### **Araştırma Deseni**

Bu çalışmada, Kıbrıs Türk düğün kültürünü ve gelin onarıcıları incelemek için betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yaklaşımına uygun olarak durum çalışması modeli temel alınmıştır. Betimsel çalışmada bilimin kaydetme, gözlem, olaylar arasındaki ilişkileri saptama ve kontrol edilen değişmez ilkeler üzerinde genellemeler yapmak söz konusudur. Kısacası bilimin tasvir özelliği ön plandadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

### **Çalışılan Grubu**

Bu çalışma Kuzey Kıbrıs'ta yaşayan 60 kişiyi oluşturmaktadır. Örneklem yöntemi olarak amaçlı örneklem ve kolay ulaşılabilir örneklem kullanılmıştır. Araştırmaya katılan katılımcılara ait bilgilere Tablo 1'de yer verilmiştir.

	Tema	N
Yaş	60-64 yaş arası	9
	65-69 yaş arası	13
	70-74 yaş arası	16
	75-79 yaş arası	10
	80-84 yaş arası	6
	85-89 yaş arası	5
	90-94 yaş arası	1
Doğum yeri	Lefkoşa	11
	Mağusa	18
	Girne	9
	Güzelyurt	1
	Lefke	2
	Baf	11
	Larnaka	3
	Limasol	5
	Şimdi yaşadığı yer	Lefkoşa
Mağusa		20
Girne		9
Güzelyurt		9
Evlendiği yer	Lefkoşa	16
	Mağusa	17
	Girne	7
	Güzelyurt	1
	Lefke	1
	Baf	11
	Larnaka	3
	Limasol	4
	Evlendiği yıl	1940-1944 yılları arası
1945-1949 yılları arası		1
1950-1954 yılları arası		4
1955-1959 yılları arası		9
1960-1964 yılları arası		9
1965-1969 yılları arası		17
1970-1974 yılları arası		12
1975-1979 yılları arası		7

**Tablo 1:** Araştırma Grubunun Kişisel Özellikleri

### Veri Toplama Aracı

Bu çalışmada görüşme formu hazırlanırken, soruların görüşmeciler tarafından açık ve anlaşılır bir biçimde hazırlanmasına özen gösterilmiştir. Görüşme formunun iç geçerliliğini sağlamak için görüşme formu iki uzmana verilmiş ve incelenmesi sağlanarak bazı soruların içeriğinin anlaşılmasından, net olmamasından dolayı görüşme soruları listeden çıkarılmış, bazı soruların ise anlaşılabilirliği geliştirilerek görüşme formuna son şekli eklenmiştir. 60 kişi ile birlikte görüşme yapılmıştır.

Araştırmanın veri kaynağı, katılımcılar ile yapılan görüşmelerden elde edilen yazılı kayıtlardan oluşmaktadır. Görüşme saatleri katılımcılarla önceden görüşüp onlara uygun saati ve günü ayarlayarak, her iki taraf için uygun zamanda bire bir görüşmeler yapılmıştır. Katılımcılar ile yapılan görüşmelerin süreleri 20 ile 25 dakika arasında sürmüştür. Görüşmelerde

yapılan tüm görüş ve öneriler görüşme formuna yazılarak kayıt altına alınmıştır.

### Verilerin Analizi

Bu araştırmada “içerik analizi”nden yararlanılmıştır. İçerik analizinde asıl işlem, birbirine benzeyen verileri temalar ve kavramlar çerçevesinde toplamak ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir şekilde düzenlemektir (Yıldırım ve Şimşek, 2008).

### Bulgular ve Yorum

Kuzey Kıbrıs için kültürel bağlamda önemli bir yeri olan ve tarihsel süreç içerisinde kendisine farklı adlandırmalar eklenen gelin onarıcılar ile ilgili yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bilgiler çalışmanın bu bölümünde ele alınacaktır. Bu noktada, mülakata katılan katılımcıların verdiği cevaplar ışığında Tablo 2 katılımcıların gelin onarıcılarının kim olduğuna ilişkin görüşlerini yansıtmaktadır.

Gelin Onarıcısının İsmi	Sayısı
Cemaliye	13
Cemiye	1
Sevil	1
Zühre	2
Ayşe	4
Ümmü	3
Andrikko	2
Mentüfiye	1
Türkan	1
Lanan	1
Tahire	2
Keziban	4
Seriya	1
Latife	1
Şifa	1
Devrim	1
Seniha	1
Selma	5
Şenay	1
Osman	2
Veysel	2
Zehra	1
Sıdıka	2
Nüşet	3
Minise	1
Havva	1
Önel	1
Dervişe	1
Melahat	1
<b>Toplam</b>	<b>61</b>

**Tablo 2:** Katılımcıların Gelin Onarıcılarının Kim Olduğuna İlişkin Görüşleri

Tablo 2’de görüldüğü üzere katılımcılar arasında gelin onarıcı olarak en fazla Cemaliye (n=13), Selma (n=5) ve Ayşe (n=4) olmuştur. Buna ek olarak 29 farklı gelin onarıcı isim olarak katılımcılar tarafından kaydedilmiştir. Gelin onarıcılar arasında Kuzey Kıbrıs’a özgü isimler dikkat çekerken, Andrikko farklı etnik kökenden gelen gelin onarıcı olarak kaydedilmiştir. Tablo 3, katılımcıların gelin onarıcılarının özelliklerine ilişkin kendi deneyimlerini ve

görüşlerini özetlemektedir.

Tema	Sayısı
Bakımlı ve güzel	8
Güler yüzlü ve neşeli	12
Yardımsaver	1
Konuşkan	2
Akıllı ve becerikli	2
Sevecen ve sempatik	3
İyi	28
Zevkli	1
Sakin	2
Çekici	1
Girişken	1
İşini seven	1
Hanımefendi	2
Kibar	4
Modern	1
Meraklı	3
Tatlı dilli	2

**Tablo 3:** Katılımcıların Gelin Onarıcılarının Özelliklerine İlişkin Görüşleri

Tablo 3, katılımcıların gelin onarıcılarının özelliklerine göre görüşlerine bakıldığında en çok kullanılan ifade olarak 'iyi' öne çıkmaktadır. Bu nedenler katılımcılar gelin onarıcılarının iyi olduğunu dile getirmişlerdir. Bunun yanında katılımcılar arasında gelin onarıcılarının güler yüzlü ve neşeli olduğu görüşü yaygındır (n=12). Ayrıca, katılımcıların görüşlerine göre gelin onarıcılar büyük oranda bakımlı ve güzel olarak kaydedilmiştir (%10.8). Tablo 4, katılımcıların gelin onarıcılarının saç ve makyajlarını nerede yaptıklarına ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Yer	Sayısı
Geçitkale	1
Vadili	2
Yeşilova	1
Ev	34
Gelin onarıcının evi	6
Gelin onarıcının dükkanı ve kuaför salonu	15
Mağusa	1
Ozanköy	1
Güneşköy	1
Türkmenköy	1
Sütlüce	1
Baf	2
Limasol	1
Ayyorgi	1
Mallıdağ	3

**Tablo 4:** Katılımcıların Gelin Onarıcılarının Saç ve Makyajlarını Nerede Yaptıklarına İlişkin Görüşleri

Tablo 4'e bakıldığında katılımcıların gelin onarıcılarının genellikle saç ve makyajları gelinin kendi evinde yaptıkları görülmektedir (n=34). Bunun yanında, katılımcılar arasında büyük oranda gelin onarıcılar tarafından saç ve makyajın gelin onarıcının kendi dükkanı ya da kuaför salonunda yapıldığı kaydedilmiştir. Yerleşim yeri olarak verilen cevaplara bakıldığında

katılımcılar arasında gelin onarıcılarının hemen hemen 5 yerleşim bölgesinin içerisinde dağıldığını söylemek doğrudur. Bunun yanı sıra katılımcılar arasında yerleşim yeri olarak ifade edilen Baf bölgesi (1) 1974'ten sonra Kıbrıs'ın güneyinde kalan bir bölge olduğundan gelin onarıcılarının Kıbrıslı Rumlar arasından olduğu görülmüştür. Tablo 5, katılımcıların gelin onarıcılarının saç ve makyajlarına ne kadar sürede yaptıklarına ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Süre	Sayı
7 saat	1
5 saat	1
1.5 saat	1
1-1.5 saat	1
1.5-2 saat	1
1 saat	12
1-2 saat	7
yarım saat	3
2 saat	14
3 saat	3
2-3 saat	5
4-5 saat	2
3-4 saat	7
Sabahtan öğlene kadar	2
Vakit vardı çünkü gelin onarıcılar kendi evlerinde kalırlardı	1
Öğle yemeğinden sonra hazırlıklar yapmaya başlamırdı ve akşama kadar sürerdi	1

**Tablo 5:** Katılımcıların Gelin Onarıcılarının Saç ve Makyajlarını Ne Kadar Sürede Yaptıklarına İlişkin Görüşleri

Tablo 5'e bakıldığında genel olarak gelin onarıcılarının saç ve makyajları 1 ve 2 saat arasında yaptıkları görülmektedir. Bunun dışında, katılımcılar 2 saatten daha uzun süren saç ve makyaj yapımından bahsetmektedir. Bunun yanında, katılımcılar arasında dile getirilen bir diğer önemli konu ise gelin onarıcılarının gelinin kendi evinde kalıyor olması ya da gelinlerle birlikte öğle yemeğinden sonra aile fertleri gibi saç ve makyaj yapımına başladıktan sonra akşama kadar sürmesi şeklindedir. Bu bilgiler ışığında gelin onarıcılarının gelinlerle düğün günü yoğun vakit geçirdiklerini söylemek yerinde olacaktır. Tablo 6, katılımcıların gelin onarıcılarının makyajlarını yaparken hangi malzemeyi kullandıklarına ilişkin görüşlerini özetlemektedir.

Malzeme	Sayı
Fondöten	3
Rimel	11
Takma kirpik	1
Pudra	18
Sürme	7
Likit	3
Ruj(kırmızı)	34
Krem	2
Far	9
Kalem (göz, kaş)	11
Rujdan alık	2
Alık	25
Her şeyi kullanırdı	1
Gül suyu ile yüz temizleme	1
Hatırlanıyor	3

**Tablo 6:** Katılımcıların Gelin Onarıcılarının Makyajlarını Yaparken Hangi Malzemeyi Kullandıklarına İlişkin Görüşleri



Tablo 6'ya göre katılımcılar arasında en yaygın cevap olarak gelin onarıcılarının kullandıkları malzeme olarak ruj öne çıkmaktadır. Bunun yanında katılımcılar ruj cevabını 'kırmızı' ruj diyerek daha belirgin kılmıştır (n=34). Bir diğer büyük oranda kullanılan malzeme ise allık olmuştur (n=25). Katılımcılar bununla birlikte gelin onarıcılarının genellikle pudra, göz kalemi ve rimel kullandıklarına işaret etmişlerdir. Bunun dışında Kıbrıs'ta yaygın bir kullanım olarak yüzü temizlemede gül suyu kullanımı bir katılımcı tarafından dile getirilirken, 7 katılımcı da sürme kullanımına dikkat çekmiştir. Tablo 7, katılımcıların gelin onarıcılarının saç yaparken hangi malzemeyi kullandıklarına ilişkin görüşlerini listelemektedir.

Malzeme	Sayısı
Duvak	6
Çiçekli taç	5
Topuz tutacağı	1
Taç	5
Bigudi/maşa/Lüle makinesi	24
Fön makinesi	2
Taş	2
Gelin teli	1
Tarak	4
Sprey	4
Saçın sert durması için limon	1
Toka	3
Firkete	2
Hatırlamıyor	3

**Tablo 7:** Katılımcıların Gelin Onarıcılarının Saçlarını Yaparken Hangi Malzemeyi Kullandıklarına İlişkin Görüşleri

Tablo 7'de görüldüğü üzere, katılımcıların verdiği yanıtlar neticesinde gelin onarıcılarının saçları yaparken en fazla bigudi/maşa/lüle makinesi kullandıkları ortaya çıkmıştır (%15.1). Buna ek olarak katılımcıların gelin onarıcılarının saç yaparken kullandıkları malzemeler arasında duvak (n=6) ve çiçekli taç (n=5) da öne çıkmıştır. Tablo 8, katılımcıların saç ve makyajlarını kimin seçtiğine ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Görüş	Sayısı
Gelin onarıcısı/kuaför	54
Kendi kararı	4
İkisinin kararı	2

**Tablo 8:** Katılımcıların Saç ve Makyajını Kimin Seçtiğine İlişkin Görüşleri

Tablo 8'de görüldüğü üzere katılımcıların yarısından çoğu saç ve makyajını nasıl olacağına gelin onarıcısının karar verdiğini kaydetmiştir. Bu noktada Tablo 9, katılımcıların saç modellerine ilişkin görüşlerini özetlemektedir.

Saç Modeli	Sayı
Dalgalı	5
Düz	1
Lüle	34
Toplu	9
Açık	9
Kabarık, bombeli ve yüksek	9
Yarı toplu	5
Vak	1
Topuz	14
Yarım topuz	2
Dağınık topuz	3
Parçalı topuz	1
Kahkül	3
Kısa saç	5
Uzun saç	1

**Tablo 9:** Katılımcıların Saç Modellerine İlişkin Görüşleri

Tablo 9'a göre katılımcılar arasında en yaygın olarak kaydedilen görüş gelin onarıcılarının gelin saç modeli olarak lüle (n=34) ve topuzu (n=34) tercih ettikleri görülmüştür. Tablo 9'da listelenen görüşler Tablo 8'de ve Tablo 7'de listelenen görüşlerle birlikte ele alındığında ortaya çıkan sonuç gelin onarıcılarının gelinlerin saçlarında özellikle lüle makinesi kullanarak, lüle ve topuz modellerini kullandıkları şeklinde olmuştur. Tablo 10, katılımcıların makyajlarında kullanılan renklere ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Renkler	Sayı
Sade tonlar	3
Açık tonlar	4
Krem tonları	2
Kahve tonları (ruj)	4
Siyah tonları	2
Siyah göz kalemi	3
Siyah sürme	7
Gül kurusu	1
Şeftali tonları (allık)	3
Siyah	2
Kırmızı (far & ruj & allık)	32
Bordo (ruj)	3
Pembe (far & allık & ruj)	19
Beyaz	1
Mavi	8
Yeşil	5
Koyu renkler	2
Turuncuya yakın renkler	1
Yüziime giden renkler	1
Hatırlanıyor	1

**Tablo 10:** Katılımcıların Makyajlarında Kullanılan Renklere İlişkin Görüşleri

Tablo 10'da katılımcıların gelin onarıcılar tarafından makyajlarda kullandıkları renkler ile ilgili görüşleri yer almaktadır. Görüşlerde öne çıkan bulgular şu şekilde olmuştur. Gelin onarıcılar tarafından en yaygın kullanılan renkler kırmızı ruj, far ve allık şeklinde olmuştur. Onu takip eden oranda pembe ruj, far ve allık kullanımının da yoğunlukta görüş olarak bildirildiği gözlemlenmektedir. Tablo 11, katılımcıların düğün törenlerinin nasıl olduğuna ilişkin görüşlerini özetlemektedir.

Düğün Töreni/Yeri	Sayı
Düğün 2 yerde olurdu	1
Düğün 2 gün sürerdi	4
Düğün 3 gün sürerdi	7
Düğün 4 gün sürerdi	2
Düğün 5 gün sürerdi	2
Düğün 1 hafta sürerdi	1
Düğün 8 gün sürerdi	1
Düğün öğlenden akşama kadar sürerdi	1
Saat 3'ten 5'e tören olurdu	1
Düğün tebrikli olurdu	9
Düğün gezdirmeli olurdu (gezdirmede buğday atılırdı)	3
Düğün kalabalık olurdu	8
Sade bir düğün töreni oldu	3
Kına gecesi yapılırdı (kına gecesi 1 gün önceden yapılırdı, herse, çörek, hellim, kuruyemiş fırın yemekleri yapılırdı)	13
Gelin yüksek bir yerde oturulurdu	1
Oyunlar oynanardı	1
Hayvanlar kesilirdi	2
Düğün askeri gazinoda olurdu	1
Taka töreni yapılırdı	4
Düğün töreni evin bahçesinde olurdu	5
Düğün evde olurdu	6
Düğün köyde olurdu	1
Düğün, düğün salonunda olurdu	1
Düğün çok güzel olurdu oldu	4
Hediye getirilirdi	1
Geline kuşak takılırdı	1
Erkekler ayrı kadınlar ayrı eğlenirdi	1
Gelin hamama yapılırdı	4
Gelin fotoğrafçya götürülürdü	1
Gelin kuşatılırdı	1

**Tablo 11:** Katılımcıların Düğün Törenlerinin Nasıl Olduğuna İlişkin Görüşleri

Tablo 11, Kuzey Kıbrıs düğün geleneklerine özgür folklorik öğeleri de içeren çok çeşitli görüşleri ele almaktadır. Katılımcıların görüşleri arasında düğün yeri olarak kalabalık ve tebrikli düğünlerin öne çıktığı görülürken. Bunun yanı sıra kına gecesinin yapıldığı, gezdirmeli düğünlerin olduğu, geline kuşak takıldığı şeklinde görüşler ve anımsamalar da katılımcılardan gelen görüşler arasındadır. Tablo 12 katılımcıların düğün törenlerindeki yemek ve müziğe ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tema	Sayı
Düğün müzikli olurdu (grup, jaz müziği, klarnet, davul, keman, def, deblek, davul, darbuka, zurna,saz, davul)	46
Düğün müziksiz olurdu	1
Düğün yemekli olurdu (fırın makarnası, fırında patates, dolma, herse, ciğer, fırın kebabı, salata)	40
Düğün yemeksiz olurdu	1
Yemek düğünden önce evde olurdu	1
Yemek düğünden sonra evde olurdu	1

**Tablo 12:** Katılımcıların Düğün Törenlerindeki Yemek ve Müziğe İlişkin Görüşleri

Tablo 12'de katılımcıların düğün törenlerindeki yemek ve müziğe ilişkin görüşlerine bakıldığında, müzik ve yemek için yöresel özelliklerin öne çıktığını söylemek gerekir. Kıbrıs mutfağına özgü yemeklerin içeriğinde öne çıkarken halk müziği için gerekli enstrümanların düğün törenlerindeki müziklerde öne çıktığı görülmektedir.

## Sonuç ve Öneriler

Kıbrıs düğün kültürü diğer bir çok ögeyi de içerisinde barındıran önemli bir kültürel göstergedir. Öyle ki gerek manileri, gerek kılık-kıyafet gerekse farklı ritüelleri aracılığıyla toplum için önemli bir değerdir. Türk düğün kültürüne benzer özellikleri içerisinde barındırmasının yanı sıra, farklı bir çok ritüel ve gelenek de eski Kıbrıs düğünleri için geçerlidir. Bu geleneklerin bazıları geçmişten bugüne devamlılığını korumuş olmasına rağmen, bazıları zaman içerisinde yitirilmiştir. Bu bağlamda çalışmada özellikle modernleşme ile birlikte artık kullanılmayan bir kavram olarak 'gelin onarıcılar' incelenmiştir.

Gelin onarıcılar sadece eski düğün kültürünün bir parçası olmakla kalmayıp tarih sahnesindeki pek çok kültürel göstergeyi de temsil eden önemli bir olgudur. Gerek kullandıkları malzemeler gerek ise düğün günü gelin ile birlikte geçirdikleri ritüelistik süreçler önemli folklorik öğeleri barındırmaktadır. Düğün iki ailenin birleşmesinden çok daha fazlasıdır, dolayısıyla kültürün hem bedensel pratiklerle hem de somut kültürel öğelerle bezenmiş tarihsel tanıklıklarıdır. Bu çalışmada kendi düğün hatırları üzerinden ulaşılan farklı yaş gruplarından kadınlardan edinilen bilgiler ışığında gelin onarıcılarının Kıbrıslı Türk gelinlerinin hayatları için önem arz eden düğün günü yanlarında olduğu ve önemli kararları vermede etkin rol üstlendiğini söylemek yerinde olacaktır.

Çalışma Kıbrıs düğün kültürü için önemli bir kaynak sunmakla birlikte nitel araştırma yöntemlerinin hemen hepsinde olan sınırlı örneklem ve görece zayıf temsil özelliği taşımaktadır. Fakat katılımcıların farkı yerleşim bölgelerinden ve farklı yaş aralığından olması çalışmayı önemli kılmaktadır. Bütün bu bilgiler ışığında ileriki çalışmalarda gerek düğünlerin içeriğine gerekse erkek tarafından damadın düğüne hazırlık süreçlerini ele alan çalışmaların yapılması literatüre katkı koyacaktır.

## Kaynakça

Gökçeoğlu, M.( 1999).Hikayelerimiz-Tekerlemelerimiz.Lefkoşa: Ultra Matbaacılık.

İslamoğlu, M. (2004).Kıbrıs Türk Folkloru.Ankara: Ürün Yayınları.

İslamoğlu, M. & Öznur, Ş. (2010). Kıbrıs'ın Kültür Mirası Geleneksel Kıbrıs Türk ve Rum Düğünleri.Lefkoşa: Gökada Yayınları.

Saracoğlu, E.(2004).Kıbrıs Ağzı.Lefkoşa:Ateş Matbaası.

Sözer, C. (2005).Halk Bilimi Araştırma Notları.

Öznur,Ş.(2012).Kıbrıs Türk Kültürü,Kıbrıs Türk Yazarlar Birliği,Lefkoşa.

Yıldırım, A., & Simsek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınları.

Yorgancıoğlu, O.M.(2004).Kıbrıs Türk Folkloru.Gazimağusa:Halk Bilim .

## STİLİZE BİR ÜTOPYANIN İNŞASI: AMERİKAN BİLİM KURGU SİNEMASINDA AFRO-FÜTÜRİZM

■ Ece EROL

Doktora Öğrencisi

Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema ABD.

TRT Spor Canlı Yayın Editörü

e-posta: eceeroll@hotmail.com ORCID: 0000-0001-8436-2217

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212567>

### ÖZ

*Küresel bir sinema endüstrisi olarak Hollywood'un tarihçesi 19. yüzyıla değin uzanmaktadır. Global pazardaki lider konumunu ise 20. yüzyıldan itibaren elde etmiş, böylece dünya genelinde başat bir role sahip olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından farklı etnik kökenlerin ideolojik ve kültürel değerlerine de yer veren Amerikan sineması, ürün yelpazesini genişleterek her sınıf ya da kesime sinematik perspektifte kendini ifade edebilme imkanı tanımıştır. Bunlardan biri olan Afro-fütürizm, Afrika ve Afrika diasporasının geleceğini yeniden tasavvur eden bir akımdır. Bu akıma sinema, edebiyat, görsel sanatlar ve popüler müzik gibi pek çok alanda rastlanmaktadır. Alternatif bir dünyanın hayal edildiği Afro-fütürist sanat hareketinde bilim kurgu, fantezi ve siber kültür (teknoloji) aracılığı ile ulusal sınırlar ortadan kaldırılarak bilgi ve iletişim teknolojilerindeki dönüşüm ütopyanın merkezine yerleştirilir. Bu bağlamda çalışma boyunca, Afro-fütürizmin Hollywood üzerindeki felsefi ve estetik mit biçimlerine olan etkisi incelenmiş, Afro-fütürist projenin özündeki sinematik kodların neler olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** Afro-fütürizm, Bilim Kurgu, Amerikan Sineması, Hollywood

## THE CONSTRUCTION OF A STYLIZED UTOPIA: AFRO-FUTURISM IN AMERICAN SCI-FI CINEMA

### **ABSTRACT**

*The history of Hollywood as a global movie industry goes back to the 19th century. It has achieved its leading position in the global market since the 20th century. Thus having a dominant role throughout the world. Especially after the Second World War, Hollywood, which also included the ideological and cultural values of different ethnic origins, expanded its product range and gave every class or segment the opportunity to express themselves in a cinematic perspective. One of them, Afro-futurism, is a movement that re-imagines the future of Africa and the African diaspora. This movement can be found in many fields such as cinema, literature, visual arts and popular music. In the Afro-futurist art movement, where an alternative world is imagined, national borders are abolished through sci-fi, fantasy and cyber-culture (technology), and the transformation in information and communication technologies is placed at the center of utopia. In this context, through the study, the effect of Afro-futurism on philosophical and aesthetic myth forms on Hollywood has been examined, and the cinematic codes at the core of the Afro-futurist project have been tried to be explained.*

**Keywords:** Afro-futurism, Sci-Fi, American Cinema, Hollywood

## GİRİŞ

İnsanoğlunun tarih boyunca keşfedilmeyene karşı zaafı ve kendi geleceğini inşa etme çabası, nihayetinde teknolojinin de etkisi ile gün yüzüne çıkabilme imkanı bulmuştur. Bilim kurgu tam da bu noktada alternatif bir dünya arayışında olanların imdadına yetişmiş mevcut dünyada var olmayan, bilim ve teknolojideki şimdinin ve geçmişin gerçekleri ile harmanlanmış gelecek öngörülerini üzerinde şekillenmiştir. Başlangıçta bir edebiyat türü olarak hayat bulan bilim kurgu, zaman içerisinde çeşitli sanat dalları ile etkin bir biçimde etkileşime girerek yerini sağlamlaştırmıştır. Bu türün amacı insanın dış dünyasının gerçekliğini idrake yönelik semantik bir yapıya dayanır. Öte yandan bilim kurgu, insan yaşamının dönüşümünün imkansız olmadığını da göstermeyi amaçlar (Gültekin ve Özpay, 2020: s. 234). Gelecek dünyanın tasvirini somutlaştıran bilim kurgu sineması da popüler bir anlatım biçimi olarak sinemanın ilk yıllarından itibaren karşımıza çıkmaktadır. Bilim kurgu sineması, kendi anlam dünyası içinde bilinmeyi hayal gücü ile yoğunlaştırarak kurumsallaştırır. Bunu yaparken de çeşitli kuramsal ve kavramsal felsefi düşüncelerden yararlanarak, geleceği bilinmezlikten kurtarıp bilinir hale getirmek ister. İçinde bulunduğu dönemin sosyolojik, teknolojik, ekonomik ve politik dinamikleri de bu türe paralellik göstererek kurmaca dünyasına etki eder.

Geleceğe dair kaygılar ve varsayımlar sinema sanatında, bilhassa Hollywood film endüstrisinde sıklıkla rağbet gören konulardan biridir. Hatta Amerikan bilim kurgu filmleri çoğu zaman çeşitli ırkların alternatif dünyalardaki sınırsız öznelliklerine ev sahipliği yapmıştır. Afro-fütürizm de bunlardan biridir. Sosyal olarak inşa edilmiş gerçekliklerle mücadele etmek amacıyla bilim kurguyu temel alan Afro-fütürizm, aslen Afro-Amerikan bir tasarımdır. Bir diğer deyişle Afro-fütürizm, siyahi ırkın hayatı nasıl müzakere ettiğini keşfetmeye ve özellikle Afrodiasporik yaşamın geleceğine odaklanan disiplinler arası bir yaklaşımdır. Bu anlayış, tekno-kültür ve bilim kurgu temalarını kendi endişelerini anlamaya yönelik kullanmış; yalnızca sinema ve edebiyatta değil görsel sanatlar, müzik ve sahne sanatlarında da kendini geniş bir platformda ifade edebilme imkanı bulmuştur. Afro-fütürizm bir kültür olarak bakıldığında distopik, fütüristik ve sinematik evrenin gücünü ve cazibesini kullanarak kendine alternatif bir evren yaratır.

Afro-fütürist anlatıya duyulan ilgi Hollywood'un yakın zamanda dikkatini çekmiş ve 21. yüzyılda Afro-fütürist kurmacalara olan talep Amerikan film endüstrisinde artmıştır. Gerek eski Afro-fütürist yazarların edebi eserlerinin uyarlamaları, gerekse çekilen filmlerin devam serisi Amerikan sinemasında kayda değer bir biçimde yükselişe geçmiştir. Bu nedenle Afro-fütürist düşüncenin daha iyi algılanabilmesi amacıyla bu filmlerde yaratılan fütürist dünyanın neye hizmet ettiğinin analiz edilmesi önemlidir.

## AFRO-FÜTÜRİZM

Afro-fütürizm, Afro-Amerikan toplumu için Afrika diasporasının kültürünü yücelten ve kendilerine alternatif bir gelecek tanıma fikrinden yola çıkar. Daha kapsamlı bir tanıma ise Afrika kökenli halkların, kendi kültürlerinin dünyada hem sosyal, hem politik hem de sanatsal alanda daha merkezi bir konumda yer alması olarak tanımlanabilir. Benzer bir deyişle Afro-fütürizm, Afrika kökenli Amerikalı bireylerin zihinlerinin ve bedenlerinin dekolonizasyonunu savunarak, hayatta kalma mücadelesinde çevredeki toplulukların dikkatini çekmeye odaklanır (Kaplan, 2021).

Afro-fütürizm, gelecekte daha adil bir toplumu hayal eder. Kurtuluş bu türün çok önemli bir parçasıdır. Küresel bir hareket olarak Afro-fütürizmin geçmişi 1960'ların müzik ve eğlence sektörüne kadar uzanmaktadır. Bir diğer deyişle Afro-fütürizm, Afrika/Afrika-Amerika kültürünün teknoloji ile gelişen yanını araştıran, zengin bir renk paletine sahip bilim ve tarihin estetik kültürel felsefesidir. Özünde, siyahi insanlar tarafından geleceklerinin geri alınması ve Afrika halkının kalıplaşmış temsillerinin yıkılıp, geçmiş ve şimdiki anlatılarının değiştirilmesi yatar (Dery, 1994).

Kültür eleştirmeni Taylor Crumpton'a göre Afro-fütürizm, "Kültürde 'Siyahiliği' yeniden inşa etmeyi amaçlayan müzisyenler, akademisyenler ve aktivistler tarafından şekillendirilen akışkan bir ideoloji"dir. Octavia Butler, Sojourner Truth, Sun Ra ve Janelle Monae gibi isimlerin hayatlarına ve eserlerine yansıyan Afro-fütürizm, topluma rehberlik eden kültürel bir görüştür. Terim her ne kadar ilk kez 1993 yılında Mark Dery'nin 'Black to the Future' isimli makalesinde ortaya atılan bir kavram olarak bilinse dahi, Orta Geçit (1) boyunca kendi yaşamları ve nesillerinin hayatta kalmaları için dua eden köleleştirilmiş Afrikalıların zihinlerinde doğmuştur. İlk Afro-fütüristler, hem fiziksel hem de sosyal baskının esaretinden arınmış bir toplum tasavvur etmişlerdir. Afro-fütürizm, derinlerde siyahi topluluğun şiddetle ezilmediği bir gelecek hayali barındırır. Bir diğer deyişle Afro-fütürizm çoğunlukla sanat, müzik ve edebiyat aracılığıyla topluma aktarılan, teknolojinin mevcut siyahi insanlar için daha iyi koşullar sunduğu bir geçmiş ve gelecek olumlamasıdır (White ve Ritzenhoff, 2021: s. 4).

Tarihsel süreç içerisinde terim her ne kadar 90'larda popüler hale gelse de, Dery'den önce Afro-fütürist unsurlar 1980'lerin başından itibaren Afro-Amerikan toplum içerisinde yaygınlık göstermektedir (Womack, 2013: s. 29). Bilhassa Amerikalı caz bestecisi olan Sun-Ra'nın da senaristleri arasında yer aldığı Space is the Place (John Coney, 1974) filminde Mısır'a özgü figürler, uzay teması ile harmanlanmış ve içinde yalnızca siyahi insanların olduğu 'ikinci bir dünya' inşa edilmiştir (Langguth, 2010).

Ytasha L. Womack (2013: s. 15) Afro-fütürizmi "Afrika/Afro-Amerikan kültürünün teknoloji ile olan yollarının kesişimini araştıran kültürel bir estetik, bilim ve tarih felsefesi" olarak tanımlar. Bunu yaparken de Batılı olmayan bir üslup çerçevesinde siyahilerin tarihini sorgulamak ve yeniden incelemek için araçsal olarak bilim kurgu, tarihi kurgu, fantezi ve Afrika merkezilikten yararlanır. Womack, spekülatif kurgunun ve hayal gücünün yaratıcı sanatlar yardımıyla geleceği ve dünyayı şekillendirmede kararlı olan toplumlar için önemli bir ifade biçimi olduğunun da altını çizer.

Afro-fütürizmin tarihsel olarak geçmişi her ne kadar 1960'lara kadar dayansa da sosyo-politik önemini 1990'lı yıllarda kazanmıştır. Özellikle Marvel Comics'in süper kahramanı olarak 2018 yılında çekilen Kara Panter (Black Panther, Ryan Coogler) Afro-fütüristik türün tanıtımında önemli bir role sahiptir. Afro-fütürizm, özünde siyahi insanların gelecek tahayyüllerindeki var oluş ve gelişmişliktir. Irksal önyargılardan ziyade sömürgeci mirasa, basmakalıp geçmişe ve sindirilmeye karşı bir mücadeleyi içerir.

Afro-fütürizm yalnızca geçmişi ve geleceği yeniden şekillendirebilmenin anlatıldığı bir hikaye ya da bir ütopya olarak görülmemelidir. Bu akım/hareket, bireyleri içinde buldukları evrenle sınırlı kalmayarak daha teknolojik ve büyük bir dünya olduğunu hayal etmeye teşvik eder. Aynı zamanda Afro-fütüristik hikayeler, insanoğlunun gelecek kaygısını bastırmak ve düşlediği dünya için harekete geçirmek için onlara cesaret verir.

## AMERİKA'DA AFRO-FÜTÜRİZM VE BİLİM KURGU

Afro-fütüristik hikaye anlatısı bilim kurgu tarihiyle paralel bir zaman dilimine sahiptir. Bilim kurgu yazarları hayal ettikleri geleceğe dair fantastik yolculuklardan yola çıkarak bilimin ve teknolojinin de ilerlemesiyle ütöpik kurguyu güncellemiş, bilim ve toplumun bu yeni ilişkisine önyak olmuşlardır.

Bu minvalden bakıldığında hem bilim kurgu hem de Afro-fütürizm başlangıçta yeni türlere açık olan saygın ana akım yazarlar tarafından eşzamanlı olarak geliştirilmiş ve popüler hale

---

1- Orta Geçit, köleleştirilen Afrikalıların Atlantik Okyanusu'ndan Yeni Dünya'ya zorunlu yolculuğudur. Avrupa'dan Afrika'ya sağlanan mal (bıçak, silah, mühimmat, pirinç vb.) ticaret üçgeninin bir ayağıdır. Bu yolculuk esnasında yaşanan salgın hastalıklar, korsan yağmalamaları ve kötü hava şartları Amerika ve Batı Hint Adaları'nda köle olarak çalıştırılmak için gönderilen Afrikalıları açısından fiziksel ve duygusal tahribata yol açmıştır.



getirilmiştir. Tıpkı erken bilim kurgu yazarlarının sonradan filmlere uyarlanan eserleri (2) gibi Amerikan Afro-fütürizmde de benzer bir gelişim süreci birbirini takip eder. Örneğin Sutton Griggs'in *Imperio in Imperium* (1899) isimli eserinde siyahiler, mühendis ve tarım uzmanı olarak modern tekno-kültürün bir önderi olmaya teşvik edilir. Bir diğer önemli Afro-fütüristik eser ise Edward A. Johnson'un kaleme aldığı *Light Ahead for the Negro* (1904)'dur. Kitap, siyahilerin köle olarak kazandıkları tekno-bilimsel bilgi sayesinde Amerika'yı daha üretken bir ülkeye dönüştürmelerini anlatır. 20. yüzyılın ilk on yılında Amerikan bilim kurgu türünün kendine has yazarları, editörleri ve dergileri türe kalıcı ve sağlam bir yer edinir. Aynı şekilde Afro-fütürizm de bilim kurgu türü ile 'ayrı ama eşit' olarak tanımlanabilecek bir biçimde gelişimine devam eder. 'Ayrı ama eşit' retorisi 20. yüzyılın başındaki Amerika'nın siyaset ve toplum çerçevesinde siyahlar ve beyazların kaynaklarını eşit olarak paylaşabildiği ancak kültürlerini birbirinden ayrı tutabilecekleri bir söyleme dayanır (Yaszek, 2013). Örneğin Afro-fütürist yazarlar hikayelerini 20. yüzyılın başında siyahilerin sahip olduğu *Crisis* ve *Pittsburgh Courier* gibi gazete ve dergilerde yayımlayabilmişlerdir. *Amazing* ve *Astounding Stories* gibi dergilerde ise hikayelerin çoğu posta yoluyla gönderildiğinden ırk ya da cinsiyet olarak gönderenin tespit edilebilmesi zordur. Bu nedenle farklı ırklar serbestçe hikayelerini yayımlatabilme imkanına sahip olmuşlardır (Delany, 2000: s. 384).

Afro-fütürist hikayelerin hemen hemen hepsinde ele alınan iki sorun mevcuttur. Bunlardan ilki "Siyahlar için bir gelecek olacak mı?" diğeri ise "Siyah ırkın özgür geleceğini güvence altına almak için ne yapmak gerektiği"dir. Afro-fütürist yazarlar bu sorunun cevabını ve cesur yeni dünyanın inşasını, bilim ve teknolojinin sahipliğinde bulmuştur (Yaszek, 2013).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen bilim ve teknoloji, Afro-fütürizmi gelecek için daha cesur bir atılım yapma konusunda cesaretlendirir. Bilim kurgu, gelecek tasvirleri için giderek daha popüler ve saygın bir hale dönüşür. Mamafih, Afro-fütüristler bilim kurgu sineması üzerine halen istedikleri ilerlemeyi gösterememiş olmalarından dolayı hikaye anlatım aracı olarak rotalarını caz müziğine yöneltir. Böylece Afrodiasporik geleceğin süper kahramanlarının temelleri Sun Ra ve Lee 'Scratch' Perry gibi müzisyenler tarafından atılır. İçlerinde Parliament-Funkadelic gibi grupların da yer aldığı bu akım kendini, 'İnsan ırkını uzay alemindeki nihai kaderine hazırlamak için dünyaya gelen akıllı yaşam formlarının torunları' olarak görmektedir (Anderson & Jones, 2016: 92). Bu sanatsal akım 1970'lerde çoğalarak Parliament-Funkadelic, The Zapp Band, Jodeci R&B ve Ultramagnetic MC'lerin rapleri ile 1990'lara kadar devam eder. Cee-Lo, Del tha Funkee Homosapien ve Kool Keith da Afro-fütürist hareketin müzikal anlamda diğer isimlerine örnek olarak verilebilir (Kernodle vd., 2011: 9). 1960'larda Ishmael Reed ve Amiri Baraka gibi Black Arts Movement (Siyahi Sanatlar Hareketi) yazarları da zaman ve mekanda özgürce seyahat edebilen fantastik siyahi insanlar hakkında hikayeler anlatmaya başlar. Bu hikayeleri anlatırken de bilim kurgu motiflerini siyahi kültürün geleneksel biçimleri ile harmanlayarak Afrodiasporik öznelere yeni başlayan Uzay Çağı'na entegre etmeye çalışırlar.

1970'lerde ve 1980'lerde küresel iletişim ve bilgi teknolojilerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, Afro-fütürist sanatçılar odak noktalarını hem dış uzay hem de siber uzayı kapsayacak şekilde genişletmişlerdir. Örneğin, Derek May gibi tekno sanatçılar ya da Carrie Weems ve Fatimah Tuggar gibi görsel sanatçılar veya Nalo Hopkinson, Bill Campbell, N. K. Jemisin, Chinelo Onwualu, Nisi Shawl, Nick Wood ve Minister Faust gibi spekülasyon yazarlarının tümü dijital

---

2- Mary Shelley-Frankenstein, H. G. Wells- War of the Worlds, Edward Bellamy-Looking Backwards.

3- Siyahi Sanatlar Hareketi 1960 - 1975 yılında yazarların aktivizminden ortaya çıkmıştır. Bu hareket siyahi insanların deneyimini ve sesini anlatmanın merkezine yerleştiren bir siyahi estetik gelişmeye odaklanır. Bu hareket, Batı kültürü estetiğinin radikal bir şekilde yeniden düzenlenmesini önermesinin yanı sıra ayrı bir sembolizm, mitoloji ve ikonolojinin gerekliliğini de savunur. Siyahi Sanatlar ve Kara Güç kavramı geniş ölçüde Afro-Amerikalıların kendi kaderini tayin etme ve ulus olma arzusuyla ilgilidir (White, R. & Ritzenhoff, 2021: s. 23).

kültürde Afrodiasporik özelliğin yeniden inşasına odaklanmışlardır (Link & Canavan, 2015: s. 66). Öte yandan tüm bu sanatçılar Afro-fütürizmin yayılması için bu estetiği yeni bilimler ve teknolojilere adapte etmiş ve çeşitli mecralarda bu akımın özünü anlatabilmeyi amaçlamışlardır. Charles Saunders, Samuel Delany ve Jewelle Gomez gibi yazarlar bilim kurguyla olan bağı kuvvetlendirerek Afro-fütürizmi estetik boyutun yanı sıra misyon olarak da zenginleştirmişlerdir. Bilim kurgunun olanak tanıdığı ‘zamanda yolculuk’, ‘uzaya seyahat’ ve ‘dünya dışı varlıklarla iletişim’ gibi fantastik unsurlar Afro-fütürizmin alternatif evrenine ilham kaynağı olmuştur (Yaszek, 2006).

Afro-fütürizm tarihini yeniden yazabilmenin yanında geleceği de kazanabilmeyi amaçlar. Kodwo Eshun kitle iletişim araçları ile anlatılan hikayelerin ve teknolojik bulguların gelecekteki vizyonu belirlemede önemli bir etkisi olduğunu savunur. Öyle ki Eshun, Afrika sosyal gerçekliğinin küresel sermayenin devamında feci bir başarısızlığa sürükleneceğini işaret eder. Bu nedenle hayal edilen fütürolojik alan için mücadele edilmesi gerektiğini belirtir (Eshun, 2003: s. 291).

Afro-fütürist sanatçılar bu distopik gelecek için iki yolla mücadele etmektedir. İlki, siyahinin gösterdiği emek ve çabanın ulusal veya küresel ilerleme adına sahiplenilmesidir. Yazar Octavia Butler bu türün, Afrodiasporik özne ilişkilerinin yansıtılabileceğine dair ideal bir dil sağladığını savunur. İkinci mücadele ise Ruth Mayer’e göre zaman ve mekanda kültürel gelenekler ve coğrafi zaman periyotları arasında sorunsuz bir şekilde ileri ve geri hareket edebilen fantastik hikayeler yaratmaktır. Böylece geleceğin olumsuz koşulları engellenebilir ve başka bir şekilde dönüştürülebilir (Mayer, 2000: s. 556).

Teknoloji, Afro-fütürizm için temel değiştirici güçlerden biridir. Aynı zamanda sömürülen bir topluluğun da kendini vahşileştirici etkilerden koruyabilmesinin anahtarıdır. Mesele yok edilen kültürel gelenekleri yeniden canlandırmak değil; sanayileşmeyi, modern tıbbı, modern bilimi genel olarak halkların lehine kullanmaktır. Mevcut statükonun bozulması tamamen olumsuz bir fenomen olarak algılanmamalıdır. Aksine kimi zaman günlük yaşam içindeki enerjinin olumlu biçimde evrilmesini sağlayan bir modülasyon bu şekilde ortaya çıkar (Ellison, 1994: s. 264). Afro-fütürizm de bu modülasyonun tetikleyicisi olma derindedir.

### **AFRO-FÜTÜRİZMİN KÜRESELLEŞMESİ: 1980’LER VE SONRASI**

Afro-fütürizm, 1960’lardan sonra Amerika Birleşik Devletleri’ndeki sivil haklar hareketinden (1955-1968) de nasibini alır. Hemen akabinde ‘Yeni Dalga’ olarak adlandırılan bilim kurgu döneminin etkisi ile bilim, toplum, ırk ve özellikle siyahi insanlar için duyulan gelecek kaygısını dindirmeye çalışır. Ancak bu dönemdeki asıl sorun gelecek vaadinden ziyade bu geleceğin nasıl görüneceği üzerinedir. Bu sorundan yola çıkan Afro-fütüristler farklı türleri bir araya getiren şaşırtıcı sayılabilecek yeni dünyalar yaratmaya başlamışlardır. Örneğin, ilk kez 1984 yılında Asimov’un dergisinde yayınlanan Octavia Butler’ın ödüllü hikayesi Bloodchild’da insanlar ve bazı uzaylı türleri aynı gezegende yaşamaktadır. Butler, yazmış olduğu bu kısa bilim kurgu ile ırk ve cinsiyet gibi geleneksel ve sosyal yapıları yeniden inşa etmiş ve mevcut dünyaya farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu süreçte umut dolu yeni geleceklere ek olarak insanları yıkımdan kurtaran Afro-Amerikan teknobilimsel etnik kahramanların hikayeleri de hızla yayınlanmaya başlar. Delany’nin Babel-17 ve Stars in My Pocket Like Grains of Sand (1984)’i, Mosley’nin Futureland (2001)’i, Bill Campbell’in Sunshine Patriots (2004)’u ve Ojetade’in Steamfunk! (2013)’ü eski ve yeni teknolojinin kombinasyonlarından oluşan ve daha donanımlı yeni insanlık türlerine imkan tanıyan bir dünyayı tasvir eder (Link & Canavan, 2015: s. 64).

### **AMERİKAN SİNEMASINDA BİLİM KURGU VE AFRO-FÜTÜRİZM**

Hollywood, dünya çapında 20. yüzyıl ve 21. yüzyılın en etkili kültür endüstrilerinden biridir.

Bu nedenle kitle iletişim araçlarında bir temsilin yaratılmasındaki amaç yalnızca seyirci ile özdeşleşme değil, insanlığın çok yönlü oluşuna da dikkat çekmektir. Amerikan bilim kurgu sineması Thomas Edison'ın Frankenstein (1910)'undan, Steven Soderbergh'in Solaris (2002)'ine değin bir asrı aşkın süredir izleyici kitlesini özel efektler ve geleceğin çarpıcı tasvirleri ile etkilemenin yanı sıra insanoğlunun hayal gücünü de harekete geçiren bir tür olmuştur. Aynı zamanda fantastik olay örgüleri ve uzak dünyalar gibi temalar aracılığıyla da, içerisinde her türlü karakteri ve sosyal sistemi sunmada yazarlara, yapımcılara ve sanatçılara benzersiz bir fırsat yaratmıştır. Ancak bilim kurgu sineması ırk analizinin derinliğini ve kapsamını yansıtmada büyük ölçüde yetersiz kalmıştır (Nama, 2009).

Ed Guerrero 'Framing Blackness: The African American Image in Film' isimli kitabında bilim kurgu sinemasındaki siyahi temsilden bahsederken şunu savunur: 'İrkin, ötekiliğin ve beyaz olmayanın toplumsal inşası ve temsili, kendisini pek çok sinematik biçimde ve sembolik olarak ifade edebilir. Ancak fantezi, bilim kurgu ve korku türündeki ırksallaştırılmış metaforlar zaman içerisinde değişime ve dönüşüme açık bir biçimde kendini yenileyen bir sürece tabidir. Bilim kurgu, her türlü anlatıyı hayal dünyasından alarak engin teknolojik imkanlar ve sonsuz fantastik unsurlar ile bunu gerçekleştirebilecek yegane türlerden biridir.' (Guero, 1993: s. 55-56).

Amerikan sinemasında yer alan siyahi kadın ve erkek temsilleri hemen hemen aynı özelliklere sahip rollerde karşımıza çıkar. Afro-Amerikan erkekler sıklıkla suç işleyen, evsiz, madde bağımlısı ve çeşitli sosyal problemleri olan bir portre çizer. Çoğu Hollywood filminde kadın siyahi karakterler ikinci (yan) rollerde yer alır. Anlatılarda ise beyaz ataerkil hegemonyayı güçlendiren senaryolara ağırlık verilmektedir (Griffin ve Rossing, 2020). 1960'lar ve 1970'lerde meydana gelen Afro-Amerikan ırkın gururunu ve ekonomik güçlenmesini ön plana çıkaran Black Power hareketi, siyahilerin Amerikan sinemasında görünürlüğünün artmasına neden olur. Bu 'yayılma etkisi' Amerikan sinemasının tüm türleri üzerinde kendini gösterir. 1970'lerde Amerika halen 1960'ların çalkantıları ile mücadele etmektedir. Bu dönemde siyahilerin filmlerde sunulma şeklini tamamen değiştirecek yeni bir film türü olan Blaxploitation, Hollywood'a damga vurur. Daha önce hiçbir siyahi erkek ve kadın bu şekilde tasvir edilmemiştir. Öyleki 1930'ların yarış filmleri ve 1940'ların Film Noir (Kara Film) dalgası bile bu kadar gösterişli bir başlangıca şahit olmamıştır. Blaxploitation tarzında çekilen filmlerin politik sonuçlarına rağmen, Hollywood film endüstrisi karlı olarak gördüğü bu türe yatırım yapar. Bunun sonucu olarak siyahi aktör ve aktrislerin Amerikan sinemasındaki popülaritesi ve görünürlüğü artar. Planet of the Apes (Maymunlar Cehennemi, Franklin J. Schaffner, 1968), Beneath the Planet of the Apes (Maymunlar Cehennemine Dönüş, Ted Post, 1970), Conquest of the Planet of the Apes (Maymunlar Cehenneminde İsyân, J. Lee Thompson, 1971), Battle for the Planet of the Apes (Maymunlar Cehenneminde Savaş, J. Lee Thompson, 1973), The Andromeda Strain (Uzay Mikrobu, Robert Wise, 1971), The Omega Man (Tek Adam, Boris Sagal, 1971), THX 1138 (George Lucas, 1971) ve Soylent Green (Richard Fleischer, 1973) gibi Amerikan bilim kurgu filmlerinde hızla kendine daha geniş bir yer bulan siyahi karakterler, hızla geleceğin cesur yeni dünyasını inşa etmeye başlar (Alexander, 2019).

1970'lerin sonlarında Black Power hareketi etkisini yitirmiş, Blaxploitation'a olan ilgi gözle görülür biçimde azalmıştı. Bu dönemde büyük ses getiren George Lucas'ın 1977 yapımı Star Wars (Yıldız Savaşları) filmi ve devam serisi kolektif ilgiyi kayda değer bir biçimde üzerine çeker. İlk serilerde siyahi karakterlere yeterince yer verilmez. Ancak devam filmlerinde kadroya dahil olan Lando Calrissian (Billy Dee Williams) karakteri ile Amerikan bilim kurgu sinemasında siyahiliğin statüsü ve önemi artar. Darth Vader yönetimi altındaki Calrissian karakteri'nin (4) Vader'a olan sadakati ve Han Solo (Harrison Ford) ile dengeli bir şekilde kurduğu kişisel

4- Kronolojik olarak yer aldığı seriler Star Wars: Episode V The Empire Strikes Back 1980, Star Wars: Episode VI Return of the Jedi 1983, Star Wars: Episode IX The Rise of Skywalker 2019.

dostluğu, 1980'lerin başında Afro-Amerikalıların yükselen statüsünün önemli bir göstergesi olarak görülebilir. Lando karakteri devam serilerinde de hayatta kalması açısından farklılık gösterir. Lando ileri görüşlü bir karakterdi ve bilim kurgu sinemasında siyahi karakterlere biçilen işgalci karakterden farklı bir portreye sahiptir. Genellikle Planet of the Apes, THX 1138 ve Soylent Green gibi bilim kurgularda siyahiler ya aniden ölen ya da Star Trek: The Motion Picture, Alien ve The Terminator gibi beyaz meslektaşları için hayatını cesurca feda eden kahramanlardı. Hatta Return of the Jedi'de, Calrissian'ın Han Solo'nun donmuş bedenini aramaya öncülük etmesi ve isyanlara katılması onu diğer siyahi karakterlerden ayırır (Nama, 2009).

Afro-fütürizm temalarına sahip bir diğer Amerikan yapımı film ise 1978 yılında yönetmenliğini Sidney Lumet'in üstlendiği The Wiz'dir. Afro-Amerikan kültürü fütüristik ve mistik temalarla birleştiren The Wiz, bünyesinde kurtuluş, alternatif evren, uzay ve zamanda yolculuk, kişinin dünyevi sınırları aşma arzusu gibi pek çok Afro-fütürist temayı bir arada barındırır. Ardından 1983 yılında çekilen Hollywood yapımı Born in Flames (Lizzie Borden), Afro-fütüristik bir mücadele ve umut anlatısı olarak "uhrevi bir ırkın ütöpic tasavvuru"nu ele alır. Filmde Afro-fütürizmdeki 'gelecek' anlayışı ekseninde hem içinde bulunduğu zamana meydan okur, hem de emeğin ve devrimci Sol'un hayal gücünü aşan bir fütürite siyaset üretir. Born in Flames, Afro-fütürizmin daha popüler hale gelmesine eşlik eden politik bir bilim kurgu olarak filme alınmış ve piyasaya sürülmüştür. Yönetmen Lizzie Borden filmi şöyle tanımlar "Film yakın geleceğin gösterişli bir belgeselidir". Filmin tasarımında ve alt metninde seyirciye verilmek istenen mesaj şu şekilde açıklanabilir: "Gelecek, umudun olduğu yerdir ve gelecek geçmişin zıttıdır. Bu nedenle geleceğe geçmişin enkazını taşımamak adına şimdiki 'zaman'la yüzleşmek gerekir" (Dillon, 2013: s. 48).

Afro-Amerikan Sivil Haklar Hareketi (1955-1968) sonrası Afro-Amerikalılar, üst sınıf ve orta sınıf istikrarını sağlamayı başarır. Bu gelişme ile siyahilerin karşılaştıkları sosyal ikilem ortadan kalkmış ve geçmişte yalnızca beyazlar için ayrılmış sosyal/profesyonel pozisyonlara dahil edilmesi mümkün hale gelmiştir. Bu gelişme ile Afro-Amerikan kesim Amerika'nın dört bir yanındaki şirketlerde giderek artan bir nüfusa sahip olmuştur.

1950'lerden 1990'lara kadar bilim kurgu filmlerinde siyahların genellikle talihleri yaver gitmez. Night of the Living Dead (George A. Romero, 1968) filminde günü kurtaran adam Ben (Duane Jones) tetikçi polisler tarafından öldürülür. Planet of Apes'de Charlton Heston'la birlikte olan Dodge (Jeff Burton) yakalanır ve bir müzeye tıklılır. Terminatör 2: Judgement Day (Mahşer Günü, James Cameron, 1991)'de aşırı hevesli bilim adamı olan Miles Dyson (Joe Morton) neredeyse dünyanın sonunu getirecek bir hamlede bulunur. Ancak ardından gelen Matrix (Lana Wachowski, 1999) ve Avatar (James Cameron, 2001)'in ulaştığı büyük gişe başarısı, geleceğin yeniden tasavvurunda önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Ana akım Afro-fütürist filmlerden biri olan Blade (Bıçağın İki Yüzü, Stephen Norrington, 1998)'de ise dünyayı kurtarmak için teknoloji, yetenek ve dayanıklılığını kullanan bir vampir avcısının hikayesi anlatılır. Albert-Allen Hughes kardeşlerin yönettiği The Book of Eli (Eli'nin Kitabı, 2010)'de Denzel Washington insanlığın kurtarıcısı rolündedir. Bu rol, siyahilerin Hollywood üzerindeki saygınlığının artışı gösteren önemli bir işaret olarak sayılabilir. 1984 yapımı The Brother from Another Planet (John Sayles) filmi de tıpkı Space is the Place gibi dünyanın ötesinde, insan yaşamının sürdürülebileceği bir gezegen tasvirine dayanır. Filmde insanlar eğer uzaya yayılabilirse siyahilerin büyük bir nüfusa sahip olabilecekleri anlatılır. Gezegenler arası seyahatin yanı sıra The Brother from Another Planet, ütöpic bir vizyonu benimser. Anlatıda ırk ve sınıf analizi merkezi bir konumda yer alırken cinsiyet ve cinsellik gibi unsurlar ikinci plandadır. Space is the Place, The Brother from Another Planet ve Alien 3 (David Fincher, 1992) egemen kültürel ve politik kurumlara karşı yaratıcı bir direniş olarak gezegen sürgününü alternatif olarak sunar. Üç filmin de ortak noktası, geçmişten bugüne dek uzanan sömürgeleştirilmiş evreni gelecekte de reddetmesidir. Uzaylı kavramına ve uzaylıların istilasına ilişkin bilim kurgu filmleri Hollywood

anlatılarında çok eskiye dayanmaktadır. Ancak Afro-fütürizm, kendi türünde Hollywood'a farklı bir bakış açısı sunar. Böylece Hollywood'a Afrika diasporasının geçmişi, bugünü ve geleceğini yeniden düşündüren bir kapı aralamış olur (Fawaz, 2012: s. 1105-1113).

Afro-fütürizm, siyahi süper kahramanları ve son moda Afro-ütopyaları hayal etmenin ötesinde, marjinalleştirilmiş bir halkın daha iyi bir dünya yaratma arzusunu da somutlaştırmaktadır. Geçmişin sunduğu mirasla, eşitlikçi bir yarın arasındaki uçurumun kapatılması da verilen mesajlar arasındadır. Tıpkı, *Enemy of the State* (Devlet Düşmanı, Tony Scott, 1998), *I Am Legend* (Ben Efsaneyim, Francis Lawrence, 2007) ve *Independence Day* (Kurtuluş Günü, Roland Emmerich, 1996) gibi filmlerin altında yatan Afro-fütüristik mesajda olduğu gibi yeni parlak bir gelecek için her zaman umut vardır (Womack, 2013: s. 8).

