

kültürveiletişim
culture&communication

2004 • 7(1)
KIŞ • WINTER



kültür ve iletişim
culture & communication

2004 7(1) • kış/winter

ki, iletişim, kültür eleştirisi ve toplumsal düşünce alanlarında üretilen en iyi eleştirel yazıları yayınlamaya adanmış disiplinlerarası akademik bir dergidir.

ki, eleştireliliği, aklın sınır ve imkanlarının araştırılması yolunda her türlü dogma karşıtlığı olarak tanımlar.

ki'nin kapıları iletişim çalışmalarına olduğu kadar insan varoluşunun ve kültürünün temel bileşeni olan iletişimin içerildiği tüm düşünce boyutlarına -tüm sosyal bilim disiplinlerine, insan bilimlerine, tüm yöntemlere ve bunların kesişim noktalarından doğacak arayışlara açıktır.

ki, "hakemli" bir dergidir; dergiye yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, yazarın kimliğini bilmeyen uzman hakemler tarafından değerlendirilmeye alınır.

ki yılda iki kez, Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.
ki'nin yayın dilleri Türkçe ve İngilizce'dir.

Editör *Editor*
Halil Nalçaoğlu

Yayın Kurulu *Editorial Board*
Ahmet Tolungüç
Ayşe İnal
Bülent Çaplı
Halil Nalçaoğlu
Mehmet Yüksel
Mine Gencil Bek
Nur Betül Çelik

Editör Asistanları *Editorial Assistants*
Şerife Çam
U. Tümay Arslan

Tasarım *Design*
m. Sobacı

Uluslararası Değerlendirme ve Danışma Kurulu
International Review and Advisory Board
Ackbar Abbas, *University of Hong Kong*
Armand Mattelard, *University of Paris - VIII*
Briankle G. Chang, *University of Massachusetts*
Kuan-Hsing Chen, *National Tsing-Hua University*
George Gerbner, *Temple University*
Lawrence Grossberg, *University of Illinois*
Micheal Morgan, *University of Massachusetts*
R. Radhakrishnan, *University of Massachusetts*

ISSN 1301-7241
kültür ve iletişim *culture & communication*
Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı
Cebeci 06590 Ankara Turkey
tel (+90.312) 319 77 14 / 247
fax (+90.312) 362 27 17
kj@media.ankara.edu.tr
http://ilef.ankara.edu.tr/ki

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı
adına Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
Yard. Doç. Dr. Abdülrezak Altun

Baskı: Desen Ofset

kültür ve iletişim Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları
Vakfı tarafından yayımlanmaktadır.
© 2004 kültür ve iletişim. Tüm hakları saklıdır.

İçindekiler

5

Editör'den

Halil Nalçaoğlu

9

Yeşilçam'ın Arsız Gözü: *Pazar Dergisi*

L. Funda Şenol Cantek

49

Sinemaman Çocuklar Üzerine Etkileri:

Dr. Fuat Umay Bey'in

Yasa Teklifleri Çerçevesindeki Tartışmalar

(1926-1941)

Serdar Öztürk

71

Bir Varoluş Sorunsalı: *Persona*

Hasan Akbulut

101

Medya-Demokrasi-Siyasi İktidar İlişkisi:

AKP Örnek Olayı

Filiz Başkan

125

Frida Kahlo ve Kendimi İfade

Etmenin Yolu Olarak Otoportre

Nimet Ertay

Editör'den...

Kültür ve İletişim'in yedinci cildinin ilk sayısı, yani on üçüncü sayı şu anda elinizde... Bir başka deyişle yedi yıldır akademik çizgisinden ve yayın politikasından hiç uzaklaşmadan, hakem sayısını sürekli artırarak, toplum bilimlerine orijinal katkı yapma düşüncesiyle, ve en önemlisi, akademik değerlere güçlü inancıyla yayımlanıyor ki. Her sayıda olduğu gibi bu sayıda da Türkiye üniversitelerinde kültür eleştirisi, toplumsal düşünce ve iletişim araştırmaları alanlarında düşünen, çalışan ve üreten herkesi katkıda bulunmaya davet ediyoruz. *Kültür ve İletişim*'in kapıları iletişimi insan varoluşunun temel bileşeni olarak algılayan ve her türlü dogmayla mücadeleyi eleştirelliğin ön koşulu olarak kabul eden sosyal bilimler, insan bilimleri, edebiyat eleştirisi, mimarlık, sanat eleştirisi, eleştirel kültür çalışmaları, sinema çalışmaları ve benzeri alanlarda çalışan herkese ardına kadar açık.

Halil Nalçaoğlu
Editör

Bu sayı biraz tesadüf, biraz da editoryal müdahale ile kültür alanının en önemli boyutlarından biri olan sinemaya dair üç yazı ile açılıyor. Bu üç yazının biraraya gelmesi *Kültür ve İletişim*'in iletişim alanına yaklaşımını özetler gibi: toplumsal bir fenomen olarak iletişimi "araç" kavramına indirgemedi ele aldığımızda, karşımıza yeni araştırma alanları, yeni ve orijinal bakış açıları çıkıyor. Bu anlamda Cantek, Öztürk ve Akbulut'un yazıları gerçekten de tek bir "aracın," yani sinemanın etrafında örülen toplumsal ve tarihsel ilişkileri olduğu kadar, bu aracın bir "metin" olarak analizinin ne kadar

önemli bir dizi düşünsel etkinlik oluşturduğunu kanıtlıyor. Birbiriy-le bağıntılı bu etkinliklerin iletişim alanının zaman zaman bizleri hapsedtiği bakış açılarının hiçbirinin tek başına toplumsal bir fenomeni eleştirel bütünlük içinde kavramamıza yetmeyeceğini söylediği çıkarsanabilir. Cantek, sinemaya ait ama filmik olmayan bir materyalle, bir dizi metinle uğraşiyor; Öztürk, etkilerini farklı mecralarla ilgili olarak hâlâ hissettiğimiz toplumsal bir paranoyanın tarihsel izlerini sürüyor; Akbulut ise sinema tarihinin en önemli metinlerinden biri olan Ingmar Bergman'ın *Persona* filmine odaklanarak insan varoluşunun çok boyutlu bir sorgulamasını irdeliyor. Yazıların tümü "sinema" ile ilgili; öte yandan bu yazıların tümü "sinema" göstereninin sonlu/sınırlı bir gösteren olmadığı fikrini, kanımca çok inandırıcı yaklaşımlarla, vurguluyor. Bu bakış açısıyla üç yazı bir anlamda belli bir bütünlük hissi verirken, bir başka anlamda "sinema göstergesinin" (ya da "araç" tanımına girebilecek tüm teknolojilere ait göstergelerin) hegemonik tek bir anlama eklemelenemeyeceğine işaret ediyor.

Funda Şenol Cantek gündelik yaşam ve kültür eleştirisi alanında adını giderek daha sık duyacağımız genç bir akademisyen (bkz. *Yaban'lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İletişim. 2003). Cantek'in dergimizin bu sayısına yaptığı katkı ("*Yeşilçam'ın Arsız Gözü: Pazar Dergisi*"), içeriği açısından, bir döneme damgasını vuran "Yeşilçam sinemasının" toplumsalla ilişkisini kuran ana damarlarından birine, 1950 yılından 1970'lerin ortasına kadar yayımlanan *Pazar Dergisi*'ne yoğunlaşıyor. Ancak benim burada özellikle vurgulamak istediğim konu, makalenin okurken yarattığı duygu, gastronomik bir eğretilenme ile söyleyecek olursak, "ağızda bıraktığı tad" olacak. Sanırım araştırmacının araştırdığı konuyu, ne kadar eleştirirse eleştirsin, *sevmesinin* önemini gösteriyor bize Cantek. "Tarihsel araştırma" ibaresi hem bu tad bakımından, hem de tarihselin her zaman toplumsalın "olup-bitmiş" boyutuna dair olmaması bakımından pek yakışmıyor bu yazıya bence. Yeşilçam "tadı" bugün hâlâ tüm gücüyle kültürel yaşamımızı belirliyor; yalnızca televizyonda sık sık karşımıza çıkan "eski" Yeşilçam filmleri açısından değil, aynı zamanda bazı duyguları anlatırken *başvurmak zorunda kaldığımız* dilsel motif-

ler, eğretilenmeler, ve genel olarak tasavvur dünyamızın hemen her alanına sirayet etmiş olduğunu (şaşıracak) gördüğümüz uygulamalar anlamında. Kabaca özetleyecek olursak Cantek bu uygulamaları yüzeye çıkarıyor, bariz kılıyor diyebiliriz.

Tarihe ve "tarihe gömülü" ayrıntılara gerçekten meraklı bir başka genç araştırmacı olan Serdar Öztürk, Dr. Fuat Umay'ın 1926 ve 1941 yılları arasında meclise sunduğu yasa tekliflerini mercek altına alıyor yazısında ("Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri: Dr. Fuat Umay Bey'in Yasa Teklifleri Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941)"). Yukarıda değindiğim iletişim alanının "araç saplantısı" bir boyutu ile "etki saplantısı" olarak da okunabilir. Bugün iletişim araştırmalarının geldiği nokta, alan içinde önemli bir boyuta sahip olmakla birlikte, araçların "etkilerine" fazlaca yoğunlaşmanın ya ahlakçı bir topyekûn reddedişe ya da araştırma olsun diye araştırma yapma gayretine hizmet etmekten pek öteye gidemediğini gösteriyor bize. Her şeyden önce "etki" kavramını kendi içinde, belli bir araçtan "topluma" doğru yönelmiş bir olgu olarak kavramak aracı, bu aracın içeriğini ve nihayet toplumu birbirlerinden soyutlanmış varlıklar gibi algılama hatasına götürebiliyor araştırmacıları. Serdar Öztürk makalesinde alçak gönüllü bir hedef koyuyor kendisine belki ama bu hedefe yukarıda andığım hataya düşmeden ulaşmasını biliyor. Bugün İnternet başta olmak üzere pek çok popüler kültür içeriği benzer başlıklarla ama "daha çağdaş" bir tonda tartışılıyor. Öyle görünmektedir ki, etki ve "zararlı etki" kavramları kitle iletişim araçları ile yoğrulan tüm kültürlerde kendi içinde önemli bir içerik olarak hep varolacak. Öztürk tam da bu içeriği nesnel sayılabilecek bir gözle araştırıyor ve etki kavramının geçirdiği evrimi incelemek isteyenlere son derece zengin bir kaynak sunuyor.

"Sinema göstergesinin" hegemonik alanına giren son makale Hasan Akbulut'a ait: "Bir Varoluş Sorunsalı: *Persona*." Akbulut, Bergman'ın unutulmaz *Persona* filminin ortaya koyduğu felsefi argümanı ve ben/öteki göstergelerinin gerilimli ilişkisini psikanalitik bir perspektiften yeniden gözden geçiriyor. Bir "sanat filmi" olarak *Persona*, sinema göstergesinin sürekli ertelenen ve farklılaşan yapısını son de-

rece yetkin bir dille gözler önüne seren bir yapıt. Akbulut bu “zor” metine ustaca yaklaşıyor ve Persona’yı “açık metin” olarak kavrayarak zengin sayılabilecek bir kaynakça ile güçlü bir kavramsal analiz ortaya koyuyor. Bence Akbulut’un metni filmi *tekrar* izlemek için çok iyi bir gerekçe...

Kültür ve İletişim’in bu sayısının dördüncü makalesi yayımlanmayı uzunca bir süredir bekliyordu. Nihayet Filiz Başkan’ın bu anlamlı makalesini (“Medya-Demokrasi-Siyasi İktidar İlişkisi: AKP Örneği Olayı”) yayımlayabiliyor ve gecikmeden ötürü özür diliyoruz. *Kültür ve İletişim*, bilindiği gibi hakemli bir dergi ve hakem süreci hiç aksatılmadan sürdürülüyor; bu tavır ise kimi zaman dergiye gönderilen bir yazının umulandan uzun bir süre yayın sürecine alınamaması sonucunu doğurabiliyor. Bu özrü kamusal olarak dile getirmemin tek nedeni, Başkan’dan başka yazarlarımızdan da bir parça sabır beklediğimizi vurgulamak. Filiz Başkan makalesinde Türkiye’de demokratikleşme sürecine merkez medya olarak adlandırılabilir yayın organlarının nasıl eklemelendiğini net örneklerle tartışıyor. *Milliyet* ve *Hürriyet* gazetelerinin AKP iktidarı karşısındaki “kavrak tavırlarının” titiz bir analizi olarak okuyabileceğimiz bu çalışma bir anlamda Türkiye’de siyasal iktidar-medya ilişkisinin kaçınılmaz bir rasyonalite ile hep belli bir yapıyı yeniden ürettiğini görmek açısından son derece önemli.

Derginin son makalesi Nimet Ertaş’a ait: “Frida Kahlo ve Kendini İfade Etmenin Yolu Olarak Otoportre.” Kahlo sanırım akademik ve popüler gündemden hiç düşmeyecek bir sanatçı (örneğin aklımıza hemen Julie Taymor’un yönetmenliğini yaptığı *Frida* (2003) filmi geliyor). Ertaş çok sayıdaki otoportreler arasında üç tanesine yoğunlaşıyor ve göstergebilimsel bir perspektiften bu portreleri “okuyor.” Bu okumanın sonucunda formel kuralların bir resmi “baş-yapıt” yapmaya yetmediği sonucuna ulaşıyor—Kahlo otoportrelerinde sanat yaptığı kadar, belki bundan daha fazla, kendini anlatmış, içini dökmüş ve dertleşmiştir.

Yeşilçam’ın Arsız Gözü: *Pazar Dergisi*

Özet

Altmışlar Yeşilçam’ın altın yıllarıdır. Yerli sinemanın kült yıldızlarının parladığı ve çekilen film sayısının rekor düzeyde olduğu bir dönemdir. Sinema magazinlerinin sayısı da bu dönemde artmış, dergiler yeni yıldızların ortaya çıkmasına ve yıldız ile hayran kitlesi arasındaki ilişkilerin, filmsel gerçeklik dışında da sürmesine aracı olmuşlardır. Ayrıca, yerli sinema sektörünün yapılanmasına ve Yeşilçam’ın kurallarının belirlenip yeniden üretilmesine de katkıda bulunmuşlardır. *Pazar Dergisi*, Ellilerden Yetmişlerin ortasına kadar yayınlanan bir sinema magazini olarak, bu tür dergilere iyi bir örnektir. Yeşilçam eleştirisi yapmak amacıyla ortaya çıkmasına karşın, sinema sektöründe onun temsilcisi konumuna yerleşmiştir. Skandallar, dedikodu ve çıplaklık derginin içeriğini oluşturan unsurlar olmuş, 70’lerde Yeşilçam’a hakim olan seks filmleri furiasıyla birlikte yarı-pornografik bir dergiye dönüşmüştür.

Pazar Magazine: “The Daring Eye” of Yeşilçam Abstract

Sixties are golden years of Yeşilçam, when Turkish cinema industry reached a record in number of the films shut and many movie cult stars started to shine. Also in this decade, cinema magazines increased in number, they helped such stars to emerge and they contributed to the communication between these stars and their fans. These magazines additionally helped to their structuring of the cinema industry and contributed to setting and reproducing the rules of Yeşilçam. Pazar is a good example of such magazines published from Fifties to mid-Seventies. Initially it aimed to be a cinema critique medium, however it soon turned to be a typical representative of the cinema industry. Scandals, rumors and nakedness had been its main content. Eventually it turned to be a semi-pornographic magazine in mid-Seventies when sex movies dominated Yeşilçam.

L. Funda Şenol
Cantek
Gazi Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Yeşilçam'ın Arsız Gözü:
Pazar Dergisi

Sadi Konuralp'in anısına, sessiz sitemsiz...

60'lı yıllar Yeşilçam'ın, Türkiye'nin eğlence hayatına damgasını vurduğu yıllardır. Ülke ekonomisindeki iyileşmeye paralel olarak yerli sinema sektörünün de güçlenmesi, dağıtım olanaklarının artması, sinema salonlarının çoğalması, bilet fiyatlarının makul oluşu sinemayı sosyal yaşantının vazgeçilmezi haline getirmiştir. Yeşilçam'ın talepleri ve sunduğu, olanaklar doğrultusunda, bu dönemde, her beş yönetmenden biri ilk filmi çekmiş ve çekilen film sayısı rekor düzeye ulaşmıştır. Sektörün canlanması, her geçen gün yeni yıldız adaylarının ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. "Sinema güzeli", "yılın sinema artisti" ve benzeri adlar altında düzenlenen yarışmalar, sinemayla ilgisi iyi bir izleyici olmaktan öteye geçmemiş genç kız ve erkekleri Yeşilçam yıldızları olarak sektöre kazandırmıştır. Bu tür yarışmaların organizatörleri, genellikle sinema magazinleridirler. Varlık sebepleri Yeşilçam'ın yükselişi olan bu dergiler, Yeşilçam'a yeni oyuncular kazandırarak ve/veya varolanları gündemde tutarak, sektöre olan borçlarını ödemişlerdir. Bunu yaparken, Yeşilçam eleştirisi yapma iddialarından hiç vazgeçmemiş, eleştirileri ve önerileriyle, Yeşilçam'ın ıslahatı ve Batı sinemalarına benzetilmesi konularındaki katkılarının gözden kaçırılmaması gereğini vurgulamışlardır. Yeşilçam ile Yeşilçam magazinlerinin ilişkisi, aşk-nefret ikilemi içinde sürse bile, her ikisi de varlıklarını sürdürmek için birbirlerine muhtaç olmuşlardır.

Sinema dergilerinin bu misyonerce tavırları, Yeşilçam'ı zaten olmayı arzu ettiği şeye, Hollywood'a veya Avrupa sinemasına ola bildiğince yaklaştırma/benzetme gayretinin ürünüdür. Yeşilçam için Öteki, yani kural koyucu baba figürü olan (Erdoğan, 1995: 182) Hollywood, ona yaklaşmak için atılan her adımda geri gidildiğinin fark edildiği durumlarda, rol modeli olmaktan bir süreliğine çıkarılarak, mücadele edilecek (Erdoğan, 1998), otoritesine meydan okunulacak bir baba figürüne dönüşür. Geleneklere, ahlaki ve milli değerlere, otantik figürlere sahip çıkılarak girilen mücadelede, kerteriz noktası yine Batı sineması olduğundan ve yine onun silahları ve zihniyetiyle yola çıkıldığından, çikışsızlık kaçınılmaz hale gelir. "Anlamlar içerden, kalıplar dışardan" formülü, yerelliği ve otantizmi inşa etme gücüne sahip değildir. Batının taklidinde başarısız olunan noktalarda, Batılı olanın referans olarak alınmasına yöneltilen eleştiri, kültürün her alanında olduğu gibi, sinemada da, zaman zaman saldırganlığa dönüşür. Özellikle Hollywood sineması, haksız rekabet yarattığı, yozlaşmış ahlak anlayışı, sapkın bulunan cinsel politikaları, yıldız sistemi ve yerli sinema endüstrilerinin işleyişlerine model oluşturan endüstriyel yapısı için lanetlenir. Batı sinemasına ve dolayısıyla onu taklit eden Yeşilçam'a en ağır eleştirileri yönetenler arasında öne çıkanlar, yeri geldiğinde Yeşilçam'ı koruma ve onu Batılı normlar doğrultusunda geliştirmeyi yayın politikası olarak benimseyen sinema dergileridir. Magazinél nitelikli sinema dergileri, diğer sinema dergilerinden farklı olarak bunu, daha bayağı bir üslupla ve literatür bilgisinden yoksun olarak yaparlar.

60'ların popüler sinema magazinlerinden olan *Pazar*, Yeşilçam'ın ikilemleri, Hollywood'la olan ilişkisinin gelgitleri, hesaplaşmaları ve yerli sinema sektöründe tek hakim olma mücadelesinin içine doğmuştur. Diğer bir deyişle, bu mücadeleden doğmuştur. Bu sebeple, *Pazar Dergisi*, benzerleri gibi, "Yeşilçam sosyetesini" adını verdiği, sektörün hakimi yapımçı ve işadamlarının yozlaştırıcı, kısırlaştırıcı ve tutucu olarak gördüğü yaklaşımlarından, Batı taklitçiliği ve sömürü düzeninden şikayetçi olmakla birlikte, söylemsel kuruluşu itibarıyla sektörün işleyişini yansılamaktadır. Bu, her zaman bilinçli bir tercih olarak ortaya çıkmaz. Curran ve Sparks'ın, popüler kültür ürünlerinin, politikayla ilgisizlermiş gibi görünseler de, genellikle, tutucu dünya görüşlerini yansıttıklarına, ortak çıkarlar ve doğrular etrafında örgütlendiklerine (459-461) ilişkin savlarını doğrular biçimde, adeta refleksif olarak ortaya çıkar. Yerli sinema sektöründe klişeler, ahlaki değer yargıları, yıldız sistemi, yasaklar v.b., asıl kural koyucu babayı (Hollywood) taklit eden diğer bir kural koyucu babayı (Yeşilçam) taklit ederek, *Pazar* ve benzeri dergiler aracılığıyla da pekiştirilmiştir.

Pazar Dergisi, yayım politikası doğrultusunda, Yeşilçam eleştirisi yapmayı amaçlaması ve okur/izleyicinin "medyadaki gözü" olmayı vaat etmesine rağmen, okur/izleyici karşısında, Yeşilçam'ı temsil eden bir yayın organı olmuştur. Bu temsiliyet Yeşilçam çalışanları karşısında da geçerlidir. Söylemsel düzeyde, Yeşilçam'la karşılaştığı noktalarda eleştirel olan *Pazar*, onun çalışanlarına haber değeri atfettiği noktalarda, genellikle, bizzat Yeşilçam'ın kendisi olmakta, egemen söylemi yeniden üretmektedir. Bunu yaparken takındığı pervasız, tepeden bakan, otoriter ve alaycı tavır, dergiyi, Yeşilçam'ın "arsız gözü" haline getirmektedir. Çıplaklık ve erotizm söz konusu olduğunda belirginleşen arsız gözün ısrarcı ve tedirgin edici takibi, süzüşü, aslında yerli film piyasasının işleyişini ilgilendiren her konuda varlığını hissettirir. Dergi, bir oyuncuyu Yeşilçam adına soymakla kalmaz, aynı zamanda onu soyduğuna için dışlar; bedensel ve ruhsal gelişimini, aşk ilişkilerini takip eder, sorgular ve hatta hatalı bulduğunda cezalandırır. Güzellik kriterlerini belirler,

ideal rol dağılımları yapar v.b. Yeşilçam'ın "arsız gözü" nün sürekli takibi ve süzüşüne maruz kalan yıldızlar, "yıldızcıklar", yıldız adayları ve diğerleri, oyunu, kural koyucu baba figürü olarak Yeşilçam'ın (dolayısıyla *Pazar* ve benzeri dergilerin) kurallarına göre oynamak durumundadırlar. Yeşilçam'ın altın yıllarını yaşadığı dönemde, onun söylemini yeniden üreten bir derginin, sektörün kuralları ve zihniyet kalıplarıyla işleyişini en açık biçimde gözlemlemeye imkan vereceği ortadadır. Bu çalışmada, böyle bir dergi aracılığıyla, Yeşilçam'ın dinamikleri, referans noktaları ve hangi karşıtlıklarla kimliğini inşa ettiği saptanmaya çalışılmıştır.

"Pazar Ailesi" Yeşilçam Şöhretlerine Karşı

Pazar Dergisi'nin ilk sayısı, 30 Eylül 1956'da çıkar. Kurucusu, *Yeni Sabah Gazetesi*'ni de çıkaran Safa Kılıçoğlu, ilk yazı işleri müdürü ise Osman N. Karaca'dır. Kılıçoğlu, kendisini dergiyi çıkarmaya yönelten etkenin, hafta sonları okuyucuyu oyalayacak, eğlendirecek, yeni ve yararlı bilgiler verecek bir aile mecmuasına duyulan ihtiyaç olduğunu söyler. Söz konusu dönem, aynı zamanda, gazetelerin ilave vermelerinin yasaklandığı bir dönemdir.¹ 50'li yıllarda, gerçekten de bir gazete ilavesi görünümünde olan dergi, baskı tekniklerinin ve sermayenin sınırlılığı sebebiyle, cazip bir görünüme kavuşmamıştır. İlk çıktığı dönemde ilan dağıtıcıları dergilere ilan vermeye yanaşmadıkları için, dergi sadece satışla ayakta kalmaya çalışmıştır. Tirajı, ilk sayısında 80 bindir. Ancak, dergiyi çıkarıcıların iddialarına göre, bir ara satışı 148 bine kadar çıkacaktır.² Satıştaki bu çarpıcı artışın hangi yıllara denk geldiği, neye bağlı olduğu, süreklilik arz edip etmediğine ilişkin bir bilgi yoktur.

Derginin ilk yıllarında mutfağını *Yeni Sabah*'ın da mutfağını oluşturan kadro oluşturur. Bu yıllarda *Pazar*'ın içeriği Hollywood sinemasından haberler, sansasyon yaratan olay ve kişiler, Hollywood yıldızlarının yaşam öyküleri, fal ve burç sayfası, kadın/güzellik köşesi, tefrika roman ve hikayeler, çizgi hikayeler ve benzerinden ibarettir.

1
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı 500.
23.4.1966.

2
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı 500.
23.4.1966.

3

Bkz. *Pazar Dergisi*, Sayı: 500, 23.4.1966.

4

Bkz. *Pazar Dergisi*, Sayı: 500, 23.4.1966.

Dergi çıktığı ilk yıl bir aile dergisi formatındadır. Altan Erbulak, Oğuz Aral, Mustafa Eremektar (Mıstık) gibi çizerler; Nezh Demir Kent, Faruk Yener, Necati Bilgiç gibi yazarlar dergiye katkıda bulunmaktadırlar. "Cemiyet haberleri" denebilecek haberler, sosyete ve sanat çevresiyle ilgili dedikoduları aktarmaya yöneliktir. Birkaç yıl, içeriği ve biçiminde fazla bir değişiklik yapmadan yayını sürdürür *Pazar*. Yerli sinemayla ilgili malzemenin kısıtlı olması, derginin sonradan bir Yeşilçam magazinine dönüşeceği konusunda herhangi bir ipucu vermemektedir.

Pazar'ın satışı artıp, uzun soluklu bir dergi olacağı anlaşıldıktan sonra, bir gazete ilavesi görünümünden kurtularak kendi kadrosunu oluşturur. Web Ofset'te basılmaya başlaması derginin kalitesini arttırıp içeriğini zenginleştirmiştir. Dergi yöneticileri bunu ikinci doğum olarak görürler.³ Yerli sinemanın yükseliş dönemi olan 50'lerin sonu ve 60'larda *Pazar*, Yeşilçam dergisi haline dönüşür. Artık kapaklarda yerli artistlerin fotoğrafları yer almakta, yerli sinemadan haberler, daha çok da dedikodular ve skandallar kendilerine yer bulmaktadırlar. Özellikle 60'larda yayınlanan *Sinema*, *Perde* gibi sinema dergilerinden farklı olarak, sayfalarında yerli sinema ile ilgili enformasyona ve/veya tartışmalara değil, magazin haberlerine ağırlık vermektedir. İlk yayınlandığı günlerde yüklenildiği "hafta sonu eğlencesi" olma misyonunu, yöneticilerinin aksi iddialarına rağmen sürdürmektedir.

Derginin çıkmasından on yıl sonra, 500. sayıda Yazı İşleri Müdürü Kayhan Türkçü, derginin Türk sinemasının reforme edilmesi yolunda arz ettiği önemin altını çizmektedir:

Yeşilçam çıkmazdadır. Yeşilçam zorla şişirilmiş bir balondur, ergeç sönecektir... Yeşilçam kendi bindiği dalı inadına kesmeğe savaşan bir garip yaratıktır. Yeşilçam şudur, Yeşilçam budur, ama Yeşilçam bir gerçektir. (...) İşte Pazar bu yüzden milyonların gönül bağladığı yerli sinemaya eğilmektedir. Pazar Türk sinemasının iyiyeye, doğruya yönelmesi için elden geleni korkmadan çekinmeden, küfürlere, saldırılara, göz dağı vermelere aldırılmadan yapmaya kararlıdır ve yapacaktır.⁴

Kendisine yerli sinemayı "terbiye etme" misyonunu atfeden *Pazar Dergisi*, sakat çocuğuna sahip çıkan ve onu iyileştirmeye azmeden bir baba portresi çizmektedir. Ancak ulaşılmaması beklenen "iyi ve doğru" nun tanımını yapmamakta, kriterini vermemektedir. Öte yandan, Yeşilçam'ı iyiyeye/doğruya yönlendirme konusunda sarf edilen çabanın sembolik ve fiziksel şiddete maruz kaldığı iddia edilmekte, doğruluğu tartışılmalı olan bu iddia ortaya atılarak, derginin yüklendiği misyonu hangi badirelere katlanarak, fedakarlıkla ve cesurca sürdürdüğünün altı çizilmektedir. *Pazar*'ın, özellikle 60'lar ve 70'lerde çıplaklık ve skandallar üzerine kurulu bir yayın politikası izlediği düşünülürse, söz konusu saldırıların haberlere konu edilen kişiler tarafından geldiği de tahmin edilebilir. Dergi yazı işleri müdürünün yazdıkları ise, Yeşilçam'ın ilerlemesi ve gelişmesini engellemeye ve bunu, bu yolda emek harcayan bir dergiye saldırarak yapmaya çalışan "muhayyel" bir düşmana gönderme yapmaktadır. Derginin editoryal yazıları ve haber/röportaj metinlerinde sıklıkla kullanılan "*Pazar Ailesi*" ifadesi, muhayyel düşmana karşı, uyumlu ve güçlü bir ekip olarak dergi kadrosunu işaretlemektedir. Yönetici ve yazarlar, derginin yayın politikası etrafında kenetlenmiş; üstlerine karşı itaatkar, altlarına karşı şefkatli ve otoriter, bu sebeple de dıştan gelecek saldırılara müteyakkız ve onların üstesinden gelebilecek kadar güçlüdürler. Aile kavramına yapılan vurgu, ayrıca, derginin ahlaki duruşuna da işaret etmektedir.

70'li yıllarda derginin sahibi artık Haldun Simavî'dir. Bu yıllarda derginin 60'lardaki çizgisinden radikal bir sapma görülmemekle birlikte, 70'lerde Yeşilçam'ın yönelimlerine koşut olarak, çıplaklık, seks, hatta pornografi ön plana çıkmıştır. *Cinsel Mutluluk*, *Gerdek*, *Çılgın Leydi*, *Zenci Fahişe* gibi erotik hikayeler ve cinsel bilgilere yer veren kitaplar ve dergilerin ilanları yayınlanmaya başlanır. Yıldız adayları, dansözler, Rojek'in (2003) "şöhretimsi" adını verdiği, parlayıp sönen üçüncü sınıf rollerin oyuncularını dergide daha sık yer bulabilmekte, 60'ların başrol oyuncularını bile yarı çıplak pozlar verebilmektedirler. 700. sayı, derginin artık 24 sayfa çıkacağı müjdesi verilir. Son sayılarda ilanların sayfaları fazlasıyla işgal etmesine yönelik okur şikayetleri dikkate alınmış, ilanların yerine,

5
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 700.
20.2.1970.

“daha bol haber ve röportajlar, film setleri, film hikayeleri, perdede alkışladığımız, sevdiğiniz artistlerin yaşantılarını yansıtan yazılar ve renkli tablolar” konacağı belirtilmiştir.⁵ Pazar da, kendi ölçüleri içinde Yeşilçam’a yıldız adayları sunacağı yarışmalar düzenler. Kazananın üçüncü sınıf rollerden öteye geçemediği yarışmalardır bunlar. Okurla şöhretler arasında iletişim kurulmasına katkıda bulunan bir uygulama ise, okurun herhangi bir oyuncuyu neden sevdiğine ilişkin, dergiye yazdığı mektuplardır. Bunun yanında, okurla şöhretler arasında iletişim kurmaktan çok, cinsel hazlar ekseninde, erkek okuru cezbetmeyi amaçlayan, “en güzel göğüs” yarışması yapılır. Haldun Simavi’nin sahipliğindeki dergi, yayın hayatına 1975’te son verecektir.

Derginin Dili ve Üslubu

Biçimsel özellikleri dikkate alındığında, derginin haber başlıkları ve metinlerinde göze batan dil ve imla hataları, noktalama işaretlerinin kullanımı konusundaki bilgisizlik, düşük cümleler, yazar kadrosunun olduğu kadar editöryal kadronun da en önemli zaafı olarak ortaya çıkmaktadır. Günümüz magazin dergilerinde de varolan bu sorunun yanında, genel kültür eksikliği de yapılan hataların sebeplerindedir. “Durmıyan”, “bıkmıyan” gibi yazım yanlışlıkları; “Türkan Şorayda yeni bir filme başladı” gibi imla hataları; “genç yakışıklı, uzun boylu” gibi noktalama hataları; küçük/büyük harf kullanımındaki yanlışlıklar; ayrı yazılacak sözcükleri birleşik yazmak, dergi yazarlarının metinleri “çalakalem” hazırlayıp, editörlerin de redaksiyon sürecinden geçirmeden yayınladıklarını düşündürmektedir.

Derginin genel üslubunu belirleyen özellik “hikaye etme”dir. Bir röportajın girişi, bir haberin tamamı böyle bir üslupla kaleme alınabilmektedir. Hikaye etme, söz konusu metni pembe dizi havasına sokmakta, romantik ve/veya melodramatik bir çeşni katmaktadır. Böyle bir metinde, Yeşilçam filmlerinin anlatı kalıplarının da izine rastlanabilir. Örneğin Belgin Doruk’la yapılan bir röportaj şöyle başlamaktadır:

“Otuz yaşına rağmen, gençliğinden, güzelliğinden hiçbir şey yitirmemiş kadını, tatlı bir gülümsemeye: “Hayır, sinemayı bırakmayacağım” dedi.”

Metnin girişinde, sözü edilen kişinin adının verilmemiş olması, çeşitli sıfatlarla tanımlanarak, kimliğine ve mesleğine ilişkin cümlelerle ipucu verilerek sunulması, görüşmeyi sıradan bir röportaj havasından kurtarıp, ona bir renk, edebi bir değer kazandırma amacına hizmet ediyor görünmektedir. Benzer bir örnek, Ediz Hun ile Sema Özcan ilişkisini ifşa eden bir dedikodu haberinde de kullanılmaktadır:

“Genç, uzun boylu yakışıklı adam Boğazanazır gece kulübünden içeri girmeden önce şef garsonu işaretle yanına çağırıp, “Sizden bir ricam olacak, lütfen hiçbir fotoğrafçı yanımıza gelmesin... Rahat birkaç saat geçirmek istiyoruz...” dedi.”

Bu haberin üslubunda dikkati çeken bir başka özellik, Oktay’ın “görmüş gibi yazmak” (49), diye söz ettiği haber yazma tekniğinin kullanılmasıdır. Di’li geçmiş zaman kullanılarak oluşturulan haberde, sözü edilen kişilerin yanındaymış veya olan bitene uzaktan tanık olunmuş gibi bir izlenim yaratılmaktadır. Bu, verilen haberin, “çıkarılan dedikodu”nun gerçekliğini güçlendirme niyetinin yanı sıra, metne edebi bir üslup verme gayretinin de ürünüdür. Aşağıdaki örnek ise, tanık olunduğu izlenimi yaratılan olayı, tahrir edici, hatta pornografik bir anlatımla sunmaktadır:

“Aldatmak Leyla’ya ayrı bir zevk veriyor Lee’yi düşündükçe korkuyla karışık bir aşk içerisinde yanında çivilçiplak uzanan genç adama biraz daha sarılıyordu. (...) İşte o gün yine kaçamak aşk seanslarından birini yaşarken gerçekte Lee’nin o saatte eve geleceğini hiç düşünmüyor, bildiği aşk oyunlarının en biçimlileriyle genç aşkını çileden çıkarıyordu.”

Metne kıskırtıcı, merak uyandırıcı bir nitelik katma ve onu bir polisiye romanın gerilimli atmosferine yaklaştırma amacıyla kullanılan bir teknikten de söz edilebilir. Haberin girişinde yaratılan belirsizlik, okuru haberin tümünü okumaya teşvik eder. Günümüzün televizyon magazin programlarında görünüp kaybolan şok edici görüntüler ve sarf edilen sözlere eşlik eden “Az sonra...” anonsu-

6
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 529.
12.11.1966.

7
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 523.
1.10.1966.

8
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 500.
23.4.1966.

9

Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 523.
1.10.1966.

nun yerine getirdiği işlevi, dönemin magazin dergilerinde bu tür haber girişleri yerine getirmektedirler. Yılmaz Güney, uzun süre birlikte olduğu, çocuğunun annesi Can ve Güney'in yeni sevgilisi Nebahat Çehre arasındaki tartışmayı gündeme taşıyan bu haberin girişi, bu türden kışkırtıcı ve merak uyandırıcı metinlere iyi bir örnektir:

Geçen hafta içerisinde, Pazar'ın telefonu acı acı çaldı... Karşı uçta, Nebahat Çehre'nin, kendi çocuğu ve eski eşi Yılmaz Güney'le ilgili olarak söylediği bazı şeylere cevap vermek istediğini söyleyen genç kadın bizleri evinde beklediğini ilave ederek, telefonu kapattı."

Film Artistinden Yeşilçam Yıldızına...

Yıldızın imajı sadece filmler aracılığıyla kamusallaşmaz; çünkü sinema, izleyici için, sinema salonu dışında da dolaşımını sürdürür. Öyle ki, kimi zaman yıldızın sinema salonu dahilindeki varlığı, yani filmsel gerçeklikteki yeri, onun salon dışındaki rolleri yanında sönük kahr. Dünya sinemaları için geçerli olan bu durum, Yeşilçam'ın yapılandırdığı filmsel gerçekliği de belirler. Bu gerçekliğin iki yönü vardır: Filmlerdeki kurgusal öykü dünyası ve salonların dışındaki filmsel gerçeklik. Sinema magazinleri bu iki farklı gerçekliğin birarada sergilendiği mekanlardır. Kaya-Mutlu'ya göre, bu sebeple, magazin gazeteciliği film endüstrisini bütünleyen basit bir unsur değil, sinema olayının hayati bir kurucu ögesidir (175-181). Yani, hem endüstriyi besler, hem de yıldız imgesinin inşa edilmesine katkıda bulunur. Magazin dergilerindeki hayran-yıldız karşılaşması her iki taraf için de önemlidir. Hayranları, gündelik hayatta karşılaşamayacakları, dokunamayacakları, konuşamayacakları yıldızlarla bu dergilerin mekanında buluşurlar. Yıldız, hayran kitlesine (ve film endüstrisine) kendisini sunarak, anımsatarak, fiziksel özelliklerini, karakter yapısını ve geçirdiği değişimleri teşhir ederek, kendisine hayranlık duyulmasını sağlamak ve bunu korumak ve çoğaltmak ister. Bu dergiler aracılığıyla kurulan hayran-yıldız ilişkisi, Rojek'in "toplumsal etkileşim" dediği, dolaysız yaşantıla-

rın ve yüz yüze karşılaşmaların yerine, medya aracılığıyla kurulan yakın ilişkilerden biridir (56).

Bir magazin dergisini satın alan okur, bu dergi aracılığıyla, Kaya Mutlu'nun ifadesiyle, hayranı olduğu yıldızı alıp evine götürebilir (196). Yıldızın aile hayatı, geçmişi, alışkanlıkları, hobileri, fobileri, kısacası onu sıradan insana yakınlaştıran yanları ile ulaşılmaz, ele avuca sığmaz kılan yanları, yani çılgınlıkları, hızlı aşk hayatı, şöhreti ve müreffeh yaşantısı bu dergilerde bir arada yer bulur. Söylentiler ve skandallarla cazip kılınan haberler okur için iç gıcıklayıcı çekim odaklarıdır ve durağan yaşantılarına geçici hazlar katar. Magazin dergilerinin beslendiği kaynak olan dedikodu/söylenti, bir yıldızın kariyerine önemli katkılar sağlayabilir. En azından onu gündemde tutar. Dyer'in Alpert'ten yararlanarak vurguladığı gibi, sadece ciddiye ve vakar çekici değildir. Kamu, yıldızın bir ölçüde çılgınca davranmasını ister: "Kim bir işadamı için fan kulüp kurmak ister ki?" (1986:69). Ancak skandal ya da dedikodu/söylenti, bir yıldızın çöküşüne de sebep olabilir. Çılgınlık, macera ve ölçüsüzlük, konjonktürel etkenlerle birleşerek hayran kitlesini yıldızdan soğutabilir.

Rojek, şöhretlerin hayranlarını cezbetmek ama aynı zamanda doyumsuz bırakmak üzere tasarlanmış, yoğun bir cinsellik sunduklarını savunur (99). Gerek verdikleri erotik pozlar, gerekse aşk maceralarının ayrıntıları ve aşamaları, bunları izleyenler için, ulaşılmaması imkansız bir arzu nesnesiyle hayali ilişkiler kurmayı sağlar. Kaya Mutlu'nun da vurguladığı gibi, sinema dergileri, makaleler, haberler, röportajlar, söylentiler ve fotoğraflarla, alternatif bir hayali mekan yaratarak, bu mekanda izleyicinin yıldızla tanışıp hayali ilişkiler kurmasına imkan tanırlar (194).

60'ların Yeşilçam yıldızları, ki Pazar tarafından bunlara "artist" denilmesi uygun bulunmaktadır henüz, Dyer ve benzerlerinin öngördükleri anlamda yıldız değillerdir. Dyer, yıldızı, kapitalist sistemin ürünü olarak gören ve onu, eylemlerinden sorumlu olmayan, "seri üretim" bir imge olarak algılayan anlayışa yakın durmaktadır (aktaran Yüksel, 1998: 6-7). Oysa 60'larda yerli film artist-

leri, galaksi sisteminin bir parçası gibi uzak ve erişilmez, uçucu hayal kahramanları olarak değil, dert ortağı, aşık, ebeveyn, hami v.s. olunabilecek, hesap sorulabilecek ve beklentilere cevap vermeleri konusunda baskı yapılabilecek, şöhretli ama elle tutulabilir bireyler olarak görülmektedirler. Bu savın kanıtı olabilecek göstergelerden biri izleyici mektuplarıdır. Kaya Mutlu'nun, 60'larda izleyici mektuplarında Yeşilçam imgesini sorguladığı çalışmasında (2002) yer alan, yıldızlardan borç para, iş, aşk, ahlaklı bir yaşam, daha uygun partnerler, daha iyi bir ilişki, düzenli bir aile hayatı talep eden mektuplar, izleyici/okur-yıldız ilişkilerinin niteliğini gözler önüne sermektedir. İzleyici, yıldızla arasındaki mesafeyi çok uzun görmektedir ki, taleplerinde ısrarcı, üslubunda sitemkar, otoriter bir yaklaşımın izine rastlanmaktadır. İzleyici, izleyici olmanın dışında, ana/baba, kardeş, evlat, aşık, arkadaş, kanaat önderi, aile büyüğü ve hatta zaman zaman rol modeli kimlikleriyle de yıldızla yaklaşmaktadır.

Bu tavrı açıklayabilecek bir yaklaşım, Kapferer'in, izleyicinin, yıldız üzerinde hakkı olduğuna inandığı iddiasıdır (aktaran Yüksel, 1998: 9). Bu inanç, yıldız tarafından da, "beni siz varetiniz"/ "beni bugünlere siz getirdiniz" türünden "itiraflar"la perçinlenir. Yıldız, üzerinde hak sahibi olduğunu düşünen hayran/izleyici'lerine karşı sorumluluğunu, onların istediği gibi bir kişi olmakla - veya öyleymiş gibi davranmakla - yerine getirmeye çalışabilir. Genellikle içinde yaşadığı toplumun değerleriyle uzlaşır. Aksi durumlarda, "aykırı" bir karakter portresi çizerek, kendisine karizma kazandıran anarşist bir tavır takınabilir (örneğin James Dean). Ancak toplumsal değerlerle uzlaşıyor gibi görünürken karşı çıkmak da yaygın bir tavır alıştır. Yıldız, hayatını kendi arzuladığı biçimde yaşamak için çok kısıtlı zamana ve mekana sahiptir. Film platosu, sahne, beyaz perde gibi mekanlar dışında, yer aldığı kamusal alanlarda, kuşatılır ve taleplere (imza, fotoğraf/imzalı fotoğraf, albüm, giysileri ve hatta saçından bir parça, iş/para, yıldız olmak için yardım vs.) karşılık vermesi beklenir. Özel alanında ise yine "gözetlenmektedir": Teleobjektifler, kapıda bekleyen muhabir ordusu ve/ve-

ya hayranlar, yanında çalışan muhabirler... Aslında burada gözetlenme fiili yerine "seyredilme" fiili daha uygun düşmektedir. Gözetleme ediminde, gözetlenenin bu durumdan haberi yoktur, haberi olsa muhtemelen rahatsız olacak ve bunu önlemeye çalışacaktır. Oysa seyredilen kişi, seyredildiğinden çoğunlukla haberdardır ve eğer şöhretse, bundan yine çoğunlukla memnuniyet duyar. Seyredilmek, yıldızla hala gündemde ve şöhretli olduğunu kanıtladığı için çoğu zaman istenir bir durum olsa da, mahremiyetin korunamaması, norm dışı sayılan davranışların gizlenememesi, dinlenme ve gevşeme imkanını ortadan kaldırması açısından tedirgin edici, hatta bunalıma sürükleyici olabilir. Rojek, şöhret statüsünün, kişinin özel benliğiyle topluma sunulan benliği arasında bir yarıma anlamını taşıdığını söyler (13). Gerçek benliğin bir parçasını teslim ederek, isimsizlik ve bir başınalık dünyasından çıkar şöhretli kişi (23). Bu, bir anlamda ruhunun, en azından bir bölümünü şeytana satmakla eşanlamlıdır. Artık benliğin bütünlüklü bir yapı olması mümkün değildir.

Yıldızın "özel hayatı"nın mahremiyetini korumakta aşırı titizlik göstermesi, ketumluğun ölçüsünü kaçırmaması izleyiciyi rahatsız eder. İzleyici bu tavrı, "kendini beğenmişlik", bencillik olarak görüp, yıldızla "küsebilir". Kapferer, bu gizlilik ve ketumluğu, yıldızın görevlerinden birinin ihlali olarak yorumlar. Ona göre, yıldızın kitlesi karşısında iki ödevi vardır: ölçülü bir şekilde kendini sergileme ve aynı zamanda halkın onu seçmesini sağlayan erdemlerin sürekliliği. Sergilemenin ölçüsü, söylentilerin belli dozlarla ve belli aralıklarla sızmasına göz yummak/izin vermek ya da bunları bizzat sızdırmaktır. Aksi takdirde, söylentiler denetimden çıkacaktır (224-225).

Sergileme, özel hayatın sırlarını teşhir etmenin yanında, bedenini teşhir etmeyi de içerir. Bedenin teşhirinde de ölçü çok önemlidir. Magazin/sinema dergilerinde ifrata kaçan çıplaklıkla veya cinsel ilişkiyi/cinsel ilişkiye hazır olunduğunu ima eden pozlarla yer almak hayran kitlesini hayal kırıklığına uğratabilir. Hayranları, yıldızın bedenini keşfetmek isterler. Ama bunun sınırları vardır. Çı-

rıçplak görüntü veren veya karşı cinsle pornografik denebilecek bir pozda görülen yıldız, sansasyon yaratıcıdır. Ne var ki, sansasyon yıldızda duyulan bağlılığı, saygıyı, sevgiyi artırıcı bir etki yaratmaz. "Bakma"nın ve "gözetleme"nin verdiği hazı tattırır. Öte yandan, medyada yer almış bir çıplaklığı gözetlemek, kişisel ve ayrıcalık yaratıcı bir deneyim değil, tüm okuyucu/hayran kitlesiyle paylaşılan kolektif bir deneyimdir. Bu anlamda çok fazla heyecan verici olmayabilir. Hele hayran olduğu yıldızı, "mazbut", genel geçer ahlaki normlara saygılı bir karakter olarak algılayagelmış okur/izleyici, böyle bir durumda, sarsıcı bir hayal kırıklığına uğrayabilecek, artık o yıldızın hayran kitlesine dahil olmayabilecektir.

