

# KÜLTÜR VE İLETİŞİM

*culture&communication*

Yıl: 25 • Sayı: 50  
Eylül 2022 / Mart 2023

Year: 25 • Issue: 50  
September 2022 / March 2023



## kültür ve iletişim

culture&communication

Eylül 2022 / Mart 2023  
Yıl: 25 • Sayı: 50  
September 2022 / March 2023  
Year: 25 • Issue: 50

Sürekli Online Yayın  
E-ISSN 2149-9098

© 2022 kültür ve iletişim.

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

**Sahibi/Owner:** Refik Tabakçı

**Editör/Editor:** Hatice Çoban Keneş

### Yayın Kurulu/Editorial Board:

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

**Editör Yardımcıları/ Assistant Editors:** Murat Can Kabagöz • Gökçe Özsü • Ahmet Eker • Tolga Güngör

### Uluslararası Danışma Kurulu/International Advisory Board:

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

**Yayın Tarihi/Date of Publication:** 26 Eylül 2022

### Yönetim Yeri/Executive Office:

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



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

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

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

# ***İçindekiler***

293

*İnceleme Makalesi*

İnternet ve "Post-truth" İlişkisinin Sosyal Bağlımları: Anti-determinist Bir Yaklaşım  
**Onurhan Demirkol**

319

*Araştırma Makalesi*

Kürt Sineması'nda Devlet Şiddeti, Direniş ve Hafızanın İzini Sürmek  
**Tebessüm Yılmaz**

356

*Araştırma Makalesi*

Bir İletişim Stratejisi Olarak Feminist Karnavalesk Anlatı  
**Elif Bozkurt**

392

*Araştırma Makalesi*

Belleği ve Kimliği Geri Kazanmak: Sami Kadınların Birinci Şahıs Belgeselleri  
**Aygün Şen**

424

*Araştırma Makalesi*

Mekân, Travmatik Bellek ve Edebiyat: Bir Tarihsel Roman Olarak 'Unutkan Ayna'  
**Çimen Günay-Erkol & Hazel Melek Akdik Bener**

447

*Araştırma Makalesi*

Uluslar, Metinler ve Mecralar Arasında: Birinci Dünya Savaşı ve İstanbul'un İşgali ile  
Kurgulanan Sinema Seyirciliği  
**Canan Balan**

475

*Araştırma Makalesi*

Yabancı Gözüyle İstanbul'un Sinemasal Mekânları: Hollywood Stüdyo Dönemi, Casus  
Filmleri ve Turistik Deneyim  
**Sezen Kayhan & Ayşegül Kesirli Unur**

497

*Araştırma Makalesi*

Görsel Sanatlarda Hayvan İmgesinin Hayvan Oluş Bağlamında Tezahürü  
**Nesli Türk**

538

*Kitap Eleştirisi*

Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme

**Sezer Fener**

545

*Kitap Eleştirisi*

Sonsuz Dikkat Dağınıklığı: Gündelik Yaşamda Sosyal Medyaya Odaklanmak

**Damla Akar**

554

*Etkinlik Değerlendirmesi*

“Geriye Kalan: Umut, Dayanışma ve Kararlılık” Etkinliğinin Ardından...

**Mine Gencil Bek**

# Contents

293

*Review Article*

Social Contexts of the Relationship Between the Internet and the “Post-truth”: An Anti-deterministic Approach

**Onurhan Demirkol**

319

*Research Article*

Tracing State Violence, Resistance and Memory in Kurdish Cinema

**Tebessüm Yılmaz**

356

*Research Article*

Feminist Carnavalesque Narrative as a Communication Strategy

**Elif Bozkurt**

392

*Research Article*

Reclaiming Memory and Identity: First Person Documentaries by Sami Women

**Aygün Şen**

424

*Research Article*

Space, Traumatic Memory and Literature: ‘Unutkan Ayna’ As A Historical Novel

**Çimen Günay-Erkol & Hazel Melek Akdik Bener**

447

*Araştırma Makalesi*

Among Nations, Texts and Media: Spectatorship, World War I and the Occupation of Istanbul

**Canan Balan**

475

*Araştırma Makalesi*

Cinematic Spaces of Istanbul Through the Foreign Lens: Hollywood Studio Era, Spy Films and Touristic Experience

**Sezen Kayhan & Ayşegül Kesirli Unur**

497

*Araştırma Makalesi*

Manifestation of Animal Image in Visual Arts in the Context of Becoming Animal

**Nesli Türk**

538

*Kitap Eleştirisi*

Comrade: An Essay on Political Belonging

**Sezer Fener**

545

*Kitap Eleştirisi*

Infinite distractibility: Focusing on Social Media in Everyday Life

**Damla Akar**

554

*Etkinlik Değerlendirmesi*

Next to the: "Residue: hope, solidarity and resoluteness" activity...

**Mine Gencil Bek**



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098

2022, 25(2): 293-318

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1119169

**\*\*İnceleme makalesi\*\***

# **İnternet ve “Post-truth” İlişkisinin Sosyal Bağlamları: Anti-determinist Bir Yaklaşım\***

**Onurhan Demirkol\*\***

## **Öz**

Tesich “post-truth” kavramını ilk kez kullandığı 1992 tarihli makalesinde, gerçeklere erişmenin toplum açısından artık bir öneminin kalmadığına yönelik politik bir eleştiri geliştirir: Hakikatin önemsizleşmesi, ABD’deki despotik yönetim biçimi karşısında toplumsal iradenin boşa çıkmasına dayalıdır. Kavram bu bağlamda, bilginin üretiminden çok tüketim sürecini vurgular ve bireyin, belirlenmişlikleri doğrultusunda gerçekliği yeniden inşa etme ihtiyacına işaret eden eleştirel bir zemin oluşturur. Ancak 2016 yılında ABD seçimleri ve Brexit sürecine bağlı olarak gündeme geliş koşulları, kavramın sosyal medyayla doğrudan ilişkilendirilmesine neden olmuş, bu durum da post-truth çalışmalarında internetin etkisini teknolojik bir belirlenimcilik çerçevesinde değerlendirme eğilimi oluşturmuştur. Manipülatif bilgi ekolojisinde internetin rolü yadsınamaz olsa da, “post-truth” kavramının tek yönlü bir belirlenim kapsamında ele alınması, özündeki eleştirel bağlamları görünmez kılmaktadır. Bu makale, internetin manipülatif bilgi ekolojisiyle olan ilişkisini sosyal boyutları içinde ele almakta ve “post-truth” kavramının gösterdiği eleştirel bağlam içinde irdelemektedir. Bu amaçla, internetteki sosyalleşme biçimleriyle toplumsal koşullar arasındaki ilişki incelenmiş, “mahalle baskısı” ve “susunluk sarmalı” gibi sosyolojik temelli kavramların dijital ortamdaki karşılıkları araştırılmıştır. Böylece, post-truth ve internet arasındaki ilişkinin teknolojik belirlenimci bir doğrultuda ele alınmasının önüne geçebilmek ve bu kapsamda yapılacak çalışmalar için bu ilişkiyi, kavramın özünü koruyacak biçimde karşılıklı olarak kurabilmek amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Post-truth, sosyal medya, dijital mahalle baskısı, dijital susunluk sarmalı.

\* Geliş tarihi: 20/05/2022. Kabul tarihi: 15/08/2022

\*\* Bağımsız Araştırmacı, Dr.

Orcid no: 0000-0002-2451-2794, donurh@yahoo.com

“Review Article”

# ***Social Contexts of the Relationship Between the Internet and the “Post-truth”: An Anti-deterministic Approach\****

Onurhan Demirkol\*\*

## **Abstract**

In his 1992 article, in which he used the concept of “post-truth” for the first time, Tesich developed a political critique that accessing the truth no longer matters for society: The fact that the truth has lost its importance is based on the weakening of the social will in the face of the despotic form of government in the USA. In this context, the concept creates a critical ground that emphasizes the consumption process rather than the production of knowledge and points to the individual's need to reconstruct reality in line with his/her determinations. However, the conditions that came to the agenda due to the US elections and the Brexit process in 2016 caused the “post-truth” to be directly associated with social media. This situation has created a tendency to evaluate Internet platforms' impact within the technological determinism framework in post-truth studies. Although the role of the Internet in manipulative information ecology is undeniable, considering the concept of “post-truth” within the scope of a one-way determination makes the critical contexts at the core of the concept invisible. This article discusses the relationship between the forms of socialization on the Internet and manipulation in their social context. For this purpose, the relationship between the forms of socialization on the Internet and social conditions was examined, and the digital counterparts of sociologically based concepts such as “neighborhood pressure” and “spiral of silence” were investigated. Thus, it is aimed to prevent the technological deterministic interpretation of the relationship between post-truth and the Internet, and to establish this relationship mutually in a way that preserves the essence of the concept.

**Keywords:** Post-truth, social media, digital neighborhood pressure, digital spiral of silence

---

\* Received: 20/05/2022. Accepted: 15/08/2022

\*\*Independent Researcher

Orcid no: 0000-0002-2451-2794, donurh@yahoo.com



## ***İnternet ve “Post-truth” İlişkisinin Sosyal Bağlamları: Anti-determinist Bir Yaklaşım<sup>1</sup>***

### **Giriş**

“Post-truth” kapsamında yapılan akademik çalışmalar, özellikle Oxford Sözlükleri tarafından “yılın kelimesi” seçildiği 2016 yılından sonra, Türkçe literatürde de yoğunlaşmaya başlamıştır. Ancak ele alınış biçimleri takip edildiğinde, kavramın anlamı ve bağlamı üzerinde büyük bir ihtilaf olduğu göze çarpar. Çoğunlukla liberal çalışmalarda “post-truth” kavramı, özellikle dijital çağ ile bağdaştırılarak, bilginin kontrol edilemezliğine, doğrulama mekanizmalarının yetersizliğine ve dolayısıyla “yalanın hakimiyetine” atıfla ele alınmaktadır (bkz. Saquete vd., 2019; Barzilai ve Chinn, 2020; Brashier ve Scacte, 2020; Losifidis ve Nicoli, 2019; Karagöz, 2018; Şimşek, 2018). Post-truth çağı, iletişim araçlarındaki dijitalleşmenin bir sonucu olarak gören Ralph Keyes’in yaklaşımı, kavramın teknolojik determinist bir bağlamda değerlendirilmesinin temel dayanaklarından birini oluşturur. Keyes, “Hakikat Sonrası Çağ” (The Post-Truth Era, [2004] 2017) adlı kitabında, postmodernizmin özneliği kutsayan anlayışını hedef alır ve hakikatin göreceli bir niteliğe bürünmesini, onun hasara uğramasının temel nedeni olarak vurgular. Ancak Keyes’in eleştirileri, modernist bir çerçevede şekillenir ve teknolojinin yarattığı kontrolsüzlüğe dönük karamsar bir yaklaşımı vardır. Keyes’in, gelişiminin henüz başında internet platformlarına dönük eleştirileri, merkezlesizleştirme ve denetimsizlik gibi nitelikler üzerine yoğunlaşır: İnternetin anonim yapısı, hakikate hasara uğratan temel unsurdur (Keyes, [2004] 2017, 264-266).

Ancak kavramı, otantik anlamındaki bağlamlarıyla ele alan ve “yalanın tüketim koşullarını” belirleyen sosyal dinamikleri hesaba katan yaklaşımlarda, bireyin toplumsal gerçeklikler karşısındaki öznel belirlenmişlikleri ön plana çıkar. Bu yaklaşımlarda post-truth, kavramın yaratıcısı Steve Tesich’in (1992) vurguladığı biçimiyle, neoliberal dönemde oluşan açmazlara ve otoriterleşme karşısında toplumsal iradenin zayıflamasına odaklanan, insanın bilgi karşısında edilgen bir konuma gerilemesini, bilime olan güven kaybını, toplumsal kutuplaşmaları ve bilgi-hakikat ilişkisinin kurulamıyor olmasını içeren eleştirel bir boyut kazanır (bkz.;

<sup>1</sup>Bu makale, 2021 yılında kabul edilmiş olan *Manipülatif Bilgilerin Tüketim Sürecinin, Post-truth Zeminde İncelenmesi: Suriyeli Göçmenler Örneği* adlı, yayımlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

McCright vd., 2016; Davis, 2017; Lewandowsky vd., 2017; Harsin, 2018). Bu yaklaşım farklılığı, liberal/eleştirel paradigma farklılaşmasına işaret etmekte, ancak bunun da ötesinde, kavramın otantik anlamına ve işaret ettiği toplumsal koşullara ilişkin, doğrudan bir anlam kaymasını da göstermektedir. Kavramın yorumlanışındaki bu farklılaşma aynı zamanda, internet ve post-truth ilişkisinin incelenmesinde kişiselleştirme algoritmalarına atfedilen role de yansır. Teknolojik determinist yaklaşımlarda, “yankı odası etkisi”, “filtre baloncukları” gibi kavramlar, dijitalleşmenin belirleyici rolüne ilişkin kişiselleştirme algoritmaları olarak değerlendirilir. Post-truth kavramını, bireyin bilgi karşısındaki konumunu belirleyen sosyal boyutları içinde ele alan yaklaşımlarda ise bu kavramlar, toplumsal yaşantıdaki sosyalleşme biçimlerinin ve kutuplaşmaların, dijital ortamdaki yansımaları olarak incelenir (Grömping, 2014; Lewandowsky vd., 2017; Barberá, 2020). Bu ayırım, geleneksel medyaya atfedilen belirleyici ve yansıtıcı rollere ilişkin liberal/eleştirel yaklaşım farklılıklarının, dijital ortamdaki karşılığı olarak göze çarpmaktadır.

Kavram üzerinde böyle bir yaklaşım farklılığı oluşmasının temel nedenlerinden biri, 1992 yılında Tesich tarafından türetilen bu kavramın, 2016 yılında yeniden gündeme geliş biçimini belirleyen koşullardır. Tesich, “Yalanlar Rejimi” (A Government of Lies, [1992] 2021) başlıklı makalesinde bu kavramı belirgin bir biçimde, yalanın “üretim” sürecinden çok “tüketim” sürecini belirleyen toplumsal dinamiklere vurgu yaparak, toplumsal bir eleştiri kapsamında kullanır ve belirli bir tarihsel süreci işaret ederek, toplumun artık “hakikate ulaşmaktan vazgeçtiğini” vurgular:

Şimdiye kadar tüm diktatörler gerçeği bastırmak için çok uğraşmak zorunda kaldı. Bizler, eylemlerimizle, buna artık gerek kalmadığını, herhangi bir öneme sahip gerçeği inkâr edebilecek ruhsal bir mekanizma edindiğimizi söylüyoruz. Özetle; özgür bir halk olarak hakikat-sonrası (post-truth) bir dünyada yaşamak istediğimize yine özgürce karar verdik (Tesich, [1992] 2021: 25).

Tesich, makalesinde bütünlüklü olarak, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki (ABD) despotik yönetim biçiminin, toplumun iradesini boşa çıkarttığı ve bunun sonucunda gerçeklere erişmenin toplum açısından bir önemi kalmadığına yönelik ironik ve sert bir eleştiri geliştirir. Buna göre ABD toplumu, müdahale etme iradesi gösteremediği gerçeklikleri, kendi toplumsal belirlenmişlikleri kapsamında yeniden inşa etmektedir. Yöneticilerin yalanı hakikat biçiminde sunabilmeleri ise, toplumun bu zorunlu

kabullenişinin farkında olmasına dayalıdır. Makaledeki vurgu açık biçimde, sorunun artık “yanlış bilme” değil, “bilmenin yararsızlığı” düzeyinde belirdiğine yöneliktir: Toplum, kendisine sunulan zaferler ile, kendisine olan saygısına sahip çıkmak arasında bir seçim yapmak zorundadır (Tesich, [1992] 2021: 24). Bu yönüyle kavram öz olarak, hakikatlere erişememe sorununa değil, hakikate erişmenin nihai bir amaç olmaktan çıkmış olması sorununa işaret eder. Post-truth, Tesich’in güçlü bir biçimde vurguladığı gibi, toplumun nesnel gerçeklikten uzaklaşmasının nedeni olan sosyal dinamiklere yönelik bir soruna işaret etmektedir.

Ancak kavramın, Tesich’in makalesinden 24 yıl sonra, 2016 yılında Oxford Sözlükleri tarafından “yılın kelimesi” seçilerek gündeme oturması sonucunda, internet ve post-truth arasında belirlenimci bir ilişki kurma eğilimi oluşmaya başlamıştır. Bu durumun oluşmasının temel nedeni, 2016 yılında Donald Trump’ın kazandığı ABD başkanlık seçimleri ve İngiltere’deki Brexit süreçlerinde, konuyla ilgili manipülatif bilgilerin sosyal medyada ulaştığı seviyedir. Bu süreçte Facebook ve Twitter gibi platformlar üzerinde yüz binlerce sahte hesap açılmış ve siyasi taraflar, birbirlerini yalan ve sahte bilgilerle yıpratmaya çalışmıştır. O dönemde yapılan bir araştırmaya göre Trump hakkında Facebook üzerinden yayınlanan yalan haberlerin okunma oranı, *The Washington Post*, *The New York Times* gibi gazetelerin okunma oranını geçmiştir (Silverman, 2016). Bu süreçte “post-truth” kavramının internetteki aranma sayısında büyük bir artış olmuş ve kavram, Oxford Sözlükleri tarafından “2016 yılının kelimesi” seçilmiştir (<https://languages.oup.com>, 2016). Post-truth kavramının 2016 yılında bu şekilde yeniden gündeme gelmesi, kavram üzerine yapılan çalışmalar üzerinden iki temel sorunun varlığını ortaya çıkartmıştır. İlk sorun, özellikle liberal çalışmalarda, hakikatin önemsizleşmesi sorununun özünü oluşturan siyasi belirlenimlerin yerine, internet platformlarının belirleyiciliğini öne çıkartma eğilimiyle ilişkilidir. Böyle bir eğilim, kavramın otantik içeriğini oluşturan ve hakikatin toplumlar için önemini kaybetmesine neden olan sosyal dinamiklerin göz ardı edilmesine yol açabilmektedir. İkincisi ise, internete atfedilen teknolojik belirlenimciliğin, internetin bir medya aracı olarak toplumsal olguları yansıtma niteliğini göz ardı etmesiyle ilişkilidir.

Jason Harsin (2018: 25), kavramın ele alınışındaki bu ayrım noktasını işaret ederek, post-truth çalışmalarının da geleneksel medya çalışmalarındaki gibi, “liberal/eleştirel” karşıtlığı içinde bir eğilim gösterdiğini vurgular. Buna göre Batı’daki liberal akademik çevre, post-truth çalışmalarında “gerçeğin kaybolmasına yönelik bir

panik havası” içinde oldukları için, “gerçeğin kurtarılması”ndan ve bilgilerin doğrulanması üzerine yapılan çalışmalardan ibaret bir literatür yaratmaktadırlar. Ancak Harsin’in de belirttiği gibi, post-truth kavramını oluşturan düşünce ikliminin sosyal boyutları şu şekilde sıralanabilir: “Post-sömürgeciliğin artışı, ekolojik sömürdeki yükseliş, neoliberal politikaların neden olduğu yükselen eşitsizlikler ve erkek-egemenliğin geri dönüşü” (Harsin, 2018: 25). Bu yüzden de post-truth üzerine yapılacak çalışmaların, tüm bu toplumsal boyutları kapsayacak biçimde sosyal bir bütünlük içinde yapılması gerekir. Nitekim kavramın Oxford Sözlükleri tarafından yapılan tanımı da, “duyguların ve kişisel kanaatlerin belirli bir konu üzerinde kamuoyunu belirlemede rasyonel gerçeklerden daha fazla etkili olması durumu” şeklindedir (languages.oup.com, 2016). Hem bu açık anlamına bakıldığında, hem de Tesich’in makalesindeki anlamıyla değerlendirildiğinde, post-truth kavramının, Harsin’in vurgulamış olduğu biçimde, toplumun hakikatle ilişkisini oluşturan sosyal bağlamları içinde ele alınması gerektiği görülmektedir.