## 21. YÜZYILDA AFRO-FÜTÜRİZM VE HOLLYWOOD'A ETKİLERİ

21. yüzyılda Afro-Amerikan aktör ve aktrisler onlara biçilmiş 'hemşire', 'hizmetçi', 'hasta bakıcı', 'mahkum' gibi klişe rollerden sıyrılmayı başarmışlardır. Laurence Gross bu durumu şöyle ifade eder "Önceden göz ardı edilen gruplar ya da bakış açıları artık görünürlük kazanmıştır. Böylece onları temsil etme biçimleri de aynı doğrultuda yeniden düzenlenmiş, bu tutum ana akım tarafından da hoş karşılanmıştır" (2001: s. 4). Bugün Hollywood, ırk ilişkilerinin geliştiğini gösteren pek çok filme imza atmaktadır. 21. yüzyıl Amerikan sineması da güçlü ve karizmatik siyahi karakterlere daha sık yer vermektedir. Afro-Amerikan karakterler, günümüz Amerikan sinemasına bakıldığında kimi zaman avukat kimi zaman doktor kimi zaman da azizleri ya da tanrıları tasvir etmektedir. Örneğin 2003 yılında çekilen *Bruce Almighty* (Tom Shadyac)'da ünlü aktör Morgan Freeman "Tanrı"yı canlandırmıştır. Hemen ardından 2007 yılında devam filmi olan *Evan Almighty* (Tom Shadyac)'da Freeman yine Tanrı rolü ile karşımıza çıkar. Yakın geçmişe kadar bakıldığında Afro-Amerikan bir karakteri ilahi bir rolde görmek neredeyse imkansızdır. Ancak günümüzde ana akım Amerikan sineması Afro-Amerikan karakterlere olağanüstü güçler vererek onları yüceltir. Bu çerçevede *Magical Negro* (5) karakterine de değinmemiz yerinde olacaktır. Çünkü 21. yüzyıl Hollywood'unda Amerikan karakterlerin kurtuluş miti bağlamında doğaüstü güçlere sahip olan *Magical Negro*'ya sıklıkla başvurulmuştur. *The Green Mile* (Frank Darabont, 1999) ile başlayan bu süreç *The Legend of Bagger Vance* (Robert Redford, 2000) ile devam etmiş, *The Matrix* (Lana & Lilly Wachowski, 1999-2003) üçlemesi ile sinematik evrendeki popüleritesini artırmıştır. Bu yeni ana akım düzende ırkçılık anlayışı ilerici siyahi karakterler ile marjinalleştirilir (Hughey, 2009: s. 544).

Amerikan bilim kurgu sinemasındaki siyahi kadın karakterler ise 21. yüzyıl ile birlikte kahin, *Magical Negro*, bakıcı gibi rollerden uzaklaşarak güçlü başrol karakterler olarak karşımıza çıkar. 2000 yılında çekilen *Firefly* (Joss Whedon) filminde yer alan Zoe Washburne (Gina Torres) ile başlayan bu süreç, beraberinde bilim kurgu sinemasındaki siyahi kadın karakterleri "öteki" olmaktan çıkarması ile devam eder. Böylece siyahi kadın karakterlerin ekrandaki süreleri ve senaryodaki replikleri gitgide artar. Siyahi kadın oyuncularından Halle Berry'nin *X-Men* (Bryan Singer, 2000) serisindeki güçlü kadın karakteri ve peşi sıra gelen *Avatar* (James Cameron, 2009)'daki Neytiri (Zoe Saldana)'de bu güçlü imajı tazeler. 2010 yılına gelindiğinde Hollywood artık siyahi karakterleri başrol olarak izleyici karşısına çıkarmaya başlamıştır. 2004 yılında filme alınan *Catwoman* (Pitof)'da Halle Berry (Patience Phillips), hem Marvel hem de DC'de süper kahramanı oynayan ilk siyahi kadın olarak sinema tarihindeki yerini alır.

---

5- Beyaz bir kahramanın sorunlarını çözmek veya kişisel kurtuluşa götüren ahlaki tavsiyelerde bulunmak için kullanılan büyü bir güce veya ruhsal bilgiye sahip siyahi karakterlere verilen isimdir. Bu karakterler çoğunlukla beyaz erkek karakterlerin ihtiyaçlarına ya da çıkarlarına hizmet eder. Hayatlarını onlar için feda etmeye hazırdırlar. Bu figürün bir geçmişi, ailesi ya da herhangi bir toplulukla bağlantısı yoktur. *Magical Negro* ortaya çıkar ve kurtarıcı veya onarıcı görevini tamamladığında gizemli bir biçimde ortadan kaybolur. Baş karakterler dışında hiç kimseye önemli bir teması ya da bağı yoktur. Yeteneklerini kişisel durumları iyileştirmek amacı ile kullanmaz (Tolliver, 2022: s. 159).

Afro-fütüristik çerçeveden bakıldığında Magical Negro karakteri aslen tek boyutludur. Örneğin Blade (1998-2004) serisi sihirli gerçekçilik, bilim ve geleneksel inanç sisteminden beslenir. Ancak onu Black Panther ile aynı çizgide birleştiren şey teknolojik temaları, siyasi tarih ve kültür unsurları ile birleştirmesidir. Blade'in bıraktığı mirası Black Panther devralmıştır ve bu süreçte gelişen teknolojik gelişmeyi yönetmen Ryan Coogler adeta bir büyü gibi seyirciye sunar. Buradan yola çıkarak Afro-fütürist akımda Magical Negro karakterinin yerini “Büyülü Teknoloji”(Magical Technology) kavramının aldığını söyleyebiliriz. Çünkü Afro-fütürist Amerikan bilim kurgu filmleri karakterlerin üstün yeteneklerine değil, teknolojinin büyüüne ve onunla yaratılan dünyanın gücüne odaklanmaktadır.

### ***Black Panther: Afrika'yı Yeniden İmajine Etmek***

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Hollywood film endüstrisi, Afrika kıtasını temsil eden ve bu kıtanın insanlarını konu edinen pek çok film üretmiştir. Bunlardan kimi Batı için 'Vahşi Afrika' iken kimisi için (özellikle 1965 yılı ve sonrası) şehir pazarlarını vurgulayan 'Egzotik Sömürü Şehri' olan Afrika'dır. Kentsel şehre yönelik tasvirde ise bu kıta 'Afro-pessimist Şehir' olarak ele alınmıştır. Ancak 2018 yılında Ryan Coogler yapımı Black Panther, Afrika'nın o güne dek resmedildiği basmakalıp ve yüzeysel temsilinin yerine izleyiciye daha güçlü bir tasvir sunar. Black Panther'ın başarısı yalnızca Afro-fütürizme ve tür içindeki diğer çalışmalara ışık tutmakla kalmaz, aynı zamanda Hollywood'a Afro-Amerikalılara odaklanan filmlerin başarılı olabileceğini de göstermiş olur.

Afro-fütürist kavramlar, 1980'li yıllardan bu yana müzik, edebiyat ve güzel sanatlar gibi alanlarda doygunluğa ulaşmış ancak hiçbiri 1964 yılında çizgi roman olarak ortaya çıkan Black Panther'ın sinema uyarlaması kadar ana akımda kendine ses getiren bir yer bulamamıştır. Bilim kurgu türündeki bu süper kahraman filmi, 2018 yılında gösterime girmesinden bu yana eleştirel beğeni ve gişe başarısının yanı sıra ırk temsili, kültürel dekolonizasyon, siyasi aktivizm ve Afro-fütürist kavramların yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda Black Panther 1,3 milyar dolardan fazla gelir elde ederek Hollywood sinema tarihinin en çok izlenen süper kahraman filmlerinden biri olmuştur.

Black Panther bir bakıma Hollywood'un kentsel Afrika'sının tek boyutluluğunu ortadan kaldıran bir yapımdır. Çoğunlukla egzotikliğin, bitmeyen yoksulluğun, şiddetin ve umutsuzluğun yeri olan Afrika, Marvel Sinematik Evreni ile küresel sahnede yeni bir Afro-Amerikan anlatısı yaratmayı başarmıştır. Coogler'ın Afrika'yı olumlayan bu sinkretik yaklaşımı Hollywood'un alışlagelmiş Afro-Amerikan yaklaşımını tersine çevirmeyi başarmıştır. Bu bağlamdan bakıldığında Black Panther, tarihsel olarak marjinalleştirilmiş insanların kendilerini merkezde görebilecekleri farklı türde bir Afro-fütürist film olarak kabul edilebilir. Bir diğer açıdan değerlendirecek olursak film, kendi zamanındaki (Get Out-2017, Sorry to Bother You-2018, See You Yesterday-2019 vb.) Afro-fütüristik yapımların kültürel dalgasına kendini çok iyi adapte edebilmiştir.

Black Panther ile aynı yıl yapımı olan bir diğer Hollywood yapımı film A Wrinkle in Time (Ava DuVernay, 2018)'da tıpkı Black Panther gibi boyutlar arası bir portal fantezsidir. Black Panther'da teknolojik bariyerleri aşarak gelinen dünyaya bu filmde büyü ile ulaşılmaktadır. Tıpkı Wakanda'nın sonsuz güç kaynağı vibraniuma sahipliği gibi bu filmde de seyahat edilen evren sonsuz güçlü zaman bükücü özelliklere sahiptir. Bu iki yapım, özellikle Afrika diaspora topluluklarının gelecekteki ruhsal ve teknolojik zenginliklerinin kalıcılığına dikkat çeker.

21. yüzyılda çekilen Afro-fütürist Hollywood filmleri siyah ırkın kökenlerine, zenginliklerine ve beklentilerine adeta bir uyanış çağrısıdır. Seyirciye yalnızca Afro-Amerikan olanın değil, hem Amerika'nın hem de dünyanın geri kalanında geleceğin nasıl görüneceği ve bunu başarabilmek

için hangi adımların atılması gerektiğine dair bir tavsiye sunar. Son yıllarda Black Panther'ın devam filmi olan Black Panther: Wakanda Forever (Ryan Coogler, 2022) gibi Afro-fütürist filmlerin artışının yanı sıra, pek çok Afro-fütürist yazarın (Octavia Butler, Kindred, Joe Marcantonio) önemli eserleri sinemaya uyarlanmaktadır(6). Bu artış Afro-fütürist temaların daha iyi anlaşılabilmesi açısından önem taşır.

## SONUÇ

Hollywood, kültür endüstrisinde yükselişinden bu yana yalnızca kendi kültürüne değil farklı etnik grup ve geleneklere de ev sahipliği yapmıştır. Afro-Amerikan kültürlerden biri olan Afro-fütürizm de bunlardan biridir. Küresel bir kültürel hareket olarak adlandırabileceğimiz bu akım, 20. yüzyıldan itibaren müzik, edebiyat ve sinema gibi çeşitli sanatsal türlere etki ederek ana fikirlerini ve sosyo-kültürel kavramlarını yaymayı başarmıştır. Afro-fütürizm, Amerikan bilim kurgu sinemasında spekülative kurgu ve hayal gücünü bir araya getirerek arzuladığı gelecek dünya tasvirini şekillendirebilme imkanı bulmuştur.

Bilim kurgu, teknolojinin ve toplum deneyimlerinin kültürler arasında iletilmesini sağlayan küresel bir dildir. Bu minvalde özellikle Black Panther gibi gişede büyük hasılat rekoru kırmış farklı etnik anlayışa sahip filmler, yalnızca Hollywood'da değil kamusal yaşamın diğer alanlarında da çok yönlü temsilin mümkün olabileceğini göstermiştir. Buna bağlı olarak son yıllarda Amerikan sineması, Afro-fütürist yazarların kitaplarına yönelmiş ve onlardan esinlenen senaryolara yer vermeye başlamıştır. Bu durum popüler ana akım medya kültüründe Afro-fütürist fikirlerin dile getirilmesine ve alternatif anlatılara kapı açan filmlerin çoğalmasına olanak tanımaktadır.

Afro-Amerikan gelecek kaygısının distopyadan uzak, renkli ütopyik dünyası kişisel ve toplumsal dönüşüm için bir araç olabilir. Amerikan sineması ise bu olumlamanın en etkili araçlarından biridir. Gelişen teknolojinin sahipliği şimdiki ve gelecek toplumlar için bir çözüm yolu ya da tüm esaretlerden kurtuluş gibi görülebilir. Ancak Afro-fütürizmde asıl odaklanılması gereken nokta birbirimizi görme şeklimizin değişebileceği üzerinedir.

Spekülative kurguya dayalı olan Afro-fütürizmin sinematik evrendeki temsili, yerel sosyo-kültürel hareketlerin küreselleşmesinde önemli bir rol oynar. Böylece farklı etnik gruplar üzerine: 1-)Farkındalık edinme, 2-)Kimlik ve özgünlük gibi unsurlar bu endüstri sayesinde daha belirgin ve anlaşılır bir hale gelmektedir. Amerikan sineması artık küresel izleyicileri her zamankinden fazla dikkate alan yapımlara bu sayede yönelmiştir.

Sonuç olarak Afro-fütürizm, Afro-Amerikalılar'ın gelecekte toplumlarının ve kültürlerinin nasıl görünmesini istedikleri üzerine kurulu bir gelecek tasviridir. Şu ana dek çekilmiş Hollywood yapımı Afro-fütürist filmlerin azlığı bu akımın yeterince anlaşılmasına olanak vermez. Ancak öte yandan günümüz Amerikan bilim kurgu sinemasında Afro-Amerikan karakterlerin popülaritesinin hızla artması onları 'kenara itilmiş bir karakter oyuncusu' olmanın ötesine taşımıştır. Buna ek olarak Hollywood'da gün geçtikçe Afro-Amerikan senarist ve yapımcıların sayısında gözlemlenen artış, onların kendi toplumlarının gelecek umutlarını betimleyebilecekleri bir alana sahip olmalarının önünü açmıştır.

## KAYNAKÇA

- Alexander, C. (2019). Forget mammy!: Blaxploitation's Deconstruction of the Classic Film Trope with Black Feminism, Black Power, and "bad" Vodoo Mamas. *The Journal of Popular Culture*, 52 (2), pp.839-861.
- Anderson, R. ve Jones, C. E. (Ed.). (2016). *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*. USA: Lexington Books.
- Delany, S. (2000). "Racism and Science Fiction". *A Century of Speculative Fiction From The African Diaspora*. ed. Sheree R. Thomas, ss.383-397. New York: Aspect.
- Dery, M. (1994). *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, pp. 179-222.
- Dillon, S. (2013). It's here, it's that time: Race, queer futurity, and the temporality of violence in *Born in Flames*. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, Vol. 23, 38-51.
- Ellison, R. (1994). *Some Questions and Some Answers*. New York: Shadow and Act.
- Eshun, K. (2003). Further Considerations on Afrofuturism, *CR: The New Centennial Review*, 3 (2), 287-302.
- Fawaz, R. (2012). Space, That Bottomless Pit: Planetary Exile and Metaphors of Belonging in American Afrofuturist Cinema. *Callaloo*, 35 (4). pp. 1103-112.
- Griffin, R. A. & Rossing, J. P. (2020). Black Panther in Widescreen: Cross-Disciplinary Perspectives on a Pioneering, Paradoxical Film, *Review of Communication*, 20(3), ss.203-219.
- Guerro, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia: Temple UP.
- Gültekin, G. ve Özpınar, O. (Ed.). (2020). *İstila Filmleri (İlk Baskı)*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Gross, L. (2001). *Up Form Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America*. New York: Columbia University Press.
- Hughey, M. W. (2009). *Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films*, Oxford University Press on behalf of the Society for the Study of Social Problems, 56 (3), s. 543-577.
- Kaplan, T. A. (2021). The Importance of Surrounding Communities in Identity Formation within Afrofuturistic Context, *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (9), s. 261-275.
- Kernodle, T. L. Ve Jr, H. J. M. (Ed.). (2011). *Encyclopedia of African American Music [3 Volumes]*. USA: Greenwood.
- Langguth, J. J. (2010). "Proposing an Alter-Destiny: Science Fiction in the Art and Music of Sun Ra". *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, (ed. Mathew J. Bartkowiak), ss.148-161. London: McFarland&Company Inc.
- Link, E. C. & Canavan, G. (Ed.). (2015). *The Cambridge Companion to American Science Fiction (1st Ed.)*. United States of America: Cambridge University Press.



Mayer, R. (2000). Africa as an Alien Future: The Middle Passage, Afrofuturism, and Postcolonial Waterworlds, *Amerikastudien/American Studies*, 45 (4), 555-566.

Nama, A. (2009). R is for Race, Not Rocket: Black Representation in American Science Fiction Cinema, *Quarterly Review of Film and Video*, 26:2, ss.155-156.

Tolliver, W. (2022). *Deconstructing Will Smith: Race, Masculinity and Global Stardom. United States of America: McFarland & Company.*

White, R. & Ritzenhoff, K. (2021). *Afrofuturism in Black Panther: Gender, Identity, and the Re-Making of Blackness*, Lexington Books: United Kingdom.

Womack, Y. L. (2013). *Afrofuturism The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, (First Edition), Lawrence Hill Books: Chicago.

Yaszek, L. (2006). Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future, *Socialism and Democracy*, 20:3, ss.41-40.

Yaszek, L. (2013). *Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism and New Hollywood. A Virtual Introduction to Science Fiction*, Erişim adresi: [http://virtual-sf.com/??page\\_id=372](http://virtual-sf.com/??page_id=372)>.

İnternet kaynakları:

<https://www.britannica.com/topic/Middle-Passage-slave-trade>

## SİNEMA VE TELEVİZYONDA YENİ BİR KADIN HAREKETİ: ARABESKİN ÂŞIK KADINLARI

Şenay TANRIVERMİŞ

Dr. Öğretim Üyesi,

Nişantaşı Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

e-posta: senay.tanrivermis@nisantasi.edu.tr ORCID: 0000-0003-1311-9767

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212568>

### ÖZ

*Arabeskin Âşık Kadınları isimli belgesel dizi, ötekileştirilen, görünür oldukları hâlde görmezden gelinerek sömürülen arabesk kadın şarkıcıların dezavantajlı yaşam öykülerini ve suskunluklarının sebeplerini anlatmaktadır. Dizide aktarılan kadınların hikâyesi, madunun suskunluğuna örnek teşkil etmektedir. Hikâyenin yine erkek çoğunluğun üretiminde duyulur ve görünür olması, şarkıcıların içselleştirilmiş maduniyetini yansıtan, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.*

*Dizi, içerik olarak cinsiyet eksenli adaletsiz sömürü düzenini anlatıyor olmasına karşın madunun konuşmasına olanak sağlayan yapının erkek üretiminde ve kontrolünde olması toplumsal yapıyla örtüştüğünden, madunun gerçekten konuşup konuşmadığı sorgulanmalıdır. Her bölümünde madun, doğrudan kendisi ya da yakınları aracılığıyla “konuşturulduğu”, kimlik olarak merkezde olduğu hâlde, içerik ve mekân hâkimiyetinin erkeklik kurgusundan kazanıldığı ve kaybedildiği dizi mecrasında Arabeskin Âşık Kadınları, “hegemonik erkeklik” üretimi bir yapımla olarak feminist içeriğini ve iddiasını korumaya çalışır. Bu bağlamda madunun erkek egemen yapıda konuşabilme imkânı/imkânsızlığı ve ölçüleri açısından dizi önemli bir boşluğu doldurmasına karşın, o boşluğu bir kez daha oluşturur.*

**Anahtar kelimeler:** Madun, İktidar, Arabeskin Âşık Kadınları

## A NEW WOMEN'S MOVEMENT IN CINEMA AND TELEVISION; ARABESKİN AŞIK KADINLARI

### **ABSTRACT**

*The documentary series Arabeskin Aşık Kadınları tells the disadvantaged life stories of arabesque female singers who are silenced, marginalized, ignored and exploited even though they are visible. The story of the women told in the series exemplifies the silence of the subaltern. The fact that the story is heard and visible in the production of the majority of men is an issue that needs to be considered, reflecting the internalized subordination of the singers.*

*Although the series is about the gender-based unfair exploitation order, it should be questioned whether the subaltern really speaks, since the structure that allows the subordinate to speak is in the production and control of men, overlapping with the social structure. Arabeskin Aşık Kadınları tries to preserve its feminist content and assertion as a production of "hegemonic masculinity" in the serial medium where subaltern "speak" in every episode and identity is at the center, but content and space dominance is gained and lost from the masculinity fiction. In this context, although the series fills an important gap in terms of the possibility/impossibility of the subaltern to speak in the male-dominated structure and its dimensions, it creates that gap once again.*

**Keywords:** *Subaltern, Power, Arabeskin Aşık Kadınları*

*“Milyonları etkileyen arabesk müziğin erkek starları baba, imparator ve kral olurken; kadın yıldızları kaybetti, kaybettirildi. Kimi aldatıldı, kiminin her şeyi elinden alındı, yüzüne kezzap atıldı, kimi şaibeli bir trafik kazasında can verdi. Arabeskin kadınları, neden söyledikleri şarkılarda anlattıkları hikâyelerin kahramanı oldu? Bu belgesel, erkek iktidarının gölgesindeki bu melankolik dünyada kaybolan kadınların izini sürüyor (1).”*

## GİRİŞ

Arabesk’in Âşık kadınları isimli belgeselin tanıtımı, dizinin yayımlandığı dijital yayın organı Exxen’in web sayfasında bu şekilde yer almaktadır. Sekiz bölümlük belgeselde Azize Gencebay, Bergen, Biricik, Cansever, Esengül, Gönül - Kamuran Akkor, Gül den - Neşe Karaböcek, Huri Sapan, Kibariye, Mine Koşan, Semiha Yankı, Tü danya, Yıldız Tezcan’dan oluşan 15 kadın arabesk şarkıcının hikâyeleri anlatılmaktadır. Dizinin yapımcısı Mehmet Yiğit Alp, idari yapımcısı Gamze Dinç, yönetmeni ve senaristi Murat Hacıoğlu’dur.

Dizide hayatta olan ve konuşacak durumda olan kadın şarkıcılar kendilerini anlatırken hayatta olmayan veya konuşamayacak durumda olanları da aileleri (kızı, oğlu, kardeşi) anlatmaktadır. Bunun yanı sıra birtakım kişiler de her bölümde hikâyesi anlatılan kadın şarkıcılara dair izlenimlerini aktarmaktadır. İlk kez farklı bir biçimde konuşma alanı bulan şarkıcıların yaşamları, aynı zamanda müzik yazarı, söz yazarı, şarkıcı, müzik yapımcısı, koleksiyoner, yönetmen, yazar, sosyolog vb. kişiler tarafından da anlatılmaktadır. Hem bu kişilerin bir kısmının hem de dizinin yaratıcılarının erkek olması, kadın kahramanların sesinin geri planda kalmasına neden olmuş, madun konumunun giderilmesini sağlayamamıştır. Nitekim “Sınıflı, erkek egemen toplumlarda, yani bilebildiğimiz tüm insanlık tarihi boyunca, en temel ve en geniş madun kitlesini oluşturanlar kadınlardır” (Somay, 2008: 157).

Bu makalede, Arabeskin Âşık Kadınları belgesel dizisinin, kadın kahramanların madun konumunu gideremeyişi, feminist bakış açısıyla eleştirilmektedir. Makale bu bağlamda dizide yer alan başarılı şarkıcı kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında müzikhollerde ve gece kulüplerinde yer alış ve alamayış biçimini tartışmaya sunarken kadınların hikâyesinin kadınlar tarafından anlatılmadığına ve erkekler tarafından anlatılmasına odaklanmayı amaçlamaktadır.

## İktidar ve Madun İlişkisi

Dijital bir mecra olan Exxen’de yayımlanan “Arabeskin Âşık Kadınları”, kadınların maruz kaldığı tehdit, şiddet, taciz ve vb. engelleri, kadın kimliğinin sıkıştırılmış olduğu çıkmaza işaret ederek işler. Dizinin yaratıcılarının ve hikâyesi aktarılan kadın şarkıcıların acı dolu hayatlarını mecra taşıyanların erkek iktidar bir üretim içinde olması; bu çalışmanın ortaya çıkarmayı amaçladığı madun ve iktidar ilişkisindeki çatışma, çelişki, yaklaşma, uzaklaşma ve boşluk durumlarını örneklendirir.

Foucault’ya göre iktidar ve iktidar ilişkileri netleştirilemez hatta tam olarak incelenmesi mümkün bir nesne, yapı ya da ürün değildir. “İktidar işler, iktidar bir ağ biçiminde işler ve bu ağda bireyler yalnız dolaşıma girmekle kalmaz, aynı zamanda ona boyun eğmek ve onu uygulamak durumundadır. Bireyler hiçbir zaman iktidarın âtil ve onaylayıcı hedefleri değil, tam tersine her zaman iktidarın aracıdır. Başka bir deyişle, iktidar bireyleri geçiş yolu olarak kullanır, bireylere uygulanmaz.” (Foucault, 2011: s.106). Diziye konu olan kahramanlar, Foucault’nun söylemine örnek teşkil eder şekilde kendi hayatlarının malzeme edildiği yapıda birer geçiş yolu olarak kullanılır. Her bölümde farklı bir kahramanın yaşam öyküsü, yönetmenin seçim ve direktifleri doğrultusunda bir sonraki bölüm için geçişi sağlamak amacıyla kullanılmasına

aracı olur. “Bir öyküyü yazan, metni üreten onun yazarıdır; yazılan eseri belli bir anda ve belli bir yerde okuyan ise okuyucudur ve bunlar gerçek kişilerdir; oysa ‘anlatıcı’ ve ‘örtük okuyucu’ bir anlatının gerçekleşebilmesi için düşünülmüş sanal ara-kişilerdir.” (Lothe, 2000: s.16).

Dizinin kadın kahramanları, içine doğdukları patriarkal sistemin sonuçları olarak kalmazlar. Yaşamlarını bir dizi mecrasında iktidarın izin verdiği ve talep ettiği şekilde dile getirirlerken iktidarın atıl ve onaylayıcı hedefleri değil, iktidarın aracısı bedenler şeklinde taşımayı fırsat ve hatta belki ilk ve son şans olarak değerlendirirler. Kaldı ki bir bakıma kendi yaşamlarını anlatarak kendi replikalarına dönmelerine rağmen tek dilli toplumsal cinsiyet içinde kısırlaşan seyirci için de bu çalışma alternatif bir ses olarak değerlendirilmelidir.

Gerard Genette, anlatıcının işlevlerini beş alt başlıkta sıralamıştır: Öyküleme işlevi (narrative function), Yönlendirme işlevi (directing function), Bildirişim işlevi (communication function), Doğrulama işlevi (testimonial function), İdeolojik işlevi (ideological function) (Genette, 2005). Dizide kadın kahramanların yaşam öyküsüne farklı sesler de kaynaklık eder. Nihayetinde kahramanın kendisi diğer anlatıcılarla ses birliği içinde metnin doğrulama işlevlerini yerine getirir ve adeta çok sesli görünen erkle özdeşleşerek gerçeklik duygusunun arttırılmasını sağlar. Kadın kahramanlar bu minvalde yaşamlarını anlatır ve dizinin onaylayıcı, yargılayıcı ve analizci iktidarı tarafından irdelenir. İlk kez farklı bir biçimde konuşma alanı ve fırsatı sunulan şarkıcıların trajik yaşamları, kendilerinden ziyade başka kaynaklar ve otoritelerce dile getirilir. Böylece madunun konuşma eylemi fiilen gerçekleşse de içerik olarak azalır, değişir, karışır ve boşalır.

İlk olarak Antonio Gramsci’nin (1999: s. xiv) Hapishane Defterleri içerisinde sınıfsal bir çerçeveden hegemonya kavramıyla ilişkilendirerek, hegemonik-olmayan grup ya da sınıfları tanımlamak için kullandığı madun kavramı, 1960’larda Ranajit Guha tarafından, sömürge sonrası Hindistan tarih yazımında görülen milliyetçi-elit yönelimin eleştirisi için yeniden kullanılmış, 1980’lerde Madun Çalışmaları Kolektifi’nin çalışmalarıyla; toplumsal yapılanmanın hiyerarşik sıralamasında altta ve aşağıda tanımlanan her türlü sınıf, kimlik ve cinsiyeti içeren daha kapsayıcı bir bağlamda ele alınmıştır (Yetişkin, 2013: s. 2).

Spivak, Madun Konuşabilir mi (Can Subaltern Speak) makalesinde, bir kadının, direnişinin farkında olmasını sağlayacak bir altyapıya sahip olmadan bir direniş eylemine girerse, eyleminin boşa gideceğini (Milevska, 2007: s. 47 akt. Kırel, 2012: s. 387) belirtir. Madun olmayı kaçınılmaz kader şeklinde benimseyen kadın şarkıcılar, ne yazık ki bu kez kendi sesleriyle bastırılırken dikkate alındıkları ve konu edildikleri için şanslı dahi sayılabilirler.

Belgesel dizide arabesk söyleyen kadın şarkıcıların neden trajik yaşamlara mahkûm edildikleri ve neden aynı kulvardaki erkek şarkıcılar gibi hiyerarşik, ekonomik ve kariyer anlamında başarılı olamadıkları, neden kazanmak yerine yaşamlarını, bedenlerini ve statülerini kaybettikleri, şarkıcıların kendileri tarafından anlatılır. Kadınların anlatının yapısına, sıralamasına, içeriğine, biçimine ve yayımlanma sürecine elbette dahil söz konusu değildir. Örneğin ilk bölümde yaşamı konu edilen şarkıcı Esengül, zaten hayatta olmadığı için madun konumunu bütünlüklü bir şekilde; mekânsal, sınıfsal ve bedensel sınırlılıklarla örneklendirir. Spivak’ın (2013: s. 82-83) madun özne sorunsallaştırmasında kadınlar ayrı bir önem taşır. Esengül’ün yaşamı, dizinin anlatım biçimi ve mecrası Spivak’ı doğrular. Çünkü ona göre madunların silinen tarihinde kadınların izi iki kez yok olmakta, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının uzantısı olarak kadınların gölgesi daha da karanlıkta kalmaktadır.

Her ne kadar hikâye edilen şarkıcılar arabeskin bilinen isimleri olsa da, yönetmen ve senarist Murat Hocoğlu ile şarkıcıların yaşamlarını ve kariyerlerini analiz edenler büyük çoğunlukta erkek müzik yapımcı, söz yazarları ve müzisyenlerdir. Anlatıda özellikle aynı dönemde tanınır

kazanan erkek şarkıcıların hem ekonomik güç hem itibar kazanmalarına karşın kadın şarkıcıların cinsiyet eşitsizliği nedeniyle toplumsal kodlar içerisindeki konumunun, var oluşlarına nasıl engel teşkil ettiği aktarılır. Çalıştıkları mekânlarda ve müzik piyasasında kenara itilme, tekinsizlik ve dışarıda bırakılma gibi tutumlara maruz kalanların hayatları her bölümde birer birer işlenerek var olana alternatif bir müzik tarihi sunulur. Bu hikâyelere biraz yakından bakıp, kadın sanatçılarımızın uğradığı toplumsal cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekmek istiyoruz.

### **Kadın Arabesk Şarkıcıların Uğradığı Ayrımcılıklar**

Arabeskin Âşık Kadınları belgesel dizisinin ilk bölümü, Esengül'ün hikâyesiyle başlar. Gerçek adı Esen Ağan olan Esengül'ün hayatını, kendisi hayatta olmadığı için kız kardeşi ve erkek kardeşi aktarır. Gazetede "Vokalist aranıyor" ilanına başvurmasıyla başlayan Esengül'ün müzik kariyeri sadece 9 yıl sürecektir. 1979 yılında henüz 25 yaşındayken, meçhul olduğu iddia edilen bir trafik kazasında hayatını kaybettiğinde, arkasında 4 albüm ve 40 civarında şarkı bırakır. Müzik otoritelerince, yaşasaydı çok daha fazlasını müzik dünyasına kazandırabilecek yeteneğe sahip olduğu dile getirilen sanatçı, arabesk müziğinin en güçlü seslerinden biri olmasına rağmen özellikle basın tarafından "çapkın ve vamp kadın" imajıyla öne çıkmıştır. Oysaki genç bir kadının bikinili fotoğraflar çekirtmesi ve ilişkilerini cesurca yaşaması, "vamp ve çapkın" olarak değil "cesur" olarak da nitelendirilebilirdi. Nitekim birliktelik içinde olduğu erkek şarkıcının çapkınlığı hiçbir şekilde olumsuz karşılanmamıştır.

Belgesel, Esengül'ü sadece kardeşleriyle aktarmakla yetinmez; müzik yazarı, besteci, müzisyen gibi erkeklerin yorumu da geniş yer tutar. Bu isimlerden, besteci, söz yazarı ve Esengül'ün unutulmayan şarkılarının bestecisi olarak tanıtılan Orhan Akdeniz, şarkıcıyı kendisinin belirli yere getirdiğini vurgular ve ekler: "*Şöhret o kadar ağır bir meseledir ki bunun mutlaka ve mutlaka bedeli ödenecektir. Esengül ruhu güzel bir kızdı ancak gençliğin vermiş olduğu o hoplama belaları ve şöhretin ani gelişinden kaynaklanan şımarıklıklar başladı, bunun arkasında dönen fetbahlıklar başladı. Rahmetli biraz daldan dala hoplayan bir kızımızdı* (1. bölüm, dakika 20,20.)

Hemen ardından söz verilen müzisyen Cengiz Coşkuner de, bir yere geldikten sonra en önemli konulardan birinin şımarılmamak olduğunu, Esengül'ün "yanlış hayat" şekline ve "yanlış ilişkilere" girdiğini söylemektedir.

Ne var ki "daldan dala hoplayan" veya "yanlış ilişkilere" giren bir erkek şarkıcı olduğunda hiç sorun olmamakta, bilakis bunlar o erkeğin artı hanesine yazılmaktadır.

Dizinin ikinci bölümünde Kibariye, Ümmiye ve Biricik'in hikâyeleri anlatılmaktadır.

Babası ayakkabı boyacısı, 8 çocuklu ailenin ferdiyken bir günde ünlü olan arabesk şarkıcılarımızdan Kibariye, hem cinsiyet ayrımına hem de ırk ayrımına maruz kalmıştır. Basının "taçsız çingene" adının koyduğu, okuma yazma bilmeyen 16 yaşında genç kız, kısa zamanda TRT'nin denetim kurulunu aşabilmeyi başarmış ve yılbaşı programında arabesk şarkı söyleyen sanatçı olmuştur.

İlk zamanlarda Çingene diye aşağılandığını, güzel bulunmadığı için perde arkasından şarkı söyletildiğini açıklayan sanatçı, ilk yıllarda para kazanmadığını da vurgulamaktadır:

*"Bir yerlere geldim ama beş kuruş para kazanmadım. Okuma yazmam da yok, notalarım yok, çocuktum sonuçta. O paralara elimi süremedim. Yediler; bitirdiler; ben yine de hakkımı helal ediyorum. Sonra sıfırdan başladım, aslanlar gibi ekmeğimi kazandım"* (2. bölüm dakika 10.)

Kibariye, güçlü sesiyle günümüze kadar kariyerini sürdürmeyi başarsa da tıpkı diğer başarılı kadın meslektaşları gibi, "arabeskin kraliçesi" "ana", "anne" "sultan" gibi unvanları

edinememiştir.

Biricik ise Kibariye'nin tam tersine eğitim alanında daha donanımlı olmasına, müzisyen bir ailenin içine doğmasına rağmen kariyerini bugünlere taşıma olanağı bulamamıştır. İstanbul'da iş bulamayınca Anadolu'da gece kulüplerinde iş bulup çocuğunu büyüttüğünü anlatan sanatçı, yaşadığı engelleri, *"Kutlar sofrasında tek başına bir kadın olarak sahneye çıkıyorsunuz, ekmeğinizi alıyorsunuz ve eteğinize hiçbir şey yapışmadan otelinize gidiyorsunuz. Yıllarca böyle yaşadım. Bir yerlere gelemedim çünkü Biricik'in kırmızı çizgileri vardı"* (2. Bölüm, dakika 34 ve 38) sözleriyle aktarmaktadır.

Biricik'i anlatan erkek müzisyenler ise onun Anadolu'da kariyerini sürdürmesini yanlış bulmakta, kariyerinin devam etmemesinin kendi yanlış olduğunu söylemektedir.

Üçüncü bölümde, arabesk müziğinin en güçlü seslerinden biriyken eski eşi tarafından 30 yaşında öldürülen, asıl adı Belgin Sarılmışer olan Bergen'in dramını izlemekteyiz.

8 bölümlük dizide en çok dikkat çeken erkek şiddeti tiplmesi, karısının başarısı altında ezilmeyi hazmedemediği için, karısına şiddet uygulayan erkeklerdir. Bergen'in kocası, bu tiplemenin içinde belki de en ağır şiddeti, karısının yüzüne kezzap atarak gerçekleştirir. Böylelikle genç kadının sahne hayatı bitebilecekti. Ne var ki Bergen, yüzüne ve vücuduna aldığı yaralara, tek gözünü kaybetmesine rağmen müzikten de hayattan da kopmamayı seçmiştir. Ayağa kalktıktan sonra müzik kariyerini şahlandırarak Türkiye'nin en başarılı kadın sesleri arasına girmiştir. Ancak eski eşi, kezzap olayından yedi yıl sonra, 1989 yılında altı kurşunla genç kadının hayatına son vermiş, annesini de ağır yaralamıştır.

Bergen'in yaşadığı drama kendi seçiminin yol açtığını ima eden görüşlere karşı Sosyolog Pelin Gülerkaptan, *"Bergen'i aşkı öldürmedi, sevmek öldürmedi, bir erkek öldürdü"* (3. bölüm dakika 31) sözleriyle karşılık verir. Nitekim bugünlerde Mart ayında vizyona giren Bergen filmi 4 milyondan fazla kişinin izlemesi, kadınların onu sahiplenmesi olarak da değerlendirilmektedir. Yazar Sibel Öz, bu durumu, *"Hakkı teslim edilmemiş, davası divana kalmış bir kadın olduğu için bugün kadınlar Bergen'in de hesabını sormak istiyor"* (3. Bölüm, dakika 32) sözleriyle açıklamaktadır.

Türkiye'nin ve Orta Doğu'nun kadın seslerini araştıran Polonyalı Küratör Kornelia Binicewicz ise Bergen'in yaşadığı acılara değil, sesine dikkat çekmektedir: *"Bergen her şeyden önce ender bir sese sahipti. Hiç kimse onun gibi şarkı söylemedi. Sesi son derece acı doluydu. Ve bazen, herkesin onu çok acı çeken bir kadın olarak hatırladığına üzülüyorum. Çünkü bir şarkıcı olarak büyük bir ilgiyi hak ettiğini düşünüyorum"* (3. bölüm dakika 9.30.)

Dördüncü bölümde Yıldız Tezcan, Şükran Ay, Azize Gencebay ve Huri Sapan'ın hikâyeleri aktarılmaktadır. 15 altın plağı olan, 45 film çeviren Yıldız Tezcan, eski eşi Mahmur Tezcan'dan fiziksel, psikolojik ve ekonomik şiddet görmesi üzerine ayrılıp hayatına ve kariyerine yalnız devam etme kararı almıştır. Ancak eşinin evlilikleri boyunca aldığı her mülkü kendi üzerine yaptığından habersizdir. Boşandığında kariyeri boyunca elde ettiği bütün varlığın elinden gittiğini görür. Eski eşinin bundan sonra da boş durmayıp 7 yıl boyunca bütün işlerine taş koyduğunu, plak yapmasını engellediğini anlatan sanatçı, *"Acaba şanslı mıydım, şanssız mıydım? Başkalarını zengin ettim"* (4. bölüm dakika 11.30) demektedir. Yıldız Tezcan'ın kendisine yaşatılan tüm bu haksızlıklara tepkisi, yıllar sonra ölen eski eşinin tabutu başında saf alınmışken namaz hocası "Hakkınızı helal ediyor musunuz" diye sorduğunda, "Hayır, hakkımı helal etmiyorum" sözlerinden ibret kalmıştır.

Orhan Gencebay'ın eski eşi Azize Gencebay da 1960'ların sonunda Beyaz Kelebekler grubunun solisti olarak başladığı müzik kariyerini erken bitirmesini, "*Belki bazılarını üzeceğim ama oyunu kurallarına göre oynamadım. Kimsenin buyruğu altına girecek yapım yoktu* (4. bölüm dakika 35) sözleriyle dile getirmektedir.

Huri Sapan da kocasının şiddetine ve kazancını sömürmesine maruz kalan arabesk şarkıcılar arasındadır. Halk müziği sanatçısı olarak da bilinen ancak arabeskin popüler olmasıyla her iki türü başarıyla icra eden Huri Sapan, sahne alacağı gün ilk eşinden meydan dayağı yediğini, ikinci eşinin de kumara meyilli olduğunu ve bütün kazancını harcayarak kendisini sömürdüğünü anlatır.

"Kadınların söylediği şarkıları neden erkekler yazıyor" sorusunun cevabı ise altıncı bölümde aranmaktadır. Kadın söz yazarı Gönül Şen, "*Çok para kazandırdık ama kazanmadık*" (6. bölüm dakika 41) derken, hemen peşinden söz alan meslektaşı Hülya Şenkul, çok fazla kadın söz yazarı olduğunu ancak erkeklerin gölgesinde kaldığını vurgulamaktadır.

Kadın şarkıcıların maruz kaldığı şiddet, hayatındaki erkeklerle sınırlı kalmamıştır. Bir dönem kadınları hedefleyen, devlet şiddet olarak değerlendirilebilecek zina suçlaması, Gülden Karaböcek'in de hayatını karartmıştır. Kocasını Atilla Alpsakarya'dan boşanmasına kısa zaman kala zina suçlamasıyla hapse giren Gülden Karaböcek, ardından çocuğunun velayetinden ve tazminat talebinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Şarkıları da ayrıldığı plak yapımcısı eşinin firmasında kaldığı için hayata ve müzik kariyerine sıfırdan başlamak zorunda kalmıştır.

Gülden Karaböcek ikinci eşinden de ekonomik şiddet görmüştür. Eski eşi, basına Gülden Karaböcek yasağı getirerek sanatçının kariyerine taş koymuştur.

Arabeskin Âşık Kadınları belgeseli boyunca, kadın şarkıcıların başından geçen tüm bu zorluklar, şarkıcıların kendi dilinden ya da diğer kişiler tarafından aktarılmakta ancak bunların nedeni sorgulanmamaktadır.

### Sonuç

Bu çalışmaya konu olan arabeskin başarılı kadın şarkıcılarının hikâyeleri feminist bir yaklaşım olan 'kişisel olan politiktir' söylemiyle örtüşür ancak kişisel malzeme şarkıcıların saf ve müdahalesiz öyküleri değil; yapımcı, yönetmen, senarist vb. süzgecinden geçen seçilmiş, ayıklanmış, kuşatılmış ve kurgulanmış yaşamlardır. Metinde kadının kendi hikâyesinin seslendiricisi olarak kendi sesiyle sessiz kılınıp kılınmadığı, dizinin kadını nasıl konumlandığı sorusuyla bir ölçüde test edilebilir. Bugüne kadar madunun sesi sessizliğiyle söz konusu metinler aracılığıyla kadının çıkardığı ses kendi hikâyesini gölgeleyen gürültülere mi dönüşmüştür?

Madun gruplar seçkinlerin düzeninin dışında olan, baskı altında yaşayan, politik olarak temsil edilmeleri mümkün olmamış bir kategoriye oluşturur ve bu durum madunların tarihinin kesintili ve parçalı olması sonucunu ortaya çıkarır (Kılçık, 2020). Gramsci'nin tanımında olduğu üzere bugüne kadar baskı altında, seçkin sistemin uzağında ve politik olarak kabulü dahi söz konusu olmayan gece kulübü ve pavyon benzeri yerlerde çalışan kadınların, bugün yani 2022 yılında su yüzüne çıkması, madunu kendi sesiyle susturmaya hizmet etmiş olabilir mi? Çünkü söz konusu kadınlar kendi temsiliyetlerini kendi imgeleri üzerinden yaparken tehdit edilmiş, şiddete maruz kalmış ve kimi zaman öldürülmüş ya da tamamen mevcudiyetlerini unutturmak için müzik piyasasından uzak durmuştur. Bugün onların öyküleri televizyonda veya sinemada yer alırken en az konuşan ya da hiç konuşmayan kendileridir. Örneğin Arabeskin Âşık Kadınları dizisi, Türkiye edebiyatının yaşayan en büyük mihenk taşlarından biri olan Murathan Mungan gibi saygınlığı tartışılmaz biriyle başlar.



Mungan önce arabesk müziğin toplumdaki karşılığı ile bazı saptamalarda bulunur. Metnin başat anlatıcısı güçlü ve özellikle “öteki” olarak kabul edilen kesimin yanında duran bir yazar olsa da, hayatta olan bir kadın arabeskçi değildir. Dış göz olarak Mungan’a eşlik eden yapımcı, mekân sahipleri, besteci ve söz yazarlarının çoğu, arabesk şarkıcısı kadınların hem özel hayatlarını hem de müzikal hayatlarını analiz eder. Joseph Kılçıksız’ın ifadesiyle “Madun aslında biat kültüründe tabi olandır; dışlanan ve aşağı-öteki” (Kılçıksız, 2020), sesi bastırılmış gruplar, alt sınıflardır. Bu durumda denilebilir ki merkezde sunulan “öteki”nin hikâyesi olsa da karakterler bir kez daha tabi kılınmış ve biat etmişlerdir.

İnternet sitesinde okura aktarıldığı şekliyle, “erkek iktidarının gölgesindeki melankolik dünyada kaybolan kadınların izini sürmeyi” amaçlayan Arabeskin Âşık Kadınları belgesel dizisi, dizinin yaratıcılarının ve bir kısım anlatıcılarının erkeklerden oluşması nedeniyle, kadın kahramanların madunlaşmasını önleyememiştir. “Öteki” konumundaki kadınların hikâyesi dizinin merkezinde olsa da karakterler çoğu erkek olan anlatıcılara tabi kılınmış ve sonuçta anlatıcıya biat etmiştir.

Genette’e göre anlatıcı üzerine tam bir çözümleme yapabilmek için öncelikle, “anlatı düzeyi” ile “anlatıcının düzeyi” karşılaştırmalı, sonra da anlatının içeriğiyle anlatıcı arasındaki ilişki irdelenmelidir. İlk olarak anlatıcı ve anlatı düzeyi arasındaki ilişkiye bakalım: Burada, belirleyici olan, anlatıcının anlatının içinde mi yoksa dışında mı olduğudur. Metne bakıldığında, “anlatılan” kadınların metnin içinde bizatihi oldukları süreler çok azdır. Kadınlar kendi hikâyelerinin teferruatına dönüşmüş ve anlatıcıların tahlillerine teslim edilerek edilgen konumları kesinleştirilmiştir. Elbette bir belgesel dizi üzerinden alternatif zaferler üretilecek değildir ancak metnin anons ettiği üzere cinsiyet eksenli ötekileştirmenin neden ve sonuçları anlatılacaksa en azından madunun eşit sürelerde hatta tamamen kendisinin konuşması önem taşır. Çünkü zaten madunun duyulmamasının sebebi konuşmaması değil hiç “konuşamaması”dır. Sarpkaya “Ezilenlerin Dilsizliği” adlı makalesinde uyarır ve der ki: “*Madun Konuşabilir mi; ezilenlerin, ezenlerin hegemonyasına karşı mücadele ederken, kendi karşıtına dönüşme tehlikesine karşı yazılmış bir uyarıdır aynı zamanda*” (Sarpkaya, 2016).

### Kaynakça

Foucault, Michel. (2011). İki Ders. Entelektüelin Siyasi İşlevi, Seçme Yazılar 1, F. Keskin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Genette, Gerard. (2005). Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri, Mehmet/Sema Rifat (Çev), Kitap-lık, Aylık Edebiyat Dergi, 87, 129

Kılçıksız, Josef. (2020). Gramsci’ci Pasif Devrim. İnsanokur: <https://www.insanokur.org/gramscici-pasif-devrim-josef-kilciksiz/> adresinden alındı

Kirel, Serpil. (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi

Lothe, Jakob. (2000). Narrative in Fiction and Film, Oxford University Press, USA.

Sarpkaya, Doğuş. (2016). June 20). Ezilenlerin Dilsizliği. Kitapeki: [https://kitapeki.com/ezilenlerin-dilsizligi/adresinden alındı](https://kitapeki.com/ezilenlerin-dilsizligi/adresinden%20alindi)

Somay, Bülent. (2008). Madunların Küstahlığı içinde Çokbilmiş Özne. İstanbul: Metis Yayınları.

Sözen, Mustafa. (2008). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümler, Selçuk İletişim Dergisi, 5, 2

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/177914>

Spivak, Gayatri Chakravorty. (2013). Can the subaltern speak? In P. Williams & L. Chrisman (Ed.), Colonial Discourse and Postcolonial Theory. New York: Routledge.

Yetişkin, Ebru. (2013). Postkolonyal Düşünce ve Kadın Çalışmalarından Neler Öğrenebiliriz?. 20.04.2020 tarihinde <http://www.ebruyetiskin.com/postkolonyal-dusunce-ve-madun-calismalarindan-neler-ogrenebiliriz/> adresinden edinilmiştir.

<https://www.exxen.com/tr/detail/serie/arabeskin-asik-kadinlari/43601>

## İNGİLİZ SÖMÜRGE DÖNEMİNDE MİLLİYETÇİLİK BAĞLAMINDA KIBRIS'TA SİNEMA: "THE FIRST OF THE FEW" FİLMİNİN İNCELENMESİ

### ■ Çağdaş ÖĞÜÇ

Yrd. Doç. Dr.,

Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi

e-posta: cagdas.oguc@arucad.edu.tr ORCID: 0000-0003-3832-1152

### ■ Fevzi KASAP

Prof. Dr.,

Yakın Doğu Üniversitesi

e-posta: fevzi.kasap@neu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3965-3837

### ■ Ahmet GÜNEYLİ

Prof. Dr.,

Lefke Avrupa Üniversitesi

e-posta: aguneyli@eul.edu.tr ORCID: 0000-0002-2168-1795

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212569>

### ÖZ

*Sanat, özgür yapısıyla çoğu zaman iktidar eleştirisi yapsa da toplumlar tarihi boyunca sanatın, iktidarın denetimi altında ve iktidarın gücünü pekiştirmek için kullanıldığı bilinmektedir. İktidar, meşruiyetini sağlamak ve propagandasını yayabilmek için sanata ve sanatsal ürünlere ihtiyaç duymaktadır. İktidar üzerinde rahatsızlık yaratabilen bir iletişim aracı olarak sanat, tarih boyunca her dönem iktidarlara tehdit ederken devlet tekeliyle bir propaganda aracına dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Kıbrıs'ın Büyük Britanya'nın sömürge olduğu dönemde sinema, yeni sanat alanı olarak yaygınlaşmaktaydı. İngiliz iktidarı, bu yeni yaygınlaşan ve insanların ilgisini çeken sanat mecrasını, propaganda aracı olarak kullanmıştır. Bu çalışmada, İngiltere'nin Kıbrıs'ta sömürge yönetimi olarak iktidarını sürdürdüğü İkinci Dünya Savaşı sırasında, milli duyguların pekiştirilmesi, savaşa asker gönderilmesi ve maddi kaynak sağlanabilmesi bağlamında sinema sanatının etkisi incelenmektedir. Çalışmada Leslie Howard'ın yönettiği ve 1942 yılında yayımlanan "The First of a Few" filmi incelenmiş ve İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan "Spitfire" tipi uçaklarla İngiliz Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin savaştaki rolü ve bu rolün propaganda malzemesine nasıl dönüştürüldüğü incelenmiştir.*

**Anahtar kelimeler:** Spitfire, Sömürge, İngiliz, Kıbrıs, İkinci Dünya Savaşı, milliyetçilik

## THE IMPORTANCE OF CINEMA IN THE CONTEXT OF NATIONALISM: FILM REVIEW OF "THE FIRST OF THE FEW"

### **ABSTRACT**

*Although art is often criticized for its free nature, it is known that art has been used throughout the history of societies to strengthen the power under the control of power. In order to ensure its legitimacy and disseminate its propaganda, the government needs the media as well as art and artistic products. Art as a means of communication that can cause discomfort over power, and art is trying to be transformed into a means of propaganda with the monopoly of state, while threatening the governments of all periods throughout history. Cinema became a new art field when Cyprus became the colony of Great Britain. The British government also used this newly spread art media as a propaganda tool. This study examines the importance of cinema art in the context of consolidating national feelings and sending soldiers to the war during the Second World War in which England continued its power as a colonial administration in Cyprus. The film "the first of a few" directed by Leslie Howard was studied and the role of British Royal Air Force in the war was transformed into propaganda material by the "Spitfire" aircraft that emerged during the Second World War.*

**Keywords:** *Spitfire, colonialism, British, Cyprus, Second World War, nationalism*

## 1. GİRİŞ

Sanatı başlangıcından itibaren tartışma kaldırmayacak şekilde iktidara karşı ve kurulu düzene yönelik bir başkaldırı olarak nitelemek mümkündür. Sanat, siyasal ve ekonomik iktidara eleştiriler getirerek toplumların dönüşüp değişmesine aracılık etmektedir. Toplumlar, sanat aracılığıyla iktidarla yaşadığı problemleri gün yüzüne çıkarmakta ve sanat bu görevine halen devam etmektedir. Öte yandan, iktidar ise tarih boyunca sanat ürünleri vasıtasıyla, sanatın iyileştirici ve birleştirici gücünü kullanarak toplumun üzerindeki tahakkümünü pekiştirmek ve dahası iktidarın talepleri doğrultusunda harekete geçirmek için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Egemen güçler, rıza yolu ile toplumun onayını almak için dünyadaki kaynakların tamamını sınırsızca kullanabilmektedir. Bireyler, sanat ve medya yolu ile edindikleri bilgilerle devletin tekeli altına girerek politika üretme olanağından mahrum bırakılmaktadır. Böylelikle iktidar talep ettiği doğrultuda kendi politikasını birey ve toplum üzerinde şekillendirme imkanını yakalayabilmektedir.

Nazi Almanyası'nın Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, propagandayı açıklarken, aslında "Coşkumuzun parlak alevi, uygar siyasi propagandanın yaratıcı sanatına ışık ve sıcaklık verir" diyerek, sanatın ve iletişim araçlarının propagandadaki yerine ışık tutmaktadır. Propaganda yaparken sanatsal yöntemlere başvurmak, kitle iletişim araçları vasıtasıyla bireyin rızasının üretilmesine dayanmaktadır.

"Rıza Üretimi" ilk kez I. Dünya Savaşında ve Hitler'in Almanyası'ndan önceki bir dönemde kullanılan bir kavram olmuştur. Creel Komisyonunu, I. Dünya Savaşında faaliyetlerine devam etmekteydi ve bu komisyonun bir üyesi olan Walter Lippmann, yürütülen propaganda çalışmalarından hareketle birtakım dersler çıkarmış ve rıza üretiminin yeni bir sanat dalı olduğunu dile getirmiştir. (Chomsky, 1997)

Özellikle sinema, tiyatro gibi görselliğin ön planda olduğu sanat dallarının propaganda yapma imkanı yüksektir. Görsellik ve işitsellik ön planda olduğu için sinema; insanların eğlenirken bilinç altına bazı mesajlar gönderebilme imkanını iktidara tanıyarak propaganda araçları arasında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle savaş dönemleri dikkate alındığı zaman, iktidarların sinemayı halklarına karşı propaganda aracı olarak kullandığı tarihte pek çok kez görülmüştür. Hollywood Sineması'nda Rocky 4 filmi, bunun en iyi örneklerinden biridir. Film, dünyadaki iki kutbun içinde bulunduğu soğuk savaştan esinlenerek Sovyetler Birliği - Amerika Birleşik Devletleri çatışmasını ve Amerika'nın "gücü"nü bir propaganda malzemesine dönüştürmüştür. Bunun dışında dini ya da azınlıklarla ilgili filmler, Amerika'da propaganda maksatlı kullanılmaktadır. Batıda Hristiyanlıkla ilgili motifler doğrudan olmasa da örtük bir şekilde sinemada işlenmekteydi. Benzer şekilde Amerika'nın propagandası da sinema filmlerinde yapılmaktaydı. (Aziz, 2011: 64-65) Özetle belirtmek gerekirse Amerika, sinema aracılığıyla hem ulusal değerlerini hem yaşam tarzını hem de dinini dünyaya yaymaktaydı. Söz konusu bu politik, dini ve toplumsal aktarım sinema sayesinde hızla gerçekleştirilmekte, böylelikle toplumlar birbirine benzeyip tek tipleşmekteydi. (Scognomillo, 1997: 175).

## 2. KURAMSAL ÇERÇEVE

### 2.1. SİNEMA VE PROPAGANDA

Propaganda, "bir öğretiyi, düşüncüyü, inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek yaymak ereğiyle, sözle, yazıyla ve benzeri türlü araçlarla gerçekleştirilen her türlü çalışma" anlamında kullanılmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004: 1089). Propaganda "propagare" ibaresinden gelmektedir ve bir fidanın toprağa ekilerek yeni ürünler elde edilmesini tarif etmektedir. Filolojide "ekmek" ve "yaymak" ifadeleriyle betimlenmesine karşın sıklıkla 'gerçeği gizlemek' ya da 'tahrif etmek' biçiminde anlaşılmaktadır. Yalın bir anlatımla

propaganda, herhangi bir düşüncenin her türlü enstrüman aracılığıyla hedef kitleye aktarılmasıdır (Özsoy, 1998: 6). Tarhan ise propagandayı “bir ulusun duygu, düşünce ve eylemlerini etkisi altına alarak onu değiştirmek ve dönüştürmek amacıyla yayımlanan belge, doktrin ve bilgilerin tamamıdır.” şeklinde tanımlar (Tarhan, 2016: 15). Kağıtçıbaşı’na göre (1999: 176) propaganda, “grupların ve ya bireylerin tutum, davranış ve fikirlerini değiştirme ve/veya etkileme amacıyla tek yönlü haberleşmesi” olarak tanımlanmaktadır.