Dyer, Lowenthal'in, popüler dergilerdeki biyografiler üzerine yaptığı çalışmaya dayanarak, 1900'lerin başından 40'lara kadar, biyografilerin öznelerinin "üretim idolleri" denebilecek kişileri olduklarını hatırlatır. Bunlar, topluma yararlı kişiler olarak, başarı öykülerinin kahramanlarıdır: Siyasetçiler, bankerler, sanatçılar... 40'lerden sonra biyografiler, ağırlıklı olarak "tüketim idolleri"ne ayrılmaya başlamıştır. "Güncel magazin kahramanları", toplumun temel gereksinimlerine hizmet etmeyen, ancak serbest zamanları dolduran özneler olarak ortaya çıkmışlardır. Bunlar genellikle spor ve eğlence dünyasının kahramanlarıdır. Dyer'a göre, Lowenthal bu kahramanların tüketim ortamından ve örgütlü boş zamandan türediklerini vurgular (1986: 45). Fan ve magazin dergilerinin değişmez haber kaynakları da bunlardır.

Dönme Dolap Dönüyor...

Dyer, fan dergilerindeki merkezi temanın aşk olduğunu, hayatın aşktan ibaretmiş gibi gösterildiğini (1986:51) söylerken haklıdır. Yeni ilişkiler; nişanlanmalar/evlenmeler; ihanetler; ayrılıklar; boşanmalar; kıskançlıklar; "uzatmalı aşklar"; "reklam aşkları"; "yasak aşklar", üçlü ilişkiler, aşk kavgaları v.b. bu tür dergilerin içeriklerinin neredeyse üçte ikisini oluştururlar. Hayatın aşktan ibaret olduğu yanılsamasının, güzellik/yakışıklılık, gençlik, tazelik, şıklık, cinsel cazibe ve romantizm temalarının aşk haberlerine eşlik etme-

sine ve okur/izleyici için bunların birer obsesyona dönüşmesine yol açma riski vardır.

İzleyici/okur, hayran olduğu veya medyada güzellik/yakışıklılık ve cazibe idolü olarak lanse edilen yıldızla benzeme arzusu duyabilir. Onun gibi giyinmek, duruşu ve bakışını ona benzetmek, saç biçimini, makyajını onu örnek alarak değiştirmek, onun gibi konuşmak v.b. eğilimlerine sahip olabilir. O da kendince bir hayran kitlesi oluşturabilmek, beğenilir, onay görür olma fırsatı yakalamak ister. Böylece, Rojek'in vurguladığı gibi, arzu eden bir nesne olmaktan, hesapçı bir arzu nesnesi olmaya geçiş yapabilir (196).

Hayran ile yıldız arasındaki, kimi zaman saplantılı, tek taraflı (aslında, yıldızın konumunu elde etmek ve korumak için hayranlarına duyduğunu gereksinim hesaba katılırsa, bu aşkın tam olarak tek taraflı olmadığı iddia edilebilir) ve platonik aşk yıldızın kendi aşk hayatını da etkiler. Yıldız, çoğu zaman hayranlarının ilgisini ve bağlılığını kaybedeceği endişesiyle istikrarlı ve uzun soluklu aşk ilişkilerinden kaçır, özellikle de evlilikten... Çoğu yıldız evlilik kararını yaşı epey ilerledikten veya kariyerinin sonuna yaklaştıktan sonra alır. Bazısı ise evli, çocuklu veya dul olduğunu saklamaya çalışır. Şöhretinin zirvesindeki bir yıldızın istikrarlı bir ilişki yaşama ya başlaması veya evlenmesi, çocuk sahibi olması, hayran kitlesi arasında, özenti ve kıskançlıktan başlayarak hasete kadar uzanan hisler yaratabilir. Bu hisler, yıldız ve/veya ailesine yönelik sembolik ve/veya fiziksel şiddetin ortaya çıkmasına sebep olabilirler. Bunun yanında, evlenen veya birisine bağlanan yıldız, imajıyla ilgili bir kayba da uğrayacaktır. Artık, filmsel gerçekliğin dışındaki dünyada bir hayal kahramanı olamayabilecektir. Hayranı, düşlerinde onu istediği kalıba sokmakta zorlanacak, eskisi gibi, bir aşık, bir eş, bir baştan çıkarıcı olarak konumlandırması güçleşecektir. Bir başkası tarafından, yasalar ve toplumsal normların da desteğiyle, üstelik kendi rızasıyla kapatılmış, sahiplenilmiş, diğer kimliklerinden uzaklaştırılıp bir eş, belki de zamanla bir anne/baba kimliğine hapsedilmiş olur evli yıldız. Okuyucu mektuplarından, gerçek hayatta eş ve anne olan kadın yıldızların, filmsel gerçeklikte canlandırdık-

ları genç kız, fethan kadın, aşık olunan kadın v.s. rollerinde inandırıcı bulunmadıkları ortaya çıkmaktadır (Kaya Mutlu, 2002: 235-237).

Bütün bunlara rağmen aşk, bir yıldızın parlamasını sağlayan ateşleyicilerdendir. Popüler bir yıldızın hayranları, onun aşk ilişkilerini, değişen sevgililerini, ayrılıklarını, ihanetlerini, kalp kırıklıklarını, cinsel performansını, romantik dünyasını merakla izlerler. Kapferer'in söylediği gibi, hayranları bu yıldızların ilişkileri dolayısıyla aşk mitosunu yaşarlar. Onların donuk hayatları bu türden fırtınalı aşklar yaşamalarına elverişli değildir çünkü (222). Magazin dergilerine konu teşkil eden aşk, yıldızla birlikte okur/izleyiciyi de şöhret oyununun bir parçası yapar. Aşk maceralarındaki çeşitlilik, değişkenlik, heyecan, ihtiras, hatta acı, oyunu cazip kılar. Evlilik ise oyunu bozar ve okur/izleyici ilişkiye tek taraflı olarak son verilmiş olduğu hissiyle, kendini ihanete uğramış gibi görür. Sorunsuz bir evlilik, yıldızın medya performansını da düşürür. Ama yine de, medyada, yıldızların ilişkilerinin ne zaman beklenen mutlu sonla noktalanacağı, sıklıkla spekülasyon konusu edilir.

Yerli sinema yıldızlarını temel malzemesi olarak kullanan yerli sinema magazinlerinin yayın politikaları da böyledir. Sinema magazinlerinin lokomotifleri olan aşk maceraları veya söylentileri, bir Yeşilçam haberi verilirken, onu gölgede bırakarak başlığa yerleşebilir ya da haberin ana teması olabilir. Bu arada verilecek asıl haber, yerli gelmişken bahsedilen bir ayrıntı konumuna düşer.

Pazar'ın Yeşilçam eleştirisi yapmak için de yerli film oyuncularının aşk hayatlarını kullandığı dikkat çekmektedir. "Yeşilçam aşkları" adı verilerek yerilen aşk ilişkileri, dergi yazarlarına göre, gelip geçici, ahlak dışı, romantizmden çok erotizm üzerine kurulu, şöhret kazanmanın aracı olarak kullanılan ilişkilerdir. Bu türden ilişkileri adlandırmak için "Dönme Dolap" ifadesi kullanılır. "Yeşilçam aşkları" nı tanımlamada bu ifadenin seçilmesi, "dolap çevirme", kaypaklık, istikrarsızlık, entrikacılık, sürekli iniş-çıkışların yaşanması, geçicilik gibi niteliklere gönderme yapma niyetinin ürünü-

dür. Dönme Dolap'ın çok eşli ve sansasyon yaratma, reklam yapma amaçlı ilişkileri de tanımladığını gösteren aşağıdaki alıntı, Ajda Pekkan ile CHP'li yöneticilerden Kemal Satır'ın oğlu Mustafa Satır arasındaki ilişkiyi anlatan haberden aktarılmıştır. Hem Pekkan, hem de Satır, çapkınlıkları, cinsel cazibeleri, pervasızlıkları ve gece hayatına düşkünlükleriyle tanınan (tanıtılan) kişiler olduklarından, Dönme Dolap haberlerinin sadık kahramanlarıdır:

Dönme Dolap Yeşilçam için hiç durmayacak bir dolaptır. Yeşilçam'ın sevişmekten, flört üstüne flört değiştirmekten, skandal yaratmaktan başka işi olmayan kadınleri Dönme Dolap döndüğü sürece buna binecek, başları dönünceye kadar dönüp duracaklardır. Yasak aşklar bitmiyeceğine göre Dönme Dolap da durmayacak demektir.¹⁰

Dönme dolap sahibi genellikle erkeklerdir. Çapkınlık, cinsel ve sembolik iktidar, çokeşlilik genellikle erkeklere atfedilen ("layık görülen") unsurlar olduğundan, karşı cinsler arası ilişkilerde erkekler sabit kalırken, kadınlar sürekli değişir.

Magazin dergilerinin ortak tutumları, neredeyse varlık sebepleri haline gelen, yıldızların aşk hikayelerinin, toplumsal ahlak kurallarıyla çelişen yanlarını afişe etmek ve bunu yaparken de ahlakçı bir söylem kullanmaktır. *Pazar Dergisi* buna istisna teşkil etmez. Yayın politikasının temel prensiplerinden biri olarak gösterilen Yeşilçam eleştirisi, yerli sinema sektörünün aşk ilişkilerinin kutsiyetine ve masumiyetine sekte vuran bir etken olarak sunulmasıyla yinelenir. Dergi yazarlarının "Yeşilçam sosyetesini" olarak andıkları camia, sektörün kurallarını belirleyen, zengin, prestij ve söz sahibi kişilerden, yani yapımcılardan, yönetmenlerden, işadamlarından ve onların yakın çevrelerinde yer alan, kimi zaman görünüp kaybolan yıldızlar, yıldız adayları ve benzerlerinden oluşmaktadır. Dergi yazarlarına göre Yeşilçam sosyetesini, ahlak dışı tavırları, dürüst olmayan yaklaşımı, her türlü sapkınlığa müsait sosyal yaşantısı ile, sektöre yeni girmiş veya onun dışında kalmaya çalışan oyuncuları, çarkın dışına katmaya kararlı, tehditkar bir heyuladır. Ondaki uzak durarak sektörde varolmak zordur. Bunu başarabilen nadir

10
Bkz. *Pazar Dergisi*, Sayı: 549,
1.4.1967.

11
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 506,
4.6.1966.

12
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 506,
23.4.1966.

oyunculardan biri, *Pazar* yazarlarına göre Belgin Doruk'tur. "Köklü bir aileden" geliyor olması, belirli bir kültüre sahip bulunması ve skandallardan uzak bir "aile kadını" olması ise Yeşilçam sosyetesinden uzak kalabilmesinin sebepleri olarak sunulmaktadır.¹¹ Ancak, yapımçı Özdemir Birsel'le evli olmasının, ona rakipleri karşısında avantaj sağladığından söz edilmemektedir.

Şöhretli Kızlar ve Anneleri

Yeşilçam'ın yozlaşmış ahlaki yapısına kolayca eklenmelerin "aile terbiyesi almamış" ve/veya aile bağları zayıf kişiler oldukları haber metinlerinde sıklıkla yer alan yorumlardır. Örneğin, "yerli malı 'Skandal Yıldızı' " olarak adlandırılan Leyla Tunca, "köklü bir ailenin, köksüz bir kızı" olarak tanımlanır. Yıldızının ancak skandallar evreninde parlayabileceği düşünülen şarkıcı/oyuncunun, psikolojik tahlili de yapılmaktadır:

Leyla Tunca çocukluğundan bu yana büyük bir sorumsuzluk içerisinde büyümüş. Ana baba sevgisi görmediği gibi son derece başıboş kalmış, sorunu edeni çıkmayınca da aklına eseni yapmış.¹²

Ahlaki yozlaşmada aile denetiminin zayıflığı veya eksikliği başlıbaşına bir etken olarak gösterilirken, baba otoritesinin zayıflığı veya eksikliği asıl sorun olarak ortaya konmaktadır. Babanın, sahip olduğu sembolik iktidar ve bundan kaynaklanan yaptırım gücünü, ailesi, özellikle de kız çocukları üzerinde kullanacağı, onları hakim ahlaki normlara uymaya zorlayacağı varsayılır. Erken yaşta sadece annenin otoritesine teslim edilen kız çocuğunun ise yeterli terbiye alamayacağı, "başıboş" kalacağı varsayılarak, toplumdaki ahlaki çöküntünün bir parçası olmasının kolaylaşacağına inanılır. Yeşilçam'ın "şöhretli" şöhret anneleri, bu inancın pekişmesine vesile olan örneklerdir. Bu örneklerden yola çıkılarak, magazin dergilerinde annenin, kız çocuğunu cazip bir sosyal hayata, zenginleşme fırsatlarına, ün kazanma yollarına yönlendirdiği, hatta onun üzerinden kazanç sağladığı savunulur.

Koçyiğit kardeşlerin anneleri Melek Koçyiğit, Türkan Şoray'ın annesi Meliha Şoray (nam-ı diğer Çılgın Meloş) ile birlikte, Yeşilçam'ın en şöhretli, "işbilir", medyatik, pervasız ve otoriter annesi olarak kabul edilirler.¹³ Ancak Melek Koçyiğit, Meliha Şoray'ın aksine, kızları üzerindeki otoritesini kendisi istediği sürece korumuş,

13
Bkz. Ek-1.



Melek Koçyiğit, onca insanın arasından uzanıp kızına güven veriyor.

Meliha Şoray, "Ahmedigom" dediği genç sevgiliyle nikah öncesi verdiği bu pozla kendini ayıplayanlara meydan okuyor. Diğer fotoğrafta ise ortanca kızı Nazan'la.

14

Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 518, 27.8.1966.

yine Şoray'ın aksine, kendi adını skandallara, dedikodulara karıştırmamıştır. Koçyiğit, küçük kızı Nilüfer'i, "Yeşilçam'ın ilk lolitası" olarak lanse etmeyi aklına koyduktan sonra, çocuk yaştaki kızını, "gelişmiş vücuduyla genç kız rollerine uygun bulduğunu" ilan ederek, bir menajer ustahıyla yapımcıların dikkatlerini çekmeye çalışmıştır.¹⁴ Film setlerinde, kuaförde, alışverişte, yapımcılarla görüşmelerde kızlarının yanından ayrılmazken ve onlar adına koyduğu kuralları yine onlar adına yerli film piyasasına kabul ettirmeye çalışırken, ataerkil bir baba figürüdür. Bunun yanında, çocuk yaştaki kızının seksi kıyafetlerle erotik pozlar vermesine, filmlerinde sevişme sahnelerinin yer almasına izin verirken ise kızı üzerinden para kazanan "fettan anne"dir. Artık annelik rolü, menajerlik rolünün gerisinde kalmış, hatta "mamalığa" dönüşmüştür.

Meliha Şoray ise, dergide sunulduğu biçimiyle, genç ve güzel bir yıldız olan kızının kazandığı şöhret ve parayla tatmin olmayan, kendisi de benzer bir hayat yaşamak isteyen bir annedir. Yoksulluk ve tatminsizlikler içinde geçen gençliğini, geç de olsa, kızının sağladığı imkanlardan yararlanarak yeniden yaşamak arzusunda olduğu vurgulanır. Sevgilileri, hatta ilerleyen yaşlarında üçüncü bir çocuğu olmuştur. Sosyete davetlerinde ve basında sık rastlanan şöhretli bir anne haline gelmiştir. Ama onu asil medyatik yapan, kızının Rüçhan Adlı ile ilişkisini onaylamaması ve onun kendisine, ailesinden uzak, bir erkeğin denetiminde bir hayat kurmasını engellemeye çalışması ve bu çabasını sık sık basına yansıtmasıdır. Anne Şoray basın aracılığıyla kızını hayranlarına şikayet etmektedir. Yine onun aracılığıyla, şöhretli ve zengin kızıdan "annelik hakkı" talep etmektedir. Derginin Meliha Şoray gibi annelere yaklaşımı, bekleneceği gibi olumsuzdur. Alaycı ifadelerle kaleme alınan aşağıdaki metin, Yeşilçam'da ana-kız ilişkilerinin niteliği ve kaderi hakkındadır:

Yeşilçam'da en az yıldızlar kadar ün yapmış bir başka grup da yıldızların anneleridir. Kızlarıyla birlikte başlangıçta, her gittikleri yerde beraber görülen, kızlarının her işine karışan valde sultanlar, başlangıçta, işi son derece disiplinli götürürler ve kızlarını diledikleri gibi

yönetirler. Fakat şöhret gelişip kızların kendilerine olan güveni artınca da ortaya çıkan bir erkek ya da paramı verdiği rahatlık içerisinde hemen ikinci plana atılıverirler.¹⁵

Bu örnekler, Yeşilçam'ın kötü/fettan annelerini anlatmaktadır. İyi ve ideal anneler ise, "Yeşilçam'a rağmen" annelik yapabilen tek tük yıldızlardır. Pazar'da annelikle birlikte oyunculuğu da sürdürmek, hem de bunu güzelliğini ve çekiciliğini koruyarak yapmak üstesinden gelinmesi zor bir iş olarak sunulmaktadır. "Yeşilçam'ın Güzel Anneleri" başlıklı yazı dizisinin konuklarından biri Çolpan İlhan'dır. İlhan ve Sadri Alışık, Yeşilçam'ın sayılı mutlu ailelerinden birini oluşturdukları düşünülen oyunculardır. Oğulları Kerem, sağlıklı ve mutlu bir çocuk olarak sunulmaktadır. O sebeple, ideal evlilik, sorumlu ebeveyn, iyi yetiştirilmiş evlat üçlemesini en iyi onlar temsil edebileceklerdir. Yazı dizisinde İlhan ve oğlunun geçirdiği sıradan bir gün anlatılırken sözü edilen ve mizansen olduğu hissi veren etkinlikler, ideal bir orta sınıf aile yaşantısını tasvir etmektedir: Parka gitmek, babanın işyerine (film seti) ziyaret, İngilizce çalışmak üzere kütüphaneye ve akşam ailece sinemaya gitmek.¹⁶ Belgin Doruk, Filiz Akın ve Esen Püsküllü, annelikle yıldızlık rollerini birbirine karıştırmadan, birini diğerine üstün tutmadan sürdürebilen ideal annelerin diğer örnekleri olarak gösterilirler. Bu başarının arkasında, yine "aile terbiyesi ve iyi bir eğitim almış olmak" vardır dergi yazarlarına göre.

Her ne kadar çekeşlilik, çapkınlık, gece hayatı, ihanetler, yeni beraberlikler dergilerin içeriğini zenginleştirip satışlarını arttırsa da, aşkların ve nişanlıkların evlilikle sonuçlanması arzusu, evlilik tarihi ile ilgili kestirimler ve sorular, geleneksel aile yapısını destekleyen tutumlar olarak dergilerde yer almaktadırlar. Pazar'da yer alan, "Yeşilçam'ın Şen Bekarları" başlıklı metin, başlığının aksine, evlilik kurumunu yüceltmektedir. Bir türlü evlenemeyen, "evinin kadını" olamayan oyuncular, şanssız ve mutsuz insanlar olarak sunulmakta ve okur, yıldızların dünyasının sanıldığı gibi cezbedici ve huzurlu olmadığı konusunda uyarılmaktadır.¹⁷ Magazin dergilerinde yer alan kimi yazılar, bir hayranın yıldızdan beklentilerini yan-

15

Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 518, 27.8.1966.

16

Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 761, 23.4.1971.

17

Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 506, 4.6.1966.

sitan ve bu beklentiler hususunda talepkar olan yazılardır. *Pazar* yazarları, bu beklentiler arasında aşkların ve nişanlılıkların bir an önce evlilikle ("mutlu son"la) noktalanmasının da bulunduğunu düşündüren metinler kaleme almaktadırlar. Bu tür metinler bir ebeveynin çocuğu veya hayran kitlesinin yıldız üzerindeki emeğinden dolayımlanan haklarını talep eder nitelik taşımaktadır. Oysa, daha önce de değinildiği gibi, hayran genelde, yıldızın evlilik kurumuna dahil olup sahiplenilmesinden yana değildir.

Gülsün, Erkut'u Ajda'ya Kaptırmamaya Yemin Ediyor...

Aşk'ın göz ardı edilemeyecek bir boyutu da ihanettir. Gerek evlilikte, gerek sevgililik ilişkisinde olsun, ihanet eden erkek olsa bile, ihanetin suçlusu bir başka kadın olarak gösterilmektedir. Magazin dergilerinde, "baştan çıkarıcı" rolündeki kadın, kurbanı olan erkeği, aşık olduğu diğer kadının "elinden almak"tan haz duyan ve bu yolla kendi kadınlığının üstünlüğünü, zaferini ilan eden bir *femme fatale* karakteri olarak sunulur. Erkeğin yeni bir kadının ısrarıyla baştan çıkmaktan kaçamaması, onun doğasında var olduğu kabul edilen ve hoş görülmesi gereken bir özelliği olarak gösterilir. Öyle ki, bu yeni cazibe odağının çekim gücüne sırt çevirmesi, onun cinsel iktidarının sorgulanmasına kadar giden spekülasyonlara neden olabilir. Bunun yanında, çokeşli yaşantısını ustalıklı idare edebilen erkek, başta hemcinsleri olmak üzere, toplumun geneli tarafından saygı ve onay görür.

Toplumdaki genel ahlaki eğilimleri yansıtan *Pazar Dergisi*, ihanet konusunda da bu tutumunu sürdürür. Gülsün Kamu ile Erkut Taçkın'ın yıllardır, bir dargın/bir barışık süren ilişkisi, Taçkın'ın çapkınlıklarıyla sık sık sarsıntı geçirmektedir. Ancak Kamu'nun "yakın arkadaşım" dediği Ajda Pekkan ve Nilüfer Aydan'ın, aynı anda harekete geçip Taçkın'la ilişki kurmaları, Kamu'yu bu iki yıldızı afişe etmeye yöneltmiştir. Kamu'ya göre, Pekkan ve Aydan, Taçkın'ı "elinden almaya çalışmakta" ve bunu pervasızca yapmak-

tadırlar. "Erkut'a Kızımıyorum, Suç Kadınlarda" başlıklı haber, başlığıyla bile, toplumsal değer yargılarını yeniden üretmektedir. Haberin devamı Kamu'nun ağzından bu kanyı pekiştirir:

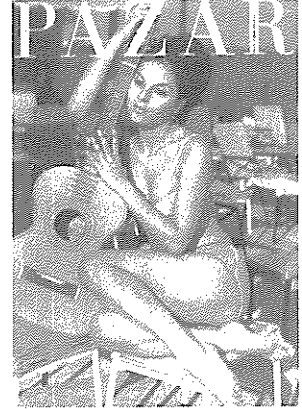
Ben Erkut'a zerrece kabahat bulmuyorum. Erkek ne de olsa. Tabii her şeyden önce zevkini düşünecektir. Fakat Ajda ile Nilüfer Aydan bunu nasıl yaparlar onu aklım almıyor?"

Kamu'nun Pekkan ve Aydan'ı, medyaya, dolayısıyla okurlara şikayet ederken, kendisi ve sevgilisinin masumiyetini, diğer iki kadınınsa ahlaksızlığını kanıtlamanın yanında, hedeflediği bir şey daha vardır: Dergide sansasyonel biçimde yer alarak, kendisini piyasaya hatırlatmak. Nitekim, yaşadığı olaylar sebebiyle kederli ve kızgın olması beklenen Kamu, derginin kapağı için bikinisini giyerek, havuz kenarında oldukça erotik bir poz vermiştir. Yüzündeki hüznü ifade ve gözlerindeki hülyalı bakışla, "hala arzu edilir olan" bir kadının uğradığı haksızlığı vurgulamanın farklı bir yolunu bulmuş gibidir. Öte yandan, istekle sarıldığı gitar, elinden kaçırıldığı sevgilisini, "yerli ye-ye kralı" Erkut Taçkın'ı temsil etmekte ve onun yerini dolduruyor görünmektedir."

Kamu'nun, erkeklerin baştan çıkarılmasının hiç de zor olmadığı, onların zayıf bir anını yakalamanın yeterli olduğu yönündeki yorumunun bir benzerine, Yılmaz Güney'in eski sevgilisi ve çocuğunun annesi Can'ın anlatıklarında rastlanabilir. Can, ihanete uğramasında sorumluluğu büyük ölçüde Nebahat Çehre'ye yüklemekte, Güney'e yönelik en ufak bir suçlamada bulunmamaktadır. Asıl ilgi çekici olansa, Can'ın ihanetin sorumluluğunu Çehre'yle paylaşmasıdır. "Erkeğini tatmin edemeyen", "hangi koşullarda olursa olsun, ihtiyaçlarını karşılayamayan" bir kadın olmanın ezikliğini yaşamaktadır. Öte yandan, Güney'in kendisine geri dönmesi ihtimalinin, Can'ı ona sitem veya hakaret etmekten alıkoyduğu akla gelmektedir. *Pazar* da ihanetin sorumluluğunu Can'a yüklemektedir. Ama gerekçesi Can'ınkinden farklıdır: Kıskançlık. Dergi yazarları Can ile Yılmaz'ın ilişkisini bir ibret vesikası olarak didik didik etmişler ve evli kadınlarla evlenmeye hazırlanan genç kızlara, ders çıkarmaları için bir örnek olay gibi sunmuşlardır:

18
Bkz. *Pazar Dergisi*, Sayı: 516,
13.8.1966.

19
Bkz. Ek-2.



Gülsün Kamu, "yerli ye-ye kralı" sevgilisi Erkut Taçkın'ın yerine koyarak sarıldığı gitarla.

20
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 523,
1.10.1966.

21
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 523,
1.10.1966.

22
Sırayla bkz. Pazar Dergisi,
Sayı:160, 18.10.1959; Pazar
Dergisi, Sayı:157, 27.9.1959;
Pazar Dergisi, Sayı:160,
18.10.1959

23
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 656,
18.4.1969.

(...) Can son zamanlarda devamlı ısrarları ve bitip tükenmiyen kışkırtıcı kavgalarıyla Yılmaz'ı iyice sıkışmış ve sonunda evi tümüyle terk etmesine sebep olmuştur.²⁰

İlişkide boşluklar bırakmak, kadınlararası rekabette büyük bir dezavantaj olarak görülmektedir:

Bir erkeği elde etmek zor değildir. Bir kadın doğum yapacağı zaman kocasını haklı olarak yanında görmek ister. Tabii bu arada ben de la-yıkı ile Yılmaz'a alaka gösteremedim. Kısaca fırsatlardan istifade edildi.²¹

Kadınları evliliğe hazırlamak ve genel geçer ahlak kuralları doğrultusunda yaşamalarını sağlamak için doğrudan öğüt vermek yoluna da gidilmiştir. Öğüt veren veya tavsiyede bulunan kişi, genellikle alanında uzman bir psikolog veya doktordur. Özellikle derginin çıktığı ilk yıllarda, "İdeal kadın olmak için"; "Bir çok güzel kadın neden evlenemiyor?"; "Genç kızlar, hareketlerinize dikkat ediniz!"²² ve benzeri başlıklarla sıralanan tavsiyeler, geleneksel kadın-erkek ilişkilerini yeniden üretmeye yöneliktir. İdeal kadının eşine karşı anlayışlı, güven telkin eden ve ahlaklı bir kişi olması ve genç kızların "evde kalmamak" için beklentilerini azaltmaları gereğini vurgulayan dergi, erkeği "ele geçirilmesi ve elden kaçırılmaması" için rekabete girilecek bir cazibe odağı olarak sunmaktadır.

Kadınlara hitap eden bu tür tavsiyeler/öğütler, hem derginin daha çok bir kadın dergisi formatında olduğunu, hem de hedef kitlesini Yeşilçam'ın gayri ahlaki bulduğu skandallarıyla oyalarken, aynı zamanda "namusunu korumaya" davet ettiğini göstermektedir.

Ümit Utku ile Zeynep Aksu ilişkisi, derginin "yuva yıkan kadın" prototipine bakışını gösteren bir röportajla sergilenir. Röportajın girişinde, Utku'nun evli ve çocuklu, ailesine bağlı olması dolayısıyla, Aksu'yu "yuva yıkan kadın" olmakla itham eden ifadeler yer almaktadır. Röportaj sırasında Aksu'ya, Utku'nun ailesine düşkünlüğü hatırlatılarak, "Bunun sonu neye varacak?" sorusu sorulmaktadır. Aksu, hayatından çok memnun olduğunu, sonunun neye varacağını düşünmediğini söyler.²³ Muhabirin toplum ahlakı

adına, Aksu'yu adeta sorguya çektiği bu röportajda, Aksu'nun meydan okuyucu tavrı, Yeşilçam yıldızlarının genel tavrından farklılaşmasıyla dikkati çekmektedir. Aksu, ortada bir sorun varsa, bunun kendisine değil, Utku'ya ait olduğunu ima etmektedir. Evlilikle bağlı olan, ihanet eden Utku'dur. Oysa, muhabir, ailesine bu kadar düşkün bir erkeğin, niye yeni bir ilişkiye girdiğini sorgulamaktadır. Aksu, her ilişkinin evlilikle sonlanmasını talep eden zihniyete de muhalefet etmekte, amı yaşamının hazzını ilişkinin temel koşulu olarak gördüğünü vurgulamaktadır. Derginin, Aksu'nun meydan okuyucu tavrıyla körüklediği hissi uyandıran ve neredeyse öfkeye dönüşen olumsuz yaklaşımı, Aksu-Utku ilişkisinin "ahlaki zaafı"nı, geçiciliğini ve çıkar temelli olduğunu vurgulayan haberlerde sürer.

"Aldatan erkeğin" maceralarını gizli tutması, kendisinin ve eşinin gururunu, prestijini, aile mutluluğunu korumak açısından önemli bulunmaktadır. Bunu yapabilmek içinse, erkeğin sağlam karakterli ve yetenekli olması gerektiğine inanılmaktadır. Her erkeğin çapkınlık yaptığına/yapmasının normal olduğuna inanılan bir toplumda, erkeğin bunu gizlemeyi bilmesinin, onu diğer erkeklerden ayırıp, huzurlu bir aile hayatı sürmesini sağlayacağı düşünülmektedir. Eşi Türker İnanoğlu'nun kendisini Hülya Koçyiğit'le aldattığına ilişkin söylenti üzerine, Yeşilçam'ın "mazbut" yıldızı Filiz Akın'a görüşü sorulur. Akın söylentileri mesnetsiz bulmakta, herhangi bir şüphe duymamaktadır. Röportajın fotoğraf altı yazılarından biri, İnanoğlu'nun "usulüne uygun" çapkınlık konusunda duayen olduğunu düşündürmektedir:

(...) Türker İnanoğlu bu konuda iyi yetişmiş, bu güne kadar bütün maceralarını gizli tutmasını bilmiş başarılı eşlerden biri olduğu bilinen bir gerçektir.²⁴

İhanete uğrayanın erkek olduğu ilişkilerde, hele erkek kadını affetmişse, eleştirilere, suçlamalara ve alaylara maruz kalır. Böyle bir erkeğin, ahlakından, namus anlayışından şüphe edilir. Derginin, "toplum kurallarına aldırmyan, 'utanma' diye bir kavramla uzaktan yakından hiçbir ilişkisi olmıyan" kadınlar kategorisine

24
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 523,
1.10.1966. Alıntıda
vurgular bana aittir.

25
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 500.
23.4.1966.

26
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 443.
20.3.1965.

soktuğu Leyla Tunca'nın Çinli sevgilisi Lee, böyle bir erkektir dergi yazarlarına göre. Lee'nin Türk olmaması, ona bu tür özellikler atfedilmesini kolaylaştırmaktadır.²⁵

Oysa derginin "Kalpten Kalbe" köşesini hazırlayan Leyla Soykut, kocasının ihanetine uğradığını öğrenen ama bunu ona fark ettirmeyen bir okurun mektubuna cevap verirken, onu örnek davranışı sebebiyle kutlamaktadır. Soykut, "sevmenin aynı zamanda affetmek" olduğunu hatırlatır okura.²⁶ İhanete uğrayan kadın okurun hoşgörüsü ve bağışlayıcılığı, onun olgunluğu ve yuvasına bağlılığıyla taçlandırılırken, Tunca'nın Çinli sevgilisindeki aşağılayıcı bir bağımlılık belirtisi olarak alaya alınmaktadır.

Sevda ve Diğerleri Yeşilçam'a Kafa Tutuyorlar

Batı'da *pin up*, yıldız imgesinin inşasında başat unsurlardan biridir. Marilyn Monroe ve Jane Fonda gibi, mesleki kariyerlerine "pin up kızı" olarak başlangıç yapmış yıldızların ortak özellikleri, düğme burunlu, uzun bacaklı, geniş kalçalı, büyük göğüslü, beyaz dişlerini sergileyen mükemmel gülüslü kızlar olmalarıdır. *Pin up*, çıplaklığı belli bir dozda sergiler. Davetkardır ama baştan çıkarıcı değildir; etkileyicidir ama arzulu değildir. Örneğin bacaklar öyle bir konumda olmalıdır ki, uylukları gizlemelidir; göbek kapalı, göğüsler ise ancak başlangıç çizgisine kadar açık olmalıdır. Kostüm içinde vücut belirgin olmalı ama ayrıntıları, hele göğüs uçları asla görünmemelidir. Durum böyle olunca, daha fazla şey görmek isteyen "röntgenci kamu" ile böylesi bir sergilemeyi yasaklayan kanunlar ve kanunları destekleyen kamu vicdanı arasında bir gerilim ortaya çıkmıştır (Dyer, 1986: 58).

Soyunmak, yerli sinema oyuncuları için de popülerite elde etmek ve yeni film anlaşmaları yapmak için dikkat çekmenin yollarındandır. 60'ların ortası ve 70'lerde, "Yeşilçam'ın arsız gözü" olan magazin dergileri, soyunma edimini, dergi sayfalarında – özellikle de kapaklarında – ve yerli sinemada yer edinmenin kaçınılmaz koşulu haline getirmişlerdir. Asıl şaşırtıcı olansa, aynı dergilerin, so-

yunan, hatta "kendi elleriyle soydukları" kimi yıldız adaylarını, kendilerini Yeşilçam'ın kurallarına teslim etmiş, sanatsal değerleri olmayan, zayıf karakterli, hırslı ve çıkarıcı kişiler olarak sunmalarıdır. *Pazar*, bu tür dergileri temsil eden iyi bir örnektir. Kadın oyuncularını, dansözleri, konsomatrisleri, şarkıcıları ve benzerlerini "soymak" konusundaki arsızca ısrarı ve arzusu, "soyunan"lara karşı acımasız alayları ve küçümseyici üslubuyla sıklıkla yer değiştirmiş, kimi zaman da atbaşı gitmiştir. Yeşilçam'ın "şöhret" olmak için soyunma, "yıldız" olmak için ise soyunmama kuralı, ironik olarak, *Pazar* gibi, Yeşilçam eleştirisi yapma iddiasındaki dergiler aracılığıyla piyasaya yerleştirilmiştir.

Derginin, oyuncu adaylarını, üçüncü sınıf oyuncularını ve yıldız olmak isteyen her yaştan ve meslekten kadını içine ittiği ikilem, dergide yer alabilmek için soyunmanın/soyulmanın kaçınılmazlığı ile soyunarak şöhret olmaya çalıştığı için hor görülmenin kaçınılmazlığı arasındaki ikilemdir. Bu durumu en iyi sergileyen örnek, "1966'nın Yıldızları"ndan biri olarak sunulan Mine Mutlu ile yapılan röportajdır. Röportajı yapan Çetin Ener, Mutlu'nun erotik fotoğrafları eşliğinde, Ümit Yaşar'ın "Bir Yıldız Adayı İçin" başlıklı şiirini alıntılar:

*Geniş kalça, kalın dudak
Saçlar dökülmeli salkım saçak
Yıldız dediğin
Önceleri az giyinecek, çok soyunacak
Ve baldır bacak
Mağazinlerde arzı endam edecek.*²⁷

Ener, bu röportajı adeta Mutlu'nun "ipliğini pazara çıkarmak" için yapmış gibidir. Bu amaçla, Mutlu'ya en sevdiği yazar ve ressamın adlarını sorar. Oyuncunun verdiği isimlerin kulaktan dolma bilgilere dayandığını düşünerek soruları ayrıntılandırır. Sevdiği yazarın bir eserinin adını söylemesini veya ressamın resme getirdiği katkıyı anlatmasını ister Mutlu'dan. Mutlu bu soruları yanıtlamayınca Ener, onun geçmişinin muğlak taraflarını ve taşralılığını öne çıkaran ifadelerle röportajı bitirir.

27
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 532.
3.12.1966.

28
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 544.
25.2.1967.

Bir başka örnek, Seher Şeniz'le yapılan röportajda ortaya çıkar. Muhabir, Şeniz'in "okumaya bayıldığını, bu meslekte okumak için bol bol zaman bulduğunu" söylemesi üzerine, küçümseyici ve alaycı bir üslupla ona hangi eserleri sevdiğini sorar. "Bond romanları" cevabını alınca, "aptal sarışın" imgesini Şeniz'in esmer çehresine oturtmak için harekete geçer:

- Ya ciddi kitaplar?

- Haa onlar mı? Vallahi işin doğrusunu isterseniz, pek sevmiyorum o tarz eserleri. Ötekiler kadar oyalayıcı olmuyor.²⁸

Bu diyalogda muhabirin küçümseyici tavrına hedef olan şey, oyuncunun entelektüel yetersizliğinden çok, bunu beceriksizce ama kurnazca gizlemeye çalışmasıdır. Muhabir, karşısında soyunan "üçüncü sınıf" oyuncunun veya dansözün, bir gazeteciyi kandırabileceğini ve onu kullanarak halka, kendisini aydın bir kişi olarak sunabileceğini düşünmesine içerliyor görünmektedir. Bunun karşılığını, karşısındakini tahkir ederek vermeye çalışmaktadır.

"Aptal sarışın" imgesinin sadece fiziksel görüntüyü tanımlamadığı, hatta görüntüyle hiç ilgili olmayıp, zeka/kültür seviyesini ve sosyal hayatta varoluş biçimini tanımladığı, meşhur ve yıllanmış bir sarışın olan Filiz Akın'la yapılan röportajda ortaya çıkar. Akın tüm sinema dünyasının ve basın, ağız birliği etmişçesine saygıdeğer, yetenekli ve mazbut buldukları bir yıldızdır. Yukarıda sözü edilen, "şöhret" kazanmaya ve/veya bunu soyunarak korumaya çalışan iki kadından farklı olarak Akın, yıldız olduğu için soyunmaya ihtiyaç duymamaktadır. Öyle ki, Akın röportajda, kısa eteğin bile oturup kalkmayı zorlaştırdığı için kullanışlı bir giysi olmadığından söz etmektedir. Kolej mezunu ve çok kültürlü olduğu itinayla vurgulanan yıldızın, doğum yaptıktan sonra kitap okumayı tercih etmesinin sebebi, gülünç, hatta cahilce bir gerekçeyle açıklanmaktadır:

*Kitapları artık tümüyle bitirmiş, okuyacak bir şeyi kalmamıştı.*²⁹

Pazar, yerli sinemanın içinde yer alan neredeyse her kadını soymak konusunda iddialı yaklaşımına meşruluk zemini oluştur-

mak için, çıplaklığın yabancı sinemada da yaygın olduğunu ve soyunmamakta direnmenin yabancı bir yıldızın konumunu bile kaybettirebildiğini iddia etmektedir. Yabancı sinemada yıldızların kaçınmadığı çıplaklıktan, yerli sinemada üçüncü sınıf oyuncuların uzak durmaya çalışmaları, yükseklik kompleksinden ve yıldız olmak için yeterli donanıma/karizmaya sahip olmamalarından kaynaklanan bir araz olarak yorumlanmaktadır. Yeşilçam'da soyunan kadının "vamp" rollerinden öteye geçememesini ise sektör içinde sömürü düzenine dayalı bir kazanç kaynağı yaratan, kültürsüz ve dar görüşlü camianın, yani "Yeşilçam sosyetesinin" koyduğu kurallara bağlamaktadır.³⁰

Dergi kadrosunun röportaj yaptığı hemen her kadını, ne yapıp edip soyma ve yarı çıplak fotoğraflarını çekme eğilimi, röportaj yapılan ve yapan arasında çekişmeli pazarlıklara neden olur. Vücudun neresinin, ne kadar açılacağı da bu pazarlıklara dahildir. Muhabirin, görüştüğü kişiyi çıplak/yarı çıplak görüntüleme arzusu, onunla ilgi çekici bir röportaj yapma arzusunun önüne geçer, röportaj adeta bu çıplak fotoğrafları elde edebilmek için bir araca dönüşür. Pekkan kardeşlerle farklı zamanlarda yapılan iki röportajda muhabirin asıl hedefi Ajda ve Semiramis'i soymaktır. Ajda çıplak fotoğraf çekirtmekten yana değildir. Ama bu konuda muhabire kesin bir tavır koyamamaktadır. Bu sebeple, "soyunursun soyunmazsın mücadelesi" saatler sürer ve mücadelenin galibi dergi muhabiri olur.³¹ Semiramis ise ablasına göre daha az şöhretli ve piyasada yeni olduğu için, onu ikna etmek daha kolaydır. Röportajdan önce yarı çıplak fotoğrafları çekilmek istenir. Semiramis Pekkan, *Pazar* ve benzeri dergilere "açık" fotoğraflar verdiği için, yapımcıların da kendisini vamp rollerinde oynattıklarını ileri sürerek bu talebi geri çevirmek ister. Ama "arsız göz" pes etmez. Muhabir istediği pozları verdirerek Semiramis'in fotoğraflarını çeker. Asıl amaca ulaşıldıktan sonra, artık röportaja geçilecektir: " (...) fotoğraflar alındıktan sonra iş laf almağa kaldı." Röportaj metninde, Semiramis Pekkan'ın soyunmama inadı, sinema sanatı konusundaki cahilliğine bağlanır.³² Böylelikle arsız göze karşı koyan yıldız adayının cezası, hem onu soyarak, hem de küçümseyerek verilmiş olunur.

29
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 501.
30.4.1966.

30
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 518.
27.9.1966.

31
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 533.
10.12.1966.

32
Bkz. *Pazar Dergisi*. Sayı: 537.
7.1.1967.

33
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 500.
23.4.1966.

Pazar'ın, Yeşilçam'ın "soyunan" kadınlarını değerlendirirken çifte standart uyguladığından söz edilebilir. "Sanat için soyunduğu" varsayılan yıldızlar veya yıldız adayları, *Pazar* için özel olarak sergiledikleri güzellikleri, yetenekleri ve yüksek karakter özellikleriyle övgü alırlar. Buna karşılık, Yeşilçam'ın dayatmalarına karşı çıkan ve yıldız olmak için soyunmama ilkesine uymaya çalışan kadınlar, yükseklik kompleksine kapılmış, kendine hayali değerler vehmeden kişiler olarak sunulurlar. Hele kadın oyuncu, magazin dergilerinin kriterleriyle değerlendirilmek istemediğini belli ederse veya bu dergilere ters düşerse bu tavrının karşılığını *disinformation* (çarpıtılmış enformasyon) niteliği taşıyan, yamıltıcı, alaycı ve aşağılayıcı metinler/fotoğraflarda görür.

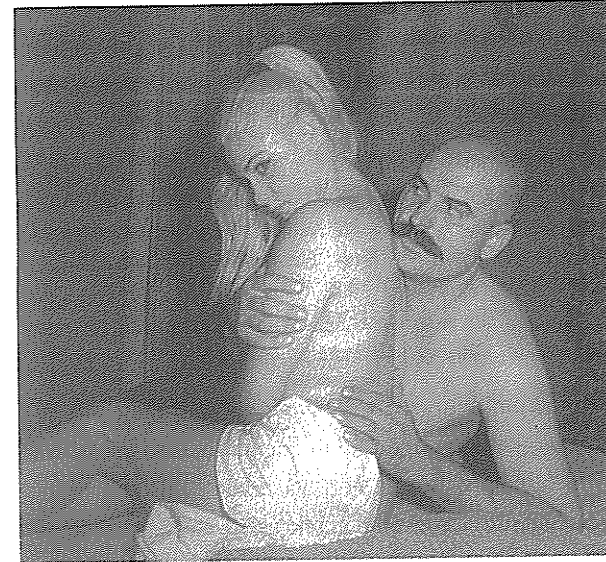
Sinema kariyerinde yıllarca yardımcı kadın oyunculuktan ileri gidememiş olan Sevda Ferdağ, bu kısır döngüyü aşmak için, artık soyunmamaya karar verdiğinde, *Pazar* yazarlarının eleştirileriyle karşı karşıya kalır. Ferdağ ve benzerlerini, "artık soyunmuyorum modası"nın uygulayıcılarından olarak tanımlayan dergi yazarları, bu kadınların yıldız olmak için soyunmamakta geç kaldıklarını düşünmektedirler.³³ Dergiye göre, bu oyuncular "karpis yapmakta", kendilerine yetenekleri ve fiziksel özelliklerinin ötesinde hedefler belirleyerek kariyerlerini tehlikeye atmaktadırlar.

Magazin dergilerinin genelinde olduğu gibi *Pazar Dergisi*'nde de, kadın ve erkeğin birarada görüntülediği (çoğunlukla cinsel ilişki esnasında veya romantik sahnelerde) fotoğraflarda, kadınlar yarı çıplak veya çıplakken, erkekler giyinik ve hatta tüm aksesuarlarıyla (şapka, fular, gözlük, silah, v.b.) yer almaktadırlar. Bunun sebeplerinden biri, sergilenmeye değer, estetik olanın kadın bedeni olduğunun düşünülmesi iken bir diğeri de, erkeğin kadın karşısında iktidarı, asaleti, otoriteyi temsil etmesi olabilir. Giyinik erkek karşısında çıplak kadın ise yozluğu, ahlaki zayıflığı, "kenarı" temsil eder. Erkek kadına çıplak teniyle temas etmekten çekinir gibidir. Eğer erkek kadının karşısında çıplak kadın kahrına iktidarını yitirebilir. Öte yandan, giyinik erkek, karşısındaki (altındaki/yanındaki/kollarındaki vs) çıplak kadına değer vermediğini, ona bir sü-

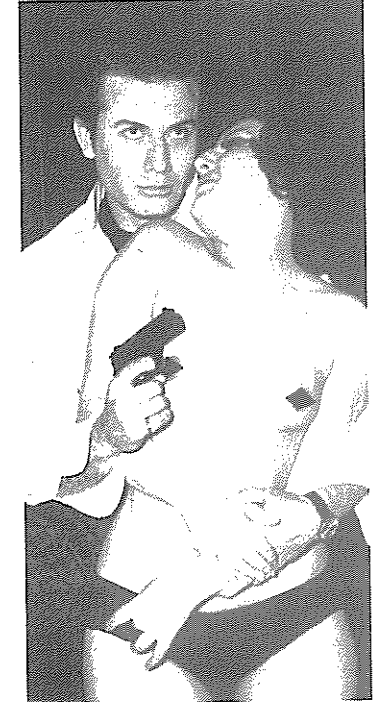
reliğine "sahip olduktan" sonra günlük hayatına bıraktığı yerden devam edebileceğini, öpüşürken elinden bırakmadığı silahı, sevişirken çıkarmadığı ayakkabıları ile göstermektedir. Erkek oyuncuların da çıplak/yarı çıplak görüldüğü sahneler, genellikle oyuncunun jön olmadığı (veya kötü adam olduğu) ya da partnerinin baş kadın oyuncu olduğu filmlerden alınmıştır.³⁴ Dergi yazarları, bu tür fotoğrafların alt yazılarında, çıplak kadın bu sahnelere alışkın bir görünüm arzederken, çıplak erkeğin "ter döktüğünü", utandığını vurgulamayı ihmal etmezler.

Dyer, erkek çıplaklığını değerlendirirken, "bakma hakkı"nın toplum kuralları doğrultusunda erkeğe ait olması sebebiyle, kadın çıplaklığından farklılaştığını söyler. Ona göre, bunun göstergesi, herhangi bir magazin dergisindeki erkek yıldız bakan kadın okurun, baktığı erkeğin "bakışı" ile karşılaşmasının kaçınılmazlığıdır. Kadın çıplaklar, bakan kişinin süzüşüne, davetkar bir gülüşle, ona

34
Bkz. Ek-3.



"Kötü adam" Behçet Nacar, kaçınılmaz olarak çıplak. Ama "kötü kadın" Figen Han'ı vücuduna siper etmek ihtiyacı duymuş.



Kuzey Vargın, başrollerinden birini oynadığı "Ölüm Yolcuları"nda yarı çıplak Sabina'ya sarılırken, dışardan gelecek tehlikelere karşı da tetikte.