Bu bağlamda, “post-truth” kavramını “manipülasyonla mücadele” kapsamında ele almak ve internet platformlarını da bu ilişkinin belirleyici öznesi kabul etmek, liberal/eleştirel yaklaşım farklılıklarının da ötesinde, kavramsal bir odak kaymasını gösterir. Böyle bir odak kayması ise, toplumların hakikatle kurdukları çarpık ilişkinin toplumsal ve tarihsel boyutlarının göz ardı edilmesine neden olacaktır. İnternet platformlarında bilginin kontrol edilebilmesine dönük zorluklar ve bilgi kirliliğinin ulaştığı yüksek boyutlar, manipülasyon sorununun yalnızca güncel bir görüntüsü olarak okunabilir. Bununla birlikte, toplumsal kutuplaşmaların yükselmesi ve buna bağlı olarak hakikatin belirlenmesinde öznel belirlenmişliklerin öne çıkması, insanların kendi doğrularını ve yanlışlarını seçmelerine neden olabilmektedir. Post-truth kavramı bu bağlamda, hakikatin kendisinde gerçekleşen hasar görme süreçlerini sosyal boyutlarıyla incelemek ve toplumsal parçalanmışlıkları dijital platformlar üzerinde takip edebilmek için bütünlüklü bir eleştirel zemin sunmaktadır. Bu çalışmada manipülatif bilgi ekolojisi ile internet arasındaki ilişki bu zemin kullanılarak incelenmiş ve bu ilişki, doğrultusu ve yönü açısından sosyal bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Bunun için, internet platformlarına teknolojik belirlenimci olmayan bir zeminde yaklaşmış, internetin “bilgi” ve “hakikat” gibi kavramlarla olan bilişsel boyuttaki ilişkisi, kişiselleştirme algoritmalarının işleyişindeki toplumsal dinamiklerle birlikte ele alınmıştır. Böylece internet ve manipülasyon ilişkisi, “post-truth” kavramının çizdiği

toplumsal çerçeveye bağlı kalınarak incelenmiştir. Böyle bir okuma, “post-truth ve internet” ilişkisi kapsamındaki çalışmaların, kavramın özündeki eleştirel bağlamı koruyacak biçimde yapılabileceği bir yaklaşım oluşturma potansiyeline sahiptir.

## **İnternetin “Veri”, “Enformasyon” ve “Bilgi” Kavramsallaştırmaları İçindeki Konumu**

Bireyin hakikatle olan ilişkisini internet platformları üzerinden tartışabilmek için, öncelikle öznenin bilincinde hakikati oluşturan “veri” (data), “enformasyon” (information), “bilgi” (knowledge), gibi kavramları ayırt edebilmek önemlidir.<sup>2</sup> Bu kavramların doğru konumlandırılması, hakikati oluşturan sürecin tanımlanabilmesini sağlayarak, medya aracının niteliklerini de daha doğru biçimde ortaya koyacaktır. Karl Kalthoff ve Sarah Cummings, “veri” kavramını, “özetleme, düzeltme, hesaplama, sınıflandırma ve içerik işlemleri aracılığıyla değer eklenmesiyle enformasyona dönüştürülen” bir öge olarak tarif ederler (Kalthoff ve Cummings, 2001’den aktaran, Yılmaz, 2009: 98). Buna göre veri, “yorumsuz ve içeriksiz biçimler ve/veya olgulardır.” Dolayısıyla “veri”, işlenmemiş ham enformasyon, “enformasyon” ise bağlam kazandırılmış veridir. Nitekim Russell Ackoff, veri ve enformasyon arasındaki farklılıkların, onların yararlılıkları ve işlevsellikleriyle ilgili olduğunu ifade eder: Enformasyon, “ne kadar”, “ne zaman”, “nerede”, “ne” ve “kim” gibi sözcüklerle başlayan soruların yanıtlarındaki somut betimlemelerden oluşturulur (Ackoff, 1999’dan aktaran, Yılmaz, 2009: 99).

Enformasyon ile bilgi arasındaki kavramsal farkı ise, o enformasyonu işleyecek olan bireyin zihnindeki rasyonel süreç oluşturur. Veriyi enformasyona dönüştüren şey onun işlenmesiyle, enformasyonun bilgiye dönüşme sürecinde bireyin enformasyona işlevsel biçimde anlam kazandırması gerekir. Enformasyon, herhangi bir araç tarafından işlenip sistemleştirilebilir. Ancak birey için bilginin anlamı, onun birikimleri, bakış açısı ve deneyimleri doğrultusunda işlenen bir sürece işaret eder. Bu yüzden de özne hakikati kurarken, edindiği bilgiyi tüm öznel deneyimleriyle ve inançlarıyla oluşmuş olan bakış açısı altında sınıflandırır. Bunun sonucu olarak da öznenin bilgiyi kullanarak bir hakikate ulaşması, her zaman ideolojik bir potansiyele

<sup>2</sup>Türkçedeki “bilgi” sözcüğü, İngilizceden hem “information” hem de “knowledge” sözcüklerinin karşılığı olarak çevrilebilmektedir. Bu çalışmada “hakikat” kavramı ile olan ilişkisi bağlamında bu kavramların ayırt edilebilmesi için “bilgi” sözcüğü, “knowledge” sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet İnam (2006). *Yaşamla Yoğrulmuş Bilgi*. İstanbul: Say.

sahiptir. Davenport ve Prusak (2001: 27) “bilgi” kavramını şöyle açıklar: “belli bir düzen içindeki deneyimlerin, değerlerin, amaca yönelik enformasyonun ve uzmanlık görüşünün, yeni deneyimlerin ve enformasyonun bir araya getirilip değerlendirilmesi için bir çerçeve oluşturan esnek bir bileşimdir. Bilgi, bilenlerin beyinlerinde ortaya çıkar ve orada uygulamaya geçirilir.” Bireyin “bilme” süreci ise bir anlamlandırma mekanizmasını zorunlu kılar ve dolayısıyla, nesnelere anlam yükleyen ideolojik süreç, bilginin hammaddesidir.

Bu kavramsal çerçevede ele alındığında, internetteki “bilgi” akışının kullanıcı için “hakikate” dönüşmesi, öznenin bilinci dahilinde gerçekleşen ve onun bakış açısını, deneyimlerini kullanarak işleyen bir süreçtir. Bu bağlamda bilginin “gerçekliği” ve bu gerçekliğin hakikati inşa etme süreci, öznel deneyimlerin oluşturduğu ideolojik bir süreç içinde yapılır. Orhan Hançerlioğlu “gerçek” ve “hakikat” kavramlarının arasındaki farkı bu bağlamda açıklar: “Gerçek, nesnel gerçekliği, hakikat ise bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansısını dile getirir. Hakikat gerçeğin kendisi değil yansıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir” (Hançerlioğlu, 1985: 276).

Buradaki “düşünce ile nesnesi arasındaki uygunluk” vurgusu, bilgi ve hakikat ilişkisi hakkındaki epistemolojik tartışmaları, post-truth kavramının işaret ettiği politik bağlama taşımak için uygun bir zemin hazırlar: Düşünce ve düşünce nesnesi arasındaki uygunluk durumu, bilginin aydınlatıcı işlevine atfedilen role ilişkindir. Aydınlanmacı anlayışın temelinde yer alan ve bilginin özgürleştirici, ilerlemeci niteliklerine atfedilen rol, Tesich’in vurguladığı gibi, günümüzde işlevini yitirmiş görünmektedir. Toplum, üzerinde müdahalede bulunamadığı gerçeklere ulaşmayı istememektedir. Bu yüzden de hakikat, bu uygunluğun olmadığı, yani toplumsal düşüncenin nesnel gerçeklikle başa çıkamadığı ölçüde, hasar görmeye mahkumdur.

İşte bu bağlamda post-truth, toplum için temel sorunun, “bilgi bombardımanına” maruz kalan bireyin nesnel gerçeği seçebilme zorluğu olmadığına işaret eder. Hakikatle ilgili asıl sorun, insanların “inanmak zorunda hissettikleri” gerçeklikleri seçme ve gerçekliklerini ideolojik olarak inşa etme zorunluluğudur. Bu çerçevede düşünüldüğünde, internetin, kullanıcı için bir “hakikat inşa etme aracı” olduğu söylenebilir. İnternetteki bilgi, algoritmaların oluşturulma amaçlarına uygun biçimde, işlenmiş paketler şeklinde sunulur. Sınırsız veri bombardımanıyla karşı karşıya kalan kullanıcıya, bu durumla başa çıkma yolu olarak ideolojik eğilimlerine uygun “gerçeklik

kategorileri” oluşturulmuştur. Bu durum, tek yönlü bir teknolojik belirlenimden öte, toplumsal bir belirlenimin karşılıklı olarak mutlaklaştırılmasına işaret eder.

Aynı durum sosyal medyada bir başka tartışmayı daha gündeme getirir: Web 3.0.’ın, özellikle yapay zekanın, “kalabalığın gürültüsünü, kitlelerden gelen bilgiğe dönüştürmesi” (Kroeker, 2010: 16) niteliği, sosyal medyanın yarattığı bilgi akışının niteliğini tarif eder. Kişiselleştirme algoritmaları, “kalabalığın gürültüsünü” analiz ederek, “genel kanı”yı yaratır ve bir bilgi biçimi olarak kullanıcının karşısına getirir. Bu açıdan sorun, salt yanlı ve manipülatif haber kaynaklarına ilişkin bir sorun değildir; bireyin ihtiyaç duyduğu “çoğunluğun sesi”, “azınlıkların sesinin bir araya getirilmiş hali” olarak sunulabilmektedir. Bu durum da, yukarıda kavramsal nitelikleri belirtilerek tanımlanmış olan “bilgi” kavramının, sosyal medyadaki “bilgi akışı” kavrayışından çok farklı olduğunu gösterir. Bilgi, veriler hedefe ulaştığında, yani öznenin bilincinde bilişsel bir sürece girdiğinde ve “bakış açısı”, “birikim” ve “deneyim” gibi kategoriler eşliğinde anlam kazanmaktadır. Oysa sosyal medyadaki süreç, öznel deneyimi ezebilecek bir genel kanı yaratmakta, böylece duygu ve kanaatlerin, bir “çoğunluk” algısı tarafından işleme sokulduğu ideolojik bir süreci mümkün kılmaktadır. Bu da, hakikatin önemsizleşmesine vurgu yapan post-truth kavramının, internet ve birey arasındaki teknolojik bir belirlenim kapsamında değil, birey-toplum gerilimine işaret eden bir kapsamda ele alınması gerektiğini göstermektedir. Bu sorgulamalar, insanın bilişsel süreci ile sosyal medyadaki bilgilenme süreci karşılaştırdığında daha belirgin biçimde görülebilir.

## **İnternetin Bilgi Kaynağı Olarak Bilişsel Düzeydeki Konumu**

Jan van Dijk *Ağ Toplumu*’nda (2018), bireyin bilgi ile olan ilişkisini bilişsel düzeyde ele alır ve fiziksel ortamdaki öğrenme ile internet ortamındaki öğrenme arasındaki farkları araştırır. Buna göre insan zihninin bilgiyi işleme sürecinde, yüz yüze iletişim ve dijital ortamdaki iletişim arasında temel olarak “durum-bağımlı işleyiş” ve “bütünsel işleyiş” açısından farklar vardır. Durum-bağımlı işleyiş, bireyin sosyal deneyimlerle kazanmış olduğu bir niteliktir. İnsanlar arasındaki etkileşimde, bu etkileşime giren tarafların karşılıklı anlaşılabilirliği varsayılır ve bu durum karşılıklı bir işbirliğine dayalıdır. Yüz yüze iletişimin faydası, olası anlaşmazlıklara karşı zorlukları saptayıp çözümler üretebilmesidir. İnsan iletişimi bir “deneyimler ve durumlar” arka planına sahiptir ve buradan beslenir. Dijk, dijital ortamda ise bireyin ekipman ve yazılımların eğilimlerini

(türetilmiş niyetlilik) kısmen anladığını vurgular. Dijital ortam, iletişim sırasında çıkacak olan aksaklıkları giderecek ve hatta fark edecek durumda değildir. Yapay zekanın, yüz yüze iletişimdeki gibi bireysel ölçekte değil, aynı anda çok sayıda kişiyi “gözlemleyerek” etkileşime geçtiklerini yorumlama yeteneği, insanlar arası iletişimin potansiyelinden çok uzaktır (Dijk, 2018: 338-339). Bilginin yorumlanması sürecinde oluşan bu farklılık, internet kullanıcısı için hakikatin inşası sürecinde de önemli bir farklılaşmaya neden olur. Öznenin bilgi aracılığıyla hakikati kurma sürecinde, öznel deneyimleri ve buna bağlı olarak oluşan bakış açıları, internet kullanıcısı için yaşamın doğal seyrine uygun olamayacak kadar geniş bir sosyal ölçekte işler. Dijk’in dikkat çektiği nokta, bireyin gündelik hayatındaki fiziksel çevresi ile sosyal medyadaki sanal çevresi arasındaki farkı göstermektedir. Toplumsal birey, kendi deneyimlerine ve bakış açısına bağlı olarak doğal seyrinde oluşan sınırlı bir sosyal çevre içindeki etkileşimle hakikati inşa eder. Sosyal medya ise, Kirk Kroeker’in deyişiyle (2010: 16), “kalabalığın gürültüsü”nü nesnel kılıp, bireyin öznel yanını bu yapay nesnellige ezdirir. Hakikatin hasar görmesi bu bağlamda, gündelik yaşamın ölçeklenmiş sosyal formunun yok edilmesine ilişkin bir sorun olarak ortaya çıkar.

Bütünsel işleyiş ise, sürekli değişebilen bağlamlarda algıyı organize etme, yorumlama ve etkileşime geçebilme yeteneğidir ve insanın yaşamsal deneyimleriyle oluşur. İnsanlar bir görüşü, aynı anda bir çok şemayı kullanarak elde eder. Maarten Coolen (1986) bu niteliği somut bir örnekle anlatır: “Fiziksel koşulları nedeniyle insanlar, özel yönlerine girmeden önce, tüm dahili ilişkileriyle birlikte bütünü gözlemler. Örneğin insanın yüzündeki –gözler gibi- belirli detayları fark etmeden, bir arkadaşımızın yüzünü gördüğümüzde onu tanırız.” (Coolen, 1986’dan aktaran Dijk, 2018: 340). Oysa dijital ortamda, parçalı olarak oluşan enformasyona dayalı, atomize bir algılama biçimi vardır. Bu verilerin bölük pörçük iletimi algoritmalar tarafından adım adım işlenir ve böylece algı ve biliş ayrılmış olur (Dijk, 2018: 340). Bütünsel işleyişin dijital ortamda uğradığı dönüşüm, yalnızca teknik işleyişe dair bir fark değildir: İletişim biçimi bu şekilde değişen bireyin, bilgiyi elde etmek için fiziksel dünyayı deneyimleme ihtiyacı zayıflar. Bu durumdaki birey için, elde ettiği bilginin sosyal bir bağlamı olması zorunluluğu ortadan kalkar ve bilgi ihtiyacı, enformasyon ihtiyacına dönüşür. Böylece bağlamsız enformasyon, kullanıcı için “bilgi” biçiminde görünmeye başlar.



İşte bu durum, hakikati hasara uğratan unsurlardan biri olarak ortaya çıkar: Bütünsel bir deneyimden yoksun olan birey, sosyal bağlamları olmayan enformasyonla donandığında, onun için hakikat anlayışı da bağlamsız bilgiye dayalı hale gelir. Bu açıdan Evan Davis'in (2017), post-truth çağı incelerken "yalan haber" olgusunun eski ve yeni halini karşılaştırdığı çerçeve önemlidir. Davis, yalan haberin medya tarihi boyunca var olan bir sorun olduğunu vurgulamakla birlikte, yeni yalan biçimlerinin oluşmasında, "gerçek" diye dayatılanın yapısal olarak bağlamsız olmasına dikkat çeker. Bu bağlamsızlık, olguların doğrulanabilir ya da yanlışlanabilir olmasını engelleyen bir koşul yaratır (Davis, 2017: 121-158).

Bireyin öğrenme sürecindeki bütünsel işleyişin gördüğü hasar, Davis'in "bilginin bağlamsızlaşması" vurgusu ile birlikte ele alındığında, internetin post-truth ile olan ilişkisini tek yönlü bir belirlenim içinde yorumlamanın, temel bir eksiklik barındıracağı görülür: Bilgiyi bütünsel bir deneyimden yoksun bırakarak onu bağlamsız kılan koşul, o bilginin toplumsal işlevinin zayıflamasıyla oluşmaktadır. Buradaki eleştiri, yönetim biçimleri üzerindeki iradesi zayıflayan bireyin, eline geçirdiği bilgi ile ne yapacağını bilemez bir duruma geldiğine ilişkindir. Hakikatin hasara uğraması, nesnel bilgiye ulaşma zorluğunun değil, bilginin özgürleştirici işlevini yitirmesinin bir sonucudur. Toplumsal kesimler, "ihtiyacını duydukları" gerçeklikleri seçmekte tamamen özgürdürler ve bu ironik ilişkiyi oluşturan toplumsal koşul, nesnel gerçeğe erişmenin pratikte dönüştürücü bir işlevinin olmamasıdır. Davis'in dikkat çektiği şey de, toplumsal iradenin toplumsal işleyiş üzerindeki belirleyici gücünün zayıflaması ve buna bağlı olarak da, hakikate erişmenin nihai bir amaç olmaktan çıkmış olmasıdır. Benzer biçimde, Neil Postman'ın, bilginin bilişsel boyuttaki dönüşümüne yönelik vurguları da bu bağlamda önemlidir. Postman gibi, insanlık tarihini teknolojik belirlenimlere göre bölümleyen bir düşünür, hakikatin toplumsal yaşantıdaki dönüşümünü, bilginin bağlamsızlaşmasına bağlar:

Bilgi bir atık haline geldi, artık insanlığın en temel sorularını cevaplamaktan acizdi ve günlük sorunların çözümü hususunda güç bela yararlı olmaktaydı. Başka şekilde ifade edecek olursak, Teknopoli'nin geliştiği ortamda bilgi ve insan arasındaki bağ koparıldı; bilgi gelişigüzel bir şekilde, başka hiçbir bilgiye yöneltmeden, muazzam oranlarda, yüksek hızlarda ve teoriyle, manayla ya da amaçla bağını koparmış bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Postman, 2006: 84-85).

Zygmunt Bauman, dijital iletişim biçimlerine ilişkin olarak yaptığı ilk çalışmalarında internete belli bir belirleyici rol atfetese de, sonrasında bu konuda

daha temkinli bir tutum sergiler. Bauman'ın David Lyon'la birlikte kaleme aldığı *Akışkan Gözetim*'de (2012) sosyal medya ile toplumsal yapı arasındaki ilişkinin karşılıklı olarak kurulduğu görülür: "Sosyal medya sadece toplumsal parçalanmanın bir sonucu değil, aynı zamanda toplumsal parçalanma da muhakkak ki sosyal medyanın bir sonucudur" (Bauman ve Lyon, [2012] 2013: 14). Burada vurgulanan karşılıklı ilişki, toplumsal bir parçalanmışlığı verili olarak kabul eder. Bu parçalanmışlığı doğrulayan geniş ölçekli bir saha çalışmasında da, post-truth çağı meydana getiren en önemli unsurların, sosyal sermayenin düşüşü, bilime olan güven kaybı, ekonomik eşitsizliğin yükselmesi ve kutuplaşmaların artması olduğu ortaya konulmuştur (Lewandowsky vd., 2017: 353). İnternetteki parçalanmışlık, haber kaynaklarının bireyselleşmesinden, internet ağlarının algoritmik olarak bölümlenmelerine kadar geniş bir yelpazede incelenebilir. İnternetin bilişsel çerçevedeki nitelikleri bu sosyal boyutlarıyla incelendiğinde, verili toplumsal koşullarla dijital iletişim biçimleri arasında karşılıklı olarak işleyen bir belirlenim ilişkisi olduğu görülmektedir. Bilginin bağlamsızlaşmış ve parçalanmış yapısı, insanın bütüncül yaşam deneyimini işlevsiz kılan ve böylece hakikatin dar bir çerçevede, pragmatik biçimde belirlenmesini sağlayan bir faktör olarak öne çıkar. Tesich'in post-truth kavramı ile işaret ettiği toplumsal eleştiri, bilgiyi bağlamsız biçime sokan toplumsal dinamiklerle, hakikatin inşasında asli unsur olan insan iradesinin zayıflaması arasındaki ilişkiyi kapsamaktadır.

### **Dijital Mahalle Baskısı**

"Mahalle baskısı" kavramı ilk kez, Şerif Mardin tarafından, *Religion, Society and Modernity in Turkey* (2006) adlı kitabı üzerine 2007 tarihinde gazeteci Ruşen Çakır'la yaptığı bir röportajda kullanılmıştır (Çakır, 2008: 17). "Kavram bu tarihten sonra Türkiye'nin gündemine oturmuş ve bu kavram üzerinden Türkiye'nin siyasi yapısı irdelenmeye başlanmıştır" (Çetin, 2010: 85). Mardin bu kavramı "mahalle havası", "mahalle İslam'ı" gibi farklı şekillerde de kullanmış ve öz olarak, küçük çevrelerin birey üzerindeki baskısının etkilerine değinmiştir. Emre Kongar bu olguyu, "bireyi biçimlendiren, onun tutum ve davranışlarını belirleyen, sosyal psikolojinin 'grup dinamiği' alanına giren ünlü 'grup baskısı' kavramının, tüm ilişkileri de kapsayarak topluma egemen olması, bireyleri ve toplumu belli bir yöne sevk etmesi" olarak açıklar (www.kongar.org, 2010).