Propaganda gri, beyaz, silahlı, siyah ve karma propaganda türü olarak beşe ayrılmaktadır. Beyaz propaganda “güven”i, gri propaganda “şüphe”yi, kara propaganda “yalan, entrika ve iftira”yı anlatmaktadır. Diğer iki propagandadan biri olan silahlı propaganda, terör alanıyla özdeşleştirilmiştir. Karma propaganda ise tüm propaganda türlerinin belirlenen amaçlar doğrultusunda kullanılmasıyla ilişkilidir. Sinema, sözü edilen propaganda türlerinden beyaz propaganda içerisinde ele alınmakta ve Tarhan tarafından kaynağı belli ve güvenilirliği meşru olarak ifade edilmektedir. Beyaz propagandayı; kitle iletişim araçlarında (gazete, radyo, televizyon) ve gelişen teknolojiler sonrasında yaşamımıza giren internette görmek olasıdır (Tarhan, 2016: 16-20).

Propagandanın en temel amaçlarından biri, en düşük maliyetle en geniş kitleye ulaşabilmektir. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatı, propaganda maksatlı çalışma yapabilmek için çok önemli bir etkiye sahiptir. Propaganda içeriği bulunan filmler hazırlamak ve bunu geniş kitlelere ulaştırmak, diğer propaganda araçlarına göre çok daha az maliyet gerektirmektedir.

Yirminci yüzyıl başlamadan önce Batı’da, özellikle de Avrupa ile Kuzey Amerika’da, siyasi liderler ve onların aile, akrabalarını konu edinen belge film türünde birçok sinema filmi çekilmiştir. Bu tür filmlere, 1897 yılında Kraliçe Victoria’nın jübilesi için çekilen film ile Alman hükümdar II. Wilhelm’in yaşamından pek çok kesitin çekildiği görüntüler örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan, I. Dünya Savaşında çekilen propaganda filmlerinin çoğunlukla Alman ve İngilizlere ait olduğu söylenmelidir. Bu filmlerdeki kameramanlar genellikle orduya bağlıdır ve söz konusu filmleri çeken özel firmalar, cephelerdeki askerleri görüntüleyerek siyasi propaganda yapmaya çalışmaktaydılar (Ferro, 1993: 54-55). Yapılan propaganda sayesinde, iktidar hem gücünü diğerine gösterebilme şansını elde ederken hem de kendi halkını motive ederek gerekli kaynakları yaratma şansı yakalamıştır.

Savaş dönemlerinde, iktidarlar güçlü olduğu yönleri propaganda malzemesi olarak kullanma yöntemini tercih etmektedir. Hitler Almanyası, iyi yollar yaptığı, fabrikalarının ne kadar iyi olduğu üzerine propagandasını şekillendirirken, Stalin’in Sovyetler Birliği ise sosyalist bir ekonomi yapısı ve işçilerin iktidarı kaybetmemeleri üzerine propaganda yapmıştır (Pehlivanoğlu: 2020). İngilizler ise, güçlü oldukları ve kendi ürettikleri savaş uçağı ile propagandalarını yapmışlardır. Diğer ordulardan farklı olarak ellerinde bulunan Spitfire cinsi uçaklarla ilgili filmler yaparak bunu hem bir moral aracı olarak kullandılar hem de ordularına asker kazandırmak istediler. Böylelikle de Royal Air Force’a (RAF) gelir elde etmeye girişmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere’nin sömürgesi olan Kıbrıs’ta bu tür bir propaganda yaşanmıştır. Kıbrıs’ta görev yapan İngiliz hükümeti, Nazi faşizmine yönelik sürdürülen savaşta asker ihtiyacını karşılayabilmek için sömürge ülkelerinden insanları savaşa katmıştır. Bunu yapabilmek için uyguladığı propaganda yöntemleri arasında film gösterimleri de vardır. Dönemin önemli Kıbrıs Türk gazetesi Söz Gazetesi’nde ilanlar yayımlayarak halk sinema gösterimlerine davet edilmiştir. Bakınız Ekler bölümünde Görsel 1, 2 ve 3.

## 2.2. MİLLİYETÇİLİK KAVRAMI VE İMGE

İngilizce karşılığı 'nation' olan 'millet' sözcüğünün, Latince doğmak anlamına gelen 'nasci' kökünden türediğini ifade eden Heywood (2006: 152), ulusun (nation) kültürel, siyasal ve psikolojik faktörlerin bir toplamı tarafından şekillendirilen kompleks bir olgu olduğundan bahseder (Aslan, 2019: 2337).

Matbaanın kullanılmaya başlaması, yazılı eserlerin üretimine hız katması kadar düşüncenin geniş kitlelere ulaşmasına da ivme katmıştır. Ardından gelişen kitle iletişim araçları; duygu ve düşüncelerin daha da hızlı yayılmasına ve toplumsal ölçekte algı oluşumuna katkı koymaya başlamıştır. Sosyolojik bir çıktı olan "milliyetçilik" kavramının yaygınlaşması, bu döngü içerisinde öne çıkan değerlerden biri olarak sıklıkla irdelenmiştir. Milliyetçiliği tanımlamaya çalışanların başında gelen Kedourie'ye (1971) göre; milletin konuşma dilinde, bir aileden büyük, kabile ve kavimden küçük bir topluluğu; doğuştan benzerlik gösteren bir insan kümesini ifade ettiğini belirtmektedir.

Milliyetçilik en yalın tanıma göre; "her şeyden önce bilincimize bir şekil veren, dünyayı adlandırmamızı sağlayan bir söylem; başka bir deyişle, toplu kimliklerimizi belirleyen, günlük konuşmalarımızı, davranış ve tutumlarımızı yönlendiren bir görme ve yorumlama, bir algılama biçimi"dir (Özkırımlı, 2015: 14). Toplumu oluşturan bireylerin ortak araçlarla iletişim kurmasının yanı sıra topluluğu bir arada tutmak adına da ortak hedefler belirlenmesi gerekliliği söz konusudur. Milliyetçilik kavramına farklı bakış açısını sunması açısından Anderson'un bakış açısı da önem arz etmektedir: Milleti, "hayal edilmiş cemaatler" olarak tanımlayan kuramcıya göre, yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışında bütün cemaatler hayal edilmiştir.

Fransız İhtilali'nden sonra hız kazanan milliyetçilik tartışmaları günümüzde de değişik ideolojik yönelimlere göre farklı okumalarla ilişkilendirilmeye ve anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Buna rağmen milliyetçilikle ilgili yakın zamanda en bilinen ifadelerin şu perspektifte yer aldığı gözlemlenmektedir: "1. Milletlerin oluşma ya da gelişme süreci; 2. Bir millete ait olma duyarlılığı ya da bilinci; 3. Bir milletin dili ve simgelerle temsili; 4. Bir milleti temsil eden toplumsal ve siyasal hareket; 5. Hem genel hem de özel bir millet öğretisi ve/veya ideolojisi" (Smith, 2013: 15)

Uzun tarihsel geçmişe sahip toplumlarda birçok kültürel materyal, milliyetçilik fenomeni açısından hayati önem arz etmektedir. Günümüz çağdaş toplumlarının dahi kullanmaya devam ettiği; mitler, kahramanlık öyküleri, efsaneler, destanlar bunun tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ritüellerin maddi yansıması olarak kamusal alanlarda karşımıza çıkan; heykeller, meydan ve cadde isimleri, anıtlar ve toplumsal değer atfedilen her türlü maddi manevi imge bu amaca hizmet etmektedir. Bireyin dünyasında, bir topluluğa aidiyeti sağlamak için, milliyetçi ideolojinin güçlü bir geçmişe ihtiyacı vardır. İhtiyaç duyulan bu geçmiş milleti birbirine ve geleceğe kuvvetle bağlar. Milli anlatılar, övünülmesi gereken bir toplumun üyesi olduğunu geçmişine ihanet etmemesi gerektiğini yeni kuşağa anlatarak bireyi milliyetçi ideolojinin çizdiği sınırların içinde tutar (Smith, 1986: 66).

Ulusal değerler olarak isimlendirebileceğimiz bu varlıklar (mitler, efsaneler, kahramanlıklar); zayıflayan ulusal duyguları, çıkarları, amaç birlikteliklerini ve yardımlaşma duygusunu kısa vadede toparlamaya yarayan materyallerdir. Bu türden imge ve mitlerin özellikle toplumların büyük çoğunluğunun sahiplenmesi arzulanan; savaşlar, ekonomik krizler, salgın hastalıklar, doğal afetler ve uluslararası ölçekteki değişik başarılarında ön plana çıkarıldıkları görülmektedir.

## 2.3. SİNEMADA MİLLİYETÇİLİK

Toplumlar için önemli süreçlerde (afetler, savaşlar, ekonomik krizler vb) sinema diğer kitle

iletişim araçları gibi sıklıkla kullanılan bir alan haline dönüşmüştür. Toplumsal birlikteliği, amaca yönlendirmeyi, bağlılığı ve dayanışmayı perçinlemesi amacı ile kullanılan en etkin sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema, çeşitli devletler tarafından askeri ve milli çıkarların gözetilmesi ve ilerletilmesi amacıyla kullanılmıştır. Sinema filmlerinin amacı, seyirciyi belli bir görüş doğrultusunda şekillendirmek, düşüncelerini etkileyerek iktidarın arzularını doğrultusunda örgütlenmelerini sağlamaktır.

Kitle iletişim araçları; radyo, televizyon, gazete, sinema ve son dönemde sosyal medya, toplum adına ve toplum için gündem belirleme ve algı oluşturma görevini en etkili şekilde gerçekleştirmektedirler. Günümüzde filmlerin mitolojiler ürettiği rahatlıkla görülmektedir (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 37). Tarihsel geçmişi ve gerçekliği yeniden kurgulama özgürlüğü bulunan sinema hem çağdaş, yeni mitler yaratma yeteneğine hem de tarihsel önem atfedilen değerleri gündeme taşıma zenginliğine sahip etkili bir sanat alanıdır. Bu yönü ile milliyetçilik kavramının inşasında değişik alan profesyonellerinin ilgisini çekmektedir. Sinema bu yönüyle, 'popüler milliyetçi ideolojinin yeniden üretim sürecinde en az devlet kadar etkilidir' (Güney, 2006: 209).

Sinemanın kitlesele anlamda tüketilebilen bir sanat dalı olması milliyetçiliğin inşası için ayrıca önemlidir. Geniş halk yığınlarını bir anda etkilemeyi başarması yanında; anlık heyecan ve coşku yaratabilme gücü ile tercih edilen bir yöntem olarak karşımızda durmaktadır. İnsanların bir araya gelmesi daha erken galeyana gelmelerini, coşmalarını ve eyleme geçmelerini sağlamaktadır. Kültürel ürünlerin yaratıcısı ve aktarıcısı olan filmler bir yandan çağdaş mitler yaratırken diğer yandan gerçekliği yeniden kurarak egemen değerleri de yeniden üretmektedir (Gültekin, 2006: 15). Benzer şekilde Thomen (2010: 12) de, sinemanın hem ticari hem de milli açıdan devletler için çok önemli bir araç olduğunu belirtmektedir.

#### 2.4. TARİHSEL SÜREÇTE İNGİLİZ SİNEMASI VE PROPAGANDA

Tarihsel süreçte sinemanın televizyon ile rekabeti sektörde kaos yaratmıştır. ABD'de televizyonun ortaya çıkması sinemanın yeni bir anlayış kazanmasına yol açmıştır. Ancak sinemanın olumsuz etkilendiği de açıkça hissedilmiş, bilet satışları azalmış, kimi sinema salonları kapatılmış ve film üretimi oldukça düşmüştür (Vincenti, 1993). Hollywood'daki film yapımcıları bu olumsuz durumları ortadan kaldırmaya yönelik girişimlerde bulunmuşlar böylelikle de sinemada yeni teknolojilere doğru bir gelişim kaydedilmiştir. Televizyonlardaki siyah beyaz görüntülerden çok daha iyi nitelikte ve daha görkemli bir biçimde sinemadaki filmler tasarlanmıştır. Televizyonda olmayan birçok unsurun sinemada olması için ciddi bir çaba harcanmıştır. Şatafatlı, gösterişli, çekici, cezbedici film tasarımları yapılmıştır (Scognamillo, 1997: 52).

I. Dünya Savaşı, sinemanın bir propaganda aracı olarak değerlendirilmesi yönünde bir neden olmuştur. Ancak Osmanlı İmparatorluğu ile Rus Çarlığı bu yönde herhangi bir çabaya girişmemiştir. Diğer ülkeler, gerek basın aracılığıyla gerekse sinema filmleriyle propaganda yapmaya yönelmişler, hatta bu girişimleri sonucunda iletişim sistemlerinin yapılandırıldığı da görülmüştür. Bu ülkeler, savaş sırasında sinema ya da basını hemen devreye koyabilecek bir pozisyon almayı başarmışlardır (Bektaş, 2002: 128). Teknolojik dönüşümlerini diğer ülkelere göre daha hızlı tamamlayan ülkeler, özellikle sinema alanında önemli atılımlar yapmışlardır. Savaş döneminde, bu ülkelerin birçoğu kendi çatıları altında sinema birimleri oluşturmuş ve bu birimler aracılığıyla propaganda yapmışlardır. İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya ve Rusya propagandayı etkili bir silah olarak kullanırken, İngiltere'de sinemanın ciddi bir propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. İngiltere belgesel sinema ile ön plana çıkmış, belgesel filmler propaganda amaçlı başarılı bir şekilde kullanılabilmiştir. John Grierson, İngiliz Belgesel Sinema Hareketini başlatmış ve bu amaçla bir okul kurmuştur. II. Dünya Savaşı, İngiliz film yapımcıları için önemli bir dönem olmuş ve



bu amaçla belgesel türde birçok film çekilmiştir (Akarcalı, 2003: 232).

İngiliz Belgesel Sinema Hareketi çok önemli yer edinmesine rağmen, bu süreçte, “The First of the Few” gibi filmleri yapmaya başlamıştır. Filmde bahsi geçen Spitfire filmi, İkinci Dünya Savaşı sürecinde üretimi kesilmeyen tek İngiliz kökenli avcı uçağıdır. Uçak, Kraliyet Hava Kuvvetleri’nin o dönemdeki avcı uçaklarının bel kemiği pozisyonundadır. Spitfire uçağı, Alman Hava Kuvvetleri’nin mağlup edilmesindeki en önemli rolü üstlenen uçak olması nedeniyle de önemli bir yere sahiptir. Günümüzde tasarım filmleri arasında değer gören film, bu alanda yapılan yapımlar arasında ön plana çıkmaktadır (Agnew: 1993: 124).

### 3. KIBRIS’TA İNGİLİZ SÖMÜRGE DÖNEMİNİN TARİHSEL DEĞERLENDİRMESİ

1571 yılında Osmanlı İmparatorluğu tarafından fethedilen Kıbrıs adası, 1878 yılına dek Türk toprağı olarak varlığını sürdürmüştür. 1878 yılında Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılma sürecine girmesi ve girdiğı birçok savaşı kaybetmesi nedeni ile ada İngiliz Krallığı’na kira bedeli karşılığında kiralanmıştır. 1914 yılına kadar devam eden mevcut durum 1914 yılında patlak veren I. Dünya Savaşı ile yön değiştirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu ve İngiltere Krallığı’nın farklı kutuplarda savaşa müdahil olmaları nedenini bahane eden İngiliz yönetimi karşılık veremeyecek kadar güçsüz durumda bulunan Osmanlı’nın durumunu dikkate alarak adayı tek başına sömürmesine dönüştürmüştür.

1914 yılından 1960 yılına kadar (Kıbrıs Ortaklık Cumhuriyeti’nin kurulmasına kadar) Kıbrıs adası İngiliz Sömürge Bakanlığı tarafından valilik düzeyinde yönetilmiştir. İngiliz yönetimine giren adadaki nüfus durumu şu şekildedir: 1877 yılında Larnaka’daki İngiliz Konsolosu Watkins tarafından yapılan nüfus sayımına göre Kıbrıs adasında 67.000 Türk ve Müslüman, 133.000 Rum ve Hıristiyan olmak üzere toplam 200.000 kişi yaşamaktadır. 1931 yılında adadaki nüfusun, %0,5 artış gösterir ve 2.906 kişilik artışla 64.245 olur. Adada Türk nüfusu Türkiye’ye göç edenlerin artışı nedeni ile azalmıştır (Keser, 2007: 110).

Osmanlı yönetimi sürecinde dini özgürlüğü bulunan Rum ve Türk halkları toplumsal uzlaşma içerisinde uzun yıllar birlikte huzur içinde yaşamışlardır. Adada üretilen narenciye, tahıl ve patates gibi tarım ürünlerinin ihracatı başta olmak üzere ekonomik yaşama hareketlilik getirmiş ve temel geçim kaynakları olmuştur. Ayrıca 1914 yılında Kıbrıs’ta faaliyetlerine başlayan CMC (Cyprus Mines Cooperation-Kıbrıs Maden Şirketi) 1975 yılına kadar Kıbrıs’ta Bakır Madeni alanında çalışma yürütmüştür. Bakır madeni Lefke’yi etkilemiştir. Özellikle 1920’li yıllardan sonra madencilik Lefke’de hissedilmiştir. Lefke, en parlak yıllarını Bakır Madenciliğinin zirvede olduğu 1940-1950’li yıllarında yaşamıştır. Belirtilen yıllar içerisinde bir Türk kasabası olan Lefke, adada yaşayan tüm toplumların çalışma ve yaşam alanına dönüşmüştür. 500 civarı ev ve buna bağlı ihtiyaç alanlarının yaratıldığı bölge (okul, hastane, spor alanları, sinema vb) adanın birçok yerleşim yerinden çalışmak için gelen insanların ekmek kapısına dönüşmüştür. 1916’da 350 işçisi bulunan şirket, özellikle 1926’dan sonra hızla büyüyerek işçi sayısını 1930 öncesinde 1800’e çıkarırken aynı zamanda Lefke’nin nüfusunu da yaklaşık olarak ikiye katlamıştır (Lefke Belediyesi, 2020).

Tüm bu yapılanmalar İngiliz Yönetimi ile varlığını devam ettirirken ne çevreye verilen zarar ne de insani çalışma koşulları düşünülmekteydi. Örneğin CMC’nin bu süre zarfında en eski Türk Belediyesi olan Lefke Belediyesi’ne hiçbir vergi ödemediğı belediye kayıtlarında mevcuttur. Bu tutum sadece günü kurtarmak ve var olanı yağmalamak mantığı ile paralellik göstermektedir. İngiliz sömürge yönetimi ile Amerikan maden şirketinin adaya bakış açıları ortaktır (Lefke Belediyesi, 2020).

Bahsi geçen olumsuz gelişmelerin ada halkına en önemli katkısı; CMC’nin ekonomik kazanç kapısı olmasının yanında iş, emek ve çalışma koşullarının zorluğu kısa sürede her

toplumdan emekçinin aynı amaç odağında birleşmesini ve örgütlenmesini sağlamış olmasıdır. Maden sanayinin faaliyete geçmesinden önce işçi sınıfı toplam nüfusun %6'nı oluştururken İngiliz yönetimi tarafından yapılan teşvikler sonucu kısa zamanda maden işçilerinin sayısı artmıştır (Katsurides, 2014: 66). Bu gelişmeyle adada işçi sınıfı ile birlikte sınıf bilinci kavramı oluşmuştur. Maden sektörü sadece Lefke'de değil, madenin ihraç edildiği limanlarda da liman işçiliği kavramının gelişmesini beraberinde getirmiştir. Bu gelişmeler başta Türk ve Rum toplumlarına mensup işçiler olmak üzere adada yaşayan diğer toplumlara mensup işçileri de birleştirmeye yöneltmiştir.

1910'lu yılların sonlarına doğru kurulmaya başlanan değişik işçi sendikaları İngiliz Sömürge yönetiminin engellemelerine rağmen devam etmiştir. Bu süreçte İngiliz yönetiminin en büyük korkusu çalışma hayatının komünist ve aşırı sol hareketlerin etkisi altına girmesidir. Nitekim 1932 yılında yürürlüğe giren Sendika Kanunu (The Trade Union Law) ile Kıbrıs'ta işçilerin yoğun olarak çalıştığı CMC maden şirketindeki işçilerin aşırı sol sendikaların ve komünistlerin kontrolüne girmesi önlenmek istenmiş ve işçi örgütleri kontrol altına alınmaya çalışılmıştır (Dedeçay, 1981: 6).

Adada yaşayan Türklerin ağırlıklı olarak tarım faaliyetleri ile uğraşmaları, Rum halkının sanayiye yönelmesine neden olmuştur. Bu nedenle iki toplum arasında işçi sayısı ağırlıklı olarak Rum halkından çıkmaktadır. İşçilik yapan Türkler ise ağırlıklı olarak Rumların yanında çalışmaktadırlar. Bu çalışma ortamında İngiliz Yönetimi'nin engellemelerine rağmen kısa sürede çok değişik alanlarda ve fazlaca örgütlenme oluşmuştur. Dedeçay'ın belirttiğine göre (1981: 6), Kıbrıslı işçilerin 1935 ile 1940 yılları arasında kurduğu sendika ve bu sendikalara üye olan işçi sayısı şöyle olmuştur; 1935 yılında 2 sendika ve 99 üye, 1936 yılında 5 sendika ve 285 üye, 1937 yılında 6 sendika ve 365 üye, 1938 yılında 14 sendika ve 772 üye, 1939 yılında 46 sendika ve 2544 üye ile 1940 yılında kurulan 62 sendika ve 3382 kişi üye.

Çalışma hayatına ilişkin aktarımlardan da görüldüğü gibi, İngiliz Sömürge yönetiminin ilk yıllarında Türk ve Rum toplumları arasında sosyal yaşamda öne çıkan önemli bir sorun gözlemlenmemektedir. Her iki toplum I. Dünya Savaşı sonra adadaki yoksulluğun etkilerini ortadan kaldırmak ve yaşamak için üretmek zorunda kalmışlardır. Kıbrıs adasında zaman zaman insan trajedileri de yaşanmış ve adadaki toplumlar yaşamlarını devam ettirebilmek için kızlarını zengin Arap tüccarlara başlık parası karşılığında satmak zorunda kalmışlardır (Değirmenciöğlü, 2012).

Adada yaşayan toplumlar fakirlik ile boğuşmasına rağmen İngiliz Sömürge yönetimi halkların sorunlarından çok adadaki varlığının kalıcı olması yönünde tedbirlerle meşgul olmuştur. Eğitim sisteminde iki toplumun maddi ve manevi önem arz eden imgeleri özellikle 1914 yılından sonra eğitim müfredatından ve sosyal yaşama ilişkin kamusal alanlardan çıkartılmaya başlanmıştır. Okullar ve diğer kamusal alanların yanı sıra toplumsal yaşamda İngiltere kraliçesinin yüceltildiği bir söylem ve eylem planı etkinleştirilmiştir. Bunu kalıcı kılmayı hedefleyen müstemleke yönetimi Türk ve Rum aydınlardan kendilerine yakın gördükleri aydın ve teknokratları saflarına çekebilmek için sınıf farkı yaratan unvanlar vererek bazılarını kazanmaya çalışmıştır. Buna hevesli toplum aydınlarına "sir" gibi unvanlar (1930 yılında İngiliz Kralı tarafından Sir unvanı verilen Mehmet Münir ilk akla gelendir) bu amaçla verilmiştir (Akgün, 2011: 14).

İngiliz sömürge yönetiminin baskılarını, sosyal yönden İngiliz aidiyetini oluşturma çabalarını ve ekonomik olarak aday ve insanları ihmal etme girişimlerini eleştiren Kıbrıs Türk aydınları ise şiddete maruz kalmıştır. Kıbrıs Türk aydınları içerisinde en ağır şiddete uğrayanlar arasında toplumun kanaat önderlerinden Dr. Behiç ve Dr. Esat olmuşlardır. Sömürgeler Müsteşarı Stevenson'un aktardığına göre; iki aydının adada (Mağusa'da) esir

tutulan Çanakkale’de esir düşmüş Türk askerlerini de işin içine katıp ciddi bir ayaklanma gerçekleşeceğinden korkulmaktadır. İki aydının öncülük ettiği Lefkoşa’daki nümayiş, onların tutuklanmalarına neden olmuştur (Akgün, 2011: 15). Dr. Esat dokuz ay esir tutulduktan sonra serbest bırakılmasına rağmen Dr. Behiç’in sonu vahim olmuştur. Kıbrıs Türk toplumundaki yaygın inanış ve araştırmacı Altay Sayıl’ın da işaret ettiği üzere (1998: 18), Dr. Behiç hapisten çıktıktan sonra eşi Fatma Hanım ile ilgili çıkarılan dedikodulara dayanamayıp eşini öldürmüştür. Dr. Behiç bu vukuatı sonrasında İngiliz Sömürge Yönetimi tarafından idam edilmiştir. Dr. Esat ise, 9 ay tutuklu kaldıktan sonra eşinin İngiliz Hükümetine yaptığı başvuru ile serbest kalmış ve adadan ayrılarak ilk olarak Mersin’e gitmiştir. Daha sonra ise Kurtuluş Savaşına katılmıştır (Hill, 2020: 329).

#### 4. KIBRIS’TA İNGİLİZ SÖMÜRGE DÖNEMİYLE İLGİLİ BİR FİLMİN ANALİZİ: POLİTİK İMGE VE PROPAGANDA ARACI OLARAK THE FIRST OF THE FEW FİLMİ

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine uygun olarak yapılandırılmıştır. Film, Kıbrıs’ta içinde bulunulan İngiliz Sömürge Yönetimini en iyi yansıtan dokümanlardan biri olarak kabul edilmiş ve amaçlı örneklem dahilinde seçilmiştir. Filmin araştırma kapsamına alınma nedeni, alanda uzman iki Kıbrıs tarihi uzmanının görüşü temelinde şekillenmiştir. Filmin araştırmaya kapsamında incelenmesinin diğer nedeni ise filmin yönetmeninin kişisel ve mesleki özellikleridir. Leslie Howard’ın Oscar ödülü kazanması, İngiliz uyruklu olması, hem oyuncu hem yönetmen olması, uluslararası tanınırlığı vb. nedenlerden dolayı “The First of Few” filmi incelenmeye değer bulunmuştur. Film, doküman analizi tekniğine uygun olarak betimsel çözümleme yaklaşımı çerçevesinde incelenmiştir. Betimsel analizi gerçekleştiren iki araştırmacı, önce filmi ayrı olarak izlemişler ve belirli notlar almışlardır. Daha sonra inceleme başlıkları belirlenmiştir. Betimsel çözümleme 3 temel başlıkta gerçekleştirilmiştir:

- Filmin çekildiği dönemin tarihsel analizi
- Filmin teknik ve estetik açıdan analizi
- Filmin milliyetçilik ve propaganda açısından analizi

Bu başlıklardan ikincisi olan teknik ve estetik analizde; “yapımcı ve oyuncu seçimi açısından filmin özellikleri”, “kamera\*ışık kullanımı açısından filmin özellikleri”, “filmin senaryosu” ve “filmin müziği” incelenmiştir.

Bu başlıklar temelinde inceleme yapabilmek için araştırmacılar biraraya gelmiş, filmi tekrar izleyip birlikte yorumlamışlardır. Araştırmacılar tartışarak ve birbirlerini ikna ederek notlarını birleştirip yazmışlar ve başka araştırmacılar tarafından filmle ilgili önceden yapılan yorumlara da yer vererek film analizini gerçekleştirmişlerdir.

##### 4.1. Filmin Künyesi ve Oyuncular

Yönetmen	Leslie Howard
Yapım	Leslie Howard, John Stafford, George King
Senaryo	Miles Malleon, Anatole de Grunwald
Hikaye	Kay Strueby, Henry C. James
Müzik	William Walton
Dramaturgi	Georges Périnal
Düzenleme	Douglas Myers
Dağıtım	RKO Radio Pictures Inc. (ABD), General Film Distributors (Birleşik Krallık)
Yayın Tarihi	14 Eylül 1942
Süresi	118 dakika (İngiltere), 90 dakika (ABD)
Ülke	Birleşik Krallık
Dil	İngilizce

Filmde yer alan oyuncular; Leslie Howard, Rosamund John, David Niven, Patricia Medina, Herbert Cameron, Roland Culver, Erik Freund, Victor Beaumont, Anne Firth, David Horne, Jack Peach, Suzanne Clair, J.H. Roberts, Derrick De Marney, Rosalyn Boulter, Peter Gawthorne, Toni Edgar-Bruce, Gerry Wilmot, Gordon McLeod, George Skellan, Fritz Wendhausen, John Chandos, Filippo Del Giudice, Brefni O'Rorke, Miles Malleon, Bernard Miles.

#### **4.2. Filmin çekildiği dönemin tarihsel analizi: Toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullar**

Birinci Dünya Savaşı öncesinde dünya güç merkezi değişim göstermiştir. Yüzyıllar boyunca dünya ekonomisinin lider gücü olan İngiltere, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gücünü Amerika'ya kaptırmıştır. Büyük Buhran'la birlikte dengeler tamamen değişerek milliyetçilik akımının da ortaya çıkmasının ve Almanya'daki gibi nasyonal sosyalist partilerin iktidara gelmesinin önü açılmıştır. Yaşanan milliyetçilik hareketi, tüm dünyada ciddi bir silahlanmaya neden olmuş, bu da İkinci Dünya Savaşı'nın kapılarını aralamıştır.

1931'de İngiltere neredeyse sembolü olarak kabul edilebilecek olan 1840'lardan beri uyguladığı İngiliz Ekonomi kimliğini ve Amerika'da Amerikan siyasal kimliğinin merkezini oluşturan serbest ticareti bu dönemde terk etmiştir (Stewart, 1980). Bu dönemde, hükümetler sadece yabancı rekabete karşı gümrük tarifelerini korumakla kalmamış, daha önce uyguladıkları tarifeleri daha da artırmışlardır (Thurow, 1995: 26).

İkinci Dünya Savaşı, 1939 – 1945 yılları arasında Mihver Grubu (Almanya) ile Müttefik Devletler (Fransa, İngiltere, ABD, Rusya) arasında geçen insanlık tarihinin gördüğü en korkunç savaştır. Uzun bir süreye yayılması savaşa katılan tüm ülkelerin ekonomisini yerle bir ettiği gibi genç nüfusun savaşa katılması, çok fazla insan kaybı, liman ve diğer alanların çalışmaz hale gelmesi gibi nedenler savaşa katılmayan ülkeleri de derinden etkilemiştir. Süreç içerisinde birçok ülkenin savaşa müdahil olmak zorunda kalması ile ölüm oranları artmış ve savaş sonunda ölüm oranı 65 milyonu bulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere, savaştan büyük zarar gören ülkelere biri olmuştur. Savaştan hemen sonra sömürgelerinin birçoğunu kaybetmiş ya da terk etmek durumunda kalmıştır. Yoğun bombardıman altında kalan İngiltere'de orduya katılan gençlerin büyük bir çoğunluğu ülkeye geri dönememiştir. Savaşın ardından ülkede ekonomik olarak büyük bir yıkım gerçekleşmiştir. İngiliz halkı savaş öncesi yaşadığı lüksün büyük çoğunluğunu kaybetmiş, halkta hem fiziksel hem de ruhsal çöküntü olmuştur. Savaştan en fazla etkilenen ise her daim olduğu gibi alt sınıflar olmuştur.

Savaş yılları boyunca savaş alanlarında şiddetle devam eden çarpışmalar kadar ülkeler arası politik arenada da birçok propaganda çalışmaları, algı operasyonları ve korku ve caydırma teknikleri kullanılmıştır. Kitle iletişim araçları da bu açıdan başvurulan önemli alanlar haline gelmiştir. Alman Propaganda Bakanlığı'nın etkin radyo kullanımına karşın İngiliz Hükümeti de değişik amaçlarına karşılık vermesi açısından sinemayı kullanmaya yönelmiştir. "The First of The Few" filmi bu dönem içerisinde İngiliz Hükümeti'nin desteği ile çekilen belgesel ve konulu filmler arasında en popülerleri olarak dikkat çekmiştir.

Araştırmaya konu olan film; karakteri itibariyle İkinci Dünya Savaşı'nda çekildiği için, ciddi politik unsurlar ve propaganda öğeleri içermektedir. İngiltere'nin İkinci Dünya Savaşı sırasında keşfettiği ve İngiltere ile Almanya arasındaki savaşın seyrini değiştiren Spitfire cinsi uçakların konu edildiği film, İngiltere'nin "gücü"nü gösterilmesi bağlamında önemlidir. Söz konusu güç gösterisi iki temel amaç yönünde şekillenmektedir: Bunlardan ilki, uzun süren savaş yılları boyunca boşalan İngiliz Hükümeti hazinesini rahatlatmak amacıyla sömürge devletlerden elde edilecek bağış ve katkıları artırmak için İngiltere Krallığı'nın gücünü göstermek ve aidiyet duygusunu geliştirmek; bir diğeri ise, düşman ülkelerin elinde

bulunan savaş uçaklarından çok daha üstün meziyetlere sahip Spitfire isimli uçağı sergileyerek caydırma amacıyla kullanılmaktadır. Bunlara sömürge ülkelerinde yaşayan toplumların savaşa katılımlarını teşvik etmek, özendirmek gibi diğer amaçları da ilave etmek mümkündür.

#### **4.2. Geniş izler kitleye ulaşma amacıyla olan filmin teknik ve estetik özellikleri**

Propaganda filmleri; en yalın ifadeyle belli bir grubu, hedef seçilmiş düşünce etrafında toparlamak veya hedef gösterilen bir düşünce karşısında direnme çağrısı amaçları ile üretilmektedirler. Amaç ne olursa olsun filmlerin geniş halk kitlelerini etkileyebilecek; anlatım, oyunculuk performansı, müzik, gerçek görüntü kullanımı, çarpıcı kamera hareketleri, etkili ışık kullanımı ve benzeri estetik unsurları özenle (dekor, kostüm, makyaj vb.) kullanması gerekmektedir.

Dramatik yapının seyirci ile özdeşim kurabilecek yetkinlikte biraraya getirilmesi, izler kitlenin özdeşim kurmasına ve dolayısı ile geçirilmek istenen mesajın rahatlıkla aktarımına imkan vermektedir. İncelemeye alınan filme bu özellikler ışığında bakıldığında sinemasal anlatı tekniklerinin döneme göre başarı ile uygulandığı görülmektedir.

##### **4.2.1 Yapımcı ve oyuncu seçimi açısından filmin özellikleri**

Film, geniş kitlelere ulaşma hedefinde olması açısından kadrosunda dönemin en popüler oyuncularına yer vermiştir. Filmin yapımcılığı ve başrolünü üstlenen Leslie Howard birçok ABD ve İngiliz filmde yapımcı, yönetmen ve oyuncu olarak yer almış başarılı bir sinemacıdır. Özellikle “Rüzgar Gibi Geçti” filmindeki başarılı performansı ile Akademi (Oscar) ödülüne değer görülmüştür. Bu başarısı ile dünya çapında tanınan bir oyuncu olan Howard, “Romeo and Juliet”, “Pygmalion” ve “My Fair Lady” gibi başarılı yapımları içerisinde yer aldığı birçok önemli filmde oyuncu-yönetmen olarak yer almıştır. Diğer önemli rollerden birini üstlenen David Niven de en az Howard kadar başarılı ve popüler bir sinema oyuncusu olarak bilinmektedir. Akademi en iyi erkek oyuncu ödülü sahibi de olan David Niven, uluslararası bir şöhreti uzun yıllar başarı ile sürdürmüştür.

Filmin oyuncu kadrosunda yer alan diğer oyuncular da (Rosamund John, Patricia Medina, Herbert Cameron, Roland Culver, Erik Freund, Victor Beaumont, Anne Firth, David Horne, Jack Peach, Suzanne Clair, J.H. Roberts, Derrick De Marney, Rosalyn Boulter, Peter Gawthorne, Toni Edgar-Bruce, Gerry Wilmot, Gordon McLeod, George Skillan, Fritz Wendhausen, John Chandos, Filippo Del Giudice, Brefni O’Rorke, Miles Malleon, Bernard Miles) dönemin popüler oyuncularını arasındadırlar. Filmin önemli bir kadro ile çekilmiş olması, gişe başarısı açısından oldukça önemlidir. Her biri döneminin ayrı ayrı değerli isimlerinden oluşan kadro, geniş kitleleri sinema salonlarına çekmek ve tecimsel başarı sağlamak açısından düşünülmüştür.

##### **4.2.2 Kamera ve ışık kullanımı açısından filmin özellikleri**

Film, zekice tasarlanmış bir yapıyla, İngiliz filmleri arasındaki en iyi aydınlatma ve fotoğraf tekniklerinden bazılarını sahiptir. Yer yer gerçek savaş sahnelerinin kullanımı filmi, dokümanter film kategorisine sokmaktadır. RAF’ın sahip olduğu en iyi uçağın, ölmekte olan bir tasarımcı tarafından yapılması, tasarımcının ölecek olmasına rağmen milliyetçilik temelinde işini aşkla yaptığını göstermektedir. RAF propaganda değeri nedeni ile filmin yapımına katkı koymaktan çekinmemiştir. Gazeteci ve yazar Gerard Garrett’in, “RAF tarafından desteklendi ve kriz anında ulusa ilham vermeyi amaçladı.” şeklindeki ifadesi filmin amacı ile örtüşmektedir (Garrett, 1976).

Howard’ın usta sinematografik bakışı sayesinde film gerçek görüntülerin varlığı, dramatik anlatımda dönemin üzerine çıkan etkileyici kamera ve ışık kullanımı ile söz konusu dönem içerisinde çekilen konulu sinema ve belge filmleri içerisinde ön plana çıkmıştır.

#### 4.2.3. Film senaryosu

Araştırmaya konu olan film, Kay Stueby ve Henry C. James'in hikayesinden, Miles Malleson ve Anatole de Grunwald tarafından senaryolaştırılmıştır. Film, eşi ile birlikte Almanya ziyaretine giden ve Hitler tarafından ağırlanan Mitchell'in hayatından kesitler üzerine kurgulanmıştır. Bu ziyareti sırasında 2. Dünya Savaşına damgasını vuracak Alman yapımı uçaklarla tanışan Mitchell, hayatını bu üretimleri aşacak uçak tasarımı geliştirmeye adanmıştır. Filmin profolog sahnesi, İkinci Dünya Savaşını neredeyse bir Dini Haçlı Seferi olarak tasvir etmektedir. Filmin başında, Churchill, Hitler, Goebbels ve Goering'in konuşmalarından alıntılar duyulmaktadır.

Film, kendi içinde tarihi yanlışlık ve doğruluklar içermektedir. Mitchell, Spitfire uçağı için ölene kadar çalışmadı. Bununla birlikte, hastalığının acısına rağmen çalışmaya devam etti, ölümüne kadar Spitfire tasarımını düzeltti ve mükemmelleştirdi. Filmde Mitchell'in ilk prototip olan Supermarine Spitfire'in gökyüzüne çıkmasının ardından öldüğü gösterilmektedir. Buna rağmen aslında, Mitchell ilk uçuştan 15 ay sonra ölmüştür.

Ünlü Rolls-Royce Merlin motoru, pistonlu uçak motoru tasarımları için benimsenen Rolls-Royce Sözleşmesi'nin ardından bir "av kuşu" olarak adlandırıldı. Öte yandan filmde, motor tasarımının "Arthurian efsanesinin büyücüsü" olarak tasvir edildiğini gözlemlemekteyiz.

Mitchell'in 1933 ameliyatından sonra iyileşme sürecinde Almanya'yı ziyaret ettiğine yönelik metinler bulunmaktadır ancak Mitchell'in uçak tasarımcısı Willy Messerschmitt ile tanıştığına yönelik herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Film, sonraki nesillere aktarılmaması durumunda kaybedilip unutulacak, tarihsel olarak önemli bazı görüntüleri de içermektedir. Örnek olarak, Supermarine S.4'ün Southampton Denizi'nden kalkışı ve uçuşu ile ilgili görüntüler, başka herhangi bir yerde bulunmamaktadır. Filmin açılış ve kapanış sahnelerinde bulunan görüntülerin birçoğu gerçek görüntülerdir. Görüntüler, İngiliz savaş pilotlarının gerçek uçuşlarını göstermektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi "The First of the Few", bir ulusun vatansever ruhlarını yükseltmek için bir dramın temeli olarak RJ Mitchell'in yaşamını kullanan bir savaş zamanı propaganda filmidir (The Spitfire Story: 2000). Filmin sonuna yakın görünen işçiler, Hamble Supermarine fabrikasında çalışan ve gerçekten kayda alınan işçilerdir. Filmde, işçilerden biri olan Wilfred Hillier'in Almanya'dan ithal edilen; sadece sol elle çalışan torna tezgahı üzerinde çalıştığı görülmektedir.

Dönem içerisinde çekilen iki yüzden fazla savaş propaganda ve belgesel film içerisinde öncelikle senaryonun başarısı ile ön plana çıkan film yapım ve yönetim açısından da başarıya ulaşmıştır. Filmin gerçek yaşam öyküsü (biyografi) ve savaşın seyrini etkileme düşüncesi ile eklenen kurmaca (propaganda) kısımları yanında savaşın gerçek mecralarının dahil edilmesi ile dönem için başarılı bir senaryo oluşumu sağlanmıştır.

Uçak, dönem koşullarına göre en ince şekilde tasarlanarak, eliptik model kanatları ile döneminde diğer uçakları ile arasında ciddi bir fark sağlayarak o dönemki uçaklara göre çok ciddi süratlere çıkabilmeyi başarabilmiştir. Uçağın bu özelliği, girdiği çatışmalarda pilotlarına büyük bir üstünlük sağlamıştır. Çok yönlü karakteriyle uçak, İkinci Dünya Savaşı sürecinde, saldırı önleme, fotoğraflarla keşif yapma, bombardıman yapma ve eğitim gibi çok çeşitli amaçlar için kullanılmıştır.

#### 4.2.4 Film müziği

Filmin müzikleri dönemin önemli müzik adamı William Walton tarafından bestelenmiştir. 1930 ve 1950 yılları arasında sessiz filmde, sesli kayıt dönemine geçilmesi ile birlikte sinemacılar,

filimde müziğin etkisini ön plana çıkartmaya başladılar. Bu dönem içerisinde Walton'un da aralarında bulunduğu Britanya'nın önemli klasik müzik bestecileri (Britten, Vaughan Williams ve Walton gibi) dönemin önemli filmleri için müzikler bestelemişlerdir (The First of the Few, 2000).

Walton oda müziği yanı sıra senfoni, konçerto tarzında müzik çalışmaları gerçekleştirmiş ayrıca 1935 ve 1970 yılları arasında on üç filme müzik yapmıştır. Film için ürettiği müzikler izler kitlenin filmdeki dramatik yapıya katılımı açısından etkileyici ve katılımı sağlayıcı duygusal yoğunluktadır. Filmin duygusal iniş çıkışlarına göre planlanmış geçişler ile kritik anlar müzik ile desteklenmiş ve seyircinin duygusal yoğunluğunun artması sağlanmıştır. Film özelinde başarılı bestelere imza atan Walton, filminden sonra bestelerini canlı sahne performanslarına dönüştürmüştür.

#### **4.3. Filmin Konusu ve Milliyetçilik Bağlamında Analizi**

The First of The Few (ABD'de Spitfire) 1942 yapımı, İngiliz yapımı siyah-beyaz biyografik bir filmidir. Film, Leslie Howard tarafından yönetilirken, filmin başrolünü Supermarine Spitfire savaş uçağı tasarımcısı olarak yıldız Leslie Howard oynadı. David Niven, Mitchell ismiyle Kraliyet Hava Kuvvetleri subayı ve test pilotu olarak filmde görev yaptı. Spitfire test pilotlarını temsil eden bir karaktere hayat veren Niven, Spitfire'ı ve kendi ölümünü tasarlarken güçlü iş ahlakını tasvir eden bir karaktere sahipti.

The First of A Few filmi, İkinci Dünya Savaşı sırasında yapılan bir film olarak çatışmayı konu alırken temel olarak İngiltere'nin İkinci Dünya Savaşı'ndaki propaganda aracı olarak kullanıldı. Filmde dikkat çeken unsurlardan biri, İngiliz Hava Kuvvetleri'nin filme propaganda aracı olarak değer vermeleri ve film ekibine Spitfire uçaklarını vermesiydi.

Leslie Howard, "Rüzgar Gibi Geçti" filminin ardından kariyerinde zaten birkaç değerli başlık olmasına rağmen uluslararası bir yıldız olmuştu. Ancak savaşın gelişimiyle Howard, ülkesi ve dünya için riskler konusunda halk arasında farkındalık yaratma konulu ilgili filmler yapmaya odaklandı (Garcia, 2020). Howard'ın bu başarısından istifade etme niyetinde olan Churchill Hükümeti'nin talebi üzerine çekilen film, düşmana savaş psikolojisi açısından darbe vurma amacına karşın; kendi halkını, sömürgelerinde yaşayan toplumlara ve müttefik devletlerin motivasyonunu yükseltmek açısından milliyetçiliği ön planda tutmaktadır. Film bu amaca hizmet kaygısıyla gerçek savaş sahneleri ile başlamaktadır. Gerçek görüntülerle karşı karşıya kalan geniş izleyici gruplarının özdeşim içerisine girmeleri ve filmdeki söylemi benimsemeleri arzulanmaktadır. Bu drama, Spitfire'ı tasarlayan ve kanserden ölen RJ Mitchell'in gerçek hikayesini tasvir ediyor. Leslie Howard bu filmi çekip yönetmiştir ve ironik bir şekilde filmdeki son görünüşü olmuştur. Nazilere karşı propaganda ve belki de istihbarat üzerinde çalışıyordu; ancak 1943'te Alman Hava Kuvvetleri tarafından ticari bir uçak düşürüldüğünde öldürülmüştür.

1920'lerin sonunda uçak tasarımcısı R. J. Mitchell, devrimsel mono-uçakları ile kupa kazandıktan sonra istediği her şeyi başardığını hissediyor. Ancak Hitler'in iktidara gelmesiyle birlikte, Almanya'da yaptığı bir tatilde yepyeni bir savaş uçağı tasarlamasının hayati önem taşıdığını ve er ya da geç İngiltere'nin hayatta kalmasının Spitfire olarak adlandırdığı şeye bağlı olabileceğine ikna oluyor. Filmin başlığı, Winston Churchill'in daha sonra "birkaç kişi" olarak bilinen Britanya Hava Kuvvetleri Savaşı'nı anlatan konuşmasına atıfta bulunuyor: "Hiçbir dönem, bu kadar çok kişi, bu kadar az kişiye, bunca şey borçlu olmamıştı."

Film, 1940 yazında Nazilerin Avrupa'da İngiltere'yi istila ve adaya yapılan hava saldırılarıyla karşı karşıya kaldıklarını gösteren bir sahne ile açılıyor. 15 Eylül 1940'ta İngiltere Savaşı sırasında, bir Spitfire filosunun istasyon komutanı, RAF Filosu Lideri

Geoffrey Crisp (David Niven), arkadaşı R. J. Mitchell'in (Leslie Howard) Spitfire uçağını nasıl tasarladığını anlatıyor. Film dönemin popüler propaganda filmi olması açısından İngiliz savunmasına katkı sağlamanın yanı sıra uçak tasarımcısını konu edinmesi açısından da önemli bir biyografi filmi olarak sinema tarihine adını yazmıştır.

Pilot Crisp, filmin açılış sahnesinde 1922 Schneider Trophy yarışmasına katılması ile gösteriliyor. Yüksek hızda uçak tasarımı için Mitchell'in en önemli çalışmalarına başladığı yerde dinliyor. Dürbünüyle martıları izlerken, gelecekte uçak için yeni bir şekil öngörüyor. İş arayan eski bir Birinci Dünya Savaşı pilotu olan Crisp, Mitchell'i coşkusuyla büyüledi ve tasarımcı, tasarımının üretime girmesi durumunda, onu test pilotu olarak işe almaya söz verdi. Resmi kaynakların karşısına çıkan Mitchell, bir dizi son derece başarılı deniz uçağı yarışçısı yaratmayı başardı ve sonunda Büyük Britanya için Schneider Trophy'yi kazandı.

1930'larda Almanya'yı ziyaret eden önde gelen Alman uçak tasarımcısı Willy Messerschmitt'le şans eseri bir toplantı yaptıktan ve konuşmasını dinledikten sonra Mitchell, en hızlı ve en ölümcül avcı uçağı inşa etmeye karar verdi. Rolls-Royce'un sahibi Henry Royce'u yeni bir motorun gerekli olduğuna ikna eden Mitchell, istediğı gücü elde etti. Mitchell, bir yıllık ömrünün kaldığı haberi ile yıkılırken, Supermarine filmde, Spitfire'ı gökyüzüne çıkardığı ilk prototip ile hayatını kaybediyor. Crisp ise bir Alman saldırısına karşı koymak için filo zafer kazandığı zaman görevini sonlandırır. Almanların kaybettiğini görür ve Luftwaffe, İngilizlerden daha fazla uçak kaybeder. Sonunda Crisp zaferden memnundur ve yukarıya (cennete) Mitchell'e bakar, Spitfire'ı yarattığı için Mitchell'e teşekkür eder.

## 5. SONUÇ

Sanat, tarih boyunca iktidarın tekeli altına alınmaya çalışılmıştır. Özellikle kapitalizmin gelişme sürecinde feodal insanın dönüştürülmesi ve kapitalist yaşama uyum sağlaması için tiyatro metinleri, görsel ve işitsel ürünler kullanılmaya çalışılmıştır. Devlet tiyatroları pratiklerinin de bu süreçte ortaya çıkmaya başladığı daha sonra Sovyetler Birliği'nin oluşmasıyla birlikte komünist insanın oluşturulması için de aynı süreçlerin kullanıldığı bilinmektedir.

İngiltere'nin Kıbrıs'taki varlığı, kendi iktidarını oluşturabilmek için sorunlu bir süreci de beraberinde getirmiştir. Kıbrıs gibi birden fazla toplumun yaşadığı bir ülkede, İngiliz hükümetinin, Kıbrıs'taki iktidarını devam ettirebilmek için "böl-yönet" politikasını tercih etmesine ve bunun sonunda da Kıbrıs'ta toplumlar arası savaşların yaşanmasına neden olmuştur. Böylelikle, 1974'te Türkiye'nin Kıbrıs'a müdahale etmesinin ve Kıbrıs'ın ikiye bölünmesinin ardından bile Kıbrıs sınırları içinde iki tane askeri üsse sahip olabilmişlerdir.

Sinema, ortaya çıktığı ilk andan itibaren, kitleleri harekete geçirebilme şansına sahip olan bir sanatsal etkinlik olarak belirmiştir. Enformasyon içeriğı de bulunan sinema, politik, ekonomik ve toplumsal değişimi yaratmak için kitleleri iktidarın talep ettiği düşünceye bağlamayı da hedefler. Politik bir süreç olarak hedeflenen bir hareketi ortaya çıkararak anlam üretmeye çalışan sinemanın tetiklediğı "Düşüncenin, kendisinin doğmasına neden olan ani etkiye bağlı olduğu doğruysa eğer, bu durumda yalnızca tek bir şey düşünülebilir: Öyleyse biz hala düşünmüyoruz" (Deleuze, 2009: 162).

Bu noktadan hareketle, Kıbrıs özelinden konu incelenirse eğer, ekonomik çıkarlarını göz önünde bulunduran İngiltere'nin İkinci Dünya Savaşı dönemlerinde Kıbrıs'ta yaşayan halkları, askeri güç olarak aktifleştirmesi ve sinemanın bu noktadaki gücü tartışılmaz bir öneme haiz olur. "The First of The Few" filminin özellikle İkinci Dünya Savaşı sürecinde, İngiliz sömürge ülkelerinde gösteriminin hem milli duyguların pekiştirilmesi ve savaşa asker gönderebilmesi hem de savaşa maddi kaynak sağlanabilmesi amacıyla kullanılması sinemanın sadece sanatsal bir araç olmasından öte, sanat aracılığıyla kitleleri harekete geçirmek



için kullanıldığını da belirlemektedir. Filmin dönem gazeteleri aracılığı ile tanıtımı yapılarak Kıbrıs'ın en büyük yerleşim yerinden en küçük kasabasına kadar gösterimleri gerçekleştirilmiştir. Film, gösterim bedelleri her ailenin bütçesine uygun hale getirilmesi düşüncesi ile salonda oturulacak mevkiye göre fiyatlandırılmıştır. Bu sayede değişik gelir gruplarındaki ailelerin filme seyirci olarak katılımı ve toplanacak gelirin artırılması planlanmıştır.

Dönemim ekselans valisi unvanı ve katılımı gazetelerde kullanılarak gösterimlere atfedilen önem ortaya konması amaçlanırken valinin varlığı ile gerçekleştirilecek gösterimlerde seyirci sayısının artırılması fikri benimsenmiştir. Gösterimlerle elde edilecek gelirlerin RAF yararına kullanılacağı açıkça duyurularak izler kitlenin bağış yapması teşvik edilmeye çalışılmaktadır. Bu amaçla filmin yarattığı provakatif etkiyi de ardına almayı hedefleyen İngiliz Sömürge idaresi asker kayıtlarını da artırmayı planlamıştır. Gösterimlerle eş zamanlı olarak dönem gazetelerine verilen paralı ilanlarla; Kıbrıs'ın büyüklü küçüklü birçok yerleşim yerinde Kıbrıs Birlikleri'ne katılım masaları oluşturulduğunu duyurarak asker kayıtlarını artırma yönünde ciddi motivasyon ortaya koymuştur.

Filmin yarattığı ajitasyon ve milliyetçilik duygularını ardına alma düşüncesinde olan Sömürge idaresi ayrıca maddi bağışlar elde etmeyi hedeflemiştir. Bununla birlikte maddi bağışların da kabul edilmesini (askerlerin kullanabileceği kıyafet, gıda, sigara vb) sağlamaya çalışmıştır. Sonuç olarak bir propaganda filmi olarak çekilen söz konusu film sayesinde sömürge idaresi; fakir Kıbrıs halklarından maddi olarak istifade etmesi yanı sıra askeri katılım sağlamasıyla da savaş boyunca insanlık dışı istifade etme imkanı bulmuştur. Kıbrıs toplumları kendilerini ilgilendirmeyen; amaç ve ulusal çıkarları ile bağdaşmayan bir savaşın ortasında sırf İngiliz çıkarlarına hizmet etmek adına uzun yıllar acı çekmek zorunda bırakılmıştır.

#### KAYNAKÇA

Agnew, K. (1993). The Spitfire: Legend or History? An argument for a new research culture in design. *Journal of Design History*, 6(2), 121-130.

Akarcılı, S. (2003) İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda, İstanbul: İmaj Yayıncılık.

Akgün, S. (2011) Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyetine Geçiş Sürecinde Kıbrıs Türk Aydınları ve Jön Türk Hareketi ile Olan İlişkileri (1865-1918), *History Studies*, 3(3), 1-22.

Aslan, M. (2019). Milliyetçiliğin İnşası ve Sinema: Fetih 1453 Filmi Örneği. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 11(18), 2337-2372.

Aziz, A. (2011) Siyasal İletişim, Ankara: Nobel Yayın.

Bektaş, A. (2002) Siyasal Propaganda: Tarihsel Evrimi ve Demokratik Toplumdaki Uygulamaları, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Chomsky, N. (1997) Ana-akım medyayı ana-akım medya yapan nedir? <http://www.bgst.org/keab/chomsky20060923.asp> adresinden erişim tarihi 11 Ekim 2020.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2010) Osmanlı İmparatorluğunda Sinema ve Propaganda (1908-1922), *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, 2, 1-17.

Dedeçay, S. (1981) Kıbrıs'ta Türk İşçilerinin Sendika Kurma Faaliyetleri (1918-1959), Kıbrıs Postası Basımevi, Mağusa.

Değirmencioğlu, S. M. (2012) Araplara Satılan Kıbrıslı Türk Kızları, Evrensel, www.evrensel.net adresinden erişim tarihi 18.10.2020.

Deleuze, G. (2009) Cinema 2: The Time-Image, London: Continuum.

Erdoğan, İ & Solmaz, P. (2005) Sinema ve Müzik: Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi için Bilişsel ve Duygusalın Oluşturulması. Ankara: Erk Yayınları.

Ferro, M. (1993) Sinema ve Tarih. Çev.: Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Garrett, G. (1976) Films of David Niven, The Citadel Press, New Jersey.

Gültekin, Z. (1976) Irak'tan Önce: Kurtlar Vadisi Dizisi. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 22, 9-36.

Güney, A. (2006) Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme. Doğu Batı, 1(39), 209-226.

Heywood, A. (2006) Siyaset, (Çev. B. B. Özipek & B. Kalkan), Liberte Yayınları, İstanbul.

Hill, G. (2010) The History of Cyprus, Cambridge University Press, Cambridge

Kağıtçıbaşı, Ç. (1999) Yeni İnsan ve İnsanlar, Evrim Yayınevi, İstanbul.

Katsurides, Y. (2014). Kıbrıs Komünist Partisi Tarihi: Sömürgecilik, Sınıf ve Kıbrıs Sorunu, Khora Yayıncılık, Lefkoşa.

Kedourie, E. (1971). Avrupa'da Milliyetçilik. (Çev. M. H. Timurtaş), Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, Ankara.

Keser, U. (2006) Kıbrıs'ta Göç Hareketleri ve 1974 Sonrasında Yaşananlar, Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 5(12), 103-128.

Özkırmımlı, U. (2015) Milliyetçilik Kuramları, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Özsoy, O. (1998) Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma, Alfa Yayınları, İstanbul.

Püsküllüoğlu, A. (2004) Yazım Kılavuzu, Arkadaş Yayınları, Ankara.

Sayıllı, A. (1998) Kıbrıs'ta Cinayet Kurbanı Kadınlar, Lefkoşa, Yener Ofset.

Scognomillo, G. (1997) Dünya Sinema Sanayii. Timaş Yayınları, İstanbul.

Smith, A. D. (1986) The Ethnic Origins of Nations. Blackwell, Oxford.

Smith, A. D. (2013) Milliyetçilik, (Çev. Ümit Hüsrev Yolsal), Atıf Yayınları, Ankara.

Stewart, M. (1980) Keynes Devrimi, (Çev. A. Baltacıgil), Minnetoğlu Yayınları, İstanbul.

Tarhan, N. (2016) Psikolojik Savaş: Gri Propaganda. Timaş Yayınları, İstanbul.