35

Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 529,
12.11.1966.

doğru yönelerek poz verirlerken, erkek çıplaklar, bakışlarıyla çerçevenin ötesine uzanmak ister gibidirler. Böylelikle erkek, bakılan kişi konumundayken bile edilgen olmaktan kurtularak, pervasızca, bakan kişiyi süzer. Dyer, bakılmak için orada olsalar bile, erkek çıplakların vücut ve yüzleriyle orada, ancak zihinleriyle daha yükseklerde olduklarını belirtir. Öte yandan, erkek çıplaklar, durağan bir konumda görüntü vermezler. Genellikle bir eylemin ortasında iken veya öyleymiş gibi görüntülenirler. Geçici bir gevşeme içinde ve sırtüstü yatar pozisyonda olsalar bile, kasların sıkılığı, beden konumu, erkeğin potansiyel olarak eyleme hazır olduğu hissini verir (1982: 61-67).

Pazar Dergisi'nin Yeşilçam'ın kurallarını yerleştirmek ve hatta bu kuralların belirlenmesine katkıda bulunmak işlevinin bir boyutu da, yerli sinema oyuncularının güzellik/yakışıklılık kriterlerini belirlemektir. Hangi fiziksel özelliklere sahip oyuncunun hangi role uygun düşeceği; bakışların, göz ve saç renginin hangi duyguları temsil ettiği; bir oyuncuya şişmanlığın mı, zayıflığın mı yakıştığı gibi konular, derginin haber ve röportaj metinlerine yerleşmiş yargılar olarak ortaya çıkar:

(...) Türk sinemasında bazı kurallar vardır. Bu kurallara göre yaşları çok genç ve ince yapılı kadın oyuncuların "Birinci" ya da "Star" olabilmeleri imkansızdı. Bu düzen öteden beri böyle kurulmuştu. Böyle de sürüp gidiyordu. Ve Devlet Devrim'de Türk Sinemasındaki "Star"lık ölçülerine uygun değildi. Kürdan gibi ince yapıydı. Fotojenik bir yüzü olmasına karşılık gözlerinin frapan yeşilliği film karelerindeki görüntüsünü genellikle baltalıyordu.³⁵

Yeşilçam'ın kadın oyuncularının kilo sorunları, dönemin güzellik ölçütünü sergilemesi bakımından önemlidir ve derginin yakından izlediği konulardandır. Dergi yazarları kimi zaman bir oyuncuyu kilo aldığı ve çirkinleştiği gerekçesiyle eleştirirlerken, kimi zaman da zayıflığını itici bulurlar. Her iki durum da, oyuncunun film piyasasındaki konumu açısından değerlendirilir. Talep görmek ve yıldız formatına uygun hale gelmek için zayıflayan bir oyuncu, "karga gibi kalmış, kara kuru bir şey olmuş" diye eleştiri-

lirken, bel ve kalça ölçüleri artmış olan bir oyuncu da, "neredeyse annesiyle güreş tutacak" diye alaya alınmaktadır. Bunların aksine, kilo alarak ya da vererek ideal formunu bulduğu düşünülen oyuncu dergiden övgü ve hayranlık ifade eden tepkiler alır.

Bir oyuncunun fiziksel gelişimi ya da çöküşü, hayranların ilgisi ve bilgisine sunulurken, diğer yandan da, yerli film piyasasının dikkatine sunulmaktadır. Yıldızın imajı, moda uygun olarak değişip, onun hayranlarıyla olan ilişkisini dinamik tutar, aynı zamanda da film piyasasının taleplerine ayak uydurmasını sağlar. Bu sebeple, oyuncular bedenlerini güzelleştiren her bir yeniliği (kilo, estetik operasyon, saç biçimi ve rengi vs.) *Pazar* ve benzeri dergiler aracılığıyla sergilemek isterler.

Kadın çıplaklığında göğüsler, öne çıkarılan başat organlardır. Yalom'a göre, beş duyunun üçünü, görme, tat alma ve dokunma duyularını göreve çağırırlar (79). İri göğüsler hemen her kültürde kadın çıplaklığını daha cazip hale getirirler. Yalom, iri göğüslerin birçok Hollywood filminde (örneğin *Bazıları Sıcak Sever*), alt sınıftan kadınların alameti farikaları olduklarını ve bu kadınların, zengin erkekleri cezbetmekte bu avantajlarını kullandıklarını hatırlatır. Küçük göğüslü kadınlar ise (örneğin Audrey Hepburn ve Katherine Hepburn) üst sınıf zarafetini ve ateşli bir bedene karşı, kültür ve zekayı temsil ederler (193-195).

Göğüsler teşhir edilirken, göğüs uçlarının kapatılması yaygın bir uygulamadır. Göğüs ucundaki farklı renkteki yuvarlak ve ortasındaki delik, erotik çağrışımları sebebiyle uluorta sergilenmez. Bu noktalara uygulanan sansür, organın bütünlüğünü bozarak, onu, daha baştan çıkarıcı olmaktan alıkoyar. Bu sansür, fotoğraf çekilirken, giyilen kıyafet veya kullanılan aksesuarlarla uygulanabileceği gibi, çekildikten sonra yayıncı tarafından siyah bant, yıldız veya bikini üstü, sütyen çizmek gibi müdahalelerle de uygulanabilir. Aynı müdahale cinsel organlar ve kalçalar için de yapılabilir.

Pazar ve benzeri magazin dergilerinin çıplaklık olgusuna yaklaşımları, bu olguyu, dergiyi rakipleri arasında öne çıkaran ve tira-

36
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 501.
30.4.1966. Ayrıca Bkz. Ek-1.

37
Bkz. Pazar Dergisi, Sayı: 506.
4.6.1966.



Yeşilçam'ın "mazbut" yıldızı Filiz Akın da arada bir hayranlarına mahrem hayaller kurduracak pozlar vermekten kaçamamıştır.

ji arttıran ticari bir yatırım olarak görmektir. Bu sebeple, yerli sinema oyuncularının çoğuyla yapılan röportajlarda, onlarla ilgili haberlerde, mümkün olan azami çıplaklığı sergileyen görsel malzemeler kullanmak mesleki bir başarı ve hatta giderek profesyonellerarası bir iddia haline gelir. Tıpkı "atlatma haberler" gibi, oyuncuların çıplak fotoğrafları da, muhabire ve yayın organına prestij kazandıran bir malzemeye dönüşürler. Soyma edimi zorla gerçekleştirilmeyeceğine göre, muhabir oyuncuyu ya ikna etme ya da ona gözdağı verme yoluna gider. Her iki biçimde de, oyuncu muhabirin talebini karşılamazsa, dergi sayfalarında (veya kapağında) yer bulamayacağına, dolayısıyla film piyasasına kendisini gösteremeyeceğine, dergide yer bulsa bile, hakkında olumsuz eleştiriler yapılacağına inandırılır. Piyasada daha deneyimli olanlar zaten bunun farkındadırlar. Gönüllü olarak soyunanlar, derginin rutin malzemeleridirler. Asıl başarı ise soyunmakta direnenleri, soyunmadan da piyasada tutunabileceğine inananları, ünlü yıldızları soyabilmektir. Derginin soy(a)madığı yıldızlar arasında Filiz Akın, Belgin Doruk ve Hülya Koçyiğit sayılabilir. Onlar artık zirvede yer almakta ve bu tür dergilere haber veya kapak olmak için sansasyon yaratmalarına gerek kalmamaktadır. Ancak arsız göz, onları çıplaklığı çağrıştıran pozlarda görüntülemek ve bunları kapak yapmak fırsatını kaçırmaz. Örneğin Filiz Akın, bir kapak fotoğrafında, otrüşlü bir peletrinle, iğreti biçimde kapattığı ve çiçeklerle de gizlenen göğüsleriyle, bakana çırılçıplak olduğu izlenimini vermektedir.³⁶ Belgin Doruk ise alışık olmadığı kadar dekolte ve frapan bir kıyafetle şuh bir kapak pozunu vermiştir.³⁷

Pazar'da yayınlanan çıplak/yarı çıplak fotoğraflar, 60'lar ve 70'lerin Avrupa ya da Amerikan magazin dergilerinde, fotoğraf albümlerinde yayınlanan, kartpostallarda yer alan fotoğrafların taklididirler. Verilen pozlar, kullanılan aksesuarlar, saç/makyaj, giysiler, bu sektörde de modanın hakimiyetini vurgular. Mekanlar genellikle, yatak odası, deniz/havuz kenarı, lüks eşyalarla döşenmiş bir salondur. Kullanılan aksesuarlar çiçek, tüylü oyuncak, otrüş, havlu, kumaş parçasıdır. Giysiler, bikini/mayo, şapka, topuklu ter-

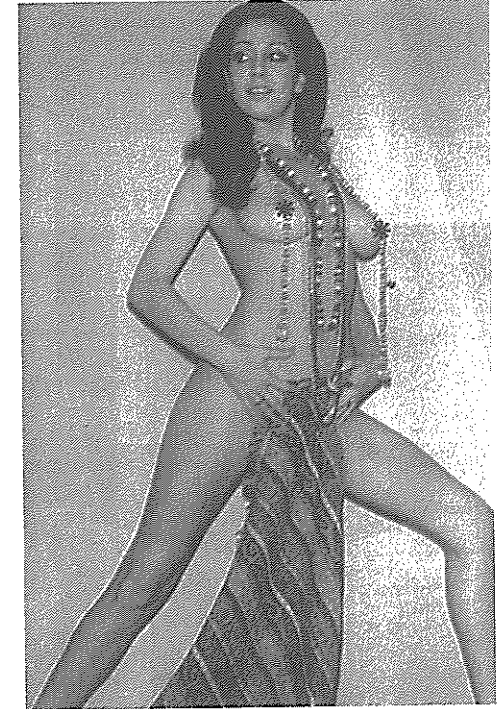
lik/ayakkabı, pareo, baby doll, geceliktir. Pozlara hakim olan tavır kendini sunmadır. Yalom'un, erkeğin arzularını kendisinininkinden üstün tutan bir seks objesi olarak tasvir edildiğini söylediği kadın çıplaklığı, bakan kişiye kendisini sunar. Kadınların, özellikle göğüslerini elleriyle kaldırarak öne doğru uzatmaları, Yalom'a göre, eski bir ikonografik ifade biçiminin yinelenmesidir ve antik Mezopotamya'ya kadar geri gider (190). Pornografik bir nitelik arz eden bu ikram edimi, bir sinema mağazini için aykırı düşmekle birlikte, Yeşilçam'a seks filmlerinin hakim olduğu 70'lerde, bu tür fotoğraflara sık rastlanmaktadır.³⁸ Hafif aralık ve ıslak dudaklar, yarı açık gözler, bedenin öne doğru uzanması, bacakların ayırık tutulması, düşüverecekmiş gibi iğreti duran kıyafetler/kumaş parçaları da kendini sunma ediminin unsurlarıdır.³⁹

38
Bkz. Ek-5.

39
Bkz. Ek-6.



Seher Şeniz, 70'lerde seksi ve erotikmi daha çok kullanan derginin çüretkar çıplaklarından. Yukarıda göğsünü kendine bakanlara sunan bir pozunu görüyoruz.



Gül Gülsün'ün bu poz, duruş, bakış ve kullanılan aksesuarlarla, 70'lerin tipik teşhir biçimlerinden birini simgeliyor.

40

Bkz. Ek-7.

Çıplaklıkta, kendini sunmanın yanı sıra, kendini sakınma ve masumiyet ima eden pozlardan da söz edilmelidir. Bu tür pozlar, bakılan kişinin gizlediği noktaları daha cazip hale getirmek ve onu bir bakire imajıyla sunmak niyeti taşırlar. Göğüslerin eller veya kollarla kapatılması, giysinin ustalıkla açılmış kısımlarından tenin veya erojen bölgelerin bir bölümünün görünmesi, utangaç bakışlar, örgülü saçlar ve benzerleri, aynı zamanda "lolita" imgesini pazarlamak için de tasarlanmış mizansenlerdir.

*Pazar Dergisi'*nde sık rastlanan pozlardan biri de, poz verenin tamamen çıplak olmadığı halde, çıplak olduğu izlenimini yarattığı fotoğraflardır. Bazen bir sandalyeye ters oturarak veya başka bir nesneyi erojen bölgelerini örtecek biçimde tutarak poz vermek, çıplaklığı ima eder. Oysa sandalye veya başka bir nesnenin gizlediği, çıplak beden değil, bikinili/iç çamaşırli bedendir.³⁹ Sütyen askısının ucu veya bikininin ipi bunu ele verir. Poz veren, objektif karşısında çıplak kalmayı göze alamamakta ama bakan kişiye çıplaklık "mış gibi" görünmeyi arzulamaktadır. Bedeninin gizlediği noktaları, bakanın hayal gücüne terk etmeyi istemektedir.



Figen Han, masumiyetle baştan çıkarıcılığın birarada olduğu "lolita" pozunda.

Fatma Girik, Sevim Çağlayan'la saunada çekilen fotoğrafında çıplaklık "mış gibi" yaparken.

Sonuç

Popülerliklerini Yeşilçam'ın yükseliş dönemine borçlu olan *Pazar* ve benzeri sinema dergileri, bunun karşılığını Yeşilçam'ın söylemsel düzenini yeniden üreterek ve sektörel yapısının devamlılığına katkıda bulunarak ödemişlerdir. Okur için, Belge'nin ifadesiyle, hayatın monotonluğundan uzaklaşma imkanı tanıyan, yarı-efsanevi ve yapay bir dünya (369) işlevi gören ve hayranla yıldız arasındaki toplumsal ilişkiyi kurup sürdürmenin bir aracı olan sinema magazinleri, onlara malzeme teşkil eden oyuncular için, Yeşilçam Sokağı'na girmenin ve o sokakta kaybolmadan, uzun süre dolaşabilmenin garantisidirler.

Kendisini Batılı olan ve arzu edilen Öteki'nin (Hollywood ve Avrupa sinemasının) süzüşü ve beğenisine sunan Yeşilçam, yerli film piyasasında, süzüşü ve beğenisine sunulanlar karşısında bizzat bir otorite konumundadır. Piyasanın kurallarına uygun olma ve onay alma kaygısındaki bedenler, toplumsal rolleri ve kimliklerini de filmsel gerçekliğin içinde ve dışında benzer biçimde kurgulamaya ve öyle sunmaya çalışırlar. Herhangi bir sinema magazininde boy gösteren oyuncu, kendisini hayranlarına/okurlara sunarken, aslında Yeşilçam'ın süzüşüne, "arsız gözü"ne sunmaktadır. Norm dışılığın bile denetim altında tutulup, imaj oluşturmada kullanıldığı sinema endüstrisinde tutunabilmek, kuralları koyan babanın (Yeşilçam) otoritesine boyun eğmekten geçer.

Pazar, kendi türündeki diğer dergiler gibi, Yeşilçam piyasasına girecek olanlara ve/veya piyasadaki konumunu koruma ve geliştirme niyeti taşıyanlara bu kuralların neler olduğunu hatırlatır. Yeşilçam eleştirisi yapma, piyasanın işleyişindeki aksaklıkları işaret etme ve hatta bunların düzeltilmesine katkıda bulunma iddiası taşımasına rağmen, yayın politikası dolayısıyla, Yeşilçam'ın hakim düzenini yansılayan bir popüler dergi olmaktan öteye geçememiştir.

Dergide yer alan metinlerin söylemsel kuruluşu, görsel malzemenin niteliği ve kullanılma biçimi, Yeşilçam'ın verili düzeninin

yanında, genel geçer ahlak kurallarını da yeniden üretir. Bir yandan, sayfalarına konuk olan oyuncuların "arsızca" soymakta ısrar eder ve erotizmi/pornografiyi tiraj arttırıcı malzeme olarak kullanırken, diğer yandan soyunanların ahlaki değerleri ve oyunculuk yeteneklerini sorgular. Okurlara yıldızların cazip dünyasını sunar, aynı zamanda bu dünyanın sahteliğini ve yozluğunu vurgular. Kadın-erkek ilişkilerine cinsiyetçi bir tavırla yaklaşır ve ailenin kutusiyetini her şeyin üzerinde tutar. Yeşilçam'ın dayattığı ahlaki düzenin ve piyasa kurallarının dışında hareket eden, özgürleşme imkanı arayan oyuncu, yönetmen ve benzerlerini alaycı ve seviyesiz bir üslupla eleştirir, çarpıtılmış enformasyon içeren haberlerin konusunu haline getirir. Dergi Yeşilçam'ın yönelimlerine paralel olarak, 70'lerde, erotik, hatta pornografik bir erkek dergisine dönüşür. Ancak bu yeni yüzüyle ömrü kısa olacaktır.

Günümüzde, 60'lı yılların *Pazar*, *Ses*, *Yıldız* benzeri dergileri gibi, "sinema magazini" denebilecek dergiler yayınlanmamaktadır. Bunun yerine, magazin dergileri sayfalarında sinema yıldızlarına da yer vermektedirler. Bunun sebebi, yerli filmlerin, o dönemdeki popülerliklerini ve alternatifsizliklerini yitirmiş olmalarıdır. 60'lar ve 70'lerin sinema sanatçılarının yerini popstarlar, mankenler ve "sosyete" olarak adlandırılan, burjuva kesime mensup kişiler almıştır. Ancak, kahramanları bunlar olan günümüz magazinlerinin yayın politikaları da o yılların sinema magazinlerine benzerdir. Onlar da eğlence sektörünün kurallarını belirleyen ve/veya yeniden üreten, "soymak" konusunda arsızca ısrar ederken, soyunanın kalitesi ve ahlakını sorgulayan dergilerdir.

Kaynakça

- Belge, Murat (1997). *İlahiyet Güncelliği*. İstanbul: İletişim.
- Curran, J. ve C. Sparks (1999). "Basın ve Popüler Kültür." Çev., İsmet Tekerek. *Popüler Kültür ve İktidar*. Nazife Güngör (der.) içinde. Ankara: Vadi.
- Dyer, Richard (1982). "Don't Look Now, Richard Dyer Examines the Instabilities of the Male Pin-up." *Screen* 23(3-4).
- Dyer, Richard (1986). *Stars*. London: BFI.
- Erdoğan, Nezih (1995). "Ulusalçılığın ve Sömürgeciliğin Melodramı: Yeşilçam." *Toplum ve Bilim* 67.
- Erdoğan, Nezih (1998). "Melez Kültürler, Aşırıklar." *Birikim* 111-112.
- Kapferer, J. Noel (1992). *Dünyanın En Eski Medyası, Dedikodu & Söylenti*. Çev., Işın Gürbüz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaya Mutlu, Dilek (2002). *Yeşilçam in Letters: A "Cinema Event" in 1960's Turkey From The Perspective of An Audience Discourse*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Oktaç, Ahmet (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rojek, Chris (2003). *Şöhret*. Çev., Semra Kunt Akbaş ve Kürşad Kızıltuğ. İstanbul: Ayrıntı.
- Yalom, Marilyn (2002). *Mememin Tarihi*. Çev. Ayşe Gün. İstanbul: Çitilembik.
- Yüksel, Aysun (1998). *Toplumun Yansıyan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusu: Türkiye Gerçeği ve 2 Örnek*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Sinemannın Çocuklar Üzerindeki Etkileri:

Dr. Fuat Umay Bey'in Yasa Teklifleri
Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941)

Özet

Bu çalışmada, Kırklareli milletvekili Dr. Fuat Umay'ın 1926'dan başlayarak 1941 tarihine kadar Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne sunduğu dört yasa teklifi çerçevesinde, sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerine ilişkin tartışmalar ele alınmaktadır. Tekliflerde çocukların sinemaya gitmelerine ilişkin olarak sınırlamalar önerilmiştir. Teklifler Meclis'ten geçmemiştir. Sinemanın eğitici ve gelir getirici bir araç olarak görülmesi, tekliflerin yasalaşmamasına neden olmuştur.

Serdar Öztürk
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

*The Effects of Cinema on Children: The Arguments on
The Legal Motions of Dr. Fuat Umay (1926-1941)*

Abstract

In this article, it is assessed the arguments which are about the effects of cinema on children around four bills, presented by a Turkish Parliament Member from 1926 to 1941, to the Turkish Grand National Assembly. In these bills, it has been suggested that children should be under restrictions in terms of going to cinema. These bills have not been passed by the Turkish Parliament. That the cinema is to be seen an educational and gain instrument has caused not to become law of these bills.

Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri:

Dr. Fuat Umay Bey'in Yasa Teklifleri
Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941)

1 Fuat Bey'in 1926 teklifinin yankısı yabancı basında da yer almıştı. 17 Aralık 1926 tarihli Hollanda gazetesine göre, Fuat Bey, bu teklifi uluslararası bir toplantıda dile getirmişti. Haber aynen şöyledir: "Türkiye'de Çocuklara Sinema Yasağı Dr. M. İstanbul, 11 Aralık Türk milletvekili uluslararası toplantıda bir teklif sunmuştur. Buna göre 16 yaşından küçük çocukların sinemaya gitmesi yasaklanmalıdır. 16 yaşından küçük çocuklara sinemalarda sadece ulusal ve sosyal içerikli filmler izlettirilmelidir" (Bkz. *Filmler*, 17^o December 1926). (Bu haberi tarafıma ileten Elif Rongen'e teşekkür ederim)

2 Kırklareli Milletvekili Dr. Fuat Bey (Umay), 1922 yılında Çocuk Esirgeme Kurumu başkanı olarak Amerika'ya gitmiş, orada çeşitli incelemeler yapmıştır. Fuat Bey, çocukların sinema, tiyatro ve danslarındaki yıllarda bar ve dans salonlarını kullanma konusunda sınırlamalar getiren yasa tasarılarını sunmadan önce gitmiş Amerika'nın bazı

Kırklareli milletvekili Fuat Umay, 1926, 1928, 1935 ve 1941 yıllarında TBMM'ye sinemanın çocuklar üzerinde olumsuz etkiler yaptığından hareketle yasa teklifleri verdi. Bu yasa teklifleri beraberinde yoğun bir tartışma yaşandı.¹ Ne var ki, Fuat Bey'in yasa teklifleri çerçevesinde toplumun çeşitli kesimlerinde yoğun bir tartışma olmasına rağmen, Türk sinema tarihi ile ilgili eserlerde ne bu milletvekilinin yasa tekliflerine; ne de, bu teklifler çerçevesindeki canlı tartışmalar yer almamıştır (Özön, 1970; Özön, 1995a; Özön, 1995b; Scognamiglio, 1998; Uludağ, 1943). Bu çalışma, sinema tarihimize açısından önemli olduğuna inandığımız bu noktayı aydınlatmayı amaçlamaktadır.

Yazıda, Fuat Bey'in yasa teklifleri ve bu teklifler etrafındaki tartışmalar iki bölümde incelenmektedir. İlk bölümde, Başbakanlık Devlet Arşivlerinde bulduğumuz Fuat Bey'in değişik tarihlerde Meclise sunduğu, ancak benzer özellikler taşıyan yasa tekliflerinin içerikleri ele alınmaktadır. İkinci bölümde ise, bu tekliflerin niçin yasalaşmadığı sorusunun yanıtı, tartışmanın taraflarını oluşturan gazetecilerin, sinema salonu sahiplerinin, bilim adamlarının, hükümetin ve basına yansıdığı kadarıyla halkın görüşleri ortaya konularak bulunmaya çalışılmaktadır.

Yasa Teklifleri

Dr. Fuat Bey'in (Umay),² 1926, 1928, 1935 ve 1941 yıllarında TBMM'ye sunduğu, çocukların sinema başta olmak üzere, tiyatro,

dans salonu, bar gibi mekanları kullanmalarını sınırlayacak yasa teklifleri birçok noktada benzer özelliklere sahipti. Her şeyden önce, Fuat Bey, bu dört yasa teklifini, *sinemanın çocuklar üzerinde zararlı etkileri* olabileceği temelinde gerekçelendirdi, sinemanın dışındaki tiyatrolardaki temsiller, barlarda, dans salonlarında ve diğer kapalı eğlence mekanlarındaki etkinliklerin sinema salonunda bulunmakla benzer zararlı etkiler taşıdığı ileri sürdü.³ Yasa tekliflerinin ortak bir başka özelliği, aralarında küçük farklar olsa da, Fuat Bey'in yasalaşmasını istediği maddeler ile tekliflerdeki sınırlama isteklerine ilişkin belirtilen *gerekçelerin benzerliği*ydi.

Dr. Fuat Bey, sunduğu yasa tekliflerinde sinemanın çocuklar üzerindeki görüşlerini ve gözlemlerini aktardı. Ona göre, sinema, son zamanlarda halkın her kesimine yayılmıştı ve sinemanın insanlar üzerindeki etkileri herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Bu gerçeğin bilincindeki gelişmiş ülkelerde, çocukların seyrettikleri filmler üzerinde yoğun bir kontrol ve sınırlama uygulamakta, ancak Türkiye'de filmler, yaş kategorisine göre bile sınıflandırılmamaktaydı. Çocukların yaşlarına uygun olmayan filmleri seyretmemesi ise, onların "sağlıklarının" ve "ahlaklarının" sinemanın kötü ve zararlı etkileri etkileriyle nedeniyle zayıflamasıyla sonuçlanmaktaydı.

Fuat Bey, zararlı olarak nitelediği bu etkileri kendi içlerinde sınıfladı. Buna göre, çocukların sağlıkları üzerindeki olumsuz etkileri, bedensel ve zihinsel olmak üzere iki noktada topladı. Sinemanın

şehirlerinde geziler yapmış, Türklerle görüşmüş, Amerikan kamuoyunu ve Türkleri Türkiye'de yürütülen ulusal kurtuluş mücadelesi konusunda bilgilendirmiştir (Sertei, 1968:90-91). Dolayısıyla, Fuat Bey'in, 1926 yılından başlayarak, 1941 yılına kadar çeşitli aralıklarla verdiği yasa tasarılarında, Amerika'da, 1920'lerde devam eden "sinema çocuklarımıza neler yapıyor?" şeklinde özetlenebilecek tartışmalara şahit olması ve bunlardan etkilenebilecek çocukların etkilenmesi oldukça güçlü bir olasılık olarak gözükmektedir. Öte yandan, Fuat Bey, 1926-1941 arasında yasa tasarılarını gündeme getirdiği yıllarda, Çocuk Esirgeme Kurumu başkanlığını sürdürmekteydi. Fuat Bey'in çocuklara yönelik böylesine bir duyarlılıkta, yürüttüğü görevinin de etkisi olduğu düşünülebilir.

3 Fuat Bey'in tekliflerinde "mekan" ve "sinema filmi" iç içe geçmiştir. Buna göre, sinema filmi yanında, sinema salonunda bulunmanın da çocuklar üzerinde zararlı etkiler yaptığına inanmıştır.

çocukların bedensel sağlıkları üzerindeki etkileri, bir örnekle somutlaştıran Fuat Bey'e göre, birçok anne, sinemanın kapalı ortamında çocukların film seyretmelerinin çocuklarının bedensel sağlıklarına yönelik zararlarının farkında değildiler. Bu durum, ailelerin "süt çocuklarını" dahi sinemaya götürmelerine, çocukların kapalı bir mekanda havasız kalmalarına yol açmaktaydı. Anneler, "temiz havaya muhtaç yavrularını zehirlemekte," "sinemadan çıkınca meydana gelen sıcaklık değişiminden çocuğun ciğerleri" zarar görmekte ve "çoğu defa bu çocuklar zatürreye" tutulmaktaydılar.

Sinema, çocukların *bedensel sağlıklarına yönelik bir tehdit yanınıda, zihinsel sağlıkları üzerinde de etkide bulunmaktaydı*. Derin ve kapsamlı konulu filmler çocuğun "dimağını ezmede," heyecan içerikli filmler "çocuğun sınırlarında" "tahribatlara" yol açmakta, günlerce "uykusunda sıçramasına ve sık sık uyanmasına" neden olmaktaydı.

Filmler, aynı zamanda, çocukların *ahlaklarını* da bozmaktaydı. Fuat Bey'e göre özellikle, filmlerin sonları bu etkide önemli paya sahipti. Çocuğun, yaşı gereği görmesi sakıncalı olan "aşk" ve "aile faciaları"nu konu alan filmlerin "acı sonları," çocuğun hayatının sonuna kadar izleri silinmesi olanaklı olmayan etkiler yapabilmekteydi. Öte yandan teklif sahibine göre, aşk ve cinayet sahnelerinin, "ahlak ve terbiye üzerindeki" etkileri ise psikoloji bilimiyle uğraşanlarca bilinmekteydi. "Artistler gibi boyanmak, giyinmek, onlar gibi yaşamak" isteyen çocuklar az değildi, hatta bazı çocuklar daha da ileri giderek, sinemada gördüğü "bir haydut" gibi hareket etmek istemekte, ellerinde yıldızların fotoğraflarını taşımaktaydı.

Fuat Bey, çocukları, sinema filmlerinin zararlı etkilerinden korumak için, "çocukların sağlık ve terbiyelerine uygun filmler" oynatmanın ve "sinemayı bir okul haline getirmenin" gerekliliğine inanmaktaydı. Bu nedenle filmlerin kontrolleri ve sınıflandırılmaları şarttı. Çocuklar, "neşe ve sağlık" veren, "öğretici" filmleri, o da sadece gündüz olmak kaydıyla seyretmeli, büyüklerin sinema ve tiyatrolara gittiği saatlerde "yataklarında" olmalıydılar. Fuat Bey, 1935 tarihli teklifinde, bu sınırlamalar ve kontrollere ek olarak, ço-

cuk filmleri getirten sinemacılara devletin gümrük indirimi yapması gerektiğini savundu.

Belirtilen bu gerekçeler ışığında altı maddenin yasalaşması istenildi. Bunlar, çocukların sinema, tiyatro ve diğer kapalı mekanları kullanabilecekleri yaş sınırları, sinemaları hangi şartlarla kullanabilecekleri ve kanuna aykırı hareket edildiğinde uygulanacak cezalar ile bu cezaları hangi makamların uygulayacaklarına ilişkindi.

Çocuklara getirilen yaş sınırlaması, 1926'daki ve 1928'deki yasa tekliflerinde aynıydı; 1935'de ve 1941'deki tekliflerde değiştirildi. 1926'daki ve 1928'deki tekliflerinde, yedi ve daha aşağı yaştaki çocukların sinemalara girişlerinin yasaklanmasını isteyen Fuat Bey, yedi ile on altı yaş arasındaki çocukların, "umumi sinemaları," mahalli hükümetin kontrolünden geçirilmiş filmlerin gösterilmesi şartıyla kullanabileceklerini söyleyerek mutlak bir kontrol taraftarı olmak istemediğini göstermek istemekteydi. Bu yaş kategorisindeki çocuklar, mahalli hükümetin, çocukların "ahlaklarını tehdit etmediği" ve bilgilerini artırdığını onayladığı sinema filmlerini, "akşam kadar" olmak kaydıyla izleyebilecekti. 1935'teki teklifinde yaş sınırlaması, "onaltı" ve "onaltı yaşından küçük" çocuklar olarak belirlendi. Onaltı ve onaltı yaşından küçük çocuklar, mahalli hükümetçe çocukların bilgi, görgü ve duygularını "artırmaya" yardımcı olduğunu belirlediği filmleri oynatan "umumi sinemaları," ancak akşama kadar olmak üzere tüketebilecekti. 1941'teki teklifte ise, yaş sınırlaması, on altıdan on beşe indirildi. On beş yaşını bitirmemiş çocukların, sinemalara, tiyatrolara, dans salonlarına ve bar gibi yerlere götürülmelerinin veya kabul edilmelerinin yasaklanması istenildi. Bununla beraber, altı ile on iki yaş arası çocukların, yapılan kontroller sonucunda, "ahlaklarını," "bilgilerini ve görgülerini" kuvvetlendirecek filmlerini ve piyeslerin izlenmesi ilke olarak kabul edildi. Yasa teklifine göre bu yaş sınırını aşmayan çocuklar, güneş battıktan sonra sinema ve tiyatroları kullanamayacaklardı.

Tüm yasa teklifleri pek çok noktada benzer olmasına rağmen, 1935'deki teklif, sinema salonu sahiplerine teşvik olacak bir öneriyle diğer tekliflerden ayrılmaktaydı. 1935 teklifinde, Kültür Bakanlı-

4

1926, 1928 ve 1935 tekliflerinde bu cezalar dördüncü maddede belirlenmiştir. Maddeye göre, "(...) kanun hükümlerinin aykırı harekette bulunanlardan yirmi beş liradan yüz liraya kadar hafif para cezası" alınacağı, yasağın tekrarlanması halinde ise "iki aya kadar hafif hapis ile" cezalandırılacağı yazılıdır. 1941'deki teklif, konuyu üçüncü maddede ve diğer tekliflerden farklı biçimde düzenlemiştir. Maddede, "Bu kanunda yazılı memnuniyetlere (yasaklara) muhalif hareket edenler beş liradan elli liraya kadar hafif para cezası veya üç günden bir aya kadar hafif hapis cezası ile cezalandırılırlar" denilmektedir.

5

1926 ve 1928 tekliflerinde, yasanın uygulanmasından Dahiliye ve Adliye Bakanlıkları yetkili kılınırken, 1935 ve 1941 tekliflerinde bu makamlara, Gümrük ve İhbarlar ile Kültür Bakanlığı katılmıştır.

ğınca incelenip onaylanan çocuklara özgü sinema filmlerinden "gümrük resmi alınmayacağına" ilişkin madde diğer tekliflerde yoktu. Yasa tekliflerinin ortak özellikleri ise, belirttiği üzere daha fazlaydı. Yasaya aykırı hareket edilmesi durumunda uygulanacak para ve hapis cezaları,⁴ tekliflerin yasalasmasından sonra hangi makamların uygulamadan sorumlu tutulması, tekliflerde yasalasması istenilen maddelerin ortak diğer özellikleriydi.⁵

Tekliflerde göze çarpan bir diğer önemli konu, çocukların kul- lanabileceği mekanların artışına paralel olarak sınırlamaların bu mekanlara da olabilecek şekilde genişletilmesi idi. 1926 yılındaki teklifte, sınırlama, *sadece sinema* salonları için söz konusuysen, 1928'deki ve 1935'teki tekliflerde sinema salonlarına *tiyatro* salonları; 1941'teki teklifte ise, bu mekanlara *barlar*, *dans salonları* gibi kapalı mekanlar eklenmişti. Bununla birlikte, *sinema* tüm tekliflerde yer aldı ve yasa gerekçeleri sinemanın etkileri üzerinden gerekçelendirildi. Diğer etkinliklere gönderme yapıldığında, sinemanın etkilerine ilişkin belirtilen konuların tiyatro ve diğer mekanlar için de geçerli olduğu şeklinde kısa bir açıklama yapıldı.

Kırklareli Milletvekili ve yasa tekliflerinin verildiği dönemde Çocuk Esirgeme Kurumu başkanlığı yapmakta olan Fuat Bey'in sunduğu teklifler Meclis'te yasalasamadı. Aynı içerikli dört yasa teklifinin yasalasması, doğal olarak, bizi, "neden" sorusuna yöneltmektedir. Sorunun yanıtını bulmak için, belgelerde geçen bazı ifadeler, tekliflerin meclis komisyonlarında işlenişine, üzerlerine düşülen noktalara ve dönemin çocuk ve sinema konusundaki fikir iklimini bulmak açısından *Son Posta* ve *Cumhuriyet* gazetelerine bakılmıştır. *Son Posta*, sinemaya geniş yer ayıran renkli bir gazetedir. *Cumhuriyet* ise, yazar kadrosunda bulunan köşe yazarlarının yasa tasarılarına bakışlarını bulmak açısından değerlendirilmiştir.

Basında Çocuk ve Sinema Tartışmaları

Basına Yansıdığı Kadarıyla, Halkın Sinemanın Etkilerine ve Fuat Bey'in Teklifine Yönelik Görüşleri

Son Posta ve *Cumhuriyet*'in 1930'lardaki yayınlarında Fuat Bey'in yasa teklifleri tartışıldı. Bu tartışmalar, Fuat Bey'in yasa tekliflerini Meclise vereceğinin haber alınması üzerinde yapıldı. Gazeteler üzerinde yapılan incelemelerde görülmektedir ki, en yoğun tartışmalar, 1935 teklifi üzerinde yoğunlaştı ve tartışmaların en yoğun yapıldığı yıl, teklifin Meclis'e gelmesinden önce, 1932'de yaşandı.

Son Posta'ya yansıyan bazı görüşler, o dönemde sinemanın çocuklar üzerinde olumsuz etkilerde bulunduğuna yönelik genel bir inancın varlığına işaret etmekteydi. Ad ve adresleri gazetede belirtilen bazı toplum kesimlerinden kişilerin görüşleri, sinema filmlerine ilişkin Fuat Bey'in ileri sürdüğü gerekçelerin ve yasalasması istenilen maddelerin benimsendiğini ortaya koymaktaydı.⁶ "Halkın Köşesi" bölümüne yansıyan bu şekildeki görüşmeler yanında, *Son Posta* gazetesinin "Gönül İşleri" köşesine yansıyan bir yazıda, pek çok anne ve babanın, sinemanın olumsuz etkilerine ilişkin gazete- ye şikayet mektupları gönderdikleri belirtildi. 1932'deki "Kızımı Sinemaya Göndereyim mi?" başlıklı bu yazıda, bugünkü ailelerin çocuklarının, sinemalarda gördükleri "aşk sahnelerini, tuvaletleri, yaşayış tarzını taklit" etmelerinden yakınılmaktaydı.⁷ Dolayısıyla, *Son Posta*'ya, geniş halk kesimlerinin sinemanın çocuklar üzerinde olumsuz etkileri olduğu ve bu nedenle Fuat Bey'in 1926 ve 1928'deki yasa teklifleri ile 1935'te tekrar sunmak üzere hazırlıklarına giriştiği yasa teklifine olumlu baktıkları ağırlıklı görüş olarak yansıdı. Bu durum, Fuat Bey'in yasa tekliflerinin yasalasmasında halkın görüşlerinin herhangi bir etkisinin olmadığını göstermekteydi.

Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri ve Fuat Bey'in Yasa Tekliflerine İlişkin Gazeteci Görüşleri

Gazeteciler de görüşlerini en çok 1935 teklifi ile ilgili olarak dile getirdiler. *Son Posta* ve *Cumhuriyet*'te gazeteci görüşleri, basına

6

Konuyla ilgili yapılan bir dizi görüşme, 28.8.1932 tarihli *Son Posta*'ya şöyle yansımıştır: "Çocukların muayyen yaştan sonra sinema ve tiyatrolara girmeleri hakkında bir takım kararlar vardır. Fakat bu kanunlara riayet edilmiyor. Şimdi ise, bir sayılay bu memnuniyeti tekit edici bir kanun projesi teklif edecek. Bu haber, halk arasında iyi bir tesir yapmıştır. Bakanız ne diyorlar:

Bay Kamil Keçat (Üsküdar Tıygar tepe 40)- Bizde yurdun yarınki sahipleri ve yükükleri olarak çocukların kıymeti pek bilinmiyor. (...) Belediyelerin bir yasağı var. Umumi sinemalara, tiyatrolara çocuk girmeyecektir, deniyor. Bu yasağa hiç riayet eden yoktur. Umumi yerlerde yine çocuklar görülüyor. Hatta geçen gün bir ana kundaktaki çocuğunu sinemaya getirmiş. Pis ve zehirli havalar içinde mini mini yavruların körpe ciğerlerini yakmak doğru mudur? Analar, babalar bunun zararını öğrenmeli, belediye memurlarımız ve polislerimiz de yasağı istisnasız tatbik etmelidirler. Bir Mebusumuz Meclise bu gibi yerlere çocukların alınmasını meneden bir layiha teklif edecekmış. Ben haberi memnuniyetle okudum. Kanunda çocukları kapalı umumi yerlere getiren ana, baba gibi içeriye alanlara da ağır cezalar bulunmalıdır.

Bay Naci Sibel (Çemberlitaş Turan kırathanesi) - Kırklareli sayılayı Bay Fuat,

tiyatro, sinema gibi umumi yerlere küçük çocukların alınmaması için meclise bir takrir verecekmış. Bu, biran evvel kanun halini alması temenni edilen hazırlanmayı iyi karşıladım. İstanbul Belediyesi bir emri ile bu gibi yerlere çocukların alınmasını menetti. Fakat memurlarımızda takip fikrinden zerre bulunmaması yüzünden bu yasak unutulup gitti. Bence böyle bir kanuna bile lüzum yoktur. Eğer bu kanun yapılırsa bu kanun yasakları, emirleri okuyan ve takip etmeyen memurları cezalandıran bir kanun olmalıdır. Sayılavin teklif edeceği kanun çıkarsa yine bugünkü zabıta belediye memurları tatbik edecek değiller mi? Umumi sıhhat bakımından kanunla, belediye yasaklarının hiçbir farkı yoktur. İstanbul'da kaç sinema ve tiyatro vardır. Memurlar isteseler her gün bu yerleri kontrol ederler ve çocukları çıkarabilirler."

7
Bkz. *Son Posta*, 27.3.1932.

halkın görüşü olarak yansıdığı söylenen söylemin bir miktar dışın-
da olduğu gibi, gazeteci görüşleri arasında birlik yoktu.

Peyami Safa (1938) konuyu, *Cumhuriyet* gazetesinde gündeme getirdi. Safa'nın görüşlerini 1935'te Fuat Bey'in teklifini vermesinden üç yıl sonra dile getirmesi, Fuat Bey'in 1935 yılındaki teklifinin Meclis'te halen sürüncemede olduğu anlamına gelmekteydi. Zaten, Safa da, "yasa tasarısının Meclis'te görünüp kaybolması" nedeniyle görüşlerini açıklama gereğini duyduğunu yazmaktaydı. Safa, bu teklifin Meclis'te "görünüp kaybolması"ndan şikayet etmekte, teklifin Meclis'te tekrar canlandırılmasını istemekte, öte yandan da, tasarının bazı eksiklikler ve yanlışlıklar taşıdığını savunmaktaydı. Ona göre, Fuat Umay, 1935'deki teklifinde iki noktaya inanmıştı. Bu noktalardan ilki, gösterilmekte olan sinema filmlerinin çocuklar için zararlı olduğu yolundaydı. İkincisi ise on altı yaşına kadar her insanın "çocuk" olarak sınıflandırılmasıydı. Bununla birlikte, bu gazeteciye göre, bu iki noktanın sorgulanması gerekti. Her şeyden önce, bütün filmler aynı olmadığı gibi, insanlar arasındaki farklar da sadece yaş farkıyla açıklanamazdı. Safa, insanlar arasındaki farkın "yaş" dışındaki ölçütlerle açıklanması gerektiğine inanmaktaydı. Buna göre, sinema, çocukluk düzeyini bile aşmamış bazı toplum kesimleri üzerinde, çocuklar kadar, hatta onlardan da fazla etkiler yapabiliyordu. Öte yandan ve ondan daha tehlikeli bir sonuç, Safa'ya göre, çocuklara sinemanın yasaklanmasının, "sinema sanatının gelişimi açısından tehlikeli sonuçlara" yol açabilmesi anlamına gelmesiydi. Sinema salonlarını kullanan müşterilerin büyük kısmını çocukların oluşturmaları nedeniyle, beyaz perdenin çocuklara yasak edilmesi sinema sanatını "sakatlayabilecekti." Bu ise, istenilmeyen bir gelişmeydi, çünkü, ona göre sinema sanatı, geniş halk yığınlarının "eğlencesini ve kültürünü temin eden" "tek sanat"tı. Çocuklara yönelik böyle bir sınırlamada çocuklar, "zevкли ve canlı bir dersten mahrum" olacaktı. Safa, teklif sahibinin "ahlaki" endişelerini paylaştığını, ancak, önerdiği çözüm yolunun doğru olmadığını ve tekliftteki çözüm yollarının "tadile muhtaç" olduğunu savunmaktaydı.

Son Posta'nın "Gönül İşleri" köşesine yansıyan gazeteci görüşleri ise Safa'nın savunduklarından farklıdır. Bu anlayış, Safa'nın görüşleri ve Fuat Bey'in yasa tekliflerinde savunularının tersine, sinema filmlerinin çocuklar üzerinde olumsuz etkiler yaptığından hareketle çocukların sinema salonlarını kullanmaları konusunda yapılacak herhangi bir sınırlayıcı girişime ve anlayışa tamamen karşıydı. Bu görüşe göre, "sinema devrinde" bulunduğumuzdan, çocukları, "artistleri taklitten kurtarma olanağı yoktu." Gençlerin daha önceki "ideal tipleri, roman sayfaları içinde" olmasına rağmen, şimdi "sinema perdesinde"ydi ve bu da oldukça doğal karşılanmalıydı.⁸ Alıntılanan imzasız yazı dışında bu görüşe rastlanmaması "tam serbesti" anlayışının dönemin fikir ikliminde ağırlıklı yere sahip olmadığı anlamına gelmektedir.

Sinema sanatı üzerine dile getirilen bu söylemler yanında, basının ahlakçı kalemleri olarak bilinen Burhan Cahit, Kemal Zeki Gençosman, Osman Şevki Uludağ gibi yazarlar, sinema filmlerinin çocuklar üzerinde her bakımdan tehlikeli olduklarından hareketle, çocukların sinema filmlerini seyretmeleri üzerinde *mutlak bir kontrol* kurulması yönünde görüşler bildirdiler. Burhan Cahit'in (1937) "İstanbul'un Tarzanı" başlıklı yazısı, 1930'ların ikinci yarısında, sinemanın etkilerine ilişkin somut bir örnek sundu. Yazıya konu olan olay, *Tarzan* filminden etkilenen on bir yaşında bir çocuğun evi terk etmesiyle ilgili bir haberdir. Habere göre, İstanbul Kasımpaşa'da Weis Müller isimli on bir yaşındaki çocuk, "Tarzan kaçıyor!" şeklinde tek satırlı bir mesaj bırakarak evi terk etmiş, polis, çocuğu, ancak gecenin ilerleyen saatlerinde bularak ailesine teslim etmişti. Cahit'in belirttiğine göre, "Macera yaşamak heyecanı ile gözleri kararır Kasımpaşalı [Weis Müller'in] (...) birkaç saatlik hayatı duvarlardan atlamak, bahçelere dalmak ve Tarzan'ın kulak tırmalayan hayvan taklidi kükremelerini tekrar etmekle" geçmişti. Olay, küçük bir zabıta haberi gibi gözükse de, Cahit'e göre bu önemli olaydı; çünkü, sinema bu tür olumsuz sonuçlar yanında çocukların okullarda başarısız olmalarına da yol açmaktaydı. "Aşk" ve "macera" filmleri, bu gazeteciye göre, çocuklar üzerinde, uzun yıllar silinmesi olanaklı olmayan etkiler yaratmaktaydı. Bu durum, Cahit'in savunu-

8
Bkz. *Son Posta*, 27.03.1932.

9

Bu yazı, Ahmet Hilmi Mahik'e ait olabilir; çünkü kendisi, bu dönemde sinema konusundaki ahlakçı söyleme ön plana alan yazarlardan birisidir.

suna göre, çocukların derslerinde başarısız olmalarına yol açmaktaydı. "Fransız pedagogları," Cahit'e göre, "macera ve aşk filmlerinin genç dimağlarda bıraktığı" olumsuz "tesirlere karşı çare aramakla" meşgul olmasına rağmen, gençler, "bu tarz filmleri seyretmekten" alıkonamamaktaydı. Cahit'e göre, bu durum karşısında yapılması gereken, "radikal" çözümler bulmak ve uygulamaktı. Bu nedenle Türkiye'de yapılması gereken, "[k]ıvılcım[ı] ateş olmadan söndürmek gerek" şeklinde belirttiği formülü devreye sokmaktı. Daha başka deyişle, çocukların sinema filmlerini kullanmaları konusunda radikal önlemlerin baştan getirilmesi ve uygulanmasıydı.

A.H. (1939) imzalı "Sinema Çocuklar İçin Bir Tehlike midir?" başlıklı yazıda ise, yazıyı yazan kişi, birçok öğretmenle görüşerek ve kendisinin öğrencilerin sinemalardaki filmleri izlediklerinden sonraki ruh hallerini inceleyerek vardığını belirttiği yargısına göre, sinemanın çocuklar üzerinde yeni fikirler "aşladığı"nu, küçüklerin, daha önceleri "kitaplardan, peri masallarından, macera hikayelerinden aldıkları örnekler yerine şimdi sinemadan," üstelik "daha kuvvetli ve daha şe'ni (gerçek)" etkilendiklerini savundu. Başka anlatımla, Burhan Cahit'in savunduğu görüş paylaşılmaktaydı. Çocukların sinemada, "harb filmlerinde gördüklerini" okulda "tenefüs zamanlarında kavga ve mücadeleye" dökülecek derecede sinema filmlerinden olumsuz etkilendiklerini savunan bu görüşe göre, sinema, çocuklar için tehlikeliydi ve bu nedenle filmleri seyretme anlamında çocuklar üzerinde *mutlak bir kontrol* kurulmalıydı.