Mahalle baskısının dijital ortamdaki karşılığını tartışabilmek için, öncelikle kavramın sosyolojik kökenini oluşturan “büyük ve küçük gelenek” ayrışmasının belirginleştirilmesi gerekir. Adnan Çetin (2010: 83-85), Mardin’in, “gelenek” kavramını irdelerken Robert Redfield’in sınıflandırmasını kullandığını aktarır. Buna göre gelenekler “küçük gelenek” ve “büyük gelenek” olarak ikiye ayrılır ve kültürün ana gövdesi bu iki gelenek biçimiyle biçimlenir. “Küçük gelenek, kırsal bir hayat yaşayan ve tarımla geçinen insanların kültüründen büyük gelenek ise başta yönetici sınıf olmak üzere şehirde yaşayan insanların kültüründen müteşekkildir.” (Mardin, 2008: 22). Mardin’e göre “Türk küçük toplumu cemaat niteliği taşıdığı için bu toplumda ‘normlardan sapmalara karşı hoşgörü’ yok denecek kadar azdır” (2008: 185). Mardin mahalle baskısına örnek olarak, Türkiye’nin güneyinde yapılmış bir incelemeyi aktarır: “Antalya yakınlarındaki bir köyün sakinleri, köy dışından birinin köyden toprak satın almasına hiçbir itirazlarının olmayacağını, ancak öncelikle “mahallî adetleri” öğrenmeleri şartıyla toprağı işlemelerine izin vereceklerini ısrarla dile getirmişlerdir.” (Mardin, 2008: 185).

Mardin’in, mahalle baskısını, “büyük gelenek” diye tanımlamış olduğu daha sistematik baskı aygıtlarından ayırt ederek, “küçük gelenek” ile bağdaştırması ve bunu toplumdaki “cemaat” biçimindeki yapılarla ilişkilendirmesi, Howard Rheingold, Manuel Castells, Jan van Dijk gibi birçok düşünürün ağ toplumunun niteliklerinden biri olarak tanımladığı “sanal cemaatler” ile birçok noktada bağdaştırılabilir özellikler taşır. Rheingold, “sanal cemaat” (*virtual community*) kavramını ilk defa, 1987 yılında yayımladığı “Virtual Communities: Exchanging Ideas Through Computer Bulletin Boards” isimli makalesinde, “yüz yüze iletişim kurma imkanı bulamayan, düşünce ve fikirlerini, BBS’ler veya benzeri dijital ağlar üzerinden paylaşan kullanıcı topluluklarını” ifade etmek için kullanmıştır (Haberli, 2012: 123-124). Bu anlamıyla sanal cemaatler, ortak düşünceler ve ideolojik yaklaşımlar üzerinden birbirleriyle etkileşime geçme ihtiyacı duyan bireylerin oluşturduğu grupları işaret eder. Böyle bir ihtiyaç, Bauman’ın işaret ettiği toplumsal parçalanmanın bir sonucu olarak ortaya çıkar: Fiziksel ölçekte zayıflayan toplumsal irade, sosyal medya üzerinden konsolide olarak telafi edilmeye çalışılır. Toplumsal kesimlerin kendilerine ait gerçeklik kurguları da bu bağlamda, onları belirleyen ideolojik koşullara bağlı olarak bir “hakikat inşası” sürecine işaret eder. Post-truth kavramının bu bağlamdaki karşılığı da, hakikatin bu ideolojik inşa

sürecine işaret ederek, toplumsal irade ile bilginin nesneliliği arasındaki ilişkide görülebilir.

Castells de, ampirik internet araştırmacısı Barry Wellman'ın sanal cemaatlerle fiziksel cemaatleri karşılaştırdığı noktaya dikkat çeker:

Wellman'ın dikkat çektiği kilit nokta, 'sanal cemaatler'in 'fiziksel cemaatler'e karşıt olmadığıdır. Belli kuralları ve dinamikleri olan, başka cemaat biçimleriyle etkileşim içinde olan farklı cemaat biçimleridir. Ayrıca, eleştirel sosyal bilimciler, genelde muhtemelen kırsal kesimde var olmayan, ileri, sanayileşmiş ülkelerde de kaybolmuş sıkı sıkıya bağlı, belli bir mekanda bulunan, bir aidiyet ve destek kültürüne sahip pastoral bir cemaat mefhumuna örtüllü olarak göndermede bulunur (Castells, 2008: 477-478).

Castells, sanal cemaatlerdeki bireylerin arasında güçlü bağlar olduğunu vurgular ve bağları zayıf olan kullanıcılar arasında bile karşılıklı destekleyiciliğe ilişkin güçlü kanıtlar olduğunu belirtir. Buna göre sanal bağlar, giderek uzamsal olarak dağıldığından çok sınırlı sosyal hayatlar yaşamakta olan insanlara toplumsal ilişkiler kurma olanağı yaratır ve bu cemaatlerde çoğunluğun hoşuna gitmeyen bir cümle bile bireyin tamamen dışlanmasına yol açabilir (2008: 475-479). Buradaki vurgu, yine hakikatin inşasındaki nesnel boyutun zayıflamasına neden olan öznel bir zaafiyete yöneliktir. Castells'in sanal cemaatlere verdiği örnekler genellikle ideolojik ve politik temellidir. Köktenci Hıristiyan gruplar, ABD'deki milisler ve Meksika'da Zapatistalar, sanal cemaatleşmeyi yoğun kullanan gruplardır (2008: 483-484). Castells, sanal cemaatlerdeki iç baskının ve dışlama mekanizmalarının ağ aracılığıyla toplumsal bir hakimiyet oluşturduğunu vurgular: "Toplumsal hakimiyetin farklı zamansal ve uzamsal çerçevelerde, işlevlerin ve insanların seçici bir biçimde kapsanması ya da dışlanmasıyla icra edildiğini savunuyorum" (2008: 577).

Görülebileceği gibi "sanal cemaat" kavramı, Redfield'in "küçük gelenek" kavramının dijital karşılığı olarak, Mardin'in vurguladığı mahalle baskısının da dijital koşullarına işaret etmektedir. Bu durumda dijital mahalle baskısı, toplumsal yaşantıdaki gruplaşmaların baskıcı niteliğinin, ağ toplumundaki yeni sosyallik biçiminde de yine ağdaki gruplaşmalar üzerinden işlediğine işaret eder. Sanal cemaatlerin fiziksel gruplara göre çok daha geniş ölçekli grupları bir araya getirebilmesi ise, birey ve toplum arasındaki çarpık bir etkileşimi gündeme getirir: İnternet üzerinde, fiziksel yaşamda bir araya gelmesi mümkün olmayan sayıda kullanıcının cemaatleşebiliyor olması, "yankı odası" etkisi gibi algoritmalar sayesinde,

“hakikat” kavramının inşasında yapay bir etki yaratma potansiyeline sahiptir. Bireyin gündelik yaşantısında bilgiyle olan ilişkisi, sosyal çevresiyle olan somut deneyimlerine bağlı olarak gelişmekteyken, internetteki sosyalleşme, ideolojik gruplaşmaları “kutuplaşma” seviyesinde konsolide ederek hakikati hasara uğratabilmektedir. Toplumsal gruplaşmaların oluşturduğu iç baskı mekanizmaları ise, “kabul görme” ve “dışlanma” motivasyonlarına bağlı olarak bireylerin “gerçeklik seçimlerini” belirleyebilecek sosyal boyutlara sahiptir. Bu durum, dijital mahalle baskısının post-truth kavramı ile ilişkisini doğrudan kurabilecek bir zemin yaratır: kullanıcıların bilgiyi değerlendirmelerinde kişisel kanılarının, bilginin nesnelliğinin önüne geçebiliyor olması, gerçeklik anlayışının öznel boyutunu etkili kılmaktadır. Bu bağlamda kişiselleştirme algoritmalarının yardımıyla kendi gerçeklik çerçevesini kuran kullanıcı için, hakikate ulaşmaktan çok, gerçekliği “seçme” ve “kurgulama” eğilimi oluşur. Bu eğilimler, Tesich’in toplumsal iradenin zayıflamasına ilişkin vurgularına karşılık gelecek biçimde, post-truth çağın, hakikati hasara uğratan başat niteliğini oluşturur. Mahalle baskısı ile sanal cemaatlerin işleyiş mantığı birlikte ele alındığında, sosyalliğin dijitalleşmesinin toplumsal yapının dönüşmesi üzerinde doğrudan belirleyici bir rol oynamadığı, verili toplumsal koşulları, olduğu biçimiyle dijital ağlara aktarmanın aracı olarak işlev gördüğüne dönük bir karşılıklı belirlenim göze çarpar. Dijital mahalle baskısı bu bağlamda, internet ve “post-truth” kavramı arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisini betimleyen çerçevelerden birini imleyebilmektedir.

## Dijital Suskunluk Sarmalı

“Suskunluk sarmalı” kuramı, Elisabeth Noelle-Neumann’ın 1974 yılında “The Spiral of Silence: A Theory of Public Opinion” (*Suskunluk Sarmalı: Bir Kamuoyu Kuramı*) başlığıyla yayınlanan makalesiyle literatüre girmiştir. Kurama göre, kişisel kanaatlerinin başkaları tarafından paylaşıldığına inanan kişiler, bir dışlanma korkusu olmadan bu kanaatlerini açıklama eğilimi gösterirler. Ancak dışlanma korkusu, bireyler arasındaki suskunluk sarmalı sürecini harekete geçiren temel güçtür. Toplum içinde insanlar, çevrelerindeki toplumsal görüşlerin neler olduğunu gözlemlerler; kabul gören ve görmeyen görüşlerin neler olduklarını saptarlar ve buna göre düşüncelerini açıklamak ve gizlemek arasında seçimler yaparlar (Noelle-Neumann, [1974] 1998: 32). Bu durum çoğunluğun düşüncelerinin sürekli olarak güçlenmesine neden olur. İnsanların, genel kanıyı takip etmekte kullandıkları en önemli araç ise

medyadır. Noelle-Neumann ([1974] 1998: 228-229), tartışmalı bir konu hakkında azınlığın ve çoğunluğun görece gücünün, medya tarafından çarpıtılmış olarak görüldüğünü, egemen medya hangi kesimin sesini daha güçlü biçimde temsil ediyorsa insanların da buna göre konuşma ve susma eğiliminde olduklarını söyler. Noelle-Neumann buradaki “konuşma” ve “susma” eylemlerini yalnızca sözcüklerle sınırlamaz: “Yakaya rozet takılması, arabaya bir çıkartma yapıştırılması konuşmaktır; bir görüşe sahip olmamıza rağmen bunları yapmamaksa susmaktır. (...) 1960’larda bir erkeğin saçını uzatması konuşmaktı.” ([1974] 1998: 49-50). Suskunluk sarmalı kuramı yalnızca politik tutumlarla sınırlı değildir; tüm toplumsal davranışlara ilişkin bir tutum biçimini tarif eder: “Moda, yeniyken insanın dışlanmadan açıkça gösterebileceği, bir süre sonra da dışlanmamak için açıkça göstermek zorunda olduğu davranış biçimidir (Noelle-Neumann, [1974] 1998: 140).

İlk bakışta suskunluk sarmalı kuramının işaret ettiği toplumsal baskı mahalle baskısına benzer görünmekteyse de, baskının olduğu toplumsal ölçek ve yapı bağlamında önemli bir fark vardır. Mahalle baskısı, “küçük gelenek” ölçeğinde, belirli bakış açıları ve ideolojik tutumlar üzerinden oluşmuş gruplaşmalar içinde gerçekleşen bir “iç baskı” biçimi olarak kavramsallaştırılır. Suskunluk sarmalı kuramı ise “sadece birbirini tanıyan gruplar içinde değil, toplumun, ortak uzlaşmanın dışına çıkan bireyleri dışlamak ve toplumdaki ihraç etmekle tehdit ettiği, (...) bireylerin de dışlanma korkusuna sahip olduğu” görüşünden hareket eder (Noelle-Neumann, [1974] 1998: 234). Bu yönüyle suskunluk sarmalının dijital ortamdaki etkisi, sanal cemaatlerin oluşturduğu baskı mekanizmalarının ötesinde, toplumsal gündemi oluşturan ve daha geniş ölçekli uzlaşım konuları üzerinde şekillenen genel kanılar üzerinden gözlenebilir. Bu açıdan, dijital mahalle baskısını yeterince hissedenden kullanıcı için gruplar arası geçişkenlik, dijital suskunluk sarmalının oluşturduğu baskıya nazaran, görece daha kolay olabilir. Dijital mahalle baskısı yaşayan kullanıcı için tehdit, gruptan dışlanmak iken, dijital suskunluk sarmalı, toplumsal bir dışlanma tehdidi taşır. Bu da, suskunluk sarmalında işleyen baskı mekanizmasının, egemen ideolojiyle daha güçlü bağlara sahip olduğu anlamına gelir. Bireyin, toplumsal ölçekli bir dijital ağ içinde düşüncelerini ifade etme biçimini belirleyen çoğunluk algısı, aynı zamanda onun hakikat algısını da doğrudan belirleyen bir sosyal dinamik haline gelir. Tesich’in, post-truth çağın ve hakikatin önemsizleşmesinin temel unsuru olarak vurguladığı dönüşüm de, toplumsal iradenin somut gerçekliklere müdahale etme yönündeki

işlevinin zayıflamasına ilişkindir. Bu anlamda dijital suskunluk sarmalı da Redfield'in "büyük gelenek" kategorisine koşut biçimde, post-truth kavramının işaret ettiği hakikat bozulununun dijital bir etkisi olarak görülebilir.

Nitekim, suskunluk sarmalının dijital platformlar üzerindeki işleyişine dair önemli çalışmalar mevcuttur. Asuman Kutlu (2019: 52-53), bu konudaki en kapsamlı çalışmalardan birinin, PEW Araştırma Merkezi tarafından 2014 yılında yapıldığını aktarır. Bu araştırma, Edward Snowden'in 2013 yılında ABD Ulusal Güvenlik Dairesi'ne (NSA) ait gizli belgeleri deşifre etmesi üzerine, 1801 katılımcı ile yapılmıştır. Snowden'in sızdırdığı belgelerin yaklaşık yüzde biri, *The Guardian* ve *The Washington Post* tarafından yayınlanmıştır. Bu belgelerde yer alan çok sayıda suç bilgisinin içinde, hükümetlerin yasa dışı telefon dinlemelerinden üst düzey devlet yetkililerinin terör örgütleriyle kurduğu ilişkilere ve rüşvet belgelerine kadar çok sayıda ifşa bulunmaktadır. Snowden ABD mahkemelerince casusluk suçlamasıyla suçlanmakta ve 2013'den beri Rusya'da yaşamaktadır.

NSA belgeleri üzerine yapılmış olan araştırmalar, hakikatin önemsizleşmesi bağlamında toplum-bilgi ilişkisini ortaya koyar niteliktedir. Kutlu'nun aktardığı araştırmaya göre, NSA belgeleriyle ilgili olarak sosyal medyada paylaşım yapmak ABD'de yasal olmasına rağmen, katılımcıların yalnızca yüzde 42'sinin, sosyal medya hesaplarından konuya ilişkin paylaşım yapmayı göze alacağı ortaya çıkmıştır (Kutlu, 2019: 52-53). Benzer biçimde, bu konudaki görüşlerinin yakın çevresi tarafından paylaşıldığını düşünen kişiler, görüşlerini diğer kişilerle paylaşmaya daha eğilimli iken, bu durumun sosyal medya kullanımında da geçerli olduğu görülmüştür. Öte yandan, sosyal medyadaki arkadaşlarının ve takipçilerinin Snowden olayına ilişkin görüşlerini paylaşmadığını düşünen katılımcıların hem gerçek hayatta, hem de sosyal medyada daha fazla otosansür uygulama eğiliminde olduğu ortaya çıkmıştır (Aktaran Kutlu, 2019: 52-53). Sonuç olarak sosyal medyanın, NSA belgeleriyle ortaya çıkan hayati gerçekleri tartışmak için alternatif bir ortam oluşturmadığı, suskunluk sarmalı kuramının etkilerinin, sosyal medya için de geçerli olduğu sonucu ortaya konmuştur. Bu durum, sosyal medyanın bilgiyi manipüle eden niteliğine değil, "önemsizleştirici" niteliğine işaret etmekte, böylece kullanıcıların hakikatle olan ilişkisinde dışlanma tehdidinin rolüne dikkat çekmektedir.

Facebook üzerine ABD'de yapılmış olan bir başka çalışma, yine suskunluk sarmalı etkisinin, dijital iletişim ortamlarında da oluştuğunu göstermiştir (Lang,

2014'den aktaran Kutlu, 2019: 53). Çalışmaya göre, dışlanma tehdidi ve kamuoyunda oluşan düşünce ikliminin dışında kalma kaygısı, dijital ortamda da düşüncelerin ifade edilmesinin önemli bir belirleyicisidir. Çalışmada, düşüncelerinin kamuoyu tarafından paylaşıldığını düşünen kişilerin daha az dışlanma tehdidi hissettikleri ve düşüncelerini Facebook'ta daha fazla ifade etme eğiliminde oldukları ortaya konmuştur. Başka bir araştırmada ise, internetteki dışlanma korkusunun, fiziksel ortamdakinden daha az hissedildiği saptanmıştır (Liu ve Fahmy, 2011). Ancak kullanıcılar, internette daha az otokontrol ihtiyacı duymalarına ve daha az dışlanma korkusu duymalarına rağmen, iletişim içinde oldukları topluluklarda baskın fikirlerin karşısındaki bir düşünceyi ifade etme söz konusu olduğunda, olası eleştirilerden ve olumsuz cevaplardan çekindikleri için kendilerini ifade etmekte cesaretsiz davranmaktadırlar (Liu ve Fahmy, 2011: 54). Na Y. Lee ve Yonghwan Kim'in (2014) Güney Kore'de gerçekleştirdikleri bir başka araştırma ise gazetecilerin Twitter kullanımları üzerinedir. Bu araştırmanın sonuçlarına göre gazeteciler, hükümetin performansı hakkındaki görüşlerini, Twitter'daki hakim görüşe göre şekillendirmektedirler: Twitter'daki hakim görüş kendi görüşlerinin karşındaysa, değerlendirmelerini açıklama konusunda daha çekingen davranmakta ve o konuda daha az haber yapmaktadırlar (Lee ve Kim, 2014: 275). Yine Twitter üzerine yapılmış bir başka çalışmaya göre kullanıcılar, kendi görüşlerinin çoğunluk tarafından bir kez onaylandığını gördüklerinde bile, bu düşüncelerini açıkça ifade edebilmektedirler. Ancak bu durumda kullanıcıların, yalnızca çoğunluğun oluşturduğu bir ağ içinde olduklarında açık sözlü olabildikleri, küçük gruplar içindeyken aynı açık sözlülüğü gösteremedikleri ortaya çıkmıştır (Miyata vd., 2015: 1137-1138).

Bahar Pehlivan'ın, 2019 yılında gerçekleştirdiği araştırması ise, Türkiye'deki sosyal medya kullanıcıları için suskunluk sarmalının işleyip işlemediğini sorunsallaştırmıştır. Çalışmaya katılan internet kullanıcılarının yaklaşık yüzde 70'i, sosyal medyadaki ifade özgürlüğüne dair, "Eğer bir düşüncemi toplum içerisinde söyleyemiyorsam, sosyal medyada da dile getirmeyi tercih etmem." cevabını vermişlerdir. Bu cevabı verenlerin içinde kadınların sayısının erkeklerden anlamlı biçimde fazla olması da, yine toplumsal boyuttaki baskı mekanizmasının dijital ortamda da sürdüğünü göstermektedir (Pehlivan, 2019: 121).

Görülebileceği gibi suskunluk sarmalının etkileri, tıpkı mahalle baskısında olduğu gibi, hem kuramsal boyutuyla hem de araştırma sonuçlarıyla, dijital ağlarda da



gözlenebilmektedir. Dijital suskunluk sarmalı bu yönüyle, Redfield'ın "büyük gelenek" ile işaret ettiği büyük ölçekli toplumsal baskı mekanizmalarının dijital karşılığı olarak kavramsallaşır. Bu bağlamda, sosyal medyada "susmak" ile "konuşmak" arasında yapılan tercihlerin, büyük ölçekli toplumsal baskı mekanizmalarının belirleyiciliğine bağlı olarak oluşabildiği görülmektedir. Dijital suskunluk sarmalı, dijital mahalle baskısından farklı olarak, "dışlanmak" ve "kabul görmek" arasında kalan kullanıcı için toplumsal tehdidin ölçüsüne de işaret eder: Bireyin, toplumsal yaşantısında hakikat karşısında aldığı tutum, egemen ideolojinin belirleyiciliği ile doğrudan ilişkilidir. Bu belirleyiciliğin kişiselleştirme algoritmaları aracılığıyla internetteki sosyalleşme biçimlerine yansması, internet ile bireyin hakikat algısı arasındaki ilişkiyi, post-truth kavramının sunduğu çerçevede değerlendirme imkanı sağlar.