Thurow, L. (1995) A New Economic Game, (Eds. C. Roe Goddard, John T. Passe-Smith, John Conklin), International Political Economy: State Market Relations in The Global Order, Lynne Rienner Publishers, USA.

Vincenti, G. (1993) Sinema'nın Yüzyılı, (Çev., Engin Ayça) Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

### Çevrimiçi Kaynaklar

1. Pehlivanoglu, M. (2020). Bir siyasal iletişim modeli olarak propaganda: Hitler-Stalin karşılaştırmalı analizi. <https://daktilo1984.com/forum/bir-siyasal-iletisim-modeli-olarak-propaganda-hitler-stalin-karsilastirmali-analizi/> adresinden erişim tarihi 18.10.2020.
2. Lefke Belediyesi, Lefke'nin Tarihi, [www.lefkebelediyesi.com](http://www.lefkebelediyesi.com) adresinden erişim tarihi 18.10.2020.
3. <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI&t=2258s> adresinden erişim tarihi 12.10.2020.
4. "The Spitfire Story", <https://www.themoviescene.co.uk/reviews/the-first-of-the-few-1942/the-first-of-the-few-1942.html> adresinden erişim tarihi 12.10.2020.
5. "The First of the Few", <https://www.amazon.co.uk/First-Few-Leslie-Howard/dp/B076K5S9C8> adresinden erişim tarihi 12.10.2020.
6. Santiago Garcia, <http://www.leercine.com.ar/the-first-of-the-few/> adresinden erişim tarihi 12.10.2020.
7. Movie Mirrors Index: The Spitfire [http://san.beck.org/MM/1942/FirstoftheFew.html?fclid=IwAR07hXVa\\_Ifs02GpO1qJIgIE4xOB4zNPLEIhuFVRbSanMBA0gGQpBa9VIdM](http://san.beck.org/MM/1942/FirstoftheFew.html?fclid=IwAR07hXVa_Ifs02GpO1qJIgIE4xOB4zNPLEIhuFVRbSanMBA0gGQpBa9VIdM) adresinden erişim tarihi 12.10.2020.

### Ekler



Görsel 1: Söz Gazetesi Spitfire Filmi İlanı I



Görsel 2: Söz Gazetesi Spitfire Filmi İlanı II



Görsel 3: Söz Gazetesi Spitfire Filmi İlanı III

## MODERN TOPLUM VE ŞİDDET İLİŞKİSİ: TESADÜFİ BİR KRONOLOJİNİN 71 PARÇASI FİLMİNİN SOSYOLOJİK OKUMASI

### ■ İzlem KANLI

Yrd. Doç. Dr.,

Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi

e-posta: izlem.kanli@neu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4880-0640

### ■ Elvan ŞENKAYALAR

Yüksek Lisans Öğrencisi,

Yakın Doğu Üniversitesi, Medya ve İletişim Çalışmaları ABD.

e-posta: elvansenkayalar@yahoo.com ORCID: 0000-0003-1097-0935

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212570>

### ÖZ

*Modern toplumlarda bireylerin, kapitalist sistem içerisinde gündelik yaşam pratikleri mekanikleşerek rutin ve monoton bir hale gelmektedir. Yaşamın tüketim ekseninde şekillendiği ve sürekli medyanın ve televizyonun şiddetine maruz kaldığı bu modernist yaşamda bireyselleşen insanlar, yabancılaşma, iletişimsizlik ve yalnızlık içinde kalmaktadırlar. Bu sistemin getirilerinden biri olan gündelik yaşamda değerlerin ve anlamın yitirilmesi ile birlikte, insanların baş edemediği bir bunalım açığa çıkmakta ve şiddete başvurdıkları görülmektedir. Bireysel boyutta başlayan bu çökünü, toplumsal bir çöküntüye dönüşmekte ve şiddet, modern toplumların sorunlarından biri haline gelmektedir. Sinema kendi kurduğu temsillerle toplumları etkileme gücüne sahipken, bir yandan da toplumsal ilişkilerden etkilenen bir sanat dalıdır. Her dönemde sinema tarafından kullanılan şiddet teması, tür filmlerinde bir araç olarak görülüp ideolojik veya popüler kültüre hizmet ederken, auteur yönetmenler tarafından birtakım kaygılara cevap aramak için eleştirel bir yaklaşımla kullanılmaktadır. Bu çalışmada, sosyolojik eleştiri bakış açısıyla, auteur bir yönetmen olan Micheal Haneke'nin "Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası" filmi aracılığıyla, modern toplum ve şiddet ilişkisinin sinema üzerinden temsilini okumak amaçlanmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** Modernleşme, Modern Toplum, Şiddet, Michael Haneke, Sinema, Temsil

## RELATIONSHIP BETWEEN MODERN SOCIETY AND VIOLENCE: SOCIOLOGICAL FILM ANALYSIS OF 71 FRAGMENTS OF A CHRONOLOGY OF CHANCE

### **ABSTRACT**

*In modern societies, the daily life practices of individuals within the capitalist system become mechanized and become routine and monotonous. In this modernist life style, where life is shaped on the axis of consumption and constantly exposed to the violence of the media and television, individualized people remain in alienation, lack of communication and loneliness. With the loss of values and meaning in daily life, which is one of the results of the system, a crisis that people cannot cope with emerges and it is seen that they use violence. This collapse, which starts at an individual level, turns into a social collapse and violence becomes one of the problems of modern societies. While cinema has the power to influence societies with its representations, it is also a branch of art that is affected by social relations. While the theme of violence, used by cinema in every period, is seen as a tool in genre films and serves dominant ideology or popular culture, it is being used by auteur directors with a critical approach to seek answers to some concerns. This study aims to analyze the representation of the relationship between modern society and violence through cinema, by focusing on the film "71 Fragments of a Chronology of Chance" directed by an auteur director Micheal Haneke, from the perspective of sociological criticism.*

**Keywords:** *Modernism, Modern Society, Violence, Michael Haneke, Cinema, Representation*

## Giriş

Modernleşme, en genel tabiriyle yeni bir dünya düzeni yaratma hedefiyle ortaya çıkan sosyal bir düzenleme olarak tanımlanmaktadır. Buna göre sosyal alandaki değişimi temsil eden modernleşme, toplumsal adetlerden, gelenek ve göreneklerden, geçmişten gelen alışkanlıklardan ve inanç sistemlerinden bağımsız bir toplumsal düzenleme sunarak geleneksel yapıların yerine geçmiştir. Buna ek olarak, ulus devleti ve kitleleri harekete geçirmek için pazar ekonomisiyle birlikte endüstriyel üretim sistemini dayatan bir yapı oluşturmaktadır. Bu bağlamda kapitalizmi merkeze koyan bir düzen getirmektedir (Giddens, Pierson, 2001). Bu düzenleme içinde yapılaşan modern toplumlar, monoton bir rutin içinde kapitalist sisteme hizmet etme ve gündelik hayatta anlamı yitirme söz konusudur. Bunun bir sonucu olarak insan ilişkilerinde ve mahrem alanlarında iletişimin kaybolması, yabancılaşma ve duyarsızlaşmayı da beraberinde getirerek bunalım durumunun ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Toplumsal düzenin değişiminin bir getirisi olan anomî(1) durumu, modern insanın bilinç altındaki şiddet olgusunun açığa çıkmasını tetikleyebilmektedir. Bu durumda modern hayatın bunalımıyla baş edemeyen insanların bir çare olarak şiddete başvurdukları görülmektedir. Bununla birlikte, bilim ve teknolojiye gelişmelerle toplum içinde farklı iletişim araçları yaygınlaşmaktadır. Bunun bir getirisi olarak kişiler arasında oluşan sanal iletişim ortamları, bireylerin kendi benlik kavramlarını yitirmesine ve televizyon ve medya aracılığıyla gerçekle bağlarının kopmasına sebep olabilmektedir. Gerçekle bağını koparan bireyler için şiddet, televizyonda gördükleri kadar basit bir olaya indirgenebilir. Bireysel olarak açığa çıkan bir şiddetin, toplumsal boyutlara ulaşarak daha büyük kitleleri etkilemesi de modern toplumların sorunlarından biridir.

Sinema, tarihin her döneminde, dönemin toplumsal yapısına, sorunlarına, ilgi alanlarına dair izler taşıyabilmekle birlikte, konuları gerek ideolojik ve popüler araçlarla, gerekse eleştirel bir yaklaşımla ele almaktadır. Bununla birlikte şiddetin normalleştirilmesinde sinemanın şüphesiz önemli bir rolü vardır. Sinemada kullanılan şiddet temaları akım ve türlere göre farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Buna göre şiddetin gösterişli hale getirilmesi ve toplumsal sorunlara karşı bir çözüm önerisi sunma niteliği de taşınması da söz konusudur. Toplumsal konulara değinen şiddet temalı eleştirel filmlerde ise, şiddetin üzerinde düşünülmesi gerektiğini vurgular nitelikte bir kurgu ortaya konulmaktadır. Alt metinlerde şiddete yol açan sebepler irdelenerek, şiddeti normalleştirmek yerine şiddetin bireysel ve toplumsal katmanlarda kaynaklarını araştırma ve anlama yoluna gidilmektedir.

Akbulut'a (2018) göre filmler bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünüdür. Dolayısıyla sinema temsillerine bakmak, bir dönemin veya tarihin toplum yapısının anlaşılması adına önemli bir araçtır. Bu çalışmanın amacı, modern toplum ve şiddet ilişkisinin sinema üzerinden temsilini incelemek, sinemada şiddetin işleniş biçimlerini bağımsız sinema ve auteur kavramı özelinde yönetmen Michael Haneke üzerinden okumak ve Haneke'nin filminin sosyolojik okumasını yapmaktır. Bu çerçevede çalışmanın kavramsal ve kuramsal bölümünde şiddeti tanımlamak ve çeşitlerini ortaya koymak için şiddet tipolojileri ele alınmıştır. Daha sonra modernleşme ve modern toplum kavramları ortaya konulmuştur. Modernleşmeyle şiddet arasındaki ilişkinin anlaşılması için, modernleşmeyle birlikte toplumda açığa çıkan bir takım olgular ve bunların şiddete nasıl yol açabileceği, şiddetin hangi biçimlerde açığa çıkabileceği araştırılmıştır. Toplumla karşılıklı bir etkileşim içinde olan sinema sanatında şiddetin işleniş biçimleri ve bu biçimlerin toplum üzerinde nasıl bir etkisi olduğu incelenmiştir. Bu bağlamda, ana akım, bağımsız sinema ve auteur filmlerde şiddet olgusunun genel olarak nasıl ele alındığı Haneke özelinde değerlendirilmiştir. Çalışmanın analiz bölümünde auteur bir yönetmen olan Michael Haneke'nin "Duygusal Buzlaşma" olarak adlandırılan üçlemesinin sonuncusu olan "Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994)" adlı filmi örneklem olarak seçilmiştir. "Duygusal Buzlaşma Üçlemesi", modern toplumların yaşam biçimleriyle içine düştükleri bunalımı konu alıp, şiddet teması altında ortak bir noktada buluşmaktadır.

1- Anomî: Toplumun sancılı bir krizle ya da ani geçişlerle sarsıldığı zamanlarda meydana gelen, normların bulunmadığı bir durum (Yıldırım, 2015).

## 1. Şiddet Kavramı

Şiddet tanımlaması, bireysel, kitlesel, ekonomik ve kültürel gibi bağlamlara göre değişiklik gösteren bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kelime anlamı Türk Dil Kurumu'na "bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğlilik ve sertliği, "bir hareketten doğan güç", "kaba güç" ve "duygu ve/veya davranışlarda aşırıya kaçma" olarak tanımlanmıştır. Dünya Sağlık Örgütü (W.H.O.) şiddeti yaralanma gibi fiziksel zarar görme, ölüm, psikolojik zarar görme, kötü bir gelişme veya yoksun kalma ile sonuçlanma olasılığı yüksek bir olgu olarak ele almaktadır. Buna ek olarak, kişinin kendi kendine, başka bir kişiye, bir gruba veya topluluğa karşı tehdit, fiziksel olarak güç uygulaması veya gücün kasıtlı olarak kullanılması olarak tanımlanmaktadır (World Health Organization, 2020). Dünya Sağlık Örgütü'nün üye devletlerine mensup uluslararası ajanslar ve şiddeti önlemek için çalışan sivil toplum kuruluşlarının oluşturduğu bir ağ olan Şiddet Önleme İttifakı'nın (VPA) Dünya şiddet ve sağlık raporunda (WRVH) şiddet sorunu ele alınmıştır. Bu raporda, şiddetin meydana geldiği bağlamları ve şiddet türleri arasındaki etkileşimleri anlamının yararlı bir yolu olabilecek bir şiddet tipolojisi sunulmuştur. Bu tipoloji, şiddetin uygulanabildiği: fiziksel, cinsel, psikolojik saldırı ve yoksunluk olarak dört biçim ortaya koymaktadır. Raporda ayrıca şiddet, mağdur-fail ilişkisine göre: kendine yönelik şiddet, kişilerarası şiddet ve toplu şiddet olmak üzere üç alt türe ayrılarak tanımlanmaktadır. Buna göre, kendine yönelik şiddette, fail ve mağdur aynı bireydir. Kişinin kendini istismar etmesi ve intihar etmesi olarak iki alt grupta tanımlanan şiddeti ifade etmektedir. Kişilerarası şiddet ise bireyler arasındaki şiddeti ifade ederek, aile içi şiddet, partner şiddeti ve topluluk şiddeti olarak alt bölümlere ayrılır. Aile içi şiddet kategorisi çocuklara 4kötü muamele, eşler arasındaki şiddet ve yaşlı istismarı olarak tanımlanmaktadır. Toplu şiddet ise, daha büyük birey grupları tarafından işlenen şiddeti ifade ederek sosyal, politik ve ekonomik şiddet olarak tanımlanabilmektedir. (World Health Organization, 2020)

Jean-Claude Chesnais ortaya koyduğu şiddet tipolojisinde, şiddeti özel şiddet ve kolektif şiddet olarak iki kategoriye ayırmıştır. Buna göre cinayet, tecavüz, darp gibi eylemler özel şiddet kategorisinde yer alırken, grup şiddeti (terör, iç savaş, çete kavgaları, v.b.), devlet şiddeti (soykırım, insan hakları ihlali, v.b.) ve uluslararası şiddet (savaş) kolektif şiddet kategorisindedir. Bu kategoriler günümüz toplumları tarafından kabul görmüş şiddet biçimlerinin bir kısmını oluşturmaktadır. Ancak Chesnais, günümüz toplumlarında var olduğu halde kabul edilmemiş şiddet biçimleri olarak işsizliği, ekonomik gelir dengesizliğini, pahalılığı ve sağlıksız kentleşme gibi kavramları da sıralamaktadır (Alkan, 2009).

Kültürel kodlamalar şiddetin algılanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Geniş bir etki alanına sahip olan şiddeti algılamak için farklı kültürlerin değişken olan dinamiklerine, her kültürün farklı olabilecek şiddet algısına da bakmak gerekir. Bazı kültürlerde alışlagelmiş bir eylem olarak algılanabilecek şiddet, bazı kültürlerde korkunç bir durum olarak algılanabilmektedir. Bazı kültürel dinamikler içerisinde de bazı şiddet eylemleri görünmez, algılanmaz olarak karşımıza çıkar (Aytekin, 2015). "Özellikle Batılı toplumlarda ayrıntıda farklılıklar olsa da bütünde şiddetin genel-geçer bir kabulünden bahsedilebilir" (Aytekin, 2015). Bu genel kabul doğrultusunda, şiddetin modernleşme kavramıyla olan ilişkisi ortaya konmaktadır.

Şiddet gerek fiziksel, gerekse psikolojik bağlamda her zaman bir diğerine karşı eyleme geçirilen bir olgu değildir. Bireylerin kişisel bunalımları sonucunda kendilerine verdikleri manevi zararlarla birlikte kişi kendine de fiziksel şiddet uygulayabilmektedir (Karahan, 2019). Kişinin kendi bilinciyle ölme isteğiyle eyleme geçirdiği intihar kişisel şiddete verilecek önemli örneklerden biridir. Ancak, bilinçli ölme isteği olmaksızın da kişi kendi bedenine kasıtlı zarar verme girişiminde bulunabilmekte ve travmatik olaylara maruz kalma bu girişimle ilişkilendirilen önemli faktörlerden biri olarak görülmektedir. (Çelik, Hocaoglu, 2017)



### 1.1 Modern Toplum ve Şiddet İlişkisi

Modernizm kavramının anlamına yönelik pek çok farklı yaklaşım bulunmaktadır. Genel bir tanımlamayla Modernizm, 16. Yüzyılda başlayarak 18. Yüzyılda Fransız Devrimiyle birlikte siyasallaşan ve sanayi devriminden sonra kurumsallaşan siyasal, ekonomik, zihinsel ve toplumsal bir sistemdir (Yazıcı, 2013). Sosyolojideki anlamıyla modernleşme, bir toplumun teknoloji ve bilimin doğrultusunda değişme ve karmaşık bir yapıya sahip olma sürecidir (Birkök, 1998). Bu anlamda modernizmin, teknoloji ve bilimin hayatın her alanına yerleşmesiyle birlikte hayatın günlük yaşamda rutinleşmesi, dini ve geleneksel birtakım değerlerin zayıflaması, yaşam tarzlarının bireyselleşerek farklılaşması, kentleşmenin ilerlemesi ve kapitalizmin ekonomiyi şekillendirmesi süreci olarak düşünülebilir (Kırılmaz vd., 2016). Modernleşme yeni bir dünya yaratmayı hedefleyen sosyal bir düzenleme olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda geleneksel olandan, toplumsal adet ve geçmişten gelen alışkanlıklardan ve inanç sistemlerinden bağımsız, karakterize edilmiş toplumsal bir düzen getirir. Sosyal alandaki değişimi temsil ederek geleneksel yapıların yerine geçer. Modernizm kavramı, ulus devleti ve kitleleri harekete geçirmek için pazar ekonomisiyle birlikte endüstriyel üretim sistemini dayatan (Giddens, Pierson, 2001) ve Kırılmaz ve Ayparçası'na (2016) göre bu şekilde aktif bir hale gelen toplumsal dinamiklerin oluşturduğu bir yapı oluşturmaktadır.

Giddens (2018) modernliğin toplumsal kurumların gelişmesi ve dünyaya yayılmasıyla insanların daha iyi bir yaşam sürmesine modern öncesi dönemlerden daha çok fırsat yaratmış olmasına karşın karanlık bir yönünün de olduğunu vurgular. Bu anlamda modernleşmenin iki yönlü bir olgu olduğu söylenebilir. Giddens'e (2018) göre, Marx'ın da vurguladığı gibi, modern dönemde ortaya çıkan sınıf mücadelesi kapitalist düzenin içinde bölünmelere yol açmakta ve bu düzenin içinde özerklik ve bireysel yaratıcılık ezilmektedir. Toplumlarda meydana gelen bu bölünme beraberinde farklılaşmalar da meydana getirmiştir.

Modernleşme sürecinde ortaya çıkan toplumsal dönüşüm ve bölünmenin beraberinde sistemsel yapılarıdaki değişim meydana gelmiştir. Sanayileşmenin de gelişimiyle birlikte zayıflamaya başlayan geleneksel değerler, materyalizm ve bireyciliği ön plana çıkarmış ve bunun sonuçlarından biri olarak da anomi ortaya çıkmıştır (Agger,2011:72). Toplumun bireyle olan sosyal bağının koparak, toplum ve birey arasındaki kültür – ahlak etkileşiminin kaybolmasını işaret eden anomi kavramı, “toplumun sancılı bir krizle ya da ani geçişlerle sarsıldığı zamanlarda meydana gelen, normların bulunmadığı bir durumdur.” (Yıldırım, 2005)

Durkheim, ilgi alanlarından biri olan yabancılaşma ve anomi çalışmalarında, birey, grup ve sosyal standartlar arasındaki farklılıkları ve sosyal etiğin kaybolmasını anominin kaynakları olarak işaret ederek, bu durumun hukuk eksikliğiyle birlikte toplumun moral çökmesine yol açtığını ortaya koyar. Buna ek olarak Durkheim, sanayileşmenin işleri ve görevleri bölümlere ayırmasıyla birlikte gündelik hayatta ortaya çıkan anlam kaybına değinerek (Agger,2011), birey ve grup standartları arasında fark olmasıyla birlikte sosyal standartların aşırı düzeyde genel olduğunu vurgular. Ortaya çıkan bu durumla birlikte insanlarda körelmeye başlayan anlam duygusu ve toplum olma duygusu, yabancılaşmayı getirerek toplumsal yakınlığı ve güveni zedelemiştir. Durkheim, intihar olgusu ve intihar ile modernitenin ilişkisini araştırdığı bir sosyolojik çalışma olan “İntihar” adlı çalışmasında, bireysel olarak kişinin kendi kendine gerçekleştirdiği bir eylem olarak psikolojinin çalışma alanında bulunan intihar olgusunun toplumsal boyutunu vurguladığı bir sav ortaya koymuştur. Bu bağlamda intiharı toplumsal bir olgu olarak ele alan Durkheim, istatiki veriler kullanarak yaptığı analizlerde bir toplum içerisinde intihar oranlarının belli dönemlerde artış gösterdiğini ve bu artışın birtakım toplumsal gelişmelerle ilişkili olarak anomi durumunda intihar edildiği sonucuna varmıştır (Agger, 2011:72). Durkheim'ın intihar tipolojilerinden biri olan “Anomik İntihar” özellikle modern toplumlarda ortaya çıkan ve tüm toplumu etkileyen politik, ekonomik, kurumsal v.b. krizlerle oluşan bir intihar tipidir (Taş, 2020). Bu durumda, bireylerin bozulmuş ya da değişikliğe

uğramış bir düzen içerisinde beklenti ve ihtiyaçlarıyla ilgili ortaya çıkan uyumsuzluk ve gündelik yaşamlarının bir kargaşaya dönüştüğü hissiyle baş edememeleri söz konusudur.

Modernleşme ile birlikte bireylerin birtakım değerleri kaybettiği ve kaybolan veya azalan bu değerlerle birlikte artan şiddetin ilişkisini incelemiş olan Hannah Arendt, “Geçmişle Gelecek Arasında” (1996) adlı çalışmasında yaşamda anlam bulma gerekliliği üzerinde durur. Arendt’e göre modern insanların bu anlamları yitirmesiyle birlikte ortaya çıkan anlamsız yaşam şiddetin alanı haline gelir. Bu bağlamda Arendt, gelenek kaybı ve yabancılaşma kavramları üzerinde durmaktadır (Arendt, 1996). Marx ise, yabancılaşma kavramının özünde doğa, nesnelere ve başka insanlarla birlikte insanın kendisinin de insana yabancılaşmış olduğu düşüncesini temel almaktadır. Buna göre yabancılaşma, insanın kendisini, kendi eylemlerinin kendini seven ve düşünen bir öznesi olarak değil, eylemlerinin dış açılımların yansıması olan bir obje gibi algılaması durumudur. Marx’a göre kişinin kendisiyle ilişki kurabilmesi, ancak kişinin kendini kendi yaratım nesnelere ve eylemlerine teslim etmesi aracılığıyla gerçekleşmektedir (Fromm, 2004, s. 54). Marx’ın bu düşüncesine karşılık Arendt (1996), modern insanın yabancılaşmasının kendine karşı değil dünyaya karşı olduğunu düşünmektedir. Arendt’e göre modern insanın yaşamında genel bir belirsizlik hakimdir ve bu belirsizliğin sebebi ise modern insanın gelenekle bağına koparak köksüz kalma durumudur.

Modernleşmeyle birlikte özgürleşen çalışma etkinliğinin aile-özel alan sınırlarının dışına çıkmasına bağlı olarak, aile ve mülkiyet ilişkisi arasındaki anlam geleneksel özelliklerini yitirmiştir. Bu durumda, aile yapısı bireylerin temel ihtiyaçlarını karşılayacak pratiklerin yer aldığı bir yapıdan uzaklaşarak mülkiyetle özdeşleşme durumu son bulmuştur. Aile ve mülkiyet arasında bitmiş olan bu ilişki, Arendt’e göre yabancılaşmanın ilk evresini temsil etmektedir (Arendt, 1996). Yabancılaşmanın bir diğer sonucu olarak tarih ile doğanın anlaşılabilirliğindeki kayıplar ile birlikte toplum birbirinden ayrışık bir şekilde bir araya getirilerek kitle toplumu meydana getirilmiştir. Arendt’e göre bu kitle toplumu anlamı yitirmiş insanların otomatik olarak örgütlenmesiyle oluşarak yabancılaşmayı etkin bir şekilde yaşamaktadır. Bu anlamsızlık ve yabancılaşma içinde oluşan boşluk ise, eğlence ve tüketim ile doldurulmaktadır. Eğlence endüstrisinin sunduğu tüketim araçları ise kültür nesnelere ve değerler değil, metalar aracılığıyla ortaya konan tüketim mallardır. Oysa bir toplumun ve toplum içinde bireyin var olabilmesi için kültüre ve kültürel değerlere gereksinimi vardır (Arendt, 1996).

Modernleşmiş toplumlarda yaşanan yabancılaşma, postmodern geçişle birlikte daha da şiddetlenerek yaşanmaktadır. Arendt bu süreçte bilim ve teknolojiye gelişmelerin bireyleri kitle toplumu içerisinde benlik kaybına uğramalarına yol açtığı üzerinde durur. Bu benlik kaybının, teknolojinin hakim olduğu yaşamın bireyleri amaçsız, yalnız, eylemsiz ve rutin içerisinde çalışma etkinliklerinin dışında kalan boş zamanı tüketimle doldurma amacının bir sonucu olduğunu vurgular (Arendt, 1996). Gelenekselden moderne geçerken süreç içerisinde kişilik ya da benlik karmaşık olmakla birlikte tamken, günümüzde ortaya çıkan sanal benlik anlayışıyla benliğin dağılması söz konusudur. Küresel dünyada teknolojinin, kitle iletişim araçlarının ve internetin baş döndürücü bir hızla gelişim göstermesiyle birlikte bireylerin iletişim ve bağlantı kurma pratikleri de değişime uğramıştır. Sanal internet ortamında ve medya iletişim araçları aracılığıyla diğerleriyle kurulan bağlantı süreci içerisinde oluşan sanal benlikler, sanal gerçeklik içerisinde kimliklerini yitirmektedirler (Yazıcı, 2013). Agger, fiziksel ve sosyal olarak uzak kalarak sanal ortamlarda anlam ve yakınlık aramanın, sanal benliklerle iletişim kurmanın, postmodern bir durum olduğunu ortaya koymaktadır (Agger, 2011:75). “Bu yeni durumda, gün geçtikçe yalnızlaşan ve sanal ortamda “gerçek” kişilerle ilişkileri zayıflayan bazı bireyler, çeşitli kaygılar veya motivasyonlarla aynı anda hiç tanımadıkları birden fazla insanı öldürebilecekleri silahlı baskınlar yapmaktadırlar” (Yazıcı, 2013: s.361). Böylelikle gelenekselden modern yapıya geçişte yaygınlaşan intihar durumuyla birlikte, modern postmodern yapıya geçiş ile silahlı saldırı olgusu da kitlesel bir şiddet unsuru olarak görülmeye

başlanmıştır. Teknoloji ve kitle iletişim araçları aracılığıyla şiddet farklı boyutlarıyla ortaya konularak yeniden tanıtılmakta, yeniden üretilmekte ve yaygınlaştırılmaktadır. Bu sayede şiddet normalleştirilerek kanıksanmış bir boyut kazanmaktadır (Alkan, 2009). “Kitle iletişim araçlarının en önemli etkilerinden biri şiddet görüntülerini olağanlaştırması ve sanki gerçek değilmiş gibi algılanmasının önünü açmasıdır. Böylece şiddetin gerçekliğinde bir kırılma yaşanır. Sanıldığından çok daha acımasız olan şiddet ile kitle iletişim araçlarında sergilenen şiddet arasında bir uçurum oluşmasına hizmet ederler” (Michaud, 1991: s.46 akt. Karahan,2019).

## 2. Sinemada Şiddet Olgusu

Sinemanın 20. Yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkışıyla birlikte şiddet olgusunun filmlerde işlendiği gözlemlenmektedir. Bu dönemde sinemada şiddet teması, izleyicinin ilgisini çekmesi ve 1898 İspanya-Amerika savaşının siyasi, kültürel ve toplumsal yansımalarının film anlatısında temsil edilmesi nedeniyle kullanılmaktaydı. Bu anlamda şiddet, film anlatısına düşünce oluşturmak ve eleştirel bir yaklaşımda bulunmak için kullanılması söz konusu değildi. Sessiz sinema dönemindeki filmlerde gerçek olduğu gibi aktarılmaktaydı. Ses ve kurgu tekniklerinin kullanılmaya başlamasıyla birlikte ise, gerçekliği aktaran anlatı yapısı kırılarak kurmaca film anlatısı ortaya çıkmış ve sinemada akımlar meydana gelmiştir (Sineplus Akademi, 2017). Sinemada kullanılan şiddet temsilleri film akımlarının ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte filmlerde daha yenilikçi yaklaşımlarla ele alınmaya başlamıştır. I. Dünya savaşı sonrası Almanya’da ortaya çıkan Dışavurumcu akımında, izlenimcilik, gerçekçilik ve doğacılık reddedilerek öznel veya içsel gerçeğin yansıtılması savunulmuştur. İnsanın öfke, öç alma gibi en vahşi tepkilerini geleneksel estetiği bütünüyle yok sayarak açığa çıkarmıştır. Bu bağlamda “nevrotik kötümserlik, kara mizah, kutsal değerlerle alay ediş, yüksek heyecan, çığlık ve sansürsüz ifade ekolün getirdiği yeniliklerdi. Bu nedenle şiddetin çok yönlü bir anlatı diline dönüşmesi dışavurumculuğun doğal işlevlerinden birisi kabul edilir” (Erkan, 2018: s.14). Dışavurumcu sinema, şiddetin film anlatısında biçimsel ve ideolojik olarak keşfinin temsilcisi niteliğindedir. Şiddetin dışavurumu, toplumsal ve siyasal değişimlerin sonucu olarak açığa çıkmaktadır. Bu nedenle dışavurumcu sinemada şiddet, sanatsal kaygılarla değil, ideolojik sebeplerle kullanılmaktadır (Karahan, 2019).

2. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği de toplumsal şiddeti sık biçimde işlemiştir. Gerçek yaşam öykülerindeki gibi iç içe geçmiş ve rastlantısalmiş gibi görünen hikâyelerin ana metni oluşturduğu yeni gerçekçilikte, şiddet rastlantısal olaylar içerisindeki küçük detaylar olarak kullanılmıştır. 1950’li yılların sonuna doğru ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga Akımında ise şiddet, küçük parçalar halinde kesintili bir biçimde mekâna ve zamana dağıtılarak basit yanlışlıklar olarak aktarılmıştır. Şiddetin bu bağlamda kullanılmasıyla birlikte yönetmenler şiddeti küçümsememiş, şiddeti küçümseme noktasına gelen duyarsız, modern toplumun dramatik sözcüsü olmuştur (Erkan, 2014: s.19-20).

Akbulut’a (2019: s.314) göre sinemada türler, bir toplumdaki belli çatışma ve sorunları yansıtmakta ve bunlara birtakım çözümler getirerek mevcut düzenin meşrulaştırılmasında etkin olmaktadır. Bu filmlerin yaydığı ideoloji, tehdit olarak görülen şeylerin sadece şiddet uygulamak suretiyle ortadan kaldırılabileceği ideolojisidir (Karahan, 2019). Kavga, dövüş, silah kullanımı, patlama sahneleri v.b. şiddet içerikleri, film türlerinin biçimsel anlatı yapısına uygun bir şekilde izleyiciye aktarılır. Çeşitli görsel efektlerle estetik hale getirilerek aktarılan bu şiddet görüntüleri, izleyicilere heyecan ve zevk duygusu vererek, bir anlamda şiddetten heyecan duymayı ve zevk almayı öğretirler (Gallagher, 2006: s.51 akt. Karahan, 2019). Örneğin Arthur Penn’in Bonnie ve Clyde (1967) ve Sam Peckinpah’ın Vahşi Belde (1969) filmleri, şiddetin tematik, anlatısal ve kurgusal olarak estetize edildiği ve görsel olarak zenginleştiği filmlerdir (Hoberman, 1998: 116-121 akt. Yakın, 2010). Western temalı şiddet filmlerinin yönetmeni Peckinpah, kullandığı ağır çekim tekniğiyle şiddeti yüceltmesi ve yoğun bir şekilde estetize etmesi açısından yeni Amerikan sinemasında önemli bir yere sahiptir. Peckinpah, bir insanın başka bir insana uyguladığı

şiddeti bu şekilde göstererek hem ‘arzu nesnesi’nin doğasını yeniden belirlemekte hem de izleyicinin şiddet olgusuna yönelik arzusunu kamçılayan bir görsel yeniden üretim mekanizması yaratmaktadır (Aysever, 2005). Bu nedenle, Yakın’a (2010: s.237) göre Western temalı şiddet filmleri arasında Peckinpah filmleri, şiddet ve şiddetin ifadesi açısından ayrı bir yer tutmaktadır. Yönetmen Arthur Penn’in Bonnie and Clyde (1967) filmi ise, anti-kahramanlar yaratan eğlenceli şiddet içeriği (Çağlar, 2020: s.434) ile dikkat çekmiştir. Peckinpah ve Penn’in önderliğiyle 1960 sonrası suç filmlerinde, izleyicinin estetik algısını değiştiren ve şiddet ile haz gibi duyguların bir arada deneyimlenmesine yol açan bir anlayış gelişmiştir (Gültekin, 2020).

**2.1 Auteur Yönetmenlerin Sinemada Şiddet Kullanımı ve Michael Haneke’nin Yaklaşımı**  
Sinemada tüm teknik konulara hakimiyetleriyle birlikte kendi kişisel özelliklerini, görüşlerini, karakterini yansıtarak özgün bir sinema dili oluşturan, içsel süreçlerindeki çatışmalarını da filmlerine yansıtılabilen yönetmenlere ‘Auteur’ denmektedir. Bu yönetmenler, film anlatısına özgün bir şekilde entelektüel ve sanatsal birikimlerini de katmakta, bununla birlikte filmlerinin bütününde kullandıkları temaların ve konuların tekrar edildiği görülmektedir (Diren, 2017). Bu bağlamda auteur yönetmenlerin filmlerinde işledikleri şiddet teması, herhangi bir sinema akımı veya film türünün kodladığı anlatım, kurgu ve üsluptan sıyrılarak özgün bir şekilde işlenir. Tür filmlerinde şiddet bir araç olarak görülürken, auteur yönetmenlerin filmlerinde birtakım kaygılara cevap aramak için kullanılarak ideolojik veya popüler kültüre hizmet eden bir yapıdan çıkıp eleştirel bir yapı haline gelmektedir (Diren, 2017). Bununla birlikte, Japonya’da Akira Kurosawa, İsveç’te Ingmar Bergman, Fransa’da Godard gibi bazı auteur yönetmenlerin elinde şiddet, toplumsal, ideolojik, psikolojik ve çoğunlukla da yönetmenin kendi kişisel deneyimlerinden süzülerek filmlere aktarılmaktaydı (Karahan, 2019). Örneğin Kurosawa, filmlerinde toplumsal ve bireysel çelişkilerin anlatımında sıkça şiddet temasına yer vermektedir. Ele aldığı konular ve yarattığı kahramanlar, öfkenin ve saldırganlığın kol gezdiği, adaletsiz bir toplum düzeninin egemen olduğu bir Japonya’dan izlenimler taşımaktadır. (Teksoy, 2009: s.528).

Şiddeti eleştirel bir yapıyla kullanan yönetmenlerden biri de Avusturyalı Michael Haneke’dir. Şiddeti tür filmlerindeki estetize edilmiş halinden arındırarak işleyen Haneke’ye göre, bu tür şiddet filmleri şiddetin gerçekliğini bozarak gösterişli hale getirmekte ve zararsız gibi algılanmasına sebep olmaktadır (Assheuer, 2013:72). Haneke kendine özgü üslubuyla filmlerinde modern topluma eleştirel bir bakış getirir. Bu bakışıyla, sinemada ana akım anlayışında ve Hollywood yapımlarında karşımıza çıkan katarsis etkisi ve eğlence unsurları bulunmayarak izleyiciye modern gündelik yaşamın trajedisini yansıtır, şok etkisiyle birlikte düşünce oluşturur (Özpay, 2018).

Haneke’nin, modern toplumda gündelik yaşamın içindeki çatışmaları şiddet temasıyla ele aldığı ‘Duygusal Buzlaşma’ üçlemesi; Yedinci Kıta (1989), Benny’nin Videosu (1992) ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994) filmlerinde, orta sınıf burjuva ve kapitalizm eleştirisi, medya eleştirisi, sıradan şiddet, yabancılaşma, Batı’nın duyarsızlığı ve iletişimsizlik gibi temaları işlemektedir (Diren, 2017:18). Karahan’a (2019: s.93) göre Haneke, “şiddeti görsel olarak zenginleştirmek ve estetik bir hale getirmek yerine sanki hep oradaymış gibi sıradan bir yapıya büründürür. Şiddetin bu gizil, belirsiz ve gösterişsiz hali seyircide rahatsızlık duygusunu arttırır. Böylece geleneksel anlatı yapısının karşısında, özdeşleşme kurmanın zor olduğu filmler şiddet ile yoğurularak verilir.” Üçlemede, bireysel boyutta bir bunalım olarak açığa çıkan çöküntünün toplumsal bir çöküntüye yansmasıyla modern toplumlarda nedensiz gibi görünen şiddet ortaya çıkmaktadır. Haneke şiddet kullanımındaki bu yaklaşımıyla, aslında şiddeti toplumsal bir çöküntünün parçası olarak ele almaktadır.

### 3. Yöntem

Çalışmada, sosyolojik bakış açısıyla, yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik ve tüketim kavramları

üzerinden okuma yapılması amaçlanmıştır. Bu yaklaşımla okumanın desteklenmesi amacıyla, filmlerde anlamın yaratılması için kullanılan filmsel kodlamaların ortaya çıkarılabilmesi (Akbulut, 2018) üzerine, filmdeki göstergeler de göz önünde bulundurulmuştur.

Sosyolojik film çözümlemesi, filmin gerek içeriğinde ele alındığı, gerekse üretildiği dönemin sosyal koşullarını incelemek için kullanılmaktadır. Film çözümlemelerinde kullanılan sosyolojik yaklaşımda, sosyal değerlerin filmlerde ne şekilde yansıdığı ve nasıl somutlaştırıldığı konuları değerlendirilmektedir. Bununla birlikte sosyolojik film eleştirisi, filmlere bireyin kendini ve içinde yer aldığı toplumdaki sosyal rollerini, toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır (Akbulut, 2018). “Sosyolojik yaklaşım, filmlere temel olarak temaları ve rol modelleri sunan, belirli sınıfsal özellikler arz eden karakterleri aracılığıyla yaklaşmaktadır. Bu temalar ve karakterler toplumsal yaşamdan kaynaklanmaktadır ve bunlar sosyal bir ortamın ilişkileri bağlamında ortaya çıkmaktadırlar” (Akbulut, 2018:262). Buradan yola çıkılarak, araştırmada, filmde yaşamlarından kesitlen sunulan karakterler üzerinden okuma yapılmıştır.

#### **4. Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994) Filminin Okuması**

##### **4.1 Filmin Özeti**

Birbirinden bağımsız olarak gündelik yaşamlarından kesitler sunulan mülteci bir çocuğu evlat edinmek isteyen bir kadın, banka güvenlik memuru ve yalnız yaşayan yaşlı bir adam 1993 Noel arifesinde Viyana'daki bir bankada tesadüfen bir araya gelirler. Bu sırada benzin istasyonunda benzin almak için nakit parası bulunmayan 19 yaşındaki bir öğrenci bankadan parasını çekmekte sıkıntı yaşar. Yaşadığı sıkıntı sonrası arabasında bulundurduğu silahı alarak bankaya geri döner ve nedensizce ateş açarak tesadüfen bir araya gelmiş üç kişinin ölümüne sebep olur. Ardından arabasına dönerek intihar eder.

##### **4.2 Filmin Genel Özellikleri ve Anlatı Biçimi**

Film, birbiriyle kesişmeden akıp giden, Batılı modern orta sınıf dört farklı karakterin gündelik hayatlarından kesitler sunulan yetmiş bir adet sahneden oluşmaktadır. Bu yetmiş bir sahne kronolojik olarak ele alınmakla birlikte ayrı hayatlar arasında filmin sonu haricinde bir kesişme ve ilişki bulunmamaktadır. Bu sahnelerde döneme ait gerçek haber görüntülerine de yer verilmiştir. Yönetmen tarafından müzik ve görsel efektlere yer verilmemiş, doğal sesler ve bir takım olayların gerçekleştiği, zaman zaman uzun olan gerçek sürelerle çekim yapılmıştır. Böylelikle Haneke, izleyiciyi olayların gerçekliği ve duygusunu da hissettirmek istercesine filmin içine çekmektedir. Bu yöntemle yönetmen izleyiciyi en gerçekçi biçimde modern toplum sorunlarıyla yüzleştirmektedir. Karakterlerin derinlemesine tanıtılmaması, modern toplum yaşamının içinde her bireyin birbirinden farksız olduğu ve aynı yazgıya sahip olabileceğini vurgulamaktadır. Karakterler günlük hayatta karşılaşılabileceğimiz doğal bireyler olarak yansıtılmış, diyalogları çok sade olarak gerçekleştirilmiştir. Filmin sonunda tesadüfen bu hayatların kesişmesi, nedensiz gibi görünen bir şiddetin açığa çıkmasıyla mümkün olmuştur. Neden-sonuç ilişkilerinin belirsiz olduğu, bir başka deyişle yönetmen tarafından direk olarak aktarılmadığı bu şiddetin sebeplerine dair ip uçları, filmin anlatı biçimine bakıldığı zaman karakterlerin aktarılan yaşamlarında, daha genelde ise toplumda açığa çıkan bir takım kavramlarda sorgulanması gerekliliğini açığa çıkarmıştır. Bu gereklilik göz önünde bulundurularak, çalışmanın okuma bölümünde karakterlerin yaşamlarından sunulan kesitler, karakterler bazında ayrı ayrı ele alınmaktadır.

##### **4.3 Filmin Karakterler Üzerinden Okuması**

Mülteci Çocuk: Romanya'dan Viyana'ya kaçak bir şekilde bir kamyonun arkasına gizlenerek göç eden çocuğun yaşadığı hayattan kesitler aktarılmıştır. Çocuk sokakta ve metroda yaşamakta, toplum tarafından görmezden gelinmektedir (bkz. Görsel 1).



Görsel 1

Mülteci çocuk, temel ihtiyaçlarını hırsızlık yaparak ve dilenerek karşılamak zorunda kalmaktadır. Sokaklarda yalnız başına dolanan, çöplerden yemek yeyen (bkz. Görsel 2) ve dilenen mülteci çocuğun yanından gelip geçmekte olan insanlar ise ona bazen korkunç bir şeymiş gibi bakarak (bkz. Görsel 3 ve 4), bazen de farketmeyerek gelip geçmektedir. Yanından onu görmezden gelerek duyarsızca gelip geçen, uzaklaşıp giden sahnelerde modern toplum insanının “öteki”ne bakışı gösterilmektedir (Diren, 2017). Toplumun ötekine bakışı ise duyarsızlık ve yabancılaşma içermektedir.



Görsel 2



Görsel 3



Görsel 4

Mülteci çocuğun polise gitmesi sonucunda çocukla ilgili kaçak göçmen haberi ve hikayesini paylaştığı röportajına medyada yer verilir (bkz. Görsel 5). Bununla birlikte toplumun çocuğa ilgi göstermeye başladığı gözlemlenir. Gündelik yaşamın içinde ötekileştirilerek yanından duyarsızca geçip gidilen, toplum tarafından adeta görünmez olan ya da korkunç bir şeymiş gibi bakılan çocuk, medyadan izlenmesiyle birlikte bir anda görünür olmuş ve ona daha duyarlı bakılması söz konusu olmuştur. Haneke bununla birlikte, medyada gördüklerimizi hayatın içinde gördüklerimizden daha gerçekçi algıladığımız imasıyla, medyanın toplum üzerindeki etkisini ve gücünü vurgulamıştır.



Görsel 5

**Evlat edinmek isteyen karı-koca:** Çocukları olmayan ve evlat edinmek isteyen evli bir çiftin bir çocuğu evlat edinmeleri aktarılmaktadır. Evlat edinilen çocuk oldukça içine kapanıktır ve çift ile iletişim kurmamaktadır. Karı kocaya karşı sürekli suratının asık olması, onlardan gözlerini kaçırmaması ve temas etmek istememesinden karı kocayı sevmediğini ve yabancı hissettiğini anlamaktayız (bkz. Görsel 6). Çocukla bağ ve iletişim kuramayan, sorun yaşayan çift çocuğu geri vererek evlat edinmekten vazgeçerler.



**Görsel 6**

Evlat edinmekten vazgeçtikleri çocuğu geri veren karı koca, bu defa haberlerden izledikleri mülteci çocuğa acımaları sonucunda (bkz. Görsel 7) mülteci çocuğu evlat edinmeye karar verirler (bkz. Görsel 8). Bu durumla birlikte Haneke'nin medyanın toplum üzerindeki etki ve gücünü bir kez daha yinelemekte olduğu görülmektedir.



**Görsel 7**



**Görsel 8**



Çocuksuz hayatlarının bir anlamını bulamadıkları anlaşılın çiftin, sorun yaşayınca evlatlık çocukları değiştirmek istemeleri, evlat edinmeyi de bir tüketim gibi gördükleri izlenimi vermektedir. Tıpkı kapitalist toplumun hayatın anlamsızlığını tüketim nesnelileriyle doldurmaya çalışması gibi, karı koca da benzer şekilde çocukla doldurmak istemektedirler.

**Yaşlı adam:** Yaşamından kesitler aktarılan bir diğer karakter yalnız yaşamakta olan yaşlı bir adamdır. Yaşlı adamın yaşamı banka memuru olan kızıyla olan soğuk ve mesafeli ilişkisi üzerinden aktarılmıştır. Bankaya giden yaşlı adamı kızının bir yabancı müşteri gibi karşılaması ve o düzeyde mesafeli bir iletişim kurmasından baba kızın birbirine yabancılaşmış olduğunu anlaşılacaktır. Adamın ev yaşamı görüntülerinde kızıyla telefon görüşmesinde (bkz. Görsel 9) kurmaya çalıştığı iletişimin mesafeli oluşundan, aralarındaki iletişimsizliğin boyutunun, zaman zaman adamın konuşmayı uzatmaya çalışması ve iletişim kurma çabası ile birlikte gerilimli ve zorlama olduğu anlaşılacaktır. Bu zorlama iletişim, birbirine yabancılaşan aile bireylerini ve bunun kişisel etkilerini göstermektedir.



Görsel 9

Yaşlı adamın gündelik yaşamının geçtiği tüm ev sahnelerinde, televizyonun gerek görüntüsünden, gerekse sesinin duyulmasından, adamın yalnızlığını sürekli açık olan televizyonla doldurduğu anlaşılacaktır. Televizyon mutfakta yemek yerken (bkz. Görsel 10) ve oturma odasında oturup kızıyla telefonda konuşurken (bkz. Görsel 9) adama eşlik eden bir bireyin yerini almış gibi adama yakın bir şekilde konumlandırılmıştır. Haneke'nin bu yaklaşımı, modern bireylerin gündelik yaşamında televizyonun ve medyanın ne kadar çok yer kapladığını, gündelik yaşamda yalnızlığa ortak olarak algılanan televizyonun aslında dış dünyaya karşı yabancılaştırıcı bir unsur konumunda olduğunu vurgulamaktadır.



Görsel 10

**Banka güvenlik memuru ve karısı:** Haneke, modern toplumlardaki yabancılaşma durumunu bir diğer karakter olan güvenlik memurunun aile hayatından kesitler vererek de ortaya koymaktadır. Yeni bebek sahibi olan bu çiftin sabah ve akşam rutinleri aktarılmaktadır. Bu rutin içerisinde iletişimsizlik dikkat çekmektedir. Kadının mutsuzluğu ve yalnızlığı ve adamın bundan haberdar olmayışı kadının ortada bir neden görünmezken aynaya bakarak ağlama sahnesi üzerinden aktarılmıştır (bkz. Görsel 11). Modern toplumlardaki bireycilik ve yabancılaşma gündelik yaşamın monotonluğu ve mekanikliği içinde açığa çıkmaktadır.



Görsel 11

İletişimsizliği ve yabancılaşmayı vurgulayan bir diğer sahne ise banka güvenlik memuru ve karısının sofrada hiç konuşmadan uzun süren yemek yeme sahnesinde gözlenmektedir (bkz. Görsel 12). Uzun ve sessiz süren yemekte, adamın birden karısına “seni seviyorum” demesi üzerine karısı bundan hoşlanmamış ve bunun nereden çıktığını sorgulamıştır. Adamın “belki düzelir diye düşündüm” sözü üzerine karısı bunu bir daha söylememesini ister. Bu diyalog aralarındaki yabancılaşmayı vurgulamaktadır. Adam, bu diyaloga sinirlenmesi üzerine karısına tokat atarak şiddet uygular. Adamın şiddet uygulaması ve bu şiddeti kadının susarak geçiştirmesiyle hiçbir şey olmamış gibi sessizce yemek yemeye devam etmeleri, modern toplumlardaki aile içi iletişimsizliğin ve yabancılaşmanın boyutunu göstermektedir. Bu bağlamda, yabancılaşmanın bireysel etkilerine ve gündelik hayat içinde önemsiz gibi algılanan ve üzeri örtülen şiddete dikkat çekilmiştir.



Görsel 12

**Üniversite Öğrencisi:** Filmde tüm hayatların şiddet aracılığıyla kesişmesine neden olan karakter 19 yaşındaki üniversite öğrencisidir. Bu öğrencinin arkadaşları içinde gösterdiği ani agresif tepkilerden anlaşılan iletişim bozukluğu ve silah satın almasından gencin şiddete meyilli bir karakter olduğunu anlaşılmaktadır. Haneke'nin bu karakter üzerinden modern toplumlarda gençliğin içinde bulunduğu sorunlu yapıyı ortaya koymak istediği söylenebilir (Diren, 2017). Gencin bir bunalım yaşadığı mesajını veren dar koridordan agresif bir şekilde geçerek (bkz. Görsel 13), girdiği odadan pencereyi açıp aşağı bakmış (bkz. Görsel 14), sonrasında ise binanın dışına çıkarak aynı pencereye aşağıdan bakıp (bkz. Görsel 15) sonra da yere bakmıştır. Bu sahnelerle birlikte öğrencinin kendini pencereden aşağı atmaya düşündüğü, bununla birlikte intihara meyilli bir birey olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 13



Görsel 14



Görsel 15

Masa tenisi sporcusu olan ve antreman yapan öğrenci otomatik olarak fırlatılan toplara kendisi de hiç durmadan otomatikleşmiş bir şekilde karşılık vererek vurmaktadır (bkz. Görsel 16). Öyle ki, arada makineden top fırlamadığında bile tıpkı bir makine gibi vurma eylemine boşluğa karşı devam ettirmektedir. Bu sahne üzerinden modern toplumdaki kapitalist sisteme dikkat çekildiği söylenebilir. Kapitalist düzenin otomatikleştirdiği modern insan yapısı masa tenisi metaforu üzerinden verilmiştir. Öğrenci topun gelip gelmediğini farketmeden, sorgulamadan, durup dinlenmeden yapması gerektiği şekilde vurmaya devam etmektedir. Anlatı biçiminde Hanke tarafından çok uzun bir süreyle çekilerek aktarılan bu sahneyle, bir yandan da izleyiciye bu düzenin monotonluğunu ve sıkıcılığını hissettirerek aktarmak istemiştir. Antrenörüyle kaybettiği bir maç üzerine yaptığı tartışmada ise, antrenörün baskıcı, suçlayıcı ve hırslı yapısından kapitalist düzenin rekabetçi ve acımasız yapısına da vurgu yapılmak istenmiştir.



Görsel 16

Filmin final bölümünde, öğrenci benzin istasyonunda arabasına koyduğu benzini ödemek için nakit parası bulunmadığından kasiyer onu karşıdaki bankaya yönlendirir. Bu sırada banka güvenlik memuru bankada işini yapmakta, mülteci çocuğu evlat edinen kadın para çekmek ve yaşlı adam da kızına Noel hediyelerini vermek üzere bankaya girmektedir. Birbirinden bağımsız hayatlarından kesitler sunulan bu kişiler tesadüfen bankada bir araya gelirler. Bankamatiğe para çekmek için uğrayan gencin makinenin bozuk olduğunu görmesiyle birlikte bankaya girip memura arabasının beklediğini ve acil para çekmesi gerektiği konusunda derdini anlatmaya çalışır ancak memur onu dinlemeyerek sıraya geçmesini söyler. Bu esnada öğrenci sıradaki bir kişi tarafından şiddet görür (bkz. Görsel 17). Burada

toplum içindeki bireylerin birbirleriyle empati kuramayan, duyarsız ve sabırsız yapısı aktarılmakta ve bunun bireyler arası şiddete nasıl yol açtığı vurgulanmaktadır.



Görsel 17

Bankadan çıkıp arabasına geri dönen öğrencinin, arabada bir süre donuk ve ifadesiz bir şekilde oturmasından, o anda bir kırılma yaşandığı anlaşılmaktadır. Arabada bulunan silahı alıp bankaya girerek etrafına rasgele ateş açar (bkz. Görsel 18), ve daha sonra arabasına dönüp oturarak intihar eder (bkz. Görsel 19).



Görsel 18



Görsel 19

Öğrencinin bankada ateş açması sırasında vurulanlar gösterilmemektedir. Ancak bankaya geldiklerini gördüğümüz ve tesadüfen orada bulunan, birbirinden bağımsız hayatlarından kesitler aktarılan mülteci çocuğu evlat edinen kadın, yaşlı adam ve banka güvenlik memurunun vurularak ölmüş olduğu anlaşılmaktadır. Ölenlerden biri olan ve kıyafetinden o olduğu anlaşılan banka güvenlik memuru çok yakın çekimle bendenin bir bölümü kadraja alınarak kanın yavaş yavaş yere süzülüşü gösterilir (bkz Görsel 20).



Görsel 20

Bu sahnede Haneke'nin kullandığı sabit çekimle, kanın süzülüşü boyunca uzun süre sessizlik içerisinde göstermesiyle birlikte, izleyicide şiddetin trajik sonunun ürkünçlüğü hissettirilmektedir.

Filmin son bölümünde, olayın haber görüntülerine yer verilmiştir (bkz. Görsel 21). Olay haberlerinde anlamsız, nedeni bilinmeyen bir saldırı olarak aktarılmıştır. Bu şiddet olayı da tıpkı film boyunca ara ara gösterilen dünyadaki şiddet haberleri gibi televizyondan izlenerek, gelip geçen, toplum tarafından üzerinde düşünülmemen ve tepki gösterilmeyen ve gerçek gibi algılanmayan haberlerden biri olmuştur. Benzincide saldırıyı gerçekleştiren öğrenciyle en son konuşmuş olan ve onu bankaya yönlendiren kasiyerle yapılan röportaj görüntülerinde, kasiyere bu olayın neden gerçekleşmiş olabileceği konusundaki düşüncüleri sorulduğunda, soğukkanlılıkla "hiçbir fikrim yok, çok anlamsız" cevabını vermiştir (bkz. Görsel 22). Çok anlamsız ve nedensiz gibi görünen ve algılanan bu şiddetin ardında, aslında bir toplumsal yozlaşmanın ve bunalımın bulunduğunu ancak kimsenin bunu düşünmediği ve farkında olmadığı vurgulanmak istenmiştir. Daha sonrasında haberler normal akışına devam etmektedir; yani hiçbir şey değişmemiştir ve hayat olduğu gibi sürüp gitmektedir.



Görsel 21



Görsel 22

### Tartışma ve Sonuç

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994) filminde, kronolojik bir şekilde birbirinden bağımsız dört farklı karakterin öyküsü ayrı ayrı kesitler şeklinde aktarılmıştır. Ortaya çıkan şiddetin neden-sonuç ilişkisi içerisinde direk cevapları hiç bir sahnede gösterilmemiş, sadece modern insanların gündelik sıradan yaşamlarından kesitler aktarılmış ve şiddet birden bire nedensizce ortaya çıkmıştır. Haneke'nin bu yaklaşımından, ortaya çıkan kitlesel şiddetin nedenlerinin, refah düzeyi yüksek bir toplumda sıradan gibi görünen gündelik yaşamın içinde barındığına dair mesaj alınmaktadır. Filmin anlatı biçimine de bakıldığı zaman, sıradan bir şekilde akıp giden hayatın içerisinde insanların aslında baş edemedikleri bir iç çatışması yaşadıkları, iletişimsizlik, yalnızlık ve yabancılaşma ile birlikte ruhsal şiddet içerisinde buldukları anlaşılmaktadır. Filmde refah bir hayatın sürüldüğü modern bir sistem içinde duyarsızlaşan ve monoton hayatlar yaşayan birbirine yabancı bir grup insan, bir kişinin bunalımı sonucu gerçekleştirdiği silahlı saldırı girişimiyle öldürülmüş, bireysel bir bunalım sonucu açığa çıkan şiddet toplumsal bir düzeye yansıyorak kişilerarası şiddete dönüşmüştür. Daha sonra saldırıyı gerçekleştiren kişi intihar ederek kendine yönelik şiddet uygulamıştır. Görülmektedir ki, Taş'ın (2020) da vurguladığı gibi, Durkheim'in ortaya koyduğu intiharın toplumsal boyutu olan "anomik intihar", gündelik yaşamların içinde ortaya çıkan çatışmanın neticesinde meydana gelmiştir. Bu çatışmanın sorumlusu da yaşadıkları "modern" hayat tarzının kendisidir.