Dolayısıyla, sinemanın etkileri ve çocukların sinema filmlerini kullanmaları konusunda basındaki köşe yazılarında üç görüş bulunmaktaydı. Cahit'in temsil ettiği görüş, sinemanın çocuklar üzerinde olumsuz etkiler yaptığına, bu nedenle çocukların sinema filmlerini seyretmeleri konusunda radikal önlemler alınması ve uygulanması gerektiğini savunmaktaydı. Peyami Safa'nın, Fuat Bey'in 1935 yılında verdiği teklifi üzerindeki değerlendirme yaparak temsil ettiği anlayış, çocukların sinema salonlarını kullanmaları üzerindeki ahlaki endişeleri taşımakta birlikte, soruna çözüm konusunda radikal kontrolü savunan görüşlerden ayrılmaktaydı. Bu,

"orta yönlü" olarak nitelendirebileceğimiz bir anlayıştı; çünkü, sinema filmlerinin çocuklar üzerinde olumsuz etkilerine yönelik ahlaki endişeleri taşısa da aynı zamanda sinema filmlerinin canlı bir ders olduğunu ve dolayısıyla, Cahit gibi gazetecilerce savunulan radikal önlemlerin getirilmesi ve uygulanması durumunda sinema sanatının gelişiminin önünün tıkanabileceğine inanmaktaydı. Sinemanın gelişiminin önünün kesilmesi ise istenilmeyen bir gelişmeydi. Bu ara yaklaşımdan başka üçüncü bir görüş, "sinema devrinde" bulunduğumuzdan, yeninin, çağdaşın sinema filmlerinde görülenler olduğundan ve gençlerin sinema filmlerinde gördüklerinin almasının iyi ve istenilen bir gelişme olduğundan hareketle hiçbir kontrol uygulanmamasına taraftardı. "Tam serbesti" biçiminde kavramsallaştırılabilecek bu anlayış basında pek taraftar bulmamıştı.

Basına yansıyan görüşlerin tarafları sadece bunlar değildi. Psikolog, sosyolog ve çocuk uzmanlarından oluşan bir dizi bilim adamı da çocuklar üzerinde sinemanın etkileri konusunda görüş bildirdiler. Bilim adamları görüşlerini, Fuat Umay'ın Meclise verdiği 1935 teklifinden sonra basına yansıttılar.

Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkilerine Yönelik Çeşitli Bilim Adamlarının Görüşleri

Psikolog Nadire Sadi, eğitim alanında çocuk sineması ve tiyatrosu olmamasını bir "boşluk" olarak gördü; çünkü sinema ve tiyatro "bir nesil yetiştirmek için en büyük terbiye amilidir." Sadi'ye göre, ülkemizde gösterilen filmlerin "terbiye mütehassısları" tarafından kontrol edilmesi gerekmektedir. Sadi, bu kontrolün gerçekleşmemesinin, konuları serbest ve açık olan filmlerin yeni yetişen nesil üzerinde olumsuz etkiler yapması anlamına geldiğini savundu.¹⁰ Prof. Kemal Cenap da, sinemanın "yeni ve iyi insan yetiştirmeye yarayacak" şekilde kullanılmasının önemini belirtti.¹¹ Çocuk uzmanı Kadri Reşit'e göre ise, batılılaşma iddiasında olan bir Türkiye için, "bütün fenalıklarına rağmen sinemadan istifade edilmeliydi."¹² Doktor Osman Şerafettin, sinemanın yararlı ve zararlı olabileceği koşulların yönetimin politikasına göre değişeceğine inan-

10

Bkz. *Son Posta*. 17.10.1936

11

Bkz. *Son Posta*. 22.10.1936.

12

Bkz. *Son Posta*. 17.10.1936.

13
Bkz. *Son Posta*, 30.10.1936.

14
Bkz. *Son Posta*, 16.11.1936.

maktaydı. Şerafettin'e göre, sinema en önemli propaganda aracıydı. Bunun yanında sinema terbiyevi amaçla kullanılabilir. "İki tarafı keskin bir kılıç" benzetilen sinema, bu aydına göre, hükümet tarafından çocuklara yönelik terbiyevi amaçlara hizmet edecek şekilde düzenlenirse, çok yararlı olabilir.¹³ Psikolog Fahri Celal de, çocuklara yönelik eğitim ve terbiye amaçlı filmlerin bu amaçla gösterilecek sinemalarda gösterilmesinden yanaydı. Çünkü, Celal'e göre, okullar dolaşıldığında, "bol paçalı, briyantın saçlı gençler, Marlene gibi, Garbo gibi, Kravkford gibi suratını boyayan, gülen, ağlayan, körpe kızlarımızla yan yana" bulunan gençler görülmekteydi. Sinema, "resimden, romandan, hikayeden, daha ziyade *ani tesirli*"ydi.¹⁴

Görüldüğü üzere, bilim adamlarının görüşleri, bazı gazetecilerin çocukların sinemaları kullanmaları konusundaki "tam kontrol" veya "tam serbesti" biçimindeki uç fikirlerinden ziyade, yararlı ve zararlı olabilecek filmler olduğunu, hükümetin bu filmleri denetleyerek ve çocuk filmlerinin çocuk sinemalarında oynatılmalarını sağlayarak filmlerin yararlı ve zararlı olabilecek koşulları belirleyebileceğini dile getiren Safa'nın görüşüne yakın daha orta yönlü düşünceleri içermektedir. Hükümetin kontrol girişimlerinin önemi dile getirilmekle birlikte, sinema sanatının gelişimini önleyebilecek girişimlere karşı olma, bilim adamlarının görüşlerinde de varlığını hissettirmektedir.

Sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerine yönelik böyle bir fikir atmosferinin bulunduğu bir dönemde, Fuat Umay'ın yasa tekliflerinin yasalaşması durumunda uygulayıcı sorumluluk olarak verdiği hükümet ile uygulamaya konu olacak sinema sahiplerinin görüşleri ve girişimlerine baktığımızda, yasa tekliflerinin niçin yasalaşmadığı konusu daha iyi anlaşılabilir.

Sinema Salonu Sahiplerinin Mücadelesi

Sinema salonu sahipleri, mücadelelerini, gelirini kaybetmeme ve artırma ekseninde yürütmüşler, bu konuda azımsanmayacak ba-

şarılar elde etmişlerdi. Salon sahipleri daha 1932 yılında, kazanç vergisi lahiyası üzerinde Meclis'te görüşmeler yapılırken, tiyatro ve sinemalardan alınan kazanç vergisinin indirilmesinde etkili oldular.¹⁵ Sinema sahiplerinin kazançlarını ön plana alarak İstanbul Belediyesi'yle giriştiği bir başka mücadele, sinema sahiplerinin lehine sonuçlandı. İstanbul Belediyesi'ne Darülaceze hissesi adı altında toplanan vergiyi ödemeyeceklerini bildiren sinema salonları, İstanbul Belediyesi tarafından 16 Haziran 1934'te kapatıldı. Konu, ancak Maliye Bakanlığı'nın 5 Temmuz tarihinde araya girmesi ve İstanbul belediyesine tezkere göndermesiyle çözüldü. Tezkerede, sinemaların belediye tarafından kapatılması dolayısıyla, *hazinenin vergi kaybettiği* bildirildi, Belediyenin Darülaceze hissesini diğer yasal yollarla tahsil etmesi ve sinemaların en kısa zamanda açılması istenildi.¹⁶ Sonuçta, 24 gün kapalı kalan sinemalar 12 Temmuz 1934 tarihinde yeniden açıldı.¹⁷

Sinema salonu sahipleri, 1935'deki teklifin üzerinden iki yıl geçtikten sonra bile boş durmadılar, sinemalara yönelik sınırlayıcı girişimleri önlemeye çalıştılar. Sinemacılar, görüşlerini halka ve hükümete iletmede basını ve telgrafı kullandı. TBMM'ye ve Başbakanlığa telgraf çekerek, yasa teklifinin geri çekilmesini istediler; çünkü onların bakışına göre, sinema salonları en fazla cumartesi ve pazar günleri iş yapmakta, bugünlerdeki müşterilerin çoğunluğunu çocuklar oluşturmakta, haftanın diğer günleri hemen hemen müşteri olmamakta ve eğer teklif yasalaşsın, devlet ekonomik ve eğitsel anlamda kayba uğrayacaktı. Salon sahiplerine göre, devlet, ekonomik anlamda büyük kayba uğrayacaktı; çünkü, her yıl sinema salonlarından aldığı yüzbinlerce lira vergiden mahrum olacaktı. Devlet, bir başka açıdan daha kayba uğrayacaktı; çünkü, sinema gibi önemli bir eğitici ve öğretici "terbiye aracından" yoksun kalacaktı. Salon sahipleri, devletin kayıplarına göndermede bulunmakta, ancak, kendi ekonomik kayıplarını öne çıkarmamaktaydılar. Daha başka anlatımla, telgraf dilekçelerinde, kendi ekonomik kayıplarını, sinemanın eğitici ve öğreticiliği ile devletin ekonomik anlamda uğrayacağı zararla gizlemekte, daha geride bırakmaktaydılar.

15
Bkz. *Son Posta*, 19.12.1932

16
Bkz. *Son Posta*, 5.7.1934.

17
Bkz. *Son Posta*, 12.8.1934.

18
Bkz. Son Posta. 3.12.1937.

19
Bkz. Son Posta. 3.12.1937.
Vurgular bana aittir.

Salon sahipleri, Fuat Bey'in Meclis'e bir kanun lahiyası sunduğunun haber alınması üzerine böyle bir girişim başlattığını basına yansıtılar. Öte yandan, basını, telgraf dilekçelerinde belirttikleri noktaları iletmek amacı yanı sıra, görüşlerini açıklamak amacıyla da kullandılar. Bu görüşlerinde, cumartesi ve pazar dışında, haftanın diğer günlerinde sinemaların en "zaruri masraflarını bile" karşılamadığını iddia ettiler. Sinema filmlerinin Türkiye'ye girerken ve girdikten sonra Milli Müdafaa ve Maarif Vekaletleriyle Matbuat ve Emniyet Umum Müdürlüklerinden oluşan bir heyet tarafından "propaganda" ve "gayri ahlaki" içerik noktalarından zaten sansüre uğradığını, dolayısıyla, sinemalarda "gayri ahlaki" filmlerin oynatılmasının mümkün olmadığını savundular.¹⁸ Öte yandan, içinde buldukları zorlukları, kendileri açısından basına yansıtılar. İki sinema sahibinin bu konuda verdiği demeç, aslında, öğrencilere özel matinelere gösterildiği, ancak bu matinelere öğrencilerin pek rağbet etmediklerine ilişkindi:

Biz haftanın muayyen günlerinde talebe matinelere yapıyoruz. Bu seanslarda hemen hemen büyük müşteri yok gibidir. Şu halde bir matineyi koruyacak kadar kesif olan bir müşteri kütlesini kaybediyoruz, demektir. Halbuki terbiyevi bakımdan faydalı olan sinemadan memleketin yarınki sahiplerini mahrum etmek, bilmem ki ne dereceye kadar doğru olabilir. Nitekim, Fransa Maarif nazırlarından biri, iki sene evvel, on tane mektebimiz olacağına iki keşke beş tane daha fazla sinemamız olsaydı, demiştir. Bu söz, meselenin mahiyetini gayet iyi anlatır, sanırım.¹⁹

Sinema salonu sahipleri, yasaya karşı çıkışlarında ekonomik kaygıları birincil planda yer almasına rağmen, bu ekonomik nitelikli amaçlarını, sinemanın eğitim ve öğretimdeki önemine işaret ederek daha geride bırakmaya, savunularını, Fransız Milli Eğitim yetkililerine dayanarak desteklemeye çalıştılar. Gerçekte, Burhan Cahit de, sinemanın çocuklar üzerinde etkilerine ilişkin örneklediği somut bir gözlemini Fransa örneğine dayanarak dile getirmişti. Ne ki, Cahit'in "İstanbul'un Tarzanı" yazısındaki örnekleme, sinemanın çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerine ilişkindi. Sinema sahipleri ise, doğal olarak ekonomik çıkarlarını birincil planda tuttuklarından, sinemanın etkilerine ilişkin seçtikleri örnek olumlu oldu.

Salon sahiplerinin savunduğu, ekonomik kaygıları ön plana alan bu mücadelelerinin, Fuat Bey'in yasalasmasını istedikleri madde hükümlerine etki ettiği anlaşılmaktadır. Her şeyden önce, Fuat Bey'in yasalasmasını istediği madde hükümlerinden öngörülen para ve hapis cezaları 1926, 1928 ve 1935 tekliflerinde değişmişti. Tekliflere göre, kanun hükümlerine aykırı davranılması durumunda, uygulanacak para cezası yirmi beş lira ile yüz lira arasında olacaktı. Yasağın aşınmasına ilişkin ikinci bir ihlal olduğunda getirilecek ceza hapisti ve bu ceza her üç teklifte iki ay olarak belirlendi. Ne var ki, 1941 teklifinde öngörülen para ve hapis cezası azaltıldı. Yasada belirtilen yaş sınırları dışındaki çocukların sinema salonlarını kullanmalarına izin veren sinema salonları sahipleri için öngörülen para cezası 1941 teklifinde, beş lira ile elli lira'ydı. Yasağın ikinci defa ihlali durumunda iki aya kadar öngörülen hapis cezası ise en az üç gün, en çok bir ay şeklinde değiştirildi.

Fuat Bey'in sinema salonları sahiplerinin isteklerini dikkate aldığına yönelik bir başka kanıt, 28 Kasım 1934 tarihinde basına yansıyan, "Sinemacılar Gümrük Vergisinin Ağırlığını İleri Sürdüler" başlıklı haberde de görülebilir. Şöyle ki, daha önce de belirttiğimiz üzere, 1935 tarihli teklifinde Fuat Bey, tam da bu istekleri karşılar biçimde, hükümetin çocuklara yönelik olmak üzere dışarıdan eğitici ve öğretici nitelikli filmlerde gümrük vergisi indirilmesini yasalasmasını istediği maddeler arasına katmıştı.

Fuat Bey, sinema salonları sahiplerine lehine yaptığı gümrük ve ceza indirimleriyle yasa tekliflerini meclisten geçireceğini düşünmüş, ancak başaramamıştır. Bu noktada, basına yansıyan halkın, gazetecilerin ve bilim adamlarının görüşleri ve sinema salonu sahiplerinin baştan itibaren süren mücadeleleri yanında bir de hükümetin Fuat Bey'in teklifi konusunda ne dediği önemli olmaktadır.

Hükümetin Fuat Bey'in Yasa Tekliflerine Bakışı

Hükümetin sinema konusundaki yaklaşımı, hem "sansür" hem de sinema sanatının önünü tıkayabilecek "sert kontrol yön-

20
Bkz. *Son Posta*. 28.7.1932.

21
Bkz. *Son Posta*. 28.8.1932.

22
Bkz. *Cumhuriyet*. 17.3.1939.

23
Bkz. *Cumhuriyet*. 20.6.1938.

temlerinden kaçınma" biçiminde özetlenebilir. Daha 1932 yılında filmlerin gösterilmeden önce kontrolüne yönelik kurul oluşturulmuştu. Burada Dahiliye ve Maarif Vekaleti'nde kişiler seçilmişti.²⁰ Kurul, Ağustos ayında faaliyete geçmiş ve filmleri kontrol etmeye başlamıştı. Bu kontrollerde, yabancı ülkelerden gelen filmlerin din propagandası yapıp yapmadığı, ahlak kaidelerine uygun olup olmadıkları ile ulus ile vatan duygularını "rencide" edip etmelerine bakılmış ve bazı filmler, kontroller sonucunda, daha 1932 yılında din propagandası yaptığı gerekçesiyle geri çevrilmişti.²¹ Kontroller, 1939 yılına gelindiğinde üzerinde önemle durulan konulardan biri oldu; "milli ve terbiyevi filmlerin gümrük resminden muaf olarak" ülkeye girişi hakkında daha önceden verilen karar üzerine, "bu nevi filmleri seçmek üzere Ankara'da ve İstanbul'da birer heyet teşekkül" edildi.²²

Sinema üzerinde böylesine kontrol girişimi sağlanmaya çalışılırken, hükümet, sinemaya yönelik politikasının ikinci kanadını oluşturan sinema sanatının gelişiminin önünü tıkayabilecek adımlardan kaçınmak ve sinema sanatının önünü açmak için, gençlerin –ve daha genel olarak halkın– eğitici ve öğretici filmleri oynatan sinemalara gidenlerin bilet fiyatlarında indirim gidecek önlemlere girişti. Hükümet, bu amaçla, sinemalarda ucuzluk sağlamak üzere girişimlerde bulundu. Vergilerden yapılacak indirimlerle sinema biletlerinde yüzde kırka varan indirim yapılacağı Dahiliye Vekili Şükrü Kaya tarafından dile getirilmişti. Bunun yanında, sinemaların faaliyette buldukları en işlek günler olan cumartesi ve pazar günlerinde, "ucuz halk matinelere" ve "haftada bir gün" öğrencilere ve gençlere" oldukça ucuz, "öğretici ve eğlenceli filmler gösterilmesi" kararlaştırıldı.²³ Öte yandan, sinema salonlarıyla birlikte, diğer mekanlar konusunda getirilen bazı kontrol girişimlerinde, sağın sinemalara yumuşatılmış biçimde uygulandığı görülmekteydi. 1933'ün sonlarına doğru Dahiliye Vekaleti, sinema ve tiyatrolar ile birlikte çalgılı kahvehaneler ve meddah kahvehanelerin de bir saat geriye alınarak 23.00'de kapanması kararını aldı. Dahiliye Vekaleti'nin bu genelgesinde şöyle denilmektedir:

Şehir ve kasabalarda halkın medeni ihtiyaçlarını ve sıhhatlerini koruma tedbirleri arasında vakit ve zamanında iş başına gidebilmelerinin temini maksadile Tiyatro, sinema, konser ve çalgılı kahve ve gazino, karagöz, orta oyunu oynatılan ve meddahlık edilen yerlerin açılma ve kapanma saatlerinin muayyen olması faydeli bulunduğundan bu gibi yerlerin 1515 No: taminde saat 24 de kapatılmaları yazılmış ise de bununun 23 olarak tesbiti ve bar gibi zevk yerlerinin de nihayet iki otuzu geçmeyecek tarzda kapatılmaları ve daha fazla açık bulundurulması istenilen barlardan yüksek ruhsatiye alınması ve Belediye kanununun 15 inci maddesininin 3 üncü fıkrasına dayanarak verilecek kararların zabıta tarafından ehemmiyetle takip ve tatbiki ile keyfiyetten vekalet de malumat verilmesini rica ederim efendim.²⁴

Kuralın bu şekilde belirlenmesine rağmen, alınan karardan çok kısa bir süre sonra Konya milletvekili Refik Bey, Dahiliye Vekaleti'ne yanıtlanması için verdiği soru önergesinde, bu genelgenin gerçek nedenlerinin ve Beyoğlu kaymakamının bazı sinemacılarla görüşükten sonra sinema salonlarının belirlenen kuraldan yarım saat daha geç kapanmasının gerekçelerinin açıklanmasını istedi.²⁵ Konya Milletvekili Refik Bey'in uygulamayla ilgili sorduğu sorulara İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın verdiği yanıt, kararın gerekçesinin "siyasal"²⁶ ve "ahlaksal"²⁷ temellere yaslandığını ortaya koymaktaydı. Ne var ki, Beyoğlu'ndaki sinemaların niçin geç kapatıldığına ilişkin bir açıklamada getirmede.²⁸ Dolayısıyla, hükümetin, Fuat Bey'in yasa tekliflerine bakışında, sinemaya yönelik bakışın ikinci boyutunun daha ağırlıklı olduğu görülmekteydi. Yasa tasarisına yönelik Adalet Bakanlığı'nın görüşü, bu konuda ayrıca bir yasalaraştırmaya girişilmesi yerine, konunun bu konuda zaten düzenlemeler yapılan "Umumi Hıfzısıhha Kanunu"na yapılacak birkaç eklemeye çözülebileceği noktasındaydı.²⁹

Hükümet tarafından Fuat Bey'in 1935 tarihli teklifine yönelik yapılan böyle bir değerlendirme, Fuat Bey'in bundan altı yıl sonra son kez vereceği yasa teklifini etkilemişti. Şöyle ki, 1941'teki yasa teklifini, 1935'teki yasa teklifine karşı hükümetin bildirdiği görüşleri dikkate alarak hazırlayan Fuat Bey, özellikle, çocukların sinema ve tiyatroları kullanabilecekleri yaş sınırlarına ilişkin hükümet görüşünü dikkate aldı. Bunun nedeni, yukarıda belirttiğimiz üzere

24
Bkz. 030 10, Yer No: 88 581
13.

25
Bkz. 030 10, Yer No: 8 49 b.

26
"Gece serseri dolaşmak hayatı bir zamanlar yer tutmuştu. Fakat Cumhuriyet on senede bir asırlık iş yaptı. Daha yapacak çok işimiz var. Bunun için çalışmak mecburiyetindeyiz" (Bkz. *Akşam*. 26.12.1933).

27
Sinema, kahvehane gibi yerlerin kapanış saatlerinin ülkenin her yerinde farklı olduğunu, bu mekanların bazı yerlerde sabah bire kadar açık olduğundan şikayet eden Kaya, "buralara gidecek bir ailenin ve aile reisinin böyle geç saatlere kadar sokaklarda bulunmasının doğru olmadığını" söylemişti (Bkz. *Son Posta*, 26.12.1933).

28
Bkz. *Akşam*. 1.1.1934

29
Adliye Vekili'nin yazısı şöyledir: "Çocukların Umumi Sinema filmlerine ve tiyatrolara girmelerinin yasak edilmesi hakkında Kırklareli Sayısalı Doktor Fuat Umay tarafından verildiği birliğe gönderilen kanun teklifi sureti teklif olunarak 12 yaşından aşağı çocukların sinema, tiyatro, dans salonu ve bar gibi yerlere girmelerinin 1593 sayılı Umumi hıfzısıhha kanununun 167 inci maddesi ile yasak edildiği ve bu maddenin ikinci fıkrası ile –6- yaşından yukarı olanların terbiyevi ve hususi mahiyetteki Sinema ve Tiyatrolara girmelerine izin verildiği ve bu kanunun

teklifi zikredilen madde ile alakalı olduğundan bu maddeye bir iki fıkra eklemek suretiyle maksadın temini mümkün bulunduğu görülmüş ve bunun; birbiri ile ilişkili kanun hükümlerinin bir arada bulundurulması bakımından da faydalı olduğu düşünülerek bu husus için ayrı bir kanun kabulündense bu teklif göz önünde tutularak adı geçen kanunun -167- inci maddesinin maksada uygun bir şekilde değiştirilmesi muvafık olacağı arz olunur.”

30 Belirttiğimiz üzere, bu madde altı yaşını bitirmiş çocuklar ile on iki yaşını bitirmemiş çocukların güneş batana kadar eğitici ve öğretici amaçlı filmleri sergileyen sinema salonları ile yine bu amaçlı piyesleri sergileyen tiyatro salonlarını kullanmalarına yöneliktir.

31 Buradaki yazışmada, ilgili hükmün, 12'inci maddenin son fıkrası denilmesine rağmen, yasanın orijinalinde ve 1935 yılında geçirdiği değişiklikte, konunun 11'inci maddenin son fıkrasında düzenlediği görülmektedir. Dolayısıyla, yazışmada bu anlamda yanlış bir bilgi vardır. İlgili hüküm aynen şöyledir: “Bar, kafeşantan ve meyhanelere, yanlarında veli ve vasileri olsa bile, on sekiz yaşından aşağı çocukların girmesini polis meneder” (Bkz. Resmi Gazete, 1934, Sayı: 2751). Yasanın geçirdiği değişiklik için Resmi Gazete'nin 3029'uncu sayısına bakılabilir.

1935 teklifine ilişkin hükümet kanadından gelen eleştirinin yaş konusunda yoğunlaşmasıydı. Milletvekili, bu yüzden, 1941'deki teklifinde, 1935'teki teklifinin hükümet tarafından kabul etmemesine gerekçe oluşturan yaş kategorisine ilişkin maddeyi değiştirdi.³⁰ Yaş kategorisini ilişkin bu düzenlemeyle, 1935'teki teklifine karşı hükümetin ileri sürdüğü “1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun 167'inci maddesinde benzer düzenlemenin yapıldığı” savunusunu kırmayı amaçlayan Fuat Bey, bunun yanı sıra, yasalaşması istenilen maddeler arasına “1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun 167 nci maddesi mülğadır” hükmünü de koyarak, 1935 teklifinde ileri sürülen gerekçeyi temelsiz bırakmaya çalıştı.

Ne ki 1941'de verdiği yasa teklifini böyle çıkaracağını düşünen Fuat Bey'in bu beklentilerini, Dahiliye Vekili Faik Öztrak tarafından Başvekalet Yüksek Makamına gönderilen bir yazı, boşa çıkardı. Bu yazıda Öztrak, Fuat Bey'in 1941'teki yasa teklifinin 15 yaşını bitirmemiş çocukların sinemalar, tiyatrolar, dans salonları ve diğer eğlence mekanlarına girişlerini önleme ve bu konuda cezai işlemleri içermesine rağmen bu konuda gerekli düzenlemelerin başka yasalarda yapıldığını söylemekteydi. Yazıya göre, bu yasalar ve ilgili hükümler, 2559 sayılı Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun on ikinci maddesinin son fıkrası ile, Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun yüz altmış altı ve yüz altmış yedinci maddeleriydi. Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun ilgili maddesinin ilgili fıkrasına göre, “bar, kafeşantan ve meyhanelere yanlarında veli ve vasileri olsa bile 18 yaşından aşağı küçüklerin girmesi”³¹ yasaklanmıştı. Umumi Hıfzısıhha Kanununun 166 ve 167'inci maddeleri³² de 12 yaşından aşağı çocukların sinema, tiyatro, dans salonu ve bar gibi mahallere getirilmesini ve kabul olunmasını ve 18 yaşından aşağı çocuklara her nevi ispirotolu içki verilmesini veya satılmasını yasak etmişti. Fakat ilginç olan, 1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun 167'inci maddesini yasa teklifine koyan, bu konudaki karışıklığı önlemek için bu maddenin yürürlükten kaldırdığını söyleyen ve böylece 1935'teki teklifine hükümetin getirdiği eleştirileri kırmayı amaçlayan Fuat Bey'e hükümet bir başka engel çıkardı. Bu engel, 1593 sayılı Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun sözü edilen 167 inci maddesin-

deki 12 yaş kaydının 15 yaşa çıkartılmasıydı. Daha başka bir anlamla, Fuat Bey, 1935'teki teklifine hükümet tarafından yapılan eleştiriyi dikkate alarak 1941 teklifini hazırlamış, ancak, hükümet, Fuat Bey'in teklifini kabul etmemek için bu defa, Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun ilgili maddesinde başka bir değişiklik yapılmasını ileri sürmüştü. Faik Öztrak'ın yazısında bu değişikliğin daha yararlı olacağını bildirilmesine rağmen, herhangi bir değişiklik gerçekleştirilmemişti.

Sonuç

Türkiye'de 1926-1941 arasında, çocukların sinemaları kullanmalarına yönelik çeşitli sınırlamalar içeren yasa tekliflerinde kitle iletişim araçlarından sinemanın çok güçlü etkiler yaptığına yönelik görüşler vardı. Bu görüşler, Fuat Bey'in yasa tekliflerinin de bir ölçüde payı olduğu, basına yansıyan, sinemanın çocuklar üzerindeki etkileriyle ilişkili tartışmalarda da gözlenmekteydi. Basın, izleyiciler, sinema sahipleri, aydın ve bilim adamlarınca sinema ve çocuk üzerine olan bu tartışmalarda sinemanın gücü konusunda, kitle iletişim araçlarının insanlar üzerinde ani ve çok büyük etkileri olduğunu savunan, “şırınga (*hypodermic*) model” varsayımının izleri görülmekteydi. Yine bu tartışmalar çerçevesinde gözlemlediğimiz bir başka şey, sinemanın etkilerine en açık kesimler olduklarına inanılması nedeniyle üzerinde kontrol ve disiplinin sağlanması istenilen toplum kesimlerinin çocuklar olduğuna yönelik bir genel inancın varlığıydı. Ne var ki, çocukların sinemalar üzerinde zararlı etkileri olabileceği “ahlak” ve “sağlık” gerekçeleri bağlamında sık sık gündeme getirilmesine rağmen, çocukların sinema salonlarını kullanmaları üzerinde mutlak bir kontrol hiçbir zaman gerçekleştirilmemişti.

Yapılan tartışmalar ve uygulamalar ışığında görülmektedir ki, bunun en önemli nedeni, sinemanın gelişiminin önünü tıkamaktı. Sinema salonlarını dolduran izleyicilerin büyük çoğunluğunu çocuklar oluşturması nedeniyle çocukların sinema filmlerini iz-

32 24.3.1930 tarihinde kabul edilen 1593 sayılı bu yasanın 166'nci maddesinde şöyle denilmektedir:

“On iki yaşından aşağı çocukların yanlarında ebeveyni veya velileri olduğu halde dahi meyhanelere girmesi ve on sekiz yaşında aşağı gençlere her nevi ispirotolu içki verilmesi veya satılması memnurdur (yasaktır).”

167. madde ise şöyledir: “On iki yaşından aşağı çocukların, sinema ve tiyatro ve dans salonu ve bar gibi mahallere getirilmesi ve kabul edilmesi memnurdur (yasaktır). Altı yaşından yukarı olanların gündüzün terbiyevi veya hususi mahiyette olan sinema veya tiyatrolara getirilmesine müsaade olunabilir” (Bkz. Düstur, Tertip: 3, Cilt: 11: 143).

33 Umumi Hıfzısıhha Kanunu'nun geçirdiği değişiklikler için bkz. Resmi Gazete: 19/5/1932, S.2102; 19/4/1934, S. 2680; 31/3/1941, S. 4772; 20/4/1942, S. 5137.

lemelerinden mutlak anlamda bir alıkoyma, aynı zamanda sinemanın gelişiminin önünü tıkama anlamına gelebilecekti. Bu durum ise, istenen bir gelişme değildi; çünkü, sinema, daha başından beri, siyasetçiler tarafından modernleşme projesinin gerçekleştirilmesinde bir "terbiye" aracı olarak görülmüştü.

Sinemanın "bir terbiye aracı" olarak görülmesi yanı sıra, sinema salonlarını kullananların çoğunu çocukların oluşturması, konunun ekonomik boyutu açısından önemliydi. 1934 yılında İstanbul Belediyesi'nin Darülaceze hissesini alamayacağı gerekçesiyle sinema salonlarını 24 gün süreyle kapatması ve Maliye Bakanlığının hazinenin gelir kaybına uğradığı gerekçesiyle araya girerek salonların yeniden açılmalarını sağlaması örneğinin de gösterdiği üzere konunun ekonomik boyutu, en azından, sinemanın modernleştirme amaçları doğrultusunda kullanılmasına kadar önemlidir. Salon sahiplerinin, 1932'de kazanç lahiyası görüşmelerinde sinemalardan alınan kazanç vergisinin indirilmesindeki girişimleri ile 1935 yılında sinema salonlarını dolduranların yarısından çoğunu çocukların oluşturduğunu ve eğer çocukların sinema salonlarını kullanmaları üzerinde kapsamlı bir kontrol getirilirse hazinenin önemli miktarda gelir kaybına uğrayacağını hükümete bildirdikleri telgraf dilekçeleri, ekonomik temelli mücadeleyi gösteren diğer örneklerdi. Bu girişimlerin, Fuat Bey'in yasa teklifleri üzerinde, tekliflerin gelişim çizgisine bakıldığında görüleceği üzere, etkileri olduğu açıktı. Sinemaları kullanmalarına izin verilen çocukların yaş sınırlarında değişiklikler, cezai yaptırımlar konusunda esneklikler ile salon sahiplerini memnun edecek dışarıdan getirtilecek eğitici, öğretici sinema filmlerinden gümrük vergisi alınmamasına yönelik hükümler, Fuat Bey'in tekliflerinde görülen değişim çizgisinde ekonomik temelli mücadelenin etkileri olabileceğini akla getirmekteydi.

Dolayısıyla, hükümet, hazinenin gelir kaybına uğramaması ve modernleşme projesi için önemli bulduğu sinema sanatının önünü tıkamamak için, sinema salonlarını dolduran önemli bir kesim olan çocukların sinema salonlarını kullanmalarına yönelik özel bir yasa çıkarılmasına onay vermemişti. Yönetim, sinemaya yönelik bilim

adamları ile gazetecilerin "itidalli" kavramı altına sokulabilecek orta yönlü görüşleri paralelinde hareket etmiş, sinemanın "iki tarafı keskin bir bıçak" olduğu anlayışıyla, sinemanın yararlı ve zararlı olabilecek koşulları kendisi belirlemeye çalışmıştır. Bu amaçla, sinemalarda eğitici-öğretici filmlerin gösterilmesini ayrıca teşvik ederken, sinema filmlerine yönelik kontrol girişimlerini, mutlak olmamak kaydıyla es geçmemiştir. Hükümetin Fuat Bey'in tekliflerini kabul etmemesine yönelik ileri sürdüğü, konuyla ilgili düzenlemelerin başka yasal düzenlemeler içerisinde bulunduğuna yönelik ileri sürdüğü savunularını bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir. Yoksa, 1935 ve 1941 tekliflerinde hükümetin ileri sürdüğü, konunun başka yasal düzenlemelerde çözüldüğü gibi bir savunuyla ilgisi olamazdı. Eğer bu savunu doğru olsaydı, Fuat Bey'in 1926 ve 1928 tekliflerinin niçin yasallaşmadığı sorusu yanıtlanamazdı. Çünkü, bildiği gibi, bu tekliflerin verildiği sıralarda ne Umumi Hıfzı-sıhha ne de Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu vardı.³⁴

Kaynakça

- Cahit, Burhan (1937). "İstanbul'un Tarzanı." *Son Posta*. 19 Mayıs. *Düstur*, Tertip:3, Cilt: 11.
- H., A. (1939). "Sinema Çocuklar İçin Bir Tehlike midir?" *Cumhuriyet*. 24 Nisan.
- Özön, Nijat (1970) *İlk Türk Sineması Fuat Uzkıran*, İstanbul: TSD Yayınları.
- Özön, Nijat (1995a) *Karagözden Sinemaya I*. İstanbul: Kitle.
- Özön, Nijat (1995b) *Karagözden Sinemaya I*. İstanbul: Kitle.
- Safa, Peyami (1938). "Çocuk ve Sinema." *Cumhuriyet*. 27 Nisan.
- Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul: Kabalcı.
- Sertel, Zekeriya (1968) *Hatıralıklarım (1905-1950)*. İstanbul:Yaylacık Matbaası.
- Uludağ, Osman Şevki (1943) *Filmler, Gençler, Çocuklar*. İstanbul: Kader Basımevi.
- "Kinoverbot für Kinder in Der Türkei." *Filmkurier*. 17th December 1926.
- "Filmlerin Kontrolü." *Son Posta*. 28 Temmuz 1932.
- "Propaganda Filmleri Gümrükten Geri Çevriliyor." *Son Posta*. 15 Ağustos 1932.
- "Halkın Sesi: Filmlerin Kontrol Edilmesi." *Son Posta*. 28 Ağustos 1932.
- "Sinemalarda." *Son Posta*. 19 Aralık 1932.
- "Kızımı Sinemaya Gondereyim mi?" *Son Posta*. 27 Mart 1932.
- "Dahiliye Vekaleti Şükrü Kaya Sinemaların Kapatılışına Dair Sualleri Cevapladı." *Akşam*. 26 Aralık 1933.
- Son Posta*. 26 Aralık 1933.
- Akşam*. 1 Ocak 1934.

34
Umumi Hıfzı-sıhha Kanunu 1930'da, Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu 1931'de kabul edilmişti.

- "Sinemacılar Meselesi." *Son Posta*, 5 Temmuz 1934.
 "Sinemalar Bugünden İtibaren Tekrar Faaliyete Başlıyor." *Son Posta*, 12 Temmuz 1934.
 "Çocukların Sinema ve Tiyatro İhtiyacı." *Son Posta*, 4 Mart 1935.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 15 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 17 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 22 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 30 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 16 Kasım 1936.
 "Çocuklar ve Sinema: Sinemacılar Bir Telgrafla Başvekalete ve Millet Meclisi'ne Müracaat Ettiler." *Son Posta*, 3 Aralık 1937.
 "Sinema ve Eğlence Yerlerinde Ucuzluk Temin Ediliyor." *Cumhuriyet*, 20 Haziran 1938.
 "Hayırsever Bir Sinema Sahibi." *Cumhuriyet*, 5 Mart 1939.
 "Filmlerin Kontrolü." *Cumhuriyet*, 17 Mart 1939.
Resmî Gazete, 19/5/1932, S. 2102.
Resmî Gazete, 19/4/1934, S. 2680.
Resmî Gazete, 31/3/1941, S. 4772.
Resmî Gazete, 20/4/1942, S. 5137.
 Başbakanlık Devlet Arşivi
 Arşiv Kaynakları
 Maarif Vekaleti Muamelet Genel Müdürlüğü:
 30..10.0.0. 146.43..10 (14/12/1926)
 30..10.0.0. 3.16..34 (14/3/1928)
 30..10.0.0. 146.44..1 (27/4/1935)
 30..10.0.0. 88. 581..13 (Sayı: 1648).
 30..10.0.0 8.49..6 (24/12/1933, Sayı: 6/773).
 Türkiye Büyük Millet Meclisi Muamelet Genel Müdürlüğü:
 30..10.0.0 4.22..20. (13/3/1941)

Bir Varoluş Sorunsalı: *Persona*

Özet

Bu makale, İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'ın *Persona* filmine odaklanmaktadır. *Persona*, hem biçimsel, hem de tematik yapıdaki farklılıkları nedeniyle (geleneksel - ticari sinemadan farklı olarak) bir "sanat filmi" niteliğindedir. İzleyiciye izlediğinin yalnızca bir film olduğu duyumsatılır. Film, karakterlerin psikolojik, felsefi anlamda "varoluş"u sorgulamaları nedeniyle derin anlamlar içerir. Bu nedenle de film, çoğul okumaya uygun "açık bir yapı"dır. *Persona*'daki "varoluş", kadınların erkek egemen toplumda kendilerine biçilen toplumsal roller, personalara ve bunların reddine ilişkin bir "varoluş" niteliğindedir. Bu makalenin amacı ise, bu çoğul okumaları göz önünde bulundurarak *Persona*'yı, Lacancı psikanalizin verileri ışığında incelemektedir. *Persona*'ya Lacancı psikanalitik yaklaşım, film karakterlerinin, "ben" in kuruluşu sürecinde gereksinim duyduğu "öteki" olan gerilimli ilişkilerini görmeyi olanaklı kılar.

Hasan Akbulut
 Kocaeli
 Üniversitesi
 İletişim Fakültesi

A Problem of Existence: *Persona*

Abstract

This essay is focused on his feature film *Persona* of Ingmar Bergman, the Swedish director. *Persona*, is an art film, not a conventional-commercial one, because it differs in the formal and thematic structure. It makes the spectacle feel as what he watches is only a film. But due to the interrogate of the "existence" of the characters in the film in a psychological and philosophic way, the film has deep meanings. Therefore the film is an "open work" available for multi-interpretation. The existence in the film, is the one that women challenges the roles and personas in the patriarchal society. The aim of this essay is to analyze *Persona* in the light of Lacanian psychoanalysis by taking these multi-interpretations into consideration. The Lacanian psychoanalytical approach to *Persona*, makes possible to see that the construction of the identity needs to "other".

Bir Varoluş Sorunsalı: *Persona*

İsveçli sinemacı Ingmar Bergman, yaşamına elli film, sayısız tiyatro ve opera, birkaç kitap sığdırmış, büyük bir sinemacı olarak bilinir. Onun yaptığı filmler, "sanat" sineması bağlamında değerlendirilir. Kişisel yaşamından izler taşıyan Bergman'ın filmleri, çok katmanlı yapılarıyla, günümüzde de izlenir ve incelenir. Bu yazının konusu olan *Persona* ise, sinema yazarlarınca Bergman'ın sanatının doruğu olarak değerlendirilmektedir.

Ford (2003) Bergman'nın çoğu filminde, Hollywood filmlerinde görülen türden biçim ile içerik arasında gerilim olmadığını söyler. Çünkü Bergman'nun filmleri, özellikle 1960'lı yıllarda yaptığı ve *Persona* ile doruğuna ulaştığı "sanat" filmleri, içerikleri ile olduğu kadar, biçimleriyle de yenilikçidir. Bergman, hem yabancılaşma, inanç/inançsızlık ve iletişimsizlik gibi "ağır" konuları ele alarak içeriği, hem de bu içeriği farklı biçimlerde sunarak biçimi sorunsallaştırır. Bu nedenle Bergman'ın filmleri, gerçekte insana, insan ilişkilerine, inanç ve değer sistemlerine, varoluşa ve sanata ilişkin sorular olarak değerlendirilebilir. *Persona* ise, bu süreçte Bergman'ın ilk filmi değildir; hem Bergman'ın önceki çalışmaları ile, hem de diğer "sanat" sineması yönetmenlerinin çalışmalarıyla birlikte bir doruktur. Öyle ki Lloyd Michael, "Ingmar Bergman's *Persona*" adlı makalesinde, *Persona*'nın yüksek modernizmin mükemmel bir örneği olduğunu söyler (aktaran Ford, 2003). Bu yönüyle sinema yazarlarının, eleştirmenlerinin dikkatini çeken, çoğul okumalara açık bir film olan *Persona*, geçmişte olduğu gibi günümüzde de film araştırmacılarının ilgisini çekmeyi sürdürmektedir.

Bu yazı ise, Bergman'nun *Persona* filmindeki anlam katmanlarına işaret ederek, filmi, insana ilişkin iletişim ve dil gibi kavramları, insanın rollerini sorunsallaştıran bir "varoluş sorunsalı" olarak okumaya çalışmaktadır. Yazının temel amacı, çoğul okumalara açık olan *Persona*'yı, "ben" in kuruluşunun "öteki" aracılığıyla mümkün olduğunu vurgulayan Lacancı psikanalizin verileri ışığında değerlendirmektir. Bu çerçevede yazı, *Persona*'nın, aynı zamanda klasik sinemadan farklılıklarını belirterek, filmin, bir "sanat" filmi olduğunun da altını çizmeye çalışmaktadır.

Persona'ya Giriş: "Zor" Bir Filmin Başlangıcı

Persona (1965), iletişim sorunlarını, özellikle kadınlar arasındaki iletişim, "varoluş" sorunsalını işlemesi nedeniyle *Aynadaki Gibi* (*Sasom i En Spegel*, 1960) ve *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963) filmlerine benzer¹. Bergman, bu filmi yaptığı sırada, yaşamını alt-üst eden vergi sorunlarıyla uğraşmaktadır ve *Persona*'da, bu sorunlar nedeniyle yaşadığı kaygının izlerini bulmak olasıdır. *Persona*, klasik anlatı kalıplarına uyan bir film değildir. Filmin başlangıcı, izleyiciyi "kolay bir film" izlemeyeceği yönünde uyarır.

Film, karanlıkta, geriye doğru işleyen sayıların gösterilmesiyle başlar. Karanlıktan, aniden projektörün aydınlattığı bir ışık (aydınlık) belirir. Karanlık/aydınlık karşıtlığı, daha filmin başında kendini gösterir. İlerleyen bölümlerde görüleceği gibi bu karşıtlık,

¹ Bergman'ın *Aynadaki Gibi* (*Sasom i En Spegel*, 1960), *Kış Işığı* (*Nattvardsgästerna*, 1961) ve *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963) filmleri, "inanç üçlemesi" (*faith trilogy*) olarak adlandırılır. Bergman, bu filmlerinde inancı, inançsızlığı, iletişimsizliği ve varoluşu sorgular.

filmin anlamını destekler. Ardından çizgi film kahramanları (Temel Reis), insan eli, örümcek, sessiz film görüntüleri, organ parçaları, beyazlık (aydınlık), karanlık, doğa görüntüleri ve insan yüzlerinin olduğu bir film şeridi görülür. Bu imgeler, Bergman'ın hem kendi filmlerine, hem de diğer usta yönetmenlerin filmlerine ilişkin bir araştırma. Barr'a göre bu filmler, *8^{nci}*, *Day For Night* ve *Kamerada Adam* gibi, hepsi de film yapımı üzerine olan filmlerdir (125-126). Bergman, bu girişte *Zindan* (Fangelse, 1949), *Sessizlik* (Tystnad, 1963), *Aynadaki Gibi* (Sasom i en Spegel, 1961), *Yedinci Mühtir* (Det Sjunde Inseplet, 1957), *İlkbahar*, *Yüz* (Ansiktet, 1958) filmlerine gönderme yapar. Törnqvist ise, Blackwell'in aktardığına göre bu imgelerin, izleyiciyi etkinleştirmek için tasarlanmış sadistik içgüdülerin harekete geçirilmesi olarak okunabileceğini belirtir (137).

Başka bir açıdan bakıldığında açılış sekansında yer alan bu imgelerin, filmin bütününe gönderme yaptığı ve filmi anlamaya yardım ettiği görülür. Tek çekimlerden oluşan bu imgeler, Elisabeth ve Alma arasındaki ilişkinin niteliğini yorumlamaya yarar: İki kadın arasındaki ilişki, filmin sonraki bölümlerinden de çıkarsanabileceği gibi, bir tür kurban/kuzu ilişkisidir. Ayrıca çivilenmiş el imgesi, çarmıha gerilmiş İsa'yı anımsatarak, yüklendiği dinsel çağrışımlarla bu yorumu destekler.

Bu çekimlerden sonra ölü olduğunu düşündüğümüz bir erkek çocuk görürüz; çocuk, üzerine çarşaf çekili halde yatmaktadır. Odanın ise, morg olduğunu düşünürüz. Zaten Bergman, on yaşında iken morgda kapalı kalma öyküsünü bu filmde kullandığını belirtmiştir. Ama yanıldığımızı hemen anlarız, çünkü çocuk, kımıldamaya başlar, kalkar, gözlüğünü takar; Lermontov'un *A Hero of Our Times* (*Zamanımızın Kahramanı*) adlı kitabını okumaya çalışır. Kinder, bu kitabın Bergman'ın *Sessizlik* filmindeki Johan tarafından da okunduğunu belirtir (70). Lermontov'un, 1840'ta Rusya'da ve tüm Avrupa'da yayınlandığında büyük ün kazanan *Zamanımızın Kahramanı* adlı romanı, Peçorin'in kişiliğinde, gerçekte değerli özelliklere sahip olan, ama yaşadığı dönem yüzünden olumsuz bir kişiliğe doğru sürüklenen bir insanı anlatır. *Persona*'daki karakterlerin,

özellikle Elisabeth'in Peçorin'le benzer özellikler paylaştığı görülür. Romadaki Peçorin karakteri, garip düşüncelerle dolu, kendisini yaşamdan neredeyse soyutlamış, ama buna rağmen insanlarla eğlenmeyi iş edinmiş, biridir; çünkü o, kendisini diğer insanlardan üstün gören mağrur bir kişidir (İlhan, 2002). Tıpkı Elisabeth'in kendisini insanlara kapatması ve Alma'yı incelemeyi eğlenceli olarak görmesi gibi.