## **Tartışma ve Sonuç**

İnternetin "post-truth" kapsamında tek yönlü bir belirleyici araç olarak manipülatif bilgi ekolojisinin faili olarak gösterilmesi, kavramın hem otantik anlamındaki vurguları, hem de işaret ettiği sosyal bağlamları görünmez kılmaktadır. Post-truth kavramı, özü itibarıyla teknolojik belirlenimci yaklaşımları dışlayan bir yapıya sahiptir. Bu çalışmada bu ayırım noktası elde tutularak, "post-truth çağ" kavramsallaştırmasını, internet teknolojilerinin bir sonucu olarak değerlendirmenin eksik ve yanlış sonuçlar doğurabileceği üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, internette ve özellikle de sosyal medya platformlarında, kişiselleştirme algoritmalarıyla oluşan sanal cemaatler, sosyal bağlamları içerisinde ele alındığında, kullanıcıların bilgi ile olan ilişkisinin karşılıklı bir toplumsal belirlenim içinde gerçekleştiği görülmektedir.

"Post-truth" kavramının, özellikle internet platformları üzerine yapılan çalışmalarda kuramsal olarak henüz net bir zemine oturmamış olmasının nedeni, kavramın 2016 yılında tekrar gündeme geliş biçiminin yaratmış olduğu bir bağlamsızlığa bağlanabilir. Bu bağlamsızlık, kavram üzerine yapılan çalışmaları geleneksel manipülasyon çalışmalarının yönünü belirleyen liberal/eleştirel paradigma farklılıklarının zeminine çekmekte, bu da post-truth kavramının özünde taşıdığı eleştirel bakış açısını görünmez kılabilmekte, dikkatlerin özellikle sosyal medyanın yalan üretimindeki rolüne ve kontrol mekanizmalarının yetersizliğine yoğunlaşmasına neden olabilmektedir. Ancak internet ve manipülasyon arasındaki ilişki, post-truth kavramının yön verdiği hakikat sorgulaması temelinde incelendiğinde, hakikat

sorununun artık “bilmek değil, yapmak düzeyinde” işleyen bir ideolojik boyuta ulaştığına ilişkin Žižek’in vurgularını hatırlatır niteliktedir: “Kişi yanlışlığı gayet iyi bilmektedir, ideolojik bir evrenselliğin ardındaki tikel çıkarın gayet iyi farkındadır, ama onu yine de reddetmez.” (Žižek, 2011: 44-48). Bu da, insanların hakikati belirleme süreçlerinde maruz kaldıkları toplumsal baskı biçimlerine işaret eder.

Post-truth kavramının sosyal medyayla olan ilişkisi, teknolojik belirlenimci olmayan bir çerçevede incelendiğinde, bir medya aracı olarak sosyal medya platformlarının, toplumsal yaşantıdaki tahakküm ilişkilerini doğrudan yansıtan nitelikleri görülebilmektedir. Bu bağlamda Mardin’in, Redfield’in “küçük gelenek” sınıflandırmasına dayanarak oluşturduğu “mahalle baskısı” kavramsallaştırması dijital bir boyut kazanmakta, sanal cemaatler üzerinden işleyen bir baskı mekanizması, benzer biçimde işlerlik kazanmaktadır. Castells’in vurguladığı gibi, sanal cemaatlerin, toplumsal hayattaki gibi ideolojik ve inanç temelli olduğu, bu gruplardaki iç baskının ve dışlama mekanizmalarının ağ vasıtasıyla bir toplumsal hakimiyet oluşturduğu görülmektedir (Castells, 2008: 577). Bu açıdan “mahalle baskısı” kavramı, Mardin’in “küçük gelenek” kavramsallaştırmasına koşut bir kategori olarak ele alındığında, dijital ortamdaki baskı mekanizmalarını teknolojik bir belirlenim çerçevesinde değerlendirmenin yetersiz ve yanıltıcı olabileceği, sosyal medyadaki gruplaşmaların oluşmasında bireylerin ideolojik ve inanç temelli yönelimlerinin de belirleyici olduğu görülmektedir.

Benzer biçimde suskunluk sarmalı kuramının da, Redfield’in “büyük gelenek” kavramı kapsamında büyük ölçekli toplumsal baskı mekanizmalarına işaret eden niteliğiyle, yine dijital ağlarda karşılık bulunduğu görülmektedir. Noelle-Neumann’ın, büyük topluluklar içindeki bireyin toplumsal baskı mekanizmaları karşısındaki tutumunu anlatmak için kullandığı kavramsallaştırmanın, yapılan araştırmalarda da görüldüğü gibi, sosyal medyada da benzer biçimde işlediği görülür. Burada hakikatin hasara uğraması sorunu bağlamında bilgi kirliliğinden çok, bireyin toplumsal kaygılarının dijital ağlardaki yansımalarının etkileri öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, dijital ortamdaki suskunluk sarmalı etkisinin mahalle baskısının etkisinden daha geniş ölçekli boyutlarda işleyebildiği, bireyin üzerindeki dışlanma tehdidinin de, hakikatin toplumsal inşasında rol oynayabildiği görülmektedir. Bu anlamıyla dijital suskunluk sarmalı, post-truth kavramının işaret ettiği epistemolojik sorgulamanın, internet ve

toplum arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisi içinde gözlenebileceği bir zemine işaret etmektedir.

Literatür bu bağlamda takip edildiğinde, Bauman ve Castells gibi kuramcılarının, internet-hakikat ilişkisindeki belirleyici etkinin yönü konusundaki vurguları dikkat çeker. Her iki düşünür de ilk eserlerinde internet teknolojilerine atfettiği görece belirlenimci role rağmen, sonrasında bu yaklaşımı belirgin biçimde değiştirmiştir. Bauman'ın, medyanın parçalanmışlığıyla toplumsal parçalanma ve kutuplaşmalar arasında kurduğu paralellik, kullanıcının hakikat algısını belirleyen toplumsal boyutlara dönük bir vurgudur. Bauman, bilgi ve ağ teknolojilerindeki büyük dönüşümlerin yarattığı sosyolojik değişimleri, “akışkanlık”, “kalıcı olamamak”, “parçalanmışlık” gibi postmodernizme özgü nitelikleriyle ele alarak, bireyin hakikati inşa etme sürecini dönüştüren etkilere dikkat çeker. Bauman'ın, bireyin hakikat ve yalanı ayırt etme yeteneklerini belirleyen şeyin, bilginin bağlamı olduğuna dönük vurgusu bu noktada önemlidir: “Gerçek ve değerli parçacıkları yalan, yanılsama, çöp ve atık ıvır zıvırdan ayırmamıza yarayacak bir harman makinesinden yoksun gibiyiz” (Bauman, 2012: 8). Burada yoksunluğuna dikkat çekilen “harman makinesi”, tam olarak Tesich'in post-truth çağın oluşma koşulları olarak vurguladığı “bağsızlık”, “değer kaybı” ve “anlamsızlık” gibi vurgularına karşılık gelir: Toplumsal gerçeklikler üzerinde irade gösteremeyen toplumlar için hakikate erişmek, nihai bir amaç olmaktan çıkmıştır.

Castells, 2009 yılında yazdığı *İletişim Gücü (Communication Power, 2009)* kitabında, ağ toplumunun getireceği yapısal dönüşümler hakkında olmasa da, bu dönüşümün insanın özgürleşimi üzerindeki etkileri hakkında ilk tespitlerini düzelteren ifadeler kullanır: “Öyle görünüyor ki, olağanüstü bir bilişsel uyumsuzluk olmadığı sürece enformasyon tek başına tavırları değiştirmez. Bunun nedeni, insanların kendi bilişsel çerçevelerine göre enformasyon seçmeleridir.” (Castells, [2009] 2016: 209). Castells'in bu vurguları, bilginin bağlamını sağlayan sosyal ve toplumsal koşulların, o bilgiyi seçip kullanmakta daha belirleyici olduğuna ilişkin vurgulardır. Bu açıdan bilginin nesnelliğine dönük değerlendirmeler, toplumsal kesimlerin inançlarına ve bakış açılarına bağlı kanaatlerinin etkisinden bağımsız düşünülemez. Bu da, bireyin “hakikati belirleme” sürecinde toplumsal baskıların kanaat oluşturucu boyutunu öne çıkarır. Castells'in ifadesi tam olarak, bilgi-insan ilişkisinin post-truth zeminde sorgulandığı noktaya işaret eder: “İnsanların, inanmak istedikleri şeye inanma

eğiliminde olduklarını bir kez daha belirteyim. İnsanlar enformasyonu önceden benimsedikleri yargılara uyacak şekilde süzerler. Kanılarına denk düşen inançlardan ziyade, inançlarına meydan okuyan olguları kabul etmekte hatırı sayılır derecede gönülsüz davranırlar.” (Castells, 2016: 207).

Tüm dünyayı birbirine bağlayan enformasyon ağlarının başat iletişim aracı haline geldiği ve her türlü bilgiye hızlı biçimde ulaşabilme olanaklarının arttığı bir süreçte bilginin özgürleştirici işlevine dönük eleştirilerin artıyor olması, insanın hakikat ile kurduğu çarpık ilişkinin sosyal boyutlarını gündeme getirmektedir. Post-truth kavramı tam da bu bağlamda, hakikat ile insan arasındaki ilişkinin tarihsel izdüşümü olarak ortaya çıkmış, semptomatik bir kavramdır. Tesich’in, verili bir tarihsel sürecin toplumsal eleştirisi çerçevesinde sorgulamaya açtığı bilgi-insan ilişkisi, hakikatin önemsizleşmesi bağlamında, yaşantılanan sosyal belirlenimleri hesaba katarak anlam kazanabilecek bir ilişkidir. Bu bağlamda post-truth kavramı, sosyal medyanın ya da herhangi bir teknolojik ögenin tek yönlü belirleyiciliği kapsamında bir yaklaşımı değil, gerçekliğin üretim ve tüketim koşullarını bütünlüklü olarak ele alan yaklaşımları gerekli kılmaktadır.

## Kaynakça

- Ackoff, Russell (1999). "On Learning and the Systems That Facilitate It." *The Sol Journal*, 1: 14-24.
- Barberá, Pablo (2020). "Social Media, Echo Chambers, and Political Polarization." *Social Media and Democracy*. Nathaniel Persily ve Joshua A. Tucker (der.) içinde. Cambridge: Cambridge University Press. 34-35.
- Barzilai, Sarit ve Clark A. Chinn (2020). "A Review of Educational Responses to the 'Post-truth' Condition: Four Lenses on 'post-truth' Problems." *Educational Psychologist*, 55(3): 107-119.
- Bauman, Zygmunt (2012). *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup*. Çev., Pelin Siral. İstanbul: Habitus.
- Bauman, Zygmunt ve David Lyon (2013). *Akışkan Gözetim*. Çev., Elçin Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.
- Brashier, Nadia ve Daniel L. Schacter (2020). "Aging in an Era of Fake News." *Association for Psychological Science*, 3(29): 346-323.
- Castells, Manuel (2008). *Ağ Toplumunun Yükselişi*. Çev., Ebru Kılıç. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Castells, Manuel (2016). *İletişim Gücü*. Çev., Ebru Kılıç. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Çakır, Ruşen (2008). *Türkiye Tartışıyor 1: Mahalle Baskısı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Çakır, Ruşen ve İrfan Bozan (2009). *Mahalle Baskısı Var mı Yok mu?* İstanbul: Doğan Kitap.
- Çetin, Adnan (2010). "Bir Kavramın Kısa Tarihi: Mahalle Baskısı." *Mukaddime*, 3(3): 81-92.
- Davenport, Thomas ve Laurance Prusak (2001). *İş Dünyasında Bilgi Yönetimi: Kuruluşlar Elleriindeki Bilgiyi Nasıl Yönetirler?* Çev., Günhan Günay. İstanbul: Rota.
- Davis, Evan (2017). *Post-Truth: Why We Have Reached Peak Bullshit*. New York: Little Brown.

- Grömping, Max (2014). "Echo Chambers' Partisan Facebook Groups During the 2014 Thai Elections." *Asia Pacific Media Educator*, 1(24): 39-59.
- Haberli, Mehmet (2012). "Yeni Bir Örgütlenme Biçimi Olarak Sanal Cemaatler." *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1(3): 118-134.
- Hançerlioğlu, Orhan (1985). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harsin, Jason (2018). "Post-Truth and Critical Communication." *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Dana Cloud (der.) içinde. London: Oxford University Press. 1-36.
- İnam, Ahmet (2006). *Yaşamla Yoğrulmuş Bilgi*. İstanbul: Say.
- Kalseth, Karl ve Sarah Cummings (2001). "Knowledge Management: Development Strategy or Business Strategy?" *Information Development*, 3(17): 163-172.
- Karagöz, Kezban (2018). "Post-truth Çağında Yayıncılığın Geleceği." *TRT Akademi*, 3(6): 678-708.
- Keyes, Ralph (2017). *Hakikat Sonrası Çağ*. Çev., Deniz Özçetin. İzmir: Delidolu.
- Kongar, Emre (2010). "Mahalle Baskısı Nedir?".www.kongar.org. Erişim tarihi: 04.08.2022.
- Kroeker, Kirk (2010). "Engineering the Web's Third Decade." *Communication of the ACM*, 53(3): 16-18.
- Kutlu, Asuman (2019). "Suskunluk Sarmalı 2.0: Türkiye'de Facebook Kullanımı Üzerine Bir Araştırma." *TESAM Akademi Dergisi*, 6(1): 43-75.
- Lee, Na Y. ve Yonghwan Kim (2014). "The Spiral of Silence and Journalists' Outspokenness on Twitter." *Asian Journal of Communications*, 24(3): 262-278.
- Lewandowsky, Stephen vd. (2017). "Beyond Misinformation: Understanding and Coping with the 'Post-Truth' Era." *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, 6(4): 353-369.
- Liu, Xudong ve Shahira Fahmy (2011). "Exploring the Spiral of Silence In the Virtual World." *Journal of Media and Communication Studies*, 3(2): 45-57.

- Losifidis, Petros ve Nicholas Nicoli (2019). "The Battle to End Fake News: A Qualitative Content Analysis of Facebook Announcements on How it Combats Disinformation." *The International Communication Gazette*, 82(1): 60-81.
- Mardin, Şerif (2008). *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*. İstanbul: İletişim.
- Miyata, Yamamoto, vd. (2015). "What Affects the Spiral of Silence and the Hard Core on Twitter? An Analysis of the Nuclear Power Issue in Japan." *American Behavioral Scientist*, 59(9): 1129-1141.
- McCright, Aaron vd. (2016). Examining the effectiveness of climate change frames in the face of climate change denial counter-frame. *Topics in Cognitive Science*, 8, 76–97.
- Noelle-Neumann, Elisabeth (1998). *Kamuoyu: Suskunluk Sarmalının Keşfi*. Çev., Murat Özkök. Ankara: Dost.
- Pehlivan, Bahar (2019). "Sosyal Medya ve Suskunluk Sarmalı: Fikirlerin İfadesi İçin Özgür Bir Alan Vaadi Gerçekleşti mi?" *Etkileşim Dergisi*, 3: 114-127.
- Postman, Neil (2006). *Teknopoli: Yeni Dünya Düzeni*. Çev., M. Emre Yılmaz. İstanbul: Paradigma.
- OxfordLanguages (2016). "Word of the Year 2016." <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016>. Erişim tarihi: 22.01.2020.
- Saquete, Estela vd. (2020). "Fighting Post-truth Using Natural language Processing: A Review and Open Challenges." *Expert Systems With Applications*, 141: 1-27.
- Silverman, Craig (2016). "This Analysis Shows How Viral Fake Election News Stories Outperformed Real News on Facebook." [www.buzzfeednews.com](http://www.buzzfeednews.com). Erişim tarihi: 22.05.2020.
- Şimşek, Volkan (2018). "Post-truth ve Yeni medya: Sosyal Medya Grupları Üzerinden Bir İnceleme." *Global Media Journal TR Edition*, 8(16): 1-14.
- Tesich, Steve (2021). "Yalanlar Rejimi." *Cogito*, 104: 23-28.
- van Dijk, Jan (2018). *Ağ Toplumu*. Çev., Özlem Sakin. İstanbul: Kafka Kitap.

Yılmaz, Malik (2009). “Enformasyon ve Bilgi Kavramları Bağlamında Enformasyon Yönetimi ve Bilgi Yönetimi.” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 49(1): 95-118.

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





**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 319-355

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1126496

**\*\*Research Article\*\***

## ***Tracing State Violence, Resistance and Memory in Kurdish Cinema\****

**Tebessüm Yılmaz\*\***

### **Abstract**

Kurdish cinema provides a multitude of narrative contexts for social inquiry. This article focuses on the interlocking role of Kurdish cinema in constituting and bearing Kurdish cultural and collective memories. By focusing on three films, *Bêdengî / Silence* (2010), *Future Lasts Forever* (2011), and *Dengê Bavê Min / My Father's Voice* (2012), I explore how state violence and resistance are depicted, represented, and reflected on in the Kurdish filmmaking scenes. I argue that Kurdish cinema makes 'non-existing' and 'invisible' Kurdish bodies visible and commits them to collective memories. Through a multi-layered analysis of these films, I showcase how the Kurdish experiences and memories of gendered state violence are visually recorded, preserved, and transmitted beyond spatial and temporal boundaries and how different subject positions and subjectivities are produced and represented. By highlighting the multidirectional and multilayered aspects of memory, I portray the entangled practices of state violence. Finally, this article shows that Kurdish cinema provides victims, survivors, and witnesses a space to vocalize their demands and needs by making storytelling possible. At the same time, it implicates the 'silent audience' and reminds it of its ethical and political responsibilities in the historical continuity of state violence.

**Keywords:** Cinema, memory, resistance, state violence, narrative.

---

\* Geliş Tarihi: 05/06/2022. Kabul tarihi: 23/07/2022

\*\*Humboldt-Universität zu Berlin, Department of Diversity and Social Conflict,  
Orcid no: 0000-0002-6388-9754, tebessumyilmaz@gmail.com

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

## ***Kürt Sineması'nda Devlet Şiddeti, Direniş ve Hafızanın İzini Sürmek\****

**Tebessüm Yılmaz\*\***

### **Öz**

Kürt Sineması, toplumsal araştırmalar için birçok anlatı bağlamı sunuyor. Bu makale, Kürt Sinemasının, Kürt kültürel ve kolektif hafızasının hem kurucu öznelerinden biri hem de taşıyıcısı olması bağlamındaki kesişen rollerine odaklanıyor. Ayrıca, *Bêdengî / Sessizlik* (2010), *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ve *Dengê Bavê Min / Babamın Sesi* (2012) filmlerine odaklanarak devlet şiddeti ve direnişin Kürt film çevrelerinde nasıl düşünüldüğüne, nasıl tasvir ve temsil edildiğine eğiliyor. Makalede Kürt Sinemasının “var olmayan” ve “görünmez” olan Kürt bedenlerini görünür kılıp kolektif hafızayla ilişkili hale getirildiği savunuluyor. Filmler çok boyutlu bir analize tabi tutularak bir yandan Kürtlerin cinsiyetlendirilmiş devlet şiddetine ilişkin deneyimlerinin ve hafızalarının görsel olarak nasıl kaydedilip muhafaza edildiği, mekansal ve zamansal sınırları aşarak nasıl başka kuşaklara aktarıldığı gösteriliyor, diğer yandan da farklı özne konumlarının ve öznelliklerin nasıl üretilip temsil edildiği aktarılıyor. Film anlatıları yoluyla hafızanın çok yönlülüğü ve çok boyutluluğuna vurgu yapılarak, birbirinden farklı görünüm arz eden devlet şiddeti pratiklerinin nasıl da iç içe geçmiş olduğu gösteriliyor. Son olarak, bu makalede bir yandan Kürt Sinemasının hikâye anlatıcılığı marifetiyle mağdurlara, hayatta kalanlara ve tanıklara, taleplerini ve ihtiyaçlarını ifade edebilecekleri bir alan açtığı ortaya konulurken, diğer yandan da “sessiz bir seyirciye”, devlet şiddetinin tarihsel sürekliliğinde taşıdığı etik ve politik sorumluluğu hatırlattığı ileri sürülüyor.