Arendt'in üzerinde durduğu modern toplumlardaki yabancılaşmanın ve yaşamdaki anlam kaybının (Arendt, 1996) etkileri filmdeki karakterlerin yaşamları üzerinden okunmaktadır. Birbirine yabancılaşan ve gündelik yaşamda anlamları yitiren modern insanlar için yaşam, şiddetin alanı haline gelmiştir. Arendt'in (1996) vurguladığı yaşamda anlam bulma gerekliliği, özellikle evlat edinmek isteyen çiftin, çocuk sahibi olarak yaşamlarında anlam bulma çabalarında gözlemlenir. Ancak kişilerin yabancılaşmaları sadece dış dünyaya karşı değil, Marx'ın vurguladığı gibi kendilerine karşı da yabancılaşmaları söz konusudur. Marx, yabancılaşma kavramını ele alırken, modern toplumlarda kişinin kendisiyle ilişki kurabilmesinin ancak nesnelere aracılığıyla gerçekleştiğini vurgular (Fromm, 2004, s. 54). Bu bağlamda, çatışma yaşadıkları anda evlatlık çocukları tıpkı bir nesne gibi değiştiren çiftin, kendileriyle kuramadıkları ilişkiyi çocuk üzerinden gerçekleştirmeye çalışmalarıyla kendilerine de yabancılaştıkları ve çocukla dahi yaşamda anlam bulmakta zorlandıkları görülmektedir. Banka güvenlik memuru ve karısının arasında yaşanan iletişimsizlik ve sessiz çatışmadan, mahrem alanında yaşanan ve üzeri sessizlikle örtülerek görmezden gelinen şiddetin modern aile yapısındaki sorunlardan biri olduğu anlaşılmaktadır. Modern insanın derin yalnızlığı ise yaşlı adamın yaşamı üzerinden aktarılmaktadır.

Gündelik yaşama dair sunulan kesitlerin aralarında ise döneme ait dünyadaki gerçek savaş, terör ve mülteci haberlerine yer verilmiştir. Sosyolojik çözümlemede filmlerin çekildiği dönemin özelliklerine de bakmak sosyal yapıyı anlamakta çok önemli ip uçları verir (Özden, 2004). Bu bağlamda, filmin geçtiği 1993 ve çekildiği yıl olarak 1994 yıllarını kapsayan 1989-1994 arası dönemde, Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla dengelerin değiştiği, soğuk savaşın bitmesiyle birlikte Avrupa'nın doğusundan batısına göçlerin başladığı bilinmektedir. Artan göçlerin ekonomik istikrarı tehdit edeceği ve yabancı düşmanlığındaki artışla birlikte toplum içindeki çatışmaların artacağından korkulması nedeniyle Avrupa devletleri göçlere karşı önlemler almakta ve toplumun yapısında değişiklikler meydana gelmekteydi (Oltmer, 2017). Filmde kişilerin gündelik yaşamlarına paralel olarak kronolojik bir şekilde yer verilen dönemin önemli küresel olayların, savaş, şiddet ve mülteci sorunlarının aktarıldığı haberlerle birlikte, bu küresel olayların toplumun içinde bulunduğu durum üzerinde etkili bir unsur olduğunu çıkarımlayabiliriz. Bu bağlamda film, döneme ait gerçek mülteci ve terör haberleriyle açılması ardından bir mülteci çocuğun arkasına gizlenerek sınırı geçtiği görüntüsünün verilmesiyle birlikte modern toplum içindeki göç unsuruna da dikkat çekmektedir. Modern toplumun bu unsura karşı olan sorunlu bakışını, göçmenlerin toplum içinde yer bulamaması, kabul görmemesi ve duyarsızca dışlanmasını Romanya göçmeni çocuk üzerinden aktarılmıştır. Bununla birlikte, küresel olayların aktarıldığı şiddet içerikli haber görüntülerinin gündelik yaşam görüntülerinin aralarına yerleştirilerek kurgulanmasıyla birlikte, dünyadaki şiddet olaylarına normal görüntülermiş gibi tepki verilmeden hayatın yaşanmaya devam ettiği ve toplumun duyarsız kaldığı izlenimi verilmektedir. Haneke, medyada gördüklerimizi hayatın içinde gördüklerimizden daha gerçekçi algıladığımızı imasını, gerçekte farkedilmeyen ya da yargılayıcı gözlerle bakılan mülteci çocuğun haberlerde görüldükten sonra toplumun ilgisini çekmesi üzerinden aktarmıştır. Gerçek şiddet haber görüntüleri ile birlikte ise şiddet olaylarının tam tersi bir şekilde normalleşmiş sıradan görüntüler olarak algılandığı ve şiddetin gerçeklik boyutunun kavranmadan hayatın duyarsızca akıp gittiği yönünde medya eleştirisini de ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994) filminde, şiddet teması üzerinden toplumsal konulara değinilerek, şiddete yol açan sebeplerin eleştirel bir açıdan irdelendiği görülmektedir. Bu bağlamda, modern şehirlerde yaşayan, modern insanların birbirleriyle olan iletişimsizlikleri, birbirlerine, kendilerine, çevrelerine ve dünyada olup bitenlere karşı yabancılaşmaları ve duygusuzlaşmaları bağlamında modern toplumların sorunları ve çatışmaları yansıtılmaktadır. Refah içinde yaşayan, görünürde sorunsuz bir şekilde yaşamlarına devam eden bu insanların aslında mutsuz, umutsuz ve amaçsız oldukları, modern toplum bireyciliğinde iletişimsizliğe ve yalnızlığa itilen ve bunalımıyla baş edemeyen insanların nasıl şiddete başvurdukları görülmektedir. Kapitalizmin merkezinde, sistemin bir aracı haline gelen insanların yaşamlarının bireysel ve kitlesel şiddete nasıl sebep olabileceği en gerçekçi anlatım yapıyla aktarılmıştır. Kapitalizmin yarattığı sonuçlardan biri olan göç unsuru da şiddete yol açan dolaylı etkenler arasında yer bulmuş, bununla birlikte modernist yapının da şiddeti tetiklediği görülmüştür. Bu bağlamda filmde, gündelik yaşamlarının içinde birdenbire ortaya çıkan ve nedensiz gibi görünen şiddetin altında yatan esas sebebin, bireysel çöküşle birlikte, bunalımı, anlamsızlığı ve umutsuzluğu barındıran bir yaşam tarzının olduğu ve bunun toplumsal çöküşe sürüklenerek şiddete yol açtığı anlaşılmakta ve bu bağlamda modern toplumun yaşam tarzına eleştirel bir bakış getirilmektedir.

### **Kaynakça**

Agger, Ben. (2011). Sanal Benlik. Volkan Hacıoğlu (Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

Akbulut, Hasan. (2018). Film Çözümlemeleri. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Notları.



- Akbulut, Hasan. (2019). "Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek". Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Der.). Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. (s.309-320). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Alkan, Filiz. (2009). Modernizm ve Şiddet: "Hannah Arendt". Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Arendt, Hannah (1996). Geçmişle Gelecek Arasında. Bahadır Sina Şener (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Assheuer, Thomas. (2013). Yakın Plan Haneke. Nazlı Pakkan (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aysever, Enver. (2005). "Kaygı Nesnesine Karşı Arzu Nesnesi", Bir Gün. (ET:11.05.2022) <https://www.birgun.net/amp/haber/kaygi-nesnesine-karsi-arzu-nesnesi-8403>
- Aytekin, Pelin Erdal. (2015). "Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader". İlef Dergisi, Sayı:2, s. 155-178
- Birkök, Cüneyt. (1998). "Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler". Yeni Türkiye Dergisi, Sayı:19, s.525-536
- Birtek, Güney. (2015). "Haneke Sinemasına Giriş: Duygusal Buzlaşma Üçlemesi", Sinematopya. (ET:11.05.2022) <https://www.sinematopya.com/haneke-sinemasina-giris-duygusal-buzlasma-uclemesi/>
- Çelik, Fatma Gül Helvacı, Hocaoğlu, Çiçek. (2017). Kasıtlı Kendine Zarar Verme Davranışı. Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar, Sayı:2. s:209-226
- Diren, Fatih. (2017). Michael Haneke Sinemasinin Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Erkanı, Emrah. (2014). "Sinemasal Şiddet". Sanat - Tasarım Dergisi, Sayı: 4, s.15-21.
- Fromm, Erich. (2004). Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum. Necla Aral (Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, Anthony. (2018). Modernliğin Sonuçları. Ersin Kuşdil (Çev.) İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, Anthony; Pierson, Cristhopher. (2001). Modernliği Anlamlandırmak. Murat Sağlam ve Serhat Uyurkulak (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Görgülü, Vehbi. (2014). "Yok Olma Zamanı: Kurdun Günü ve Beyaz Bant Filmlerinde Şiddet". Nilgün Tural Cheviron (Ed.). Haneke Huzursuz Seyirler Diler. (s. 81-170). İstanbul: Ekslibris Yayıncılık
- Gültekin, Gökhan. (2020). Suç Estetiği. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Karahan, Onur. (2019). Şiddet Ve Postmodernizm Bağlamında Martin Scorsese Sineması. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kırılmaz, Harun; Ayparçası, Fatma. (2016). “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”. İnsan ve İnsan, Sayı:8, s. 32-58

Kurdaş, M. Çağlar. (2020). “Sinemada Şiddetin Kutsanması (Joker Filminin Şiddet Bağlamında Sosyolojik Analizi)”, Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Sayı: 23, s. 428-446

Oltmer, Jochen (2017). “Geçmişe bir Bakış: 1989/90’dan Bu Yana Doğu Avrupa’dan Batı Avrupa’ya İşçi Göçü”. Politeknik. (ET:11.05.2022) <http://politeknik.de/p8691/>

Özden, Zafer. (2004). Film Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özpay, Ozan. (2018). “Modern Toplumun Çöküşü: Michael Haneke Sinemasını Oluşturan Öğeler Üzerine Bir Deneme”. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:1, s: 83-95

Sineplus Akademi. (2017). “Sinema Akımları”, Sineplus Akademi. (ET:11.05.2022) <https://www.sineplusakademi.com/sinema-akimlari/>

Taş, Savaş. (2020). “Emile Durkheim’in Sosyolojik Anlayışında Toplumsal İşbölümü, Sosyolojik Yöntemin Kuralları, Din, Anomi Ve İntihar”. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 13(29). s: 442-449

Teksoy, Rekin. (2009). Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi. Lstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (ET:11.05.2022) <https://sozluk.gov.tr/>

World Health Organization. (2020). “Definition and Typology of Violence”. (ET:11.05.2022) <https://www.who.int/groups/violence-prevention-alliance/approach#:~:text=Definition%20and%20typology%20of%20violence&text=%22the%20intentional%20use%20of%20physical,%2C%20maldevelopment%2C%20or%20deprivation.%22>

Yakın, Orhun. (2010). “Alıp başımı gideceğim buralardan: Sam Peckinpah’dan bir yol filmi klasiği “Bana Onun Kellesini Getirin”. Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi, Sayı: 29, s. 233-253

Yazıcı, Mehmet. (2013). “Toplumsal Değişim Durumunun Şiddet Biçimiyle İlişkisi: ABD/Avrupa - Türkiye Karşılaştırması”. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:46, s:350-369

Yıldırım, Ömer. (2019). “Emile Durkheim ve Anomi Kavramı: Anomi Nedir?”. Felsefe. (ET:30.01.2022) <https://www.felsefe.gen.tr/emile-durkheim-ve-anomi-kavrami-anomi-nedir/>

## SÜPER KAHRAMANLARIN YAŞAMA MEKANLARI: BATMAN EVLERİNİN DÖNÜŞÜMÜ

### ■ Huriye GÜRDALLI

Doç. Dr.,

Yakın Doğu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi

e-posta: huriye.gurdalli@neu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-4078-9769

### ■ Süleyman ERDİVAN

e-posta: suleymanerdivan@gmail.com

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212571>

### ÖZ

Süper kahramanların her birinin farklı güçleri ve farklı amaçları, dolayısıyla farklı karakterleri vardır. Toplumsal, kültürel ve siyasal olaylardan etkilenerek yaratılan süper kahramanlar; 1938'den günümüze dek çizgi romanlar, filmler, oyunlar ve oyuncaklar aracılığıyla hayatımızın bir parçası olmuştur. Süper kahramanlar sosyal ortamlarında süper güçlerini ve kimliklerini gizledikleri için, genellikle yaşama ve çalışma alanlarının farklı yerlerde konumlandığı söylenebilir. Hem yaşama hem de çalışma alanları karakterlerini yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Bu makalenin amacı genelde süper kahramanların ve özelde Batman'ın karakter özelliklerinin yaşama mekanlarındaki temsiliyetini analiz etmektir. İlk olarak 1943'te çekilen 'The Batman' filminden bugüne gelen sürede sadece film endüstrisinde kullanılan teknoloji değişmemiş, Batman'ın karakteri, karakterin bir parçası haline gelen kostümleri ve yaşama mekanları da dönüşüm geçirmiştir. Gotham Şehri'nden (Gotham City) başlayarak Batman karakteri ile ilişkilendirilen kentsel ve mimari mekanların gelişimi güçlü şekilde Batman filmlerinde yer bulmaktadır. Batman mağarası aracılığıyla da iç mekan tasarımı karakter özelliklerini yansıtan önemli bir araç olmuştur. Batman'ın Wayne Malikanesi'nden (Wayne Manor) son filmdeki Bruce Wayne (Batman) için yeniden tasarlanan Batman Cam Evi'ne giden süreçte, yaşama mekanının tasarımındaki değişim Batman'ın yaratıldığı sosyo-kültürel bağlamda ele alınmıştır. Makalenin temel malzemesini oluşturan film analizleri yazılı kaynaklarla desteklenmiştir. Bu makale günümüz tüketim dünyasında sıradan insanın hor görülen hayatına bir alternatif olarak sunulan süper kahramanların varlıklarını gelecekte de sürdüreceğini ön görmekte ve çalışma süper kahramanların yaşama mekanlarının sorgu ve var olan arasındaki izini sürmek isteyenlere ışık tutmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Süper kahramanlar, Batman, Yaşama Mekanı, Kimlik

## THE LIVING PLACES OF SUPERIOR HEROES: THE TRANSFORMATION OF BATMAN HOUSES

### **ABSTRACT**

*Each of the superheroes has different powers and different purposes, and therefore different characters. The superheroes created by social, cultural and political events have become part of our lives from 1938 onwards in the form of comics, films, games and toys. As superheroes hide their superpowers and their identities in their social environment, it can be said that living and working areas are often located in different places. Living and working areas are designed to reflect their character. The purpose of this article is to analyze how the character traits of superheroes in general and Batman in particular are reflected in the living spaces. From the film 'The Batman' first shot in 1943, not only the technology used in the film industry changed, but also changed the costumes and living spaces that became part of Batman's character has changed too. The development of the urban and architectural spaces associated with the Batman character, starting from Gotham city (Gotham city), is strong in Batman films. Through the Batman cave, interior design has become an important tool that reflects character traits. The redesign of the Batman Glass House for Bruce Wayne (Batman), the change in the design of the living space was handled in a socio-cultural context as all the superheroes can be traced along the socio-cultural environment within which they were created. The analysis of the films that make up the main resource for the paper has been supported by academic analysis. It is foreseen that superheroes will survive in the future as an alternative to the contemptuous life of ordinary people and the study aims to shed light on those who want to trace the relation of fictitious space and real space.*

**Keywords:** Superheroes, Batman, Living Spaces, Identity

## GİRİŞ

Süper kahramanların ilk çıktıkları günden bugüne, etkisini hiç azaltmadan sürdürmesinde Amerika oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Günümüzde Süper Kahramanlarla ilgili çizgi romanları ve filmleri en başarılı şekilde tasarlayan ve yönetenin de Amerika olduğu söylenebilir. Süper kahramanın İngilizce karşılığı olan ‘Super-Hero’ kelimesinin telif hakkı Amerika’nın en büyük iki çizgi roman üretici firması olan Marvel ve Detective Comics (DC) tarafından ortaklaşa alınmıştır. Bu yüzden Marvel ve DC dışında üretilen çizgi roman kahramanları kesinlikle Super-Hero olarak adlandırılmazlar. Onun yerine ‘Ultra’, ‘Meta-Human’ gibi değişik tabirlerle adlandırılırlar (Pekmen, 2010). Sıradan insanların yapamadıklarını yapma gücüne sahip olan karakterler ‘Süper Kahramanlar’ olarak nitelendirilmekte ve genellikle gücünü toplumun faydasına olacak şekilde kullanan kişiler olarak kullanıcılara ya da tüketicilere sunulmaktadır. İlk çıkan süper kahramanların Shade (1931) ve Phantom (Kızıl Maske) (1936) olduğu bilinse de bir ikon haline gelişle de yaygın olarak bilinen ilk süper kahraman karakteri 1938 yılında Amerika’da yayınlanan Superman’dir. 1929-1940 yılları arasında, genel olarak ekonominin kötülediği, işsizliğin arttığı ve ‘Büyük Depresyon’ diye anılan zaman diliminde Amerika, bu global çöküşten en fazla etkilenen ülkelerin başında gelmiştir (Reynolds, 1994). O dönem Hoover’dan başkanlığı devralan Roosevelt yaptığı revizyonlarla bu çöküş döneminde halka umut olmağa çalışmaktaydı. Umutsuzluğa direnmek için Amerikalıların kilise dışında bir şeye inanmaları, yeni bir umuda, kurtarıcıya tutunmaları gerekmektedir. İlk süper kahramanlar işte tam da bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1938 yılında Amerikalılar, en azından hayal dünyalarında başarılar elde etmelerine vesile olan bir karaktere Superman’ esahiptiler. (Seçmen, 2014) Reynolds, Superman’in çizgi roman tarihindeki öncü rolünü vurgularken, kahraman ile toplumun sosyo-kültürel ve politik ilişkisine ve halkla kurduğu ilişkiye şu şekilde değinmektedir: Superman ve süper kahramanlar Büyük Buhran’ın sonunda ve Avrupa tarihindeki en büyük savaşın eşliğinde çıkageldiler. Milyonlarca Amerikalı işsizlik ve yoksulluğu yaşamış, ve daha fazlası kendini ekonomik devamlılık ve ekonomik büyümeye inandırmıştı. Böylesi bir zamanda yeni bir tür popüler kahraman ortaya çıkmıştı: toplumun karmaşasından bir adım geri durabilen ancak yine de onuruyla hareket edebilen, dünyayı algılamak istediği şekliyle algılayıp yine de kazanan, kendine güvenen, bireysel bir kahraman. Bu kahramanlar hem yalnız, hem de ‘sosyal kahramanlar’dı (Reynolds, 1994). Superman ilk başlarda dolandırıcılar, yankesiciler, banka hırsızları yani halk düşmanlarıyla mücadele eden ve hem fakiri hem de zengini koruyan ideal bir Amerikalıyı temsil eden bir ikon olarak kabul edilmiştir.

İki Yahudi göçmen olan Superman’in yaratıcıları, Amerikan toplumunun kendileri gibi ‘öteki’ olanı nasıl kabul etmesini hayal etmişlerse Superman’i de öyle yaratmışlardı. Uzaydan gelen fakat iyi bir işi ve eşi olan Superman’i halk benimsemiş, kabul etmiştir. 1939 yılında Hitler henüz Polonya’ya girmemiş, savaş henüz gerçek yüzünü göstermemişken, hem bilinmeyen barındırdığı endişenin hem de teknolojik-askeri ilerlemenin simgesi olan Superman, geniş bir etki alanına sahip bir çizgi roman karakteri olmuştu. Öyle ki sektör hızla benzer çizgi roman tasarımlarına başlamıştı (Stork, 2002:26). Superman’den bir yıl sonra, 1940’ta çıkan Batman karakteri süper güçleri olmayan bir süper kahraman olarak farklılaşmaktaydı. Bu yüzden piyasaya ilk çıktığında bir süper kahraman olarak kabul görüp görmeyeceği konusunda tartışmalar çıkmıştır. Etiketlerin önemli olduğu 1940lı yıllarda Batman, süper gücü olmayan diğer kahramanlar gibi bir süre ‘Gizemli Adamlar’, ‘Kostümlü Suç Avcıları’ veya ‘Pelerinli Savaşçı’ olarak adlandırılmış, zaman içinde Süper Kahraman olarak kabul görmüştür (Pekmen, 2010). Superman’in düşmanlarıyla dövüşebilen ve başarılı olan Batman, Superman ile yaratılmağa çalışılan ‘kötülerle savaşmak için süper olmanız gerekmez, her Amerikalı bunu yapabilir’ fikrini sağlamlaştırıyordu. (Seçmen, 2014) Geceleri Gotham Şehri’nin (Gotham City) gökdelenleri arasından peleriniyle süzülen Batman yarasadan ilham alınarak kurgulanmıştı (Karabıyık, 2012). Batman iyileri kötülerden koruyan bir karakter olarak tasarlandığından ona karşısında duran karakterler kötü olarak algılanıyordu.

İlk Süper Kahramanlar 20'li ve 30'lu yaşlardaki genç beyaz erkeklerden oluşmaktaydı. Bu Süper Kahramanların temsil ettiği güçlü erkek karakterler, zamanın liberallerinin üretmeyi başaramadığı toplumsal, sosyo-politik ve ekonomik olumlamanın yaratılmasına olanak vermektedir. Rekabet halindeki bireylerden oluşan 'serbest pazar' üzerine kurulu Amerikan ekonomisi, karşı karşıya kalınan sorunlara karşı üretilen çözümlerin yalnızca idealize edilen yöntemler olarak ve kontrollü şekilde ortaya sürülmesine izin vermektedir (Ryan ve Kellner, 1997). 1940-41 yıllarında beyaz kadınların da Süper Kahramanların arasına katıldığı görülür. En bilinen kadın Süper Kahraman, 1942 yılında Wonder Woman'dır. Ard arda DC Comics firmasından çıkan Superman, Batman ve Wonder Woman, Süper Kahramanlar evreninde 'Büyük Üçlü' olarak tanınmaktadırlar (Pekmen, 2010). 1960'lı yıllarda zenci, Asyalı vs. farklı ırklardan, 1990'lı yıllarda ise eşcinsel, engelli, farklı dine mensup, işsiz Süper Kahramanlar da piyasaya çıkartılmıştır (Seçmen, 2014). İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika'da çizgi romanlardaki Süper Kahramanların savaşın etkisi altına girdiği görülür. Uygun fiyatlarıyla her kesimin ulaşabileceği bir eğlence kaynağı olan çizgi romanlar, savaş propagandasının en etkili araçlarından biri olarak da kullanılmışlardır. Superman İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasından bir yıl önce yaratılmış olsa da, savaş yıllarında üretilen çizgi romanlarda mavi-kırmızı kostümüyle Amerikan kültürünün ve propagandasının en önemli sembollerinden biri haline gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte 1941'de, Amerikan halkına moral olması için ortaya çıkarılan bir başka Süper Kahraman da Captain America (Kaptan Amerika) olmuştur. Bu yıllarda hırsız ve dolandırıcılardan Nazilere dönüştürülen kötü karakterlerle mücadele eden Süper Kahramanlar çok popüler olmuş ve bu durum 1950'li yıllara dek sürmüştür (Wallace, Brevort ve Darling, 2006). Böylece yaratılan kahramanlarla kötülerle mücadele edilebildiğine dair umut aşılanmaktaydı.

			gelişirmek için zenginliği kullanır
3	Captain America	1941	Devlet tarafından görevlendirilmek
4	Wonder Woman	1942	Bilinmeyen bir dünyadan geliyor olmak
5	Fantastik Dörtlü	1961	Uzayda yol alırken maruz kalınan kozmik radyasyon ışınlarının karakterleri dönüştürmesi
6	Spider Man	1962	Radyoaktif bir hayvan tarafından ısırılarak süper kahramana dönüşmek
7	Hulk	1962	Karakterin vücudunda meydana gelen değişiklikler hücrelerde bir mutasyona sebebiyet vermiştir
8	Thor	1962	Aileden geçen genetik özelliklerin günü gelince karakteri dönüştürmesi
9	X-Men	1963	Aileden geçen genetik özelliklerin günü gelince karakteri dönüştürmesi
10	Iron Man	1963	Zengin ve köklü bir ailenin mensubu olmak Karakter yeteneklerini ve savaş araçlarını geliştirmek için zenginliğini kullanır
11	Blade	1973	Aileden geçen genetik özelliklerin günü gelince karakteri dönüştürmesi
12	Elektra	1981	Zengin ve köklü bir ailenin mensubu olmak Karakter yeteneklerini ve savaş araçlarını geliştirmek için zenginliğini kullanır

Görsel 22

	Süper-Kahraman	Çıkış Yılı	Nasıl Ortaya Çıktığı / Nasıl Ortaya Çıktığı
1	Superman	1938	Bilinmeyen bir dünyadan geliyor olmak
2	Batman	1939	Zengin ve köklü bir ailenin mensubu olmak Karakter yeteneklerini ve savaş araçlarını geliştirmek için zenginliğini kullanır
3	Captain America	1941	Devlet tarafından görevlendirilmek
4	Wonder Woman	1942	Bilinmeyen bir dünyadan geliyor olmak
5	Fantastik Dörtlü	1961	Uzayda yol alırken maruz kalınan kozmik radyasyon ışınlarının karakterleri dönüştürmesi
6	Spider Man	1962	Radyoaktif bir hayvan tarafından ısırılarak süper kahramana dönüşmek
7	Hulk	1962	Karakterin vücudunda meydana gelen değişiklikler hücrelerde bir mutasyona sebebiyet vermiştir
8	Thor	1962	Aileden geçen genetik özelliklerin günü gelince karakteri dönüştürmesi
9	X-Men	1963	Aileden geçen genetik özelliklerin günü gelince karakteri dönüştürmesi
10	Iron Man	1963	Zengin ve köklü bir ailenin mensubu olmak Karakter yeteneklerini ve savaş araçlarını geliştirmek için zenginliğini kullanır
11	Blade	1973	Aileden geçen genetik özelliklerin günü gelince karakteri dönüştürmesi
12	Elektra	1981	Zengin ve köklü bir ailenin mensubu olmak Karakter yeteneklerini ve savaş araçlarını geliştirmek için zenginliğini kullanır

**Tablo 1.** Popüler Süper-Kahramanların çıkış yılları ve sebepleri

Süper kahramanların 1938'den bugüne, çizgi romanlar, filmler, oyunlar aracılığıyla popülerliğini koruduğu anlaşılmaktadır. 80 yıllık süreçte Süper-Kahramanların ülkelerin politik, ekonomik ve toplumsal bağlamıyla çok doğrudan ilişkili olacak şekilde üretildikleri, zaman zaman resmi ideolojiye göre şekillendirildikleri de görülmektedir. 2000'li yıllara gelindiğinde de Superman'ın (Süpermen) dünyanın en tanınan 'insan'larından biri olarak gösterilmesi (Coville, 2010) Süper Kahramanların etkisinin günümüzde de devam ettiğini göstermektedir.

Süper kahramanların farklı güçleri ve farklılaşan amaçları olduğu göz önüne alındığında yaşama ve çalışma alanlarının da bu farkları yansıtacak doğrultuda şekillendirildiği söylenebilir. Süper kahramanlar gündelik yaşam içinde süper güçlerini ve kimliklerini gizledikleri için genellikle çalışma alanları ve yaşama alanlarının farklı bölümlerde konumlandığı söylenebilir. Ancak bazı Süper Kahramanların sıradan insanlar gibi doğal ortamlarda ve herhangi bir özelliği olmayan standart evlerde yaşadıkları görülmektedir; bu evlerde çalışma ve yaşama alanları iç içedir. Evin içerisinde yaşama ve çalışma alanlarının tamamen farklılaştığı süper kahraman evlerine ise Iron Man Evi ve Batman Evi örnek verilebilir. Bu evlerde karakterin gizlenme, çalışma, hazırlanma gibi ihtiyaç duyduğu gereksinimler de mekansal karşılığını bulmaktadır. Iron Man ve Batman'ın

evlerinde çalışma alanları evin özel bir bölümünde yer alır; çok daha donanımlı ve gizlidir. Bu çalışma alanlarının içerisinde mini ofisler, kendi kıyafetlerini tasarlayabildikleri ve silahlarını üretebildikleri ayrı bölümler, özel deneylerin yapıldığı laboratuvarlar, özel araçlarını konumlandıkları yerler bulunmaktadır. Her bir kahramanın karakter özellikleri kostümleri ve kullandıkları araç-gereçler kadar yaşama ve çalışma mekanları aracılığıyla da temsil edilmektedir. Süper Kahraman imgesinin resmi ideolojiyle ilişkisi, sisteme karşı olup olmadığı, ırkçılık, cinsiyet gibi konularda mesajlar barındırıp barındırmadığı gibi sosyal, politik ve kültürel ortamla karakterin özelliklerinin özdeşleştirilmeğe çalışması 1940'lı yıllara dayanmaktadır. Dönemin ve karakterinin sosyal, politik ve kültürel temsiliyetinin ve dönüşümün göstergelerinin mekan aracılığıyla okunması ise çok daha yakın bir dönemde yapılmışa başlanmıştır.



Görsel 1. 2013'te Man of Steel filmi için Yorkville'de inşa edilen Superman Evi, URL-1

### **BATMAN'IN (YARASA ADAM) DOĞUŞU VE KARAKTER ÖZELLİKLERİ**

Bir süper kahramanın yaratılmasında karakter özelliklerinin belirlenmesi ve bu yolla karaktere bir imaj oluşturulması önemlidir. Süper kahraman hem her bireyin sahip olmadığı özel güçlere hem de gündelik hayat içerisinde dikkat çekmeyecek bir kişiliğe sahip olacaktır. Her süper kahramanın karakter özelliklerini yansıtacak bir kostümünün, aksesuarlarının ve araçlarının olduğu görülmektedir. Batman (Yarasa Adam) ilk olarak Mayıs 1939'da DC'nin 27. sayısında görülen bir çizgi roman süper kahramanı olarak ortaya çıkmış, kısa sürede sevilip kabul gördüğünden 1940 yılından itibaren bağımsız bir çizgi roman serisine dönüşmüştür. Bruce Wayne adını taşıyan Batman karakteri yazar Bill Finger ve çizer Bob Kane'in ortak çalışmasıyla hayat bulmuştur (Goulart, 2004). Diğer süper kahramanlarda olduğu gibi Batman karakteri Bruce Wayne'in kim olduğu ve nereden geldiğinin de açıklanması gerekiyordu; Bruce Wayne çocukken annesi Martha Wayne ve babası Dr. Thomas Wayne'in katledilmesine şahit olmuş ve suçlularla savaşmaya ve adaleti sağlamaya yemin etmiştir. Kendisine ailesinden kalan yüklü miras, şato ve şirket sayesinde Bruce Wayne çalışmadan yaşayabilen, aynı zamanda karizmatik ses tonu ve sert duruşuyla kadınların ilgisini çeken bir karakter olarak sunulmuştur. Uzun yıllar dövüş eğitimi alarak kendini çok iyi bir dövüşçü olarak yetiştirmiş, zekası, dedektiflik yeteneği, kullandığı tüm teknolojik araçları, kostümleri ve aksesuarları üreten Wayne Enterprise şirketi ve kişisel serveti ile destekleyerek savaşını sürdürmüştür (Scott, 2008). Güçlü yarasa kanatlarıyla uçabilen ve olağanüstü beceriye sahip bir süper kahraman



olarak hayal edilmeye başlanmışsa da yaratıcıları Kane ve Finger kısa bir süre sonra Batman'ı o dönem için tasarlanabilecek teknolojik donanıma sahip, akrobatik hareketleriyle kötülerin karşısında duran bir insan-kahramana dönüştürmüşlerdi. Batman genellikle geceleri bir yarasa gibi gizemli bir şekilde yaklaşarak suçlularla savaşmaktaydı. 30'ların pelerini kahramanı Zorro gibi, Batman'ın yarasa kostümü de adaleti simgeleyecek ve adalet düşmanlarını korkutmaya yetecekti (Atayman, 2004). Batman'ın insanüstü özelliklerinin yaratıcıları tarafından azaltılması, onun süper kahraman olup olmadığı konusunda tartışmalara yol açmıştı. Süper bir güce sahip olmayan ama süper kahraman olarak tanınan Batman'ın geceleri Gotham Şehri'nin (Gotham City) yüksek binaları arasında planörü andıran peleriniyle süzülerek 'iyileri kötülerden' koruduğu ana fikrinden yola çıkılarak iyiyi temsil eden Bruce Wayne karakterinin karşısındaki herkesin kötü olarak algılandığı söylenebilir (Karabıyık, 2012). Gotham'da suçu temsil eden unsurlar, Batman Begins'de (2005) mafya, The Dark Knight'ta (2008) Joker ve Harvey Dent, The Dark Knight Rises'da ise Bane'dir.

Kriminal bilimler, adli tıp, bilgisayar, kimya, biyoloji, mühendislik dallarında eğitimi olan Bruce Wayne İspanyolca, Fransızca, Rusça, Japonca, Çince ve Arapça bilmektedir. Aile mirası olarak sahip olduğu maddi imkanları kullanarak hem yeteneklerini geliştirmekte, hem bu imkanlarla düşmanlarla savaşında kullanacağı yeni silahlar geliştirmekte hem de zenginliğini etkileyici bir görünüme kavuşmak için kullanmaktadır (Seçmen, 2014). Yaşadığı toplum içindeki ayrıcalıklı konumu ve ailesinden devraldığı servetle Batman'ı kapitalist bir süper kahraman olarak algılamak olasıdır. Bruce Wayne olarak toplumun orta ve düşük gelirli kesimlerine rağmen zenginleşmekte ancak bu kesimleri zorbalardan ve kötülüklerden korumak, muhtaç insanlara yardım etmek ve adaleti sağlayan Batman olabilmek için maddi imkanlarını sonuna kadar kullanmaktadır (Kaygısız ve Duran, 2016). Çizgi romanlar dışında Batman, kitaplarda, gazete serilerinde, radyoda, televizyonda ve sinema filmlerinde yer almıştır. İlk olarak 1943 yılında, 'The Batman' adıyla sinemaya uyarlanan Batman'ın, 1960'lı yıllarda televizyon dizisinde boy göstermesiyle karakter daha bilinir ve daha popüler olmuştur. 1943'teki ilk filminden sonra 1949'da 'Batman ve Robin' ve 1966'da 'Batman' devam filmleri çekilmiş ancak karakterin dünyasını yansıtmaması açısından bir kült film olarak kabul edilen, 1989'da yönetmenliğini Tim Burton'un yaptığı 'Batman' filmi olmuştur. Tim Burton yönetmenliğinde çekilen ikinci Batman filmi 'Batman Dönüyor' 1991'de vizyona girmiştir. 1995 ve 1997'de yönetmen Joel Schumacher'in çektiği 'Batman Daima' ve 'Batman ve Robin' sinemaseverlerin Batman serisinin zayıf halkaları olarak nitelendirdikleri filmler olmuştur. Yönetmen Christopher Nolan'ın Batman üçlemesi olarak sunulan Batman Başlıyor (2005), Kara Şövalye (2008) ve Kara Şövalye Yükseliyor (2012) filmlerinde karakterin temsiliyetinde çizgi romanlara daha fazla sadık kalınmış, daha sert ve agresif bir yapıya bürünmüş ve üçleme serinin en önemli filmleri olarak kabul edilmişlerdir (Seçmen, 2014). 2016 yılında ise Zack Snyder'in yönetmenliğinde Batman v. Superman Adaletin Şafağı filmi çekilmiştir.



**Görsel 2.** 1943ten Günümüze Ekrandaki Batman'ın Dönüşümü, URL-2

Batman'ın oyun dünyasında da bir çok uygulaması bulunmaktadır. 1986'dan itibaren üretilen video oyunlarının en başarılıları Batman: Arkham serisidir. 2016'da ise Batman: Telltale serisi bir macera oyunu olarak üretilmiştir. Batman karakteri, çizgi roman ve filmlerde kullandığı kostüm, ekipman ve araçlarla bütünleşmiştir. Ekipmanlarda ortak olarak görülen koyu renkli oluşları ve üzerlerinde kanatlarını açmış yarasa motifinin kullanılmasıdır. Siyah renkli arabasının arkasında uçaklarınkini çağrıştıran kanatlar da yarasa kanadı tarzındadır. En sık kullandığı ekipmanlardan Batarang da kostümlerinin göğsünde kullanılan kanatları açık yarasa modeline sahiptir. Batman teknolojik olarak en gelişmiş ekipmana sahiptir; Batmobil gibi havada ve karada seyahat edebildiği bir araca sahiptir. (Bill, 1991) Yarasa sinyali de Batman hikayelerinde kullanılan en bilinen öğelerden biridir. Batman ihtiyaç duyduğu anlarda Gotham Şehri polisi, gökyüzüne ortasında yarasa sembolü olan bir ışık tutmaktadır.



**Görsel 3.** Batman (1989) Filmindeki Yarasa Sinyali (Bat-Signal), URL-3

Batman çizgi roman ve filmlerinde karakterin temsiliyetinde baş rolün karakterin görünüşünde, dolayısıyla da karakterin kostümünde olduğu söylenebilir. Batman kostümünün en karakteristik iki ögesi kostümün göğsündeki yarasa sembolü ve kemeridir. Batman kostümlerinde kullanılan yarasa simgesi ve kostümün rengi, dönemlere ve karakterin

yaşadığı maceralara göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Batman değişen olaylara göre farklı renkte kostümler giyebilmektedir. Batman'ın sürekli olarak beline takılı olan kemere çeşitli nesnelere, ve ihtiyaç duyduğunda taşıyabileceği gazlar veya kimyasallar asılmaktadır (Seyhan, 2017). Kostümü, aksesuarları, arabası, ekipmanları gibi Batman'ın yaşadığı ve mücadele alanı olan mekanlar da karakterin imajının temsil edilmesinde önemli baş rolü paylaşmaktadır.

### **BATMAN MEKANLARI: GOTHAM ŞEHİRİ (GOTHAM CITY)**

Batman'ın yaşadığı ve anne-babasının öldürülmesinden sonra suçluları bulmaya ve onlarla mücadele etmeye and içtiği şehir olan Gotham Şehri (Gotham City) DC tarafından yaratılmış kurgusal bir metropol şehridir. Okuyucular ve izleyiciler Batman çizgi romanları ve filmleri aracılığıyla gerçekte var olmayan bir şehirle tanışmışlardır. Ancak kurgu Gotham Şehri kentsel ve mimari olarak Batman karakteriyle o kadar iyi şekilde ilişkilendirilmiştir ki Gotham film ve çizgi romanlarda Bruce Wayne karakteriyle baş rolü paylaşan, karakterini destekleyen hatta neredeyse O'nu var eden bir kentsel mekan olmuştur. New York City, Şikago, Boston ve Pittsburgh şehirlerinin birleşmesiyle oluşan bu kolaj şehir Amerika'nın kuzeydoğu körfezinde yer almaktadır. Batman'ın anne-babası da eskiden lüks bir mahalle olan Park Row'da öldürülmüştür. Fütüristik Metropolis'in Superman'i temsil etmesi gibi Gotham Şehri de Batman'ın karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Şehirde yolsuzluk, adaletsizlik ve suç oranı oldukça yüksektir. Gotham şehri de mekansal olarak karanlık atmosferi, yeşil alanları olmayan tamamen betonarme yüksek binaların bir araya gelmesiyle oluşmuştur (Bill, 1991). Binaların mimarisi Art Deco'dan Modern Mimari'ye dek farklı dönemlere ait tarzlardan oluşmakta, süper kahraman hangi dönemde mücadele etmekte ise o dönemin mimarisi ön plana çıkmaktadır.



Görsel 4. Gotham Şehri (Gotham City), URL-4

### **BATCAVE (YARASA MAĞARASI)**

Batman mağarası (Batcave) karanlığı, gizemi, ürkütücülüğü, yarasaların mağarada gezinmesi ve teknolojik donanımıyla Batman karakterini yansıtmaktadır. Batman evinin altında yer alan Yarasa Mağarası'na farklı yerlerden ulaşılabilir. Batman mağarayı kendisine ait olan her şeyi sakladığı gizli karargahı ve kumanda merkezi olarak kullanmaktadır. Batman mağarada bulunan ileri teknolojiye sahip bilgisayarı ile Gotham Şehri'nde ve dünyada olup bitenleri izleyebilmekte, bilgi edinebilmektedir. Mağarada aynı zamanda laboratuvarlar, mekanik atölyeler, spor salonu, park yeri, rıhtım ve hangar alanları ve büyük bir kütüphane bulunmaktadır. Bir insanı içeri veya dışarı kilitleyebilen hareket sensörleri, alarmlar, çelik ve kurşun mekanik kapılarla kontrol edilen mağara üst düzey bir güvenliğe sahiptir. Batman'ın en meşhur aracı olan Batmobil, motosikletler, özel uçağı Batwing, tek kişilik jet ve su taşıtı gibi araçlar da bu mağarada bulunmaktadır (Scott, 2008). Dedektiflik yapan Batman yıllarca üzerinde çalıştığı davalardan toplanan önemli bilgileri ve notları da mağarada depolamaktaydı. 2005'te çekilen 'Batman Başlıyor' filminde mağaranın yeraltı tren yolunun bir parçası olduğu söylenmektedir. Batman evleri serinin son filmlerine gelene dek sadece dıştan gösterilir ve bu dış görüntü için gerçekte var olan binaların görüntüleri kullanılırken Yarasa Mağarası'nda (Batcave) iç mekan tasarımı önem kazanmış, kullanılan renk, doku, malzeme ve biçimle karakterin özellikleri yansıtmaya çalışılmıştır. Gotham Şehri ve Batman Evlerinin mimarisi gibi Batman karakterinin dönüşüm süreci mağaranın ve burada kullanılan mobilyaların tasarımına yansıtılmıştır.



Görsel 5. Batman Başlıyor Filminin Afişinde Yer Alan Yarasa Mağarası (Batcave), URL-5

### **BATMAN EVLERİ**








Makalede süper güçleri olmayan bir süper kahraman olarak nitelendirilen Batman'ın karakter özelliklerinin yaşama mekanlarına ve Batman Evi'ne nasıl yansıtıldığı analiz edilmiştir. Bu analizde filmin ilgili karelerinde, seçilen tasarım elemanlarının karakter ve hikayesiyle ilişkili olarak temsil ettiği sembolik anlam okunmağa çalışılmıştır.

Batman evlerine tarihsel süreçte bakıldığında (1966'dan bu yana) biri dışında tüm filmlerde gerçekte var olan binaların kullanıldığı görülmektedir. 2016 yılında yönetmen Zack Snyder

yönetiminde çekilen son film olan Batman v Superman Adaletin Şafağı filminde ise o zamana kadar filmlerde Wayne Malikanesi olarak geçen Batman evinin yanarak kullanılmaz hale gelmesinden sonra modernizmin ustalarından Mies van der Rohe'nin Farnsworth Evi'nden esinlenilerek göl kenarında bir Cam Ev inşa edilmiştir. 1943'ten 2017 yılına dek geçen süreçte filmlerde Batman karakterini sekiz farklı aktör canlandırmış, kostümler moda tasarımındaki ve teknolojideki gelişmelere paralel olarak değişmiştir.

Wayne Malikanesi (Wayne Manor) Bruce Wayne'e anne-babasından kalan mirasın en önemli parçalarından biridir. Hikayeye göre malikane yüzyıllar önce bir aile büyüğü tarafından inşa edilmiştir. Bruce Wayne ergenlik dönemine geldiğinde suçlularla mücadeleye girişir ve malikanenin altındaki mağaraları bir operasyon merkezine dönüştürmüştür.

1966'dan bu yana üretilen sinema filmlerinde Bruce Wayne'in ihtişamlı malikanesini temsil etmek için Birleşik Krallık'ta ve Amerika'da sekiz gerçek mekan kullanılmıştır. Batman karakterine uyum sağlaması açısından iç mekanda karanlık, koyu renkler, ışık seviyesinin en düşük seviyede olması gibi unsurlar göz önünde bulundurulmuştur. Bu evler sırasıyla aşağıdaki gibidir:

	Film	Binanın Adı	Yapım Yılı	Mimari Üslubu	Bulunduğu Yer
	Batman, 1966	ilk Batman Evi	1928	Tudor	California, ABD
	Batman, 1989	Knebworth Evi	1480da inşa edilmiş, 1810 ve 1840ta ekler almış.	Geç Gotik Tudor Gotik Viktoryen Gotik	Hertfordshire, İngiltere
	Batman Dönüyor, 1992	Batman Evi	Stüdyoda üretilmiş.	-	Hollywood, Los Angeles, ABD
	Batman Duma, 1995	Webb Enstitüsü	1889 da inşa edilmiş, 1940ta değiştirilmiştir.	Romanesk	New York, ABD
	Batman ve Robin, 1997	Greystone Park Konağı	1928	Tudor	California, ABD
	Batman Başlıyor, 2005	Manmore Kuleleri	1854	Gerçek bir Tudor malikane deyişime uğramıştır. Jacobethan	Buckinghamshire, İngiltere
	Kara Şövalye Yükseliyor, 2012	Wollaton Salonsu	1854	Tudor Gotik	Nottingham, İngiltere

**Tablo 2.** 1966-2012 Yıllarında Sinema Sektöründe Kullanılan Batman Evleri

Batman v. Superman Adaletin Şafağı filminde Wayne Malikanesi bir yangın sonucu önemli ölçüde zarar görmüş ve Bruce Wayne ve yasal koruyucusu Alfred Cam Ev'e (Glass House) taşınmışlardır. Superman'le savaşımdan önce Bruce Wayne, Alfred'le birlikte malikaneyi ziyaret eder ve malikaneyi bu durumda gördüğü için çok üzülür. Superman'in yeniden hayata dönmesinden sonra Bruce, Diana ve Alfred malikaneyi tamir edip Adalet Birliği'nin operasyonları için bir merkez olarak kullanarak planlarla ziyaret ederler. Planlarda, yeni üyeleri ile birlikte birliğin toplantı yapabileceği büyük bir masa tasarlanmıştır ([http://dcom-icsextendeduniverse.wikia.com/wiki/Wayne\\_Manor](http://dcom-icsextendeduniverse.wikia.com/wiki/Wayne_Manor)). Bu da gelecekte çekilecek bölümlerde Wayne Malikanesi'nin yeniden canlandırılacağı hakkında ipucu vermektedir.

2017'deki son filme gelene dek Batman filmlerinde kullanılan Batman Evlerine bakıldığında, 1992'deki Batman Dönüyor filminde stüdyoda üretilen ev dışındaki tüm evlerin gerçekte var olan binalar olduğu görülmektedir. 1490-1940 yılları arasında inşa edilen veya dönüştürülen bu binaların Tudor, Neo Klasik ve en çok da Gotik üslubuna sahip olduğu ve bu mimari üslupların Wayne Malikanesinin karakterini oluşturduğu anlaşılmaktadır. 2016 yılına gelindiğinde ise Batman karakterindeki dönüşüm, yeniye açık olmayı temsil etmek üzere tamamen farklı bir mimari dil ile yansıtılmağa çalışılacaktır.

### **BATMAN EVİNİN YENİDEN TASARLANMASI: WAYNE MALİKANESİ'NDEN CAM EV'E**

2016 yılında Zack Snyder'in yönetmenliğinde çekilen Batman v. Superman Adaletin Şafağı (Batman v Superman: Dawn of Justice) filminde bu değişmiştir. Filmin başında Wayne Malikanesi bir yangın sonucunda kullanılamaz şekilde harap olmuş ve Bruce Wayne'in yeni bir eve taşınması gerekmiştir. Önceki Batman evinden çok farklı bir tarza sahip olan Cam Ev göl kenarına konumlandırılan yazlık bir ev olarak tasarlanmıştır. 2016'deki filmde gerçekleştirilen mekansal değişimin Batman'ın karakterinde de görülen değişimleri sembolize ettiği söylenebilir. Filmde Batman'ın kostümleri çağımız tasarımlarına daha uygun hale getirilmiştir. Daha önce bir ekibi olmayan ve suçlarla bireysel olarak savaşan Batman bu filmde dünyayı kötülüklerden kurtarmak için Wonder Woman, Cyborg, The Flash, Aquaman gibi karakterlerden yardım isteyerek bir birlik oluşturma yönüne gitmiştir. Batman'ın değişmeyen karakter özellikleri vahşilik, esrarengilik ve gizemliliği yansıtmak üzere koyu renk mobilyalar kullanılmağa devam etmişse de sıfırdan inşa edilen Cam Ev'de dekoratör Cal Loucks evi Batman'ın ruhunun derinliklerindeki arayışı, ruhunun iyileşmesini ve barış ihtiyacını düşünerek tasarlamıştır (Benson, 2016). Doğanın ortasında konumlandırılan evin içindeyken her yönden göl görülebilmekte, karakterler bu şeffaf mekanda doğanın içinde yaşıyormuş gibi hissetmektedir. Bruce Wayne Batman v Superman Adaletin Şafağı filminde süper gücünün 'zenginlik' olduğunu belirtmiştir. Modernist bir mimari üslupla inşa edilmiş, klasik mobilyalarla döşenmiş bu çağdaş ve modernizmin ikonik evlerine referans veren bu evle de Bruce Wayne'in zenginliğinin temsiliyeti amaçlanmıştır. Kömür, pas, altın ve gri renklerin kullanılmasıyla Batman'ın gizemli, karanlık, lükse düşkün ve erkeksi özelliklerine uyum sağlaması amaçlanmıştır. İç mekanda taş izlenimi veren fayanslar ahşap panellerle birlikte kullanılmıştır.



**Görsel 6.** Batman v Superman Adaletin Şafağı Filminde terkedilen Wayne Malikanesi (Wayne Manor), URL-6

Bruce Wayne'in Cam Ev'i neredeyse Mies van der Rohe tarafından tasarlanan Farnsworth Evi'nin kopyası gibidir. Tek farkı iç ve dış mekan elemanlarında siyah rengin ağırlık kazanması, girişe bir garajın ve bir dizi kolonla oluşturulan mekanın eklenmesidir. Bruce Wayne'in Cam Ev'i tercih etmesi şüphesiz gerisinde bir düşünce vardır. Bu tercih Bruce Wayne ve Bat (Yarasa) kişilikleri arasında gidip gelen karakterin Bat (Yarasa) yönünün ağırlık kazanmakta olduğunu ipuçlarını barındırmaktadır. Tuğla, taş ve devasalık demek olan Wayne Malikanesi'nden cam, çelik ve kompaktlığı temsil eden Cam Ev'e geçiş gizlenecekler ve korkulacaklar konusunda karakterin bir yüzleşme yaşamağa hazır olduğunu göstermektedir (Melrose, 2018). Cam duvarlar bir taraftan Yarasa yönünün adeta doğanın içinde yaşamasına imkan vermekte bir taraftan da geçirgen duvarlar görenlere burada gizlenecek hiçbir şey olmayacağı hissini vermektedir. Anne babasının Wayne Malikanesi'nde öldürülmesi ve mezarlarının malikanenin bahçesinde bulunmasının da Bruce Wayne'in oradan ayrılmak istemesinde etken olabileceğini düşündürmektedir. Malikanenin tam zıddı yapıdaki bir yaşama mekanını seçmesi Bruce Wayne'in yeni bir başlangıca hazır olduğunu göstermektedir.



**Görsel 7.** Batman v Superman Adaletin Şafağı Filminde Göl Kenarına İnşa edilen Modernist Batman Cam Evi, URL-7



**Görsel 8.** Modern Mimarinin İkonik Binalarından Farnsworth Evi (1945-1951), URL-8



Wayne Malikanesinde olduğu gibi Cam Ev'in de Batcave (Yarasa Mağarası) ile bağlantısı bulunmaktadır. Hatta ev mağaranın üzerine inşa edilmiştir. Evin içerisindeki siyah koridordan asansörle mağaranın koridoruna inilmektedir. Mağarada son teknolojiyi barındıran laboratuvar, silahların bulunduğu bölüm, Batmobil ve kıyafetlerin tasarlandığı bölümler bulunmaktadır. Mağaranın tasarımında daha çok siyah renk kullanılmıştır (Benson, 2016). Siyah renkle Batman'ın gizemli yönünü sürdürürken yaşama mekanında cam kullanımının artmasıyla karakterin dönüşümü vurgulanmağa çalışılmıştır.



**Görsel 9.** Batman Cam Evi'nin Yarasa Mağarası'na (Batcave) İnilen Karanlık Koridoru, URL-9



**Görsel 10.** Batman Cam Evi'nden İnilen Yarasa Mağarası (Batcave), URL-10



**Görsel 11.** Batman'ın Yarasa Mağarası'ndaki Yüksek Teknoloji Mekanları, URL-11

Bu yeni evin altındaki yeni mağaranın ana fikri her şeyin askıya alınarak havada asılı gibi durmasıdır. Nesnelerin havada durması yarasanın uçan bir yaratık olmasıyla da ilişkilendirilmiştir. Böylece Batman, bir yarasa gibi karanlık, gizemli, koyu renkli ve havada asılı duran mobilyalarla döşenmiş bir mağarada, kostümünde sembol olarak kullandığı yarasa gibi süzulebilmektedir. Mağaranın tasarımındaki bu geçirgenlik ve verilmeye çalışılan süzülme hissi de karakterin Bruce Wayne'in Bat (yarasa) özelliğinin karakterinde ağırlık kazandığı algısını güçlendirmektedir.

## SONUÇ

Süper kahramanlar 1930'lu yıllardan günümüze dek popülerliğini korumuş ve gazete serilerinde, çizgi roman dergilerinde, sinema sektöründe, bilgisayar ve video oyunlarında ve oyuncularda yaşatılmıştır. Tüketimin önemli bir nesnesi haline de gelen süper kahramanların ürünlerinin popülerliğini kaybetmemesi için zaman zaman değişim ve dönüşümlere uğradığı izlenebilmektedir. Süper kahramanın karakter değişimine paralel olarak, mekanın karakteri de dönüşmektedir. Süper kahramanların kurgulanmasında mekan, süper kahramanın karakterini temsil etmekte önemli bir araç olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bir insanın evi kişiliğinin ve kişisel zevklerinin fiziksel yansımasıdır. Yönetmen Zack Snyder Batman'ın da buna bir istisna oluşturmadığını göstermektedir. Batman v Superman Adaletin Şafağı'nda (Batman v Superman: Dawn of Justice, 2016) Snyder'in filmi tutkuyla yönettiği ve Süper Kahramanların içsel dünyasına izleyiciyi yakınlaştırmasıyla farklı bir yol izlediği anlaşılmaktadır. Film katmanlı değerlendirmelere imkan vermekte ve kullandığı sembollerle Batman ve Superman'ı ulaşılmaz kahramanlar olmaktan çok izleyicinin rol modelleri olmaya yaklaştırmaktadır. Zack Snyder anne-babasının evini (Wayne Malikanesi) terk eden Bruce Wayne'in Bat (Yarasa) yönünün Bruce'u geride bıraktığına izleyiciyi inandırırken Adalet Birliği'nin (Justice League, 2017) sonunda Bruce Wayne'nin Wayne Malikanesi'ne yeniden dönüp burasını Adalet Birliği'nin genel merkezi olarak kullanacağını göstermesiyle Bruce Wayne'nin kişiliğindeki değişimlere tanıklık ederken mekanın sembolik kullanımının başrolü paylaşacağına işaret etmektedir. Bruce Wayne'in Batman karakterine dönüşmesindeki temel hikayenin anne-babasının öldürülmesi ve onların intikamının hayatının merkezine oturmasının olduğu düşünüldüğünde bu mekânsal değişimin karakterin içsel dönüşümüne dair derin bir sembolizm barındırdığı söylenebilir.

Batman kostümü üzerinden moda tasarımındaki döneme ait akımların, kullanılan Batman logolarından grafik tasarımı alanındaki gelişmelerin ve teknolojik yeniliklere bağlı endüstriyel tasarım alanındaki gelişmelerin izini sürmek mümkündür. Batman Evleri de inşa edildikleri ve kullanıldıkları dönem bilgisini mimari elemanlar aracılığıyla okuyucuya ve izleyiciye sunmaktadır.

Savaşların devam ettiği ve şehirlerde suç oranının arttığı günümüzde insanlar suçlularla mücadele edebilecek bir kurtarıcıya, iyilerin kazanacağına olan umudun devam etmesine, dolayısıyla da süper kahramanlara duyduğu ihtiyaç ve inancın devam edeceği söylenebilir. En azından bu kurgu karakterler aracılığıyla adaletin ve hukuğun sağlanacağına toplumlar ihtiyaç duymaktadır. İnsan üstü güçleri olan ve olmayan süper kahramanlar var olmaya devam ettikçe karakterlerini yansıtan kentsel ve mimari mekanlar da kurgulanmağa devam edecektir. Makalede Batmanın karakterini yansıtılması için geri planda kostüm tasarımı, obje tasarımı, grafik tasarım gibi mekan tasarımının da izleri sürülebilmektedir. Genelde süper kahramanların toplumsal, kültürel ve siyasal bağlamla ilişkisinin ve özelde Batman'ın yaşama mekanlarının dönüşümünün analiz edildiği bu makalede, mekanın Batman karakterinin oluşumunda ve dönüşümünü yansıtmada çok önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bu süreci okumak çizgi romanları okuma ve filmleri izlemede önemli bir farkındalık sağlamaktadır. Aynı zamanda tüm Süper Kahramanların ve Batman'ın önümüzdeki yıllarda gerçekleştirilecek çizgi roman ve filmlerinde toplumsal, siyasal değişimlere ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak nereye yol alabileceğini hayal edebilmenin kapılarını açmaktadır.

## KAYNAKLAR

Atayman, V. (2004), Postmodern Kurtarıcılar. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Benson, P. (2016), Batman's Taste in Modernist Furniture Revealed in Batman v Superman. <https://filmandfurniture.com/2016/07/batman-modernist-furniture-batman-v-superman-part-2/> (erişim tarihi: 12.03.2017)

Bill, B. (1991), Batman: Commodity as Myth. The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media. London: Routledge.

Goulart, R. (2004), Comic Book Encyclopedia: The Ultimate Guide to Characters, Graphic Novels, Writers, and Artists in the Comic Book Universe. New York: Harper Collins Publishers.