Bergman, görüntüdeki erkek çocuğun ölü olduğuna ilişkin inancımızla, bilerek oynar. Çünkü izleyiciler olarak, artık gerçeğin değil, düşün ve sanatın sınırları içindeyizdir. Çocuk, birden kamerayla yüzyüze gelir; elini kameraya (bize, izleyiciye) doğru uzatır. Kamera, erkek çocuğun erişmeye, dokunmaya çalıştığı imgenin, onun perdede görülen kendi yansıması olduğunu gösterir. Perdedeki yüz, onun yüzüdür; o perdede kendisini izler, dokunmaya çalışır yansımasına. Erkek çocuğun perdeye yansıyan yüzü, ben ve öteki karşıtlığını akla getirir. Genç erkek; "ben" olarak kendini, "öteki" olan izleyicinin bakışında bulur, görür. Bu, tam anlamıyla Lacan'ın görüşlerine uyan bir sahnedir. Çünkü Lacan'a göre özne, her zaman kendi söylemini, başkalarının ("öteki"nin, vurgu benim) söyleminde bulur (Sarup, 1997: 46). Lacan, çocuğun kendi kimliğini, öznelliğini bir süreç sonunda kazandığını belirtir. Bu süreçte ayna evresi, oldukça önemli bir yere sahiptir. Başlangıçta çocuk, kendi bedenini, başkalarından ayırt edemez, onları kendi bedeninin bir parçası olarak görür. O, benliğini kurmasının ilk sürecini, bütün gereksinimlerini karşılayan anneye yaşar. Çocuk, kendi imgesini, annenin kendisine yansıtmasıyla kavramaya başlar. Lemaire, altı-sekiz aylık aşamada çocuğun, ayna evresine girdiğini ve bu aşamada aynada kendisini ayırt ettiğini söyler, ama çocuğun benzeriyle girdiği bu ilk ikili ilişkisinin, ona öznelliğini kazandırmadığını vurgular (154, 158). Çocuk, "öteki"nde, ayna imgesinde ya da annesinde, kendisiyle karıştırdığı ve özdeşleştirdiği bir benzerini görür sadece. Bu nedenle çocuk, kendi ("ben") olmaktan çok çiftidir. İkili ilişkinin dramı da buradadır zaten. Filmde bizler, genç çocuğu kamera aracılığıyla izleriz. O da, kamera aracılığıyla izlendiğini, bizi, yani "öteki"ni ve kendi "ben"ini fark eder; ona erişmeye çalışır. Yüz, ta-

2
Erken anlatım, bir yapıtın içine aldığı, yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölümdür. Bir anlatımın ya da tiyatro oyununun indirgeme yoluyla, yapıtın tümüne gönderme yapmasıdır (Kıran ve Kıran, 2000: 266,298).

mamıyla aydınlık olan perde üzerinde net bir görüntü oluşturana kadar, bulanık görünür. Lacan, ayna evresinde imgenin, bedenın parçalanmış görüntüleriyle başladığını, bireydeki saldırgan çözümlüşün belli bir düzeyine eriştiğinde ise, kendisini düşlerde gösterdiğini belirtir (1996: 178, 179). Bu düşlerde beden, parçalanmış kollar ve bacaklar, aşırı boyutlarda tasarlanmış organlar biçiminde görülür. Prologda, perde üzerine yansıyan yüz de aşırı büyük boyutlardadır ve beden, parçalanmış el, yüz görüntüleriyle belirir. Filmin bütününe bakıldığında bu genç çocuğun, kimliğini, "öteki" olan annesi Elisabeth'te arayan, "ben"ın varoluş sürecini başlatan Alma olarak yorumlanabileceği görülür. Bu nedenle prolog, filmin özüne işaret eden bir "erken anlatı"² olarak okunabilir. Böylece ben/öteki karşıtlığı, varoluş sürecinin vazgeçilmez bir parçası olarak, daha filmin başında yerini almış olur.

Bu başlangıç, aynı zamanda (gördüğümüz kameralar, projeksiyonlar...), film olarak filmin kendisini öne çıkarır ki, bu da filmin "sanat filmi" olarak önemini ortaya koyar. Barr'ın da vurguladığı gibi bu giriş, filmin film yapımı hakkında olduğunu düşündürür (124). Kinder'e göre açılış sekansı, tam anlamıyla film aracı hakkında bir açıklamadır (65). Yazara göre perde üzerindeki film, yansıtılan imgeleri yorumlaması gereken izleyicilerin dikkatini hipnotik olarak çekmek ve bir yanılsama yaratmak için, perde üzerindeki uzam aracılığıyla yansıtılmış ışıktır. Başka bir deyişle ışık, filmin özüdür. Bergman'ın film yapım sürecini açık etmesi, yukarıda belirtildiği gibi, filmin "sanat filmi" olarak nitelendirilmesine yol açar. Çünkü "sanat filmi", modern estetiğin ayrımlarından biri olan, estetik öz-bilinçlilik ya da öz-düşünümsellik (*self-reflexiveness*) niteliğine sahiptir (Öztürk, 2000: 41, 42; Lunn, 1995: 48). Modernist yapıtların kendi gerçekliğini bilinçli bir yorum ya da oyun olarak açığa vurması gibi (Lunn, 1995: 48), *Persona* filmi de, filmin kendisini öne çıkararak, film yapımı üzerinde duran modernist bir yapıt olarak, "sanat filmi" tanımlamasına uyar.

Fischer ise, bu genç erkeğin, oedipal perspektiften bakıldığında yönetmenle özdeşleşmiş olduğunu belirtir (71). Aynı olguyu

Blackwell, bu genç erkeği oynayan aktörün (Sessizlik'te Johan'ı oynayan aktör) hem yönetmen, hem de izleyici için özdeşleşme nesnesi olduğunu söyleyerek dile getirir (139). Genç adamın yatakta yatış şekli, akla anne karnındaki bebeğin duruşunu getirir. Böylece filmin psikolojik yanı, daha başlangıçta duyumsatılır. Genç adam, bize ulaşmaya, dokunmaya çalıştıkça, izleyici ile tanışan adamın gerçekliği nedeniyle filmsel yanılsama yok olur (Blackwell, 1997: 140). Film, bizlere izleyici olduğumuzu anımsatırken, oyuncular da izlendiklerinin farkındadırlar. Bu farkındalık, öz-düşünümsellik niteliğine ek olarak, özdeşleşmeyi olanaksız kılan mesafe-koyma, yabacılaştırma özelliğiyle birlikte, yine *Persona*'nın "sanat filmi" olduğunun altını çizer. Böylece ben/öteki karşıtlığına, izleyen/izlenen karşıtlığı da eklenmiş olur.

Bir başka açıdan bakıldığında genç erkeğin içinde bulunduğu oda, Platon'un mağara mitini akla getirir (Baudrey'den aktaran Fischer, 1989: 77). Platon'un mitinde olduğu gibi filmdeki aktör de, arkasından sinema projeksiyonunun aydınlattığı görüntüleri görür. Bunlar ise, gerçek dünyanın yansımalarıdır. Bireyin gerçek dünyayı görmesi için, başını ışığın geldiği kaynağa çevirmesi gerekir. Genç erkek de gerçeği görmek için, başını, perdeye görüntüsünü düşüren kameraya çevirir. Böylece, "varoluş" araştırmasını başlatır.

Bu görüntüden sonra film kırılır, sessiz filmlere ait görüntüler, tek çekimden oluşmuş yüz görüntüleri, filmin ismi, yazılar perde belirir. Filmin kırılışı, *Persona*'nın, Peter Wollen'in, "klasik sinema" ile "karşı sinema" (*counter cinema*) arasında yaptığı ayrımında, sanat filmlerini tanımlayan bir karşı sinema örneği olduğunu gösterir. Wollen, Godard üzerine olan çalışmasında karşı sinemanın, klasik sinemanın geçişli anlatısının (*narrative transitivity*) tersine geçişsiz anlatıyı (*narrative intransitivity*) içerdiğini belirtir (120-122). *Persona*, başlangıcından itibaren kırılmalarla ilerleyen, sürekli kesintiye uğrayan anlatısıyla Wollen'in saptadığı geçişsiz bir anlatıdır ve bu nedenle de "sanat filmi" tanımlamasına uyar.

Anlatıyı kıran bu görüntülerin ardından aydınlıktan karanlığa geçilir ve perdede beliren kapıdan hemşire Alma (Bibi Anderson)

3

Elektra, Antik Yunan döneminde Aiskhlos'un, Sophokles'in ve Euripides'in yazmış oldukları tragedya ve bu tragedyalardaki karakterin adıdır. Erhat'a göre Elektra, Antigone gibi insanlarüstü bazı yasaları korumayı, bazı ilkeler adına kendi kendine eyleme geçmeyi göze alan yiğit bir kızdır (100). Ne var ki, eli kana bulandığı, anasını öldürmek gibi korkunç bir eyleme karıştığı içindir ki, insanların gözünde, karanlık ve karmaşık bir kişilik olarak canlanır. Tragedyada Elektra, annesi Klytimestra'yı (Klytimestra olarak da bilinir) babası Agamemnon'u Aigisthos'la aldatığı için, kardeşi Orestes'e öldürtür. O, bu nedenle ana katilidir. Annesi Klytimestra ise, kocasına, kızı Iphigeneia'yı, tanrılara kurban verdiği için öfkeli ve bu öfkesini, diğer çocuklarına da bulaştırır. Erhat, tragedya Klytimestra'nın, yüreğinden en ufak bir analık duygusu olmayan bir kadın olarak çizildiğini belirtir (179). Elektra, aynı zamanda kız çocuğun psikolojik gelişiminde yaşadığı bir bunalımı tanımlar. Freud temelli bu görüşe göre iki-altı yaş arasında falik aşamada olan çocuk, ureme organlarına ilgi duyar. Erkek çocuğun penise olan ilgisi, onu annesini arzulamaya, onunla birlikte olmaya, babayı ise rakip olarak görmeye iter. Erkeğin oedipus kompleksi olarak yaşadığı bu süreci, kız çocuk ise, penis eksikliği nedeniyle penis hasedi duyarak deneyimler ve bu eksikliği babasıyla birlikte olarak giderebileceğini düşünür. Bu kez anne, kız çocuk için rakiptir ki, Freud bu aşamayı elektra kompleksi olarak tanımlar.

doktorun odasına girer. Kameranın yüzünü göstermediği kadın doktor, *Elektra*'s oyununu sırasında sahnede yken, aniden duran ve artık konuşmayı reddeden Elisabeth Vogler'den (Liv Ulman) söz eder. Oyunda aniden susan Elisabeth'in yüzünde bir gülümseme belirmiştir. Bunu Oliver, tıpkı *Elektra* oyununda oğlunun ölüm haberini alınca sevinen anne Klytimestra'ya benzetir (243). Oyunda Elektra, çocuk katilliliğinin ana katilliliğine neden olmasına güler. Elisabeth ise, daha sonra vurgulanacağı gibi, asla çocuğunu sevmeyi öğrenemediği için güler. Bu nedenle Elisabeth ile *Elektra* oyunundaki karakter arasında bir koşutluk söz konusudur: Her ikisi de çocuklarından nefret eden anne konumundadırlar. Doktoru dinlerken kamera, Alma'nın arkasında kenetlediği parmaklarını gösterir. Alma gergindir.

Hemşire Alma, Elisabeth'in odasına girer girmez kendisini anlatmaya başlar: Yirmi beş yaşındadır; iki yıl önce mezun olmuştur; nişanlıdır; kendisi gibi annesi de hemşiredir. Yaştığını düzeltirken Elisabeth'le yüz-yüze gelir. Odadan çıktığında doktor, kendisine ilk izlenimlerini sorar; Alma, bu görevi yapamayacağını, Elisabeth'in kendisine sert baktığını, onun konuşmamasının psikolojik olduğunu, gerçekte onun güçlü olduğunu söyler. Bu kez, anlatan Alma'yı değil, dinleyen doktoru görürüz. Bergman, konuşma ve dinleme eylemlerini, bu eylemler sırasında "öteki"ne odaklanarak anlatır ki, bu da ses ve görüntü karşıtlığına bağlanır. Çünkü Bergman, konuşan (sesin kaynağı) ile, perde görülen arasındaki koşutluğu kırar. Alma, tekrar odaya girdiğinde radyoyu açar. Radyoda bir piyes vardır ve bir oyuncu "Beni affet!" diyerek birine yalvarmaktadır. Elisabeth gülümser ve radyoyu kapatır. Çünkü radyodaki piyes, ona başarısız annelik deneyimini anımsatır. Çünkü kendisi de çocuğunun ölmesini istemiştir; yüzü, bu nedenle tıpkı oyunda olduğu gibi gülümser.

Alma odasında vücuduna krem sürerken, Karl ile evleneceğini, çocuklarının olacağını, endişelenecek bir şey olmamasının güvenli bir duygu olduğunu belirtir. Elisabeth'in ne tür problemleri olduğunu merak eder. Böylece Alma'nın yüklendiği hemşire, yük-

leneceği eş ve annelik rolleri ile sorunu olmadığını anlarız. Elisabeth ise, yarı-karanlık odasında tv izlemektedir. Televizyonda Vietnam savaşlarını protesto etmek için kendini yakan Budist rahibi görürüz. Bu görüntü ekranı kaplar, Elisabeth'i dehşete düşürür, onu ağlatır.

Ertesi gün hemşire Alma, Elisabeth'e kocasından gelen mektubu okur. Mektuptan, onun, kocasıyla aralarının iyi olmadığını, Elisabeth'in kocasını görmeyi reddettiği anlaşılır. Elisabeth, zarfın içinden çıkan oğlunun fotoğrafını yırtarak, çocuğunu da reddettiğini bildirir. Böylece Elisabeth'in problemlerinin kocasıyla ilişkilerine bakarak eş olmasıyla, oğlunun fotoğrafını yırtmasıyla anne olmasıyla, sahnede oynamayı reddetmesiyle de oyuncu olmasıyla ilgili olduğu anlaşılır.

Elisabeth'in yaşamını saran kişilik, temel olarak oyuncu, anne ve eştir. Elisabeth'in suskunluğu, bu rollerin reddi anlamına gelir. Wood'a göre *Persona*, erkek egemenliğine karşı birbirini destekleyen kadınların ilişkisini gösterir; filmde iki kadın, kadınlığın, erkeklerle olan ilişkileri aracılığıyla tanımlanmasını reddeder (249). Her ne kadar, Wood'un yorumunda iki kadının birbirini desteklediği savı sorunlu olsa da, Elisabeth'in, kendisine yüklenen eş, anne, oyuncu rollerini reddettiği açıktır. Bütün bu roller, erkek egemen toplum tarafından konumlandırılmıştır. Elisabeth'i inceleyen kadın doktor da aynı şeyi vurgular; sessizlik, bu rollerin reddi anlamına gelmektedir. Peki neden Elisabeth, erkek egemen toplumun kendisine yüklediği rollere sessiz kalarak direnir? Bu soruyu, psikanalizin verileriyle cevaplayabiliriz.

Sessizliğin Gücü

Elisabeth'in sessizliğini Lacancı psikanalize göre açıklamaya çalıştığımızda, Lacan'ın görüşlerini etkileyen Hegel'e bakmak gerekir. Hegel'de "benlik", kendini bir "öteki"nin özbilincini tanımamasından sonra tanır. Bu tanıma sürecini Hegel, köle/efendi diyalektiğinde anlatır. Hegel'de "benlik"in kendini tanıma süreci, "öteki"yle

olan karşılıklı bir etkileşim süreci içinde öznelliğini kazanır; böylece “ben”, “öteki”ni tanımalı ve özdeşleşmeli, “öteki”nin yerini almalıdır. “Ben” ve “öteki” arasında sürekli bir diyalektik çatışma mevcuttur ve bu çatışma, ya “ben”in, “öteki”ni öldürmesi ya da “öteki”nin güçlenip “ben”i ortadan kaldırıp yeni bir diyalektik çatışmaya geçmesiyle sonuçlanır. Köle/efendi diyalektiğinde belirtildiği gibi, efendinin kendisini tam olarak tanınması, kölenin özgür olmayışlığını görmesi ve kendi özgürlüğünü fark etmesiyle; kölenin ise, kendi özgür olmayışlığıyla efendisinin özgür oluşluğunu görmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla bilincin kendisinin tam olarak farkına varması, ancak karşıtını tanımasıyla olasıdır (Bumin, 1998). Lacan, bu Hegelci senaryoyu değiştirir. Ona göre öz bilinçlilik, benlik yabancılaşmasından geçer ve Hegel’de olduğu gibi öz bilinçlilik, yalnızca “öteki” ile karşılaşma yoluyla oluşur. Özne, bir özne olabilmek için Lacan’a göre, kendi ve yansıması olarak ayrılmalıdır (Oliver, 1995: 236). Lacan’a göre, “ben”; daima idealinden “eksik” (*kastre*) bir şeydir (1994: 24). İnsan yitirme duygusunu ilk doğumla yaşar (cinsel farklılaşma-cinsel yoksunluk-çift cinsiyet olarak). Bu yitirme, belli bir dilin kazanılmasını önceler. On altı ile on sekiz ay arasında özne, hem kendi benliğini, hem de başkasını (“öteki”) kavramaya başlar. Ayna evresi ile bu süreç desteklenir. Ama ayna aşaması, bir yabancılaşma anıdır; çünkü dışsal bir imge aracılığıyla kendini tanımak, kendine yabancılaşmak anlamına gelir. Ne olduğumuzun bilgisini, başkalarının bize gösterdiği tepkilerden ediniriz. Yani Lacan’a göre, her kendini tanıma arzusu, gerçekte başkasını (“öteki”ni, vurgu benim) tanıma arzusudur (aktaran Sarup, 1997: 29-44). Ancak kendini tanıması için, ayna aşamasında, dile geçişten önce bireyin, kendisi için “öteki” olan anneden ayrılması gerekir. Dil ise, kurallarını “Baba”nın koyduğu “Baba’nın Yasası”nın geçerli olduğu kültürel alandır. Bu, yaşayan bir baba olmadığı zaman bile Baba’nın yasasıdır (Tura, 1996: 121-124, 200-201). Anne, kültüre, simgesel düzene, dile geçişte geride bırakılması gereken “öteki”dir. Özne, aynada ya da “öteki”nin bedeninde kendi imgesini gördüğünde, dünyanın geri kalanından ve güvenli bir şekilde bağlandığı annesinden ayrı olduğunun farkına varır.

Ayna evresini izleyen aşamada anne, “öteki” olarak ayna imgesinin yerini alır, çocuk onu bir “öteki” olarak görmeye başlar (Oliver, 1995: 236). İşte Lacan’ın kuramına göre birey, simgesel alana geçtiğinde “babanın yasasıyla” karşılaşacaktır. *Persona*’da Elisabeth, bu nedenle sessizliği seçerek dile meydan okur; kendisine sunulan kültürel alana girmez. Yapısalcılıkta da anne doğayı, baba kültürel alanı simgeler. Dili kazanmayı, kültürel alana girmeyi tehdit ettiği için anne, tehlikelidir. Elisabeth ise buna, babanın yasasıyla yapılandırılmış dili kullanmayarak direnir. Ancak Elisabeth, Mouton’un belirttiği gibi, gönüllü olarak sessizliği seçer, sessizliğini kontrol eder (27). O, Alma’da olmayan bir etkili söz söyleme gücüne sahiptir; sessizliğin keskin diline.

Elisabeth’in aktrist (oyuncu) olması bir rastlantı değildir. Onun mesleği, ben/öteki, izleyici/izlenen karşıtlığının altını çizer (Blackwell, 1997: 143-144). O halde Elisabeth’in suskunluğu, erkek egemen topluma bir meydan okuma olarak anlaşılmalıdır. Oyuncu, eş, anne rolleriyle Elisabeth hep “öteki”, “izlenen”dir. Bunu fark ettiğinde bu rollere karşı gelir; sessiz kalarak “ben” olmanın ya da “varolmanın” koşullarını arar. “Varoluş”, ise, “öteki”yle karşılaşmayı gerektiren zorlu bir mücadeledir. *Persona*, işte bu “varoluş” mücadelesinin anlatısıdır.

Güçlü Personalara “Varoluş” Mücadelesi

Persona, güçlü personalara sahip kadınların varoluş mücadelesini anlatır. Filmin ismi de bu öze işaret eder.⁴ Bergman’ın *Persona* ismi, ya tiyatrodaki bir role (dramatize kişilik) ya da gerçeklikteki bir psikolojik tipe (Jungcu terminolojideki ya da bölünmüş kimlikteki gibi) gönderme yapar. Bu terminolojik varsayımlardan biri, bireysel ve sınırlı “kişiliğin” (*personae*) varlığıdır (Mast, 1976: 411). İnsanoğlunun uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında, onun nasıl görünmesi gerektiği konusunda ve birçok insanın, arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması konusunda bir uzlaşma getirmiştir. Jung, bu maskeye, bir zamanlar eski çağ aktör-

4 Hamish Ford (2003), Bergman’ın *Persona* filminin özgün başlığını *Cinematograph* olarak düşündüğünü belirtir. Her iki ismin de sinemanın doğasına özgü olması dikkat çekicidir.

lerince, oynadıkları rolü belirtmek için giyilen maskelere verilen isim olan *persona* demektir (Fordham, 1983: 63). Türkçe'ye maske ya da "takınulan kişilik" olarak çevrilebilen *persona*, Jung'a göre, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şeydir (55). Başka bir deyişle *persona*, bireyin (ben), kendisini, toplumun ("öteki") ona yüklediği rol ve sorumluluklarla tanımlamasıdır. Psikolojik kavramlar göz önünde bulundurulduğunda *persona*, kolektif psikenin yalnızca bir maskesidir. Temel olarak *persona*, hiç gerçek bir şey değildir; o, bireyle toplum arasında, kişiyle nasıl olması (gerektiği) üzerine bir uzlaşmadır. *Persona*, başkalarını ve kişinin kendisini bireysel olduğuna inandıran, bireyselliği takınan bir maskedir; oysa kişi, basitçe kolektif psikenin söylediği rolü oynuyordur. Kolektif olarak uygun bir *personanın* inşası, dış dünyaya korkunç bir teslim, "ben"i doğruca *personayla* özdeş kılmaya yönelten hakiki bir kendini kaybetmedir; böylece insanlar yapar gibi göründüklerine inanarak, gerçek varolurlar (Kabil, 1995: 30-33). Jung, insan yaşamında sık karşılaşılan durumlardan birinin *personayla* özdeşleşmek olduğunu söyler. Ona göre, her mesleğin bir *personası* vardır: "Dünya, insanları belirli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcar" (55). Jung'a göre, *persona*, bir açıdan dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir (Fordham, 1983: 65). Ona göre *persona* geliştirmeyi ihmal eden insanlar, kaba huzursuzluk yaratan ve dünyadaki yerlerini bulmada zorluklar çeken eğilimler sergiler. Ancak Jung, insanın *personasıyla* özdeşleşmesinin tehlikeli olduğunu da düşünür: "Örneğin bir profesör ders kitabıyla, tenor sesiyle özdeşleşir; bu da onların felaketi olur. Çünkü, o zaman, insan yalnızca kendi biyografisini yaşar. Bu nedenle *persona*, bireysel gelişmeye engeldir" (55). Dolayısıyla *persona'nın* çözülüşü, birleşme için vazgeçilmez bir koşuldur. Filmde Alma, mesleğiyle bütünleşmiş, toplumun kendisinden beklentilerini içselleştirmiş ve kendisini tamamen topluma adanmış biri olması nedenleriyle, *personasıyla* özdeşleşmiştir. Oysa Elisabeth, kendi *personasını* yıkmaya çalışmaktadır. O, bu süreci, öncelikle tiyatro sırasında oynamayarak başlatır, arından "baba"nın egemenliğinde

olan dili kullanmayarak, konuşmayarak sürdürür. *Personaya* bu direnç, varolmanın koşullarının sorgulanması anlamına gelir.

Bir anne, eş, sürekli oynayıp bıraktığı oyuncu rolleriyle Elisabeth, rollerinin ataerkil toplum tarafından belirlendiği için hep "öteki" olduğunu farkeder ve "ben" in varoluş süreci başlar böylece. Doktor, Elisabeth'e sessizliğin nedenini anlatır. "Varolmanın ümitsiz düşü" diye başlar, onun yalan söylememek için konuşmadığını vurgular. Kendini dünyaya kapatarak, ondan beklenen davranışları yapmak zorunda kalmadığını, ama gerçeğin daha şeytani olduğunu, gerçeklerden kaçamayacağını, bu duygusuzluk oyununda yarattığı rolleri, tıpkı diğer roller gibi bırakacağını söyler. Ama, onu bu davranışı (direnci) için takdir etmeyi de unutmaz. Doktorun bu konuşması ve teşhisi, Blackwell'in de belirttiği gibi, Elisabeth'in (kadın) durumunu açıklayan bilimin ve tıbbın bir eğretilmesidir (145-146). Teşhisin gücü, toplumsal otoriteyi (yetkinliği) yansıtır. Ama bu otorite, bir kadın tarafından dile getirildiği için de, egemen erkek söylemine meydan okur. Doktor, Elisabeth'in iyileşmesi için deniz kıyısındaki yazlığında hemşire Alma ile bir tatil yapmalarını önerir.

Sonraki sahnede Alma ve Elisabeth'i bahçede görürüz. Dış ses (erkek) onların tatile çıktıklarını, çilek topladıklarını, bu değişikliğin aktriste iyi geldiğini, Alma'nın da bu kırsal sükunetten hoşlandığını belirtir. Bir erkeğin, babanın olmadığı (daha sonra Elisabeth'in kocası çok az görünür) filmde, bu erkek dış ses yönetmene aittir. Alma ve Elisabeth, hasır şapkalar giyinmişlerdir, bahçede ellerine bakarlar, güneşlenirler.⁵ Alma, elindeki bir pasajı yüksek sesle Elisabeth'e okur ve kitapta belirtilen görüşe katılmadığını belirtir. Metinde "insanların korkularını içinde taşıdıkları; kaderlerinin, şüphelerinin bitmek bilmeyen çılgınlıklarının, onların yalnızlıklarının ve fark edilmeyişlerinin en büyük kanutlarından biri" olduğu belirtilmektedir. Bu pasaj, Barton'un da vurguladığı gibi (2003), varoluşçu bir metindir ve filmin temel sorunsalı olan "varoluş" sorunsalına işaret eder.

5 Bergman, filmlerindeki birçok imgenin düşerinden doğduğunu, bu düş imgelerinin gelişerek filme dönüştüğünü yineler pek çok söyleyişinde. Bu düş imgeleri, onun kişisel yaşamından kaynaklanırlar. Oyle ki Bergman bunu "Filmlerimi tekrar izlediğimde, ansızın filmlerimin çoğunun ruhumun derinliklerinden, kalbimden, beynimden, sınırlarımdan, canselliğimden daha da önemli sezgilerimden kaynaklandığını anladım." (1999: 10) diyerek açıklar. Yönetmen, hasır şapkalar içinde, birbirlerinin ellerini inceleyen iki kadın imgesinin, *Persona*'yla ilgili ilk imge olduğunu belirtir.

Bir sonraki sahnede, iki kadın pencerenin önündeki masanın iki yanında karşılıklı oturmuşlardır. Pencerenin pervazları iki kadını ayrı ayrı çevreler. Alma kendinden söz eder; nişanlısının kendisini "tembel" olarak gördüğünü, oysa kendisinin bitirme sınavlarında yüksek bir not aldığını belirtir. Ashnda Alma, kendisini nişanlısının beklentilerine göre konumlandırmıştır. Bu nedenle o aslında maske giymiştir, *personadır*. Hastanede yaşlılar için yapılmış evde kalmak istediğini belirtir, başkası için anlamı büyük şeyler yapmanın önemine değinir. Bu yönüyle Alma, Elisabeth'in karşıtı bir kişiliğe sahiptir. Kendini iyi bir eş, iyi bir anne (?), iyi bir hemşire olmaya adanmıştır.

Oliver'e göre, Alma'nın adı bile analığa yönelik bir imlemedir (246). Latince'de cömertlik için kullanılan Alma, Alma Ana (*mater*); cömert anaya, Bakire Meryem'e gönderme yapar. Sınırları olmayan "cömert ana"-Bakire Meryem gibi hemşire Alma da, kendisini sosyal olanın yararına sunmuştur. Kendi sınırları çözülmüştür, kaybolmuştur. Hemşire mesleği de bunu çok iyi yansıtır. Çünkü o, kendisini "başkalarının olmasını istediği gibi olma"ya adanmıştır.

Tersine Dönen Roller: Hasta/ Hemşire, Anlatan/Dinleyen

Filmde Alma ve Elisabeth iki karşıt kimliği ortaya koyarlar: Hasta/hemşire. Alma ile Elisabeth arasındaki hasta/hemşire ilişkisi zamanla tersine döner. Anlatan, kendinden söz eden hep Alma'dır. İkisinin de siyah elbise giydiği, benzerliklerinin netleşmeye başladığı sonraki sahnede Alma, Elisabeth'e kendinden bir süre sonra sıkılıp terk eden evli ilk aşkıdan söz eder. Bu da, anlatının (filmin) sonu için bir erken anlatı olarak yorumlanabilir: Çünkü Alma, Elisabeth'in kendisini kullandığını, ihanet ettiğini, terk edildiğini düşünecektir.

Profilden bakıldığında siyah giyinmiş iki vücut birleşmiş gibi gözükür. Elisabeth dinleyendir hep. Alma, insanların kendisini hep iyi bir dinleyici olarak gördüğünü, ama şimdi Elisabeth dışında

kendi sorunlarını dinleyen birilerinin olmadığını söyleyerek ironi yapar. Hemşire anlatır, Elisabeth dinler. Böylece roller tersine çevrilir. İki kadın birbirlerine daha çok yakınlaşır. Alma, ona nişanlısı Karl'dan, erkeklerden söz eder. Kiraladıkları yazlıkta, Karl yokken, komşu bir kadınla çıplak güneşlendiklerini, o sırada kayalıklarda kendilerini izleyen erkeklerle, ikisinin de sırasıyla birlikte olduklarını, bunun tuhaf ama, güzel olduğunu söyler Alma. Akşam ise Karl'la birlikte olduğunu, o gün hamile kaldığını ve onun isteği üzerine bebeği aldırıldığını anlatır, ardından "Ben de öyle olmasını istiyordum" diye ekler. Bu cümle *personanın* varlığına ilişkin oldukça önemli bir açıklamadır, çünkü Alma'nın, başkalarına (Karl, erkek egemen toplum) uyma adına takındığı bir kişiliğe işaret eder. Bu anlatı, iki kadının ortak bir paydada buluştuğuna da işaret eder: İki kadın da bilerek çocuktan kurtulmuşlardır; Elisabeth oğlunun fotoğrafını yırtarak onu reddettiğini göstermiştir, Alma ise bilerek, bebeği aldırarak. Böylece Bergman, ya bilinçli olarak çocuksuz olmayı seçen, ya da düşük yoluyla anne olmama hakları olan kadınları kurbanlaştırır, Blackwell'e göre (155). Aynı zamanda özne/ nesne ikiliğinin büyük bir parçası olarak anneliğin reddini yansıtır.

Alma, yazlıkta yaşadıklarını anlatırken Elisabeth, sanki anlatılanları kendi bedeninde deneyimler gibi dinler (Simon'dan aktaran Blackwell, 1997: 144). Bu yönüyle filmde dikizlemeci (*voyeuristik*) bir yön bulunmaktadır. Buna bir başka örnek ise, Elisabeth'in uç bir makyajla sahnede, Elektra oyunundaki halini gösteren çekimlerdir. Blackwell'e göre Elisabeth, burada grotesk ve özellikle feminen bir maske giymiştir, ki bu onun izlenen bir nesne olduğunu, erkek bakışının nesnesi olduğunu açığa çıkarır (144).

Alma konuşarak, Elisabeth onu dinleyerek birbirlerine yakınlaşırlar gitgide. Kadınlar arasındaki bu yakınlaşma Fischer'e göre, anne-çocuk ilişkisini anımsatır (76). Alma ve Elisabeth, "kötü anneye karşı iyi anne" oyununu oynasalar da, gerçekte anne ile çocuk arasındaki ilişkiyi oynarlar. Alma, analık ve tıbbi görevlerinden vazgeçip Elisabeth'le bir gençlik ilişkisine kayarken, kendisini, onun gözbebeği olarak, kızı olarak düşünür. Ancak bu ilişki, Al-

6
Türkçe Sözlük'te grotesk, "Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu." olarak tanımlanır. Filmde Elisabeth'in abartılı makyajı, bu yönüyle grotesk olarak nitelenebilir.

ma'nın Elisabeth'in doktora yazdığı mektubu okumasıyla kırılır. Alma, artık oldukça incitici davranır; Elisabeth'i, ana-babasının kendisini yeterince sevmediğini hisseden bir çocuk gibi reddeder. Fischer, kısa kesilmiş saçları ile Alma'yı, giriş sekansındaki genç erkeğe benzetir (76). Böylece, genç erkeğin oedipal çatışmadaki durumu ile Alma arasında bağ kurulmuş olur. Alma, sürekli konuşarak kendini anlatırken bazen durur, saçmaladığını belirtir. Alma'nın bu başarısızlığa uğramış dili, Elisabeth'in sessiz kalmasının doğruluğunu destekleyen bir söylem olarak okunabilir. Alma, Elisabeth'e, onun filmlerini ilk izlediğinde, birbirlerine ne kadar benzediklerini düşündüğünü söyler; ona, "Eğer biraz daha çalışırsam, senin yerine geçebilirim, tabi düşünce olarak" der. Elisabeth'in sessizliği, gözlemciliği ve kendinden emin "mesafeli"/soğuk davranışları da Alma'nın Elisabeth'le ilgili merakını ve onun gibi olma isteğini kamçılar. Böylece, kendini tanımak için "öteki" olmanın gerekliliğini yinelemiştir. Bir başka deyişle, birbirleri için "öteki" olan kadınların, kendilerini tanımaları için birleşmeleri gerektiğini vurgular. Bergman, kadınların durumunu "öteki" olarak sorunsallaştırır (Blackwell, 1997: 137).

Düş, Gerçek ve İntikam

İçki içip gizlerini anlattığı günün akşamı Alma, içki nedeniyle uyuklar. Alma konuşurken Elisabeth, karanlıktadır, "öteki"dir ve ilk kez Alma'yla konuşur; ona yatağa gidip uyuması gerektiğini söyler. Alma, Elisabeth'in söylediklerini tekrarlar. Elisabeth, Alma'yı yatağa götürür. İşte bu andan itibaren, düş ve gerçek birbirine girer. Bergman, hiçbir sanat dalının sıradan bilinçliliğin ötesine, filmin geçtiği ölçüde geçmediğini söyler (1990: 83). Bu sahne, tam anlamıyla Bergman'ın bu görüşünü doğrular. Alma uyurken, yarı karanlık, sisli odadaki kapıdan Elisabeth'in Alma'ya doğru yaklaştığı görülür. Elisabeth, onun başını okşar, öper. Kapıdan çıkacakken tekrar döner ve Alma'ya sarılır. Alma kalkar, Elisabeth onu okşar.

Sonraki sahnede karakterler, deniz kıyısındadır ve önce uzaktaki Alma'yı görürüz. Birden Elisabeth, kameranın önünden çıkıp ona bakar; yüzünü kameraya dönüp (izleyicinin) fotoğraf çeker. Tamamıyla izlediğimiz bir film olduğu gerçeğinin altını çizer bu eylem. Elisabeth, fotoğraf makinesini önce kameraya, yani izleyiciye, sonrada Alma'ya yöneltir, onun fotoğrafını çeker. Sontag, *Fotoğraf Üzerine* adlı kitabında, bir fotoğrafın, yalnızca bir olayla bir fotoğrafçının karşılaşmasının doğurduğu bir sonuç olmadığını; fotoğraf çekmenin kendi içinde bir olay, üstelik her zamankinden daha diktatörce haklara (olup bitene müdahale etmek, saldırmak ya da küçümsemek) sahip bir olay olduğunu belirtir (1999: 27). *Persona*'da fotoğraf çeken ve toplumun kendisine yüklediği rolleri reddeden Elisabeth'dir. Elisabeth'in fotoğraf çekmesi, onun, Alma'nın üstünde bir güce sahip olduğunu kanıtlar. "Öteki" olan Alma, Elisabeth'in bakışına göre kendini konumlandırır, poz verir; yani "yeni kişilikler takınmaya" devam eder. Sontag'a göre, fotoğraf-lama edimi, edilgen gözlemenin ötesinde bir şeydir (1999: 28, 29). Bir fotoğraf çekmek demek, olduğu gibi her şeyle, değişmeden kalan (en azından iyi bir fotoğrafı çekilene kadar) *status quo*'yla ilgilenmek, ilginç ve fotoğrafını çekmeye değer kılan her şeyle suç ortaklığı içinde olmak demektir. Elisabeth, Alma'nın fotoğrafını çekerek, onun *status quo*'suyla ilgilenir, bir başka deyişle, onun *personası*yla özdeşleşmesinin sürmesine yardım eder. Böylece fotoğraf çekme eylemi, "persona"nın devam ettiği anlamına gelen bir eğretilime olarak okunabilir.

Alma, Elisabeth'e gece odasına gelip onunla konuşup konuşmadığını sorar, Elisabeth ise, "hayır" anlamında başını sallar. Oysaki Elisabeth'in Alma'yla konuştuğunu izleyen izleyici, gördüğüne mi (kameraya mı, yönetmene mi) yoksa, Elisabeth'e mi (senaryoyu yine o oluşturduğu için yönetmene mi) inanacağını bilemez. İzleyici olarak bizler de Alma'nın durumundayızdır. Düş ve gerçeğin iç-içeliği yoğunlaşır bu sahneden itibaren.

Bir sonraki çekimde, Elisabeth'i doktora bir mektup yazarken görürüz. Alma, onları (mektubu) postalayabileceğini söyleyerek

yanına alır. Ama arabasıyla giderken birden durur ve kapatılmamış olan zarfı açıp okur. Mektupta şöyle söylemektedir Elisabeth:

Ben hep böyle yaşamak isterdim, sessizliğimi koruyarak, isteklerimi en aza indirerek. Alma çok dokunaklı ve beni şımartıyor, saurum beni seviyor, hatta beni biraz da çekici bulduğunu düşünüyorum. Ama yine de onu incelemek eğlenceli. Düşüncelerimin yaptıklarıyla uyumlu olmadıgından şikayet ediyor.

Bu an, filmin dönüm noktasıdır. Alma, Elisabeth'in kendisine ihanet ettiğini düşünür ve intikam düşü kurmaya başlar. Hemen bir sonraki sahnede bu intikam düşünü görürüz: Alma mayoludur ve elinde içkisiyle bahçededir. Elisabeth, Alma'nın, Alma ise Elisabeth'in giysisini giymiştir. Giysi aracılığıyla "ben-öteki", "izleyen-izlenen" yer değiştirmiştir böylece. Alma, elinden düşüp parçalara ayrılan cam kırıklarının hepsini süpürmez, Elisabeth'in basması için birkaç parçayı bırakır. Ve Elisabeth, kırıklara bastığında Alma'ya düşmanca bakar. Bu sırada film, tekrar kırılır. Film makinası döner; perdeyi aydınlık (beyazlık) egemen olur; filmin başlangıcında görülen el, sessiz film, iskelet kostümlü bir adam vb... görüntüleri perdeye gelir. Gerçekte bu an, filmin öyküsündeki bir dönüşümü anlatır.

Bu olaydan sonra Alma, kendisini Elisabeth'den uzaklaştırmaya çalışır. Buna ilişkin bir kanıt da, iki kadının, filmin ilk yarısında aynı çerçeve içinde gösterilirken, ikinci yarısından itibaren, ayrı çerçeveler içinde gösterilmeleridir (Blackwell, 1997: 157). Bergman'ın görsel seçimleri, duygusal yabancılaşmayı güçlendirir (Kinder, 1981: 71). Bu kırılmadan sonra film, iki oyuncuyu bahçede kitap okurken göstererek açılır. Her iki oyuncu da siyah giyinmiştir ve Alma gözlüklüdür. Alma, Elisabeth'e, oradan sıkıldığını ve gitmek istediğini söyler. Elisabeth ise, sıkılmadığını belirtir konuşmaksızın. Bu kez Alma, Elisabeth'i konuşturmaya zorlar, onun tarafından reddedilince, "Sen beni kullandın, şimdi de bana ihtiyacın yok. Kaldırıp atıyorsun. Hep böyle olur zaten, kimse beni istemez." der ve gözlüğünü fırlatarak, onun doktora yazdığı mektubu okuduğunu söyler. Tekrar Elisabeth'i konuşmaya zorlar, ama Elisabeth Alma'ya vurur, burnunu kanatır. Alma, Elisabeth'i kor-

kutarak konuşturmayı dener; kaynayan suyu ona atmaya hazırlanırken Elisabeth, "Yapma" der. Oliver, burada Alma'nın, duyulmak için şiddete başvurduğunu belirtir (239). Tıpkı, Elisabeth'in televizyonda izlediği, kendisini yakarak savaşı protesto eden rahip gibi. Siyah güneş gözlüğü, bu şiddeti simgeleyen bir nesnedir. Alma, korkutarak konuşturduğu Elisabeth'i, "unutmayacağı bir ders" vermekle tehdit eder. Böylece intikam düşü, Alma tarafından dile getirilmiş olur. Alma bunları söylerken Elisabeth güler, tıpkı konuşmayı reddettiği oyun sırasında olduğu gibi.

Daha sonraki sahnede Alma, Elisabeth'i konuşmaya ikna etmeye çalışır yine. Yalan söyleyemeden yaşamının mümkün olmadığını; tembel, sahtekar, değersiz olmanın daha iyi olduğunu söyler. "Belki de sen, sessiz kalarak kendini geliştirmiş oldun... Çok sağlıklı gözükerek rol yapıyorsun, ama beni kandıramazsın." diyerek, ona olan öfkesini sözcüklerle gösterir. Elisabeth, buna dayanamayıp kayahklarda koşmaya başlar. Bunun ardından Alma, yaptığına pişman olur ve Elisabeth'in arkasından koşar, af diler, ama Elisabeth onu dinlemez bile. Alma, "Seni istemiyorum!" diyerek tepkisini gösterir. Bu sahne, tam da Fischer'in vurgusunu akla getirir: Alma, annesi Elisabeth tarafından terk edilen bir çocuk konumundadır. "Dil"e, "baba"nın yasasına geçmek için ayrılması gereken anneden bir türlü kopamaz ve bu aşamada özne/nesne, ben/öteki, izleyen/izlenen karşıtlığı yeniden üretilmiş olur.

Ardındaki sahnede karanlık bir silüet halindeki Elisabeth'in evde sigara içtiğini, bir asker fotoğrafına baktığını görürüz. Sonra Varşova'daki Yahudilerin Nazi birlikleri tarafından kuşatıldığını gösteren bu fotoğrafın çeşitli bölümleri, yakın çekimle ekrana gelir. Elleri başının üstünde "teslim olmuş" bir askerdir bu. Orr'a göre bu sahne, filmin başında Elisabeth'in televizyondan gördüğü Vietnam savaşını protesto etmek için kendini yakan Budist rahip imgesiyle birlikte düşünüldüğünde, filmin vicdanla hilenin ve suçlulukla tahakkümün karşıtlığı üzerine olduğunu kanıtıdır (156, 157). Yazara göre her iki görüntüde de Elisabeth, ilk başta hepimizin hissettiği nefreti ifade ediyor gibi görünür, oysa bakış belirsizdir.

Elisabeth, kendisini hem kurbanlarla özdeşleştirir, hem de kendisini, onların acısının gizli kaynağı olarak tanımlar. O, kendi oğlunu terk edişini acılı biçimde anımsarken, dehşetini, hem silahın ucundaki Yahudi çocukla, hem de silahı tutan Nazi subayının acımasız yüzüyle özdeşleştirir. Başka bir deyişle bu iki imge, Elisabeth'e, başarısız annelik deneyimini anımsatır; onun "suçuna" işaret eder. Ancak sahnenin belirsizliği, filmin "sanat filmi" olduğunun altını çizerek, yoruma açık bırakır.

Bu görüntüler sırasında ses kuşağında, gerilimi artıran bir müzik sesi duyulur. Düşün ve gerçeğin iç içe geçtiği bir sahne daha görülür. Bir erkek, "Elisabeth" diye seslenir, ama ekranda yüzü seçilmez. Elisabeth'in kocasına ait olan bu ses, oğlu ile ilgili bir şeyler anlatır. Alma, "Ben eşiniz değilim." dese de, sonradan Elisabeth gibi konuşur, "Oğlumuz" diye söz eder, Elisabeth'in oğlundan ve Oedipus gibi kör olan Elisabeth'in eşine, "Oğluna, annesinin döneceğini söyle. Biz birbirimizi seviyoruz." der, ardından onunla sevişmeye başlar. Ancak Elisabeth'in kendilerini gözetlediğini görür. Filmin dikizlemeci yerlerden birini oluşturmaktadır bu sahne. Bay Vogler'le konuşurken Alma, hep Elisabeth'e bakmaktadır. Bu sahnede Alma'nın kullandığı dil, onun henüz Elisabeth'ten ayrı, farklı bir "ben" oluşturmadığını gösterir. Psikanalizdeki öznenin (çocuk), "ben" in varoluş sürecinde, kendisini "öteki"nden ayıramadığı düşüncesine dayanarak, Alma'nın neden Elisabeth'in kocasıyla olan diyalogunda Elisabeth'in diliyle konuştuğu açıklık kazanır. Çünkü "ben" göstereni, dilde "sen" ve "o" ile yapılaşarak kurulur. Lacan'ın kuramında "ben" ve "sen" kavramları, ancak bir üçüncünün, "O" nun devreye girmesiyle oluşur. "O", "Babanın Adı"dır, yani babanın simgesidir; anne-çocuk ilişkisine giren üçüncü ve dolayımlandırıcı simgedir (Tura, 1996: 122). Alma ile Elisabeth'in ilişkisi de, bir tür anne-çocuk ilişkisidir ve bir çocuk olarak Alma, kendisi ile "öteki", yani annesi Elisabeth arasında bir ayrım yapamaz. Alma'nın kendilerinin birbirlerine ne kadar benzediklerini söylemesi de, onun bu ayrımı yapamadığını gösterir. Alma, ancak "O" nunla, Elisabeth'in kocası ile, yani "baba" ile karşılaştıktan sonra kendi kimliğini Elisabeth'den ayırır. Açıkça

Elisabeth gibi olmayı isteyen, ama bunu başaramayan Alma, Elisabeth'in kullanmadığı dilini kullanarak, Elisabeth'miş gibi davranarak, ondan intikam almaya çalışır.

Alma, burada mitolojideki Thebai kralı Laios ile İokaste'nin oğlu olan ve bilmeden babasını öldürüp ve öz annesi ile evlenen Oedipus'a (Erhat, 2000: 226) benzer. Kendisini, anne-kız ilişkisi kurduğu Elisabeth'ten ayırmak, ondan farklı bir kimlik geliştirmek için Alma, babası yerine geçen Elisabeth'in kocasıyla sevişir. Alma'nın Elisabeth ile özdeşleşmesi ve özel olarak Elisabeth'in anneliği, Elisabeth'in kocası ile tamamlanır. Elisabeth'le özdeşleşmesi yoluyla Alma, onun arzularını yerinden eder, böylece onun kocasıyla cinsel ilişkiye girebilir (Oliver, 1995: 245). Böylelikle Elisabeth'ten intikam alır. Çünkü Lacancı psikanalize göre, bireyin karşı cinsten ebeveyni arzuladığı ve bunun için aynı cinsten ebeveyni rakip olarak gördüğü Oedipus (erkek çocuklar için)/Elektra (kız çocuklar için) karmaşasında çocuk, annenin arzuladığı nesneyi, yani fallusu arzular ve onunla özdeşleşir. Ancak, çocuk bu evrede bir "özne" değildir henüz. (Lemaire, 1996: 159). Alma da, Elektra aşamasındaki bir çocuk gibi, Elisabeth'in filmsel anlatıda reddettiği, ama psikanalize göre arzuladığı fallusa, Bay Vogler'le sevişerek sahip olmaya çalışır; Elisabeth'in arzusunu yerinden eder. Bu sahne, aynı zamanda oyunculuk rollerindeki bir dönüşüme de (dönüşüm isteğine) işaret eder. Alma, Elisabeth'in reddettiği rolleri bir bir oynar: Elisabeth'in sessizliğine karşı dili kullanır; onun reddettiği kocasına karşı "eş" rolü oynar. Orr'a göre, Alma rol yapar, ama iyi bir oyunculuk sergileyemez (154). Çünkü Alma, Elisabeth'in "eş" rolünü, "yapmacık bir fahişe" gibi oynar (Fischer, 1989: 76). Filmin sonu da, Alma'nın, "Elisabeth gibi olma" oyununda başarısız olduğunu açığa çıkarır.

Bir düş olarak değerlendirildiğinde, bu sahnenin Alma'nın düşü olduğu görülür. Çünkü o, Bay Vogler ile düşünde sevişerek Elisabeth'ten intikam alır. Ancak, yine de bu sahnenin düş mü, gerçek mi olduğu bilinmez. Sahnenin başında Alma'nın, radyoyu açması ve Elisabeth'in kocasının sesinin, radyodan gelen seslere

karişması, gerçek olan ile kurmaca olanı birbirine karıştırır. Bu sahnede Elisabeth'in yüzünün yarısı karanlıktır. Ses kuşağında, anlatının karmaşıklaşacağıının habercisi olarak yorumlamaya olanak veren bir "gong" sesi duyulur. Ve bu sestten sonra, aynı diyalogun, iki kadının bakış açısına göre ayrı ayrı çekildiği, o ünlü mutfak sahnesi gelir.