**Anahtar Sözcükler:** Sinema, hafıza, direniş, devlet şiddeti, anlatı.

---

\* Geliş Tarihi: 05/06/2022. Kabul tarihi: 23/07/2022

\*\* Humboldt-Universität zu Berlin, Department of Diversity and Social Conflict,  
Orcid no: 0000-0002-6388-9754, tebessumyilmaz@gmail.com

## ***Tracing State Violence, Resistance, and Memory in Kurdish Cinema***

### **Introduction**

During the 1980s but particularly in the 1990s Bakur (Northern Kurdistan) and Turkey witnessed large-scale, institutionalized violations of human rights. Through the efforts of human rights organizations, activists, pro-Kurdish rights scholars, and politicians, impunity and the 'right to truth' have become key concepts in contemporary debates regarding the Kurdish Question and the democratization process in Turkey. Klaas Dykmann (2007: 45) defines the 'right to truth' simply as "*the right to learn about what had occurred under past repressive rule*". Patricia Naftali (2017: 70, 71), on the other hand, draws attention to the sociopolitical context of Latin America where the term originated and links it to the 'duty to remember' by making a clear connection between memory and law. Under the shadow of forced disappearances, the 'right to truth' describes the rights of the victims' relatives to know their whereabouts and learn their fate. Like in the Latin American context, Nesrin Uçarlar (2015: 56) also addresses the link between the 'right to truth' and (collective) memory. However, the 'right to truth' is often considered in transitioning societies in the context of transitional justice. In the absence of such processes, alternative platforms can play a crucial role for victims, survivors, and witnesses of state violence for their 'right to truth' to be acknowledged. Creating and enabling different outlets for their voices to be heard and their agencies to be acknowledged is therefore vital.

Studies have shown that cultural outlets (Rush & Simic, 2014, Abdrabo, 2021; Bastos & Soares, 2021), for instance, cinema, can act as a platform that perceives past or ongoing violence from a point of view that privilege demands for truth and justice to combat state denial and societal oblivion. In the absence of official mechanisms for transitional justice, cinema can be mobilized and utilized to register the violent past into the collective memory of the 'silent public' by narrating the stories, experiences, and memories of the victims, survivors, and witnesses.

A close examination of Kurdish cinema reveals that it plays such a role not only in the remembrance of the past but also while registering it to the national domain. Drawing on a multilayered conceptualization of Kurdish cinema in relation to memory, this article explores the ways how Kurdish films mediate contemporary claims for truth and justice, mobilize those claims to face history, and demand accountability for the past, by focusing on the potential of storytelling as resistance to injustice. I suggest that Kurdish cinema presents opportunities for collective solidarity by acknowledging and registering the stories that would have gone unnoticed otherwise. Given the sociopolitical conditions in which Kurdish cinema was born, it causes fractures in the memory regime just by its mere existence. While the regime dictates a ban on remembering for Kurdish citizens, Kurdish cinema appears as cultural resistance<sup>1</sup> by showing Kurdish experiences of ‘unspoken wars’ and ‘public secrets’.

To understand how Kurdish films navigate the aforementioned claims, I propose a discussion based on two assumptions suggested by Lucia Elena Arantes Ferreira Bastos and Inês Virgínia Prado Soares (2021, 143): on the one hand cinema can be mobilized to foster accountability and on the other, it can serve as a restorative space for victims, survivors, and witnesses to tell their stories and to reflect on their embodied experiences of violence. To enter this discussion, I will begin with questions concerning confronting the past, memory, and remembrance (i.e., how the is past remembered, what is remembered as the past, how remembering takes place, through which narratives or visual strategies the past is confronted, etc.) to understand the link among these claims for truth and justice, memory, resistance, and the colonial-gendered trajectories of state violence.

---

<sup>1</sup> Stephen Duncombe defines (2002: 5) culture as a thing, as set of norms, behaviors, and ways to make sense of the world, and as a process. The author highlights the elasticity and dynamicity of culture. Expanding on his conceptualization, cultural resistance can be many things at the same time as well; a collective of things, consciously or unconsciously, effectively, or ineffectively resist and/or change the dominant structures. To Duncombe cultural resistance does not have to born or to create itself as opposed to something. It can be constituent with its own agenda which enables agency. I argue that the Kurdish cinema should not be read only as opposing but rather as an actor, a repertoire of various things, subjectivities, voices, images, aesthetics, and identities.

## **Methodological and Theoretical Landscapes**

As a source for social inquiry, I will employ *Bêdengi/Silence* (2010), directed by Aziz Çapkurt, *Future Lasts Forever* (2011), directed by Özcan Alper, and *My Father's Voice* (2012), directed by Orhan Eskiköy and Zeynel Doğan. However, I do not solely focus on representations of experiences of state violence or how the past is remembered, but I also highlight the role of Kurdish cinema as a catalyst for a sociocultural understanding of the past and present (Rigney, 2021) while bridging into the future.

The films in question are chosen through purposive sampling, which is informed by pre-identified themes from the literature review. These themes include the concepts of the right to truth, mourning, witnessing, and storytelling. Witnessing and storytelling serve another function to approach Kurdish films. Filmmakers' claims to 'truth' and 'truth-telling' play a crucial role (Çiçek 2016; Çiftçi 2016; Şengül 2016) in facing the past and how they negotiate diverse demands, needs, and expectations concerning accountability for the past and reconciliation. Their films reflect on their individual stories, as much as they reflect on their communities. They draw on different subject positions as filmmakers, survivors, witnesses, activists, and 'truth tellers'.

My work comprises textual, contextual, and narrative analyses with an intersectional feminist lens. I use textual analysis to identify and interpret the portrayals of state violence and resistance, while the contextual analysis not only highlights the sociopolitical contexts but also takes the films as contexts themselves. (Visual) narrative analysis is employed to convey Kurdish perspectives concerning state violence, everyday experiences of it, as well as disruptions of daily life (Murray, 2018: 266).

### ***Theoretical Framework***

Collective memory is an arena of political struggle – the violence-laden societies of Turkey are no exception to that. It is therefore essential to think about the official state discourse, its practices, and memory regime that marginalizes, criminalizes, and dehumanizes Kurds, together with counter-memory practices that upset this discourse, question it, and endanger its power.

The theoretical framework, therefore, is primarily grounded in Memory Studies. In particular, it relies on a strand of literature that adopts a feminist lens and contributes to feminist memory work within the scope of cultural memory literature. Drawing from this body of work, this article deploys an intersectional feminist perspective that does not understand feminist analysis and feminist knowledge production simply as accessing women's knowledge for women (Erdoğan & Gündoğdu, 2020: 25). Intersectionality, as this article understands, is beyond being a theoretical framework but rather a methodological tool to analyze different kinds of power relations, structures, discourses, etc. at play (Lykke, 2010) and it also requires constant questioning, problematizing and revealing the power relations behind the visible (Holland & Ramazanoğlu 2002: 9; Harding & Norberg, 2005). Rosemarie Buikema and Marta Zarzycka (2011) emphasize the significance of being aware of visual codes and traditions, learning about the gendered structures of those codes and traditions, and being attentive to gendered and racialized issues in the process of (self-)representation. In particular, when it comes to the portrayal of violence and the construction of public memory (or post-memory) of gendered violence, feminist interventions have posed significant challenges to image production ethics (Karaca, 2016: 181). Gendered violence and its aftermath, instances of violence, and their institutionalization are shown in literary and visual narratives that pay attention not just to what is said, written, and shown, but also to what is suppressed, left out, and disguised (Karaca, 2016: 181).

An intersectional feminist approach is therefore concerned with whose stories do not get to be told, who is silenced or simply ignored, as well as what type of information is disseminated by the concerned films, and which narratives dominate these films. Yet it is critical to note that the selected films are directed by male directors. Despite the power of the Kurdish Women's Movement, the Kurdish film industry, like the global film industry, is male-dominated and women's experiences of war and violence are often depicted, represented, and mediated by men (Yılmaz, 2021). However, it does not constitute an obstacle to adopting a feminist lens, rather it is a necessity to study the whole range of subjects that this article is interested in. Re-reading the violence and oppression of the Turkish state against the Kurds through these power dynamics means

that it is fundamental to focus on the experiences, emotions, and daily life strategies of the Kurdish people<sup>2</sup>.

### **Facing History, Accounting for the Past, but How?**

The act of ‘accounting for the past’ involves the act of working through the past (Adorno, 1998; Sancar, 2015; Uçarlar/DISA, 2015). Working through the past starts with several steps in which past abuses, right violations and mass atrocities, structures and mechanisms that enabled these wrongdoings, and finally the perpetrators of these crimes must be recognized. In short, it starts with the recognition of the right to truth and the obligation to discover and reveal the truth. Thus, it also requires the recognition of the victims and survivors of those crimes, as well as their pain and suffering so that the survivors could have closure and could continue with their lives as honorable members of society (Sancar, 2014: 99). Araceli Esparza (2013) argues that a victim/survivor-centered approach would not only reveal the complexities of past abuses and justice but that it would also go beyond mere judicial implementations. By doing so the state would no longer be the sole arbiter of justice and by decentering state institutions and transcending the legal conceptualizations of punishment and reparations, we would enable a community-centered approach that prioritizes collective action, accountability, advocacy, agency, consciousness-raising, and healing (Esparza, 2013: 2, 3).

The question is what happens if the ‘past’ is not quite a past yet? As Theodor W. Adorno writes (1998: 98), when “*the objective conditions of society that engendered fascism continue to exist*”, the ‘working through of the past’ is deemed unsuccessful. Considering, that the state violence against Kurds has never stopped – the effects of the intensified violence in the 1990s still resonate today – and that the violence continued even during the peace negotiations<sup>3</sup>, how can we talk about a ‘working through of the

---

<sup>2</sup> Adopting a feminist lens and exploring feminist ways of knowing also means taking a step towards being held responsible and accountable for each and every word uttered in this paper. While my analysis of Kurdish films is directly impacted by my ally position, I have discussed and shared my chosen research methods, findings, and shortcomings with the filmmakers and Kurdish scholars who work in this field, and I have taken their critiques and feedback into account. I am especially thankful to Aziz Çapkurt, the director of *Bêdengi/Silence* (2010); for giving me the permission to use their work and sharing his opinion and criticism with me.

<sup>3</sup> For instance, the Turkish state continued with the construction of *Kalekol* in Bakur or carried out the KCK trials.

past'?<sup>4</sup> What would be the conditions, tools, and platforms to talk about the 90s? Through which mechanisms would it be possible to encourage society to engage in a conversation concerning the Turkish state violence and the society's complicity in it?

This article proposes that Kurdish cinema can serve as a platform to confront and account for the past, as it opens a space that enables conditions for confronting the official state discourse, by recording, showing, (re)presenting, remembering, and reflecting Kurdish experiences of violence, oppression, and discrimination. Moreover, along with enabling or initiating a dialogue about how to face history<sup>5</sup>, it suggests the actors that should take part in peacebuilding and reconciliation processes. Finally, through the personal recollections and narrations of these actors, on the one hand, the films in question indicate the role of witnessing and storytelling in the act of working through the past, and on the other, they reveal the complexity of witnessing and storytelling. Understanding these complexities aids us in acknowledging various subject positions and subjectivities invoked by the dissemination of memories in these films.<sup>6</sup>

### **Kurdish Cinema as a Cultural Memory Space**

Cultural memory is defined in this article as the ways in which the past is discussed and recognized in the present moment through the creation and consumption of cultural artifacts. Paul Connerton, Marianne Hirsch, and Valerie Smith define cultural memory as an "act of transfer", emphasizing that remediation is an essential component of cultural memory practices. Cultural memories are socially, culturally, and medially produced, and how they are transmitted has a direct impact on how they are formed (Chidgey, 2014, p. 88). As Erll and Rigney elaborate (2009, p. 4 as cited in Chidgey, 2014, p. 88) "just as

---

<sup>4</sup> Until the Turkish state ended the peace negotiations with the PKK, there was a vivid debate regarding the Kurdish/Kurdistan Question and how to deal with the 90s (Toplum ve Kuram 2014: 14). Some of those debates considered a complete ceasefire a condition. However, given that the PKK had already agreed to a unilateral ceasefire, it is critical to acknowledge that there are more actors involved both in the execution and prolongation of the systematic violence against Kurds.

<sup>5</sup> Sevcan Sönmez (2015:15) uses the term "films for confronting the past".

<sup>6</sup> Any debate that does not acknowledge the complexity and diversity of Kurdish subject positions and subjectivities is condemned to fail. Feminist interventions to justice-making suggest (Esparza, 2013: 2, 3): "[To] seek equity across multiple co-constituted subjectivities - race, class, gender, sexuality, religion-while simultaneously acknowledging that parity is not enough for achieving justice when attempting to address past injuries. Thus restoration, regeneration, and healing for those who have been wronged are crucial to feminist justice-making."



there is no cultural memory prior to mediation there is no mediation without remediation: all representations of the past draw on available media technologies, on existing media products, on patterns of representation and media aesthetics". As cultural memory is a dynamic and fluid sphere, it is a politicized and contested space where personal and public intersect, intertwine, and interlace. Emotions, feelings, ideas, words, traumas, and unspeakable things about us and others oscillate, allowing for interpretation and various representations in this sphere. These frames of interpretation and representation are passed down as narrations as part of an "act of transfer". This act of transmission is gendered (Hirsch & Smith, 2002, p. 7) as it occurs in socially and politically charged contexts. As conventions, myths, and narrations are established in just these contexts, they are embedded in the gendered everyday reality and practices.

Kurdish cinema stands at the juncture where the 'individual' and the 'social' come together. I suggest rethinking Kurdish cinema as a space of cultural memory, in which heterogeneity and complexity are intertwined and individual stories stand up against hegemonic official discourses in the forms of visual oral history, narrativization, fiction, short and feature films, performance, etc., which Hirsch and Smith (Hirsch & Smith, 2002, p. 7) refer to as *counter-memory*<sup>7</sup>.

Kurdish cinema, inventing, documenting, and crystallizing the history of Kurdish resistance against its oppressors, attempts to construct historical continuity. This continuity leads from the past through the present into the future, (re)presenting traumatic events as something that is both present and absent. It opens a window into a 'past' whose existence is denied by a significant majority of the society and the Turkish state. The depiction of this contested past (sometimes referred to as the 'forgotten past') does not replace the image of the present. The 'forgotten past' (or the past that is forced to be forgotten but not) is rather a lens through which the present can be seen, allowing one to express trauma (Gertz & Khleifi 2008: 3). Narratives of official discourse have a role in unifying society into a monolith by ignoring and erasing controversies and differences and thus creating a unified history revolving around a single memory shared

---

<sup>7</sup> Although there is no consensus on how to define counter memory, Hirsch and Smith (2002) use the term as memory that is against the official memory imposed upon us. I use the term interchangeably as 'other' memories. I approach counter-memory and its representations not as an alternative to state memory, but as its founding other.

by all. On the other hand, film narratives that I want to focus on, provide the chance to see the heterogeneity and diversity of society and the chance to unveil patriarchal codes and blurred differences between genders by representing different trauma narratives and memory. Furthermore, feminist memory studies may contribute to establishing policies we need for reconciliation, recovery (reparation), justice, and transformation (Petö & Phoenix, 2019, p. 243). The transfer of what happened in Bakur during the 1990s to film can be seen as an invitation to confront the past and reconcile oneself with it. Thus, Kurdish film narratives raise their voice against a single unified story or official discourse of the state.

Given that Kurdish filmmakers use memory practices and cultural repertoires as a means of meeting specific political goals regarding exposing state violence, reconciliation, and peacebuilding, memory activism plays a key role in this paper. Yifat Gutman defines (2017: 1, 2) memory activism as *“the strategic commemoration of a contested past outside state channels to influence public debate and policy.”* Archiving what they have experienced both as survivors and witnesses, preserving the experiences, emotions, and memories of mass state atrocities as a practice of cultural resistance and a strategy to cope with the trauma, they use what is available to them<sup>8</sup> to raise consciousness (Gutman, 2017: 83), and awareness against state-violence, public secrets, and the Turkish state’s impunity regime. Moreover, their interest in finding authentic ways to capture, witness, and document the history of Kurdish resistance against its oppressors, through their films they create a repertoire to showcase how acts of civil resistance are culturally remembered (Rigney, 2018).

---

<sup>8</sup> It is important to note that the Turkish state constantly attempts to undermine the efforts of the filmmakers through lack of financial support and other means. Although the use of censorship is rather an old phenomenon in Turkey, marginalization, and criminalization are often used against Kurdish filmmakers. While the banning of screenings, intimidating the filmmakers and audiences through the use of police force, putting the filmmakers on trial on grounds of spreading terrorist propaganda, etc. are deployed as means of state oppression and violence, these strategies reinforce the political stance of the filmmakers as ‘truth-tellers’. For the censorship at the film festivals see Altyazı (2014). For an extensive landscape of the censorship in the arts in Turkey visit [www.siyahbant.org](http://www.siyahbant.org). For an intersectional and comparative analysis of state violence, nation-making, and dispossession in relation to memory politics see Karaca (2019 & 2021).

## Unmourned Losses: *Future Lasts Forever*

Some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of who is normatively human: what counts as a livable life and grievable death? (Butler, 2020: XIV).

In the 90s Kurdish lives and bodies were marked as “*monsters to be quarantined and individuals to be corrected*” (Puar & Rai, 2002, 121), *maimable* (Puar, 2017), and deemed *ungrievable* (Butler, 2020). Kurds were constantly exposed to punishment, execution, and annihilation (Göral, 2016: 115; Çelik, 2016: 91).<sup>9</sup> Forced disappearance, although not unique to Turkey<sup>10</sup>, was systematically used against Kurds during the 90s. Forced disappearances, deployed by state-fostered counter-guerilla forces like the Turkish Hezbollah<sup>11</sup> or JITEM<sup>12</sup>, played a major role in the gendering and marking of Kurdish bodies.<sup>13</sup> Provided that a great number of those who disappeared at the hands of the state were men, the ones who were left behind, the witnesses and survivors were women. The absolute annihilation of lives and complete eradication of the bodies, thus become hyper-gendered practices of state violence.

<sup>9</sup> Similar to the US and Israeli states’ discourses and practices, the Turkish state’s so-called war on terrorism discourse continues to make Kurdish bodies available to be killed and destroyed through racialized, sexualized, class-based and gendered set of discourses. While the cultural-political imagination of Kurdish bodies as monstrous and abject reinforces the dehumanization of Kurdish lives, it also signals their resilience and unmanageability as Marco Pinfari argues (2019). Almost until the early 90s, the PKK fighters were condescendingly referred to as “a group of marauders”. However, as the years passed and the PKK gained more and more support among Kurds, the state’s war paradigm has shifted from total war to a low-intensity conflict based on field dominance, as proof of their failure in the ‘management’ of the Kurds. Thus, killing their bodies meant gaining control over Kurdish bodies.

<sup>10</sup> Forced disappearance is a widely used method to ‘eliminate’ enemies of a state/ regime, used especially by the military juntas in the Latin Americas, or counter-guerilla forces against anti-colonial movements. Similarly, following the 1980 military coup in Turkey, forced disappearances were widely used against left-wing groups. However, the systematization of it came in the 90s.

<sup>11</sup> The Hizbollah is a Sunni Islamist militant organization active in Turkish Kurdistan. The organization is also, referred to as Kurdish or Turkish Hizbollah and has been supported by the Turkish state and its security forces during its conflict with the PKK (Göral, Işık & Kaya 2013: 23).

<sup>12</sup>JITEM (Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele, in English Gendarmerie Intelligence and Counterterrorism) is an intelligence agency under the command of the Turkish Gendarmerie. The agency was unofficially involved in the Turkish-Kurdish conflict and its existence was denied by Turkish authorities until 2005 when the organization was renamed to JİT and reorganized (Göral, Işık & Kaya 2013: 22).

<sup>13</sup> Özgür Sevgi Göral notes (2016:127) that the forced disappearances do not constitute a unique moment in life but rather they need to be understood within the wider scope of state violence prior to the moment of the disappearance and its aftermath. This strategy is often combined with or followed by other strategies of state violence like torture in custody, house raids, etc.

With the eradication of bodies, the Turkish state did not only change the lives of the victims but also irrevocably changed the lives of their loved ones. They are denied their right to know the truth, to hold a funeral, to have a decent burial, and to have a grave to visit. This kind of ‘erasure’ also damages the capacity of bearing witness against violence (Göral, 2016: 129). If our capacity to bear witness is harmed, how does it impact our relationship to ethics, the responsibility, and the burden of survival? Can cinema and cinematic testimonials be mediums that flout the Turkish state’s ‘ban on mourning’? Can visual narrations offer a platform for those lives that are ‘ungrievable’ in the absence of the (dead) bodies? I will address these questions by examining *Future Lasts Forever*.