<http://technotoday.com.tr/batman-arkham-city-geliyor>, (erişim tarihi: 12.03.2018)

<https://filmandfurniture.com/film/batman-v-superman-dawn-justice/>, (erişim tarihi: 12.03.2018)

<https://filmandfurniture.com/2016/03/batmans-taste-in-modernist-furniture-revealed-in-google-maps-tour-of-bruce-waynes-house-from-batman-v-superman/>, (erişim tarihi: 22.03.2020)

<http://henrycavill.org/en/blog/articles/item/890-man-of-steel-filming-location#prettyPhoto>

<https://wall.alphacoders.com/big.php?i=793761>, (erişim tarihi: 21.03.2020)

<https://www.dccomics.com/characters/batman>, (erişim tarihi: 21.03.2020)

<https://www.dccomics.com/characters/gothamcity>, (erişim tarihi: 11.02.2021)

[http://www.ign.com/wikis/man-of-steel/Fortress\\_of\\_Solitude](http://www.ign.com/wikis/man-of-steel/Fortress_of_Solitude), (erişim tarihi: 11.02.2021)

<http://www.kayiprihtim.org/portal/2016/03/24/1943-ten-gunumuze-batmanin-ekranlardaki-evrimi/#more-54181>, (erişim tarihi: 16.02.2020)

Karabıyık, S. (2012), Resmi İdeolojiye Göre Saf Değiştiren Süper Kahramanlar. Yeni Şafak Gazetesi Web Sayfası. Erişim tarihi: 22.07.2021 <https://www.yenisafak.com/yazarlar/?t=22.07.2012&y=SemaKarabiyik>

Kaygısız, Ü, Duran, Y. (2016), Popüler Kültür Süper Kahramanı Batman: Sistem Karşıtı Mı? Adalet Sağlayıcı Mı? Akademik Bakış Dergisi, Sayı 55, s.371-383.

Melrose, K. (2018), Why Wayne Manor Is Abandoned in Batman v Superman. <https://www.cbr.com/batman-v-superman-wayne-manor/> (erişim tarihi: 08.04.2021)

Pekmen, T. (2010), Süper Kahraman Nedir? Bir Giriş Yazısı. <https://www.kayipdunya.com/tunc-pekmen/super-kahraman-nedir-bir-giris-yazisi>. (erişim tarihi: 03.04.2021)

Reynolds, R. (1994), Super Heroes: A Modern Mythology. Jackson: University Press of Mississippi.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997), Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scott, B. (2008), Batman. The DC Comics Encyclopedia. London: Doring Kindersley, 40-44.

Seçmen, E. A. (2014), Sinemada Süper-Kahramanlık İmgesi ve Indiana Jones Filmleri Örneği. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Tasarımı Anabilim Dalı: Yüksek Lisans Tezi.

Stark, L. (2002), Yüzüklerin Efendisi, Harry Potter, Conan: Fantastik Edebiyatlar Sinemalar Diyarında. Virgül Dergisi, Sayı 49, s.26.

URL-1 <http://henrycavill.org/en/blog/articles/item/890-man-of-steel-filming-location#pretty-Photo> (erişim tarihi: 06.04.2021)

URL-2 <http://www.kayiprihtim.org/portal/2016/03/24/1943-ten-gunumuze-batmanin-ekranlardaki-evrimi/#more-54181> (erişim tarihi: 08.03.2021)

URL-3 <https://wall.alphacoders.com/big.php?i=793761> (erişim tarihi: 08.04.2021)

URL-4 [http://batman.wikia.com/wiki/Gotham\\_City](http://batman.wikia.com/wiki/Gotham_City) (erişim tarihi: 02.02.2021)

URL-5 <http://www.batman-online.com/gallery/5294/batcave-poster-for-batman-begins> (erişim tarihi: 03.04.2021)

URL-6 <https://www.cbr.com/batman-v-superman-wayne-manor/> (erişim tarihi: 08.04.2021)

URL-7 <https://filmandfurniture.com/2016/03/batmans-taste-in-modernist-furniture-revealed-in-google-maps-tour-of-bruce-waynes-house-from-batman-v-superman/> (erişim tarihi: 03.04.2021)

URL-8 <https://filmandfurniture.com/2016/03/batmans-taste-in-modernist-furniture-revealed-in-google-maps-tour-of-bruce-waynes-house-from-batman-v-superman/> (erişim tarihi: 08.01.2021)

URL-9 <https://filmandfurniture.com/2016/03/batmans-taste-in-modernist-furniture-revealed-in-google-maps-tour-of-bruce-waynes-house-from-batman-v-superman/> (erişim tarihi: 08.01.2021)

URL-10 <https://filmandfurniture.com/2016/03/batmans-taste-in-modernist-furniture-revealed-in-google-maps-tour-of-bruce-waynes-house-from-batman-v-superman/> (erişim tarihi: 08.01.2021)

URL-11 <https://filmandfurniture.com/2016/03/batmans-taste-in-modernist-furniture-revealed-in-google-maps-tour-of-bruce-waynes-house-from-batman-v-superman/> (erişim tarihi: 08.01.2021)

Wallace, D, Brevort T ve Darling A J. (2006), The Marvel Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the Marvel Universe. DK Publishing, UK.

## MÜZE VE GALERİ EĞİTİMİNE YÖNELİK GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI BÖLÜMÜ ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ

Merve KARAMAN ■

Arş. Gör. Dr.,

İstanbul Gedik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü  
e-posta: merveilhankaraman@gmail.com ORCID: 0000-0002-6010 6996

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212572>

### ÖZ

Müze eğitimi sanat eğitiminin önemli bir parçasıdır. Sanat eğitimi öğrencileri müzelerden yararlandığında, estetik algıları, yaratıcı düşünme becerileri, sorgulama yetenekleri, eleştirel bakış açıları ve beğenilerinin gelişimi sağlanmaktadır. Günümüz sanat eğitimi sistemi içerisinde yer alan birçok örnek araştırma müze ve okul iş birliğinin önemini vurgulamaktadır. Müzeler öğrenciler için ders ortamında yer almayan gerçek nesnelere karşılaştıra sürecinde kalıcılığı sağlamaktadır. Özellikle sanat öğrencilerinin günümüz görsellerle çevrili dünyada birçok farklı sanatçı ve eseri incelemesi ve yerinde görmesi önem taşımaktadır. Bu araştırmada amaç sanat eğitimi alan öğrencilerin müze eğitimi etkinliklerine yönelik görüşlerini incelemektir. Bu bağlamda İstanbul Gedik Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde okuyan 10 öğrenci ile derinlemesine çalışılmıştır. Elde edilen bulgularda ise müze eğitimi etkinliklerinin sanat eğitimi öğrencilerine eleştirel bakış açısı, sorgulama becerisi, yeni fikir üretebilme, kendi anlamlarını oluşturabilme ve ilişkisellik kurma gibi olumlu beceriler kazandırdığı gözlemlenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** müze eğitimi, galeri eğitimi, sanat eğitimi, görsel iletişim tasarımı.

## EXAMINATION OF VISUAL COMMUNICATION DESIGN DEPARTMENT STUDENT OPINIONS ON MUSEUM AND GALLERY EDUCATION

### **ABSTRACT**

*Museum education is an important part of art education. When art education students benefit from museums, their aesthetic perceptions, creative thinking skills, questioning skills, critical perspectives and tastes are developed. Many sample studies in today's art education system emphasize the importance of museum and school cooperation. Museums provide permanence for students in the process of encountering real objects that are not included in the classroom environment. It is especially important for art students to examine and see many different artists and works on the spot in today's world surrounded by visuals. The aim of this study is to examine the opinions of students who receive arts education about museum education activities. In this context, it has been studied in depth with 10 students studying at Istanbul Gedik University Visual Communication Design department. In the findings obtained, it was observed that museum education activities gave art education students positive skills such as critical perspective, questioning skills, generating new ideas, forming their own meanings and establishing relationality.*

**Anahtar kelimeler:** museum education, gallery education, arts education, visual communication design.

## Giriş

Müzeler başlangıçta yalnızca eski eserleri toplama ve sergilemeyi amaçlarken, günümüzde bu anlayış değişime uğramıştır. Çağdaş müzecilik anlayışıyla yeniden yapılanarak, yaygın eğitim kurumları haline gelmiştir (Şahan, 2005, s. 492). San (2018, s. 234) müzeyi hem insanların yaratıcı ürünlerini hem de doğaya ait ürünleri koruyan, saklayan, farklı bakış açılarıyla sergileyen ortamlar olarak tanımlar. Karadeniz'e (2018, s. 75) göre müzeler, nesnelere ve eserleri yorumlamaya öncelik tanıyarak, izleyicilerin sergi ve etkinliklere aktif olarak derinlemesine katılımını sağlamaktadır. Message (2006, s. 17) müzeyi, kültür, politika, sanat ve gündelik yaşam gibi konuların tartışıldığı kamusal paylaşım alanı olarak tanımlar. Müzeler, halkın ziyaretine açık, daimi teşhir bölümleri bulunan, tarihi, arkeolojik gibi birçok çeşidi bulunan arşiv merkezleridir (Demir, 2017, s. 59).

Müze eğitiminin amaçları arasında, sanat ve müzeler hakkında olumlu duygular yaratma, görsel algı geliştirme gibi amaçlar yer almaktadır (Şahan, 2005, s. 493). Bireyin dolaysız öğrenmesini sağlayan müzeler, kalıcı öğrenmenin gerçekleştirilmesine de yardımcı olurlar (Mercin, 2006, s. 153). İnsanlar doğuştan öğrenme isteğine sahiptir. Müze insanlara yönelik bu öğrenme isteğini güdülemektedir. Müzeler öğrenmeyi destekleyerek öğrencilere değerlendirme yapma fırsatı verir. Müzeler aynı zamanda eğitim işlevine de sahiptirler. Örneğin, sergileri hazırlayan eğitimciler ziyaretçileri dolaylı bir şekilde eğitmektedirler (Onur, 2012, s. 169). Müzelerin işlevleri zaman içinde değişikliğe uğramıştır. Örneğin çağdaş müzecilik anlayışında müzelere giden bireylerin “deneyimi” ve müzedeki “süreç” önem kazanmaktadır. Bu süreç müze izleyicilerinin deneyimlerinden hareketle müzedeki serginin aktif katılımcısı olmalarını sağlayan ziyaretçi odaklı bir durumdur (Karadeniz, Okvuran vd., 2015, s. 207).

Müze giden ziyaretçilerin beğenilerinde, tutumlarında yaşanan değişiklikler son 30 yılda müzelerin çeşitlenmesine, mevcut sergilerin yeniden düzenlenmesine, toplumun beğenisini kazanacak yeni planlamalara yöneltmiştir. Bu değişimle birlikte, ziyaretçiler yalnızca aristokrat kesimin beğenisine göre değil, kendi ilgilerine göre sergi ve galerileri tercih etmiştir. Bu durum müzenin toplumun hizmetine çalışan bir eğitim kurumu olmasını sağlamıştır. Günümüzde müzede eğitim kavramının anlamı genişlemiştir. Postmodernizmle birlikte müze eğitimi kapsamı genişletilmiş, görsel kültürün önemi artmış, okul dışı eğitim mekanları önem kazanmış ve eğitim sürecinin deneyime dayalı olması gerektiği kabul edilmiştir (Karadeniz, 2018, s. 69). Müzeler, zengin tarihimize ışık tutan en önemli tarihi mekanlardır (Bilgin Opak, 2013, s. 14).

Günümüz müzeleri çağı yakalayan farklı disiplinleri kendine dahil eden bir anlayıştaır. Müzelerin çağı yakalayabilmeleri aslında müze küratörleri ile de ilişkili olmaktadır. Graham ve Cook'a (2010, s. 147) göre küratörler de aslında birer sanatçılardır. Aynı zamanda küratörler tarihi, kültürü, toplumun nabzını, gündemi, estetiği çok iyi bilen ve günceli takip eden kaşifler olarak görülmektedir. Dolayısıyla küratörlerin önemli görevleri arasında sanatsal aktivitelerle müze eğitime yöneltecek çalışmalar yapabilmeleridir. Ahu Antmen küratörü şu şekilde tanımlar; “küratör yaşadığı çağa ait sorular soran, yaşam ile sanat arasında sınırların olabildiğince eridiği günümüzde, sanat aracılığı ile yaşamın, yaşam aracılığı ile sanatın ardındaki verileri bulup çıkarmaya çalışan kişidir” (Antmen, 2001, s. 102). Tezcan Akmehmet ve Ödekan'a (2006, s. 56) göre “artık müzeler kişilerarası iletişim yöntemlerine önem vererek farklı izleyici gruplarına yönelik planlı, programlı eğitim etkinlikleri gerçekleştirmektedirler” (Tezcan Akmehmet ve Ödekan, 2006, s. 56).

Geçmiş dönemlerden beri türü sürekli değişkenlik gösteren müzeler, 21. yüzyıldan itibaren toplumun her kesimine hitap eden konumdadır. Müzeler, inanç, bilgi, ahlak, sanat, örf ve adetlerden oluşan karmaşık bir bütün olarak tanımlanır (Karadeniz, 2018, s. 8). Bir nesneyi vitrine koyup yerleştirmek ve izleyiciye sunmak yorumlamaktır. Bu bakımdan müze yorumlama işidir. Bir şeyi koruyarak önemini vurgulamak ve hakkında bilgi



vermek yorumlama anlamına gelmektedir. Müzeler sahip oldukları koleksiyonlar ve sergiler üzerinden yorumlama yaparken izleyiciyle etkileşim kurarlar (Demir, 2017, s. 237). Bu bakımdan, galeri ve müzeler aynı zamanda eleştirel düşünmeyi geliştiren ortamlardandır. Öğrenme olanakları, galeri ve müzelerde sınıflardan daha fazladır. Bu olanakların kullanılması için, müzeler ve öğretmenler arasında ayrıntılı planlama ve işbirliği yapılmalıdır. Müzelerde öğrenme, nesnelere öğrenmeyi ve müzelerin işlevlerini öğrenmeyi içermektedir (Hooper - Greenhill, 1999, s. 44). Öğrenme ve eğitim her yerde gerçekleşebilmektedir (Adıgüzel, 2009, 93). Müzeler öğrenim mekanları arasında yer alır (Bayram, 2009, 103). Müzeler, eğitimin önemli bir parçasıdır. Bu bağlamda, çocuklar müzelerden yararlandığında, estetik algıları, yaratıcı düşünme becerileri, beğenilerinin gelişimi sağlanmaktadır. Ayrıca, bilgileri geliştirerek, tarihsel nesnelere gerçeklerine dokunarak öğrenme imkanı bulurlar. Müzelerin bu özelliği öğrenmenin temelini oluşturmaktadır (Önder, Abacı vd., 2009, s. 105). Eğitim yalnızca sınıf içinde değil sınıf dışında da gerçekleşmektedir. Eğitim süreci içerisinde müzeler, ideal öğrenme ve etkin kullanım mekanları olma özelliği göstermektedir (Egüz ve Kesten, 2012, s. 85). Günümüzde eğitim, öğretim ortamı sadece okullar değildir. Müzeler, kültürel, tarihsel, sanatsal eğitime katkı sağlayan mekanlar olarak alternatif olmaya başlamıştır (San, 2018, s. 309). Etkili bir öğrenme merkezi olan müzeler insanlara kimlik duygusu geliştirmede, yaşam kalitelerini arttırmada önemli bir rol oynamaktadır (Onur, 2012, s. 78).

Müzelerin eğitimdeki rolü ve etkisi giderek artış göstermektedir. Müzeler yapılan ziyaretler aracılığıyla öğrenciler birçok kazanım elde ederler. Müzeler, öğrencilerin geçmişle gelecek arasında bağ kurarak, bugünü daha iyi anlamalarını sağlamaktadır. Müzelerden yararlanılarak yapılan dersler öğrencileri düşünmeye teşvik etmekte ve empati kurmalarına yardımcı olmaktadır (Egüz ve Kesten, 2012, s. 86). Galeri ve müzeler giden çocuklarda sınıf ortamında görülemeyen yetenek ve becerilerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Ayrıca çocuklar için okulda edindikleri bilgileri yeni bir yere giderek deneyimlemek bu bilgilerin kalıcı bir şekilde algılanmasını sağlamaktadır (Demir, 2005, s. 98). “Müzeler okulların amaçlayıp kolaylıkla gerçekleştiremediği, düşünceyi kamçılayan ve geliş-tiren bir eğitim yapabilecek güce sahiptirler” (Kuruoğlu Maccario, 2002, s. 277). “Bu açıdan bakıldığında müzeler aynı zamanda zihni harekete geçiren kaynaklardır” (Şahan, 2005, s. 491).

Öğrencilerin müze ve galerilerde, geçmiş ile günümüz gelişmeleri arasında bağ kurabilmeleri, gelişmelerden, güncel konulardan haberdar olmaları, yaratıcı ve eleştirel düşünce biçimlerini edinmeleri önem taşımaktadır. Buradaki amacı yalnızca bakmak değil, görebilmek, anlayabilmektir. Böyle bir bilinçle yetiştirilen çocukların daha yaratıcı, kendini tanıyan, özgüvenli ve üretken oldukları bilinmektedir (Buyurgan ve Buyurgan, 2012, s. 115). Çoklu bakış açısı ve çok kültürlülük kavramlarını ele alan müzeler öğrenciler için en verimli sanat eğitimi ortamlarıdır (Karadeniz, 2018, s. 8).

Bu bakımdan sanat eğitimi alan öğrencilerin müzelerine giderek, sanat eserleri incelemeleri yapma, sanat etkinliklerine katılma, sanat eserleri hakkında eleştirel bağlamda yorum yapabilme gibi süreç odaklı deneyimleri edinmesi gerekmektedir. Bu çerçevede sanat eserlerinin yorumlanmasında ve sorgulanmasında müze eğitiminin ders programlarında yer alması önem taşımaktadır. Tam bir öğrenme sağlamak için geleneksel müze ziyaretinden ziyade daha kalıcı yöntem olan uygulama odaklı müze ziyaretleri yapılmalıdır. Burada uygulama odaklı ziyaretlerden kastedilen, iş sürecinin içine eleştirel pedagojik sorgulamaların dahil edildiği, eleştirel pedagojiye dayalı bir öğretim programı hazırlanarak sürekli olarak öğrencileri sorgulamak, ele alınan eserlerin toplumsal, kültürel, ekonomik, psikolojik, sosyolojik boyutlar ile tartışmalarına zemin hazırlandığı uygulamalardır. Uygulamalı ziyaretlerde amaç, öğrencilerin geçmiş ve günümüz bağlamında tartışabilecekleri ortamı hazırlamak olacaktır. Toplumsal ve güncel konuları günümüze uyarlayarak bir çalışma yapmaları sağlanacaktır. Öğrencilerin müzelerde inceledikleri resimleri kendileri ele aldıklarında

nasıl bir yorumlamayla çalışma yaparlardı? gibi eleştirel sorgulamalar yapılarak uygulamalarla desteklenmelidir. Bu yolla müze ziyaretleri daha anlamlı ve kalıcı hale gelecektir.

### 1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, İstanbul Gedik Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı bölümü öğrencilerinin 2019 - 2020 eğitim – öğretim dönemi bahar yarıyılında aldıkları Görsel Kültür dersi müze etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilen müze eğitimi uygulamalarının öğrencilerin görüşleri üzerinden incelenmesidir. Kısaca bu çalışmada Görsel İletişim Tasarımı bölümü öğrencilerinin müze eğitime ilişkin görüşleri analiz edilmiştir. Bu genel amaçtan hareketle;

1. Sanat eğitimi alan üniversite öğrencilerinin müze ve galeri eğitimine ilişkin görüşleri nelerdir?

a. Sanat eğitimi alan üniversite öğrencilerinin 16. İstanbul Bienali kapsamındaki seçili müze, seçili galeriler ve sergiler hakkındaki görüşleri nelerdir? (Bienale yönelik görüşleri)

2. Sanat eğitimi alan üniversite öğrencileri 16. İstanbul Bienali kapsamında çevre temasına yönelik kendileri de anlam odaklı bir çalışma üretebiliyorlar mı? sorularına yanıt aranacaktır.

### 2. Araştırmanın Önemi

Müzeler, sanat eserlerini detaylı inceleme, sorgulama, yorumlama fırsatı sunarlar. Bu detaylı inceleme ve sorgulamalar sanat eğitiminin bağlamını oluşturur. Sanat öğrencilerinin herkesten daha fazla görsellerle, sanatçı ve eserlerle iç içe olması gerekmektedir. Özellikle günümüzde çağdaş sanatta biçimsel nitelikten ziyade anlamsal nitelik ön plandadır. Bienallerde çağdaş sanatçılar çalışmalarını genellikle güzel bir resim yapma kaygısından ziyade anlama odaklanmaktadır. Bu nedenle sadece biçimsel odaklı üretim yapmak yerine anlama da odaklanabilmek sanat bağlamında çağımızın gereklilikleri arasındadır. Sanat öğrencilerinin bu yeterliliklerini geliştirebilmesi için özellikle çağdaş müze ve galeriler birçok farklı eser ve sanatçıyı bir arada görme, farklı fikirleri detaylı olarak inceleme bakımından fırsat sunmaktadır. Bu nedenle sıklıkla yapılan müze ve galeri eğitimi bu yeterliliklerin gelişmesine katkı sunacaktır.

Bu bakımdan araştırma öğrencilerin sanatsal deneyimlerini aktarabileceği, sorgulama, yorumlama, eleştirel düşünme, görsel farkındalık gibi kazanımları edindiği bir ortam oluşturması bakımından önemlidir.

### 3. Yöntem

#### 3.1. Araştırma Deseni

Araştırmanın yöntemi niteldir. Bu çalışmada nitel araştırma modellerinden katılımcıların deneyimlerini ortaya çıkarmaya yarayan fenomenoloji deseni tasarlanmıştır. Çalışmada az katılımcı ile derinlemesine sorgulama yapılması bakımından fenomenoloji deseni tercih edilmiştir.

Fenomenoloji, araştırma yaklaşımı ve felsefi bakış olarak karşımıza çıkan Türkçe’de olgubilim olarak da kullanılabilen nitel bir araştırma yöntemidir. Fenomenoloji yöntemi, felsefi ve psikolojik bakışları içerir. Bu yöntem, bireysel bakış ve deneyimlere önem verir (Ersoy, 2017, s. 82).

Fenomenolojik çalışmada çalışmanın diğer nitel araştırma desenlerinden farklı olarak kendine özgü bir analiz süreci vardır. İncelenen fenomene ilişkin katılımcı deneyimlerinin özüne ulaşmak hedeflenir (Yılmaz ve Şahin, 2016, s. 149).

Fenomenoloji, sıradan günlük deneyimlerinin önemli olduğundan hareketle, bireylerin deneyimleri sonrasında geliştirdiği algı ve anlamların sorgulandığı nitel araştırma yöntemidir. Çoğunlukla az sayıda kişiden oluşan katılımcıların deneyimlerinin incelendiği bir yaklaşımdır.

(Ersoy, 2017, s. 133). “Fenomenoloji, rasyonel düşünce gibi belirli sınır ve kurallar yaratmaya çalışmaz, sadece anlamlandırmaya çalışır” (Seçer, 2016, s. 112). Eğitim kurumlarının amacı, öğrencilerin çeşitli deneyimlere sahip olabilmeleri için fırsatlar sunmaktır. Bu nedenle, araştırmacılar fenomenolojinin bu süreci geliştireceğini savunurlar. Fenomenolojik öğrenme yöntemi, öğrencilerin özgün ve bireysel düşünerek, kendi deneyimlerini, düşüncelerini ifade etmelerini sağlamaktadır (Ersoy, 2017, s. 93).

### 3.2. Çalışma Grubu

Araştırma 2019-2020 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılı İstanbul Gedik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü “Görsel Kültür” dersi alan/alınmış 10 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle araştırmanın örnekleme ölçüt örneklemdir. Buradaki ölçüt öğrencilerin Görsel Kültür dersini almış olmasıdır. Çünkü Görsel Kültür dersi, çalışılan üniversitede müze eğitimi etkinliklerinin yapıldığı bir derstir.

Araştırma için 16. İstanbul Bienali kapsamında İstanbul’da yer alan Pera Müzesi, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, Art-On Galerisi, Salt Beyoğlu Galerisi belirlenmiştir.

Araştırmanın başında öğrenciler çalışma ile ilgili olarak bilgilendirilmiş ve izinleri alınmıştır.

Öğrencilerin isimleri kodlanmıştır. Araştırmada öğrencilerin gerçek isimleri yerine kod isimleri kullanılmıştır.

### 3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada, sanat eğitimi öğrencileriyle (Görsel İletişim Tasarımı bölümü öğrencileriyle) “Görsel Kültür” dersi kapsamında bir müze eğitimi uygulaması yapılmıştır. Müze eğitimi uygulaması ardından yapılandırılmış görüşme formu ile çalışma verileri elde edilmiştir. Fenomenoloji araştırmalarında veri toplama tekniği olarak, görüşme, doküman yoluyla toplanan veriler gibi veri toplama tekniklerinden yararlanılmaktadır. Bu bağlama dayalı olarak, çalışmada görüşme formu ile veri toplanmıştır.

Çalışmadan elde edilen veriler, araştırma soruları çerçevesinde betimsel yönlemlerle analiz edilmiştir. Araştırma doğrultusunda sanat eğitimi öğrencilerine aşağıdaki sorular sorulmuştur:

1. Görsel Kültür dersi kapsamında gerçekleşen müze eğitimi uygulamasının sizce avantajları ve dezavantajları nelerdir?
2. 16. İstanbul Bienali “7. Kıta” çevre konusu kapsamında gidilen Msgsü ve Pera Müzesi, Art-On Galerisi “Parça Bütün” sergisi, Salt Galerisi Beyoğlu Nur Koçak’ın “Mutluluk Resimlerimiz” isimli sergisi hakkında düşünceleriniz nelerdir?
- 3- Görsel iletişim tasarımı bölümü öğrencisi olarak müze ve galeri gezileri size ne gibi katkısı oldu? (Olumlu-Olumsuz)
- 4- Görsel iletişim tasarımı bölümü öğrencisi olarak sizce sanat eğitiminin kalıcı olması için müze ve galeriler mi daha etkili yoksa sadece sınıfta yapılan sanat eğitimi yeterli olur mu?
- 5- Müze ve Galerisi eğitim etkinliklerinin beğendiğiniz ve beğenmediğiniz yönleri neler oldu? Açıklayınız.
- 6- Görsel İletişim Tasarımı Bölümü öğrencisi olarak müze ve galerilerde eserlere eleştirel gözle baktığınızda sizce eserlerin ele aldıkları konularla yapılan eserler uyumlu muydu? (eser konu uyumu var mı?)
- 7- Müze ve galerisi etkinliklerinden yola çıkarak siz olsaydınız Bienal konusu olan çevre kirliliği ile ilgili nasıl bir çalışma yapardınız? Örnek bir çalışma yapmanızı rica ederim. Öğrencilerin görüşme formundan elde edilen cevapları doğrultusunda müze eğitimi avantajları ve dezavantajlarına ilişkin aşağıdaki kod, kategori ve temalar oluşturulmuştur (Bknz Tablo 1).

#### 4. Bulgular

Kodlar	Kategori	Temalar
Avantajları		
-Görecük Öğrenme		
-Yerinde Öğrenme		
-Eserleri Yakından İnceleme Fırsatı Sunması		
-Kalıcı Öğrenmeyi Sağlaması		
-Alan Derslerine Katkısı		
-Birçok Farklı Sanatçısı Tanınma Fırsatı sunması	Müze Eğitiminin Avantajları, Dezavantajları	Sanat Öğrencilerinin Müze Eğitimi Görüşleri
-Birçok Farklı Eseri Görebilme İmkânı Sunması		
-Farklı Bakış Açılarını Görme		
-Yaratıcılığa Katkısı		
-Kendi Çalışmaları için yeni bir çalışmada üretirken ilham oluşturmaması		
-Sanatçılardan ve Eserlerinden Esinlenme		
-Konularla İlgili İlişki Kurma, İlişkisellik		
-Müze Öğrenmenin Okulda Öğrenmeden daha kalıcı olduğu,		
-Eleştirel Gözle Bakabilme		
-Eleştirel bakış açısı,		
-Sorgulama Becerisi Kazandırması		
-Yeni fikir üretebilme,		
-Kendi anlamlarını oluşturabilme		
-Akılda Kalıcılık		

Tablo 1. Müze eğitimi avantajları kod-kategori-temalar

Kodlar	Kategori	Temalar
Dezavantajları		
-Çok zaman alıyor olması	Müze Eğitiminin Avantajları, Dezavantajları	Sanat Öğrencilerinin Müze Eğitimi Görüşleri
-Müzeler büyük olduğu için genellikle hızlı hızlı incelendiği		

**Tablo 2.** Müze eğitimi dezavantajları kod-kategori-temalar



**Şekil 1.** Müze Eğitiminin Avantajları ve Dezavantajlarına İlişkin Kelime Bulutu

Buna göre öğrenciler müze eğitiminin avantajları arasında görerek öğrenme, yerinde öğrenme, eserleri yakından inceleme fırsatı sunması, kalıcı öğrenmeyi sağlaması, alan derslerine katkısı, birçok farklı sanatçıyı tanıma fırsatı sunması, birçok farklı eseri görebilme, imkanı sunması, farklı bakış açılarını görme, yaratıcılığa katkısı, kendi çalışmalarını için yeni bir çalışmada üretirken ilham oluşturması, sanatçılardan ve eserlerinden esinlenme, konularla ilgili ilişki kurma, ilişkisellik, müzede öğrenmenin okulda öğrenmeden daha kalıcı olduğu, eleştirel gözle bakabilmeyi sağladığı, eleştirel bakış açısı, sorgulama becerisi kazandırması, yeni fikir üretebilme, kendi anlamlarını oluşturabilme ve akılda kalıcılık sağladığı yönünde görüşlerini ifade etmişlerdir. Örneğin öğrenci ÖB müze ve galerilerin avantajları ile ilgili “Sergilerde gördüğüm renkler, sanat yoluyla verilen gizli mesajlar, oran orantı ve daha bir sürü öğrendiğimiz, gördüğümüz birçok şey derslerimize katkı sağlıyor.” Öğrenci ÖM ise “Müze ve galerilerdeki çalışmalar farklı teknikler, imgeleme, farklı sanat akımlarının çeşitliliği ile bize olumlu şeyler kattı. Aynı zamanda tüm konuların sanatın her zaman içerisinde olduğunu öğretti” şeklinde ifade etmiştir.

Öğrenciler müzelerin dezavantajları ile ilgili olarak ise; müzeleri gezmenin çok zaman aldığı ve müzeler büyük olduğu için genellikle eserlerin hızlı bir şekilde incelendiği yönünde görüşlerini ifade etmişlerdir.

Öğrenciler müze ve galeri etkinliklerinin/gezilerinin kişisel olarak kendilerine sağladığı katkılarını bakış açılarını geliştirmesi, farklı bakış açıları edinme becerisi sağlaması, konuların daha iyi kavranmasını sağlaması, diğer derslerde kullanılabilecek farklı görsel teknikleri fark etme, çok yönlü bakabilme, farklı teknikleri görerek diğer derslere aktarabilme, birçok farklı görseli aynı anda görebilme, görsel farkındalığın gelişmesine katkı, görsel doyum sağlaması, görsel algıyı geliştirmesi, birçok ülkeden farklı sanatçıların çalışmalarına ulaşabilme, birçok eseri aynı anda görme fırsatı sunması, çevre konusunda farkındalık edinme, empati ile bakma becerisi kazandırması, toplumsal konulara yönelik duyarlılık geliştirme becerisi, farklı görsel kaynaklarla beslenme, yaratıcılık sağlaması, yeni fikirler üretmeye katkısı, sorgulama becerisi kazandırması olarak ifade etmişlerdir. öğrenciler müze ve galeri etkinliklerinin/gezilerinin derslere sağladığı katkılarını ise; farklı bakış açısıyla çalışmalar üretebilme, ödevlerle ilgili pratik düşünebilme, yeni çalışmalarda fikir sağlaması, gözlemlediklerini yansıtabilme, derslere motivasyon sağlaması, sanat eğitiminin kalıcı olmasını sağlaması, derslerdeki işlenen konuları pekiştirmeyi sağlaması şeklinde ifade etmişlerdir.

Müze ve Galeri Gezilerinin Katkıları	
<b>Kişisel Katkısı</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Bakış açılarını geliştirmesi</li><li>• Farklı bakış açıları edinme becerisi sağlaması</li><li>• Konuların daha iyi kavranmasını sağlaması</li><li>• Diğer derslerde kullanılabilecek farklı görsel teknikleri fark etme</li><li>• Çok yönlü bakabilme</li><li>• Farklı teknikleri görerek diğer derslere aktarabilme</li><li>• Birçok farklı görseli aynı anda görebilme</li><li>• Görsel farkındalığın gelişmesine katkı</li><li>• Görsel doyum sağlaması</li><li>• Görsel algıyı geliştirmesi</li><li>• Birçok ülkeden farklı sanatçıların çalışmalarına ulaşabilme</li><li>• Birçok eseri aynı anda görme fırsatı sunması</li><li>• Çevre konusunda farkındalık edinme</li><li>• Empati ile bakma becerisi kazandırması</li><li>• Toplumsal konulara yönelik duyarlılık geliştirme becerisi</li><li>• Farklı görsel kaynaklarla beslenme</li><li>• Yaratıcılık sağlaması</li><li>• Yeni fikirler üretmeye katkısı</li><li>• Sorgulama becerisi</li></ul>
<b>Derslere katkısı</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Farklı bakış açısıyla çalışmalar üretebilme</li><li>• Ödevlerle ilgili pratik düşünebilme</li><li>• Yeni çalışmalarda fikir sağlaması</li><li>• Gözlemlediklerini yansıtabilme</li><li>• Derslere motivasyon sağlaması</li><li>• Sanat eğitiminin kalıcı olmasını sağlaması</li><li>• Derslerdeki işlenen konuları pekiştirmeyi sağlaması</li></ul>

**Tablo 3.** Müze ve galeri etkinliklerinin/gezilerinin katkıları

Öğrenciler gidilen seçili müzelere ilişkin görüşlerini ifade etmişlerdir. Öğrenciler 7. Kıtta konulu 16. Bienal kapsamında gidilen Msgsü Müzesi ve Pera Müzesi'ne ilişkin görüşlerinde müzeleri ve işlenen konuları başarılı, ilgi çekici, heyecan verici, etkileyici bulduklarını ifade etmişlerdir. Bu görüşünü öğrenci Öİ "Bienalde çevre konusunun çok geniş kapsamda ele alınması çok güzeldi" şeklinde, Öğrenci ÖSA ve öğrenci ÖB ise şu şekilde ifade etmiştir;

“Msgsü Müzesi’ndeki sergiyi beğendim. Çünkü eserlerin oda oda sergilenmesini daha düzenli buldum. Bu şekilde olması kargaşayı önlemiş ve odalara numara verilmesi sergiyi gezerken bizlere kolaylık sağladı.”

“7. Kıta ve çevre kirliliği konusunu çok beğendim. Günümüzde artan kirliliğe dikkat çekmek için sanata başvurmaları ve sanat yoluyla aktarmış olmaları çok etkileyiciydi. Yabancı birçok sanatçıyla çalışmakta etkileşim açısından önemli. Her eseri beğendiğimi söyleyemem ama konu ve işleyiş olarak çok güzeldi. Aynı zamanda ırkçılık ve kadını işleyen konular da dikkatimi çekti.”

Öğrenci ÖÖY Msgsü Müzesi sergisinin çok sayıda sanatçı çalışmalarını birarada görme imkanı sunması bakımından beğendiğini şu şekilde ifade etmiştir; “Gezilen sergilerden en çok 7. Kıta ve çevre kirliliği konulu Msgsü Müzesi sergisini beğendim. Çünkü bu müzede daha çok sayıda sanatçıların işlerini görme fırsatımız oldu.”

Öğrenci ÖF Pera Müzesi bienal sergisini dikkat çekici bulmuştur. Bu görüşünü; “Pera Müzesi’ndeki bienal konusu çok dikkatimi çekti. Özellikle atıklardan yapılmış çalışmalar ve nesli tükenen deniz canlıları ile ilgili çalışmalar beni etkiledi” şeklinde ifade etmiştir.

Öğrenciler genellikle bienal kapsamında gidilen müzelerin sergilerine ilişkin genellikle olumlu görüş bildirmişlerdir. Öğrenci ÖFN’nin ise Pera Müzesi’nin karmaşık ve ilgi çekici olarak düzenlenmediğine ilişkin görüşü şu şekilde olmuştur;

“Bienal mekanlarından biri olan Msgsü beni çok etkileyen çalışmaları içeriyordu. Plastik atık sorununa ilişkin daha çarpıcı eserlerin olduğunu düşünüyorum. Pera Müzesi’nde ise sanatçılar arkeoloji ve tarihi yeniden icat eden bir düzen oluşturmuşlar. Diğer mekana göre daha karmaşık eserlerin olduğunu düşünüyorum.”

Öğrenciler ÖFN ve ÖB bienal konusuna ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmişlerdir; Öğrenci ÖFN; “Sanatçılar çevre kirliliğinin geldiği boyutları ve plastikten adeta bir kıtanın doğduğunu insanın doğayı yaşanamaz hale getirdiğini yedinci kıta adıyla bir araya getirdikleri eserleri ile bizlere yansıtmışlardır.” Öğrenci ÖB; “Bienal kapsamındaki sergiler mesajlarla doluydu. Hem dünyanın hem de yaşadığımız, yaşattığımız şeylerin doğaya ve canlılara zararlarını anlatan ve insanları sanat yoluyla bilinçlendirmeye çalışan mesaj dolu bir sergiydi.”

Öğrenciler gidilen seçili müzelerden olan Salt Galeri Beyoğlu Nur Koçak’ın “Mutluluk Resimlerimiz” sergisine ilişkin görüşlerini ifade etmişlerdir. Öğrenciler bu sergiyi çok etkileyici, dikkat çekici, başarılı, çok gerçekçi bulduklarını belirtmişlerdir. Öğrencilerin bienal kapsamında gidilen Msgsü Müzesi sergisinden sonra en çok olumlu olarak etkilendikleri sergi bu sergi olmuştur. Bu görüşünü öğrenci ÖB “Salt Galeri’deki Nur Koçak’ın “Mutluluk Resimlerimiz isimli sergisini çok beğendim” şeklinde, öğrenci ÖSA serginin çok gerçekçi olduğunu ve çok başarılı bulunduğunu şöyle belirtmiştir; “Mutluluk Resimlerimiz isimli sergideki resimler fotoğraftan ayırt edilemeyecek kadar gerçekçi ve başarılıydı.” Benzer öğrenci ÖÖY şekilde sergiyi gerçekçi ve ilgi çekici bulunduğunu şu şekilde açıklamıştır; “Salt Galeri Nur Koçak’ın Mutluluk Resimlerimiz isimli sergisinde foto gerçekçi, mahrem nesnelerin resmedilip sergilenmesi oldukça ilgi çekiciydi.” Benzer şekilde sergiyi dikkat çekici ve gerçekçi bulan öğrenci ÖF ise bu görüşünü şu şekilde ifade etmiştir;

“Sanatçının tuval üzerine yaptığı çalışmalar çok dikkat çekici ve gerçekçiydi. Sanki bir resim değilde fotoğraf algısı vardı. Sanatçının kadın çalışmaları, parfüm şişesi çalışmaları güzeldi. En etkilendiğim sergiydi.”

Öğrenci Öİ ise fotogerçekçilik akımını yakından görmenin kendisini etkilediğini şöyle belirtmiştir; “Mutluluk Resimlerimiz isimli sergide fotogerçekçilik nedir tam anlamıyla şahit oldum. Çok etkileyiciydi. Eserler sanki bilgisayar ortamından fırlamış gibiydi.” Öğrenci ÖÖ ise serginin bakış açısını değiştirdiğini belirtmiştir. Bu görüşünü şöyle ifade

etmiştir; “Çok farklı ve ilgi çekici çalışmalar vardı. Ufkumu ve bakış açımı değiştirdi. Ben de farklı hisler uyandırdı. Çok güzel ve hayran olunacak eserler vardı.” Öğrenci ÖÇ gerçekçi çalışmalar yapan bir sanatçının eserlerini yakından görebilme fırsatı bulduğunu şöyle ifade etmiştir;

“Çok başarılı bir sergiydi. İnsan gözünün görebileceğine yakın kusursuzlukta resim yapabilen bir sanatçının eserlerini yakından inceleme fırsatı bulduğum için çok mutlu oldum. En çok beğendiğim sergi oldu. Fotoğraf olduğunu düşündüğüm eserlerin akrilik boya ile yapılmış çalışmalar olduğunu öğrenince hem şaşırdım hem de sanatçıyı daha yakından tanımak istedim.”

Benzer şekilde öğrenci ÖB kadının nesneleştirilmesinin sorgulanmasından dolayı sergiden etkilendiğini belirtmiş ve çalışmalarda kullanılan tekniğin ustaca kullanıldığını ifade etmiştir. Öğrenci bu görüşünü;

“Bu sergiden çok etkilendim. Özellikle kadına ait objelerle kadının bir nesne bir obje gibi kimikleştirilmesini sorguluyor. Ayrıca kullanılan boya ve renkler, ışık, gölge ve filtreler ustaca kullanılmıştı. Gerçek bir fotoğraftan farkı yoktu” şeklinde ifade etmiştir.

Öğrencilerin çoğunluğu Salt Galeri Beyoğlu Nur Koçak’ın “Mutluluk Resimlerimiz” isimli kişisel sergisine ilişkin olumlu görüş bildirmişlerdir. Öğrenci ÖFN’nin ise sergiyi ilgi çekici bulmadığına ilişkin görüşü şu şekilde olmuştur; “Salt Galeri’deki Mutluluk Resimlerimiz isimli sergiyi bireysel olarak pek ilgi çekici bulmadım. Çalışmaların düzenleniş şeklini rahatsız edici buldum.”

Öğrenciler gidilen seçili müzelerden olan Art-On Galeri “Parça Bütün” isimli karma sergiye ilişkin görüşlerini ifade etmişlerdir. Öğrenciler bu sergiye yönelik olarak farklı görüşler ifade etmişlerdir. Öğrencilerin yaklaşık yarısı sergiyi çok etkileyici ve başarılı bulurken yaklaşık yarısı ise bu sergiyi etkileyici ve dikkat çekici bulmadığını belirtmiştir. Bu sergiye ilişkin olumlu görüş bildiren öğrencilerden Öİ bu görüşünü; “Parça bütün sergisi bana Gestalt ilkelerini hatırlattı. Üst katta yer alan sarkaç topları güzel bir çalışmaydı. Gölgesi bir bütünlük sağlıyordu.” Öğrenci ÖSA “Parça Bütün isimli sergide parça ve bütünü ayırt etmek, zihinsel olarak katmanları gözlemlemek hayal gücünü geliştirmek açısından başarılı buldum.” Öğrenci ÖÖY “Art-On parça bütün sergisi bana hayattaki eksiklikleri hatırlattı. Bir bütünün yani yaşamımızın hangi noktaya evrileceği ve bu noktaya ulaşmak için gereken doğru parçaları aramakta olduğumuzu hatırlattı.” Öğrenci ÖB ise “Bu sergide boşluk doluluk, orantı gibi konuları başarılı bir şekilde anlatan, dengeyi çok iyi kullanan bir sergiydi” şeklinde ifade etmiştir.

Bu sergiye ilişkin olumsuz görüş bildiren öğrencilerden ÖB bu görüşünü; “Art-On Galeri’deki eserleri çok etkileyici bulmadım ve dikkatimi çekmedi.” Öğrenci ÖFN “Bu sergide az sayıda eser vardı. Eserler katman katman işlenmiş ve farklı şekilde bir araya gelmişti, farklıydı.” Öğrenci ÖÖ “Çok küçük ve gösterişsizdi. Beni tatmin etmedi.” Öğrenci ÖF “Parça bütün sergisinde pek fazla ilgimi çeken çalışma olmadı” şeklinde ifade etmiştir.



Öğrencilerin Görüşleri	Gidilen Müze ve Galeriler
Msgsü Müzesi'nde konuların çok geniş kapsamda ele alınması çok güzel	
Msgsü Müzesi çok başarılı buldum	
Msgsü Müzesi ilgi çekiciydi	Msgsü Müzesi ve Pera Müzesi
Msgsü Müzesi heyecan vericiydi	(7. Kıtı konulu 16. İstanbul Bienali kapsamında)
Msgsü Müzesi'nde işlenen konular dikkatini çekti	
Msgsü Müzesi etkileyiciydi	
Msgsü Müzesi'nde çarpıcıydı eserlerin olduğunu düşünüyorum	
Msgsü Müzesi birçok çalışmayı anda anda görmemizi sağladı	
Msgsü Müzesi'ndeki çalışmalar ufkumu genişletti	
Pera Müzesi'ni karmaşık buldum	
Pera Müzesi etkileyiciydi	

Tablo 4. Öğrencilerin gidilen müze ve galeriler hakkında görüşleri

Öğrencilerin Görüşleri	Gidilen Müze ve Galeriler
Çok etkileyiciydi	
Çok gerçekçiydi	
Çok beğendim	Salt Galeri Beyoğlu
Dikkat çekiciydi	Nur Koçak'ın "Mutluluk Resimlerimiz" sergisi
İlgi çekici bulmadım.	
Rahatsız edici buldum	
Gerçekçi ve başarılı buldum	
Çok farklı buldum	
Ufkumu geliştirdi	
Bakış açımı geliştirdi	
Yeni sanatçılar tanıdım	
Farklı teknikleri gördüm	

Tablo 5. Öğrencilerin gidilen müze ve galeriler hakkında görüşleri

Öğrencilerin Görüşleri	Gidilen Müze ve Galeriler
İlgi çekici buldum	
Etkileyici değildi	Art-On Galerisi
Dikkatimi çekmedi	Parça-Bütün sergisi
Farklı buldum	
Hayal gücümü geliştirdi	
Çok başarılı buldum.	
Tatmin edici bulmadım	

Tablo 6. Öğrencilerin gidilen müze ve galeriler hakkında görüşleri



Şekil 2. Öğrencilerin Müzelerle İlgili Olumlu-Olumsuz Görüşlerine İlişkin Kelime Bulutu

Öğrenciler çok fazla müze ve galeri ziyaret etmediklerinden öğrencilerin somut konulara daha fazla yakın oldukları gözlemlenmiştir. Soyut konular dikkatlerini çekmemektedir. Bu nedenle Art-On Galerisi’de yer alan “Parça Bütün” sergisinde soyut olarak ele alınan çalışmalar öğrencilerde ilgi oluşturmamıştır. Öğrenciler daha net anlayabildikleri çalışmaların yer aldığı çevre konusuna yönelik gerçekleştirilen bienal kapsamında gidilen Mgsü Müzesi ve Pera Müzesi’ni ve daha çok bilinen, öğrencilerin çok fazla üzerinde düşünmesine gerek kalmadığı fotogerçekçilik akımına yönelik çalışmaların bulunduğu Salt Galerisi Beyoğlu Nur Koçak “Mutluluk Resimlerimiz” sergilerini bu nedenle daha dikkat çekici buldukları gözlemlenmiştir. Öğrencilerin daha sık müze ve galerileri ziyaret etmeleri soyut konuları algılayabilmeleri, üzerinde düşünebilmeleri, sorgulama yapabilmeleri yönünde olumlu olacağı düşünülmektedir.

#### 4. Sonuç ve Öneriler

Araştırmada öğrencilerle birlikte Bienal kapsamında yer alan sergilere gidilmiş, çalışmalar yerinde incelenmiş ve öğrencilerle birlikte ele alınmıştır. Araştırmada sanat eğitimi alan Görsel İletişim Tasarımı Bölümü öğrencilerinin müze etkinlikleri çerçevesinde, müzenin öğrenciler üzerindeki etkisi incelenmiştir. Nitel araştırma ile yapılandırılan çalışmada

müze ve galeri gezilerinin eleştirel sorgulamalarla birlikte yapılması öğrencilerin sanatsal bakış açılarına katkı sağladığı yargısına varılmıştır.

Çalışmadan elde edilen bulgulara dayalı olarak; müzede gerçekleşen Bienal çerçevesinde yapılan etkinliklerin öğrencilerin toplumsal konular, çevre konusu, teknoloji konusunda farkındalık geliştirdikleri ve bu konulara yönelik sanatsal sorgulamalar yapabildikleri, eleştirel bakış açısı geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Müze ve galerilerin katkısını ve toplumsal konulardan çevre konusuna yönelik olarak edindiği farkındalığı öğrenci ÖF şu şekilde ifade etmiştir;

“Müze ve galerilerin bana katkısı aslında hem kendi ülkemdeki hem de başka ülkelerdeki sanatçıların çalışmalarını görebilme fırsatı buldum. Çevreyi ve doğayı günümüzde çok fazla kirlettiğimizi ve aslında kendimize zarar verdiğimiz fark ettim. Bu farkındalığı kazandırdığı için de galeri ve müzelerin önemini bir kez daha anlamış oldum.”

Öğrencilerin çoğunluğu kendi bireysel anlamlarını oluşturma konusunda tutum göstermişlerdir. Öğrenciler bu kapsamda müzeleri sanat eğitimi ve kendi gelişimleri için kullanma konusunda tecrübe kazandıklarını ifade etmişlerdir. Öğrenci ÖF müze ve galeri gezileriyle günümüz sanatının değişimini fark ettiğini şöyle açıklamıştır;

“Gezdiğim müze ve galeriler sanatın artık başka türden yapıp incelendiğini sanat denince akla güzel çalışmaların gelmesi yerine anlam odaklı çalışmaların günümüzde daha çok ele alındığı, günümüz sanatının anlam odaklı olmaya başladığını düşündürdü” şeklinde ifade etmiştir.

Öğrenciler eleştirel pedagoji çerçevesinde yapılan çalışmalarını yalnızca teknik ve biçimsel olarak değil aynı zamanda düşünsel, anlamsal, ilişkisellik gibi farklı boyutlarla ele alarak değerlendirebilmişlerdir. Öğrenci yurt içi ve yurt dışından birçok sanatçı-tasarımcının çalışmalarını izleyebilme fırsatı bulduklarını ve bu durumun kendi sanatsal süreçlerine katkısı olduğunu belirtmişlerdir. Benzer şekilde sergilerde ele alınan diğer konulardan olan, kadın, kadına şiddet, ırkçılık gibi sosyal konularla ilgili olarak yapılan çalışmalara yönelik farklı bakış açısı edinmişlerdir. Öğrenciler müze ortamında yaptıkları incelemelerin, birçok sanatçının çalışmasına ulaşabilmenin onları görsel anlamda beslediğini, farklı çalışma ve bakış açılarını görmeyi kendi bölümlerine katkısı olduğunu fark etmişlerdir. Bazı öğrenciler ders ortamından hariç ne kadar görsel, çalışma görürlerse o kadar fazla kendilerini tasarımları ile ilgili geliştirebileceklerini bu anlamda müze çalışmasının kendilerine olumlu katkısı olduğunu ifade etmişlerdir.

Öğrenci çalışmalarından elde edilen sonuçta ise, öğrencilerin biçimsel olarak iyi çalışmalar yapmasından ziyade düşünsel ve anlam odaklı çalışmalar oluşturma bakımından gelişim gösterdikleri gözlemlenmiştir. Öğrenciler çevre konusuna ilişkin sorgulamalar yaparak tasarımlar üretmişlerdir. Örneğin öğrenci Öİ bu durumu;

“Bana tasarımcı olarak fikirler sağladı. Daha farklı ve duyarlı düşünmemi sağladı” şeklinde ifade etmiştir. ÖB müze ve galeri geziminin kendisine olumlu katkısını “Görsel birikimime, sanatçı tanımama katkı sağladı” şeklinde değerlendirmiştir.

Müze ve galeri gezilerinin kendisine olumlu katkısı olduğunu öğrenci ÖB şu şekilde açıklamıştır; “Bu gezilerin bana çok olumlu dönütleri oldu. Bölümüm gereği sanatla ve görsellikle iç içeyim. Birçok kaynaktan beslenmem, görmem gerekiyor.” Benzer şekilde öğrenci Öİ “Bir görsel iletişim tasarımcısı olarak mutlaka müze ve sergi gezmek gerekir. Fikir ve yaratıcılık her şeydir ve ilham da çok önemlidir. Bu gibi faktörlerin gelişmesine katkı sağlar.” Öğrenci Öİ “İnteraktif eğitim her zaman en iyisidir” şeklindeki ifadesiyle müzelerde eğitimin daha verimli, daha kalıcı olduğunu belirtmiştir. Bu durumu öğrenci ÖB ise “Sanat eğitiminin kalıcı olması için müze ve galeriler ile sanat etkileşiminde bulunmak etkili ve fayda sağlayıcı” şeklinde ifade etmektedir. Müzelerin görsel farkındalık kazandırdığını düşünen öğrenci ÖFN bu görüşünü “Bölümümüz gereği ne kadar fazla görselle karşılaşırsak bize o kadar katkısı

olacağını düşünüyorum. Ayrıca geziler farkındalığımızı artırıyor” şeklinde ifade etmiştir. Öğrenci ÖFN “Birçok açıdan katkısı olduğunu düşünüyorum. Birbirinden farklı birçok sanatçının eserine ulaşma şansı yakalayabilmemiz ve bu eserler hakkında düşüncelerimiz kendimizi bütün bu konularda geliştirmemize yarıyor.” Öğrenci ÖSA “Sergideki çalışmaları görmek, bize yapacağımız çalışmalarda yeni fikirler sağlayacaktır. Hedeflerimizi birleştirmemizde yardımcı oluyor ve motivasyonumuzu sağlıyor.” Öğrenci ÖSA “Müzedeki çektiğimiz fotoğraflar ve edindiğimiz bilgiler bölüm derslerimizde bize faydalı oluyor.” Öğrenci ÖB “Müze ve galerilere giderek daha iyi görmeye ve anlamaya başladım. Okuduğumuz bölümde bunları istiyorum zaten daha iyi algılamak.”

Öğrenci ÖB müze ve galerileri gezmenin bakış açılarını ve algılarını geliştirdiğini düşünmektedir. Bu görüşünü şu şekile ifade etmiştir; “Sadece derste işlenen konularla kendimize pek bir şey katamayız. Daha çok görerek, okuyarak, bu tür yerleri gezerek algımızı açmamız gerekiyor. Okuduğumuz bölüm bunu gerektiriyor. Kendimize sürekli bir şeyler katmamız gerekiyor” şeklinde ifade etmiştir.

Öğrenci ÖSA müze ve galerileri gezmenin dersleri için olumlu katkıları olduğunu yeni çalışmalar üretirken fikir sağladığı görüşündedir. Bu görüşünü; “Müze gezerken çektiğim fotoğraflar bölüm derslerimde bana faydalı oldu ve ileride yapacağım çalışmalarda fikir sağlama açısından yararlı oldu. Derslerimize motivasyon sağlayıp, bakış açımızı genişletti” şeklinde ifade etmiştir.

Öğrenciler ÖÖY ve ÖM müzelerin katkıları şu şekilde ifade etmişlerdir; “Müze ve galeri gezileri bana farklı bakış açıları kazandırdı.”, “Müze ve galeri ortamlarında bulunarak sanat ürünü ile birebir temasta olmak bana çok katkı sağlıyor.” Benzer şekilde öğrenci ÖB “Müze ve galeriler daha iyi görmemizi sağlıyor. Uyumu, orantıyı, doğruyu yanlış seçmemizi sağlıyor. Derslerimize, bölümümüze, yaptığımız çalışmalarımıza katkısı büyük.” Öğrenci ÖM “Sınıf ortamından ziyade müze ve galerilerde etkileşimde olmak, çalışmaları bizzat görmek ve kendimizin yakından inceleyebilmesi çok daha etkili ve yararlı oluyor.”

Müze ve galeri gezilerinin alan dersleri için faydalı olduğunu düşünen öğrenci ÖÖY “Müze ve galeri gezilerinin alan derslerimiz için pekiştirici olduğunu düşünüyorum” şeklinde açıklamaktadır.

Benzer şekilde müze ve galeri gezilerinin olumlu katkısını öğrenci ÖM şu şekilde ifade etmiştir;

“Yapılmış olan müze ve galeri gezilerinin bana çok büyük katkısı oldu. Kişisel olarak katkısı, nesnelere obje olarak değil de olay bağlamında bakmamı sağladı. Bölümümüme katkısı ise; ödev ve projelerde kullanacağım bir sürü görsel ve farklı teknik öğrendim. Bakış açımın katkısı ise; konuyu iyice kavrayıp bu olayları kendi içimde empoze ederek kendimi yargılayabildim.”

Müze ve galerilerin eğitimde akılda kalıcılığı sağladığını düşünen öğrenci ÖFN “Sadece derslerde işlemek bir noktaya kadar yeterli olur. Müze ve galerilerde akılda kalıcılık daha kolay sağlanır. Yaratıcılığın artması bakımından da katkıları vardır.” Benzer şekilde öğrenci ÖÖY “Benim açımdan sanat eğitiminin kalıcı olması için galeri ve müzeler ile etkileşim halinde olmak daha verimlidir. Sınıfta alınan yeterli olmaz. Çünkü gezerken öğrenip ufkumuzu geliştiriyoruz” şeklinde ifade etmişlerdir.

Müze ve galerilerin olumlu yönde katkı sağladığını düşünen öğrenci ÖÖY bu görüşünü şu şekilde ifade etmiştir;

“Bu gezilerin kişisel olarak bana ve bölümüme oldukça katkısı olduğunu düşünüyorum. En başta farklı bakış açılarına sahip olmamızı, empati kurmamızı sağlıyor. Genel kültüre katkısı var. Yani sanatçılar, eserler hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlıyor. Bölüm açısından ise görüp öğrenerek fikir sahibi olmamıza imkan tanıyor. Böylece gördüğümüz yeni işler sayesinde ileride oluşturacağımız ufak çalışmalar için bile ip uçları elde etmiş oluyoruz.”