Olanaksız Birleşme

Elisabeth, mutfakta oturmuştur. Alma, Elisabeth'in elinde tuttuğu oğlunun fotoğrafına bakarak "Bunu konuşmalıyız." der. Her iki kadının yüzünün yarısı karanlıktır. Alma, Elisabeth'in bir eş, bir oyuncu olarak her şeyi tattığı, ama anneliği tadamadığı için hamile kaldığını belirtir. Ona göre, aslında Elisabeth'in bebek sahibi olma kararını vermesinde Elisabeth'in arkadaşları, diğer insanlar etkili olmuştur. Yani bebek sahibi olma kararı da *personaya*, takınılan kişiliğe işaret eder. Alma, Elisabeth'in bebeğin getireceği sorumluluktan ve bağlanmaktan korktuğunu belirtir. Bu nedenle Elisabeth'in bebekten kurtulma yolu aradığını, ama kürtaj için zamanın geçmiş olduğunu söyler. Alma, bebek doğduğunda bile, onun bebeğin ölmesini istediğini söyleyerek Elisabeth'in annelik rolünü reddedişini açıklar. Alma bunları, anlatırken kamera Alma'nın bakış açısıyla Elisabeth'i, onun yüzünü gösterir. Aynı diyalog, bu kez Elisabeth'in bakış açısından görüntülenir. Yönetmen, aynı şeyin, dinleyen ve anlatan ne kadar farklı anlama geldiğini gösterir. Dinleyen/anlatan karşıtlığı, izleyen/izlenen, ben/öteki karşıtlığına eşitlenir böylece.

Filmin bu bölümünde annelik önemli hale gelir. Alma, filmde ikinci kez sen ve ben zamirleri arasındaki değiş-tokuşla, Elisabeth'in analık deneyimini, sanki kendisiymiş gibi anlatır. Hamileliği, ötekilerin baskısı sonucu olarak tanımlar Alma. Hamilelik, Elisabeth'in bedensel bütünlüğüne bir tehdit olarak işler. Elisabeth'in arzusu, hamileliği bitirmektedir. Böylece *Persona*, çocuğu aracılığıyla kimliği tehdit edilen ve çocuğunu öldürmek is-

teyen bir anneyi sunar. Analık, "öteki"yle öznenin savaşının sembolü haline gelir. "Öteki", "ben"nin kendinin içindedir. *Persona*'da analık durumu Oliver'e göre, özellikle ölümüne savaşta kendini tanıma modelini yıkar (242). Ayrıca kadınların anneliği reddi, feminist bir okumaya olanak verir.

Bu sahnenin ardından yönetmen, iki kadının yüzünün yansını, "çift ayna" etkisiyle birleştirerek, tek bir yüz elde eder. Bu birleşme, "ben" ve "öteki"nin birleşmesi olarak yorumlanabilir. Blackwell, bu birleşmenin "ben" ve "öteki" karşıtlığında, "öteki"ni benimseyememeye teşebbüs etmede, birinin benliğini kaybetmesi nedeniyle "yanlış birleşme" olduğunu söyler (154). Mast ise, bu birleşmeyi tez-antitez-sentez şeklinde görür ve iki karşıt kişiliğin, Bergman'ın sanatı aracılığıyla gerçek, dokunulabilir olduğunu belirtir (412). Ona göre iki yüzün birleşmesi "varoluşsal bir titre"dir. Elisabeth, Alma'yı sarsmayı başarır. Zaten Mast'a göre *Persona*, Elisabeth'in değil, Alma'nın psikodramıdır (411). Çünkü kuşkularını, güvensizliklerini açıklayan, şiddet eylemlerine başvuran Alma'dır. Aynı zamanda bu sahne, film boyunca dayanılmaz bir baskıyla biriken ve sonunda Alma'nın Elisabeth'in baştan çıkarıcı karakterine karşı direncini kıran sürecin görsel biçimlerinin kaynaşmasıdır. Bu nedenle anlatının doruk noktası, burada biçimin doruk noktasıdır (Orr, 1997: 160).

Sonraki sahnede Elisabeth'in yarı karanlık yüzü görülür. Filmin pek çok yerinde görülen bu yarı karanlık, yarı aydınlık yüzler, ben/öteki karşıtlığını yansıtır. Alma, Elisabeth'e "Senden çok şey öğrendim" der. Bu konuşma da, Mast'ın yorumunu destekler niteliktedir. Elisabeth, Alma'yı sarsmayı başarmıştır. Elisabeth'in omzunun üzerinde görülen Alma, ona unutamayacağı bir ders verdiğini söyler. İki kadının yüzü (başları) karanlık bir figür olarak birleşir. Alma konuşurken, bileğinden sızan kanı emen Elisabeth'e öfkeyle vurmaya başlar. Böylece Elisabeth'in, gece, karanlık bir gölge gibi gelip Alma'ya sarılmasından sonra ikinci kez vampir temasıyla karşılaşırız.

Oliver'in belirttiği gibi, Elisabeth vampir figürünü, Alma ise, kurban kuzu kimliğini taşır (240). Elisabeth, Alma'nın odasına süzülür, ona sarılır; bir vampir gibi Alma'nın hayatını alır (emer). Elisabeth, Alma'yı kendi amaçları için kullanır; ona kendisinin yabancılaşmış imgesinin dışında bir şey vermez. Böylece vampir temasının eğretilmeli olarak kullanıldığı anlaşılır.

Ardındaki sahnede Alma'yı, yüzü karanlıkta olan Elisabeth'e "Hiçbir şeydi." cümlesini tekrar ettirirken görürüz. Alma ekler; "Hiçbir şeydi ve öyle kalacak". Müziğin gerilimi artar, görüntü karanlıktan beyaza açılır. Alma, birden uyanır. Yaşananlar bir düş müdür, yoksa? İki kadının "ben" ve "öteki" olarak birleştiği bir sahne daha yaşanır burada: Alma aynaya bakarken, yüzünü Elisabeth olarak görür. İki yüz, aynada birleşir. Elisabeth bavulunu toplarken, Alma ise, tekrar giyindiği hemşire üniformasıyla balkondaki eşyaları toplarken görülür. Filmin sonuna gelinir. Alma dışarıdayken, bahçede gözlerinden yaş akan ahşap bir heykel dik-kati çeker. Elektra makyajı içinde Elisabeth'e kesme yapılır. Elisabeth, kameraya dik-dik bakmaktadır. Blackwell'e göre bu durum, izleyicinin Elisabeth'in kendi dikizlemeciliğinin farkındalığını güçlendirir (163). O, izlendiğini bilir; izleyici de izlediğinin bir film olduğunu.

Yine izlediğimizin bir film olduğu, Alma evden çıkıp yola doğru yürüdüğünde bir kez daha anlaşılır; filmi çeken Bergman'ı ve kameraman Sven Nykvist'i görürüz. Kameranın merceğinde, yerde yatan Elisabeth'in ters yakın çekimi görülür. Yerde yatan Elisabeth, geride kalan "öteki" olarak yorumlanabilir. Çünkü Alma, benzemekten, birleşmeye çalıştığı Elisabeth olmaktan vazgeçmiştir artık. "Hiçbir şeydi" cümlesi ile başlayan sahnede bu vazgeçiş, belirginlik kazanır; bu sahnede Alma, "Ben Elisabeth Vogler değilim." diyerek, varlığını Elisabeth'den ayrı olarak tanımlar. Alma, gelen otobüse binip giderken, film başladığı gibi biter. Perdedeki yansımaya dokunmaya çalışan erkek çocuk, film makarası, filmin başındaki gibi simetrik bir şekilde görülür. Çocuğun perdede dokunmaya çalıştığı yüz, giderek kaybolur; çün-

kü o (Alma), varlığını "öteki" olan Elisabeth aracılığıyla ve ondan ayrı olarak tanımlar. Perdedeki yüz silinirken görüntüyü beyazlık (ışık) kaplar. Bergman, bu görüntüyle, sanki geriye yalnızca filmin hammadde olan ışığın kaldığını söyler. Bir başka deyişle o, izlediğimizin yalnızca bir film olduğunu vurgular ve filmin doğasını öne çıkarır.

Sonuç: "Varoluş"un Dayanılmaz Gücü

Persona, Bergman'ın gerek anlatsal, gerekse biçimsel açıdan geleneksel, klasik sinemadan farklı bir filmidir. Film, iki kadın arasındaki "varoluş" sorunsalına eğilir ve onları ben/öteki, izleyen/izlenen, özne/nesne karşıtlığıyla sunar. Kimi yerde bu karşıtlık uzlaşmaz bir hal alırken, kimi yerde de uzlaşmaya, birleşmeye başlar. Filme egemen olan ışıklandırma sistemi ile film (tiyatro) perdesinin beyazlığı (aydınlığı), bu karşıtlığı destekler.

Bergman, filmde ben/öteki, izleyen/izlenen, özne/nesne karşıtlığını, kadın oyuncular üzerinden ve kadın karakterler arasında işler. *Persona*'da iki kadın, yabancılaşmanın, iletişimsizliğin ve kişilik yarılmasının hem ikonik göstergesidirler, hem de eğretilmesi (Boyd, 1983/84: 18). Filmde önemli bir özellik de, erkek karakterlerinin olmamasıdır. Erkekler, başlangıçta da vurgulandığı gibi, kadın karakteri (Elisabeth), onun reddettiği annelik, eş, oyunculuk gibi toplumsal rolleri oynamasına zorlayanlar olarak çizilmişlerdir. Bergman, "varoluş" sorunsalını incelerken, erkek egemen toplumun kadına yüklediği rolleri sorgular. Blackwell'in de vurguladığı gibi, kadınlar hakkında bir erkeğin yapmış olduğu *Persona* filmi, cinsiyetçi ideoloji ile onun temsili arasındaki suç ortaklığını tanımlayan erkek egemenliğini yeniden üretmek yerine, erkek egemen değerleri ve sistemleri bozar (163-164). Robin Oliver'in belirttiği gibi, Bergman'ın filmlerindeki sorunlar, karakterlerin ifade edemediği inanç, şüphe ve belki de sonsuz insan ve varoluş kaygısıdır; tanrı gibi mutlak bir güce, insan ve evlilik gibi değerlere bir isyandır (134-135). *Persona* ise, Elisabeth'in bu değerlere, toplumun kendisine biçtiği eş, anne ve oyuncu rollerine, ken-

7

Bergman, *Sessizlik* (Tystnad, 1963) ve *Çığlıklar ve Fısıltılar* (Viskningar och Rop, 1971) filmlerinde de iletişimsizliği konu edinir. Gevgihli'ye göre, Sessizlik filmünde, film kişilerinin yaşadığı dünyayı cehennemleştiren şey de, bu derin yalnızlık içindeyken bile iki kız kardeşin, birbirleriyle anlamlı bir diyalog kuramamalarıdır (139).

8

Anlatı kuramlarında önemli bir kavram olan diegesis, Aristo için "göstermek"ten çok "anlatma"yı içeren bir temsil biçimini ifade eder. Etienne Souriau tarafından bir filmin "hikaye edilen öyküsü" anlamında kullanılan bu sözcük, daha sonra Metz tarafından film kuramına dahil edilmiştir. Metz'e göre diegesis, bir anlatının olaylarını ve karakterlerini, bir başka deyişle anlatısal içeriğin gösterilenini dile getirir (Stam vd., 1993: 38). Öztürk, diegesisin, bir filmin düzenleniminin toplamı olduğunu, anlatı içinde yer alan kurgusal mekan-zaman boyutlarını içerdiğini ve karakterler, manzaralar, olaylar ve diğer anlatısal öğelerden oluştuğunu belirtir (238).

di *personasına* olan direncini anlatır. Aynı zamanda filmi feminist bir açıdan okumaya davet eden bu direnç, Elisabeth'in sessizliğinde daha net bir biçimde görülür.

Persona'daki sessizlik, egemenliğe bir direnç ve güvenilir bir öznenin aranması olarak sinematik geleneği bozar. Elisabeth'in suskunluğu, ekranın beyazlığıyla eşitlenir. Sessizlik, hem erkek söyleminin reddidir, hem de cinsiyet bölünmüşlüğü'nün; hem ideolojik olarak bozulmuş olan dile karşı bir protestodur, hem de onun gücüne teslim olmadır (Blackwell, 1997: 147). Sontag'ın vurguladığı gibi (1970: 146) *Persona*'da dil, hilenin, zalimliğinin, meydana çıkarmanın ve kendini açığa vurmanın, sanatın ve yapay olanın bir aracıdır. *Persona*, dil eksikliğini gösterir. Elisabeth, Alma'nın sözcüklerini yansıtan aynadır ve onun sessizliği, sonuçta Alma'nın sözcüklerinin boş ve aptalca görülmesine neden olur (Oliver, 1995: 240). Dil, *Persona*'da iletişimin bir aracı değildir. Bergman, *Persona*'da, diğer çoğu filmlerinde ve oyunlarında temel olan iki izleği, "insanlararası dilsel iletişimin kurulmaması ve insanların duydukları birbirini aşağılama ihtiyacı"nı (Çalışlar, 1995: 75-76) işler.

Persona, pek çok açıdan bir "sanat filmi"dir. Çünkü *Persona*, Wollen'in, "geçişsiz anlatı", "yabancılaşma" (*estrangement*), "öne çıkma" (*foregrounding*), "çoğul diegesis" (*multiple diegesis*), "açıklık" (*aperture*), "rahatsız olma" (*unpleasure*) ve "gerçeklik" (*reality*) (120-129); Bordwell'in, biçimci tanımlamasında, neden-sonuç mantığının kırılışı, karakterler üzerine odaklanma, gerçekçilik ile *authorial* (yönetmen) anlatımcılığına vurgu yapma ve belirsizlik (aktaran Lev, 1993: 4) ya da Steave Neale'in metinsel yaklaşımında karakter ve görsel biçim üzerindeki vurgu, eylemin bastırılışı ve dramatik çatışmaların içselleştirilmesi (aktaran Lev, 1993: 4) olarak saptadıkları "sanat filmi" niteliklerine sahiptir. *Persona*'da anlatı sürekli kesilen, kırılan, araya girilen "geçişsiz" bir anlatıdır. Film, izleyicilerin Elisabeth'le ya da Alma'yla özdeşleşmesine izin vermez, karakterlerin bölünmüşlüklerine dikkati çeker. Filmin doğası, film olarak filmin kendisini öne çıkarır ve klasik sinemadaki gibi Elisabeth'in ne zaman konuşacağına ilişkin merakı tetikleyen tekil

diegesis içermez. Kesin bir sonla bitmediği, pek çok okumaya olanak verdiği için *Persona*, "açık bir yapıt"tır. Bergman, konu edindiği "varoluş" sorunsalı ile izleyiciyi rahatsız eder; mesafe koyucu tekniklerle, başlangıçtaki ve sondaki görüntülerle onu izleyiciyi eleştirel bir farkındalığa iter. *Persona*, izleyiciye, izlediğinin yalnızca bir film olduğunu anımsatırken, yaşama ve varoluşa ilişkin sorular yöneltir, bu nedenle gerçeklik öndedir. Bergman, zamansal ve uzamsal sürekliliği bozarak izleyiciyi şaşırır. Filmde uzamın düzenlenişi, dramatik anlamı ortaya çıkaran eşyalar, nesnelere, Bergman'ın tiyatro yönünün etkisini gösterir. Görüntüsel geçişler de filmsel anlamı destekler.

Persona, iki açıdan melodram filmlerine de benzer. Bunlardan ilki, kadın karakterlerin sessizliğidir. Peter Brooks'un belirttiği gibi sessizlik, melodram türüyle birleşmiştir, çünkü melodram, ifade/anlatım hakkındadır (57). Başka bir deyişle melodram kişileri için sessizlik, sözcüklerle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin dili olur. Bu yönüyle sessizlik, beden bir anlatım aracı olarak kullanılmasına yardım eder. *Persona*'da Elisabeth'in sessizliği de bu açıdan, varoluşun sorgulandığı bir anlatım aracına dönüşür.

Diğer bir benzerlik ise, aşırılık/abartı (*excess*) kavramıyla ilişkilidir. Nowell-Smith, melodramların temel özelliğinin aşırılığa/abartıya (*excess*) yer vermeleri olduğunu belirtir (193). Melodramlar müzik, diyaloglar, mizansen ve oyunculuk açısından "aşır"dır. Yukarıda da vurgulandığı gibi bu filmsel araçlardaki aşırılık, melodramlarda anlatılamaz olanı anlatmanın bir aracıdır. Abartılmış jestler ve günlük davranışlar, bir duygu patlamasını gösterir. Zaten melodramatik olan, günlük dilde insan eylemlerinde ve duygusal tepkilerinde abartılı iniş-çıkışları ifade eder (Elsaesser, 1985: 174). Elsaesser'e göre melodramlarda, karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur; özellikle domestik melodramlarda karakteri sınırlayan şeyler o kadar belirgindir ki, karakterin gösterebileceği "güçlü eylemler dizisi" sınırlıdır (186, 177). Bu durumda jestler, gaflar, histerik patlama, artık doğrudan özgürleştirici ya da yok edici bir eylemle yer değiş-

tirir. Ama şiddet, çoğunlukla karakterin kendisine döner. *Persona*'da ilk aşırılık, Alma'nın, Elisabeth'in sessizliğinin tersine sürekli konuşmasıdır; onun bu monologları, Alma'nın dilini "aşır" kalar. Alma, sadece diliyle değil, oyunculuğuyla da aşırılığı sergiler. O, Elisabeth kendisiyle konuşmadığında, onu konuşmaya zorlamak için şiddete başvurur ve Alma'nın bu şiddet eylemleri arasındaki oyunculuğu, tam anlamıyla oyunculuktaki aşırılığa işaret eder. Çünkü onun üretebileceği güçlü davranış dizileri, artık kalmamıştır. Elisabeth'e vurduğunda, Alma'nın kızgınlığı yüzünden okunur. Kamera, yalnızca Alma'nın yüzünü gösterdiğinden, şiddete maruz kalan Elisabeth'i değil, yalnızca Alma'yı görürüz. Alma, kendinden geçmişesine, büyük bir öfkeyle Elisabeth'e vurur. Ancak bu iki melodramatik unsurun *Persona*'da yer alması, onun "sanat filmi" olmasıyla çelişmez. Çünkü bu iki kod da, hem insan ilişkilerini ve "varoluş"u, hem de oyunculuğun gücünü sorgulamaya hizmet eder. Başka bir deyişle melodramatik kodları "sanat" filmlerinin özellikleriyle uyumlu kılar.

Film yapımı üzerine bir film olan *Persona*, sanat ve toplumdaki sanatçının rolünü de sorgular (Barr, 1987: 124). Öyle ki, Steve Vineberg'e göre *Persona*, oyunculuğun gücü hakkındadır (aktaran Cohen, 2000/2001: 57). Bergman'ın iki kadını görüntülerken, anlatan ve dinleyen rollerine vurgu yapması (özellikle Alma'nın Elisabeth'in hamileliğini anlattığı, o ünlü mutfak ayrımında), şiddetin sergilendiği anlarda karakterlerden yalnızca birine odaklanması (Alma Elisabeth'e vururken, kamera yalnızca Alma'yı görüntüler) ve böylelikle farklı durumların, karakterler (oyuncular) üzerinde nasıl bir etkiye yol açtığını göstermesi, filmin oyunculuğu üzerine bir söz olduğunun da altını çizer. Elisabeth'in mesleki kimliğinde (oyunculuk-sanatçı) Bergman, kendi sanatını da sorgulamaya olur. Kurmaca ile gerçeği içiçe geçirerek, izleyiciyi de sanata ilişkin sorgulamalar yapmaya iter. Böylelikle de *Persona*'nın, "varoluş" sorunsallaştırarak, izleyiciye farklı okumalara cesaretlendiren çoğul okumalara açık bir yapıt olduğu görülür.

Kaynakça

- Barr, Allan P. (1987). "The Unraveling of Character In Bergman's *Persona*." *Film Quarterly* 15 (12): 123-136.
- Barton, Brad (2003). "Bergman& Kafka." <http://magazine.14850.com/9403/film.html>.
- Bergman, Ingmar (1959). "Each Film Is My Last." *Films And Filming* (July): 8-29.
- Bergman, Ingmar (1967). *Aynıdaki Gibi/Sessizlik*. Çev. Fadıl Taylan. İstanbul: Bilgi.
- Bergman, Ingmar (1990). *Büyüklü Fener*. Çev. Gökçin Taşkın. İstanbul: Afa.
- Bergman, Ingmar (1999). *İngeler*. Çev. Gökçin Taşkın. İstanbul: Nisan.
- Blackwell, Marilyn Johns (1997). *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Colombia: Camden House.
- Boyd, David (1983/84). "Persona and the Cinema of Interpretation." *Film Quarterly* Winter 37 (2): 10-19.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University.
- Bumin, Tulin (1998). *Hegel*. Ankara: Alan Yayıncılık.
- Cohen, Herbert (2000/1). "Ingmar Bergman's *Persona*." *Film Quarterly* 54 (2): 56-57.
- Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Dorsay, Atilla (1997). *100 Yıllık Yönetmeni*. İstanbul: Remzi.
- Elsaesser, Thomas (1985). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Movies and Methods*, vol. 2. B. Nichols (ed.) içinde. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 165-189.
- Erhat, Azra (2000). *Mitoloji Sözlüğü*. 9. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fischer, Lucy (1989). *Shot/Counter-shot: Film Tradition and Women's Cinema*. London: Princeton University. BFI.
- Ford, Hamish (2003). "Ingmar Bergman." www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/bergman.
- Fordham, Frieda (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev. Aslan Yalçın. İstanbul: Say Yay.
- Gevgikli, Ali (1989). *Çağın Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- İlhan Alper (2002). "Lermontov: Zamanımızın Bir Kahramanı." <http://www.dusle.com/kıtap/goster.php?idd=13&ids=21>.
- Jung, Carl Gustav (2003). *Dört Arketip*. Çev. Zehra A. Yılmaz. İstanbul: Metis.
- Kabil, İhsan (1995). "Persona." *Kinema* 3: 30-33.
- Kıran, Ayşe (Eziler) ve Zeynel Kıran (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.
- Kinder, Marsha (1981). "The Penetrating Dream Style of Ingmar Bergman." *Films & Dreams: An Approach To Bergman*. V. Petric (der.) içinde. New York: Redgrave Publishing. 57-73.
- Lacan, Jacques (1994). *Fallusun Anlamı*. Çev. Saffet Mura Tura. İstanbul: Afa.
- Lacan, Jacques (1996). "Özne Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi." Çev. Nilüfer Kuyuş. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* içinde. 2. basım. İstanbul: Ayrıntı. 173-182.
- Lemaire, Anika (1997). "Simgele Giriş'te Oedipus'un Rolü." Çev. Nesrin Tura. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* içinde. 2. basım. İstanbul: Ayrıntı. 153-172.
- Lev, Peter (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Lunn, Eugene (1995). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*. Çev. Y. Alagon. İstanbul: Alan.

- Mast, Gerald (1976). *A Short History of The Movies*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill.
- Mouton, Jan (1993). "Women's Silent Voices." *Gender and German Cinema: Feminist Interpretations Vol 1, Gender and Representation in New German Cinema*. S. Frieden vd. (der.) içinde. New York: Berg Pub. 23-33.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1985). "Minelli and Melodrama." *Movies and Methods Vol. 2*. B. Nichols (der.) içinde. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 190-194.
- Oliver, Kelly (1995). "The Politics of Interpretation: The Case of Bergman's *Persona*." *Philosophy and Film*. C. A. Freeland-T. E. Wartenberg (der.) içinde. New York: Routledge.
- Oliver, Robin G. (der.) (1995). *Ingmar Bergman: An Artist's Journey*. New York: Little, Brown and Co.
- Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Ark Yay.
- Öztürk, S. Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan.
- Petric, Vlada (der.) (1981). *Films & Dreams: An Approach To Bergman*. New York: Redgrave Publishing.
- Sarup, Madan (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. A. Baki Güçlü. Ankara: Ark.
- Sontag, Susan (1970). "Ingmar Bergman's *Persona*." *Styles of Radical Will*. New York: Farrar.
- Sontag, Susan (1999). *Fotoğraf Üzerine*. Çev. Reha Akçakaya. 2. baskı. İstanbul: Altıkkırkbeş Yay.
- Stam, Robert, vd. (1993). *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond*. London, NY: Routledge.
- Tura, Saffet Murat (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.
- Wollen, Peter (1986). "Godard and Counter-Cinema." *A Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology*. P. Rosen (der.) içinde. NY: Columbia University Press. 120-129.
- Wood, Robin (1998). *Hollywood and Beyond: Sexual Politics and Narrative Film*. New York: Columbia University Press.

Medya-Demokrasi-Siyasi İktidar İlişkisi: AKP Örnek Olayı

Özet

Bu çalışmanın amacı, medya ve siyasi iktidar arasındaki ilişkiyi Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) örnek olayı ile inceleyerek bu ilişkinin Türkiye'de demokrasinin yerleşmesinin önünde ne gibi engeller oluşturacağını belirlemeye çalışmaktır. Bu amaçla Adalet ve Kalkınma Partisi'nin kurulduğundan sonraki günlerde ve 3 Kasım 2002 genel seçimlerinden sonra medyanın AKP'ye karşı tutumunda bir değişiklik olup olmadığı gösterilmeye çalışılacaktır. Türkiye'de medyanın demokrasinin yerleşmesine katkıda bulunması, tekelleşmeyi önleyecek etkili yasal düzenlemelerin yapılmasına, medyanın ekonomik olarak devletten bağımsız hale gelmesine ve ifade özgürlüğünü sadece kendisi için değil toplumun tüm katmanları için savunacak şekilde bir sosyal sorumluluk bilincine sahip olmasına bağlıdır.

The Relation of Media-Democracy-Governments: The Case of the JDP

Abstract

The aim of this study is to determine the obstacles for the consolidation of democracy in Turkey by examining the nature of the relationship between media and governments through the case study of the Justice and Development Party. In so doing, it will be examined that whether there is change in the attitude of media towards the JDP before and after 3 November 2002 General Elections or not. Turkish media can contribute to the consolidation of democracy, if legal regulations to prevent monopolization could be made and applied, if Turkish media could become financially independent from the state, and if it could have social responsibility in order to support freedom of speech not just for itself but for whole society.

Filiz Başkan
Başkent
Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Medya-Demokrasi-Siyasi İktidar İlişkisi: AKP Örnek Olayı

Medya ve siyasal sistem arasındaki ilişkiyi inceleyen araştırmalardaki geleneksel görüşe göre medya otoriter/totaliter rejimler ve demokratik sistemlerde siyasal düzenin kurulması ve devamlılığının sağlanması konusunda "şizofrenik" bir rol oynamaktadır. Şöyle ki: Otoriter/totaliter rejimlerde medyanın bireysel özgürlükleri ve siyasal tercihleri sınırlayıcı ve bireyleri manipüle edici bir rol oynadığı ileri sürülürken, demokratik sistemlerde ise siyasal özgürlüklerin ve hükümetin sorumlu davranmasının garantörü olarak görülmektedir (Gunther ve Mughan, 2000: 3-4). Medya, demokratik yönetim biçimine sahip ülkelerde, aralarındaki farklılıklara rağmen, demokrasinin vazgeçilmez öğelerinden biridir (Şahin, 1996: 191). Genel anlamda ifade edecek olursak, demokrasinin sağlıklı işleyebilmesi için toplumun daha sağlıklı siyasal kararlar vermesi gerekir, bu da ancak toplumun bilgiye erişim sağlaması ile mümkündür. Aynı şekilde, politikacılar da halkın halet-i ruhiyesini anlamak, kendi görüşlerini kamuoyuna anlatabilmek ve toplumla etkileşim halinde olabilmek için medyaya ihtiyaç duyarlar. Dolayısıyla medya, toplum ve devlet arasındaki ilişkinin devamı için çok önemli bir araçtır. Medya, toplum ve devlet arasındaki ilişkiyi kuran bir araç olmanın yanı sıra kamu gözcüsü veya dördüncü kuvvet olarak hükümet politikalarını izleyen ve iktidarın kötüye kullanılmasını önleyecek bilgi akışını da sağlayan bir araç olarak da kabul edilmektedir (O'Neil, 1998: 2).

Medya ile demokrasi arasındaki ilişkinin kökleri 18. yüzyıldaki basın özgürlüğü, yani, basının devlet sansüründen kurtulma ça-

malarına dek uzanmaktadır (Keane, 1992). Bu dönemde "basın özgürlüğü çağrısı modern demokratik devrimin yaşamsal yanlarından biri" (Keane, 1992: 43) olarak görülüyordu. Fakat daha sonra medya ve demokrasi ilişkisi, iletişim özgürlüğünün ancak serbest pazar mekanizmaları ile mümkün olabileceği tezi kapsamında tartışılmaya başlandı. Bu görüşü savunan pazar liberallerine göre, pazar rekabeti ile iletişim özgürlüğü garanti altına alınacaktır. Fakat bugün bu tez de şiddetle eleştirilmekte, pazar liberalizminin mutlaka iletişim özgürlüğünü garanti altına almayacağı, tam aksine bunun önünde büyük bir engel oluşturacağı görüşü yaygınlık kazanmaktadır. Çünkü pazar liberalizmini savunanlar, öncelikle piyasadaki tekelleşme eğilimini göz ardı etmektedirler. Bu eleştirilerin parmak bastığı bir diğer sorun da pazar liberallerinin sınırsız pazar rekabetinin bireysel seçim özgürlüğünü artırdığı tezi ile ilgilidir. Pazar liberallerini eleştirenlere göre sınırsız pazar rekabeti kitlelere hitap ederken özellikle azınlıkların seçme özgürlüğünü sınırlandırmakta ve izleyici seçeneğini azaltmaktadır (Keane, 1992; Curran, 2002).

Türkiye'de de medya-demokrasi ilişkisi, özellikle 1990'lı yıllarda özel televizyonların yayına başlamasıyla sıkça tartışılan bir konu haline gelmiştir. Türkiye'de özel radyo-televizyon yayıncılığı 1990 yılında Ahmet Özal'ın Cem Uzan ile birlikte kurduğu Magic Box şirketine ait Star 1 televizyon kanalının Almanya'dan yayın yapması ile başlamıştır (Aziz, 1993: 57). Burada önemli olan nokta, Ahmet Özal'ın dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın oğlu ol-

ması, yani özel radyo-televizyon yayıncılığı ile ilgili yasal bir düzenleme olmadığı için Anayasaya aykırı olan bu durumun devletten en üst makamı olan Cumhurbaşkanlığı tarafından dolaylı bir şekilde de olsa onaylanmasıdır. Star 1 televizyon kanalının illegal yayın yapmasına hiç bir devlet kurumunun engel olmamasını fırsat bilen medya patronları iki yıl gibi kısa bir zaman diliminde Teleon, Show TV, HBB, Kanal 6, Cine 5, TGRT, Kanal D ve atv'yi kurdular (Adaklı, 2001: 160). Fakat bu konuda devlet medya patronları kadar hızlı davranmadı; özel radyo-televizyon yayıncılığı ile ilgili yasal düzenlemeler ancak 1994 yılında yapıldı ve 3984 sayılı Radyo ve Televizyon Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanunla birlikte Radyo Televizyon Üst Kurulu kuruldu. RTÜK'ün kurulması medya sektöründe tekelleşmeye engel olmadı ve 1990'lı yılların sonunda radyo-televizyon yayıncılığında devlet tekelinin yerini özel tekeller aldı.

1990'lı yılların başında Türkiye'de medya ve demokrasi ilişkisi hakkındaki tartışmalar radyo ve televizyon yayıncılığındaki devlet tekelinin kaldırılmasına, özel radyo ve TV kanallarının kurulması ile ilgili yasal düzenlemelerin bir an önce yapılmasına ilişkindi. Burada vurgulanan nokta, devlet tekelinden kurtarılmış özgür bir medyanın demokrasinin yerleşmesine de büyük katkı sağlayacağı yönünde idi. Fakat 1990'lı yılların ortalarından itibaren küresel tekelleşme süreçlerine paralel olarak Türk medya sektöründe de tekelleşme eğiliminin ortaya çıkmasıyla birlikte medya-demokrasi ilişkisi medyadaki tekelleşme bağlamında tartışılır oldu.

Ne var ki, medya ekonomisi literatürü incelendiğinde Türk medya sektörünün sahiplik yapısını tekelleşme olarak tanımlamanın yetersiz bir yaklaşım olduğu kanaati oluşmaktadır. Sözü edilen literatürde medya sektöründe, yatay yoğunlaşma, dikey yoğunlaşma ve çapraz yoğunlaşma olarak olmak üzere üç tip yoğunlaşmadan söz edilmektedir (Doyle, 2002). Yatay yoğunlaşma medya kuruluşlarının sadece bir alanda genişlemelerini, örneğin bir televizyon kanalı sahibinin bir yenisini açması gibi, ifade etmektedir (Doyle, 2002: 45). Dikey yoğunlaşma bir medya kuruluşunun bir

ürünün üretilip, dağıtılması arasındaki tüm süreçlerde faaliyet göstermesidir (Doyle, 2002: 72-77). Son olarak çapraz yoğunlaşma ise bir medya kuruluşunun medya sektörü içinde farklı alanlarda faaliyet göstermeyi seçerek genişlemesidir; örneğin, hem televizyon kanalı hem de gazete sahibi olmak gibi (Doyle, 2002: 68-72). Bu perspektiften bakılınca Türk medya sektöründe her üç tip yoğunlaşmanın bulunduğunu ve Türkiye'deki medya kuruluşlarının özellikle 90'lı yıllarda bu üç tip yoğunlaşma yolu ile "büyüdükleri"ni ileri sürebiliriz. Bu kuruluşlar sadece medya sektörü ile sınırlı kalmamış, finans sektöründen inşaat sektörüne, otomotiv sektöründen enerji sektörüne kadar geniş bir yelpazede şirketler topluluğunun sahibi olmuşlardır. Dolayısıyla, bu durum medya patronlarının medyayı kullanarak diğer sektörlerdeki kârlarını artırmalarını da sağlamaktadır.

Tek tek medya kuruluşları irdelendiğinde Türk medya sektöründe hem yatay hem dikey hem de çapraz yoğunlaşmadan söz edilebileceği yukarıda belirtilmişti. Geneline bakıldığında ise medya sektörünün oligopolistik özelliklere sahip olduğunu ileri sürebiliriz çünkü her ne kadar pazarın büyük oranda iki ya da üç grup tarafından kontrol edildiği bilinse de ekte verilen tablolardan anlaşılacağı gibi şu anda medya sektöründe, Doğan Grubu, Doğu Grubu, Bilgin Grubu, Uzan Grubu, İhlas Grubu, Çukurova Holding ve Avrupa ve Amerika Holding olmak üzere yedi büyük grubun faaliyet gösterdiğini söyleyebiliriz. Kaldı ki bu gruplar medya pazarının aşağı yukarı %80'ini elinde tutarken, pazarın geri kalan kısmı "orta ve küçük ölçekli medya" tarafından paylaşılmaktadır (Konrad Adenaur Vakfı, 1999: 7).

Ekte sunulan tablolar incelendiğinde John Keane'nin (1992) pazar liberalizminin mutlaka iletişim özgürlüğüne yol açmayacağı saptamasının Türkiye içinde geçerli olduğu ileri sürülebilir. Yirminci yüzyılın son yirmi yılında yoğunlaşarak yaşanan küresel tekelleşme sürecinden Türkiye de payını almıştır. Yazılı basının görece erken tarihte başlayan özelleşmesi ve radyo ve televizyon alanında yakın tarihlerde başlayan özelleşme sonucunda çoğulcu niteliğe

sahip bir medyanın ortaya çıkmadığını ve bir söylem çoğullaşmasının oluşmadığını söyleyebiliriz. Başka bir ifadeyle, medya sektörünün oligopolistik özelliklere sahip olmasının en önemli sonucu; kamusal alanda görülen çoğulluğun medya ortamına yeterince yansımamasıdır (Konrad Adenaur Vakfı, 1999: 7; Sönmez, 1996: 83-84).

Türkiye'deki medyanın bir başka özelliği ise, zaman zaman devleti eleştirmesine karşın, varolan siyasal yapı ve onun temsilcisi olan siyasal iktidarlara arasındaki yakın ilişki ve bu ilişkiyi hiç sorgulamayan bir niteliğe sahip olmasıdır (Konrad Adenaur Vakfı, 1999: 6). Medyanın temel olarak, ticari işlemler sonucu elde edilen gelirler ve devlet yardımları ve farklı kaynaklardan elde ettikleri sübvansiyonlar olmak üzere iki tür gelir kaynağı bulunmaktadır (Desmoulins, 1993: 80). Diğer sektörlerle nazaran kârlılık oranının düşük olması nedeniyle (Sağnak, 1996: 333) Türk medya sektörünün devletten aldığı teşvikler, krediler ve kamu ilanlarından elde edilen gelir sektörün varlığını devam ettirebilmesi için hayati önem taşımaktadır. Başka bir ifadeyle, medya patronları reklam gelirleri nedeniyle devletten bağımsız gibi gözükseler de devletten alacakları teşvik ve krediler nedeniyle iktidarla yakın ilişki kurmak durumundadırlar (Gencil Bek, 2000: 12). Bu da siyasal iktidara medyayı istediği gibi manipüle etme fırsatı vermektedir. Medya kuruluşlarının gerek medya sektöründeki varlıklarının devamı gerekse farklı sektörlerdeki şirketlerinin kârlarının maksimizasyonu için devlete bağımlı hale gelmeleri iktidarın sözü edilen teşvik, kredi ve kamu ilanlarını bir çeşit ödül-ceza aracı olarak kullanmasına olanak tanımaktadır. Medya kuruluşları iktidarın lehine yayın yaparsa ödül olarak aldıkları teşvikler artmakta, aleyhte yayın yaparlarsa teşvikler kesilerek cezalandırılmaktadır.

Bu çalışma, medya ve siyasal iktidar arasındaki ilişkiyi Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) örnek olayı ile inceleyerek bu ilişkinin Türkiye'de demokrasinin yerleşmesinin önünde ne gibi engeller oluşturacağını belirlemeyi amaçlamaktadır. Türkiye'de medyanın, özellikle 1990'ların başından itibaren, değişen siyasal iktidarlara kurduğu ilişkinin niteliğinin kendisine yüklenen kamu gözcüsü ve-

ya dördüncü kuvvet olma rolüne uygun olarak değil de ekonomik çıkarları doğrultusunda şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu amaçla Adalet ve Kalkınma Partisi'nin kuruluşundan sonraki günlerde ve 3 Kasım 2002 genel seçimlerinden sonra medyanın AKP'ye karşı tutumunda bir değişiklik olup olmadığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Medyada Adalet ve Kalkınma Partisi

Medyanın Adalet ve Kalkınma Partisi'ne karşı tutum değişimi olup olmadığını anlayabilmek için öncelikle AKP'nin 14 Ağustos 2001 tarihinde kurulmasını takiben merkez medyayı temsilen seçilen *Milliyet* ve *Hürriyet* gazetelerinin 15-29 Ağustos 2001 arasında yayınlanan sayıları araştırılmıştır. Daha sonra 3 Kasım 2002 genel seçimlerinden sonra sözü edilen gazetelerin 4-18 Kasım 2002 arasındaki sayıları incelenerek, bu dönem haberleri ile AKP'nin kurulmasının ardından çıkan haberler karşılaştırılmıştır. Bu gazetelerin seçilmelerinin nedeni günlük ortalama gazete tirajı bakımından pazarın %47'sini elinde tutan Doğan Grubuna ait olmaları ve Türkiye'nin en çok satan üç gazetesinden ikisi olmalarıdır. Aynı grubun iki gazetesinin seçilmesi bize grup içinde farklı tutumlarının olup olmadığını, fark varsa bunun nedenlerini anlama olanağı da verecektir.

Bu karşılaştırmaya başlamadan önce Türk siyasal hayatında siyasal İslam'ın yerini kaba hatlarıyla izlemek faydalı olacaktır. Türkiye'de ilk defa dini temalara ağırlık veren parti Necmettin Erbakan'ın 26 Ocak 1970 tarihinde kurduğu Milli Nizam Partisi'dir; fakat bu parti çok uzun ömürlü olmamış, 20 Mayıs 1971'de "Cumhuriyetin laiklik niteliğini değiştirmek amacı ile hareket ettiği" düşüncesi ile Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmıştır (Sarıbay, 1985: 106). Milli Nizam Partisi'nin kapatılmasının ardından bu partide görev yapmış kişiler 11 Ekim 1972'de Milli Selamet Partisi'ni kurdular (Sarıbay, 1985: 18-109; Landau, 1976: 6). MSP 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesinin ardından diğer siyasal partilerle birlikte kapatıldı. Bu müdahaleden sonra, askerlerin amacı sivillerle işbirliği

yaparak kısa vadede demokrasiye geçişi, uzun vadede ise demokrasinin yerleşmesini garanti altına alacak bazı yasal düzenlemeler yapmaktı. Bu doğrultuda 1982 Anayasası, 1983 Seçim Kanunu ve 1983 Siyasi Partiler Kanunu hazırlandı. Bu yasal düzenlemeleri hazırlayanların amacı siyasal partilerin laiklik ve ülkenin bölünmez bütünlüğü ilkelerine göre hareket etmelerini sağlamaktı. Bir başka amaç ise yeni siyasal partilerle yeni bir başlangıç yapılmasını sağlamaktı. Fakat 1983 sonrası dönemde seçmen davranışlarında bir değişiklik olmadığı gözlemlendi. İşte bu siyasal atmosferde, 19 Temmuz 1983'te Refah Partisi kuruldu ve 1987 seçimlerine katıldı fakat bu seçimlerde %10 barajını aşamadığı için Meclise giremedi.

Meclise giremeyen Refah Partisi pes etmedi ve çok iyi örgütlenerek 1994 yerel seçimlerinde, Ankara ve İstanbul da dahil olmak üzere yirmi sekiz belediye başkanlığını kazandı. Bu başarı 1995 genel seçimlerinde de devam etti; Refah Partisi %21.3 oranında oy alarak birinci parti oldu ve Doğru Yol Partisi ile koalisyon hükümeti kurdu. Bu olay Refah Partisi'nin devlet seçkinleri (askerler ve bürokrasi) ile arasındaki "gergin" ilişkinin su yüzüne çıktığı bir dönemin başlangıcı oldu. Partinin iktidarda iken izlediği politikalar, kendini laik düzenin koruyucusu olarak gören askeri çevreler tarafından tepkiyle karşılandı ve 28 Şubat 1997 tarihli Milli Güvenlik Kurulu toplantısında Refahyol hükümetine muhtıra niteliğinde birtakım uyarılarda bulundu (Heper ve Güney, 2000: 639-645). Bunun akabinde, Refah Partisi "laiklik karşıtı faaliyetlerin mihrakı" olduğu iddiasıyla 16 Ocak 1998'de Anayasa Mahkemesi tarafından kapatıldı. Ancak, dava devam etmekte iken Refah Partisi'nin kapatılacağına kesin gözüyle bakıldığından, daha partinin kapatılma kararı verilmeden 17 Aralık 1997 tarihinde yeni bir İslami parti, Fazilet Partisi adı altında kuruldu ve 16 Ocak 1998'de kapatılan Refah Partisi'nin bütün milletvekilleri ve belediye başkanları Fazilet Partisi'ne geçti.

Fazilet Partisi, selefi İslami partilerin aksine "ılımlı" bir retorikle Türk siyasal hayatına katılmasına rağmen kapatılan Refah Partisi'nin devamı olduğu düşüncesi ile devlet seçkinleri tarafın-

dan dikkatle izlenmiştir. Gözetim altında tutulduğunun farkında olan Fazilet Partisi, radikal çıkışlara engel olmaya çalışsa da milletvekili Merve Kavakçı'nın Meclisteki yemin törenine türbanla gelmesine, Nazlı Ilıcak, Bekir Sobacı, Mehmet Silay gibi milletvekillerinin keskin konuşmalarına engel ol(a)mamıştır. Adı geçen milletvekillerinin konuşmaları nedeniyle Fazilet Partisi'nin kapatılması için açılan dava sonucu bu parti 22 Haziran 2001 tarihinde, aynen Refah Partisi örneğinde olduğu gibi, "laik Cumhuriyet ilkesine aykırı eylemleri"¹ nedeniyle Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmıştır.

Adalet ve Kalkınma Partisi kapatılan Fazilet Partisinin yeni-likçi kanadının Recep Tayyip Erdoğan başkanlığında 14 Ağustos 2001'de kurmuş olduğu bir partidir. Kuruluşunun üstünden bir yıl gibi kısa bir zaman geçmesine rağmen, AKP 3 Kasım 2002 Genel Seçimlerinde %34.3 oranında oy alarak, dahası 550 milletvekili sayısından 363 tanesini alarak hem yurtiçinde hem de yurtdışında dikkatle izlenen bir parti haline gelmiştir.

Merkez Medyanın Tavrı

İslami partilerin tarihsel arka planını kısaca verdikten sonra çalışmanın bu bölümünde islamcı medya dışında kalan ve merkez medya olarak da adlandırılan medyanın AKP'ye karşı nasıl bir tavır takındığı gösterilmeye çalışılacaktır. Bunun için AKP'nin kurulmasını takiben *Milliyet* ve *Hürriyet* gazetelerinin 15-29 Ağustos 2001 arasında yayınlanan sayıları ile aynı gazetelerin 3 Kasım genel seçimlerinden sonraki, 4-18 Kasım 2002 arasındaki, sayıları karşılaştırılacaktır.

Adalet ve Kalkınma Partisi'nin kuruluşunu, *Milliyet* gazetesi 15 Ağustos 2001 günü "Ampul de aydınlatmadı" manşeti ile duyurmuş, Recep Tayyip Erdoğan'ın basın mensuplarının bazı sorularına yanıt vermemesini ise "Tayyip amblemi ampul olan yeni partisini kurdu... Ancak yanıt bekleyen soruları yine es geçti" ifadele-ri ile eleştirmiştir. *Hürriyet*'te ise aynı gün AKP'nin kuruluş haberi

¹ İlgili karar için bkz. <http://www.anayasa.gov.tr/KARARLAR/SPK/K2001/K2001-02.htm>

ilk sayfadan ama daha küçük bir yer ayrılarak "Amblem kötü yazı yanlış" başlığı ile verilmiştir.

16 Ağustos 2001 günü ise *Milliyet* gazetesinde Saadet Partisi'nin (SP) Adalet ve Kalkınma Partisi'ne yönelttiği eleştiriler birinci sayfadan verilmiştir. SP'nin Genel Başkan Yardımcısı Mehmet Bekaroğlu'nun, AKP ile ilgili çok gürültü koparıldığı yönündeki düşüncesi, "Ama kurulunca bu gürültü olmadı. Televizyonlarda sorulara cevap vermemesi ve ertelemesi de hoş olmadı" sözleriyle birinci sayfada yerini almıştır. Aynı şekilde SP'li Bahri Zengin'in AKP'nin ambleminde kullanılan ampulün daha önce bir kampanyada kendilerinin kullandığı, bu nedenle AKP'nin ambleminin kendilerinden "kopya" olduğu yönündeki iddiası da ilk sayfadan verilen haberler arasındadır. Aynı gün *Hürriyet* birinci sayfadan AKP'nin milletvekili sayısının Saadet Partisi'nden daha fazla olduğunu "AK Parti Saadet'i geçti" başlığı ile duyurmuştur.

17 Ağustos 2001 tarihli *Milliyet*'in ilk sayfasında AKP ile ilgili haberin başlığı "Ampul ilk gün patladı" şeklindedir, bu haberde partide liderlik oligarşisi olduğu iddia edilmektedir. On sekizinci sayfada ise bu haberin devamı "Erdoğan'a demokrasi tepkisi: Hani liderlik sultanı yoktu" başlığı ile verilerek, liderlik oligarşisi olmayacak diyen R. Tayyip Erdoğan'ın daha ilk günden liste dayatması sonucu bazı milletvekillerinin isyan ettiği yazılıyordu. Yine aynı sayfada "Tayyip'in aydını!" başlığı ile AKP kurucu üyelerinden Prof. Ali Aydın Dumanoglu'nun birden çok imam nikahlı eşi olduğu haberi yer ahyordu. *Hürriyet* ise AKP'nin MKYK listesi ile ilişkili olarak yaşadığı sorunu daha farklı bir üslupla birinci sayfadan "AKP'de ilk kriz" başlığı ile verip "...Oybirliği ile genel başkan seçilen Tayyip Erdoğan, 4'ü kadın 45 isim belirledi. 5 milletvekili yedek listeye konulmalarını protesto edip toplantıyı terk etti" şeklinde devam etmiştir.