Özcan Alper’s award-winning *Future Lasts Forever* was released in 2011. The story follows Sumru, one of the main protagonists, on her journey to Diyarbakır to gather elegies for her research. Sumru meets with Ahmet who will support her on this journey. As the story unfolds, we learn that Sumru’s boyfriend Harun joined the PKK guerilla a while ago and that she has not heard from him since then. One of the main motivations for Sumru to take on this journey is to find Harun, or at least his grave. *Future Lasts Forever* offers us an alternative reading of the political conflict and the state violence against different ethnic and religious minorities through entanglements. Michael Rothberg notes (2009: 313) that “*memories are mobile; histories are implicated in each other. Thus, finally, understanding political conflict entails understanding the interlacing of memories in the force field of public space. The only way forward is through their entanglement.*”

Sumru’s personal story intersects and gets entangled with the collective stories of state violence. Historical streets of Diyarbakır’s Sur district, the sound of the military jets in the background is combined with the voices of the children playing on the street, Surp Giragos Armenian Church, the Four-Legged Minaret expose the genealogy of the state violence in Turkey and that it needs to be understood in this broader context. While strolling Sumru sees the Surp Giragos Armenian Church (The Church of St. Giragos)<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup>Surp Giragos is an Armenian Apostolic church in Diyarbakır, Bakur. The church went under a major renovation and reopened for service in 2011. The film shows the church almost as a haunted-like space before the renovations took place. Although the renovations were considered as a sign of reconciliation

knocks on the door and soon she is let in by the warden, Antranik. She asks him questions about the church and the community, and he replies that he is all by himself. His words are a clear reference to the Armenian Genocide (1915). Neither the Genocide nor its traumatic aftermath has been acknowledged by the Turkish state. Like the Kurdish experiences, the traumatic memories of the Armenian Genocide are also not registered in the state's memory regime.<sup>15</sup>

Antranik wonders whether Sumru is Armenian as well. Sumru reveals her ethnic identity for the first time. She is a Hemshin<sup>16</sup> woman who can barely speak the Homshetsi, a dialect of West Armenian. A few spoken words in her mother-tongue showcase how the cultural rights of minority groups are forced into oblivion. Sumru's disappearing language is accompanied by the now-destroyed streets of Sur<sup>17</sup>. Revisiting *Future Lasts Forever* not only allows us to trace the entanglements but also to approach films as a dynamic place, a medium of collective and cultural memory that illuminates not past but present events, thereby encoding future memory (Erll, 2011: 139).

From this perspective, the film is like an audiovisual hub for mnemospaces, memory sites, and co-existing memories highlighting the multidirectional aspects of memory. However, Özcan Alper successfully creates a hybrid mode of (re)presenting

---

with the Christian community, the church was confiscated by the state, and it was heavily damaged by the Turkish armed forces during the curfews in 2016.

<sup>15</sup> There is a strand that links the Armenian experiences of collective, and systematic state violence to the Kurdish ones through memory work. One of the major causes, why this is a somewhat recent development, is the extreme state violence forced on the Kurds and the fact that it has, consequently, not been completely acknowledged by both the authorities and the Turkish communities, therefore remaining exempt from punishment (Atılgan and Işık 2011). See Çelik and Dinç (2015), Çelik and Öpengin (2016). Regarding the rise of memory work in Turkey, see Yılmaz (2018) and Karaca (2019).

<sup>16</sup> The Hemshin people also known as Hemshinli or Hamshens (Hemşinliler in Turkish), are an islamized diverse group of peoples who in the past or present have been affiliated with the Hemşin and Çamlıhemşin districts in the province of Rize, Turkey. They are Armenian in origin and were originally Christian and members of the Armenian Apostolic Church (Ishkhanyan, 2012).

<sup>17</sup> Along with the Surp Giragos Church, the rest of the historic district of Sur, Diyarbakır was heavily destroyed during the 2015–2016-armed clashes. Some neighborhoods that are seen on the film are destroyed, and not existing anymore. Another cornerstone in the collective memories of generations and different nations, the Four-Legged Minaret appears in the background as Sumru strolls through the streets of Sur. This cultural heritage site that we see a couple of times throughout the film is another place that was heavily destroyed in the same period. Moreover, the president of the Diyarbakır Bar Association was shot to death during a press statement concerning the curfews and human right violations in 2015 in front of the Four-Legged Minaret.

and (re)telling by combining fictive places and actors with existing ones and giving space to real survivors/witnesses. For instance, Sumru gets in touch with the Mesopotamia Assistance and Solidarity for Families with Lost Relatives (MEYA-DER) network and through Ahmet with the Musa Anter Visual and Audio Memory Center. Sumru and Ahmet conduct interviews and have meetings with people who have lost their loved ones. MEYA-DER was founded by the families of the PKK guerillas who were killed by the Turkish state's security forces during the operations in 2007 (Aydın, 2018: 14). Although it was officially banned with a decree-law following the attempted military coup in 2016, the association continues to operate. MEYA-DER has two aims: The first one is to support and be in solidarity with the families who have lost their loved ones. Its second aim is to identify, verify and archive the identity details of the guerillas who were killed (Aydın, 2018: 14). On the other hand, Musa Anter Visual and Audio Memory Center is a fictive institution that can be seen as a reflection of the need of and demands for reconciliation.

Alper does not revisualize the performances of violence directly, but he enables the filmic medium to narrate the trauma. Both the elegies and the witness accounts we hear in the film are original (Sönmez, 2014: 31). Alper's strategy to transform Sumru through facing the past by hearing witness accounts also creates a twin-witnessing process for the audience: Witnessing the changes in Sumru and witnessing the traumas that are told in the film. However, it is important to note that it is not only Sumru who changes but Ahmet as well. Although the story seems to focus more on Sumru than Ahmet, I argue that Özcan Alper exposes the audience to the Kurdish experiences of war, and slowly prepares the audience to be transformed for it to 'deserve' hearing Ahmet's own experiences. Following Eve Tuck and Wayne K. Yang's proposal (2014: 232), I argue that the (Turkish) audience *"has not yet proven itself responsible enough to hear"* his story and needs to *"do the work"* (Pillow, 2019: 126) to prove itself. Doing the work here implies that the audience has to be receptive and willing to engage with what they are hearing/seeing/witnessing through cinema. The audience must be open enough to take ethical and political responsibility and seek ways for solidarity. Given that storytelling<sup>18</sup> is

---

<sup>18</sup> Healing Through Remembering defines (2005: 12) storytelling as "anything that is told or recounted, normally in the form of a causally linked set of events or happenings, whether true or fictitious. Stories are

not apolitical (Hackett & Rolston, 2009: 357), and for many survivors, it is not only about personal healing but rather about political change, their agency must be acknowledged. Therefore, for any storytelling or recounts of witnessing, the presence of an empathetic and receptive audience is critical (Landsberg, 2004; Hackett & Rolston, 2009). From this perspective, it can be said that Ahmet is not ready to tell his story until the end because the empathetic hearing has not been established yet. Other survivor accounts we witness in the film can be interpreted as an ongoing dialogue and an invitation to the audience to become more and more receptive; to allow themselves to be affected by what they are hearing and to explore what they can do with those accounts and to not only approach them as a collection of pain narratives.

### ***The Unbearable Heaviness of Surviving, the Burden of Storytelling***

Storytelling is primarily a complex process; particularly if the witness/survivor/storyteller claims agency. As is noted by Hackett and Rolston (2009: 360, 361), when witnesses speak in a broader political context and raise claims and demands regarding the restoration of justice rather than only talking about their suffering and pain, they remind society of its responsibilities for societal change. Resisting being reduced to their suffering, they mobilize storytelling as victim-led resistance (Gokal, 2006 as cited in Hackett & Rolston, 2009: 360). Given that their accounts often reveal the spatial registers of violence like schools, military barracks, etc., the enormity of the military operations, whose structures and actors are involved in their victimization. The lies that they are told, smear campaigns conducted by the state and media, denial, and impunity are challenged and contested by their storytelling. Some accounts also reveal the ways that the villagers were forced to be complicit<sup>19</sup> in the state's crimes and how in the case

---

a medium for sharing and a vehicle for assessing and interpreting events, experiences, and concepts to an audience. Through stories we explain how things are, why they are, and our role and purpose within them. They are the building blocks of knowledge and can be viewed as the foundation of memory and learning. Stories link past, present, and future and telling stories is an intrinsic and essential part of the human experience. Stories can be told in a wide variety of ways, which can be broadly categorized as oral, written and visual, and are so all-pervasive in our everyday lives that we are not always aware of their role as a tool of communication in all societies”.

<sup>19</sup> Village guard system functions as a paramilitary organization that is established by the Turkish state. Although it has a long history, the system I am referring here consists of appointing and arming civilians living in Bakur to protect their villages against the PKK but more importantly to cut off the support to PKK. Mostly the villagers who disapproved PKK were chosen for becoming guards. Some villagers were forced but resisted anyways were severely punished with burning down their villages. The village guard system

of refusal the mechanisms of biopolitics and necropolitics take over to control and manage the ‘unmanageable monsters’ by violently eradicating them. Moreover, these accounts also show what they must endure as the families of the victims. For instance, one of the witnesses that Sumru and Ahmet interview recounts their experience:

Take up arms or clear out the village. After the villages were pressured like these two or three times and if they still resisted taken up arms, they were forced to leave the village. Nobody wanted to become village guards. In the fifth month of 1994 on the morning of the 27th, soldiers came. Approximately 1000 or 1500 soldiers surrounded the village. The soldiers started to raid the houses. They took my father and uncle along with six other villagers. There is a Boarding Regional Command in Lice which is actually a boarding school. A school that co-exists with military presence. That’s where they were taken to. I believe it was after three or four days that we received the news two men had been thrown out of the helicopter over Bingöl mountain. Everyone thought it was my father and uncle. So, naturally, we went there with the villagers, but it wasn’t them. A week later we saw two bodies. Their hands were tied, and they were blindfolded. They were shot in the head with one bullet. That’s what we saw. After a week, we were told that two bodies were found in the well that’s just outside our village. So, we went there, too. We saw again that the bodies were tied and blindfolded. They weren’t my father and uncle. (5th survivor account).

As the survivors tell their stories of what had happened to them, the changes in Sumru are represented by the change in aesthetics and styles. Shadows and fading colors start to fill Sumru’s room in the center of Diyarbakır’s Sur district. She writes and listens to the recordings and spends more and more time in this room. The change in her mood is made visible by the lighting and sounds. Almost a loop in time, a black hole that sucks Sumru in. Every encounter changes and prepares her finally to face what happened to Harun and to find his grave. Her presence in Diyarbakır for gathering and collecting elegies transforms into a position informed by her witnessing and learning more about the survivor’s experiences (Koçer & Göztepe, 2017: 63). A witness asks Sumru: *“You look at those pictures every day. And who are you looking for?”* as if she

---

did not operate under any law until 2000 and resulting in the guards gaining uncontrollable power and have become one of the main perpetrators of the state crimes like evacuation of villages, setting villages on fire, unsolved murders, etc. especially in the 90s. Özar, Uçarlar, and Aytaç also note (2013: 9, 10) that many village guards were employed in state sponsored JITEM. For an in-depth analysis on the village guard system in Turkey please see: Özar, et al. (2013), Balta Paker and Akça (2013), Gürcan (2014), and Önder (2015).



had to go through the pictures of all the disappeared until she gets to know where Harun is.

The film gives the narrators ultimate control over their own stories through first-hand narratives. While the survivors/witnesses practice their agency, their storytelling humanizes the Kurdish lives and bodies that are deemed unworthy and ungrievable. Moreover, such accounts also tell us a story about the emotional impacts of losing their loved ones.

I'd see someone coming down the street or hear a voice and I'd run to the window thinking that someone got some news for me. That dream kept me alive. That dream made life bearable. But it never happened. I want him to have a grave. I already know they killed him, burned him, threw him away but I still want his bones. I want to be able to tell my daughter where her father lies Holidays come and go. Everyone visits the cemetery. *This is a human being, a missing person.*

The survivor statement above eloquently exemplifies the ambiguous limbo that they are put in. Given that forced disappearances do not only target the victims who are killed by the state but also their loved ones, the emotional and mental toll on the survivors is undeniable. While *Future Lasts Forever* gently deals with forced disappearances by centering first-hand survivor/witness accounts, it also takes a great step to make guerilla lives and bodies publicly visible by visually deconstructing the Turkish state's "hierarchy of grief". Finding Harun's grave is a statement that makes 'non-existing' and 'invisible' bodies visible and commits them into collective memories.

## **Family Heirloom: Trauma and Acts of Remembering in *Dengê Bavê Min***

The past lives in the present, and traumatic past still throb and ache. This is often true for individuals and societies, as memories of war, displacement, genocide and other forms of "social suffering" are not easily stored away. Their painful marks defy oblivion and post traumatic situations shape and erupt in present circumstances. Many of these memories are culturally mobilized and transmitted through oral and written narratives, ceremonial rituals, and political performances. They can also become embodied memories that inhabit the lives of both individuals directly affected by traumatic events and those who belong to the same mnemonic community. At stake are not only the lifeworlds of people who experienced unbearable loss

and *unspeakable* suffering, but also broader society's ability to learn, rebuild and change (Sutton, 2018: 1).

The above-cited excerpt from Barbara Sutton's *Surviving State Terror* highlights the fact that the traumatic events of the past continue to live in the present and points to the importance of paying attention to survivors' accounts. *Dengê Bavê Min / My Father's Voice* (2012), another film from this paper's selection, lingers between these lifeworlds of a strong, surviving mother, Basê, and her selective and strategic silence while debating the role of remembrance in a society dominated by collective evil, a culture of fear and collective traumas.

*Dengê Bavê Min* was directed by Orhan Eskiköy and Zeynel Doğan and released in 2012. According to the box office numbers, it reached a wide audience and was screened at various national and international film festivals. The film is based on Zeynel Doğan's personal history and he plays one of the lead characters, Mehmet.

Mehmet, a young Kurdish-Alevi man, and his journey through his family's past are at the center of *Dengê Bavê Min*. He lives in Diyarbakır with his partner, who is expecting a child. While they are moving into a new house, Mehmet finds some of the cassette tapes that he and his family were sending to his father Mustafa, who was a guest worker in Europe, when Mehmet was a child. Mehmet then visits his mother Basê, who lives in Elbistan. During his stay, Mehmet keeps asking questions about their past and the rest of the cassettes. In those tapes, the voice of Basê's other son, Hasan, can be heard as well. Hasan and Mustafa's physical absence in the film is filled with their voices. As the story unfolds, we learn that the family had survived the Maraş Massacre and that the father, as we learn from the cassettes, constantly urges Basê to keep the traumatic memories of the massacre to herself and advises her to keep the painful memories away from the children: "*Don't let him be angered by the things he remembers. Don't talk about the bad times in front of the kids*".

Although it appears that Mustafa's warnings are about their children's safety, they need to be understood in a broader sociopolitical context. According to Herman, talking about traumas or being able to do so requires a safe space in which victims and survivors feel safe enough to open up and can be sure that the violent events will not repeat following the retelling of their traumas (cited in Sönmez, 2014: 27). Hackett and

Rolston also address (2009: 6) the fear of “*the consequences of speaking out while the conflict still rages*”. From this perspective, it is clear that Basê does not have such an environment either for herself or her children. Hevi<sup>20</sup> (2022) rightfully points out that the recognition of the Maraş Massacre has never taken place. Turkish state discourse, media, and society persistently refer to the Massacre as an ‘incident’. Considering the lack of recognition, the violence against Alevis-Kurds continues to be diminished and normalized.

Despite Mustafa’s concerns, Hasan remembers what happened to their family. Moreover, through the cassette tapes, we learn how he experienced the ban on his mother tongue and discrimination at school and that later on, he joined the PKK guerillas. His decision to join the guerillas is a reflection of the continuity of violence against Kurds. It is a way of saying that the Maraş Massacre is only a chapter in the State’s book.

Although the film title presents the story as Mehmet’s, in the end, his father’s voice and Mother Basê are the main protagonists. She (re)presents an extraordinarily strong character: A mother who protects her children even if it means being silent about her traumatic memories. Even though she remembers, Basê resists transmitting the traumatic events to her younger child Mehmet to protect him from state violence. Although her character seems like that of a quiet person, the directors make the audience witness how she occupies different subject positions throughout the film.

Basê’s silence must not be seen as weakness or a traditional patriarchal representation of women or mothers, rather it is a resistance strategy to survive and to protect her children from a similar fate. Moreover, since one of her sons is a guerilla, she often faces police harassment and oppression. Because of her religious beliefs, she endured a massacre and as her husband was working abroad, she had to take care of her children all by herself. Basê’s political voice defies the silence in the ‘silent phone calls’ she receives from Hasan. The calls are silent most probably because of state surveillance and their phone calls being wiretapped to find out his whereabouts. In those calls, she strategically exercises her voice in two ways: survival mode and speaking in

---

<sup>20</sup> I respect the author’s wish for using her self-chosen (Kurdish) name Hevî, rather than using the state-given name Nimet Gatar.

her all-present banned mother tongue Kurdish. As Mehmet tells her that Hasan wants a list of Kurdish words and idioms, because he is probably missing home, Basê explains a new word or phrase on the phone. Basê represents the mother tongue, belonging, and home for Hasan. Although it is not stated in the film from whom she receives the phone calls, the audience should understand that it's Hasan calling to hear his mother's voice and let her know that he is still alive. Many families whose children joined the guerillas, consider their children 'dead' as soon as they step out of the door, it puts them into the ambiguity of constant mourning and hope. While Basê's dark clothes represent loss and mourning, her going up the hill and sitting there represents the waiting and expectation of Hasan's return. As it is also stated in the film, the families acknowledge the agency of their children and respect their decision. Yet, the words that Basê chooses to explain herself during the silent phone calls are a manifestation of the affective aftermath of Hasan's decision:

Basê: Alo? Hasan?

Phone: (Silence)

Basê: Do you know what 'pasârî' means? Someone who keeps their distance from other people. It's also a plant you find near snow. It needs meltwater to grow. It's a beautiful plant, but a bit bitter. That's a pasârî. Plus, you call someone who runs away from their mother 'pasârî'.

Basê: Alo? Hasan?

Phone: (silence)

Basê: Shall I tell you what 'lâlijîn' means? It's the word you use if a baby cries when it's left on its own in the cradle. Also, if old folk cry when their kids have left and they're on their own. And you say 'lâlijîn' if a mother cries for a child like you who never returns.

How Basê exercises her voice in these phone calls operates in different political layers. First of all, she showcases what a rich language Kurdish is despite the Turkish state's and society's denial of even the existence of the Kurdish language. The Kurdish language, as the memory and bearer of Kurdish culture, is preferred as a cinematic language as well as used as a reference system pointing towards Kurdish culture –

a culture that relies primarily on oral culture due to prohibitions and oppression (Yılmaz, 2018: 29).

Second, by talking to her guerilla son on the phone she bridges the so-called 'domestic' and 'private' sphere, home, to the public sphere by making guerillas visible, and finally as the bearer and transmitter of collective memory. Given that she willingly takes this upon her as her duty, she refuses to transmit the transgenerational trauma of the Maraş Massacre. As the directors combine the narration of the massacre with original newspapers and newspaper clips that Basê keeps in the basement of her house, the state-fostered collective malignity in the society is revealed on an intertextual level. Throughout the scenes in which Basê stays in the dark, we can only see her face and hear the narration of the Massacre, we witness a time loop that sucks the audience in. The darkness in the film can be seen as a reference to the darkness in society – as the darkness grows, the time-space expands and occupies the room and her world.

Although her subject position as a mother is socially ascribed to her, her experiences and perspectives are not limited to that. Words or silence, both are political for Basê – not only does she speak or remain silent about political issues, but her everyday life practices also inform her perspective. For instance, in one of the cassette tapes, her husband Mustafa criticizes and blames Basê for the disrespectful behavior of their children towards him. He says that he was offended by and angry at their attitude. However, Basê is aware of her husband's fragile masculinity and the anxiety over not being in charge or the fear of losing control over his family caused by his physical absence as a father and calls out on him:

Hasan decided to join the guerillas. He left saying not to expect him back. You will get angry now and blame me. But it's not my fault. While you earn money, I look after the kids and your parents. OK, you're earning but you leave me with all the problems. Come back and do what you like with the kids. I have done nothing wrong. Don't blame me for everything. Come and look after the family.

While Basê's stance shatters the traditional-patriarchal codes of a male-dominated system, as is shown in this article, she has important things to say beyond victimization (Sutton, 2018: 5).