Benzer şekilde müze ve galerilerin olumlu yönde katkı sağladığını düşünen öğrenci ÖÇ “Müze ve galeri sergilerini gezmenin hem gözümüzü eğittiğini, muhakeme yeteneğimizi geliştirdiğini ve bir duruma birden çok açıyla bakmayı bize öğrettiğini düşünüyorum.” Öğrenci ÖÇ ise, “Güzel sanatların hangi bölümü olursa olsun, bu tür sergi ve müzeleri dolaşıp değerlendirmeden mezun olsa dahi yeterli donanıma sahip olamayacağını düşünüyorum.” Müzelerin kalıcı eğitim sağladığına yönelik düşüncesini öğrenci ÖÇ şu şekilde açıklamaktadır; “Pratiğe dökülmeden verilen hiçbir eğitim modelinin kalıcı etki bırakacağına inanmıyorum.” Benzer şekilde öğrenci ÖF ise;

“Bence sanat eğitiminin kalıcı olması için müze ve sergilere gidilmesi şart. Sadece okulda ve derste öğrendiklerimiz bizi ileriye götürmez. Eğer başarılı olmak istiyorsak ufkumuzu geliştiren bu tür yerlere sıklıkla gitmeliyiz” şeklinde ifade etmektedirler.

Öğrenciler konular ve yapılan çalışmalarla ilgili ilişkisellik kurma, yeniden yorumlayabilme, farklı bakış açısıyla bakabilme, sorgulama, farklı boyutta ele alabilme, esinlenme gibi boyutlarla ilgili farkındalık geliştirmişlerdir.

Öğrenciler müzedeki tüm sergilerden yola çıkarak Bienalin genel konusu çerçevesindeki çevre temasından yola çıkarak eleştirel pedagojik bağlama dayalı olarak kendileri de dijital çalışmalar üretmişlerdir. Öğrenciler gezip gördükleri çerçevesinde kendileri de uluslararası bir konu olan çevreye yönelik çalışmalar yapabilme konusunda sanatsal yeterlilik göstermişlerdir.

Sonuç olarak müze ve galeri etkinliklerinin öğrenciler üzerinde etkililiği söz konusudur. Müze ve galeri etkinlikleri öğrencileri düşünsel ve anlamsal olarak geliştirmektedir. Eleştirel anlayışın söz konusu olduğu bir sanat eğitimi öğrencilerin farklı bakış açıları kazanmasını desteklemektedir. Bu bakımdan sanat eğitiminde gerek eleştirel pedagoji gerekse müze eğitimi yönünden etkinliklerin yapılarak bu yönde araştırmalar geliştirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Özellikle sanat eğitimi veren tüm sanat bölümleri için gerek dersler kapsamında gerekse ayrı bir ders olarak müze etkinliklerinin yapılması öğrencilerde görsel farkındalık, eleştirel düşünme, çoklu bakış açısı edinme gibi becerileri geliştirmesi bakımından önemlidir. Bu nedenle tüm sanat bölümlerinde müze ve galeri etkinliklerinin ders programlarının içeriğine dahil edilmesi önerilmektedir.

### Kaynaklar

Adıgüzel, H. Ö. (2009). Bir Öğrenme Ortamı Olarak Müzeler, Müze Pedagojisi ve Satı Bey’ in Okul Müzesi Deneyimi. Geçmişten Geleceğe Türkiye’ de Müzecilik Sempozyumu II Bildiriler (21-23 Mayıs 2008). (s. 93-102). Ankara: Vehbi Koç ve Ankara Araştırma Merkezi.

Antmen, A. (2001). Küratörün ne olduğunu neden tartışıyoruz? Sanat Dünyamız Dergisi , (81), 101-105.

Bayram, E. (2009). Eğitim ve Rahmi M. Koç Müzesi. Geçmişten Geleceğe Türkiye’ de Müzecilik Sempozyumu II Bildiriler (21-23 Mayıs 2008). (s. 103-111). Ankara: Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi.

Bilgin Opak, H. (2013). Tarih ve kültür zenginliğimiz müzeler. İstanbul: İştirak Yayınları.

Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2012). Sanat eğitimi ve öğretimi. Ankara: Pegem Yayınları.

Demir, R. (2005). Sanat Eğitiminde Bir Program Önerisi: Galeri Eğitimi Programı, Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 95-104.

Demir, S. (2017) Sözel belleğin müzede sergilenişi. İstanbul: Fanus Kitap. Egüz, Ş. ve Kesten, A. (2012) Sosyal Bilgiler Dersinde Müze ile Eğitimin Öğretmen ve Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi: Samsun İli Örneği, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Nisan, Cilt 13, Sayı 1, 81-103.

Ersoy, A. F. (2017). Fenomenoloji. (Ed. Saban, A. ve Ersoy, A.). Eğitimde nitel araştırma desenleri. Ankara: Anı Yayıncılık.

Greenhill, H., E. (1999). Müze ve galeri eğitimi, (Meltem Öрге Evren ve Emine Gül Kapçı çev), Prof. Dr. Bekir Onur, (Ed.). Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, No: 4

Karadeniz, C. (2018). Müze kültür toplum. Ankara: İmge Kitabevi.

Karadeniz, C., Okvuran, A., Artar, M., Çakır İlhan, A. (2015). Yeni Müzebilim Bağlamında Müze Eğitimine Çağdaş Yaklaşımlar ve Müze Eğitimi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt: 48, Sayı:2, 203-226.

Kuruoğlu Maccario, N. (2002). Müzelerin Eğitim Ortamı Olarak Kullanımı. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 15 (1), 275-285.

Mercin, L. (2006). Müzeler ve Toplum. 151-160. 23/04/2019 tarihinde <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/Yrd.-Do%C3%A7.-Dr.-Levent-MERC%C4%B0N-M%C3%9C-ZELER-VE-TOPLUM.pdf> adresinden erişilmiştir.

Message, K. (2006). New Museums and the making of culture. United Kingdom: Berg Publishing.

Onur, B. (2012). Çağdaş müze, eğitim ve gelişim: müze psikolojisine giriş, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Önder, A., Abacı, O. & Kamaraj, I. (2009). Müzelerin Eğitim Amaçlı Kullanımı Projesi: İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki Marmara Örnekleme, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1 (25), 103-117.

San, İ. (2018). Yaratıcı drama ve müze. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Seçer, E. (2016). “Yer” kavramının anlamsal değişimi: mimarlıkta öz’e dair fenomenolojik bir sorgulama, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

Şahan, M. (2005). “Müze ve Eğitim”, Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 4, 487-501.

Tezcan Akmehmet, K. ve Ödekan, A. (2006), Müze eğitiminin tarihsel gelişimi. İtüdergisi, Cilt:3, Sayı:1, 47-58.

Yılmaz, K., Şahin, T. (2016). Eğitim Fakültelerindeki Araştırma Görevlilerinin Mesleki Deneyimlerinin İncelenmesi: Araştırma Görevlisi Olmanın Anlamına İlişkin Fenomenolojik Bir Çalışma. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Haziran, 143-168.

## ÖĞRENME GÜÇLÜĞÜ OLAN ÖĞRENCİLERDE SOSYAL HİKÂYELERE GÖMÜLÜ OLARAK SUNULAN ŞEMAYA DAYALI YÖNTEMİN DEĞİŞİM PROBLEMLERİ ÇÖZME BECERİSİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

■ GÜL KAHVECİ

Yrd. Doç. Dr.,

Lefke Avrupa Üniversitesi, Özel Eğitim Öğretmenliği Bölümü

e-posta: gkahveci@eul.edu.tr

ORCID: 0000-0002-1300-7397

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212573>

### ÖZ

*Bu çalışmada, sosyal öyküde yer alan şema temelli değişim problem çözme yönteminin öğrenme güçlüğü olan üçüncü sınıf öğrencilerinin sözel matematik değişim problem çözme performanslarına etkisi araştırılmıştır. Sınıf öğretmenleri ile iletişime geçildikten sonra öğrenme güçlüğü olan üç öğrenci seçilerek araştırmaya katılmıştır. Araştırmada sözel matematik problemlerinin öğretime yönelik özel bir program hazırlanmış ve sosyal bir öykü halinde sunulmuştur. Programda hem sözel matematik hem de sosyal öykülerde örnekler oluşturulmadan önce öğrencilerden ve öğrencilerin öğretmenlerinden kişisel bilgiler ve çeşitli konulardaki seçimleri hakkında ayrıntılı veriler elde edilmiştir. Araştırma, tek denekli deneysel modellerden denekler arası çoklu yoklama modeline göre yürütülmüştür. Araştırma bulgularında eğitim sürecinin etkili olduğu ve öğrencilerin değişim problemlerine doğru tepki vermelerinin eğitimin bitiminden sonra da devam ettiği görülmüştür. Ayrıca sözel matematik problem çözme becerilerini farklı ortamlara genellemelerine neden olduğu sonucuna ulaşılmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** Değişim problemleri, şemaya dayalı sözel matematik, sosyal hikâye, öğrenme güçlüğü.

## THE EFFECT OF THE SCHEMA-BASED METHOD EMBEDDED IN A SOCIAL STORY ON THE SKILLS OF SOLVING CHANGE PROBLEMS IN STUDENTS WITH LEARNING DISABILITIES

### **ABSTRACT**

*In this study, the effect of the schema-based change problem-solving method embedded in the social story on the verbal mathematics change problem-solving performance of the third-grade students with learning disabilities was investigated. After communicating with the classroom teachers, three students with learning disabilities were selected and participated in the study. In the research, a special program was prepared for the teaching of verbal mathematics problems and presented in a social story. Before creating examples in both verbal mathematics and social stories in the program, detailed data were obtained from students and students' teachers about personal information and their choices about various topics. The research was carried out according to the multiple probe model between subjects, one of the single-subject experimental models. In the research findings, it was observed that the education process was effective and the correct responses of the students to the change problems continued after the end of the education. In addition, it was concluded that it caused them to generalize their verbal mathematics problem-solving skills to different environments.*

**Keywords:** *Problems of change, schema-based verbal mathematics, social story, learning disability.*



## GİRİŞ

Eğitimin temel amacı geleceğin yetişkinleri olan çocukların topluma sağlıklı, verimli olacak şekilde uyum sağlamalarına yardım etmek ve yeteneklerini keşfedip eğitim yoluyla geliştirerek birer bağımsız birey ve vatandaş olarak yetiştirmektir. Bu nedenle öğretim basamağında kazanılan bilgi, beceri, alışkanlık değer ve tutumlar çocuğun sadece öğrenim yaşantılarını değil toplum içindeki yaşantısını da büyük ölçüde etkileyeceği bilindiğinden hem akademik hem de sosyal becerilerde yeterli gelişimin sağlanması üzerine odaklanılmaktadır (Mihalec-Adkins ve Cooley, 2020). Ayrıca, sosyal beceri ediniminde yeterli seviyeye ulaşamamış öğrencilerin isteklerini elde etmek için çeşitli problem davranışlar sergileyebileceği kabul edilmektedir (Gresham, 1997). Okulda öğrenmelerin gerçekleşmesi için öğrencilerin uygun davranışlar sergilemesi, etkileşimlere girmesi ve başkalarından olumsuz tepkiler uyandıran davranışlardan kaçınması gerekmektedir. Böylelikle problem davranışların azalması öğrencide hem gelecekteki toplumsal uyumu arttıracak hem de okul başarısını destekleyecektir (Ray ve Elliott, 2006; Rutherford, Dupaul ve Jitendra, 2008).

Sözel matematik problemi çözme, öğrenciler için zor kabul edilen beceriler arasında sayılmakta (Ostad, 1998) ve öğrenme süreçleri içinde problem davranışların ortaya çıkmasına sebebiyet verebilmektedir (Dobbs, Doctoroff, Fisher ve Arnold, 2006). Sözel matematik problemlerini çözme sırasında anlamlandırılmış matematik becerilerinin daha önceden anlamlandırılmamış bir problemi çözmek için uygulanmasını ve ayrıca dil becerilerinin kullanılmasını gerektirdiğinden (Dağlı, Akçamete ve Güneşli, 2020; Fuchs, vd., 2021), öğrenciler için aritmetik işlemleri ile kıyaslandığında daha zor bir beceri olarak kabul edilmektedir. Günümüzde hesaplama becerilerine yüksek seviyede önem verildiği bunun aksine matematik öğretiminde kullanılan araçlara sonuç çıkarma, problem çözme gibi yüksek seviyede bilişsel becerilerin zayıf kalabildiği ifade edilmektedir (Jitendra ve Hoff, 1996). Dolayısıyla öğrencilerde sözel matematik problemi çözme güçlükleri ortaya çıkabilmektedir. Sözel matematik problemlerini çözerken yaşanan güçlüklerin bir başka sebebi, uygulanan öğretim yöntemlerine bağlı olduğu çeşitli araştırmalarla ortaya konmaktadır (Baloğlu, 2001). Örneğin, anahtar kelime stratejisi ile sadece anahtar kelimelere bakılarak çözüme gitme sırasında, bir eylem bir sözel problemde toplama yapılması için ipucu verirken diğer bir problemde aynı eylem çıkarma işleminin yapılmasını gerektirebilmektedir (Stein, Kinder, Silbert, Carnine, 2005). Aynı zamanda anahtar kelime stratejisi öğrencilerin problemi sadece yüzeysel olarak anlamlandırılmaya olanak tanımakta (Parmar, Cawley ve Frazita, 1996) sorudaki anlam tam olarak çıkarılamamaktadır. Bir diğer sözel matematik problemi çözme yaklaşımı ise, süreç stratejileri olarak bilinmekte ve çözüme giden bir dizi ardı sıralı basamakları uygulamayı kazandırmayı hedeflemektedir (Jitendra, vd., 2005). Bu süreçsel bilginin ezberlenmesi sözel matematik problemlerinin çözümü için oldukça sınırlı kalmaktadır. Bunun nedeni strateji içinde kavramsal anlama (conceptual understanding) seviyesinin eksik olmasıdır. Kavramsal bilgi ve anlama olmaksızın süreç bilgisinin ezberlenmesinin son derece sınırlı olacağı ifade edilmektedir. Çünkü süreçsel bilgisi, öncelikle matematiksel hesaplamaların nasıl yapılacağına dair bir farkındalık veya yüzey bilgisi ile ilgilidir (Anderson, 1982, 1987). Deklaratif (açıklanan, tebliğ edilen bilgi, bireyin daha önceden hazır olan bir bilgiyi okuyarak belleğe aldığı bilgi) ve süreçsel bilginin aksine, üçüncü bilgi türü olan kavramsal bilgi, birbiri ile ilişkili olan bir yapıda ilişki ağının bütünü, bağlantı oluşturan tek tek bilgi parçaları kadar önemli olduğu bir bilgi ağı olarak tanımlanmaktadır (Hiebert ve Lefevre, 1986). Kavramsal bilgi, sadece hesaplama adımlarının işleyişinden ziyade anlayışı belirler (Hiebert ve Lefevre, 1986) ve kavramsal bilginin gelişimi, bilgi parçaları arasında ilişkiler kurarak sağlanmaktadır. Dolayısıyla öğrencilerin problem durumunu temsil etmelerine yardımcı olan bir öğretim yöntemi, anahtar kelime stratejisi gibi yaygın çözüm yönteminden daha yararlı olacağı sonucu ortaya çıkmaktadır (Willis ve Fuson, 1988). Varılan bu sonuç sözel matematik problemi çözme güçlüğüne üstesinden gelmede çok daha etkili öğretim yöntemlerini işaret ederek sözel matematik problemi çözmeyi öğretmek amacıyla üçüncü stratejinin geliştirilmesine olanak tanımıştır. Şema içerikli sözel matematik

problemi çözüme yöntemi olarak bilinen bu yöntem de problem süreçlerini anlamlandırmak amacıyla şemalardan yararlanılmış ve problem çözüme öğretiminde kavramsal ve süreçsel bilginin birlikte çalışması sağlanmıştır (Jitendra & Hoff, 1996; Jitendra, DiPipi ve Peron-Jones, 2002).

Şema içerikli sözel problem çözüme yöntemi ortaya çıksa da öğretim sırasında öğretmenlerin karşılaştıkları çeşitli sorunlar olabilmektedir. Matematik öğretimi sırasında yeterince pekiştirilmediği, uzun süreler boyunca başarısızlık yaşayan öğrencilerin matematikten kaçmaları, kendilerine güvenmemeleri, yetersiz ve eksik hissetmeleri sıklıkla karşılaşılan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır (İlhan ve Öner-Sünkür, 2013). Bir döngü şeklinde yoğun duygusal tepkilerin matematik kaygısını tetiklediği ve böylelikle öğrencinin matematik öğrenmeye karşı olumsuz tutumlar geliştirebileceği hatta öğrencinin kısa ve uzun süreli belleği meşgul eden çeşitli olumsuz düşünceler üretebileceği açıklanmaktadır. Tüm bu tespitlerden yola çıkıldığında öğrencinin matematik dersinde başarılı olmasında etkili öğretim stratejilerine gereksinim olduğu ifade edilmektedir (İlhan ve Öner-Sünkür, 2013). Sözel Matematik problem çözüme, öğrencilerin yazılı metni çözmelerini ve anlamalarını, sunulan matematiksel problemle ilgili ön bilgileri harekete geçirmelerini, bir plan tasarlama ve bu planı bir çözüm üretmek için yürütmelerini ve çözümü bağlamsallaştırmalarını gerektirmektedir (Shin vd., 2021). Bu süreç boyunca öğrenciler, motivasyonlarının yüksek olması için sosyal hikâyelerden yararlanabilmektedirler.

### **Şema yöntemi:**

Şematik görsellerin kullanılmasıyla öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sözel matematik problemlerinde yaşadıkları karmaşıklığın görsel destek ve verilerin görsel destek üzerinde organize edilmesi ile giderilmesine yönelik soruların daha anlaşılır olması amaçlanmaktadır. Alanyazında, problem çözüme becerisinin öğretiminde bilişsel ve üstbilişsel strateji kullanımının öğretildiği süreç temelli yöntemlerin kullanılması önerilmektedir (Chung ve Tam, 2005; Iseman ve Naglieri, 2011). Süreç temelli yöntemlerde problem çözüme sürecinde kullanılan bilişsel ve üstbilişsel davranışlara odaklanırken, ürün temelli yöntemler problem çözüme sürecinden daha çok problemin sonucunun doğruluğuna odaklanmaktadır. Bu noktada süreç temelli yöntemler, problem çözüme becerilerinde düşük performans sergileyen öğrenciler için öğretmenlere yol gösterici özellikler taşımaktadır. Şema temelli öğretim yöntemi de süreç temelli öğretim yaklaşımlarından birisidir (Powell ve Fuchs, 2018). Şemalar problem içerisinde yer alan ilişkileri anlamlandırmak için kullanılan, soyut olan problemi yarı somut ya da somut bir şekle dönüştürmek için kullanılan araçlar olarak tanımlanmaktadır (Marshall, 1995). Bu araçlar problemde geçen bilgiyi görselleştirmek, verilenleri ve istenenleri organize etmek için kullanılmaktadır (Jitendra, DiPipi ve Peron-Jones, 2002). Sözel matematik problem şemaları, problem çözüme sırasında bellekten bir miktar bilginin yakalanması durumunda, ona bağlı başka bilgilerin de aktif hale geçmesini sağlaması bakımından kritik bir öneme sahiptir. Öğrenciler bir kez özel bir şema ilişkisini tanımladığında, şema ilişkisi içinde yer alan diğer problem öğeleri üzerinde çalışmaya başlayabilirler ve problemi çözmek için bir plan geliştirebilirler (Jitendra & Hoff, 1996).

Bu çalışmada da sosyal hikâye içerisinde sözel matematik problemleri öğretimlerinde değişim problemleri çalışılmıştır. Değişim problemleri, bir nesnenin ölçülebilir miktarında süreç içerisinde oluşan farklılıklarla kendini ifade eder. Değişim problemleri başlangıç miktarı ile başlar. Daha sonra oluşan bir eylemle başlangıç miktarında bir değişim meydana gelir ve sonuç miktarı ortaya koyar. Değişim problemlerinin öğeleri ve bunlar arasındaki ilişkileri gösteren şema Şekil 1'de gösterilmektedir.



Şekil 1. Değişim problem şeması

Öğrenmede zorluk yaşayan öğrencilerin, genel olarak matematikteki başarısızlıklarının zekâlarına atfedilmesi sonucunda, özgüven kaybı yaşadıkları ve kaygı seviyelerinin yükseldiği (Elemek, 2008) buna bağlı olarak da matematiksel içeriğe yönelik problem davranış ya da motivasyon eksikliği şeklinde ortaya çıkan yoğun duygusal tepkiler verebildikleri ifade edilmektedir (İlhan ve Öner-Sünkür, 2013). Bu durum sosyal hikayelerden yararlanarak sözel matematik öğretimi çözmede motivasyonun artırılabilirliği konusunu akla getirmektedir.

Genellikle otizm spektrum bozukluğu (OSB) olan çocuklarda kullanılmak üzere tasarlanan Sosyal Hikayeler, genetik bozukluklarayrıca duygusal yetersizlik gibi diğer yetersizlik gruplarından etkilenen çocukların eğitiminde ve dikkat eksikliği hiperaktivite bozukluğu olan çocuklarıçinde kullanılabilir (Delano & Stone, 2008). Kokina ve Kern (2010), bu yöntemin, özellikle genel eğitim popülasyonunda kullanıldığında, artan uygun sosyal davranışlarla ilişkili olduğu sonucuna varmıştır. Bazen sözlü veya fiziksel yönlendirme (Hagiwara ve Myles, 1999), video modelleme (Scattone, Wilczynski, Edwards ve Rabian, 2002) veya çizgi romanlar (Rogers ve Myles, 2001) gibi ek eğitim teknikleri Sosyal hikâyelerle birleştirilebilmektedir (Leaf vd., 2012). Sosyal hikâyelerin istenen becerileri rol oynamayı içeren öğretim etkileşimi ile birleştirilmesinin, tüm katılımcılar için hedef becerilerde %100 artışa ulaşılmasını sağladığını bildirmiştir (Buhs, Ladd, ve Herald, 2006; Herbert-Myers, Guttentag, Swank, Smith, ve Landry, 2006).

Sosyal hikâyenin amacı, bilgiyi doğru bir şekilde belirli bir içerik, format ve ses tonu ile bireye uygun bir şekilde sunmak olup katılımcının bir durum, beceri ya da kavram anlayışını geliştirmektir. Sosyal hikâye yazılırken, hikâyenin yazılacağı katılımcının bireysel yetenekleri, dikkat süresi, öğrenme şekli ve katılımcının bunlara hazır olduğu zamandaki yetenek ve/veya ilgilerinin hikâyeye bireyselleştirilmesi önem taşır. Bu işlem yapılırken kelimelerin sözcüklerin ve cümlelerin anlamları açık, net ve anlaşılır olmalı, kullanılan dil, anlatmak istediğini doğrudan anlatmalı, bu doğrultuda seçilen kelime, sözcük ve cümleler net olacak şekilde seçilmelidir. Kullanılan dil olumlu olmalı ve kelimelerin kesin anlam içermesine dikkat edilmelidir.

Matematik alanı ile ilgili zorluklar öğrenme güçlüğü olan öğrenciler arasında sıklıkla yaşanmaktadır. Öğrenme güçlüğü, bir veya daha fazla alanın işlevselliğinde bozulmaya yol açan, çocukluk çağında sık görülen gelişimsel ve nörobiyolojik rahatsızlık olarak da tanımlanmaktadır (Vlachos, ve Avramidis, 2020).

Aynı zamanda DSM-V'te (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders/ Psikiyatrik Hastalıkların Tanımlanması ve Sınıflandırılması El Kitabı) bireyin: okuma, yazılı anlatım ve/veya matematik alanında güçlükler gösterdiği nörogelişimsel bir bozukluk olarak da tanımlanmaktadır (American Psychiatric Association [APA], 2013, s.66.)

Öğrenme güçlüğü yaşayan öğrencilerin yaklaşık %80'ninin okuma sorunları yaşadıkları ve bu okuma sorunu yaşayan öğrencilerin de büyük bir kısmının sözel matematik problemi çözme becerilerinde de güçlükler yaşadıkları bildirilmektedir. Öğrenme güçlüğü olan bireylerin temel özelliğinin; normal zeka düzeyine rağmen bireyin okuma, matematik ve yazılı anlatım becerilerini de içeren bilişsel süreçlerde ortaya çıkan bozulma olarak açıklanmasıdır (Vlachos ve Avramidis, 2020)

Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sözel matematik problem çözümede yaşadıkları güçlüklerin belirlenmesi amacıyla yapılan araştırmalar bulunmaktadır (Deng, Cai, Zhou ve Leung, 2022; Geary, Hoard, Nugent, Ünal ve Scofield, 2020; Hellstrand, Korhonen, Räsänen, Linnanmäki, ve Aunio, 2020). Ancak öğrenme güçlüğü olan çocuklarda hem sözel matematik problemlerinin öğretimini hem de motivasyonel destek sağlayarak müdahale sürecinin desenlendiği çalışmaların sayısı sınırlılık göstermektedir.

Bu araştırmanın başlıca hedefi, sosyal hikâye içerisinde sunulan şemaya dayalı sözel matematik problemi çözme yönteminin öğrenme güçlüğü olan öğrencilerde problem çözme performansları üzerinde etkili olup olmadığını ortaya koymaktır. Bu temel hedefe dayalı olarak araştırmada şu sorulara cevap aranmıştır:

a) Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sosyal hikâye içerisinde sunulan şemaya dayalı yöntemin sözel matematik problemleri değişim problemi çözme performansı üzerinde etkili midir?

b) Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sosyal hikâye içerisinde sunulan şemaya dayalı yöntemin, sözel matematik problemleri değişim problemi çözme davranışları 1 hafta sonrasında da sürdürmekte midir?

c) Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sosyal hikâye içerisinde sunulan şemaya dayalı yöntemin, sözel matematik problemleri değişim problemi çözme performansı genelleyebilmekte midir?

d) Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sosyal hikâye içerisinde sunulan şemaya dayalı yöntemin, sözel matematik problemleri değişim problemi çözme becerisine ait öğretmen sosyal geçerliği nasıldır?

Türkiye ve yurt dışında şema yöntemi ile gerçekleştirilen çeşitli araştırmalar bulunmaktadır. Karakoç (2002) yılında yaptığı araştırmada görme engelli öğrencilere çalışmış ve öğrencilerle sözel matematik problemlerin çözümünün öğretiminde, doğrudan öğretim yaklaşımına göre yapılan akran öğretiminin etkililiğini sınamıştır ve tek denekli araştırma modeli arasından çoklu yoklama kullanılarak değişim, sınıflama ve karşılaştırma problemlerinin öğretimi gerçekleştirilmiş ve sonuçların etkili olduğu belirlenmiştir.

Kahveci ve Serin, (2017) yılında DEHB olan öğrencilerle çalışma yapmış ve şema tabanlı sözel problem çözme stratejisinin, akran öğretimi ve video sunumu ile gerçekleştirilmesini incelemiştir. Araştırmada katılımcılar arası çoklu yoklama modeli kullanılmıştır. (Jitendra vd., 2007) yılında 94 öğrenme güçlüğü olan 12-14 yaş aralığındaki öğrencilerle çalışmıştır. Araştırmada ön-test, son-test karşılaştırma gruplu modeli ve şema yöntemi ile genel strateji öğretiminin sözel matematik problemlerini çözme ve matematik başarısı üzerindeki etkileri karşılaştırılmıştır. (Hughes ve Cuevas, 2020) yılında yapmış oldukları çalışmada öğrenme güçlüğü tanısı almış öğrencilerle şema temelli ve kelime stratejisi öğretimine yer vermiştir. (Fuchs, vd., 2021) şema tabanlı sözel matematik problemi öğretimin içine dil anlama becerisini gömerek kullanmışlardır.

(Chan ve Kwan, 2021) şema tabanlı öğretimi içine matematik ilişkili kelime hazinesinin öğretimini ekleyerek kullanmışlardır. Bu çalışmalardan yola çıkıldığında şema tabanlı sözel

matematik problemi çözme becerisi edinme çalışmaları içinde akran öğretimi, kendini gözlemlenme, doğrudan öğretim, video sunumu ile öğretim, genel matematik öğretimi ile karşılaştırılarak öğretim, kelime stratejisi, dil anlama stratejisi, matematiksel kelime hazinesi öğretimi ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Şema yönteminin sosyal hikaye stratejisi ile birlikte öğretildiği çalışmalara rastlanmamıştır.

## YÖNTEM

### Katılımcılar:

Katılımcıların gerçek isimleri yerine X, Y ve Z kodları kullanılmıştır. X, 9 yaşında, ilköğretim üçüncü sınıf öğrencisidir. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde bulunan ve Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Dairesi'ne bağlı olan bir özel eğitim okulunda 5 tam gün hem grup hem de bireysel dersleri almakta ve SOS çocuk köyünde kalmaktadır. X sözel ifade edici dil gelişimini geç tamamlanmış ve dil terapisi desteği almıştır. Katılımcının alıcı dili ve ifade edici dilinin sosyal hikâyeler ile öğretim yapmak için uygun olduğu hikâyedeki 5N1K sorularına verdiği doğru yanıtlar ile kontrol edilmiştir. Katılımcı kendisine verilen yönergeleri anlayıp yerine getirmektedir. Matematik de  $2B+2B$  eldeli işlemleri bağımsız olarak yapabilmekte ayrıca  $2B-2B$  onluk bozarak çıkartma işlemlerini bağımsız olarak yapabilmektedir. X öğrencisi bu zamana kadar aldığı eğitimde, sözel matematik problemi çözme becerilerine ilişkin şema yöntemi öğretmenleri kullanmamıştır. Benzer şekilde sosyal öykü de eğitiminde kullanılmamıştır. Katılımcı ileriye doğru birer, ikişer, üçer, dörder ve beşer olmak üzere 100'e kadar ritmik sayma becerisine sahiptir.

**Y:** 10 yaşında, ilköğretim dördüncü sınıf öğrencisidir. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde bulunan ve Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Dairesi'ne bağlı olan bir özel eğitim okulunda 5 tam gün grup ve ayrıca bireysel dersler almaktadır. Y alıcı dili ve ifade edici dili gelişmiştir. Katılımcının alıcı dili ve ifade edici dilinin sosyal hikâyeler ile öğretim yapmak için uygun olduğu hikâyedeki 5N1K sorularına verdiği doğru yanıtlar ile kontrol edilmiştir. Katılımcı kendisine verilen yönergeleri anlayıp yerine getirmekte ancak okuduğunu anlamakta zorluk çekmektedir. Matematik de  $2B+2B$  eldeli işlemleri bağımsız olarak yapabilmekte ayrıca  $2B-2B$  onluk bozarak çıkartma işlemlerini bağımsız olarak yapabilmektedir. Y öğrencisi bu zamana kadar aldığı eğitimde, sözel matematik problemi çözme becerilerine ilişkin şema yöntemi öğretmenleri kullanmamıştır. Aynı şekilde sosyal öykü de eğitiminde kullanılmamıştır.

**Z:** 10 yaşında, ilköğretim dördüncü sınıf öğrencisidir. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde bulunan ve Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Dairesi'ne bağlı olan bir özel eğitim okulunda 5 tam gün grup ve bireysel dersler almaktadır. Katılımcının alıcı dili ve ifade edici dili gelişmiştir. Katılımcının alıcı dili ve ifade edici dilinin sosyal hikâyeler ile öğretim yapmak için uygun olduğu hikâyedeki 5N1K sorularına verdiği doğru yanıtlar ile kontrol edilmiştir. Katılımcı kendisine verilen yönergeleri anlayıp yerine getirmektedir. Z öğrencisi okuduğunu anlamakta zorluk çekmektedir. Matematik de  $2B+2B$  eldeli işlemleri bağımsız olarak yapabilmekte ayrıca  $2B-2B$  onluk bozarak çıkartma işlemlerini bağımsız olarak yapabilmektedir. Z öğrencisi bu zamana kadar aldığı eğitimde, sözel matematik problemi çözme becerilerine ilişkin şema yöntemi öğretmenleri ve sosyal öykü eğitiminde kullanılmamıştır.

### Hedef Becerilerin Seçimi:

Hedef becerilerin seçiminde katılımcıların öğretmenleri ile bir ön görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu ön görüşme ile öğrencilerin yapmakta zorlandıkları beceriler belirlenmiştir. Daha sonrasında öğretmenlerin görüşleri pandemi sonrasında yeniden alınmıştır. Yapılan gözlemlerden sonra öğrencilerin problem çözebilecek önkoşullara sahip olduğu belirlenmiştir. Sınıf içindeki sözel matematik problemi çözme çalışmaları esnasında öğrencilerin başka konular ile ilgilendikleri ve derse katılmadıkları öğretmen tarafından ifade edilmiştir. Aynı zamanda SOS çocuk evinde olan öğrencilerin sorumlu SOS öğretmenleri ise sözel matematik

problemlerinin olduğu ödevleri öğrencilerin yapmadığı bilgisine ulaşılmıştır. Son görüş olarak sözel problem çözme becerisinin çalışılmasının gerekli olduğuna karar verilmiştir.

### **Ortam:**

Araştırmanın; başlama düzeyleri, yoklama, öğretim ve izleme fazları Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde bulunan ve Milli Eğitim Bakanlığı İlköğretim Dairesi'ne bağlı olan bir özel eğitim okulunda bulunan bireysel eğitim sınıfında yapılmıştır. Ayrıca bu okula devam eden SOS çocuk köyünden öğrenci de bulunmaktadır. Bu sınıfta bir bireysel eğitim masası, iki adet sandalye iki adet materyal dolabı bulunmaktadır.

### **3.2.2.Gözlemci:**

Araştırmanın gözlemciler arası güvenilirlik ve uygulama güvenilirliği verileri, özel eğitim öğretmenliği mezunu ve bu alanda yüksek lisans mezunu olan iki araştırma görevlisi tarafından alınmıştır. Gözlemciye problem çözme becerisine yönelik sosyal hikâye içinde yer alan şemaya dayalı yöntemin sözel matematik problem çözme konusunda bir oturumluk eğitim verilmiştir.

### **Pekiştireçler:**

Araştırmada pekiştireçlerin belirlenmesinde öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sınıf öğretmenleri ile görüşme sonucu karar verilmiştir. Görüşme sonunda öğrencilere sözel, sosyal ve yiyecek pekiştireçler kullanılmıştır.

### **Araç-Gereçler:**

Değişim şemaları sosyal hikâyeye gömülerek öğretim çalışmaları oluşturulmuştur. Araştırma da alınan verileri kayıt altına almak amacıyla veri kayıt formları hazırlanmıştır ve video kamera kullanılmıştır.

### **Araştırma Modeli:**

Tek Denekli Deneysel Araştırma Modeli: Tek veya çoklu deneklerden standart koşullarda yapılan ölçümler alınarak bir uygulamanın etkililiğinin her bir denekte, kendi içinde değerlendirilen araştırmalardır (Tawney ve Gast, 1984). Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sözel problem çözme becerisinin öğretiminde sosyal hikâye içinde sunulan şemaya dayalı öğretim yönteminin etkililiğinin incelendiği bu araştırmada tek denekli araştırma modellerinden katılımcılar arası çoklu yoklama modeli kullanılmıştır.

### **Katılımcılar Arası Çoklu Yoklama Modelinin Araştırmada Kullanılması**

Araştırmada, üç öğrenme güçlüğü olan katılımcının başlama düzeyi, öğretim aşaması (sağaltım), izleme ve genelleme evrelerinden oluşmaktadır.

### **Sosyal Hikâye İçinde Şemaya Dayalı Problem Çözme Yönteminin Uygulanması**

**1. Evre:** Problem şemasının tanımlanması ve gösterilmesi. Öğrenciye öncelikle bütün öğeleri bilinen bir problem verilir. Bu aşamada bu olay zinciri öğrenciye sözel olarak anlatılırken aynı zamanda uygun olan(değişim) şema çizilerek öğrenciye model olunur. Öğrenciye burada ilk sayıda bir değişim olduğu için bu tipteki sözel matematik problem şemalarının değişim şeması olduğu açıklanır. Öğrencinin ikinci aşamaya geçebilmesi için bu aşama ön koşul niteliği teşkil etmektedir.

**2. Evre:** Problem Çözme: Öğrenciye ilk evrede yeterli düzeye geldiği zaman bu aşama geçilmiştir. Değişim problemlerinde verilen sözel problemde sayıları şemaya nasıl yerleştireceği açıklanır. Öğrenciye içinde bir ögesi eksik olan problem yazılı olarak verilmiştir. Örneğin Öğrenciye “Ali'nin 45 eriği vardı. Ali eriklerinin 17 tanesini yedi. Ali'nin kaç eriği kaldı?” Problemdeki bilinmeyen ögesinin belirlenmesi ve problem şemasındaki yerinin boş bırakılarak şemaya yerleştirilmesi açıklanmıştır. Eksik olan ögenin şemadaki yerine göre hangi işlemi

seçmesi gerektiği öğretilmiştir. Öğrenci işlemi yaptıktan sonra yaptığı işlem basamakları kontrol ettirilmiştir. Öğrenci, problemleri şemaları kullanarak çözebilmede bağımsızlığına ulaştığında, şemalar kaldırılmış ve öğrencinin problemi okuduktan sonra kendisinin şema çizerek problemi çözmesi istenmiştir.

İzleme Oturumları, öğretim tamamlandıktan bir hafta sonra uygulamacı tarafından gerçekleştirilmiştir. İzleme oturumları, deneğin değişim türü problemleri, öğretim sonrasında ne düzeyde koruduklarını araştırmak amacıyla düzenlenmiş ve araştırma süreci üç genelleme oturumu ile tamamlanmıştır.

### **Bağımlı Değişkenle İlgili Ölçümler ve Puanlama:**

#### **Sözel matematik problem testleri:**

Araştırmada öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin başlama düzeyi, öğretim sırası, izleme ve genelleme fazları için sözel matematik değişim problemlerini çözme performanslarını belirlemek için araştırmacı tarafından hazırlanan 10'ar soruluk toplama ve çıkartma problemi setleri oluşturulmuş ve uygulanmıştır. Değişim problemleri A4 kâğıtları boyutunda hazırlanmıştır ve sosyal hikâyelerinin içine çalışma soruları olarak koyulmuştur.

**Sosyal hikâye:** Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sözel (değişim) matematik problemlerindeki performanslarını arttırmak için sosyal hikâyelerin içine 10 sorudan oluşan değişim problemleri gömülmüştür. Bu amaç doğrultusunda öğrencilerin kendilerine ait fotoğraflarının bulunduğu ve motivasyonlarının artması için araştırmacı tarafından sosyal hikâyeler hazırlanmıştır.

### **Araştırmada Kullanılan Sosyal Hikâye Örnekleri:**

#### **1. X öğrencisi'nin sosyal hikâyesi:**

Çalışmama sosyal hikâyemi okumakla başladım (betimleyici cümle). Bu benim özel hikâyem (betimleyici cümle). Burada benim resmim var (betimleyici cümle). Yapacağım çalışma da kitabımın içinde sözel matematik problemlerim var (kontrol cümlesi). Ben çalışmamı yaparken tüm dikkatimi toplayacağım (kontrol cümlesi) Çalışmamı yaparken elimden gelenin en iyisini yapacağım (yönlendirici cümle) Çalışmamı yaparken bazen yorulabilirim (betimleyici cümle). Yorulduğumda elimi kaldırıp bir kez mola alabilirim (yönlendirici cümle). Çok çalışırsam ve hiç mola almazsam öğretmenim bana gofret verecek (kontrol cümle). İşte benim çalışma sayfam. Bu çalışma sayfamı mola almadan güzelce çalışırsam öğretmenim çok mutlu olur (yansıtıcı cümle). Ben de yeni şeyler öğrenip çok mutlu olurum (yönlendirici cümle). Sonra da meyve suyumu hak ederim ve öğretmenim bana bir yıldız verir(kontrol cümle). Bu yıldızı kurumdaki öğretmenime verdiğimde benim okulda çok güzel çalıştığımı anlarlar(yansıtıcı cümle).Kurum öğretmenlerim çok sevinir (yansıtıcı cümle). Onlar mutlu olduğu için ben de çok sevinirim (yönlendirici cümle) Matematikte sözel problem çözmek çok önemli bir beceridir (sonuç cümlesi).

#### **Sosyal hikâye 5N 1K soruları:**

- 1) Çalışmaya nasıl başladınız?
- 2) Sosyal hikâyenin içinde ne var?
- 3) Çalışmamızı yaparken ne zaman mola alabilirsin?
- 4) Öğretmenin sana neden gofret verecek?
- 5) Kurum öğretmenine yıldızını verdiğinde nerede güzel çalıştığınızı anlarlar?
- 6) Okuduğun sosyal hikâye kimindir?

#### **Pilot Çalışma:**

Araştırmanın uygulama aşamasında karşımıza çıkabilecek aksaklıkları belirleyebilmek ve önlem alabilmek için pilot çalışma hazırlanıp uygulanmıştır. Pilot çalışma öncesinde uygulamacının sosyal hikâye içerisinde sunulan şema yöntemi sözel matematik değişim problemi öğretimi konusunda deneyim kazanması için tipik gelişim gösteren bir öğrenci ile birer öğretim oturumu

yapılmıştır. Pilot çalışması sosyal hikâye içerisine gömülerek sunulan sözel matematik problemlerini çözme becerisinde, yetersizlik gösteren bir öğrenme güçlüğü tanımlı öğrenciyle yapılmıştır.

Pilot çalışmada uygulama yapılan Aslı 10 yaşında ilkokul 4.sınıf öğrencidir. Haftanın 3 günü devam ettiği ilkokulda bulunan kaynak odada özel eğitim ilişkili bireysel ders almaktadır. Matematikte  $2B+2B$  eldeli toplama işlemlerini ve  $2B-2B$  ondalık bozmayı gerektir çıkarma işlemlerinin bağımsız olarak yapabilmektedir.

Pilot çalışma öğrencinin devam ettiği ilkokulun kaynak odasında yapılmıştır. Bu çalışma bir hafta sürmüştür. Pilot çalışmada başlama düzeyi oturumları aynı gün içerisinde iki oturum ve aralarında 15 dakikalık mola verilecek şekilde yapılmıştır.

Uygulama planlandığı gibi gerçekleştirilmiş, herhangi bir sorun ile karşılaşmadığından uyarılama yapma gereksinimi ortaya çıkmamıştır.

### **Uygulama Süreci:**

Uygulamaya başlamadan önce katılımcıların ailelerinden kamera kayıtları ve araştırmaya katılmaları için sözlü ve yazılı olarak onayları alınmıştır. Ailelerden “Aile Onay Formu” ile yazılı onay alınmıştır.

a) Uygulamacı ve katılımcı masa başında karşılıklı olarak oturarak (yapılandırılmış sözel matematik değişim problemleri uygulamasıyla öğretilecek setler sınanırken) veya katılımcı için tasarlanan etkinliğin içinde (sosyal hikâye uygulamasıyla öğretilecek setler sınanırken) karşılıklı olacak şekilde oturmuştur.

b) Uygulamacı oturumların başında öğrencinin dikkatini çekmek için dikkat sağlayıcı uyaran sunmuştur (Ör., “....., seninle şimdi sosyal hikayedeki sözel matematik problemlerine bakacağız. Hazır mısın?”, “Hikâyeyi okumaya hazır mısın?”).

c. Uygulamacı katılımcının davranışını pekiştirmiştir (ör., “Harikasın, süpersin.”).

d) Yanıt aralığı boyunca çocuğun tepkisini beklemiştir.

e)Uygulamacı öğrencinin doğru tepkilerini (+), yanlış tepkilerini ve tepkide bulunmamasını (-) olarak forma kaydetmiştir. Araştırmada öğrencilerin çözmüş olduğu sözel matematik problem testleri kayıt formlarına işaretlenmiştir.

**Öğretim süreci:** Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sosyal hikâyeye gömülü olarak sunulan şemaya dayalı sözel matematik problemi çözme becerisinin öğretimi 5 aşamada gerçekleştirilmiştir;

### **Problem öğelerinin ayırt edilmesi:**

Değişim türü problemlerinin öğelerini öğretmek için (Jitendra ve Hoff 1996); (Jitendra, Hoff ve Beck (1999); Marshall 1995)’in çalışmalarından yararlanılmıştır. Bu aşamada öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin okudukları problemlerdeki öğeleri şema içine yerleştirmesi için ilk önce oturumda eş zamanlı işaret ipucu yöntemi ile çalışılmıştır.

### **Problemdeki bilinmeyen miktarın belirlenmesi:**

Öğretimin ikinci aşamasında bilinmeyen miktar bulunan problemlerle çalışılmıştır. Problemdeki bilinmeyen miktarın belirlenmesi ve problem şemasındaki yerinin boş bırakılması bu aşamada öğrencilerin öğretim aşamasındaki tepkilere bakılarak eş zamanlı işaret ipucu yöntemini geri



çekip sabit bekleme süreli öğretim yöntemi kullanılmıştır. Öğrenciler ölçütü karşıladıktan sonra ise sabit bekleme süreli öğretim yöntemi de geri çekilmiştir. Öğretim sırasında öğrencinin bilinmeyen miktarı bulması için öğretmen basit sorular sorarak öğretimi desteklemiştir.

**Sözel Matematik Problemindeki bütün sayısını bulma:** Bu aşamada öğrencilere değişim problemlerindeki bütün sayıları bulma öğretimi yapılmıştır. Bir değişim probleminde bütün sayıyı bulmak için ilk olarak problemin arttığını yoksa azaldığını mı gösterdiğini belirlenmelidir. Problem arttığını gösteriyorsa bütün sayı sonuç miktarı, problem azalmayı gösteriyorsa bütün sayı başlangıç miktarıdır. Karşılaştırma problemlerinde temel ve karşılaştırılan miktarlardan büyük olanı bütün sayıdır (Jitendra vd., 1999). Öğretimin bu aşamasında sırasıyla arttığını gösteren değişim problemleri, azalmayı gösteren değişim problemlerinde bütün sayıyı bulma çalışması yapılmıştır.

**Sözel Matematik Problemlerini çözmek için uygun işlemi belirleme:** Sözel matematik problemlerini çözmek için uygun işlemi belirleme öğretimi amacıyla Stein vd., (2005) işlem ailesi kavramı kullanılmıştır. İşlem ailesinde “bütün sayı bilinmiyorsa toplama yaparız” ve “Bütün sayı biliniyorsa çıkarma yaparız” kuralları bulunmaktadır. Öğrenciye işlem ailesi, bütün ve parça sayılar (part of the total) tanıtıldıktan sonra bütün sayının bilindiği ve bilinmediği örneklerle alıştırmaya yönlendirilmiştir.

**Sözel Matematik Problemlerini Çözme:** Sözel matematik problemlerini çözme aşamasında daha önce öğretilen basamaklar sözel matematik problem çözme becerisinin içinde bütünleştirilmiştir. Bu aşamanın başlangıcında eş zamanlı işaret ipucu yöntemi kullanılarak sözel matematik problem şemaları kullanılmış. Daha sonra öğrencilerin tepkilerine bakılarak eş zamanlı yöntemi geri çekip sabit bekleme süreli öğretim yöntemi uygulanmıştır. Öğretmen sorular sorarak süreci yapılandırmış ve öğrencilerin daha önce öğrendiği becerileri uygulamasını sağlamıştır. Öğrenci, sözel matematik problemlerini şemaları kullanarak bağımsız bir şekilde çözüme ulaştıncaya sabit bekleme süreli yöntem geri ekilmiştir. Sözel matematik problemlerinin çözümlenmesi aşamasında değişim problemlerinde bilinmeyenleri karışık olarak verilmiştir.

Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin sosyal hikâye içerisinde şemaya dayalı sözel matematik problemlerinin öğretimi her öğrenci için 10 oturumda tamamlanmıştır. Daha önce sosyal hikâye içerisinde gömülü olarak şema yönteminin kullanılmamasından dolayı izleme ve genelleme oturumlarına geçmeden önce öğrencilerin sınıf öğretmenleri ile eğitim düzenlenip uygulanan yöntem sınıf öğretmenlerine öğretilmiştir.

### **İzleme ve Genelleme:**

#### **İzleme oturumları:**

İzleme oturumları öğretim koşullarında kazandırılan hedef uyarıların (görev davranışları ve sözel matematik değişim problemleri) öğretim koşulları sona erdikten 1 hafta sonra da korunup korunmadığını belirlemek üzere uygulamacı tarafından düzenlenmiştir. “İzleme Oturumları Veri Toplama Formu”nu kullanarak verileri kaydedilmiştir.

#### **Genelleme oturumları:**

Genelleme oturumları katılımcıların sınıf öğretmenleri tarafından yapılmıştır. Sınıf öğretmenlerine bir yoklama denemesinin nasıl düzenleneceği sözlü olarak uygulamacı tarafından açıklanmıştır. Uygulamacının gerçekleştirdiği yoklama oturumu kayıtları izlettirilmiştir ve karşılıklı uygulamalar yapılarak oturumları nasıl gerçekleştirecekleri uygulamalı bir şekilde de gösterilmiştir. Kayıt formlarını nasıl tutacakları anlatılmıştır. Genelleme oturumlarında öğrenciler için hazırlanmış sosyal hikâyeler ve içinde sunulan sözel matematik problemleri kullanılmıştır. Uygulama öncesi ve uygulama sonrası için aynı veri toplama formu kullanılmıştır. Sınıf öğretmenlerinin de tıpkı araştırmacı gibi genelleme oturumlarında sosyal hikâyeler içinde

sunulan sözel matematik değişim problemlerine ilişkin üç deneme sunmaları istenmiştir. Genelleme oturumları izleyen şekilde gerçekleştirilmiştir:

#### 4.Bulgular:

##### 4.1.Verilerin Toplanması:

**Etkililik Verilerinin Toplanması:** Tüm oturumlar video kamera kullanılarak kaydedilmiş ve araştırma verileri uygulamacı tarafından bu kayıtlar izlenerek Sosyal Öykü İçinde Sunulan Sözel Matematik Problem Çözme Kayıt Formu kullanılarak toplanmıştır. Daha sonra doğru cevap, yanlış cevaplar vasıtası ile araştırmacı ve gözlemci tarafından hesaplanmıştır.

*Güvenirlilik Verilerinin Toplanması:* Çalışmada bağımlı ve bağımsız değişkene ilişkin güvenirlilik verileri toplanmıştır. Güvenirlilik verilerinin toplanması için uygulama ortamına yerleştirilen kamera ile oturumların tümü kaydedilmiş ve kaydedilen tüm oturumların %30'u yansız atama yoluyla seçilip gözlemcilerle izletilmiştir.

*Gözlemciler Arası Güvenirlilik:* Araştırmada tüm değerlendirme aşamalarını içerecek şekilde % 30'u için iki gözlemci ile gözlemciler arası güvenirlilik hesaplanmıştır. Gözlemciler arası güvenirlilik verileri;  $[\text{görüş birliği} / (\text{görüş birliği} + \text{görüş ayrılığı}) \times 100]$  formülü kullanılarak hesaplanmıştır. Gözlemciye öğrencinin çalışma kâğıtları ve video kayıtları verilmiş ve öğrencinin doğru cevap yüzdesini belirlemesi istenmiştir.

*Uygulama Güvenirliliği:* Uygulama güvenirliliği belirlenen oturumların kamera kayıtlarını izleyecek olan gözlemcinin, uygulamacının gerçekleştirdiği uygulamanın hazırlanan uygulama planına ne ölçüde uygunluk gösterdiğini belirlemek üzere yürüttüğü güvenirlilik çalışmasıdır (Gast, 2009). Uygulama güvenirliliği verileri;  $(\text{gözlenen öğretmen davranışı} / \text{planlanan öğretmen davranışı} \times 100)$  formülü kullanılarak hesaplanmıştır (Gast, 2009).

*Uygulama güvenirliliği:* Uygulamacının gerçekleştirdiği uygulamanın hazırlanan uygulama planına ne ölçüde uygunluk gösterdiğini belirlemek üzere yürüttüğü güvenirlilik çalışmasıdır (Gast, 2010). Uygulama güvenirliliği verileri;  $(\text{gözlenen öğretmen davranışı} / \text{planlanan öğretmen davranışı} \times 100)$  formülü kullanılarak hesaplanmıştır (Gast, 2010).



**Şekil 2.** Özel matematik problemlerindeki doğru cevap sayısı

Şekil 2 de görüldüğü gibi:

“X” birinci katılımcının başlama düzeyindeki sözel matematik değişim problemlerinde yapılan oturumlarda 10 sorudan sadece 2 tane sözel matematik değişim problemini doğru olarak cevaplamıştır. Uygulama düzeyi oturumlarında yapılan sözel matematik değişim problemlerindeki değerlendirmelerde 10 sorudan 3 tane doğru cevaplamış ve son 3 oturumda alınan değerlendirmelerde ise 10 sorunun 10nuna da doğru cevap vermiştir. İzleme sürecinde yapılan sözel matematik değişim problemleri değerlendirmesinde X öğrencisi 10 sorudan 9 soruna doğru cevap vermiştir. Genelleme aşamasında yapılan sözel matematik değişim problemleri değerlendirmesinde sırası ile 10 soruda 10, 10 soruda 9 ve son olarak 10 sorunun hepsine doğru cevap vermiştir.

“Y” ikinci katılımcının başlama düzeyindeki sözel matematik değişim problemlerinde yapılan oturumlardaki en son değerlendirmede 10 sorudan 3 tane sözel matematik değişim problemini doğru olarak cevaplamıştır. Uygulama düzeyi oturumlarında yapılan sözel matematik değişim problemlerindeki değerlendirmelerde 10 sorudan 5 tane doğru cevaplamış ve son 3 oturumda yapılan değerlendirmelerde ise 10 sorunun 10nuna da doğru cevap vermiştir. İzleme sürecinde yapılan sözel matematik değişim problemleri değerlendirmesinde Y 10 sorudan 10nuna da doğru cevap vermiştir. Genelleme aşamasında yapılan sözel matematik değişim problemleri değerlendirmesinde ise ardı ardına gelen üç oturumda 10 sorunun 10nuna da doğru cevap vermiştir.

“Z” üçüncü katılımcının başlama düzeyindeki sözel matematik değişim problemlerinde yapılan oturumlardaki en son değerlendirmede 10 sorudan 2 tane sözel matematik değişim problemini doğru olarak cevaplamıştır. Uygulama düzeyi oturumlarında yapılan sözel matematik değişim problemlerindeki değerlendirmelerde 10 sorudan 6 tane doğru cevaplamış ve son 3 oturumda yapılan değerlendirmelerde ise 10 sorunun 10nuna da doğru cevap vermiştir. İzleme sürecinde yapılan sözel matematik değişim problemleri değerlendirmesinde Z 10 sorudan 10nuna da doğru cevap vermiştir. Genelleme aşamasında yapılan sözel matematik değişim problemleri değerlendirmesinde ise üç ardı sıra gelen genelleme oturumunda 10 sorunun 10 nuna doğru cevap vermiştir.

#### 4.4. Tartışma:

Araştırma sonuçları, sosyal hikâye içerisinde şemaya dayalı sözel matematik problemi çözme becerisinin öğrenme güçlüğü olan üç öğrencinin de sözel matematik problemi çözme performanslarında olumlu yönde artışlara yol açtığını göstermektedir. Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin başlama düzeyi verileri öğretim sonu verileriyle kıyaslandığında, öğretim sonrasında daha yüksek oranda sözel matematik problemlerini doğru olarak çözdükleri görülmüştür. Ayrıca öğretim oturumlarına başlamadan önce öğrencilerin sosyal hikâyelerini okuyup sonra öğretime başladığında, sözel matematik problemlerini problem davranışlar

sergilemeden çözdükleri gözlemlenmiştir. Öğrencilerin performanslarındaki bu değişiklik, her biri 45 dakika süren 12 öğretim oturumunda oluşmuştur. Bu sonuçlar, şemaya dayalı sözel matematik problemlerini çözme yöntemini kullanılarak yapılan önceki araştırmaların bulguları ile paralellik göstermektedir (Jitendra ve Hoff 1996; Jitendra vd., 1998; 1999; 2002). Öğretim sonu değerlendirmelerinde öğrenme güçlüğü olan öğrencilerin üçü de problemlerin hepsini işlem ailesini yazarak çözdükleri kanısına varılmıştır. Bu davranış, öğrencilerin üçünün de öğrendikleri problemleri çözme yöntemini problem çözerken kullandıkları izlenimini oluşturmaktadır. Öğretim öncesi değerlendirmeler sırasında üç öğrencinin de problemlerin büyük çoğunluğunu toplama işlemi veya hep çıkartma işlemi yaparak çözdüğü gözlenmiştir. Buna karşılık öğretim sonu, genelleme ve izleme oturumlarında öğrencilerin hemen hemen eşit sayıda toplama ve çıkarma işlemlerini yaptıkları görülmektedir. Fleischner, Nuzum ve Marzola (1987), öğrencilerin problemi nasıl çözeceklerini bilmedikleri durumlarda, problemdeki sayıları toplama eğiliminde olduklarını göstermektedir. Araştırma bulguları da bu görüşü doğrular niteliktedir.