18 Ağustos 2001 günü *Milliyet*'in on altıncı sayfasında Tayyip Erdoğan'ın Anıtkabir'i ziyareti "18 Yıl Sonra Anıtkabir'i ziyaret etti: Tayyip Ata'yı hatırladı!" başlığı ile kinayeli bir biçimde haber olmuştur. Tayyip Erdoğan'ın parti yönetimine kendi hazırladığı liste-

deki isimlerin seçilmesinde ısrar etmesi, on yedinci sayfada "Hoca'dan beter" başlıklı haber ile yer bulmuştur. *Hürriyet* aynı tarihte yirminci sayfada Tayyip Erdoğan'ın Anıtkabir ziyaretini *Milliyet* gibi alaycı bir tutum yerine "AKP Genel Başkanı Tayyip Erdoğan, dün yaşamında ikinci kez Anıtkabir'i ziyaret etti" başlığı ile duyurmuştur.

19 Ağustos 2001 tarihli *Milliyet*'in on sekizinci sayfasında "A Takımında kadının adı yok" başlıklı haberde, AKP'nin Merkez Yürütme Kurulu'na aday olan kadınların seçil(e)memesi eleştirilmiştir. *Hürriyet*'in yirminci sayfasında aynı haberle ilgili başlık "AKP'de türbansız adaya veto" şeklinde atılmıştır. Ayrıca aynı sayfada "Atatürk düşmanı kurucu" başlığı ile AKP'nin kurucularından Prof. Aydın Dumanoglu'nun Karadeniz Teknik Üniversitesi Rektörü iken "şeriatçı kadrolaşmaya göz yumduğu" belirtilmektedir.

20-21 Ağustos 2001'de *Milliyet*'in ilk sayfasında R. Tayyip Erdoğan'ın eşi ve kızlarının tatilde çekilmiş türbanlı fotoğrafları yayınlanmıştır. 21 Ağustos 2001 gününde *Milliyet*'in manşeti "Bu sözler Tayyip'in" şeklinde atılmış ve bu haberin devamı on altıncı sayfada yayınlanmıştır. Haberde Erdoğan'ın 1994 yılında yaptığı konuşmada laiklik, Avrupa Birliği ve Ordu hakkındaki sözleri "Müslümanları ayaklanmaya çağırdığı" sözler olarak yayınlanmıştır. Aynı konuşmayı *Hürriyet* 21 Ağustos tarihinde "Önce kasetin dili çözüldü" manşeti ile yayınlamıştır.

22 Ağustos 2001 günü *Milliyet*, "Bırakmazsa dava açarım" şeklinde manşet atmış, R. Tayyip Erdoğan ve altı türbanlı kurucu için ihtar başvurusu yapan Yargıtay Başsavcısının "Erdoğan'ın başkanlığı hukukun ruhuna aykırı" sözleri ile devam etmiştir. Bu tarihte *Hürriyet* yirminci sayfasında Tayyip Erdoğan'ın Refah Partisi İl Başkanı olduğu dönemde yaptığı konuşma ile ilgili Abdullah Gül'ün görüşlerini "Onlar eski görüşlerimizdi şimdi değiştik" başlığı ile R. Tayyip Erdoğan'ın düşüncelerini ise "Orada biraz ileri gittik" başlığı ile yayınlamıştır.

24 Ağustos 2001'de *Milliyet*'in manşeti alaylı bir biçimde "Banttaki sözlerin sırrı çözüldü: Soğuktan etkilenmiş" şeklinde atılmış ve devamında R. Tayyip Erdoğan'ın Refah Partisi İl başkanı olduğu dönemde yaptığı konuşmanın nedeninin soğuk savaş dönemi siyaset anlayışı olduğu yönündeki görüşleri aktarılmıştır. Aynı gün *Hürriyet* R. Tayyip Erdoğan'ın sözü edilen konuşma ile ilgili açıklamasını "Tayyip'ten alkışlı şov: Kimseden vize almayacağız" başlığı ile birinci sayfadan yayınlamıştır.

25 Ağustos 2001 tarihinde çıkan *Milliyet*'te on sekizinci sayfadaki bir haberin başlığı yine Erdoğan ile bir nevi dalga geçer nitelikte atılmış: "İşte Tayyip'in halkı!" Bu haberde AKP lideri R. Tayyip Erdoğan'ın yaptığı basın toplantısına katılan, "halk" olarak tanıttığı, kişilerin AKP'nin kurucuları, milletvekilleri ve belediye başkanları olduğu belirtilmektedir.

Hürriyet 27-28 Ağustos tarihlerinde Cüneyt Ülsever'in R. Tayyip Erdoğan ile yaptığı röportajı birer tam sayfa ayırarak yayınlamıştır. İlk gün bu röportaj manşetten Erdoğan'ın sözleri alıntılanarak "İlk ve son defa konuşuyorum: Ben muhafazakar demokratım" şeklinde duyurulmuş, yedinci sayfada röportajın devamı "Dini esaslara dayalı devlet düşünmüyoruz" başlığı ile yayınlanmıştır. İkinci gün ise yedinci sayfada yayınlanan röportajın başlığı "Politik referansımız Anayasa'dır" şeklinde atılarak AKP'nin sanıldığı gibi Şeriat yanlısı bir parti olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Genel bir değerlendirme yapacak olursak; Adalet ve Kalkınma Partisi'nin kuruluşunu takip eden on beş gün, *Milliyet* gazetesinde AKP ile ilgili olumlu hiç bir haber yayınlanmamış, parti lideri R. Tayyip Erdoğan'ın 1994 yılında yaptığı konuşma manşetten verilerek, Erdoğan'ın "değiştik" iddialarına şüphe ile yaklaşmıştır. AKP lideri R. Tayyip Erdoğan'dan bahsederken çoğunlukla "Tayyip" diye söz edilmiş ve Erdoğan'ın sözleri ve hareketleri alaycı bir tavırla haber haline getirilmiştir. Aynı şekilde diğer partilerin, özellikle Fazilet Partisi kapatıldıktan sonra gelenekçi kanadın kurduğu Sadet Partisi'nin AKP'yi eleştirileri ve ithamlarına sıkça yer verilmiştir. *Milliyet*'in aksine *Hürriyet* gazetesi ise AKP'nin "değiştik" me-

sajlarına kuşkuyla yaklaşmak yerine bu mesajları içeren röportajı iki gün boyunca tam sayfa halinde yayınlamıştır. Ayrıca *Hürriyet* R. Tayyip Erdoğan'dan bahsedilirken Tayyip Erdoğan demeyi seçmiş, Erdoğan'ın sözleri ve davranışlarını *Milliyet*'in yaptığı gibi alaycı bir tutum yerine daha nötr bir biçimde yayınlamıştır.

Şimdi de 3 Kasım 2002 Genel Seçimlerini takip eden 15 günlük sürede *Milliyet* ve *Hürriyet* gazetelerinde AKP ile ilgili haberler nasıl verildi sorusu cevaplandırılmaya çalışılacaktır. 4 Kasım 2002 günü *Milliyet*'in, köşe yazarlarından Fikret Bila'nın AKP lideri R. Tayyip Erdoğan ile yaptığı röportaja istinaden sürmanşeti "Artık merkez biziz" olarak atılmış ve devamında R. Tayyip Erdoğan'ın "Her kesimden oy aldık. Din eksenli değil, bir merkez partisi olduğumuza gösterdik. Ülkeyi muhalefetle beraber yöneteceğiz" sözlerine yer verilmiştir. *Hürriyet* ise aynı tarihte manşetini "6 güvence" şeklinde atmış ve devamında AKP lideri R. Tayyip Erdoğan'ın vatandaşlara verdiği güvenceler şu şekilde sıralanmıştır: "İnsanların hayat tarzlarına müdahale etmeyeceğiz; ilk icraatımız AB olacak; Türkiye'nin dünya ile entegrasyonunu güçlendireceğiz; IMF ilke ekonomik programın uygulanmasında kararlıyız; Türkiye'yi germeyeceğiz; başörtüsü ilk sorunumuz değil." *Hürriyet*'in ekonomi sayfasında ise AKP'nin seçimlerden birinci parti olarak çıkmasının iş dünyası tarafından şaşırtıcı bulunmadığı yönündeki haber "362 wattlık ampul yandı şimdi çözümü görelim" başlığı ile yayınlanmış ve haberde iş dünyasından çeşitli isimlerin AKP ile ilgili olumlu görüşlerine yer verilmiştir.

5 Kasım 2002 tarihinde ise *Milliyet* "Baykal'a çağrı" manşeti ile çıkmış ve haberde R. Tayyip Erdoğan'ın ana muhalefet partisi CHP'nin lideri Deniz Baykal'a, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girebilmesi için beraber çalışmayı teklif ettiği belirtilmiştir. Aynı gün dokuzuncu ve yirmi üçüncü sayfalarda IMF ve Avrupa Birliği'nin yeni hükümet ile birlikte çalışmaya hazır olduklarını belirten mesajlarla ilgili haberlere yer verilmiştir. Ayrıca sekizinci sayfada TÜSİAD'ın Avrupa ülkelerine AKP'nin İslamcı bir parti olmadığı yönünde gönderdiği mesaja ilişkin bir habere rastlıyoruz. *Hürriyet* ise

bu tarihte Cüneyt Ülsever'in Tayyip Erdoğan ile yaptığı röportajı "Emanetçi olmaz" manşeti ile "Tayyip Erdoğan başbakanın profilini *Hürriyet*'e çizdi: Zayıf ve emanetçi bir başbakan istemem. O başbakan başarısız olursa ben kaybederim" şeklinde yayınlamıştır. İlk sayfada göze çarpan bir başka haberin başlığı "4 koldan güvenoyu" biçimindedir. Bu haberde IMF'in, AB'nin, Yunan Başbakanı Simi-tis'in AKP ile ilgili olumlu görüşlere sahip olduğu ve ekonomik piyasanın "rahat" olduğu belirtilmiş ve iç sayfalarda bu haberin devamı detaylı olarak yayınlanmıştır. Ayrıca dördüncü sayfada eğlence sektöründe çalışanların AKP'ye duyduğu güven "Eğlence dünyasından AKP'ye açık çek" başlığı ile haber haline getirilmiştir.

Milliyet'in 6 Kasım 2002 tarihinde attığı manşet "Gül ve Diken" şeklindedir. Bu haberde hakkında açılmış dava olduğu için başbakan olamayacak olan R. Tayyip Erdoğan'ın başbakanlık için Abdullah Gül'ü düşündüğü fakat Gül'ün eşinin türbanlı olmasının devlet zirvesinde tartışma yaratacağı yönündeki görüşlere yer veriliyor. *Hürriyet* aynı tarihte birinci sayfada "Piyasalarda tek parti coşkusu: Faizler düşüyor hazine gültüyor" başlığı ile AKP'nin tek parti olarak iktidara gelmesinin piyasaları olumlu etkilediğine yönelik bir haber yayınlamıştır. *Hürriyet*'in ekonomi sayfasında ise "Tek parti büyütüyor" başlığı ile yayınlanan haberde Türkiye'de Cumhuriyetin kuruluşundan beri en hızlı kalkınma dönemlerinin tek parti iktidarları dönemi olduğu belirtilmiş ve bu konuda istatistikler verilmiştir.

7 Kasım 2002'de ise *Milliyet*'in on yedinci sayfasında AKP lideri R. Tayyip Erdoğan'ın Avrupalı Büyükelçilere "işkence bitecek" sözü verdiğine ilişkin bir haber yer almaktadır. Bu tarihte *Hürriyet*'in attığı manşet ise "İşte ilk hedefler," alt başlıklar ise "Türban öncelikli değil, din istisnaları bitirilecek, vergi oranları düşecek" şeklindedir.

Milliyet, 8 Kasım 2002 tarihinde "Sezer'den AKP adayına vize" manşeti ile yayınlanmış ve "Cumhurbaşkanı ile AKP lideri arasında buzlar eridi. Sezer Başbakanlık için atamayı Erdoğan'a danışıp yapacak" ifadelerine yer verilmiştir. *Hürriyet*'in ise bu tarihte at-

tığı manşet "Kopenhag'a üçlü gidelim" şeklindedir, haberin içeriği Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer'in Kopenhag'da yapılacak AB zirvesine başbakan ve Deniz Baykal'ın kendisiyle birlikte gitmesi önerisi ile ilgilidir. *Hürriyet*'in ekonomi sayfasında ise daha önceki günlerde olduğu gibi tek parti iktidarının Türk ekonomisi için ne kadar olumlu bir gelişme olduğunu gösteren haber "Ekonomik görüntümüz tek partiyle 'negatif'ten çıktı" başlığı ile yayınlanmıştır.

Hürriyet, 9 Kasım 2002 tarihinde ekonomi sayfasında AKP lideri R. Tayyip Erdoğan'ın TOBB, TÜSIAD, İKV ve çeşitli sivil toplum örgütlerinin de bulunduğu Türkiye Platformu ile yaptığı görüşmeyi ve bu görüşme sonucu aldığı desteği "Erdoğan, 13 Kasım'da AB turuna özel sektör desteği ile çıkıyor" başlığı ile haber haline getirmiştir.

10 Kasım 2002 tarihli *Milliyet*, "İşte formül" manşeti ile Deniz Baykal'ın R. Tayyip Erdoğan'ın Başbakan olabilmesi için "önce 76. maddeyi değiştirelim, sonra ara seçim yapalım" önerisini yayınlamıştır. Aynı gün on sekizinci sayfada AKP yönetiminin başbakan olamayan R. Tayyip Erdoğan'ı 76. maddeyi değiştirerek bakan yapıp MGK'ya katılmasını sağlamaya çalıştıkları yönünde bir habere rastlıyoruz.

11 Kasım 2002 tarihli *Milliyet*'in sürmanşeti "Sezer açık konuştu" olarak atılmış ve haberde Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer'in, R. Tayyip Erdoğan'ı başbakan yapmak için anayasa değişikliğinin düşünülmesine karşı çıktığı ifade edilmiştir. Aynı gün on yedinci sayfada ise R. Tayyip Erdoğan'ın Newsweek dergisine "İslamcı parti değiliz" dediğini belirten bir habere yer verilmektedir. *Hürriyet* aynı tarihte "Gelin lojmanda oturmayalım" manşeti ile "önemli bir ilk adım" olarak gördüğü AKP'li milletvekillerinin TBMM lojmanlarında oturmama kararını haber haline getirmiştir. Yine bu tarihte *Hürriyet*, R. Tayyip Erdoğan'ın Newsweek dergisine verdiği röportajı yirmi ikinci sayfada "İmam hatipleri tekrar açma niyetimiz yok" başlığı ile yayınlamıştır.

12 Kasım 2002 tarihinde *Hürriyet* gazetesi ekonomi sayfasında AKP milletvekilleri gibi başbakanın da özel konutta oturmayacağına yönelik haberi “AKP, başbakana da özel konut vermiyor” başlığı ile yayınlamıştır. 13 Kasım 2002 tarihinde *Milliyet*'in altıncı sayfasında TÜSİAD Başkanı Tuncay Özilhan'ın, Avrupalılara AKP'nin programını ve icraatını görmeden İslamcı demenin yanlış olacağı yönündeki mesajını içeren bir habere rastlıyoruz.

14 Kasım 2002 tarihinde ise *Milliyet* manşetini “Katolik nikah” olarak atmış ve haber İtalya gezisi sırasında Başbakan Silvio Berlusconi'nin R. Tayyip Erdoğan'a Avrupa ile nasıl bir nikah istiyorsunuz diye sorduğu, Erdoğan'ın da yanıtının “Katolik nikah” olduğu şeklinde devam etmiştir. Gezi sırasında Berlusconi'nin Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girmesi için destek olacağı da haberde belirtilmektedir. Yedinci sayfada ise TÜSİAD üyelerinden Cüneyd Zapsu'nun, AB Komisyonu'nun Genişlemeden Sorumlu Üyesi Günter Verheugen ile yaptığı görüşmede Erdoğan'ın demokrasinin eksikliğinden çektiği için demokrasiye önem verdiği yönündeki görüşlerini ilettiğine dair bir habere yer verilmiştir. *Hürriyet* ise bu tarihte “Boş minibardan uçakta içkiye” manşeti ile Necmettin Erbakan ve R. Tayyip Erdoğan arasındaki farkı “Erbakan'ın 1996'daki yurtdışı gezilerinde katı alkol yasağı uygulanırken, ramazan olmasına rağmen Erdoğan'ın dünkü İtalya gezisinde içki serbestti” şeklinde haber yapmıştır.

15 Kasım 2002 tarihli *Milliyet* gazetesinin manşeti “Dev seçim araştırması” olarak atılmıştır. Bu manşetin haberinde ise Prof. Dr. Yılmaz Esmer'in seçmen davranışları ile ilgili yaptığı araştırma sonucunda en sevilen liderin R. Tayyip Erdoğan olduğunun öğrenildiği belirtilmektedir. On altıncı sayfada ise Meclis'in yemin ederek göreve başlaması “Demokrasi tam yol” başlığı ile okuyucuya duyurulmuştur. Bu tarihte *Hürriyet*'in ekonomi sayfasında “Gül: Biz evi düzenleriz IMF ile sorun çıkmaz” başlığı ile yeni hükümet ve IMF arasında sorun çıkmayacağına ilişkin bir haber yayınlamıştır. *Hürriyet*'in on dokuzuncu sayfasında ise bir haberin başlığı “İtalya basını Türkiye'yi AB'ye uçurdu” şeklindedir. Bu haberde Türkiye'nin AB'ye tam üyeliği konusunda İtalya Başbakan Silvio Berlus-

coni'nin verdiği desteğe İtalyan medyasının da katıldığı belirtilmektedir.

16 Kasım 2002 günü yayımlanan *Milliyet* gazetesinin ilk sayfasında Cumhurbaşkanı ile görüşen R. Tayyip Erdoğan'ın başbakanlık için Abdullah Gül'ü önerdiği, Cumhurbaşkanı'nın da bu isme sıcak baktığına dair bir habere rastlıyoruz. Aynı tarihli *Hürriyet* gazetesinin ekonomi sayfasında Cumhurbaşkanı ve AKP arasında bir gerginlik yaşanmamasının piyasaları olumlu etkilediğine dair bir haber “Borsa %4.8 arttı, dolar 1.6 milyona indi: Sezer'le AKP gerilmedi piyasa coşkuyla oynadı” başlığı ile yayımlanmıştır.

17 Kasım 2002 tarihinde yayımlanan *Milliyet* gazetesi Başbakan Abdullah Gül ile yaptığı röportajı “Tek yetkili benim” manşeti ile duyuruyor. Haberde Abdullah Gül'ün R. Tayyip Erdoğan ile “Kader birliği yaptık. Birbirimize güveniyoruz. Herkes kendi alanında tam yetkili olacak ve otoritesi bulunacak” sözlerine yer veriliyor. Aynı gün birinci sayfada Abdullah Gül Çankaya Köşkü'nde Cumhurbaşkanı ile görüşme yaparken, R. Tayyip Erdoğan'ın da Acil Eylem Planını açıkladığı belirtiliyor. Yedinci sayfada ise iş dünyasının planı olumlu karşıladığı ve bir an önce uygulanması gerektiği yönündeki görüşlerine yer veriliyor. Aynı şekilde *Hürriyet*'te de onuncu sayfada iş çevrelerinin Acil Eylem Planı'na olumlu bakması ve bir an önce uygulanmasına dönük dilekleri “TÜSİAD: İşe doğru başladılar” başlığı ile haber haline getirilmiştir.

18 Kasım 2002 tarihli *Milliyet* gazetesinin manşeti “Biz kardeşiz” şeklinde atılmış ve R. Tayyip Erdoğan ile Abdullah Gül'ün ortak mesajına yer verilmiştir. Bu mesajda Erdoğan ve Gül kader birliği yaptıklarını, sorumluluklarının ortak olduğunu ve işleri birlikte yürüteceklerini ifade ediyorlar. Bu tarihte *Hürriyet* gazetesinin yirmi birinci sayfasında “İktidar geldi ambargo kalktı” başlığı dikkat çekmektedir. Bu haberde R. Tayyip Erdoğan'ın geçen Ocak ayında Washington'a yaptığı gezi sırasında Amerikan yönetimi tarafından pek sıcak karşılanmadığı ama ABD'nin Ankara Büyükelçisi'nin seçimlerden sonra hemen AKP genel merkezine giderek Erdoğan'ı kutladığı belirtilmektedir.

Görüldüğü gibi AKP kurulduktan sonra on beş gün boyunca parti ile ilgili olumlu hiçbir haber yayınlamayan ve AKP'ye ve lideri R. Tayyip Erdoğan'a kuşku ile yaklaşan *Milliyet* gazetesi seçimlerin ardından geçen on beş günlük sürede, AKP'nin ve R. Tayyip Erdoğan'ın "ılımlı" mesajlarını manşete taşımıştır. Avrupa Birliği'nin ve IMF'in AKP ile işbirliği yapacaklarına ilişkin mesajları, TÜSİAD'ın, Avrupa'ya AKP'nin İslamcı bir parti olmadığını anlatma çabaları gazetede sıkça yer almıştır. Ayrıca, daha önce R. Tayyip Erdoğan'dan bahsederken "Tayyip" diye söz eden ve Erdoğan'ın sözleri ve hareketleri ile alay eder bir tutum içinde olan gazete seçimden sonraki günlerde hem Erdoğan'dan Recep Tayyip Erdoğan şeklinde bahsetmeye başlamış hem de alaycı tutumundan vazgeçmiştir. *Milliyet*'in yayın çizgisindeki bu değişim gazetenin Genel Yayın Yönetmeni Mehmet Y. Yılmaz'ı da rahatsız etmiş olacak ki 20 Kasım 2002 tarihli gazetede "Medya İktidarla Balayında Ama..." başlıklı köşe yazısında Yılmaz, seçimlerin ardından neden Adalet ve Kalkınma Partisi'ne medyada bu kadar geniş yer verildiği sorusuna cevap aramaya çalışmıştır. Yılmaz'a göre bunun iki nedeni var. Birincisi, medya yeni hükümetin kamuoyunda yarattığı umut havasını bozmamak için böyle davranıyor. İkincisi, medya yeni hükümetin icraatlarını gördükten sonra eleştirel bir yaklaşım içinde olmak gerektiğine inandığı için böyle bir tutum içindedir. Mehmet Yılmaz'ı böyle bir yazı yazmaya iten nedenin bazı çevrelerden aldıkları eleştiri olabilir iddiasında bulunmak yanlış olmayacaktır.

Hürriyet gazetesinin ise seçimlerden sonra AKP'ye karşı tutumunda bir değişiklik olduğunu söylemek zor çünkü AKP kurulduktan sonraki günlerde de gerek parti gerekse R. Tayyip Erdoğan'dan bahsedilirken *Hürriyet*'in *Milliyet*'e göre daha olumlu bir yaklaşım benimsediğini belirtmiştik. AKP seçimlerden birinci parti olarak çıktıktan sonra da *Hürriyet* bu "çizgi"de yayın yapmaya devam etmiştir diyebiliriz. Seçimlerden sonraki on beş günlük sürede *Hürriyet*'te AKP ile ilgili çıkan haberler şu konularda yoğunlaşmıştır: R. Tayyip Erdoğan'ın AKP'nin laikliğe aykırı hareket etmeyeceği yönünde verdiği taahhütler; AKP'nin kurduğu tek parti iktidar-

nın iş dünyası, IMF ve ekonomik piyasalar tarafından olumlu karşılandığı yolundaki haberler; R. Tayyip Erdoğan'ın kapatılan Refah Partisi'nin lideri Necmettin Erbakan'dan daha farklı, daha "ılımlı" olduğuna dair haberler; ABD'nin ve bazı Avrupa Birliği üyesi ülkelerin AKP'ye verdiği desteğe ilişkin haberler.

Genel Değerlendirme

Milliyet gazetesi AKP'nin kuruluşunun ardından partiye karşı daha eleştirel yaklaşırken seçimlerden sonra daha olumlu bir yaklaşım içine girmiştir. Buna karşın *Hürriyet* gazetesinin AKP ile ilgili yayın çizgisinde seçimlerden sonra önemli bir değişiklik olmamış, gazete yine aynı çizgide partiyle ilgili olumlu haberlere yer vermeye devam etmiştir.

Seçimlerden önce toplumda egemen olan düşünce AKP'nin de diğer İslamcı partiler gibi olduğu, rejim için ve "toplumsal istikrar"² için bir tehlike arz ettiği yönünde oluşmuştur diyebiliriz. Bu nedenle *Milliyet* seçimlerden önce AKP'ye karşı son derece hassas yaklaşmış, partinin "'değiştik" mesajlarını pek inandırıcı bulmamıştır. Fakat 3 Kasım 2002 Genel Seçimlerinden sonra 1987 yılından beri ilk defa bir siyasi partinin tek başına iktidara gelmesi toplumda genel olarak olumlu karşılanmış koalisyon hükümetlerinin çözümediği sorunları AKP hükümetinin çözebileceği yönünde bir kanaat oluşmuştur diyebiliriz. Dolayısıyla merkez medya olarak tanımlayabileceğimiz *Milliyet* de bu olumlu havadan etkilenerek AKP'ye karşı biraz daha ılımlı yaklaşmayı tercih etmiştir diyebiliriz.

Ayrıca seçimlerden sonra *Milliyet* gazetesinin AKP'ye karşı tutumunu bu şekilde değiştirmesinin nedenlerinden biri Türk medya sektörünün sahiplik yapısı ve gelir kaynakları ile ilgilidir tezini ileri sürebiliriz. Türk medya sektörünün devletten aldığı teşvikler, krediler ve kamu ilanlarından elde ettikleri gelir nedeniyle siyasi iktidarla yakın ilişki kurmak durumunda olduğunu belirtmiştik. AKP de 3 Kasım 2002 Genel Seçimlerinde %34.3 oranında oy alıp

² Türk medyasının "toplumsal istikrar"ı koruma misyonu hakkında bkz. Gurkan, 2003.

363 milletvekili çıkarınca sözünü ettiğimiz gelir kaynaklarını tek başına kontrol eder hale gelmiştir. Dolayısıyla AKP diğer iktidar partilerinin yaptığı gibi kendi aleyhine yayın yapılırsa medyaya verilen teşvik ve kredileri azaltabilir, lehine yayın yapılması durumunda ise teşvik ve kredileri arttırabilir. Ayrıca Türk medya sektöründe faaliyet gösteren kurumların aynı zamanda farklı sektörlerde de faaliyet gösterdiği, bu nedenle de medya kurumlarını diğer sektörlerdeki firmalarının kârını arttırmak için kullandıkları yukarıda belirtilmişti. Bu iddia *Sabah* gazetesinde 13 Ekim 2003 tarihinde yayınlanan bir haberle doğrulanmaktadır. Bu habere göre, Doğan Grubu *Milliyet* ve *Hürriyet* gazeteleri ile AKP'ye verdiği destek sayesinde Özelleştirme İdaresi Başkanlığı'ndan satın aldığı Petrol Ofisi (POAŞ)'in devlete ödemesi gereken borcunu hükümetin 2007 yılına kadar ertelemesini sağlamıştır.

Bu noktada yanıtlanması gereken bir soru karşımıza çıkıyor: Aynı gruba ait olan iki gazete nasıl oluyor da aynı parti hakkında farklı çizgilerde yayın yapıyorlar? Bu sorunun yanıtını yine medya sektörünün sahiplik yapısı ve ekonomik çıkarları kapsamında anlayabiliriz iddiasında bulunabiliriz. Şöyle ki, Doğan grubu bu durumda yatay yoğunlaşmanın yani birden fazla gazeteye sahip olmanın avantajını kullanarak hem *Milliyet*'in AKP kurulduktan sonra partiye karşı eleştirel tutumu ile AKP karşıtlarına seslenebiliyor hem de *Hürriyet*'in daha olumlu yaklaşımı ile AKP yandaşlarına hitap edebiliyor. Ayrıca seçimlerden sonra her iki gazetenin de AKP'ye karşı daha çok olumlu haberleri yayınlaması ile hem medya kuruluşları hem de diğer sektörlerdeki yatırımları için devletten alacağı teşvik ve kredilerde bir sorun çıkmaması yönünde adım atıyor diyebiliriz.

Türk medya sektöründe özellikle 1990'lı yıllarda meydana gelen yoğunlaşma eğilimleri, oligopolistik özellikler ve medya gruplarının siyasi iktidarlara kurduğu ilişkilerin niteliği Türkiye'de demokrasinin yerleşmesinin önüne iki önemli sorun çıkarmaktadır. Öncelikle hem yatay hem dikey hem de çapraz yoğunlaşma ile büyüyen medya grupları diğer sektörlerdeki şirketlerinin kârlarının

maksimizasyonu için medya kuruluşlarını kullanmaktadır. Ayrıca yine medya kuruluşları bu yoğunlaşma nedeniyle elde ettikleri ekonomik gücü korumak adına dördüncü kuvvet olarak iktidarı eleştirmek yerine siyasi iktidarlara kendi ekonomik çıkarları doğrultusunda ilişki kurmayı yeğlemektedirler. Bu nedenle demokrasinin yerleşmesi için siyasi iktidarın izlenmesi ve iktidarın kötüye kullanılmasının önlenmesi adına medya üzerine düşen görevi yerine getirmemektedir. Türk medya sektörünün oligopolistik özelliği hem sektöre küçük ölçekli işletmelerin girmesine engel olarak hem de toplumun her kesiminin taleplerini dile getirme şansını azaltarak demokrasinin yerleşmesinin önüne önemli bir engel çıkarmaktadır.

Sonuç

Medya demokrasiye geçişte ve demokrasinin yerleşmesinde farklı görüşlerin dile getirilmesini sağlayarak önemli bir rol oynamaktadır. Buna karşılık demokrasiye özgü düzenlemeler de medyanın özgür bir biçimde faaliyet göstermesine olanak tanımaktadır. Türkiye'de medya-demokrasi ilişkisi incelendiğinde bu ilişkide çeşitli sorunlar bulunduğunu ifade edebiliriz. Medyanın demokrasinin yerleşmesine katkıda bulunacak bir şekilde faaliyet göstermesinin önünde birbiriyle ilintili iki önemli sorun bulunmaktadır. Medya-demokrasi ilişkisinde ilk sorun medyanın değişen siyasi iktidarlara kurduğu ilişkinin niteliğiyle ilgilidir. Yukarıda bahsedildiği gibi Türk medya sektörü özellikle 90'lı yıllarda hem yatay hem dikey hem de çapraz yoğunlaşma ile ciddi bir gelişme kaydedip sadece medya sektöründe değil diğer sektörlerde de faaliyet göstererek oldukça önemli bir ekonomik gücü elinde bulundurmaktadır. Bu konunun devamını sağlamak için AKP örnek olayında da görüldüğü gibi medya değişen siyasal iktidarlara kurduğu ilişkiyi geleneksel görüşün iddia ettiği gibi kamu gözcüsü ve dördüncü kuvvet rolüne uygun olarak değil ama ekonomik çıkarları doğrultusunda şekillendirmektedir.

Medya-demokrasi ilişkisinde ikinci sorun ise şöyle özetlenebilir: Türk medya sektörünün oligopolistik özellikleri nedeniyle isteyen herkes medya sektöründe faaliyet gösterememekte dolayısıyla da demokrasinin olmazsa olmaz koşullarından olan toplumun tüm katmanlarının medyada fikirlerini dile getirme şansına sahip olmaları kuralının uygulanması yönünde ciddi engeller ortaya çıkmaktadır.

Türkiye’de medyanın demokrasinin tüm kurum ve kurullarıyla işlemesine katkıda bulunması, yoğunlaşmayı ve oligopolleşmeyi önleyecek etkili yasal düzenlemelerin yapılmasına, medyanın ekonomik olarak bağımsız hale gelmesine dolayısıyla devletten alacağı teşvik ve kredilere bağımlılık halinin ortadan kalkmasına ve ifade özgürlüğünü sadece kendisi için değil toplumun tüm katmanları için savunacak şekilde bir sosyal sorumluluk bilincine sahip olmasına bağlıdır.

Kaynakça

- Adaklı, Gülseren (2001). "Yayıncılık Alanında Mülkiyet ve Kontrol." *Medya Politikaları*. Beybin Kejanlıoğlu, Sevilay Çelenk ve Gülseren Adaklı (der.) içinde. Ankara: İmge Kitabevi. 145-203.
- Aziz, Aysel (1993). "TRF-Siyasal Yapı İlişkisi: Dünu, Bugunu, Yarını." Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi yayınları- *İLEF Yıllık*. 45-60.
- Curran, James (2002). "Medya ve Demokrasi: Yeniden Değer Biçme." *Medya, Kültür, Sınımsız*. Süleyman İrvan (der.) içinde. Ankara: Alp Yayınevi. 181-261.
- Desmoulin, Nadine Toussint (1993). *Medya Ekonomisi*. Çev. Galip Üstün. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doyle, Gillian (2002). *Media Ownership*. London: Sage Publications.
- Gencel Bek, Mine (2000). "Devlet, Piyasa, Demokratik Bir İletişim Düzeni: Türkiye’de Medyanın Son On Yılı." *İletişim* 8: 9-25
- Gunther, Richard ve Anthony Mughan (2000). "The Media in Democratic and Nondemocratic Regimes: A Multilevel Perspective." *Democracy and the Media: A Comparative Perspective*. Richard Gunther ve Anthony Mughan (der.) içinde. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heper, Metin ve Aylin Guney (2000). "The Military and Consolidation of Democracy: The Recent Turkish Experience." *Armed Forces and Society*, 26: 635-657
- Keane, John (1992). *Medya ve Demokrasi*. Çev. Haluk Şahin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Konrad Adenaur Vakfı (1999). *Türkiye’de Medya ve Seçimler*. Ankara: Konrad Adenaur Vakfı Yayınları.
- Landau, Jacob M. (1976). "The National Salvation Party in Turkey." Reprint from *Asian and African Studies* 11: 1-57.

- O’Neil, Patrick H. (1998). "Democratization and Mass Communication: What is the Link?" *Communicating Democracy: The Media and Political Transitions*. Patrick H. O’Neil (der.) içinde. Boulder, Colorado ve London: Lynne Rienner Publishers. 1-20.
- Sağnak, Mehmet (1996). *Medya-Politik: 1983-1993 Yılları Arasında Medya-Politikacı İlişkileri*. İstanbul: Eti Kitapları.
- Sarıbay, Ali Yaşar (1985). *Türkiye’de Modernleşme, Din ve Parti Politikası: "MSP Örnek Olayı"*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Sönmez, Mustafa (1996). "Türk Medya Sektöründe Yoğunlaşma ve Sonuçları." *Birikim* 92: 76-86.
- Şahin, Haluk (1996). "Özel Televizyonlar ve Demokrasi Atmosferi." *2000’i Yıllara Doğru Türkiye’de TV*. Emir Turam (der.) içinde. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi. 191-195.

Eklere:

TELEVİZYON	Kanal D, CNN Türk, D Fun, Bravo, Galaxy
RADYO	Hür FM, Radyo Foreks, Radyo D
GAZETE	Hürriyet, Milliyet, Radikal, Gözcü, Posta, Finansal Forum, Fanatik, Turkish Daily News
DERGİ	Tempo, Ekonomist, Otoshow, Haftasonu, Top Pop, Delikanlı, Klips, Capital, Blu Jean, Go, Fame, Atlas, Gösteri, Focus, Elele, Paramatik, Hey Girl, Walkman, Elite, Form, Kim, Forire Beaute, Sante, Milliyet Kardeş, Negatif, Maison Française, Max, Amica, AD Net, PC Net, Lezzet, Bebek, Burda, İstanbul Life, Elle, Country Homes, Otomoto, Information Week, Art Décor
BASIM-YAYIN	Doğan Ofset, Doğan Printing Center
TV YAPIM	ANS Production, Hürriyet TV Film Production, D Production
HABER AJANSI	Doğan Haber Ajansı
DAĞITIM	Yaysat, Bir-Yay
MÜZİK	DMC Doğan Müzik Yapım Ticaret A.Ş.
PERAKENDE	D&R Mağaza Zinciri (Raks Ortaklığıyla)

TELEVİZYON	ATV (Çukurova Holding ile Ortak), ATV Avrupa, Kiss TV, Yeni TV
RADYO	Kiss FM, Radio Sport, Şık FM
GAZETE	Sabah, Takvim, Bugün, Fotomaç
DERGİ	Aktüel, PC Magazin, Para, Power, CD Magazin, Bebeğim, Top Sante, Cosmopolitan, Bazaar, Spiderman, He&She, Sofra, Home, Esquire, Comics, Outdoor, Gezi, Gelin, Otohaber, Sinema, Gurme, HouseBeatiful, Domus D
BASIM-YAYIN	Sabah Yayıncılık, Sabah D’Agostini, Binyıl Yayıncılık, Sabah Kitapçılık, Medya Ofset Yayıncılık
TV YAPIM	IPR Uluslar arası TV Video Yapım, Satel, Bilgin İletişim ve Bilişim Production
HABER AJANSI	Sabah Haber Ajansı
DAĞITIM	Birleşik Basın Dağıtım
MÜZİK	Kiss Müzik

* Çeşitli gazetelerde Ekim 2003’te bu gruba ait şirketlerin Park Holding Yönetim Kurulu Başkanı Turgay Ciner’in sahibi olduğu Merkez Gazetecilik A.Ş.’ye beş yıl süreyle kiralandığı yönünde haberler çıksa da Kasım 2003 itibarıyla bu konuyla ilgili elimizde kesin kanıtlar bulunmamaktadır.

Tablo 1: DOĞAN GRUBU

Tablo 2: BİLGİN GRUBU

Tablo 3: UZAN GRUBU

TELEVİZYON	Star, Kanal 6, Teleon, Kral TV
RADYO	Süper FM, Joy FM, Radio Blue, Kral FM, Lokum FM, Metro FM
GAZETE	Star, Damga
DERGİ	Kral Müzik
BASIM-YAYIN	Ulusal Basın Matbaacılık ve Yayıncılık, Birikim Gazetecilik ve Matbaacılık
TV YAPIM	Medya Park, Ultra Film ve Reklam, Prime Prodüksiyon, MBI Reklamcılık ve Filmcilik
HABER AJANSI	Ulusal Medya Haber Ajansı

Tablo 4: İHLAS GRUBU

TELEVİZYON	TGRT
RADYO	TGRT FM
GAZETE	Türkiye, Turkey, Textile Exports, Automotive Exports
DERGİ	PC Life, Net Life, PC Games Life, Gamepro, Computer Life, Tekstil Teknik, Yapı Malzeme Teknik, Hak Plastik Teknik, Medikal&Teknik, Konfeksiyon&Teknik, Matbaa&Teknik, Hotel&Restaurants Food Hitech, Baskı ve Kağıt Dünyası, Türkiye Çocuk Dergisi, Tarih ve Medeniyet, Yemek Zevki, Hanimefil, Bartel Ekonomi, İhlas Otosport
BASIM-YAYIN	İhlas Magazin Yayıncılık, A.Ş., Hakikat, İhlas Turkische Verlags, Huzur Radyo TV A.Ş.
HABER AJANSI	İhlas Haber Ajansı
MÜZİK	İhlas Kasetçilik

Tablo 5: DOĞUŞ GRUBU

TELEVİZYON	NTV, CNBC-E
RADYO	NTV Radyo, Radyo Eksen
DERGİ	NTV Mag, FI Racing, N Style, Popüler Tarih, Car Türkiye
HABER AJANSI	NTV Haber Ajansı Reklam ve Tic. A.Ş.

Tablo 6: ÇUKUROVA HOLDİNG

TELEVİZYON	Show TV, ATV (Bilgin Grubu ile Ortak), Skytürk
RADYO	Alem FM
GAZETE	Akşam, Güneş, Tercüman
DERGİ	Alem, Amann, Platin

Tablo 7: AVRUPA VE AMERİKA HOLDİNG

TELEVİZYON	Cine 5, Supersport, Maxi TV, Playboy, Multicanal Show TV
RADYO	Radyo Viva, Radyo 5, Show Radyo
DERGİ	Marie Claire, Beyaz Butik, Voyager, Adres, Mutfak
BASIM-YAYIN	Aksoy Yayıncılık

Frida Kahlo ve Kendini İfade Etmenin Yolu Olarak Otoportre

Özet

Bu makale otoportre ile ilgilidir. Otoportre, bir ressamın kendi portresini yapması anlamına gelmektedir. Resim tarihi boyunca hemen hemen her ressam otoportre çalışmıştır. Meksikalı ressam Frida Kahlo da hayatı boyunca birçok otoportre yapmıştır. Bu çalışmanın amacı Frida Kahlo'nun üç resmini göstergebilimsel yöntemle incelemektir. Bu resimler Frida Kahlo'nun "İki Frida", "Kırık Sütun" ve "Evrenin Aşk Kucaklayışı" adlı otoportreleridir. Anlam resimlerindeki göstergelerin yan anlamlarından hareketle çözümlenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak, Frida Kahlo'nun otoportrelerinde çok farklı anlamlar ve özellikler vardır. Frida Kahlo otoportreleri yoluyla hayatını, aşkını, acısını, kaygısını, cinselliğini ve Meksika mitolojisini anlatmıştır. Frida Kahlo için otoportre kendini anlatmanın en iyi yolu olmuştur.

Frida Kahlo and Self-Portrait as a Way of Self-Expression

Abstract

This article is about self-portrait. Self-portrait is a portrait of an artist done by himself. Nearly all painters have painted self-portrait through the history of painting. Frida Kahlo, the Mexican painter, painted lots of self-portrait through his life too. The aim of this study is to analyze three paintings of Frida Kahlo by the method of semiotics. These paintings are Kahlo's self-portraits titled "The Two Fridas", "The Broken Column" and "The Love Embrace of the Universe". The meaning was tried to be constructed using the sub-meanings of figures in the paintings. In conclusion there are a lot of different means and properties of Frida Kahlo's self-portraits. Frida Kahlo had explained her life, her love, her pain, her anxiety, her sexuality and about Mexican mythology by means of her self-portraits. Self-portraits have been the best way of explaining herself for Frida Kahlo.

Nimet Ertaş
Ankara Üniversitesi
Eğitim Bilimleri
Fakültesi

Frida Kahlo ve Kendini İfade Etmenin Yolu Olarak Otoportre

Portre bir betimleme çalışmasıdır. "Betimleme bir yer, bir nesne ya da varlığın özellikleriyle ilgili ayrıntılı bilgi verir. Bir kişinin betimlenmesine portre (P) adı verilir"(Kıran ve Kıran (Eziler), 2003:18). Portre resmini iki ayrı şekilde değerlendirebiliriz. Birincisi ressamın kimliği belli olan ya da olmayan bir kişinin resmini yapması; ikincisi ise ressamın kendi portresini yapmasıdır. Bu ikincisi otoportre olarak adlandırılmaktadır.

Bu araştırmada inceleme alanımız otoportreler olacaktır. Otoportre sanat tarihinin vazgeçilmez konularından biridir. Sanat tarihine baktığımızda birçok ressam otoportreye ilgi duymuş ve an az bir tane otoportre yapmıştır. Bu nedenle inceleme alanını sınırlandırmak gerekir. Ressam, sanat tarihi boyunca, bilinçli veya bilinçsiz sebeplerden dolayı otoportre yapmaya sık sık gereksinim duymuştur. Dürer, Goya, Rembrandt, Bacon, Van Gogh, M. Beckmann, F. Kahlo, E. Schiele, de Chirico, Kollwitz, N. Erdok, otoportrelerini yapma ihtiyacının kendilerini çok fazla zorladığını gösteren resamlardan bir kaçıdır. Neden kendi özelliklerine bu denli ilgi göstermişlerdir? Bu sorunun cevabı "Parasal yetersizlik mi?", "Kendi derinliklerine ulaşma ihtiyacı mı?", "Kendi yüzüne, kendi bedenine duyduğu aşk mı?" yoksa "Kendi imgesini sonsuzlaştırmak için mi?" Neden ne olursa olsun, birçok ressam otoportresini yapma ihtiyacı duymuş ve yapmıştır. Otoportre ressamı, kimliğini resim aracılığıyla kurgulamaya çalışarak kimliğini belirgin bir biçimde ortaya koymaya çalışmıştır.

Resim sanatında, sanatçının kendini dile getirmeye yönelik en kesin tavrı otoportre olarak karşımıza çıkmaktadır. Otoportre, kendini buluş ve yeniden fethediş, insanın kendine dönmesi, kendini izleyerek tanımasıdır. Bir başka bakışla otoportre kimliğin ve cinsiyetin doğasını anlama çabası olarak algılanabilir. O, bedeninin ve yüzünün yeniden düzenlenmesi yoluyla yapılan bir kimlik sorgulamasıdır; çünkü, "yüz, yaşam boyu kendimizi kazdığımız bir alandır esasen çeşitli yaşantı içerikleriyle bütünleşen en mahrem sırlarımız hep onda birikir" (Ergüven, 1995:137). Leppert'e göre de otoportre ressamın kendi içsel ihtiyaçlarının ürünüdür:

Öz-portrelerde seyirci ile imge arasında daha büyük bir metaforik mesafe vardır. Sonuçta öz-portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir; hatta bazen seyirci neredeyse alakasız bir duruma düşebilir. Öz-portreler herhangi bir müşterinin değil bizzat ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Öz-portrenin birincil seyircisi bizzat kendi kendisini işleyen ressamdır- "yaratılan" kendisini seyreden birisi olarak. Normalde üreticisiyle tüketici arasındaki mesafe burada ortadan kalkar (212).

Sanatçı kendini bütünüyle tanımak ister; bunun için de kendisine dışardan bakmak ve ne istediğini bilmek ihtiyacı duyar. Benliğini oluşturan tüm öğeleri kavramak ve kendisinin gerçekten de bildiği gibi olup olmadığını çözümlemek ister. Ressam otoportresini yapmaya kalkıştığı andan itibaren kendisiyle bir hesaplaşma içine girer. Çünkü bakışları artık tamamen kendine yönelmiştir. Otoportrenin önemli olmasının bir nedeni de insan yüzünün duyguların, düşüncelerin en iyi ifade edildiği alan olmasıdır. Ressam anlat-

mak istediğini en çok bu alanda vurgular. Kendi yüzü, artık, ressamın bilincinin ve bilinçaltının sahnelendiği alandır; yani ressamın bedeni ve yüzü bir sahnedir. Görsel bir özgeçmiş yaratıcısına çalışan otoportre ressamlarının bu tavrı kendi kişiliğine bilinçli olarak sahip çıktığını göstermektedir.

Michelangelo hayatı boyunca sadece bir otoportre yapmıştır. Bu otoportre onaltıncı yüzyılın ilk çeyreğinde Sistine şapeline yaptığı "Maşer" adlı freskin merkezindedir. Bu freskin tam merkezinde İsa, hemen onun ayağının dibinde Aziz Bartalameo vardır. Aziz Bartalameo bir eliyle, ilk bakışta, ne olduğu kolay anlaşılmayan bir figür tutmaktadır. Daha dikkatli baktığımızda, onun, bir insan figürü olduğunu anlayabiliriz. Söz konusu bu figür Michelangelo'nun otoportresidir. Bu tam anlamıyla grotesk bir figürdür. Aziz Bartalameo onu sanki, bir suçluymuş gibi ya da hemen oradan atılması gereken iğrenç bir yaratılmış gibi tutmaktadır. Michelangelo sanat tarihinde otoportresini yaparken kendine bu denli acımasız davranan ilk ressamdır.

Michelangelo gibi Frida Kahlo da otoportrelerinde kendine acımasız davranan resamlardan biridir. Bu çalışmada inceleme alanımız Kahlo'nun otoportreleri olacaktır. Kahlo'nun otoportre yapmasının da birçok farklı nedeni vardır ve Kahlo'nun otoportreleri birçok farklı ezeliği içerir. Kahlo'nun, inceleme alanı olarak belirlediğimiz resimleri ise şunlardır. "İki Frida", "Kırık Sütun" ve "Evrenin Aşk Kucaklayışı".

Frida Kahlo ve Otoportre

Yirminci yüzyılda sanatçı giderek kendini daha korkusuzca sorgulamıştır. Otoportre sadece, sanatçının varlığının bir kanıtı değil onun kendini yeniden yorumlaması, kendini güzel ve çirkin yönleriyle ifade etmesidir.