## Silence That Shattered the Glass: *Bêdengî*

Aziz Çapkurt's 14 minutes long short film *Bêdengî / Silence* was produced by MKM<sup>21</sup> and released in 2010. Ilker Kızmaz and Saadet Çaçan play the leading roles. The film tells the story of the encounter between a former soldier and a mother whose son was disappeared by the state. Çapkurt dedicated (Eroğlu, 2010) his film to the *Saturday Mothers* who have been politically active since 1995, starting with their first vigil to ask for the whereabouts of their children or husbands and other relatives who were disappeared at the hands of the Turkish state and its security forces (Karaman, 2016). *Bêdengî* was granted several national and international film awards, screened widely in film festivals, and gained public attention.

In an interview, Çapkurt stated that the title *Bêdengî/Silence* is both a reaction against and criticism of the silence regarding the decades-lasting war in Bakur but at the same time it is also a reference to the *Saturday Mothers'* silent protests at their weekly vigils (*GazeteKars*, 2010). Another critical point to mention here is that the female lead Saadet Çaçan is a Saturday Mother. Çapkurt's choice regarding one of the main characters in the story bridges reality and (re)presentation as do many other Kurdish directors. Kurdish filmmakers claim, negotiate, and mediate their own 'truth' and reality through filmic mediums: 'What you are seeing is not just a movie but a lived, and living experience of Kurds in Turkey'.

The film starts with a young man at a glassmaker's store that soon leaves for delivery. While he is gone, a woman with a child comes into the store where he works to replace the broken glass of a picture frame. When the young man comes back and sees the picture in the frame he freezes. Then he leaves the store and goes home, lying in his bed in a fetal position. His body language and mimics tell the audience that his encounter with the picture triggered something absent or unspoken in the film until then. This ambiguous moment as he stares at the picture – the man on the picture stares right

---

<sup>21</sup> The Mesopotamia Cultural Center (MKM), a landmark in the history of Kurdish resistance and Kurdish memory, was founded in Istanbul in 1991 and suddenly became a social center for many young Kurds (Candan, 2016: 5). A group of Kurds within the MKM came together and founded the Mesopotamia Cinema Collective in 1996 (Candan, 2016: 6). Those young filmmakers who trained there started to record, visualize and visually archive Kurdish experiences of war and resistance through their documentaries play a major role in the forming and re-shaping of the Kurdish cultural memory. All three of the filmmakers that are mentioned in this paper were trained in the MKM.

back at him – signals a trauma that is about to unfold. The ‘Turkish gaze’ that the audience is used to, backfires with this scene – all the above described “symptoms” signal and represent a trauma that is about to be revealed. As the story unfolds, we see the young man in a military uniform, taking a man into custody from a village house, and a woman trying to save the man. From the faded colors we understand that it is a flashback. With this flashback, Çapkurt turns the audience into witnesses of multi-layered state violence and the production of nation-space (Şengül, 2012: 6). Then, the young man follows the woman who came to the store to pick up the picture frame. At this moment, the audience is pulled back from the village house to the streets of Istanbul, specifically to the streets of Tarlabası. The woman enters the office of the Human Rights Association (IHD), still holding the child by her hand, and later leaves with other women who hold carnations and picture frames in their hands. With their clothes and body language, the women look very similar to each other. The young apprentice continues to follow them to Galatasaray Square where the Saturday Mothers hold their weekly vigils. Zooming in, *Bêdengî* reveals:

[The] multi-layered and multi-dimensional Kurdish/Kurdistan Question. With its more than a-hundred-year-old past that is filled with (armed) conflict, war, and resistance, it operates across time and space and within the borders of the sovereign state (even enforces those borders), and creates social, historical, economic, and political consequences and configures bodies, subjectivities, identities, emotions, and thoughts of those who were born in it. (Şen, 2022: 19).

Now, it is essential to focus on these different but highly intersected and entangled layers. The first layer I would like to focus on is the twin representation of trauma. The survivor’s or witness’ trauma has been central throughout this paper, however, *Bêdengî* focuses on the entangled aspects of trauma by zooming in on the ‘perpetrator’s trauma’ as well. Çapkurt shifts the analysis away from the victim/survivor’s testimonial to that of the perpetrator’s trauma and his ‘unconfessed’ confession. This critical and important approach in *Bêdengî* overcomes a great obstacle given that even the notion or the possibility of perpetrator’s trauma was denied for decades in the field of Trauma Studies (Karam, 2019: 73). Scholars’ hesitation or even resistance to focus on the perpetrator is mainly grounded in seeing perpetrators of mass atrocities and crimes against humanity, like the Holocaust, as ‘pure evil’ and ‘monsters’ (Karam, 2019: 74). However, as Arendt

pointed out in her prominent work *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (2006) the 'evil' is not a perverted 'monster' or a sadist but rather mostly someone who is 'terribly normal'. Someone who may be sitting next to us on public transport, someone who caresses their children's hair while telling them a bedtime story<sup>22</sup>, or a soldier performing his compulsory military service.

As important as it is to make space for the victims' voice, in the last couple of years Critical Trauma Studies has also shown some interest in the collective and individual traumas of persons who are responsible for or who committed atrocities against humanity. In the sociopolitical context of Turkey, it becomes even more important to also uncover the perpetrator's trauma given that they and the survivors live together. Karam notes:

Understanding, and the willingness to comprehend and acknowledge perpetrator trauma, requires a cognitive paradigm shift. The perpetrator's presence is a profound challenge to the society in which s/he co-exists (Rwanda and South Africa are only two such examples). S/he is also a signifier of the society which precipitated his/her perpetration, and it is this dynamic (perpetrator/society) that is at the center of this paradigmatic shift. The perpetrator cannot be extricated from the context in which the crimes against humanity existed, or where the atrocities were carried out. (Karam, 2019: 74).

This shift means that society must acknowledge its role and complicity in collective violence. Therefore, it must acknowledge that it must be held accountable and accept responsibility. This is *the* challenge for a society seeking reconciliation, forgiveness, and progress toward an integrated, fully functional, and (ideally) democratic social order. As a result, understanding and interrogating perpetrator trauma is critical for promoting peacebuilding – society will not be able to heal if it denies its complicity (Karam, 2019: 75).

---

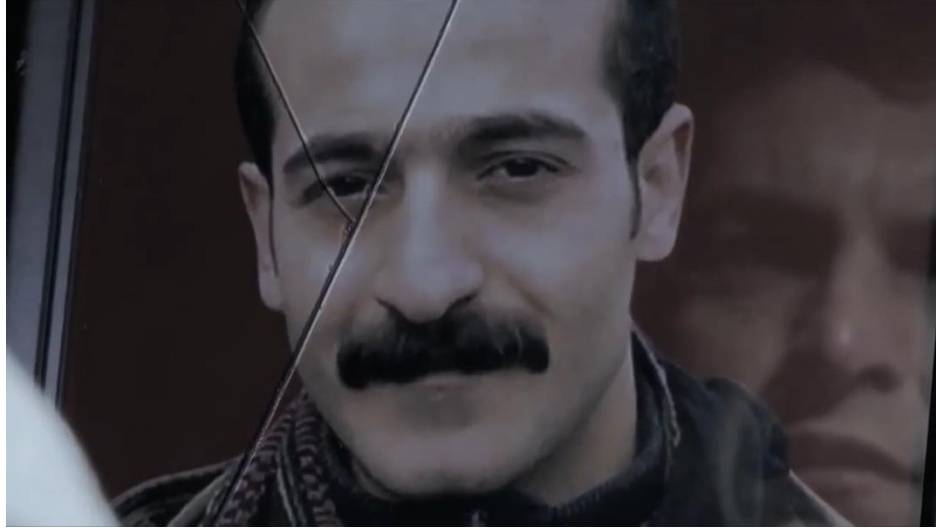
<sup>22</sup> The JITEM officer in Miraz Bezar's *Min Dît: The Children of Diyarbakır – Before Your Eyes* (2009) represents a character like this. Similarly, in Volkan Güney Eker's documentary film project *Hear Their Heartbeat* (2019), Besna Tosun recounts her witnessing her fathers' kidnapping by JITEM followed by his disappearance. Tosun says: "There was a white car in front of our garden. Four men stood next to it. It was dark. From a distance, I couldn't see who they were. We were walking home. Then I realized, one of them was my dad. They saw us getting closer. Two of the men pulled my father and jumped into the garden. One of them remained by the car. He lingered as if he was getting something from the trunk. Then he came to the car. *We looked each other in the eye, and he smiled at me. So, I smiled back.* I ran home and said to my mom, 'My dad's friends are here!' Informing my mom, people were coming over." (The emphasis is done by the author).



On a different note, Hackett and Rolston (2009) write about the “choiceless choices” as some of the actors/perpetrators were stripped of the context of knowing “how to act rationally”. Military service is compulsory in Turkey and conscientious objectors are not only legally punished for refusing to exercise military service, but they are also often socially marginalized, publicly shamed, and exposed to militarist-patriarchal-masculinist oppression and discrimination based on the refusal. Some soldiers who conducted their compulsory service in Bakur expressed this societal pressure as well as that they feared for their lives in case, they refused to execute the orders. Therefore, while discussing the perpetrators’ trauma, these conditions also need to be taken into consideration. With a reference to Langer, Hackett & Rolston notes:

Survival in such circumstances becomes a form of curse. In the abstract it may be possible to accept that ‘once the impulse to stay alive begins to operate, the luxury of moral constraint temporarily disappears’” But that is little consolation for those who have lived that experience. They look back on their activities and inactivity then with a moral judgment that was unavailable to them then. ‘They inhabit two worlds simultaneously: the one of “choiceless choice” *then*; the other of moral evaluation *now*’ (Langer, 1991: 83) [sic!]. The end result is unspeakability, ‘the difficulty of narrating, from the context of normality *now*, the nature of the abnormality *then*’ (Langer, 1991: 22) [sic!]. (2009: 359).

The second layer I will be analyzing is the use of space in the film. The glassmaker’s store is in Istanbul’s Taksim district, a highly popular and crowded location. The store is where the first encounter takes place. It is the place where the young apprentice’s traumas are triggered, and his mood is shattered like the frame that he is holding. As he looks at the smiling face of the man in the picture, his face’s color fades away. With this twin gaze, not only the young apprentice but also the society, which is silent about what has been happening in Bakur, is marked.



**Picture 1:** *Bêdengî* (Courtesy of the director)

The reflection of the young apprentice's face on the broken glass is a clear reference to different subject positions. Society has not only been silent about the war in Bakur and the Turkish state's atrocities, but it is also silent about the traumas of the young soldiers who were sent to Bakur during their compulsory military service.<sup>23</sup> Çapkurt's *Bêdengî* in this regard shows that this multidimensional silence needs to be shattered like glass. Moreover, it implicates the audience and reflects on our responsibilities in the ongoing war. By doing so it opens a space to discuss in which ways the Turkish society contributes to, inhabits, inherits, or benefits from regimes of domination (Rothberg, 2019: 1). This approach enables us, the implicated subjects (Rothberg, 2019), to go beyond the binary categorizations of victim/perpetrator positions. By acknowledging indirect or belated actions and inactions, it encourages us to confront our own contributions and reminds us of our responsibilities, as well as opens a space for solidarity.

A second space relevant to this discussion is Tarlabaşı, well-known for its Kurdish immigrant population since the 1990s, with a cross-reference to the village that is seen in the faded-color flashback. Kurdish villages in Bakur have grown in importance to the

---

<sup>23</sup> Soldiers' or ex-military persons traumatic experiences and their experiences as witnesses to state atrocities are still a taboo in Turkey. Academic research on the matter is highly limited. For two critical accounts of burning down the villages, evacuations of the villages, and the entangled relationships between the security forces, institutions, and the Turkish state, see Yağız, et al. (2014: 342-392).

Turkish nation-state since the 1980s (Şengül, 2012: 181). The state considered Kurdish villages to be critical sites in the fight against the PKK since they provided guerilla personnel and accommodation for the PKK. The village guard system, implemented in the mid-1980s, was one of the official responses to the way these villages operated; the other was depopulating the villages in the region (Şengül, 2012: 81). The audience encounters the village in the apprentice's flashback saying that their village probably had a similar fate to thousands of other Kurdish villages that were set on fire and evacuated in the 90s. The evacuation of the villages dispossessed millions of Kurds and caused their forced migration and resettlement to the metropolises in Western Turkey.<sup>24</sup> Millions of Kurdish forced immigrants experienced systematic state violence, oppression, poverty, discrimination, and exclusion in their new settlements. However, these places also have become a site for empowerment, especially for Kurdish women (Açık, 2013; Kılıçaslan, 2015; Göksel, 2018). They have overcome the loss of community, culture, and language, creating a different kind of belonging, a community where they can feel safe and can live their political life. As is depicted in the film, its closeness to the Istanbul branch of the Human Rights Association (IHD) is an enforcing element of its political importance for Kurds, in particular for Kurdish women.



**Picture 2:** *Bêdengî* (Courtesy of the director)

While the village represents the forced disappearance at the hands of the state and its security forces, Tarlabaşı and Galatasaray Square represent resistance, rights claiming, a quest for holding the state accountable for its crimes, a memory site, a mnemospace, and finally a site where implicated subjects are born.

<sup>24</sup> According to human rights organizations (GÖÇİZDER, 2019) report that between 2 to 4 million people were forcibly displaced in those years (Tepe Doğan, et al. 2011), and official numbers state that 3,448 Kurdish rural settlements were evacuated.

Bêdengî successfully reflects on the implicated subjects who must confront their positions and take responsibility to break the silence. The film also clearly shows that the state and its security forces are the perpetrators, as well as whose experiences must be taken into account for reconciliation processes. A great majority of existing literature on gendered experiences of war and trauma conceptualizes women as a 'particularly vulnerable social group' and ignores their political subjectivities (Fiddian-Qasmideh 2014). From a feminist point of view, it is critical to acknowledge the complexities of women's war experiences, embodiments of loss and grief, and in this regard how affect can be a motivation or inspiration for their political activism. Bêdengî also demonstrates that soldiers' accounts of war and trauma need to be considered as well. As militarist-nationalist discourses have been playing a great role in the legitimization of violence against Kurds and of Turkey's 'war on terrorism'<sup>25</sup>, including the experiences and voices of those who are forced to perform compulsory military service can be crucial in the demilitarization of society and its reconciliation processes.

## Conclusion

Kurdish cinema embodies important clues about the contemporary political conjuncture of Turkey and Kurdistan (Çiftçi 2015; Koçer & Göztepe, 2017). Throughout this paper, it becomes clear that Kurdish cinema, by being at the intersection of the quest for justice, right to truth, and peace, provides a multitude of narrative contexts for social inquiry. Kurdish cinema's role in constituting and bearing Kurdish cultural and collective memories is crucial to learning about the remembrance culture in Turkey and Kurdistan if we can speak about one. Kurdish films bear the potential to transform society against oblivion by being a platform that erodes the Turkish state's regime of truth. Through taking a special interest in the 'Kurdish people's struggle for the right to truth and justice, I have explored different subject positions and subjectivities in the selected films. While cinema itself manifests its agency as a constituent to the Kurdish collective and cultural memories, it also clearly shows who right-claiming and resisting subjects are.

---

<sup>25</sup> For detailed analysis of militarism and militarist discourses in Turkey, see Açıksöz (2013), Aykaç (2013), Üstündağ (2013) and Değirmencioğlu (2014).

By focusing on different films, I showcase how filmmaking and cinema can record, preserve, and transmit the Kurdish experiences and memories beyond spatial and temporal boundaries. For instance, the analysis of Özcan Alper's *Future Lasts Forever* links the multidirectional and multilayered aspects of memory to portray how different conflicts are entangled. Moreover, all three cases reflected on the gendered characteristics of state violence and its aftermath by focusing on how Kurdish cinema makes these 'non-existing' and 'invisible' bodies visible and commits them to collective memories. The analysis of the witness accounts and testimonials in the films reveals in which ways the lives of Kurdish women are impacted by state violence. Together with the gendered division of (especially) domestic labor, women, whose husbands, sons, or loved ones are disappeared at the hands of the state carry the burden of witnessing, surviving, remembering, reminding, mourning, and making Kurdish deaths publicly visible as well as fighting against the impunity regime. Given that women's experiences of war are mostly approached as a collection of pain narratives, their struggles for rights and contributions to real politics are often ignored, overlooked, or go unnoticed (Üstündağ, 2014). *Bêdengî*, *Dengê Bavê Min*, and *Future Lasts Forever* portray and represent women's human rights struggles from different ethnic and religious backgrounds from within the marginalized and criminalized groups. While Kurdish cinema provides women a space to vocalize their demands and needs by making storytelling possible, it also implicates the 'silent audience' and reminds it of its ethical and political responsibilities in the historical continuity of state violence.

Finally, through implication processes Kurdish films encourage us to exercise "small acts of repair" and collective solidarity: "*These small, qualitative changes occur at the intimate scale of reading and viewing – in the eyes, ears, and bodies of people who are – literally – moved by what they see. Remaking collective memory begins with the disruption of old habits in the micropolitics of reading, viewing, and reacting, with repeated small movements gradually acquiring larger-scale consequences*" (Rigney, 2021: 18).

## References

- Abdrabo, Amal Adel (2021). "Forgive but Not Forget: The Social Role of Cinema in Restoring Collective Memory and Rebuilding Belonging." *Memory, Conflicts, Disasters, and the Geopolitics of the Displaced*. IGI Global, 127-151.
- Açık, Necla (2013). "Re-defining the Role of Women within the Kurdish National Movement in Turkey in the 1990s." *The Kurdish Question in Turkey: New Perspectives on Conflict, Representation and Reconciliation*. Cengiz Güneş (ed.), in. London & New York: Routledge. 114-136.
- Açıksöz, Salih Can (2013). "Kürt Sorunu Bağlamında Gaziliğin Vücuda Gelişi: Egemenlik, Erkeklik ve Sakatlık." *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek (lik)ler*. Nurseli Yeşim Sünbuloğlu (ed.), in. İstanbul: İletişim. 463-485.
- Adorno, Theodor W. (1998) "The Meaning of Working through the Past." *Critical models: Interventions and catchwords*. 289-343.
- Altyazı (2014). "Siyah Bant'tan Banu Karaca ile Söyleşi: Sansürün Değişen Biçimleri". <https://altyazi.net/soylesiler/siyah-banttan-banu-karaca-ile-soylesi-sansurun-degis-en-bicimleri/> Access date: 15.05.2021.
- Arendt, Hannah (2006). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. Penguin.
- Atılğan, Mehmet and Işık, Serap (2011). *Cezasızlık Zırhını Aşmak: Türkiye'de Güvenlik Güçleri ve Hak İhlalleri*. TESEV yayınları.
- Aydın, Derya (2018). "Kürdistan'da Direnişe Dönüşen Yas: Cumartesi Anneleri, Barış Anneleri ve MEYA-DER Deneyimi." *Jineoloji Dergisi*, no: 11.
- Aykaç, Şafak (2013). "Şehitlik ve Türkiye'de Militarizmin Yeniden Üretimi." *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek (lik)ler*. Nurseli Yeşim Sünbuloğlu (ed.), in. İstanbul: İletişim. 141-179.
- Balta Paker, Evren and İsmet Akça (2013). "Askerler, Köylüler ve Paramiliter Güçler: Türkiye'de Köy Koruculuğu Sistemi." *Toplum ve Bilim* 126: 7-34.

- Bastos, Lucia Elena Arantes Ferreira and Inês Virgínia Prado Soares (2021). "The challenges of symbolic reparations for gender justice in Brazil." *Gender, Transitional Justice and Memorial Arts*. Routledge, 2021. 136-154.
- Buikema, Rosemarie L., et al. (2011). "Visual Cultures: Feminist Perspectives". *Theories and Methodologies in Postgraduate Feminist Research*. Rosemarie Buikema, Gabriele Griffin, Nina Lykke (eds.) in. New York: Routledge. 119-134.
- Butler, Judith (2020). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Brooklyn, London: Verso, 4th Ed.
- Candan, Can (2016). "Kurdish Documentaries in Turkey: An Historical Overview". *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance* Suncem Koçar & Can Candan (eds.) in. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 1-33.
- Chidgey, Red (2014). "Hand-made Memories: Remediating Cultural Memory in DIY Feminist Networks". *Feminist Media: Participatory Spaces, Networks, and Cultural Citizenship*. Elke Zobl & Ricarda Drüeke (eds.) in. Bielefeld: Transcript. 87-97.
- Çelik, Adnan & Dinç, Namık Kemal (2015). "Yüz Yıllık Ah: Kürtlerin 1915'e Dair Anlatılarında Sembolik Yüzleşme ve Vicdan Hikâyeleri". *Ermeni Soykırımı'nda Vicdan ve Sorumluluk- Kurtulanlara Dair Yeni Araştırmalar*: 75-92. İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Çelik, Adnan (2016). "Kürdistan Yerellerinde 90'ların Savaş Konfigürasyonu: Baskı, Şiddet, Direniş." *İsyan, Şiddet, Yas: 90'lar Türkiye'sine Bakmak*. Ayşen Uysal (ed.) in. Ankara: Dipnot Yay. 71-115.
- Çelik, Adnan & Öpengin, Ergin (2016). "The Armenian Genocide in the Kurdish Novel: Restructuring Identity through Collective Memory". *European Journal of Turkish Studies*. Last accessed on 4th July 2018. <http://journals.openedition.org/ejts/5291>.
- Çiçek, Özgür (2016). "The Fictive archive: Kurdish filmmaking in Turkey." *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance* Suncem Koçar & Can Candan (eds.) in. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 70–86.