Tek denekli çalışmalar, tipik olarak grafiğe dönüştürülmüş verilerin görsel olarak incelenmesi ile yorumlanır. Tek denekli çalışmaların bu tür görsel incelemesi öznel olabilir ve sonuçların nesnel bir araya getirilmesinde sorun çıkabilir (Reynhout ve Carter, 2006). Örtüşmeyen verilerin yüzdesinin hesaplanması alternatif olarak önerilir (Scruggs, Mastropieri, & Casto, 1987). Başlangıçtan eğitim sonuna kadar olan sürede sonuçların grafiksel bir verisini kullanarak, örtüşmeyen verilerin yüzdesi, en yüksek (veya uygunsuz en düşük) temel veri noktasını aşan işlem veri noktalarının sayısının toplam uygulama veri noktaları 100 ile çarpılır (Salzberg, Strain, & Baer, 1987; Scruggs et al., vd., 1987; Strain, Kohler, & Gresham, 1998; White, 1987). Bu uygulama bir dizi alanda uygulanarak değer kazanmıştır (e.g., Didden, Duker, & Korzilius, 1997; Mathur, Kavale, Quinn, Forness, & Rutherford Jr., 1998; Scruggs, Mastropieri, Forness, & Kavale, 1988; Xin & Jitendra, 1999). Mevcut analizde, tüm deneklerde ve tüm koşullarda çakışmayan veri noktalarının havuzlanmış sayısı kullanılarak her çalışma için bir PND istatistiği hesaplanmıştır. Ek olarak ilgili her hikâye için bir PND istatistiği hesaplandı. 91 ile 100 arasında olan bir PND oldukça etkili bir müdahaleyi gösterir. 71 ile 90 arası orta derecede etkili, 51 ile 70 arası hafif derecede etkili ve 0 ile 50 arası etkili değil anlamına gelmektedir. (Mastropieri, Scruggs, Bakken, & Whedon, 1996).

Bu çalışmanın PND istatistiğine bu şekilde hesaplanmış ve puanlama sonucu 95 in üzerinde çıktığından yapılan uygulamanın etkili olduğu belirlenmiştir. Bu çalışma ile öğrencilerin sözel matematik problem çözmeye yeteneklerini keşfedip kendilerini hem akademik alanda geliştirerek geleceğin bağımsız bireyleri olmaya bir adım daha yaklaştıklarının kanısına varılmıştır.

### **Sınırlılıklar ve İleri Araştırmalara Yönelik Öneriler**

Araştırma sonuçları öğrenme güçlüğü olan her üç öğrencinin de sözel matematik problemlerini çözme performanslarında artışa işaret etmesine karşın araştırmanın birkaç açıdan sınırlılığı olduğu düşünülmektedir:

1. Araştırma öğrenme güçlüğü olan üç erkek katılımcı çocukla yürütülmüştür.
2. Araştırma katılımcı çocukların özel eğitim aldıkları kurumun bireysel odasında uygulanmıştır. Bu sebeple araştırmada elde edilen etkililik, verimlilik bulgularının daha fazla ortama genellemesiyle ilgili bir sınırlılık söz konusudur.
3. Şema şemaya dayalı yöntemin sadece değişim problemleri çözme becerisi üzerinde çalışılmıştır.

**Uygulamaya yönelik öneriler:** a. Öğrenme güçlüğü olan öğrencilerde sosyal hikâye içinde sunulan şemaya dayalı yöntemin değişim problemleri çözme becerisi yönteminin sınıf içinde benzer problem yaşayan diğer öğrencilerde kullanılması, öğretimin uyarlanması açısından

bütünleştirilmiş sınıf ortamları için önerilebilir. b. Araştırma bulguları ışığında öğrenme gücü olan öğrencilerde sunulacak öğretim oturumları daha az yapılandırılmış ortamda daha fazla etkinlikle sunulabilir. c. Araştırmaların ve öğretim sürecinin verimliliği artırmak üzere hedeflenmeyen bilgi sunumunun akran öğretimi, kendini kontrol etme gibi farklı sunumları gerçekleştirilebilir. Sınıf öğretmenlerinin öğrenme güçlüğü olan öğrencilerde sosyal hikâye ve şema yöntemini bir arada kullanabilmeleri, yeterli hale gelmelerini sağlamak amacıyla eğitim programları düzenlenebilir.

*İleri araştırmalara yönelik öneriler:* Çalışma ilk olma özelliği taşıdığı için yinleme çalışmalarına gereksinim duyulmaktadır. b. Öğretim sunumu farklı modalitelerde gerçekleştirilebilir. c. Farklı yetersizlik türlerinin yer aldığı sosyal hikâye içerisinde sunulan şema dayalı yöntemin değişim problemleri çözme becerisi üzerindeki etkisi uygulamalarının yer aldığı araştırmalar gerçekleştirilebilir. d. Bu araştırmada sosyal hikâye içerisinde sunulan şemaya dayalı sözel matematik değişim problemleri uygulamaları eşzamanlı ipucuyla öğretim uygulamasıyla sunulmuştur. Diğer yanılsız öğretim uygulamalarının kullanılmasıyla sunulan sosyal hikâye içerisinde şema yöntemi uygulamalarının karşılaştırıldığı araştırmalar tasarlanabilir. Ayrıca araştırmada Sosyal hikâye içerisinde sunulan şemaya dayalı sözel matematik değişim problemleri ve görev davranışları üzerinde çalışılmıştır, diğer sözel matematik problem türlerinin bulunduğu araştırmalar tasarlanabilir. e. Bu araştırmada sosyal geçerlik verileri için sınıf öğretmenlerinin görüşleri alınmıştır. İleriki araştırmalarda yapılacak uygulamalara ilişkin olarak özel eğitim öğretmenlerinden de sosyal geçerlik verileri toplanabilir. Ayrıca genelleme verileri elde edilirken özel eğitim öğretmenleri sürece dâhil olmaları sağlanabilir.

Sonuç olarak özel eğitim uygulamaları içinde matematik problemi çözme güçlüğü olan öğrenciler için sosyal hikâye içinde sunulan şemaya dayalı sözel matematik problemi çözme becerisinin kullanılması öğrencilerin akademik beceri ediniminde olumlu sonuçlar vereceği izlenimi edinilmiştir. Şemaya dayalı sözel matematik problemlerini çözme becerisi kavramsal ve süreçsel bilgiyi bir arada kullanarak, öğrencilerin problem yapılarını kavramalarını kolaylaştırdığından ev aynı zamanda düşünme becerilerini geliştirdiğinden öğrencilerin hayata atıldıklarında bir adım daha topluma verimli olacak şekilde uyum sağlamalarında başarı göstermeye yaklaştıkları izlenimi elde edilmiştir.

#### **KAYNAKÇA:**

Anderson, John. (1987). "Skill acquisition: Compilation of weak-method problem solutions". *Psychological Review*, 94, 192-210.

Baloğlu, Mustafa. (2001). "Matematik Korkusunu Yenmek". *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4/1, 59-76.

Bock, M.; Rogers, M. F.; Myles, B. S.. (2001). "Using Social Stories and Comic Strip Conversations to Interpret Social Situations for an Adolescent with Asperger Syndrome". *Intervention in School and Clinic*, 36/5, 310-313.

Bush, E.; Ladd, G.; Herald, S.. (2006). "Peer Exclusion and Victimization: Processes That Mediate the Relationbetween Peer Group Rejection and Children's Classroom Engagement and Achievement?". *Journal of Educational Psychology*, 98/1, 1.

Chan, W. W. L.; Kwan, J. L. Y.. (2021). "Pathways to Word Problem Molving: The Mediating Roles of Schema Construction and Mathematical Vocabulary". *Contemporary Educational Psychology*, 65, 101963.

Chung, Kevin. (2005). "Effects of Cognitive-based Instruction on Mathematical Problem

Solving by Learners with Mild Intellectual disabilities”. *Journal of Intellectual and Developmental Disability*, 30/4, 207-216.

Dağlı G. Ö.; Akçamete, G.; Güneyli, A.. (2020). “Impact of Co-teaching Approach in Inclusive Education Settings on the Developing of Reading Skills. *International Journal of Education and Practice*, 8/1, 1-17.

Delano, M.; Stone, L.. (2008). “Extending the Use of Social Stories to Young Children with Emotional and Behavioral Disabilities. *Beyond Behavior*, 18/1, 2-8.

Deng, M.; Cai, D.Z.; Leung, A.W.. (2022). “Executive Function and Planning Features of Students with Different Types of Learning Difficulties in Chinese Junior Middle School”. *Learning Disability Quarterly*, 45/2, 134-143.

Dobbs, J.; Doctoroff, G.; Fisher, P.; Arnold, D.. (2006). “The Association Between Preschool Children’s Socio-Emotional Functioning and Their Mathematical Skills”. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 27, 97-108.

Elemek, Müfide Arzu. (2008). Öğrenme bozukluğu olan çocuklarda benlik saygısının ve kaygı durumunun incelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Fuchs, L. S.; Seethaler, P. M.; Sterba, S. K.; Craddock, C.; Fuchs, D.; Compton, D., vd. (2021). “Closing the Word-problem Achievement Gap in First Grade: Schema-based Word-problem Intervention with Embedded Language Comprehension Instruction”. *Journal of Educational Psychology*, 113/1, 86.

Gast, D. L. (2009). *Single Subject Research Methodology in Behavioral Sciences*. Routledge.

Geary, D. C.; Hoard, M. K.; Nugent, L.; Ünal, Z. E.; Scofield, J. E..(2020). “Comorbid Learning Difficulties in Reading and Mathematics: The Role of Intelligence and in-Class Attentive Behavior”. *Frontiers in Psychology*, 11, 572099.

Gresham, Frank M. (1997). “Social Competence and Students with Behavior Disorders: Where We’ve Been, Where We Are, And Where We Should Go”. *Education and Treatment of Children*, 20/3, 233-249.

Gresham, F. M.; Elliott, S.N.. (1990). “Social Skills Rating System: Manual. American Guidance Service.

Hagiwara, T.; Smith, M. B.. (1999). “A Multimedia Social Story Intervention: Teaching Skills to Children with Autism. *Focus on Autism and Other Developmental Disabilities*, 14/2, 82-95.

Hebert-Myers, H.; Guttentag, C. L.; Swank, P. R.; Smith, K. E.; Landry, S. H.. (2006). “The Importance of Language, Social, and Behavioral Skills Across Early and Later Childhood as Predictors of Social Competence with Peers”. *Applied Developmental Science*, 10/4, 174-187.

Hellstrand, H.; Korhonen, J.; Räsänen, P.; Linnanmäki, K.; Aunio, P.. (2020). “Reliability and Validity Evidence of the Early Numeracy Test for Identifying Children at Risk for Mathematical Learning Difficulties. *International Journal of Educational Research*, 102, 101580.

- Hiebert, J.; Lefevre, P.. (1986). *Conceptual and Procedural Knowledge in Mathematics: An Introductory Analysis*. Conceptual and Procedural Knowledge: The case of mathematics, 2, 1-27. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Hughes, S.; Cuevas, J.. (2020). "The Effects of Schema-Based Instruction on Solving Mathematics Word Problems". *Georgia Educational Researcher*, 17/2, 2.
- Iseman, J. S.; Naglieri, J. A.. (2011). "A Cognitive Strategy Instruction to Improve Math Calculation for Children with ADHD and LD: A Randomized Controlled Study". *Journal of Learning Disabilities*, 44/2, 184-195.
- İlhan, M.; Sünkür, M. Ö.. (2013). "Matematik Kaygısının Matematik Başarısını Yordama Gücünün Cinsiyet ve Sınıf Değişkenleri Açısından İncelenmesi". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 12/3, 427-441.
- Jitendra, A.; DiPipi, C. M.; Perron-Jones, N.. (2002). "An Exploratory Study of Schema-based Word-Problem-Solving Instruction for Middle School Students with Learning Disabilities: An Emphasis on Conceptual and Procedural Understanding". *The Journal of Special Education*, 36/1, 23-38.
- Jitendra, A. K.; Griffin, C. C.; Haria, P.; Leh, J.; Adams, A.; Kaduvettoor, A.. (2007). "A Comparison of Single and Multiple Strategy Instruction on Third-grade Students' Mathematical Problem Solving". *Journal of Educational Psychology*, 99/1, 115-127.
- Jitendra, A. K., Hoff, K.. (1996). "The Effects of Schema-based Instruction on the Mathematical Word-Problem-Solving Performance of Students with Learning Disabilities". *Journal of Learning Disabilities*, 29/4, 422-431.
- Jitendra, A. K.; Hoff, K.; Beck, M. M.. (1999). "Teaching Middle School Students with Learning Disabilities to Solve Word Problems Using a Schema-Based Approach. *Remedial and Special Education*, 20/1, 50-64.
- Kahveci, G.; Bulut-Serin, N.. (2017). "Conjoint Behavioral Consultation, Cognitive Behavior Therapy and Schema-based Instruction: Enhancing Mathematical Resilience". *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education*, 13/8, 5543-5556.
- Karakoç, Tamer. (2002). *Görme Engelli Öğrencilere Matematikte Sözlü Problem Çözümünün Öğretiminde Doğrudan Öğretim Yaklaşımına Göre Hazırlanan Öğretim Programının Akranlar Aracılığıyla Sunulmasının Etkililiği (Yüksek lisans tezi)*. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinden edinilmiştir. Gazi üniversitesi, Ankara.
- Kokina, A.; Kern, L.. (2010). "Social Story™ Interventions for Students with Autism Spectrum Disorders: A Meta-analysis". *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 40/7, 812-826.
- Leaf, J. B.; Oppenheim-Leaf, M. L.; Call, N. A.; Sheldon, J. B.; Sherman, J. A.; Taubman, M., vd. (2012). "Comparing the Teaching Interaction Procedure to Social Stories for People with Autism. *Journal of Applied Behavior Analysis*, 45/2, 281-298.
- Ledford, J. R.; Gast, D. L. (2009). *Single Subject Research Methodology in Behavioral Sciences: Applications in Special Education and Behavioral Sciences*. Routledge.

- Marshall, S. P. (1995). *Schemas in Problem Solving*. New York: Cambridge University Press.
- Mihalec-Adkins, B. P.; Cooley, M. E.. (2020). "Examining Individual-level Academic Risk and Protective Factors for Foster Youth: School Engagement, Behaviors, Self-esteem, and Social Skills". *Child & Family Social Work*, 25/2, 256-266.
- Ostad, S. A. (1998). "Developmental Differences in Solving Simple Arithmetic Word Problems and Simple Number-Fact Problems: A Comparison of Mathematically Normal and Mathematically Disabled Children". *Mathematical Cognition*, 4/1, 1-19.
- Parmar, R. S.; Cawley, J. F.; Frazita, R. R.. (1996). "Word Problem-Solving by Students With and Without Mild Disabilities. *Exceptional Children*, 62/5, 415-429.
- Powell, S. R.; Fuchs, L. S.. (2018). "Effective Word-problem Instruction: Using Schemas to Facilitate Mathematical Reasoning". *Teaching Exceptional Children*, 51/1, 31-42.
- Rutherford, L. E.; Dupaul, G. J.; Jitendra, A. K.. (2008). "Examining the Relationship Between Treatment Outcomes for Academic Achievement and Social Skills in School-Age Children with Attention-Deficit Hyperactivity Disorder". *Psychology in the Schools*, 45/2, 145-157.
- Scattone, D.; Wilczynski, S. M.; Edwards, R. P.; Rabian, B.. (2002). "Decreasing Disruptive Behaviors of Children with Autism Using Social Stories". *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 32/6, 535-543.
- Shin, M.; Bryant, D. P.. (2015). "A Synthesis of Mathematical and Cognitive Performances of Students with Mathematics Learning Disabilities". *Journal of Learning Disabilities*, 48/1, 96-112.
- Shin, M.; Bryant, D. P.; Powell, S. R.; Jung, P. G.; Ok, M. W.; Hou, F.. (2021). "A Meta-Analysis of Single-Case Research on Word-Problem Instruction for Students with Learning Disabilities". *Remedial and Special Education*, 42/6, 398-411.
- Stein, M.; Kinder, D.; Silbert, J.; Carnine, D. W. (2005). *Designing Effective Mathematics Instruction: A Direct Instruction Approach*. Pearson.
- Tawney, J. W.; Gast, D. L. (1985). *Single Subject Research in Special Education*. Merrill.
- Vlachos, F.; Avramidis, E. (2020). *The Difference between Developmental Dyslexia and Dysgraphia: Recent Neurobiological Evidence*.
- Willis, G. B.; Fuson, K. C.. (1988). "Teaching Children to Use Schematic Drawings to Solve Addition and Subtraction Word Problems". *Journal of Educational Psychology*, 80/2, 192-201.
- Xin, Y. P.; Jitendra, A. K.. (1999). "The Effects of Instruction In Solving Mathematical Word Problems For Students with Learning Problems: A Meta-Analysis. *The Journal of Special Education*, 32/4, 207-225.



## GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SİNEMASI'NDA SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİM SÜRECİNDE AİLE OLGUSUNA GENEL BİR BAKIŞ

### ■ Zühal Çetin ÖZKAN

Dr. Öğretim Üyesi,

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü

e-posta: zuhal.cetin@deu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0490-8668

### ■ Özlem Öztürk BULUT

Dr.,

e-posta: oozturk1977@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-9803-6105

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212574>

### ÖZ

*Aile kurumu, sosyalleşme sürecinin başlangıcı ve sosyal hayatın bir parçasıdır. Toplum ve aile arasındaki karmaşık sınırlar, evi özel bir alan olarak izole etmeyi imkânsız hale getirir. Aile, çocuğun kültürel normlar ve sosyal zihniyet kavramını öğrendiği alandır. Ailenin toplumla kurduğu karmaşık ilişki nedeniyle çocuk, sosyalleşme sürecinde kültürün normatif kodlarını öğrenir. Toplum değiştikçe aile yapısı da dönüşmektedir. Bu çift yönlü bir ilişkidir.*

*Sosyal politikanın da konusu olan aileler, anne-baba ve çocuktan oluşan yalıtılmış ve heterojen yapılardır. Batı Avrupa'nın sınıflı toplum yapısından farklı olarak Türkiye'ye özgü bir aile yapısı görülmektedir. Buna göre geniş aileyle yakın ilişkide olan ama tam anlamıyla yalıtılmamış çekirdek ailenin kökeni, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan yeni toplumsal düzende yatar. 19. yüzyıl bilimselliğiyle çekirdek aile yapısını doğalmış gibi sunan çalışmalar, kadın ve erkeğin biyolojik özelliklerinden yola çıkarak toplumsal bir cinsiyet ideolojisi üretirken iki cinsi karşıtlıklar üzerinden tanımlayarak erkeği dış dünya, kadını ise özel alanla ilişkilendirmektedir.*

*Filmler, kültürel kodlarla süslenmiş insan hikayeleridir. Ekrandaki temsiller, gerçek hayatın estetik izdüşümleri olarak sunulur. Bu bağlamda gerçeklik ile kurgu arasında kurulan film evrenleri ve karakter temsilleri, toplumsal hayatta aile, evlilik, aşk gibi pek çok olguya ilişkin kodlar ve zihniyet parçaları taşır. Günümüzde toplumsal yaşamın temel birimi olarak tanımlanan ailenin sinemasal temsili, izleyicinin zihninde gerçek yaşam ile kurgusal öyküler arasında benzerlikler ya da zıtlıklar taşıyan görüşler oluşturacaktır.*

**Anahtar kelimeler:** Aile, Türk Sineması, Toplumsal Yapı, Kültür

## A NEW LOOK AT THE INSTITUTION OF FAMILY IN THE PROCESS OF SOCIO-CULTURAL CHANGE IN TURKISH CINEMA AFTER 2000

### **ABSTRACT**

*The family institution is the beginning of the socialization process and part of social life. The complex bounds between society and family make it impossible to isolate the home as a private space. The family is the area where the child learns the concept of cultural norms and social mentality. Due to the complex relationship established by the family with the society, the child learns the normative codes of the culture in the socialization process. As society changes, the family structure also transforms. This is a two-way conversation.*

*Families, which are also the subject of social policy, are isolated and heterogeneous structures consisting of parents and children. Studies that present the nuclear family structure as if it is natural with the 19th century science produce a social gender ideology based on the biological characteristics of men and women. By defining the two sexes through oppositions, she associated the man with the outside world and the woman with the private sphere.*

*Films are human stories embellished with cultural codes. The representations on the screen are presented as aesthetic projections of real life. In this context, film universes and character representations established between reality and fiction carry codes and mentality pieces related to many phenomena such as family, marriage, and love in social life. The cinematic representation of the family, which is defined as the basic unit of social life today, will create pieces of opinion that bear similarities or contrasts between real-life and fictional stories in the minds of the audience.*

**Keywords:** *Family, Turkish Cinema, Social Structure, Culture*

## 1. GİRİŞ

Sosyolojik bir olgu olarak aile, kan veya evlilik bağıyla kurulan insan gruplarının bütününi ifade etmektedir. Doğa karşısında ortak yaşam kuran insan grupları olarak aileler toplumsal yaşamın vazgeçilmez parçasıdır. Tarih boyunca farklı coğrafyalarda değişik tipte aile yapıları görmek mümkündür. Ataerkil, anaerkil, geniş, çekirdek gibi sınıflandırmalar altında incelenen aileler ortak yaşamın en temel biçimi olarak yıllar içinde dönüşüme uğramıştır.

Basit olarak aile, toplumun en küçük birimi olarak tanımlanabilir. Modern toplumlarda, en erken toplumsallaşma, küçük ölçekli aile bağlamında gerçekleşir (Giddens, 2012: 205). İnsan ırkının çoğalması, kültürün aktarılacak nüfusun yenilenmesi işlevleriyle aile, toplumsal hayatın en önemli birimidir (Gittins, 2012:18). Kuşaklar arası değer aktarımı yaparak toplumsal düzeni güvence altına almak için kültür ve yaşam pratiklerinin aktarıldığı alandır (Poster: 1989:113).

Bir yandan nüfusun yenilenmesini sağlarken, bireysel anlamda kişinin ekonomik, biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermektedir. Aile, aynı zamanda evlilik yoluyla sınırları çizilen mahremiyet alanıdır. Mahremiyet kavramıyla toplumsal yaşamdan soyutlanmak istenen çekirdek aile ideolojik bir kavrama dönüşmüştür. Oysa ortak yaşam kuran insan grupları olan ailenin toplumsal yapıyla ilişkisi son derece karmaşıktır. Bu karmaşık ve girift yapı aileyi toplumdan soyutlamayı imkânsız kılar. Toplumsal yaşamı etkileyen her türlü dönüşüm ve değişim, aile yapısı içinde hissedilecek etkiler yapacaktır.

Ülkemizde, Batı Avrupa'nın sınıflara dayalı toplumsal yapısından farklı ve Türkiye'ye özgü bir aile yapısı görülmektedir. Buna göre geniş aileyle yakın ilişkide olan ama tam anlamıyla yalıtılmamış çekirdek ailenin kökeni Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan yeni toplumsal düzende yatar. 19. yüzyılın milliyetçilik rüzgârından sonra ulusal Cumhuriyet olarak kurulan Türkiye'de hâlihazırda var olan ve kökleri Eski Türk kavimlerine dayanan aile (ocak) kavramı, modern bir yapı üzerinden yeniden tasarlanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde Tanzimat Hareketleriyle birlikte kadının ailedeki önemine dair fikirler ortaya atılmış olsa da sosyal yaşamda birey olarak yer alması Cumhuriyet'in kuruluşuyla başlar.

Yeni devletin temel kurumu olarak düşünülen aile, çağdaş kadın ve anne profili üzerinden tasarlanmıştır. Cumhuriyetle birlikte sosyal ve siyasal haklar elde eden kadınlar yavaş yavaş meslek sahibi olmaya başlamıştır. Kadın üzerine inşa edilen modern çekirdek ailede "eş ve anne" rolü üzerinden çifte yük getiren bu anlayış, kadının özel alan sorumluluklarını ihmal etmeden meslek sahibi olabileceği vurgusunu barındırmaktadır. Bu bağlamda, Cumhuriyet sonrası kurulan aileler, meslek sahibi olmasının yanında özel alan sorumluluklarını yerine getiren bir kadın yaratmıştır.

Kökleri, vatanın büyük bir aile olduğu fikrine dayanan aile kurumu, günümüzde toplumu ayakta tutan en önemli birim olarak görülmektedir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yönetime gelen tüm iktidarlar sağ ve sol ideolojiden bağımsız olarak ailenin korunması ve birliğini sürdürmesi için sosyal politikalar üretmiş ve üretmeye devam etmektedir. Cumhuriyet tarihinde nüfus politikaları, sosyal yardımlar, yaşlı bakımı gibi konularda yapılan düzenlemelerin temel amacı "kutsal aile yapısını korumak ve devamını sağlamak" üzerinedir.

Türkiye'nin kuruluşundan itibaren aile, temel bir kurum olarak devlet eliyle düzenlenen bir alan olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadının annelik rolüne vurgu yaparak modern bir aile yapısı kurulmaya çalışıldığı gözlenmektedir. İlk yıllarda aile, çağdaş Türk kadını imgesini yaratmaya dönük, aynı zamanda da nüfus politikalarına dayalı düzenlemelerdir. Ailenin korunması ve kurulmasını temel edinen sosyal düzenlemeler ufak tefek değişikliklerle günümüze kadar devam etmiştir. Günümüzde, yeniden üretilen cinsiyet rolleri ile, uygun kadın ve erkek kimliklerine göre büyüyen çocuklar sistemin devamını sağlayacak bireylere

dönüşecektir. Erkek “aile reisi” statüsüyle evini geçindirme, kadın ise “eş ve anne” olarak erkeğin ve çocukların bakımı sorumluluğunu üstlenecektir. Çocuklar cinsiyetlerine göre geleceğin “aile reisi” veya “annesini” olarak eğitilecektir. Yetişkin olarak haneden ayrıldıklarında aile ideolojisinin inşa ettiği toplumsal cinsiyet rollerine kendi çekirdek ailelerinde sürdüreceklendir. (Öztürk, 2022: 4)

Türkiye'nin sosyo-ekonomik dönüşümü sürecinde aile, toplumu ayakta tutan temel yapı taşı olarak kabul edilmiş ve sosyal politikalar buna göre düzenlenmiştir. Bugüne dek yönetime gelen tüm iktidarlar, demografik sürecin farklı aşamalarında doğurganlığa müdahalelerini bir aile tasavvuru içinde sunmuştur. İdeal aile.; modern, milli, mutlu veya günümüzde olduğu gibi kutsal olarak tanımlanmıştır. Aile tasavvurları toplumsal düzenin değiştirilmek istendiğine ve değişimin ne yönde olması gerektiğine ilişkin ipuçları verir (Özbyay, 2014:109)

2000'lere gelindiğinde zihinlerde yaratılmak istenen Kutsal Aile kavramı aynı zamanda, ataerkil uzantılar içeren toplumsal cinsiyet ideolojisi içerir. Buna göre kadın ve erkeklere özel alanda rol paylaşımı yapılır. Baba, evin geçimini sağlarken, kadın, iş ve özel hayatını dengede tutarak eşinin ve çocuklarının bakımını üstlenmelidir. Bu ideoloji, iki cins üzerinde baskı yaratacak şekilde, ailenin vazgeçilmez bir kurum olarak zihinlere yerleşmesini sağlar. 2000'den sonra düzenlenen sosyal politikaların, aile olgusuna dair daha muhafazakâr bir vurgu içerdiği görülmektedir.

Muhafaza edilmek istenen aileye dair politikaların, yalnızca Türkiye'yle sınırlı olduğunu söylemek yanıltıcı sonuçlara götürebilir. 2000 sonrası dünyadaki sınırların ekonomik anlamda yok olduğu küresel sermaye, ülkelerin bağımsız ekonomik modelde kalmasını imkansızlaştırmıştır. Dünyanın herhangi bir yerinde ortaya çıkan sorun, serbest dolaşan sermaye nedeniyle her yeri etkileme gücüne sahiptir. Bu nedenle neoliberal ismiyle yeniden tanımlanan kapitalizmin yarattığı krizler, ülkeleri doğrudan ve dolaylı olarak etkilemektedir.

Dünya genelinde muhafazakâr ideoloji, her zaman aileyi toplumun temeli olarak yüceltir. Bu görüşe göre ailenin parçalanması toplumda çürüme yaratacaktır. Krizlere yönelik yaygın tepki, kişinin sahip olduklarını kaybedeceği korkusudur. Sağ kanadın cinsel politikası, kadınların çıkarlarını bu şekilde eklememeye çalışır (Cornell, 1998:345).

Yeni muhafazakârlık ve kapitalizmin dönemsel ihtiyaçları, aileyi güçlendirmeyi gerektirmektedir. Sosyal hakların piyasalaştığı bir ortamda yoksulluğa karşı tampon olarak görülmektedir. Neo-liberal ekonomi politikaların yarattığı yoksulluğun sürdürülebilirliği geniş aile ağlarıyla sağlanmaya çalışılmaktadır. Kutsal aile mitiyle yoksulluğa isyanın en az bedelle bastırılması temel amaçtır. (Kerestecioğlu, 2013: 20).

Kültürel bağlamda aile algısı ve yapısındaki dönüşümün 2000 Sonrası Türkiye Sineması'ndaki yansımaları, gerek popüler gerekse sorunsal sinemada görülmektedir. Toplumsal kriz anlarında bireylere sığınak olarak inşa edilmek istenen aile, sinemaya “Kutsal Aile Miti”nin yeniden üretimi veya eleştirilmesi şeklinde yansır. Popüler sinemanın gişe kaygısıyla aileyi mutluluğun formülü olarak sunması son derece anlaşılır bir durumdur.

Bu çalışmanın konusu, düşük bütçeli, festivallere yönelik ve yönetmeninin üslubunu taşıyan filmlerdir. Sorunsal sinema örnekleri olarak adlandırılabilir bu filmlerin Türkiye'deki aile kurumunu sorgulama amacı taşıdığı düşünülebilir. Özellikle, 2000 sonrası çekirdek aile temasını merkezine yerleştiren filmler, aynı zamanda Türkiye'nin yıllar içinde geçirdiği toplumsal dönüşümüne dair izler taşımaktadır. Muhafazakarlık vurgusunun arttığı 2000 sonrası dönemde beyaz perdeye taşınan mahrem alanlar, dışarıdan bakıldığında mutlu tablolar sunan ama içerisinde gerilim ve çatışmanın olduğu tekinsiz alanlar

olarak tarif edilmektedir. Günümüzde, Türkiye'nin sosyo kültürel dönüşümüne paralel olarak, sinemadaki aile temasının 1980 öncesinden farklı özellikler taşıdığı söylenebilir.

## 2. TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AİLE OLGUSU

### 2.1. 2000 ÖNCESİ AİLE TEMALI FİLMLER

Türkiye Sineması'nda aile anlatılarında evlilik, aile birliğinin bozulması gibi temalar çok sayıda filme konu olmuştur. Ülkenin uzun metraj film serüvenini başlatan 1917 yapımı *Pençe*, iki yakın arkadaşın evliliğe dair düşüncelerini paylaşmasıyla başlar. Bu bağlamda geleneksel aile yapısına yönelik tehditlerle dağılan aile birliği teması, Yeşilçam Sineması'nın sık sık ele aldığı konulardan biri olmuştur.

1922-1940 yılları arasında sinemaya tek adam olarak hükmeden Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde Batılı kaynaklardan uyarlanan aile temasının yerelleştirildiği görülür. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922)" ve *İstanbul Sokaklarında* (1931) gibi filmler, bozulan, yıkılan aile düzeninin, aile bireyleri üzerindeki yıkıcı etkisini konu almaktadır (Tosun, 1991:904). 1940'ların savaş ortamında ülkede yaygınlaşan Hint ve Mısır melodramlarının etkisiyle çekilen filmlerde, aileyi anlatan edebiyat uyarlamaları görülmektedir. Yasak aşk, ihanet, vb nedenlerle bozulan ailelerin öyküleri devam etmektedir.

1950'ler Türkiye'sinin değişen yüzünün sebebi iç göç olgusudur. Büyük umutlarla kentlere göç eden taşra insanının yaşamı sinema perdesine modern yaşam karşısında bozulan aile birliği teması olarak yansır. Geleneksel ve modern arasına sıkışan taşra insanının yaşamlarına dair anlatılarda aile kurumunu tehdit eden bu kez modern kentin baştan çıkarıcı ve yozlaştıran düzenidir. *Gurbet Kuşları* (1964), *Acı Hayat* (1963) gibi filmlerde, kentin acımasız ve insanı baştan çıkarıcı yapısı karşısında korunması gereken geleneksel aile vurgusu vardır.

Dünya çapında ekonomik ve toplumsal krizlerin egemen olduğu 1970'ler, Türkiye için çatışma ve kutuplaşma yıllarıdır. Televizyon yayınının başlamasıyla birlikte, aileler için sinemaya gitmek eğlence olmaktan çıkmıştır. Yeşilçam Sineması'nı ayakta tutan ailelerin evlerine çekilmesiyle, sinemalar erkek seyirciye yönelik erotik filmlerle dolar. Kadın ve cinsel sömürüye dayalı filmlerin yanı sıra, aile teması bu kez güldürü ve din vurgulu filmlere konu olmaya başlar. Milli Sinema akımıyla çekilen filmlerde aile, Müslüman kimliklerin perdeye yansıtıldığı temsillerdir. Temelde modernleşme veya Batılaşmaya karşı duyulan yozlaşma korkusunun tezahürüdür.

Bu filmler Batıdan ithal beğeni, ilkelerle özden kopuşun, aileyi ve dolayısıyla toplumu kişiliksizleştireceğini, kimliksizleştireceğini savunmuştur (Tosun, 1991: 908). *Kızım Ayşe* (1973), *Oğlum Osman* (1973) gibi filmlerin isimleri bile bireylerin aile içinde elde ettiği kimliklerin yansımasıdır. Modernleşmenin gençleri yozlaştırdığına dikkat çeken bu akım, geleneksel ailelerin çocuklarını Batı'nın "ahlaksızlığı"ndan kurtarma çabalarını anlatmaktadır (Soykan, 1993:90-91).

Öte yandan Akad'ın göç üçlemesi olan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmleri ise göç olgusuna daha gerçekçi yaklaşan aile temalı filmlerdir. Öyküler üzerinden göç, emek bilinci ve para kazanma hırsı gibi temalar anlatılmaktadır. Artık aile sadece dışarıdan gelen müdahaleyle yıkılacak derinliksiz bir yapı değildir. Bu noktada artık ailenin içeride de sorunlu bir yapı olabileceği vurgusu ortaya çıkmaya başlar. Aileyi yekpare bir yapı olarak gören öyküler yerini, farklı çıkarları olan bireylerin oluşturduğu gruplara bırakmaya başlar.

1980'ler askeri müdahalesi sonrası, Türkiye'deki kamusal yaşamın parçalandığı hatta yok edildiği yıllardır. Tiyatro, sinema gibi kültürel etkinlik mekanları kapatılmış ve kamusal alan yasaklarla sınırlandırılmıştır. Bu dönem aynı zamanda Yeşilçam Sineması'nın terk edilişi

dönemidir. Eski biçim ve içeriklerin yerini bireysel anlatılar almıştır. Bu dönemin aile temsilleri geleneksel aile kalıplarını hepten yok sayan marjinal bir eğilim içerisine girer (Tosun, 1991: 908).

Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982) ve *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmleri, 1980 döneminin aile temalı filmlerine örnek teşkil etmektedir. Yeşilçam'dan farklı olarak kadın karakterlerin cinsel bir birey olarak ele alınması bu iki film üzerinden Türkiye Sineması'ndaki değişimi vurgulamaktadır. Artık romantik aşk için evlenen fedakâr genç kızlar ve evlatları için her şeyi yapan anneler, yerini cinselliklerini yaşayan kadınlara bırakmıştır. Bugüne dek "kötü kadın" üzerinden tanımlanan şehvet teması, dünyaya egemen olan feminizm akımının etkisiyle ana karakterlerin karakter özelliğine dönüşmektedir. Öte yandan, her iki filmde de mutsuz evliliği yüzünden başka bir erkekle ilişkiye giren kadınların sonu yine evlilikle biter. İlgisiz eş, uyumsuz çift gibi temalar üzerinden yasak aşk meşrulaştırılır ve filmin sonunda yeni ama daha dengeli bir aile birliği kurulur.

1990'lara gelindiğinde, Türkiye'de değişim rüzgarları her alanda hissedilmeye başlamıştır. TRT'nin tek sesliliğinden kurtulan ülkede, açılan özel TV ve radyo kanallarıyla birlikte farklı içerik üretme ihtiyacı öne çıkar. Bu dönem, aynı zamanda özel yaşamın ifşa edildiği ve sorgulandığı yıllardır. Televizyonda reality şovlarla şiddetin günlük bir seyirliğe dönüşmesi söz konusuysen, sinemada ailenin ifşa edildiği öyküler öne çıkmaya başlar. Bireyselleşme duygusuyla çıkarların çatıştığı haneleri anlatan ilk film Yavuz Özkan'ın *Yengeç Sepeti* (1995) olacaktır. Filmin başında mutlu ve geniş aile tablosu, yerini aynı sepet içine sıkışmış ve birbirlerini yemeğe çalışan bir yengeç sepetine bırakır. Özel kanallarla birlikte devlet sansüründen kurtularak şiddetin pornografisine dönüşen haber görüntüleri, filmin tonunu belirler. Bu noktada film "Kutsal Aile" mitinin ifşasıdır. Dışarıdan bakıldığında geleneksel geniş aileden ayrılan çekirdek ailelerin aslında o kadar sorunsuz olmadığı görülür. Yaşlı baba ve annelerini ziyarete gelen çocukların arasındaki gerilimler, film ilerledikçe su üstüne çıkmaya başlar.

## 2.2. 2000'LERDE DEĞİŞEN YÜZÜYLE TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AİLE

2000 sonrası çekirdek aileyi merkeze yerleştiren filmlerde, belli temaların ön plana çıktığı görülmektedir. Bunlar mutsuzluk, baba otoritesi, ihanet ve suç gibi kavramlardır. Ev ortamı, güvenli ve mahrem alan olmaktan çıkarak tekinsizleşmeye başlar. Bireylerin duygusal yakınlık kurmaktan uzak olduğu görülür. Ailenin dışarıdan bakıldığında sağlam gibi görünen yapısı içi boş bir kabuğa dönüşür. Alternatifi olmayan bir yaşam olarak sunulduğunda, kadın ve erkek için mecburi rollerin üstlenildiği bir hapishane ortamını andırır. 1990'larda filmlerde sorgulanmaya başlanan ailenin yerini, 2000 sonrası filmlerde yapısal olarak çözüldüğünü ama yıkılmadığını gösteren öyküler alır. Her şeye rağmen aile, toplumun en önemli kurumu olarak ayakta kalmaktadır. Ev içinin duygusallıktan uzaklaşarak gerilimli ve buhranlı yapısına tezat olarak film sonlarında var olan durumu kabul eden karakterlerin aile yaşamını sürdürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda aile, içine girilmesi mecburi bir alanmış gibi gösterilmektedir. Bireysel mutlulukların önüne engel olmasına rağmen, öğretilmiş bir çaresizlik olarak her iki cins için de katlanılacak bir yapıdır.

Kadın ve erkek karakterlerin özel alan rolleri, filmlerde yeniden üretilmektedir. Belli yan karakterler üzerinden ise toplumsal cinsiyet ideolojisinin temsil edildiği görülür. Örneğin Köksüz'deki anneanne, Geriye Kalan'daki Sevda kapitalizm ile ataerkilliğin en önemli temsilcileridir. Baba-oğul ile anne-kız arasında ataerkil düzene uygun bir eğitim süreci görülür. Çoğunluk'ta Kemal'in oğlu, babası gibi olmak için eğitilirken, Köksüz'de Feride ve Özge ruhsal sorunları olan annesinin "kocasız" durumundan ders çıkaracak şekilde erkek egemen sisteme uyum sağlamak için yetiştirilirler. Feride'nin filmin sonunda başka bir erkeğin egemenlik alanını tercih etmesi bundandır. Özge ise anneannesinden "gelinlikle çıkan, kefenle döner" sözüyle kadının evlilik ve ölüm arasında seçimi olmadığını öğrenir.

Toplumsal cinsiyet ideolojisinin uzantılarını, kadın ve erkeklerin eğitim ve iş durumlarına bakarak da görebiliriz. Bu dönemin çekirdek aile temalı sorunsal filmlerindeki kadın karakterlerin meslek ve eğitim düzeyi, 2000 sonrası aile politikalarına paralel olarak resmedilmektedir. 2013 TÜİK verilerine göre kadınların yalnızca yüzde 31'i işgücüne katılmaktadır. Çalışan kadınların genellikle erkeklere göre düşük ücret aldığı görülmektedir. Bu durum, kadının ailesinin geçimine katkı sağlamak amaçlı ek gelire imkân sağlayan işlerde çalışmaya devam ettiğini göstermektedir. Özel alan sorumluluklarını ihmal etmeyecek şekilde, kadına sunulan roller, öğretmenlik, yemek sektöründe işçilik ve gündelikçilik gibi iş alanlarındaki işlerdir.

*Üç Maymun*'da Hacer yemek fabrikasında işçidir. Vavien'de Sevilay gündelikçidir. *Geriye Kalan*'da Sevda ev hanımıdır. Boş zamanını eşinin ve kızının ihtiyacını gidermek için kullanır. *Köksüz*'ün annesi Nurcan da ev hanımıdır. Sevda ile arasında temizlik takıntısı ilişkisi kurulabilir. İki karakterin de eşleri üzerinden kurduğu edilgen konum, zamanla hijyenik bir saplantıya dönüşmüştür. *Çoğunluk*'taki annenin adı filmin hiçbir yerinde geçmez. Bu bile kadının kamusal alanda değerinin göstergesi olabilir. Anne karakteri Sevda ve Nurcan gibi ev hanımıdır.

Erkek karakterlerin kadınlara kıyasla eğitim ve meslek anlamında kadınlardan daha iyi olduğu görülür. Bütün filmlerde evinin geçimini sağlayan bir aile reisi vurgusu vardır. *Üç Maymun*'da Eyüp özel şoförlük yapmaktadır. Filmin başında patronunun suçunu üstlenmesi ailesine daha iyi bir yaşam sunmak içindir. Aile reisliği yükü Eyüp'ün hapse girmesiyle sonuçlanınca, erkek kimliği eşi ve oğlu tarafından sorgulanmaya başlar. Babanın olmadığı yerde kaos başlar. Hacer kocasını aldatır, İsmail ise cinayet işler.

*Çoğunluk*'ta Kemal orta üstü sınıfa dahil bir müteahhittir. Başarılı olması erkek olarak dış dünyada, baba olarak evde iktidarını perçinler. Kemal'in sorgulanamaz konumu mutlak bir devlet gücünün özel alana sızan tezahürüdür. Mertkan'da filmin sonunda babası gibi erkek olmayı başarır.

*Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde baba bir anayasa profesörüdür. Saygın konumu ve kişisel bağlantıları sayesinde evini geçindirirken, aynı zamanda oğlunun ve kızının iş bulmasını sağlar. Hane üyeleri babaları sayesinde geçinmekte ve yaşamaktadır. Bu nedenle Celal'in, eşinin cinayeti nedeniyle hapse girmesi onların en büyük korkusudur.

*Geriye Kalan* filminde Cezmi doktordur. Özel bir hastanede çalışarak eşine ve kızına son derece lüks bir yaşam sunar. Vavien'de Celal işlerinin kötü gittiğini söyleyen bir elektrikçidir. Öte yandan Sevilay'ın paralarının kontrolü, filmin sonunda tamamen Celal'e geçer. Sonuç olarak, filmlerde erkekler saygın mesleği olan veya ekonomik anlamda güçlü figürlerdir.

Bu dönemin aile temsilleri giderek zayıflayan, içerisinde problemlili ilişkiler ve çelişkili yaşam yönelimleri barındıran, bireysel yaşamlara referans olma niteliğindeki diğer toplumsal kurumlarla birlikte, etkinliğini kaybeden bir aile tasarımıdır. Bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan kuşatıcı ve kontrolcü bir yapı olarak resmedilmektedir (Oktan, 2013: 195). Baba otoritesinin yokluğu veya varlığı üzerine kurulan öyküler üzerinden, baba-oğul ile devlet-vatandaş arasındaki iktidar alanı sorgulanmaktadır. Koruyucu ve kollayıcı babanın sınırları içinde kaldığı sürece aile, bireyler için vadedilen korunaklı limana dönüşmektedir.

Karakterler üzerinden 2000'ler ile 1980 öncesi filmler arasında ciddi farklılıklar olduğu söylenebilir. Tam anlamıyla karakter olmasalar da film karakterlerinin Yeşilçam'ın stereotipleşmiş yapısından uzaklaştığı söylenebilir. Yeşilçam'ın güçlü erkek kimliğinin artık hiçbir yere ait olmayan, problemlili ve hastalıklı erkekler tarafından temsil edilmesi söz konusudur. İyi ve kötü karakter arasındaki ilişki, olabildiğince bulanıklaşmıştır (Kabadayı, 2016:

183).

Bu dönem ana akım sinema örneklerinde baba-oğul çatışması üzerinden geleneksel öze dönüş özlemi işlendiği görülebilir. *Babam ve Oğlum* (2005), *Babam* (2017), *Bizi Hatırla* (2018) vb filmler, birey olma çabasıyla ekonomik veya politik seçimleri yüzünden geleneksel aile yapısından kopup kent yaşamında başarısız olan oğulların geri dönüş öykülerini anlatır. Nostaljik Yeşilçam trükleriyle bezeli filmlerde eski aile birliğine özlem duygusu hakimdir. Vefa, özlem ve pişmanlık dolu erkeklerin öyküleri seyircide gülme ve ağlama arasında gidip gelen hisler uyandıracak şekilde tasarlanmıştır.

Öte yandan *Çoğunluk*, *Üç Maymun* ve *Celal Tan ve Ailesi'nin Aşırı Acıklı Hikayesi* gibi sorunsal sinema örneklerinde, baba otoritesinden kaçamayan oğullar anlatılır. Aile reisinin iktidarıyla sağlanan güven ortamından vazgeçememe ortak temadır. Küresel dünyanın ekonomik krizlerinin yarattığı işsizlik, gelir dağılımındaki adaletsizlik ve sömürüye dayalı piyasa ortamında çocukların, sert babalarının gölgesi altındaki rahat yaşamı tercih ettiği görülür.

*Çoğunluk*'un babası Kemal, 2000'ler Türkiye'sinin başarılı bir figürüdür. Kamusal ve özel alan iktidarının gücü ekonomiktir. Küresel sermayenin yön verdiği liberal politikalara uygun rekabet koşullarında başarılı bir inşaat şirketi yürütür. 2000 sonrası ülke ekonomisinin neoliberal dönüşümünü iyi okuyan ve değerlendiren muhafazakâr bir orta sınıf aile babasıdır. Filmdeki milliyetçilik vurgusu Türkiye'de 2000 sonrası yaygınlaşan etnik kimlik politikalarına karşı gelişen bir savunma duygusunu vurgular.

Eşi, oğulları, işçileri üzerindeki gücü toplumsal yaşamda devletin gücüne denktir. Bu noktada film, devlet ile Kemal arasında paralellik kurar. 2000 öncesi statükocu devlet anlayışının temsili olarak etnik bir vatandaşlık tanımı üzerinden aileyi tanımlar. Aile, aynı etnik köken ve sınıftan insanların kurmak zorunda olduğu en temel kurumdur. Ötekinin düşman ilan edilerek dışlanması bu noktada aile ideolojisinin bireysel özgürlüklere karşı duruşunu temsil etmektedir. Herkes öyle ya da böyle aile kurmak, nesli devam ettirmek üzere programlanmalıdır. Filmde Mertkan'ın geçirdiği süreç, aile ideolojisinin farklılıklarıyla mevcut düzeni tehdit edenleri dize getirme aşamalarıdır. Filmin sonunda Mertkan'ın babası gibi olması bu açıdan anlamlıdır. Mertkan üzerinden ataerkil sertlik vurgusuyla Türk ailesinin kutsallığı vurgulanır. Film boyunca etnik söylem ve milliyetçilik üzerine temellendirilen sert baba otoritesine direnen Mertkan ileride babası gibi bir aile kuracaktır.

Celal Tan, Kemal kadar sert olmayan güçlü bir baba otoritesine sahiptir. Ailenin mutlak reisi Celal filmde, Cumhuriyet devrimlerinin yarattığı çağdaş kentsel aile babasını temsil etmektedir. Celal, ailenin reisi olarak güçlü baba kimliğiyle ev içindeki iktidar uzantısıdır. Hanenin temel geçindiricisi olmakla birlikte, tanrısal güçle yaşatacak ve kollayacak babalık erkine sahiptir. Oğul Kamuran, Özal Dönemi'nin tüketim ekonomisine dayalı neoliberal politikalarının ürünüdür. Babasının toplumsal statüsünü kullanarak devlet ihalesi almaya çalışan girişimci profili çizer. Celal sahip olduğu erkle eşinin, annesinin ve çocuklarının yaşam kaynağını oluşturmaktadır. Filmin sonunda Celal'in baba erkinin sağladığı konforlu yaşamın devam etmesi için aile üyeleri ellerinden geleni yapar. Eşini öldürmesine rağmen Celal kamusal ve özel alandaki statüsünü, gücünü ve ilişkilerini kullanarak cezasız kalır.

Öte yandan babasızlık, *Köksüz*'de karmaşayla eş tutulmaktadır. Babanın yokluğu nedeniyle, aile içinde iktidar alanının parçalanmasını anlatır. Film, babanın ölümüyle bozulan ev düzeninin bireyler üzerindeki yarattığı baskı ve gerilime odaklanır. Babasızlık, köklerinden kopmuş aile üyeleri demektir. Evi ayakta tutan direğin yıkılmasıdır. Ataerkil güç tarafından yaratılan güvenli alanın yok olmasıyla ev kaotik bir ortama dönüşür.



Filmde ikincil ebeveyn olarak anne Nurcan'ın aile reisliğini taşıyamaması, çocukların toplumsal rol paylaşımında sorun yaşamasına neden olur. Evin büyük kızı Feride, ailesinin yükünü taşımaktan yorulunca başka bir erkeğin iktidar alanına girmeyi tercih eder. Bu seçim onun yanlış bir evlilik yapmasına yol açacaktır. Filmin açık bırakılan sonu, babanın olmadığı bir toplumda yaşanabilecek karmaşayı vurgular. Anne Nurcan, eşinin yokluğuyla intihar etmeyi tercih ederken, Feride muhtemelen annesinin içine hapsoldüğü ev yaşamını kocasının iktidar alanında yaşamaya devam edecektir.

2000 Sonrası aile filmlerinde evlerin sıklıkla suç alanına dönüşmesi görülmektedir. *Üç Maymun*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*, *Geriye Kalan* gibi filmlerde herhangi bir nedenden dolayı bozulan aile düzeni cinayet işlenerek yeniden sağlanır. 1980'lerin mutlu aile tablosu yerini, bu dönemde soğuk, duygusuz ve sırlarla dolu bir ev ortamına bırakmıştır. Aile, üyelerinin duygusal ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermekten uzak bir çıkarlar sistemine dönüşür. Herkes, aile ideolojisinin üstüne yüklediği rolü taşımakla yetinir. Baba, evinin geçimini sağlamalı, bunun karşılığında da eşi ve çocuklarından hizmet ve saygı görmelidir. Kadın, eşine sadık, fedakâr ve iffetli olmalıdır. Aksi durumda yukarıda adı geçen filmlerde olduğu gibi aile düzeninin bozulmaması için suç işlenecektir. Üç filmin ortak noktası ise işlenen suçun başka birinin üzerine yıkılması veya suçun cezasız kalmasıdır. *Üç Maymun*'da para karşılığı hapse giren Eyüp, filmin sonunda oğlunun suçunu yüne para karşılığı başkasının üstlenmesini ister. Celal'in suçu ise aile üyelerinin ortak çabaları sonucu masum insanların üzerine yıkılır. *Geriye Kalan* ise, Zuhâl'in neden ve kim tarafından öldürüldüğü sorusu yanıtlanmadan biter.

Üç filmde de asıl vurgu, her şeye rağmen, bozulan birliğin yeniden sağlanması ve her ne olursa olsun aile kurumunun devamının sağlanması üzerinedir.

### 3. SONUÇ

Başlangıçtan 1980'lere kadar çekilen aile filmlerinde geleneksel-modern veya kentsel-kırsal karşıtlığı üzerine kurulan öyküler, zamanla dönüşüme uğramıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde olay örgüsünün gerçekçiliğinin arttığı görülmektedir. Karakterler, iyi-kötü, namuslu-namussuz gibi keskin uçlu stereotiplerden karakterlere dönüşmeye başlar. Filmlerde iç ile dış dünya arasındaki etkileşimde keskin hatların bulanıklaştığı görülmektedir. 1960'ların aile filmlerinde özel alanın kutsallığını modern kent, göç ve Batılılaşma gibi dış unsurlar bozmuş gibi sunulurken, 2000'lerde ailenin halihazırda sorunlu yapısına değinen temalar görülür. Mahremiyetin ifşası sonucu, filmler kutsanan ailenin o kadar da güçlü, mutlu ve kutsal olmadığını göstermektedir.

1990'larda başlayan bireyselleşme sonucu, Türkiye'de devlet gücünün sorgulanmaya başladığı bir dönemde, sinemadaki aile temsillerinde baba karakterlerinin zayıfladığı görülmektedir. 1980 öncesi güçlü erkek tipleri, yerini bunalımlı, takıntılı ve şiddet uygulayıcı karakterlere bırakmıştır. Ailenin kutsanmasıyla dışarıdan görünen sağlam yapısı, 2000 sonrası filmlerde eşler arasında uyum sorunları, iletişimsizlik hatta sevgisizlik göze çarpmaktadır. Evlilikler ekonomik güç yoksunluğu veya alternatifsizlik nedeniyle sürdürülmeye devam ettirilmektedir. Ailenin kutsallığı, dışarıdan sağlam görünen ama içi paramparça boş bir kabuğa dönüşmüştür. Romantik aşk, sevgi, bağlılık teması giderek kaybolmuş, evlilikler çiftler arasında çıkar çatışması veya çaresizlikle yürütülen bir kurum haline gelmiştir. Bu noktada erkeğin ve kadının toplumsal yaşamda elde ettiği cinsiyet rolleri önem kazanır.

Mutluluk, yakınlık ve tatmin alanı olarak düşünülen aile aslında içi boş bir kabuk gibi tasarlanmıştır. Seçilen filmlerde geleneksel sinemada aksettirilen mutlu ve kutsal aile mitinin parçalandığı görülmektedir. Romantik aşk, sevgi, bağlılık ve dayanışma gibi olumlu değerleri temsil etmesi gereken aile; gerilimin, suçun, ihanetin kol gezdiği mekâna dönüşmüştür. Aile ideolojisinin temel varsayımı üzerinden dış dünyada ezilen bireyin sığınağı olacak haneler,

toplumsal dönüşümlerin yarattığı sorunlar nedeniyle dağılmaya yüz tutan ama parçalanmayan yapılarıdır. Erkek ve kadınlar için vazgeçilmez bir kurum olarak temsil edilmektedir.

Sonuç olarak, ele aldığımız filmlerde aile, evlilik akdiyle kurulmuş, erkek toplumsal yaşamın vazgeçilmez kurumu olarak temsil edilmektedir. Filmlerin sonlarında hapis hane yaşamına benzetilen hanelerin barındırdığı şiddet, ahlaki çürüme, cinayet, iletişimsizlik, kötücül kavramlara rağmen, evliliklerin sürmesi bu açıdan anlamlıdır. Yaşananlara rağmen bir arada kalmayı tercih eden aileler, son yirmi yılda yaşamın her alanında alternatifsizliğin bir yansımasıdır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bu evlerde, kurulacak yeni ailelerin de temeli atılmaktadır. Ataerkil düşünce sisteminin toplumun her alanına yayılması sonucu, ne yazık ki popüler sinemanın dışında olduğu iddiasındaki filmlerde de alternatif yaşam fikrine sahip karakterlerin filmin sonunda cezalandırılması veya sisteme uyum sağlaması ile bitmesi manidardır. Türkiye’de kişisel üsluplarla aile kavramına alternatif getirebilecek bu filmlerin, sadece mevcut durumu tespitle yetinmesi veya örtük yollarla aileyi kutsaması, sorunsal sinemayı popüler filmlerden daha tehlikeli yapmaktadır. Eleştirel yaklaşım iddiasıyla ortaya çıkıp, durum tespitinde kalmak hastalığın yayılmasına dolaylı yoldan hizmet etmektedir.

Sorunsal sinemanın alternatif sunmak iddiasıyla örtük veya açık olarak tekrar tekrar ürettiği ataerkil uzantılar, erkeği hegemonik düzeyde ezen, kadını ikinci sınıf gören, çocuğun bireyselleşmesine izin vermeyen toplumsal zihniyetin sürdürülmesi demektir.

Ailenin tek bir yapıya indirgenmesi, farklı yaşam biçimlerinin yadsınmasıyla sonuçlanır. Aile ideolojisi yerine, alternatif yaşamların var olduğunu gösteren yapımlar, bireylerin seçim şansı olduğuna/olabileceğine dair umutlarını yeşertecektir.

#### **KAYNAKÇA**

Cornell, R. W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Giddens, Anthony. (2012). Sosyoloji, Kırmızı Yayınları: İstanbul.

Gittins, Daniel. (2012). Aile Sorgulanıyor, Pencere Yayınları: İstanbul.

Kerestecioğlu Özkan, İnci. (2014). “Mahremiyetin Fethi: İdeal Aile Kurgularından İdeal Aile Politikalarına”, Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün Mü?, 09–10 Kasım 2013, İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, ss. 10-21.

Poster, Mark (1989). Eleştirel Aile Kuramı, (Çev.) Hüseyin Tapınç, Ayrıntı Yay., İstanbul

Kabadayı, Lale (2016). “İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme” Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri, (ed. Huriye Kuruoğlu), Nobel Yaşam, ss. 167-185.

OKTAN, Ahmet. (2013). “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”, Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi, 5 (2) ss. 152-166.

Özbay, Ferhunde. (2015). Düünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus, İletişim Yayınları: İstanbul.

Özgüç, Agâh. (1993). 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması, Bilgi Yayınevi: İstanbul.

Özgüç, Agâh. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yayınları.

Öztürk Bulut, Özlem (2022) 2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Aile İdeolojisi,  
(Yayınlanmamış Doktora Tezi/DEÜ)

Soykan, Fetay. (1992). Türk Sineması'nda Kadın 1920-1990: Altındağ Matbaacılık: İzmir.

Tosun, Necip. (1991). "Türk Sineması'nda Aile", Türk Aile Ansiklopedisi Cilt:3  
(ed. D. Mehmet Doğan), Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları,  
ss. 902-908.