Yirminci yüzyıla kadar kendi varlıklarını çeşitli nedenlerle ortaya koyamayan kadın sanatçılar da artık hiçbir kısıtlamaya, sansüre yer vermeden çalışmışlardır. Feminist hareketin de güç kazanma-

sıyla, kendi bedenlerini, tutkularını, cinsel kimliklerini sorgulayan resimler yapmışlardır. Frida Kahlo bu konuda ilk olmuştur. Omurgasının kırılmasına neden olan trafik kazası sonunda yatağa mahkum olan Kahlo'nun otoportre yapmak dışında başka bir alternatifi yoktur. Kahlo'nun yatağının etrafını çeviren paravan bir ayna ile kaplıdır; Kahlo, bu aynada kendini görerek kendisinin ilk modeli olmuştur. Bu Kahlo'ya hakim tarz olan, otoportrelerinin başlamasını açıklamaktadır. O, aynalarda sadece kendi yüzünü, kendi bedenini görmüştür. Kahlo yalnız kaldığında kendisini düşünmüştür. Kendisiyle bir hesaplaşma içine girmiştir. Kendisi şöyle demiştir: "Kendi resmimi yaptım, çünkü o kadar yalnızdım ve çünkü en iyi bildiğim şey kendimdim" (Kettenman, 1993:18). Herrera da Kahlo'nun çok sayıda otoportre yapmasını, onun kendisini tanımak için çok zamanı olmasına bağlamaktadır (1991:3). Nasıl ki güncesinde bedensel acılarını, Meksikalılığını, aşklarını, mektuplarını, ideolojisini, sevmediklerini, sevmediklerini ve en önemli meselesi olan kocası ile (Diego'yla) çatışmalarını, aldatılmalarını anlatmışsa resimlerinde de bunu devam ettirmiştir

Kahlo yatağa mahkum olduğu süre boyunca otoportresini çalışmıştır. Yatalak durumdan kurtulduktan sonra kendine uygun resimsel bir dil geliştirmiştir. Bütün resimlerinde düşüncelerin en iyi ifade edildiği alan olan yüz bir maske gibidir. Çizdiği yüzler değişmemektedir. Edholm'a göre ise Kahlo'nun otoportrelerinde onun yüzü bir muammadır: tam olarak Kahlo'nun ne olduğunu, güzel bir kadın olduğunu göstermesini bir tarafa bırakırsak, anlatması mümkün değildir (166-167). Bu bakımdan onun otoportreleri, kadının erkeğin arzu nesnesi olarak ve bir güzellik nesnesi olarak sunulması geleneğine uyum gösterirken portre ile ilgili başka bir geleneğe meydan okur: Yüz, kişiyi anlatır. Kahlo'nun otoportrelerinde yüz düşüncelerin en iyi ifade edildiği alan değildir. Onun yüzü kendisi ile ilgili bir şey söylemez; çünkü bir maskedir. Bu yargı Kahlo'nun başka bir otoportresinin, 1945 yılında yaptığı "Maske" adlı otoportreyi hatırlatır: Yüzünün önüne tuttuğu bu maske onun gerçek duygularını gizlemektedir. Ama buna rağmen, bu maske Kahlo'nun duygularını başka türlü açığa vurmaktadır. Kahlo yüzünü bir mas-

ke gibi betimleyerek gerçek duygularını yüzü aracılığıyla sunmak-
tan kaçınmıştır. Ancak düşüncelerini ve psikolojik durumunu çeşit-
li semboller kullanarak anlatmıştır. Bu semboller daha çok Meso-
america mitlerinden ve Hıristiyanlık kültüründen gelmiştir.

Otoportre ressamı ister istemez Narkissos mitini çağırır. Bu
çağırışım sanatçıyı narsist (özsever) olarak da değerlendirmemize
neden olur. Psikiyatri narsisizmi bir kişilik bozukluğu olarak değer-
lendirir. Sennett'e göre narsist kişi deneyime açıktır. O deneyimde hep
kendi kendisinin bir ifadesinin ya da yansımalarının peşinde koşar,
her bir özel ilişkiyi ya da anı değerden düşürür; çünkü kendisinin
kim olduğu sorusuna asla yeterli yanıt alamayacaktır (416). Sen-
nett'e göre Narsist kişi kendi benliğinde boğulur. Sennett narsisizmi
Protestan ahlâkla, yani çilecilikle de ilişkilendirmektedir (429).

Kohut narsistik kişilik tiplerini sınıflandırırken "ayna açlığı
çeken kişilikler" den de bahsetmektedir. Psikiyatri eşcinsellik ve
narsisizmi ilişkilendirir. Freud ve Sadger'in değerlendirmeleri bu
yöndedir:

*Freud, Narsisizm Üzerine adlı yazısında, 'narsisizm' terimini ilk kez
1889 yılında Paul Nacke'nin bir tür sapıklığı tanımlamak için kul-
landığından söz eder. Havelock Ellis de 1898 yılında yayımlanan
Oto-erotizm: Ruhbilimsel Bir Çalışma adlı yazısında benzer bir sap-
kın davranışı tanımlamak amacıyla Narkissos efsanesini kullanır.
Freud narsisizm kavramını başlangıçta eşcinsellerin nesne seçimini
tanımlamak amacıyla kullanır. Bu yaklaşıma göre, eşcinsellerin ken-
dilerine benzeyen genç erkekleri cinsel nesne olarak seçmelerinin te-
melinde tıpkı kendi annelerinin kendilerini sevdiği gibi sevebilecek-
leri birini aramalar yatmaktadır" (Aktaran, İşcan, 1995:50).*

Aslında her canlı varlığın payına bir parça narsisizm düşer
ama psikiyatrinin tanımlamaları onu bir tür sapıklık olarak göster-
mektedir:

*P. Nacke bu terimi 1899'da, bir kişinin cinsel bir nesneyi nasıl cins-
sel bir hoşlanma duygusuyla seyrediyor, okşarmış gibi yokluyor
kendini de tam bir doyuma ulaşmaya kadar öylece yoklayıp
sevdiği bir davranışı betimlemek için kullandı (Freud ve Klein,
1994:71).*

Ruhbilimci Heinz Kohut'un narsist kişilik sınıflamalarından
biri de alter-ego kişiliklerdir. Alter-ego alternatif ego, diğer ben ya
da bölünmüş benlik olarak tanımlanabilir. Kahlo, ikiz otoportresin-
de kendi alter-egosunu irdelemiştir. Bu portrenin narsisizm için ya-
pılan bütün tanımlamalara uyduğunu görebiliriz. Bu ikiz otoportre
gerek Freud'un tanımladığı narsisizme gerek Kohut'un ikizlik aktar-
ımı ya da ayna aktarımı gibi tanımlamalarına tam uygunluk gös-
termektedir.

Her insan içinde karşıtlıklar taşır. En yalın olduğunu düşün-
düğümüz insanın bile kendi içinde çatışmalar yaşaması kaçınıl-
mazdır. Ama kişinin içinde karşıtlıklar taşıması ile bu durumun bi-
lincinde olması aynı şey değildir. Sanatçı ile sıradan bir insanın ara-
sındaki fark burada başlar; sıradan bir insan benliğindeki bölün-
müşlüğü farkında değildir ya da çok az farkındadır; sanatçı ise
benliğindeki bölünmüşlüğü daha çok farkındadır ve kim olduğun-
u bilmek için kişiliğindeki karşıtlardan bir bütün oluşturmak ister.
Benliğindeki kaosa bir düzen vermek ister.

İki Frida

Kahlo'nun "İki Frida" adlı çalışması bir ikizlik aktarımı yani
ikiz otoportredir (Res.1). Kahlo bu otoportreyi 1939 yılında yapmış-
tır. Bu bağlamda gördüğümüz figürler şunlardır: Tuvalin tam mer-
kezinde iki kadın figürü görmekteyiz. Her iki figür de otoportredir.
İki portrede de beden hareketi, başın duruşu ellerin hareketi ay-
nıdır. Bazı ayrımlar dışında hareket neredeyse bir yansımadır. İki
kadın figürü yeşilin farklı tonlarındaki aynı hasır sedir üzerine
oturmuştur. Her iki figürün de kalbi beden dışındadır. Birinci
otoportreye F1, ikinci otoportreye de F2 dersek; F1'in üzerinde be-
yaz, dantellerle ve çiçek motifleriyle süslenmiş, tek parça, kapalı bir
Avrupa kıyafeti vardır. F1'in bir elinde bir pens vardır. Pensin
ucuyla kalbinden gelen atardamarın ucunu tutmaktadır. Atarda-
marın ucundan beyaz elbisenin üzerine kan damlamaktadır. Diğer
eliyle de F2'nin elini tutmaktadır. F2'nin üzerinde de dört renkli

(yeşil, mavi, turuncu, beyaz) ve iki parçadan oluşmuş, kolları ve boynu açıkta bırakan Meksika kültürüne özgü bir giysi vardır. F2'nin bir elinde kalbinden gelen atardamara bağlı küçük bir fotoğraf vardır. Diğer eliyle de F1'in elini tutmaktadır. F2'nin elinde tuttuğu fotoğraf Diego Rivera'nın çocukluk fotoğrafıdır. Arka planda koyu renklerde, bol parçalı ve yoğunluğu fazla olan bulutlardan oluşan gökyüzü vardır. F1 ve F2'nin oturduğu sedir, ahşap ve hasırdandır. Zemin kahverengi ve düzdür.

"İki Frida"da Kahlo kendisini iki farklı kişilikte resmetmiştir. Kişiliğinin bir parçası, Diego Rivera'nın sevdiği Meksikalı Frida (F2), Meksika'nın yerel giysisi içinde ve elinde Diego'nun çocukluk fotoğrafını tutmaktadır. Diego Rivera'nın Meksika kültürüne çok büyük bir önem verdiği bilinmektedir. Dolayısıyla Diego'nun çocukluk fotoğrafı aynı zamanda Meksikalı olmayı da simgelemektedir.



Resim 1: Frida Kahlo, İki Frida, 1939.

dir. Öteki ben (F1) ise kanla kirlenmiş beyaz bir giysi içindeki Avrupalı Frida'dır. Meksikalı Frida'nın (F2'nin) kalbinden çıkan atardamar Diego'nun fotoğrafına bağlıdır. Diego, Meksikalı Frida'nın (F2'nin) yaşam kaynağıdır. Kahlo bu resmi evliliğindeki krizlerinden birini yaşarken yapmıştır. Avrupalı Frida'nın kalbinden çıkan atardamardan kan damlamaktadır; çünkü, Avrupalı Frida (F1), Diego tarafından reddedilen Frida'dır. Bu resim Kahlo'nun kişiliğindeki bölünmüşlüğü ne derecede sorguladığını, bölünmüşlüğü-

Göstergeler	Düz Anımlar	Yan Anımlar
F1	/Canlı/+/insan/+/dişi/+yetişkin/+/ esmer/+/esenlikli	/Doğurganlık/+/dişilik/+ /cinsellik/
F1'in bedeninin dışındaki kalp	/Canlı/+/insan organı/+/kırmızı/+/ Yumuşak/+/eseniksiz	/Hastalık/+/acı/+/ölüm/+ /yetersizlik/
Pens	/Cansız/+/eşya/+/metal/+/sert/+/ sıkıyaya yarar/+/sayılabilir/+/eseniksiz	/Şiddet/+/acı/
Beyaz elbisenin üzerine akan Kan	/Cansız/+/sıvı/+/kırmızı/+/ sayılamaz/+/eseniksiz/	/Şiddet/+/ölüm/+/kirlenme/+ /masumiyetin yitirilmesi/
F1'in elbisesi	/Cansız/+/kumaş/+/insan yapımı/ +/giyilir/+/sayılabilir/+/esenlikli	/Modernlik/+/Avrupalılık
F2	/Canlı/+/insan/+/dişi/+yetişkin/+/ esmer/+/sayılabilir/+/esenlikli	/Doğurganlık/+/cinsellik/
F2'nin bedeninin dışındaki kalp	/Canlı/+/insan organı/+/kırmızı/+/ Yumuşak/+/sayılabilir/+/eseniksiz	/Hastalık/+/acı/+/ölüm/+/yetersizlik/
F2'nin elindeki Fotoğraf	/Cansız/+/insan yapımı/+/insan Tasviri/+/sayılabilir/+/somut/+/esenlikli	/Anı/+/bağlılık/+/sevgi/+/belge/+/ +/gerçeklik/
F2'nin elbisesi	/Cansız/+/kumaş/+/insan yapımı/ +/giyilir/+/sayılabilir/+/esenlikli	/Doğallık/+/Meksikalılık/+/ulusallık/
Gökyüzü	/Cansız/+/yumuşak/+/doğal/+/Uzak/+/ somut/+/sayılamaz/+/Eseniksiz/+/açık uzam	/Kasvet/+/tedirginlik/+/ümitsizlik/
Sedir	/Cansız/+/esenlikli/+/sayılabilir/+/eşya/+ /insan yapımı/+/Oturmaya yarar /+/uzam	/dinlenme/+/yorgunluk/
Zemin	/Cansız/+/sert/kahverengi/+/doğal/+/yakın/ +/sayılamaz/+/esenlikli/+/uzam	/Denge/+/sağlamlık/+/güven/
Bıyık	/Cansız/+/doğal/+/ erkek olmakla ilgili	/erillik/+/yereellik/

"İki Frida" adlı otoportredeki göstergelerin anlambilimcileri.

nün derecesini ve onun kendi kişiliğindeki bölünmüşlüğü dengeleme çabasını göstermektedir. Kahlo hem kişiliğindeki bölünmüşlüğü hem de Diego'dan kaynaklanan çelişisini bu şekilde anlatabilmiştir.

"İki Frida" adlı otoportrede sanatçı anlamı benzer ve zıt göstergelerin ilişkisi üzerinden oluşturmaya çalışmıştır. Resme baktığımız zaman, F1 ve F2 benzerlikleri olmasına rağmen karşıtlar. Zemin ve gökyüzü iki karşıt göstergedir. Zemin ne kadar düz, sert ve durağansa, gökyüzü o kadar parçalı ve hareketlidir. Göstergelerin anlambirimciklerine baktığımız zaman yine karşıtlıklar vardır. Bunlar: Canlı/ cansız, esenlikli/ esenliksiz, sert/ yumuşak, insan yapımı/ doğal, sayılabilir/ sayılamaz, modernlik/ ulusallık gibi karşıtlıklardır.

"Makas", "kan", "koyu renkli bulutlar", "yürek", "dudak üstündeki tüyler" gibi esenliksiz göstergeler bu bağlamda alımlayıcıyı aynı şekilde etkilemektedir. Dudak üzerindeki tüyler yani bıyıklar iki durumun göstergesidir. Birincisi eşcinsel eğilimi gösterir. Kahlo'nun lezbiyen ilişkiler yaşadığı bilinmektedir. İkincisi ise Meksikalı soylu kadınlar bıyıklarını almazlar. Bu konuda Frida şöyle söylemiştir: "Bu Diego'yla aramızda sorun olmuştur. Bir gün bıyığımı aldırmağ istemişim, Diego korkunç öfkelenmiştir. Diego bıyığını sever, onun için bu bir ayrıcalık belirtisidir. On dokuzuncu yılda Meksikalı burjuva kadınları İspanyol kökenli olduklarını sergilerlermiş (çünkü malûm, yerliler kösedir)" (Rauda, 1991:252).

Dikkatleri çeken önemli bir nokta resmin tam merkezinde yer alan ellerdir. Nereden ölçülürse ölçülsün eller tam merkezdedir. F1 ve F2'nin elleri tam ortada kenetlenmiştir. Bu Avrupalı modern Frida ile Meksika kültürüne bağlı Frida'nın birbirinde ayrılmaz bütünlüğünü ve göstermektedir. Meksikalı Frida, Avrupalı Frida'nın elini ona güç vermeye çalışır gibi kavramıştır. Bütün göstergeler Meksikalı Frida'nın daha güçlü olduğunu göstermektedir. Avrupalı Frida kan kaybetmektedir çünkü kültürüne yabancılaşmış ve Diego tarafından reddedilmiştir. Avrupalı Frida'nın kalp duvarı yok ve kalp kasları da açıktır. Bu Frida'nın acısının büyüklüğünü gös-

termektedir. Bu otoportre Sennett'in çilecilikle ilişkilendirdiği nar-sisizm görüşünü haklı çıkarır gibidir.

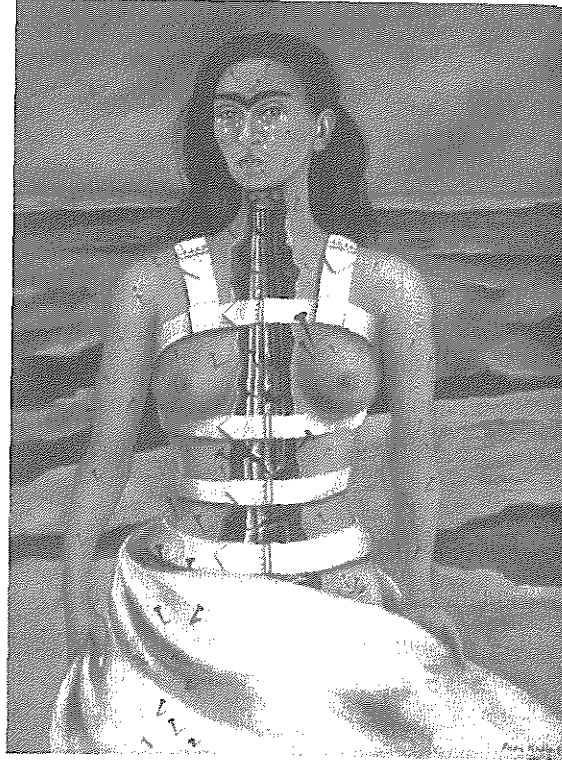
Bu çalışmada uzamı oluşturan öğeler, zemin, arkadaki gökyüzü ve iki Frida'nın oturduğu hasır sedirden oluşmaktadır. "Anlatıda uzamın çeşitli işlevleri vardır. Öncelikle olaylarda bir dekor işlevi görür, bunun yanında, kişileri tanıtmaya yollarından biri olarak da dramatik bir işlev yüklenip olay örgüsünün temel öğesi olabilir" (Kıran ve Kıran (Eziler), 2000:229). Uzamı oluşturan göstergeler anlatılmak istenen duyguyu ve düşünceyi de gösteriyor olabilir. İki Frida'nın arkasında koyu renkte ve bol bulutlu gökyüzü kasvetli ve sıkıntılı bir atmosfer yaratmaktadır. Bu durum hem Frida'nın sıkıntılarını hem de onun kişiliğindeki parçalanmışlığı göstermektedir.

Kırık Sütun

Kahlo bu resmi 1944 yılında yapmıştır (Res. 2). Resmin ana figürü bir kadın figürüdür. Bu figür Frida'dır. Frida'yı baştan aşağıya doğru betimlemeye çalışırsak, güre koyu kahverengi saçlar, bitişik kalın kaşlar ve dudak üstünde tüyleri olan bir portre görürüz. Gözlerden, göz yaşları damlamaktadır. Çenesinin altından kalçasına kadar gövdesi tam ortadan yarılmış ve yarığın içinde, omurga yerine, altı yerden kırılmış olan iyonik bir sütun var. Gövdeyi kemer şeklinde beyaz bir korse sarmalamaktadır. Beyaz bir kumaş kalçayı sarmaktadır. Alnından itibaren kalçaya sarılı olan kumaşa kadar bütün figüre çiviler saplanmış. Arka planda çatlak bir peyzaj ve hiç bulut olmayan kirlenmiş mavi renkte bir gökyüzü görmekteyiz.

Kahlo gücünü çektiği acılardan almıştır. Bu otoportrede kendisini bozulan sağlığı için çelik bir korse giymek zorunda olan bir kadın olarak resmetmiştir. Sanatçı, bu otoportrede bulunan bütün göstergeleri çektiği acıları göstermek için kullanmıştır. Bütün göstergeler yalnızca fiziksel acının değil, büyük bir ruhsal acının da ifadesidir. Aynı acıyı başka resimlerinde de yansıtmıştır. Kırılan parçalarıyla iyonik sütun onun hasar görmüş omurgasının yerini

Resim 2:
Frida Kahlo, Kırık
Sütun, 1944.



alı. İyonik sütun bir taşıyıcı unsurdur ama kırıldığı için artık işlevini devam ettiremez. Bu durum onun çaresizliğini ve kaybettiği gücünü simgelemektedir. Kırık oluş bu resmin en önemli izleğidir. Çivi ise hem kırar hem tutar, birleştirir. Vücudunu saran korse ise varolmak için gösterdiği çabayı simgelemektedir. Vücudundaki yarık, gözlerinden akan yaşlar, soğuk görünüşündeki ifade ve çatlak arazi sanatçının acısının simgesi olmuştur. Arka plandaki çatlak arazi ve bulutsuz, kirli gökyüzü de onun yalnızlığını, sıkıntısını, ümitsizliğini, durumunda bir değişimin olmayacağını anlatmaktadır. Çatlak arazi Mesoamarika inanışındaki "Beşinci Güneş"i ya da "Hareket Güneşi"ni çağrıştırmaktadır. Bu inanışa göre, evrenin yok oluşuna deprem neden olacaktır (Bonney, 1993:54). Kalçaya sarılan beyaz kumaş ise ilk bakışta kefeni çağrıştırmaktadır.

Göstergeler	Düzenlemeler	Yanıtlar
Kadın	/Canlı/+/dişil/+/esmer/+/yetişkin/+/sayılamaz/	/doğurganlık/+/cinsellik/
Korse	/Cansız/+/sağlık için gövdeye takılır/+/sayılabilir /+/sayılabilir/+/esensiz/	/Hastalık/+/sertlik/+/kuşatılma/ +/durağanlık/
Gözyaşı	/Cansız/+/vücudun bir salgısı/+/ Esensiz/+/sayılamaz/	Üzüntü/+/mutсуzлuk/
Kırık sütun	/Cansız/+/mimaride taşıyıcı bir unsur/+/sayılabilir/+/esensiz/	/yıkım/
Bitişik kaş	/Cansız/+/gözün üzerinde bulunan kıl grubu/+/ doğal/+/esensiz/+/sayılamaz/	/erillik/+/yerellik/
Bıyık	/Cansız/+/doğal/+/erkek olmakla ilgili/+/Esensiz/+/sayılamaz/	/erillik/+/yerellik/
Çivi	/Cansız/+/delici ve birleştirici bir gereç/+/metal/+/sayılabilir/+	Acı/+/işkence/+/sertlik/
Çatlak peyzaj	/Cansız/+/doğal/+/esensiz/+/sayılamaz/	/Yalnızlık/+/çaresizlik/+/kuruluk/ +/verimsizlik/+/deprem/
Beyaz kumaş	/Cansız/+/insan yapımı/+ /Örtünmemize yarar/+/sayılabilir/	/Safılık/+/ölüm/+/kefen/
Bulutsuz gökyüzü	/Cansız/+/açık uzam/	/Sıkıntı/+/hareketsizlik/+/değişik olmayış/

"Kırık Sütun" adlı otoportrenin anlambilimcikleri

Bu resimdeki göstergelerin anlambilimciklerine baktığımız zaman, göstergelerin tamamı esensizdir. Ve anlam esensiz göstergeler üzerine kuruludur. Hastalık, kuşatılma, acı, işkence, umutsuzluk, çaresizlik, hareketsizlik, verimsizlik, yıkım gibi yan anlamlar üzerine ve bu anlamların karşıtları kullanılmamıştır. Resimde kullanılan zıtlık ilişkileri ise şunlardır: İnsan yapımı/ doğal, sayılabilir/ sayılamaz, canlı/cansız, dişilik/erillik, sert/yumuşak.

Her okuma bir ya da birkaç düzeyde metinlerarası ilişkidir. Gerçekten de, okumak, aynı zamanda bir metni başka bir metnin ilişkilendirmek, onda yeni bir tat bulmak, o metnin ilginç bir yanını yakalamaktır (Kıran ve Kıran (Eziler), 2003:302). Bu otoportrede de ortak bellekten faydalanılmıştır. Figürün yüzündeki ve vücu-

dundaki çiviler Hristiyan ikonografisine gönderme yapar. Grünewald'ın tahminen 1515 yılında yapmış olduğu "İsa Çarmıhta" adlı resimdeki İsa figürünü çağrıştırmaktadır.

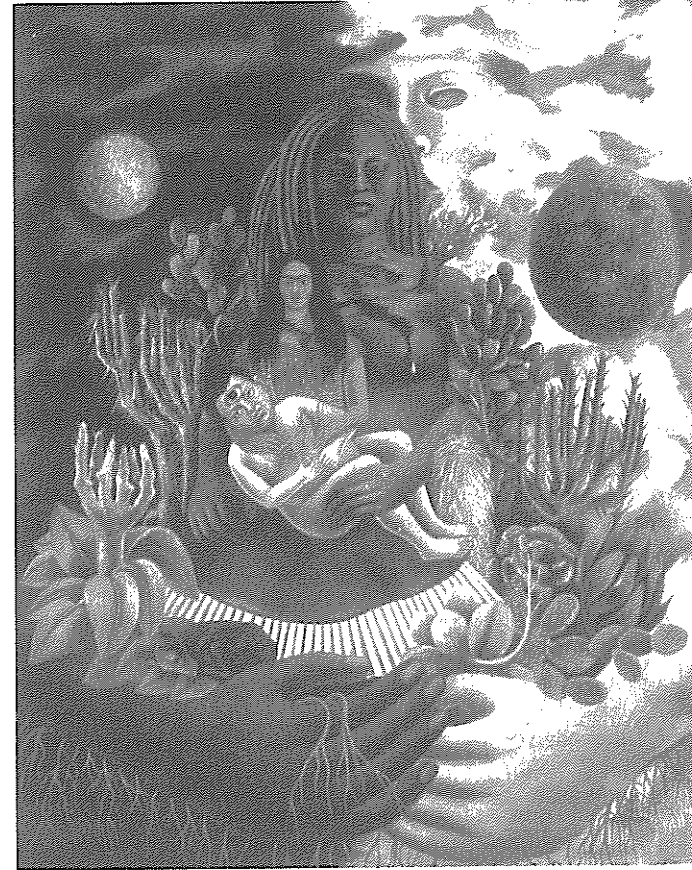
Grünewald, İsa'nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımasız can çekişmenin ürkünçlüğüne dile getirmek için elinden geleni esirgememiştir. Çarmıhtaki işkence, İsa'nın sönmekte olan vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaçların dikenleri, tüm figürü kaplayan irinli yaraların içine dek girmektedir. Karamsı kızıl kan, etin ürkütücü yeşiliyle kesin bir çatışkı içindedir. Çarmıhta gerilmiş İsa, suçsuzca çektiği acının anlamını, yüz çizgileri ve ellerini ürkünç hareketiyle dile getirmektedir (Gombrich, 1992: 269).

Frida'nın bütün vücuduna saplanmış olan çiviler Hristiyan şehitlerinden Aziz Sebastian'ı da çağrıştırmaktadır. Çarmıhtaki İsa'ya göre Aziz Sebastian'la daha fazla benzerlik söz konusudur: "Sebastian üçüncü yüzyılda imparatorun muhafızlarından biri ve gizli bir Hristiyan olduğu söylenen ve inançları yüzünden imparator Diocletian tarafından idam edilen Romalı bir şehitti. Vücuduna saplanan oklarla ölmeyen Sebastian ancak dövülerek öldürülmüştü" (Leppert, 2002:322).

Giovanni di Paolo'nun onbeşinci yüzyılda yapmış olduğu resimde Aziz Sebastian'ın bütün vücuduna oklar saplanmıştır. Ama okların saplandığı noktalarda çok az kan vardır. Frida'nın vücudundaki çivilerin saplandığı noktalarda ise hiç kan yoktur. Sebastian'ın yüzüne baktığımızda hafif yorgun bir ifade vardır ama acı çektiğine dair bir iz yoktur. Frida'nın yüzüne baktığımızda ise büyük üzüntüsünü gösteren gözyaşlarını görürüz.

Evrenin Aşk Kucaklayışı

Kahlo bu otoportreyi 1949 yılında yapmıştır (Res.3). Bu resim kırmızı, kahverengi ve yeşil rengin ilişkisine dayanmaktadır. Resim tam ortadan, yukarıdan aşağıya, ikiye bölünmüştür. Sağ taraf açık tonlarla ve ağırlıklı olarak açık yeşil tonlarla, sol taraf ise ağırlıklı olarak kahverengi tonlarda yapılmıştır. Resmin merkezinde ressamın otoportresi yer almaktadır. Onun kucagında ise Diego çırılçplak yatmakta-



Resim 3: Frida Kahlo, Evrenin Aşk Kucaklayışı, 1949.

dır. Diego bir bebek olarak betimlenmiştir. Diego'nun üç gözü vardır. Üçüncü göz alının ortasında yer almaktadır. Frida'yı kahverengi ve koyu yeşil renklerle biçimlendirilmiş bir kadın figürü kucaklamaktadır. Bu kadın figürü hem tıpkı bir peyzaj hem de topraktan yapılmış bir heykel gibidir. Göğsü "İki Frida" adlı resimdeki çatlak araziye çağrıştırmaktadır. Çatlak araziden koyu kahverengi bir yarık meme ucuna kadar devam eder. Meme ucundan ise süt damlamaktadır. Göğsünde, omzuna yakın bir ağaç bulunmaktadır. Bu figürün saçları da aşağı doğru sarkan bitkilerden oluşmaktadır. Daha arkada bütün bu figürleri kucaklayan bir başka figür vardır. Bu

Göstergeler	Düzanamlar	Yananamlar
Toprak Tanrıçası	/Cansız/+/mitolojik bir varlık/+/esenlikli/	/Doğurganlık/+/bereket/
Kadın	/Canlı/+/ yetişkin /+ / esmer/+ / Anne/+/esenlikli/	/Doğurganlık/+/şefkat/
Çocuk	/Canlı/+/ yetişkin olmayan/+/Esmer/+/esenlikli/	/Masumiyet/+/korunma ihtiyacı/
Üçüncü göz	/Canlı/+/görmeye yarayan bir organ /+ /esenlikli/	/Üstünlük/
Köpek	/Canlı/+/hayvan/+/dört ayaklı/+/Evcil/+/esenlikli/	/Sadakat/+/koruyucu/+/dostluk/+ /Mitolojik varlık Xolotl/
Yeşil	/Bir renk/	/Soğuk/+/yaşam/+/canlılık/
Kahverengi	/Bir renk /	/Sıcak/+/ölüm/+/toprak/+/yeraltı/
Güneş	/Cansız/+/doğal/+/bir gezegen/+ +/sayılmaz/+/ısı ve ışık kaynağı/	/yaşam/+/gündüz/+/enerji/+ /erillik/
Ay	/Cansız/+/Doğal/+/sayılmaz/+ /dünyanın uydusu/	/gece/+/toprak/+/doğum/+/dişilik/

"Evren'in Aşk Kucaklayışı" adlı resmin anlambilimcileri.

figür tam ortadan ikiye bölünmüştür. Sağ yarısı açık yeşil tonlarda, diğer yarısı koyu kahverengi tonlardadır. Bu figürün sağ eli açık yeşil, sol eli ise koyu kahverengidir. Açık yeşil tarafta kırmızı bir güneş ve koyu kahverengi tarafta ise sarı bir ay bulunmaktadır.

Memesinden süt damlayan, omzundan bir ağacın yeşerdiği ve aşağıya doğru çeşitli bitkilerle donanmış olan kadın figürü "Toprak Ana"dır. Kahló'nun bu figürle aslında betimlemeye çalıştığı Mesoamerica mitolojisindeki toprak tanrıçası Cihuacoat'tır. Cihuacoat Meksika'yı simgelemektedir. Çeşit çeşit bitki ve memeden damlayan süt Meksika'nın zenginliğini göstermektedir. Otoportre ve Diego'nun durumu Hristiyan ikonografisindeki Pietaları çağrıştırmaktadır. Kucağa alan Meryem'dir. Kucağa alınan Diego hem çocuk İsa hem de Budizm'in seçilmiş kişisidir. Çünkü, Budizm'e göre üçüncü göz ancak seçilmiş (ermiş) insanlarda bulunur. Üçüncü göz, her insanda bulunan bir çift gözden farklı olarak *zahir* (görünen) alemin ötesindeki *batın* (görünmeyen-özü içeren) alemin algılama işlevine sahip olduğu inanılan ve asıl olarak Hint-Budist düşüncesinde yer alan bir motiftir. Çocuk Diego'nun elinde bir alev demeti vardır. Bu gösterge de Zerdüşt dinini çağrıştırmaktadır. Zerdüşt inancının en kutsal kişisi Zerdüşt'tür ve ateşi yakan da O'dur. Bu motif met-

nin erken anlatımıdır. Metnin tamamı karşıtlıkların birlikteliği üzerine kurulmuştur. Bebek figürü Hristiyanlık, Budizm ve Zerdüşt'lüğün birlikteliğini içeren bir mikro metin durumundadır. Kahlo, Diego'yu üç dinin en kutsal kişileri olarak betimlemiştir: Frida'nın kucakladığı İsa, Buda ve Zerdüşt'tür. Frida Kahlo ayrıca bu figürle gerçekleştirmemiş anneliğine de gönderme yapmaktadır. Diego'yu doğurmadığı çocuğunun yerine koyar. Hem "Meryem Ana" olarak hem de Frida olarak gözyaşı dökmektedir. Onları Meksika kucaklamaktadır. Evrenin kahverengi olan elinin üzerinde kıvrılıp uyuyan köpek esenlikli bir durumu göstermektedir. Bu köpek figürü Kahló'nun kendi köpeğinin portresidir. Köpek adını Meksika mitolojisinden almıştır: Senor Xolotl. Xolotl, Mesoamerica mitolojisine göre yer altı yani ölüm krallığının köpek başlı tanrısıdır. Xolotl, dört kozmik kargaşada ölen kadınların ve erkeklerin kemiklerini yeraltında (*Mitlan*) biriktirir (Saunders, 1993: 240). Normal biçimde ölen insanların, ölü krallığına ulaşabilmeleri için çok uzun ve tehlikeli bir yolculuk yapmaları gerekir. Dağları, bıçak gibi kesen rüzgarları ve yılanları aştıktan sonra korkunç bir nehirden yüzmek gerekmektedir. İşte o zaman Xolotl ölüleri karşıya geçirir. Bu inanış yok olmamış, ölen kişiyle birlikte onu yer altı nehrinden geçirsin diye bir köpek kuklası gömen yerliler var. Dolayısıyla Xolotl figürü resmin kahverengi kısmının ölümü simgelediğini düşündürür. Güneş ve Ay çifti, Mesoamerica halkları arasında, mitlerin yaratılışında temel rolü üstlenir. Ay ve Güneş, kesin olarak, biri erkek diğeri kadın olan iki kardeşdir. Güneş tanrısı enerjinin, gündüzün, ateşin esasıdır. Ay tanrıçası, çocuk doğurmanın, üremenin, hekimliğin esasıdır. Daha eski inanışa göre Ay toprağın ve suyun tanrıçasıdır. Çağımızda ise toprağın ve bitkilerin tanrıçasıdır. Hristiyanlıkla birlikte Ay ve Güneş çifti İsa ve Meryem'i simgelemeye başlamışlardır (Bonney, 1993:60-62). En arka planda yer alan, bütün figürleri kucaklayan ve bulut şeklinde betimlenen figür evrendir. Evrenin tamamı iki renktedir. Bir yarısı açık yeşil diğer yarısı kahverengidir. Bu resimde evren karşıtlıkları barındır; gece/gündüz, yaşam/ölüm, kadın/erkek, canlı/cansız, doğal/yapay, gerçek/mistik, sert/yumuşak, siyah ırk/beyaz ırk karşıtlıkları ve ayrıca Hiris-

tiyanlık/Budizm/Zerdüştlük/Paganizm gibi farklı inanışları da kucaklamaktadır.

Bu resimde Frida'nın acısını gösteren göstergeler ise şunlardır. Frida'nın her bir gözünden inci tanesi gibi birer gözyaşı damlası damlamaktadır. Boynundan bir ırmak gibi kalbine doğru kan akmaktadır. Kan ırmağı kalbine ulaştığında gözyaşı çiçeklerine dönüşür. Kahlo acısını anlatmak için bu göstergelyi (gözyaşı çiçeğini) daha önce de kullanmıştır. Ölüm ise, kıvrılmış uyuklayan bir köpek biçiminde, hemen yanı başında onu beklemektedir.

Herrera ise bu resmi bir evlilik portresi olarak değerlendirilmektedir (2003: 434). 1931'deki "evlilik portresi"nden itibaren Frida Kahlo evliliğindeki olayları tuvallerine kaydetmiştir. Bu evlilik portrelerinde Kahlo sahip olunamayan kocasına karşı takıntısını yansıtmıştır. Frida Kahlo için Diego'nun tam olarak ne ifade ettiğini onun günlüğünde de görmekteyiz (60):

Diego başlangıç
Diego inşacı
Diego çocuğum
Diego erkek arkadaşım
Diego ressam
Diego aşık
Diego "kocam"
Diego arkadaşım
Diego annem
Diego babam
Diego oğlum
Diego= ben=
Diego evren
Birliğin içinde farhlık.

"Evrenin Aşk Kucaklayışı" esasen, göstergelerin düz anlamlarına ve derin anlamlarına bakıldığında son derece esenlikli ve hümanist bir yapıya sahiptir.

Sonuç

Başlangıçta, sanatçı, otoportreyi kendi varlığını ifade etmek, kendisindeki fiziksel ya da psikolojik değişimleri tespit etmek için seçmiştir. Yirminci yüzyıla yaklaştıkça sanatçı kendisi ve içinde bulunduğu koşullarla ilgili çelişkilerini daha özgürce, hiçbir sınır tanımadan, ifade etmiştir.

Bu çalışmada Frida Kahlo'nun üç otoportresini, bu otoportrelerdeki figürlerin düz ve yan anlamlarından hareketle incelemeye çalıştık. Her otoportre kendi başına ele alınarak incelendi. Herrera, Kahlo'nun otoportrelerinin hem psikolojik tedavi hem de inkar olduğunu söylemektedir (1991:4). Ancak resimlerin düz ve yan anlamlarına baktığımızda ise bu resimlerin birer inkar olmadığını aksine birer "içini dökme", "dertleşme" olduğunu görmekteyiz.

Bütüncemizi oluşturan resimlerde kullanılan göstergelerin yan anlamlarının tümü kapsayıp kapsamadığına baktığımızda özellikle eseniksiz olanların, üzüntü, acı, ölüm ile ilgili göstergelerin tümü kapsadığını görmekteyiz (Tablo 1). Yine tümü kapsayan Diego, Meksikalılık ve eşcinsellik ile ilgili göstergeler ise Frida'yı var eden unsurlardır (Tablo 2).

Tablo 1.

Tablo 1.	Yalnızlık	hastalık	üzüntü	acı	ölüm	sadakat	aşk	sıkıntı	dostluk
1. Resim	+	+	+	+	+	+	+	+	-
2. Resim	+	+	+	+	+	+	-	+	-
3. Resim	-	-	+	+	+	+	+	+	+

Tablo 2.

	Meksikalılık	Diego	Eşcinsellik
1. Resim	+	+	+
2. Resim	+	+	+
3. Resim	+	+	+

Sennett'e göre narsist kişi kendi görüntüsünde boğulur. Sennett'in bu fikri sanki Frida Kahlo'yu işaret etmektedir. Çünkü, Frida Kahlo bütüncemizi oluşturan resimlerde hep benzer şeyleri göstermeye çalışmıştır. Frida Kahlo'nun başlangıcından itibaren yaptığı her otoportre Herrera'nın da ifade ettiği gibi (1991:4) bizi hem söylence hem de gerçeklik açısından Frida Kahlo'yla ve onun aracılığıyla da keşfedilmemiş taraflarımızla yüz yüze gelmeye zorlamaktadır. Bütün bu özellik Kahlo'nun resimlerini güçlü ve anlamlı kılmaktadır. Çünkü, iyi bir resim, resimsel elemanların resimsel yasalar doğrultusunda doğru kurgulanması sonucunda ortaya çıkar ama bir şeyler söylemiyorsa, bir şeyler duyurmaya çalışmıyorsa başyapıt olmaya hak kazanamaz. Bir resmin duyurmaya çalıştığı şey, kısaca, sanatçının kendi iç ve dış yaşantısından alınmalıdır.

Kaynakça

- Bonnefoy, Yves (1993). *Amerikan, African and Old European Mythologies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fedholm, Felicity (1992). "Beyond The Mirror: Women's Self Portrait." *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*. Frances Bonner, vd. (der.) içinde. London: Polity Press.
- Ergüven, Mehmet (1995). *Sıradış Görüntüler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, Sigmund ve Melani Klein (1994). *Sız Deli misiniz?* İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Gombrich, E. H (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Herrera, Hayden (1991). *Frida Kahlo: The Paintings*. Tokyo: Harper Collins.
- Herrera, Hayden (2003). *Frida*. Çev., Elif Böke. Ankara: Bilgi.
- İşcan, Cüneyt (1994). *Kendilik Ruhu*. Ankara: Compos Mentis.
- Kahlo, Frida (1995). *The Diary of Frida Kahlo*. Italy: Bloomsdry.
- Kettenman, Andrea (1992). *Frida Kahlo, Pain and Passion*. Germany: Benedict Taschen.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe Kıran (Eziler) (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı.
- Rauda, Jamis (1991). *Frida Kahlo*. Çev., Hülya Tufan. İstanbul: Afa.
- Sennett, Richard (2002). *Kamusal İnanım Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı.
- Saunders, Dr. Nicholas J. (1993). "Mesoamerica." *World Mythology*. Roy Willis (der.) içinde. London: Simon and Schuster Ltd.

Yazı Teslim Kuralları

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

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

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

Yazıların ve özetlerin üzerinde, sadece yazının başlığı bulunmalıdır. Ayrı bir kapak sayfasında yazarlar, isinmelerini, tam ve aşık kurum posta adreslerini bildirmelidirler. Bu bilgiler, hakemlere gönderilmeyecektir.

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

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

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

Yazıların gönderileceği adres

Kültür ve İletişim
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Cebeci 06590 Ankara

Kaynak Gösterme Formatı

Metin içinde kaynak belirtme

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

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

Dergiden makale

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

Editörlü bir kitaptan makale

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

Bir yazarın seçilmiş yazılarından derlenmiş kitabından makale

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

Kitap

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

Çeviri Kitap

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

Derleme Kitap

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

İki Yazarlı Kitap

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

Üç ya da daha fazla yazarlı kitap

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

Yazar olarak kurum adı

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



abone formu *subscription form*

kültür ve iletişim'i nasıl edinebilirsiniz?

Belli başlı kitapçılarda bulabileceğiniz kültür ve iletişim'i abonelik yoluyla da edinebilirsiniz. Yurtiçi abonelik için Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı'nın *Türkiye Vakıflar Bankası Cebeci Şubesi 048-2028817* numaralı banka hesabına abonelik ücretini yatırdığınıza ilişkin dekontu ya da bir kopyasını, aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır. Yurtdışı abonelik için "İLEF Mezunları Vakfı" adına hazırlanmış banka çekinizi aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır.

kültür ve iletişim, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı,
Cebeci 06590 Ankara • Turkey

İsim / Name :

Kurum / Institution :

Adres / Adress :

Posta Kodu / Postcode :

Ülke / Country :

Telefon / Phone :

Faks / Fax :

E-mail :

Abonelik koşulları *Subscription Information*

Yurtiçi Turkey

Tek Sayı 8.000.000 TL.
+1.500.000 TL.

1 yıl (2 Sayı) 14.000.000 TL.
+3.000.000 TL.

Yurtdışı Other Countries *Prices (Postage included)*

Single issue
Individual US\$ 10
Institution US\$ 15

Subscription
Individual
1 year (2 issues) US\$ 15

Subscription
Institution
1 year (2 issues) US\$ 25

Bu form fotokopiyle çoğaltılabilir / You can send the photocopy of this form



abone formu *subscription form*

kültür ve iletişim'i nasıl edinebilirsiniz?

Belli başlı kitapçılarda bulabileceğiniz kültür ve iletişim'i abonelik yoluyla da edinebilirsiniz. Yurtiçi abonelik için Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı'nın *Türkiye Vakıflar Bankası Cebeci Şubesi 048-2028817* numaralı banka hesabına abonelik ücretini yatırdığınıza ilişkin dekontu ya da bir kopyasını, aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır. Yurtdışı abonelik için "İLEF Mezunları Vakfı" adına hazırlanmış banka çekinizi aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır.

kültür ve iletişim, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı,
Cebeci 06590 Ankara • Turkey

İsim / Name :

Kurum / Institution :

Adres / Adress :

Posta Kodu / Postcode :

Ülke / Country :

Telefon / Phone :

Faks / Fax :

E-mail :

Abonelik koşulları *Subscription Information*

Yurtiçi Turkey

Tek Sayı 8.000.000 TL.
+1.500.000 TL.

1 yıl (2 Sayı) 14.000.000 TL.
+3.000.000 TL.

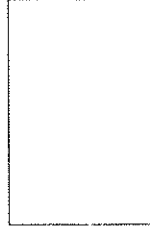
Yurtdışı Other Countries *Prices (Postage included)*

Single issue
Individual US\$ 10
Institution US\$ 15

Subscription
Individual
1 year (2 issues) US\$ 15

Subscription
Institution
1 year (2 issues) US\$ 25

Bu form fotokopiyle çoğaltılabilir / You can send the photocopy of this form



ki dergisi
ankara üniversitesi
iletişim fakültesi mezunları vakfı
cebeci 06590 ankara
turkey



abone formu *subscription form*

kültür ve iletişim'i nasıl edinebilirsiniz?

Belli başlı kitapçılarda bulabileceğiniz kültür ve iletişim'i abonelik yoluyla da edinebilirsiniz. Yurtiçi abonelik için Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı'nın *Türkiye Vakıflar Bankası Cebeci Şubesi 048-2028817* numaralı banka hesabına abonelik ücretini yatırdığınıza ilişkin dekontu ya da bir kopyasını, aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır. Yurtdışı abonelik için "İLEF Mezunları Vakfı" adına hazırlanmış banka çekinizi aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır.

Kültür ve İletişim, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı,
Cebeci 06590 Ankara • Turkey

İsim / Name :
Kurum / Institution :
Adres / Adress :
Posta Kodu / Postcode :
Ülke / Country :
Telefon / Phone :
Faks / Fax :
E-mail :

Abonelik koşulları *Subscription Information*

Yurtiçi Turkey

Tek Sayı	8.000.000 TL. +1.500.000 TL.
1 yıl (2 Sayı)	14.000.000 TL. +3.000.000 TL.

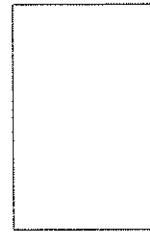
Yurtdışı Other Countries *Prices (Postage included)*

Single issue	
Individual	US\$ 10
Institution	US\$ 15

Subscription Individual	
1 year (2 issues)	US\$ 15

Subscription Intitution	
1 year (2 issues)	US\$ 25

Bu form fotokopiyle çoğaltılabilir / You can send the photocopy of this form



ki dergisi
ankara üniversitesi
iletişim fakültesi mezunları vakfı
cebeci 06590 ankara
turkey



abone formu *subscription form*

kültür ve iletişim'i nasıl edinebilirsiniz?

Belli başlı kitapçılarda bulabileceğiniz kültür ve iletişim'i abonelik yoluyla da edinebilirsiniz. Yurtiçi abonelik için Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı'nın *Türkiye Vakıflar Bankası Cebeci Şubesi 048-2028817* numaralı banka hesabına abonelik ücretini yatırdığınıza ilişkin dekontu ya da bir kopyasını, aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır. Yurtdışı abonelik için "İLEF Mezunları Vakfı" adına hazırlanmış banka çekinizi aşağıdaki abonelik bilgileriyle birlikte bize ulaştırdığınızda derginiz adresinize postalanacaktır.

Kültür ve İletişim, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı,
Cebeci 06590 Ankara • Turkey

İsim / Name :
Kurum / Institution :
Adres / Adress :
Posta Kodu / Postcode :
Ülke / Country :
Telefon / Phone :
Faks / Fax :
E-mail :

Abonelik koşulları *Subscription Information*

Yurtiçi Turkey

Tek Sayı	8.000.000 TL. +1.500.000 TL.
1 yıl (2 Sayı)	14.000.000 TL. +3.000.000 TL.

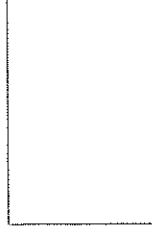
Yurtdışı Other Countries *Prices (Postage included)*

Single issue	
Individual	US\$ 10
Institution	US\$ 15

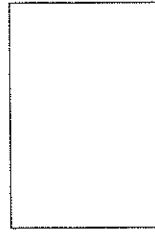
Subscription Individual	
1 year (2 issues)	US\$ 15

Subscription Intitution	
1 year (2 issues)	US\$ 25

Bu form fotokopiyle çoğaltılabilir / You can send the photocopy of this form



ki dergisi
ankara üniversitesi
iletişim fakültesi mezunları vakfı
cebeci 06590 ankara
turkey



ki dergisi
ankara üniversitesi
iletişim fakültesi mezunları vakfı
cebeci 06590 ankara
turkey