- Çiftçi, Ayça (2015). *The Politics of Text and Context: Kurdish Films in Turkey in a Period of Transformation*. Unpublished Doctoral Thesis. Royal Holloway, University of London.
- Çiftçi, Ayça (2016). "Kurdish Films in Turkey: Claims of Truth-Telling and Convergences between Fiction and Non-Fiction." *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance* Suncem Koçar & Can Candan (eds.), in. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 86-111.
- Değirmencioğlu, Serdar M. "Öl Dediler Öldüm": *Türkiye'de Şehitlik Mitleri*. İstanbul: İletişim, 2014.
- Doğan, Duygu and Bayram, Sidar (2020). "Görsel Kayıtlar Hesap Sorabilir Mi?: İnsan Hakları Arşivleri Ve Geçiş Dönemi Adaleti". *Türkiye'de Geçiş Dönemi Adaleti: Dönüşen Özneler, Yöntemler Ve Araçlar* Sempozyum Kitabı (206-219). İstanbul: Hafıza Merkezi.
- Duncombe, Stephen (2002) ed. *Cultural Resistance Reader*. Brooklyn, London: Verso, 2002.
- Dykman, Klaas (2007). "Impunity and the right to truth in the Inter-American System of Human Rights." *Iberoamericana* (2001-). 45-66.
- Erdem, İlyas, Tan, Yeter, Kibar Zana (2019). *Report On Human Rights Violations Against Women and Their Experiences during the Curfews and Forced Migration*. GÖÇİZ-DER
- Erdoğan, Emine and Nehir Gündoğdu (2020). *Türkiye'de Feminist Yöntem*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Erll, Astrid (2011). *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erll, Astrid and Rigney, Ann (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin & New York: De Gruyter.
- Eroğlu, Murat (2010). "Cumartesi Anneleri'nin Hikayesi Altın Koza'dan Ödülle Döndü". <https://www.evrensel.net/haber/181405/cumartesi-anneleri-nin-hikayesi-altin-koza-dan-odulle-dondu>. Access date: 20.04.2022.



- Esparza, Araceli (2013) "Toward a Feminist Theory of Justice for the Disappeared: Ana Castillo's Creative Writing and the Case of Sister Dianna Ortiz." *Feminist Formations*. 1-32.
- Fiddian-Qasmideh, Elena (2014). "Gender and Forced Migration." *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies*. Elena Fiddian-Qasmiyeh et al. (eds.) in. Oxford: Oxford University Press. 395-408.
- Gatar, Nimet (2022). "Basê ve Ses: Kürt Sinemasında Hatırlama İnadi".  
<https://www.5harfliler.com/base-ve-ses-kurt-sinemasinda-hatirlama-inadi/>. Access date: 29.04.2022. [Author cited as Hevi].
- Gazete Kars (2010). "Çapkurt'tan kısa film:Bedengi".  
<https://www.gazetekars.com/capkurttan-kisa-filmbedengi-1665h.htm> Access date: 20.04.2022.
- "Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?" (2014). *Toplum ve Kuram*. No: 9. 13-30.
- Gertz, Nurith, George Khleifi (2008). *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh University Press.
- Gokal, Shareen (2006). "'Victim' Led Demands for Accountability and Justice: The Models of Resistance: An Interview with Terry McGovern." *Women's Human Rights Net*. January 2006. Available at:  
<http://files.creaworld.org/files/IRAD%20Bibliography%202006.pdf>
- GÖÇİZ-DER (2019). *Report On Human Rights Violations Against Women and Their Experiences during the Curfews and Forced Migration*. Prep. Erdem, İlyas, Tan, Yeter, Kibar Zana.
- Göksel, Nisa (2018). "Losing the *One*, Caring for the *All*: The Activism of the Peace Mothers in Turkey". *Social Sciences* 7-10. 174.
- Göral, Özgür Sevgi (2016). "Devlet Şiddetinden Arta Kalanlar: Kayıp, Yas ve Kamusal Sırlar." *İsyen, Şiddet, Yas: 90'lar Türkiye'sine Bakmak*. Uysal Ayşen (ed.), in. Ankara: Dipnot Yay. 147 – 175.

Göral, Özgür Sevgi, Ayhan Işık, and Özlem Kaya (2014). *Konuşulmayan Gerçek: Zorla Kaybetmeler*. Hakikat Adalet Hafıza Merkezi.

Gutman, Yifat (2017). *Memory Activism: Reimagining the Past for the Future in Israel-Palestine*. Vanderbilt University Press.

Gürcan, Metin (2014). "Arming Civilians as a Counterterror Strategy: The Case of The Village Guard System in Turkey." *Dynamics of Asymmetric Conflict*: 8(1): 1-22.

Hackett, Claire and Bill Rolston (2009). "The Burden of Memory: Victims, Storytelling and Resistance in Northern Ireland." *Memory Studies* 2.3: 355-376.

Harding, Sandra and Kathryn Norberg (2005). "New feminist approaches to social science methodologies: An introduction." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 30.4. 2009-2015.

Healing Through Remembering (2005). *Storytelling Audit*.

[http://web-previews.com/healingthroughremembering/wp-content/uploads/2015/11/Storytelling-Audit\\_2005.pdf](http://web-previews.com/healingthroughremembering/wp-content/uploads/2015/11/Storytelling-Audit_2005.pdf)

Hirsch, Marianne, and Valerie Smith (2002). "Feminism and Cultural Memory: An Introduction." *Signs: Journal of women in culture and society* 28.1. 1-19.

Holland, Janet, and Caroline Ramazanoglu (2002). *Feminist Methodology: Challenges and Choices*. London: Sage Publications.

Ishkhanyan, Vahan (2012). "The Armenian-Speaking Muslims of Hamshen: Who Are They?". <https://hetq.am/en/article/11632>. Access date: 12.04.2022.

Karaca, Banu (2016). "Unsettling Accounts: Fictionalizing and Visualizing Memories of War." *Gendered Wars, Gendered Memories: Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*. Ayşe Gül Altınay & Andrea Petö (eds.) in. London & New York: Routledge. 181-187.

Karaca, Banu (2019). "'When Everything Has Been Said Before...' Art, Dispossession, and the Economies of Forgetting in Turkey". *Women Mobilizing Memory*. Ayşe Gül Altınay, et al., (eds.) in. New York: Columbia University Press. 285-304.

- Karaca, Banu (2021). *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany*. Fordham University Press, 2021.
- Karam, Beschara (2019). "The Representation of Perpetrator Trauma in Forgiveness." *Communicatio* 45.1. 71-86.
- Karaman, Emine Rezzan (2016). "Remember, S/he Was Here Once: Mothers Call for Justice and Peace in Turkey." *Journal of Middle East Women's Studies* 12.3. 382-410.
- Kılıçaslan, Gülay (2015). "7 Generational differences in political mobilization among Kurdish forced migrants." *The Kurdish Issue in Turkey: A Spatial Perspective*. Z. Gambetti & J. Jongerden (eds.) in. London: Routledge. 157-185.
- Koçer, Zeynep, and Mustafa Orhan Göztepe (2007). "Representing ethnicity in cinema during Turkey's Kurdish initiative: A Critical Analysis of My Marlon and Brando (Karabey, 2008), The Storm (Öz, 2008) and Future Lasts Forever (Alper, 2011)." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*: 13. 54-68.
- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic memory: The transformation of american remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press.
- Lykke, Nina. *Feminist Studies* (2010). *A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. London & New York: Routledge.
- Murray, Michael (2018). "Narrative data." *SAGE Handbook of Qualitative Data Collection*. Uwe Flick (ed.), in London: SAGE Publications. 264-279.
- Naftali, Patricia (2017). "The 'Right to Truth' in International Law: The 'Last Utopia'?" *Law and Memory: Addressing Historical Injustice Through Law*. 70-88.
- Önder, Mehmet Seyman (2015). *Korucular*. İstanbul: İletişim.
- Özar, Şemsa, Nesrin, Uçarlar and Osman Aytar (2013). *From Past to Present a Paramilitary Organization in Turkey: Village Guard System*. Disa Publications.
- Petö, Andrea, and Ann Phoenix (2019). "'Indelible stains'? Introduction to special issue on Gender and Memory." *European Journal of Women's Studies* 26: 3. 237-243.

- Pillow, Wanda S. (2019) "Epistemic Witnessing: Theoretical Responsibilities, Decolonial Attitude and Lenticular Futures." *International Journal of Qualitative Studies in Education* 32.2. 118-135.
- Pinfari, Marco (2019). *Terrorists as Monsters: The Unmanageable Other from the French Revolution to the Islamic State*. Oxford University Press, USA.
- Puar, Jasbir K. and Amit Rai (2002). "Monster, Terrorist, Fag: The War on Terrorism and the Production of Docile Patriots." *Social text* 20.3. 117-148.
- Puar, Jasbir K. (2017) *The Right to Maim*. Duke University Press.
- Rigney, Ann (2018). "Remembering hope: Transnational activism beyond the traumatic." *Memory Studies* 11.3. 368-380.
- Rigney, Ann (2021). "Remaking Memory and the Agency of the Aesthetic." *Memory Studies* 14.1. 10-23.
- Rothberg, Michael (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Rothberg, Michael (2019). *The Implicated Subject*. Stanford University Press.
- Rush, Peter D., & Olivera Simic (2014). *The Arts of Transitional Justice: Culture, Activism, and Memory*. Springer.
- Sancar, Mithat (2015). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim.
- Siyah Bant. [www.siyahbant.org](http://www.siyahbant.org)
- Sönmez, Sevcan (2015). *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sutton, Barbara (2018). *Surviving State Terror*. New York University Press.
- Şen, Sebahattin (2022). "İstanbul'un Diasporik İmgeleri." *Kültür ve İletişim* 25.49. 7-38.
- Şengül, Ali Fuat (2016). "Speaking Truth, Recording Reality in Kurdish: An Inquiry into the Formal Politics of Kurdish-Language Documentary Films." *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and*

- Resistance* Suncem Koçar & Can Candan (eds.) in. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 33-51.
- Şengül, Ali Fuat (2012). *Cinema, Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey*. Unpublished Doctoral Thesis. The University of Texas at Austin.
- Tepe Doğan, Ayşe, Handan Çağlayan, and Şemsa Özar (2011). *Ne Değişti? Kürt Kadınlarının Zorunlu Göç Deneyimleri*. Ankara: Ayizi Kitap.
- Tuck, Eve, and K. Wayne Yang (2014). "R-words: Refusing research." *Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*. 223 - 248.
- Uçarlar, Nesrin (2015). *Nothing in Its Right Place: Demands of Justice and Coming to Terms with the Past in the Post-Conflict Period*. Disa Publications.
- Üstündağ, Nazan (2013). "Pornografik Devlet, Erotik Direniş: Kürt Erkek Bedenlerinin Genel Ekonomisi." *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek (lik)ler*. Nurseli Yeşim Sünbuloğlu (ed.), in. İstanbul: İletişim. 513-537.
- Üstündağ, Nazan (2014). "Feminist Bir Bakış Açısından Barış Süreci". *Çatışma Çözümleri ve Barış*. Murat Aktaş (ed.), in. İstanbul: İletişim. 357–383.
- Villarmea Álvarez, Iván (2014). "Cinema as Testimony and Discourse for History: Film Cityscapes in Autobiographical Documentaries." *Revue LISA/LISA e-journal*. 12.1.
- Yağız, Özlem, D.Yıldız Amca, & Emine Uçak Erdoğan and Necla Saydam (2014). *Malan Barkirin: Evlerini Yüklediler / Zorunlu Göç Anlatıları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Yılmaz, Tebessüm (2018). Song of My Mother. *gender< ed> thoughts*, 24. 24–38.
- Yılmaz, Tebessüm (2021). "Zalimin Zulmü Varsa...Kürt Sineması, Hafıza ve Direniş". *Jineoloji Dergisi*, 22, 113-122.



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098

2022, 25(2): 356-391

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1136670

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

## ***Bir İletişim Stratejisi Olarak Feminist Karnavalesk***

### ***Anlatı<sup>1\*</sup>***

**Elif Bozkurt\*\***

#### **Öz**

Mihail Bahtin'in karnaval kültüründen esinlenerek bir edebiyat kuramı olarak oluşturduğu karnavalesk, tarihsel, politik ve toplumsal mücadelelere ait metinleri okumak ve "Ötekileştirilenler" in kullandığı direniş strateji ve taktiklerini anlamak için birçok imkân sunmaktadır. Bu çalışmada, Bahtin'in karnavalesk kuramı bir lens olarak düşünülmüş ve Türkiye'de 2000 sonrası feminist hareketin ürettiği metinlere bu lensle bakılmıştır. Feminist ve karnavalesk literatürün kesişimselliğinin tercih edilmesinin ardında, karnaval kültürünün, modern toplumlardaki toplumsal hareketlere taşındığı, karnaval kültürüyle toplumsal hareketler arasında işlevsel ve biçimsel ortak noktaların bulunduğu ve bir direniş stratejisi ve taktiği olarak karnavalesk retorik'in toplumsal hareketlere güç verdiği düşüncesi yatmaktadır. Feminist hareketin kullandığı kolektif eylem retorikinin, karnavalesk kuramın hangi kategorileriyle örtüştüğü, feminist hareketin karnavalesk retorik'i hangi saiklerle tercih ettiği ve karnavalesk retorikle değiştirmek istediği politikaların neler olduğu, karnavalesk retorik'in feminist harekete, kamusal alana ve küresel feminist kimliğin oluşumuna neler kazandırdığı araştırılmaktadır. Feminist nitel bir metodolojiyle yürütülen bu çalışmada, feminist hareketin, kolektif bir kimlik oluşturmak, mücadeleyi büyütmek ve kazanım elde etmek için ürettiği eylemler, söylemler ve metinler, metin analizi yöntemiyle incelenmektedir. Bu analizde, Bahtin'in karnavalesk kuramının kategorilerinden yola çıkılıp bir iletişim stratejisi olarak feminist karnavalesk bir anlatı oluşturulma çabası, bu çalışmanın hem Türkçe hem de İngilizce literatür içinde özgün değerini ortaya koymaktadır. 2000 sonrası feminist hareketin, karnavalesk kolektif eylem retorikini, egemen eril düşünce sistemiyle kurulan devlet, siyaset, hukuk, din, iş piyasası, aile ve cinsellik gibi yapısal oluşumlardaki toplumsal cinsiyet rejimlerini aşındırabilmek, kadınların yaşadığı ayrımcılığı en aza indirebilmek, kamusal yaşamda eleştirel bilincin doğmasına katkı sunabilmek, eril zihniyetin ürettiği baskılardan kurtulabilmek, "ötekileştirilmiş" kadın kimliğine alan açabilmek ve yeni bir siyasal iletişim dili oluşturabilmek için kullandığı görülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Feminist hareket, karnavalesk kuram, feminist karnavalesk anlatı.

<sup>1</sup> Bu araştırma makalesi "Karnavalesk Kuramla 2000 Sonrası Türkiye Feminist Hareketini Okumak" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\* Geliş Tarihi: 05/06/2022. Kabul tarihi: 23/07/2022

\*\* Bağımsız Araştırmacı, Dr.

Orcid no: <https://orcid.org/0000-0003-1126-205X>, elif.ophelia@gmail.com

**\*\*Research Article\*\***

## ***Feminist Carnavalesque Narrative as a Communication Strategy<sup>2\*</sup>***

**Elif Bozkurt\*\***

### **Abstract**

Carnavalesque theory, created by Mikhail Bakhtin as a literary theory inspired by carnival culture, paves the way to read the texts of historical, political, and social struggles, and to understand the resistance strategies and tactics used by the "marginalized". In this research, Bakhtin's carnivalesque theory offers a lens to examine the post-2000 feminist movement in Turkey. Standing on the intersectionality of feminist and carnivalesque literature, I, using Bakhtin's carnivalesque theory, argue that carnival culture can be traced in social movements in modern societies. It is my claim that there are functional and formal common points between carnival culture and social movements, and that carnivalesque rhetoric, as a strategy of resistance, gives strength to social movements. The work examines which categories of carnivalesque theory overlap with the rhetoric of feminist collective action. It also inquires why the feminist movement prefers carnivalesque rhetoric, what kind of policies the feminist movement wants to change with the use of carnivalesque rhetoric, and, finally, what carnivalesque rhetoric brings to the feminist movement, the public sphere, and the formation of global feminist identities. In this research, I employ a feminist qualitative methodology in accordance with which the actions, discourses and texts produced by the feminist movement to create collective identities, enlarge the struggle, and achieve gains are examined by textual analysis. In this analysis, the effort to create a feminist carnivalesque narrative as a communication strategy based on the categories of Bakhtin's carnivalesque theory reveals the distinctive value of this research in both Turkish and English literature. By using the carnivalesque rhetoric of collective action, the post-2000 feminist movement is able to erode the gender regimes in structural formations such as politics, law, religion, labor markets, family structure, and sexuality established with the dominant masculine thought system. In doing so, the movement aims at reducing the discrimination experienced by women, and contributing to the emergence of critical consciousness in public life. The research reveals that such rhetoric is used for introducing a new political communication language in order to eliminate the pressures produced by masculine mentality, and to make room for "marginalized" female identities.

**Keywords:** Feminist Movement, carnivalesque theory, feminist carnivalesque narrative.

---

<sup>2</sup>This research article was produced from the doctoral thesis titled "Reading the Post-2000 Feminist Movement with Carnavalesque Theory".

\* Received: 05/06/2022. Accepted: 23/07/2022

\*\*Independent Researcher, Dr.

Orcid no: <https://orcid.org/0000-0003-1126-205X>, elif.ophelia@gmail.com

## ***Bir İletişim Stratejisi Olarak Feminist Karnavalesk Anlatı***

### **Giriş**

Feminist hareket, ataerkil bir sistemde kadınların, erkeklerden farklı bir cinsiyete sahip olduğu için toplumsal yaşamın her alanında maruz kaldığı ayrımcılığın yarattığı haksızlık ve eşitsizliğe karşı mücadele örgütlemekte (Berktaş, 2014: 3) ve bu mücadeleyle ataerkil sistemi yıkmak istemektedir. Feminist hareket, ataerkinin, varlığını sürdürmek için çok geniş bir alana yayılmış kurumsal ilişkilerini, toplumsal cinsiyet rejimi şeklinde kavramsallaştırarak ailede, eğitimde, dinde, hukukta ve toplumsal yapının her katmanında oluşan tüm hiyerarşik yapıları açığa çıkarmaya (Öztaş, 2019: 33-34), kadını ezen bu hiyerarşik yapılar hakkında teoriler oluşturmaya ve bu teoriler çerçevesinde mücadele örgütlemeye çalışmaktadır.

Feminist hareket, aynı zamanda toplumun birçok katmanında, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğe vurgu yapan, kadınların, evrensel olarak değersizleştirilmesinin kökenlerini, nedenlerini, kadının yaşamına ve toplumsal yaşama yansımalarını sorgulayan, kadının, toplumsal yapıdaki ikincil konumunu eleştiren, kadın erkek eşitsizliğinin nasıl giderileceğine dair fikirler geliştiren teoriler bütünüdür. Feminist hareket, teori oluştururken farklı ideolojileri incelemekte, analiz etmekte, bazılarını eleştirmekte, bazılarını reddetmekte ve bazılarıyla da eklektik bağlar kurmaktadır. Örneğin, Marksizm, sosyalizm, liberalizm, Freudyenizm, varoluşçuluk, lezbiyenlik, transseksüellik, ekoloji, vejetaryenlik, veganlık, İslamiyet ve queer<sup>3</sup> gibi ekonomi, politika, kültür, din, psikoloji, ekoloji ve cinsellik gibi alanlarda üretilen birçok deneyim ve teoriyle bir eklemlenme ilişkisi geliştirerek kendi teorilerini oluşturmaktadır. Dolayısıyla feminist hareket, toplumsal cinsiyet eşitsizliği eleştirisi ile ataerkil kültürü besleyen tüm siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel, dini ve ekolojik sistemleri değiştirme çağrısını içermektedir.

Feminist hareket, toplumsal yaşamı, genel olarak bir anlam inşası olarak görmekte (Scott'a 2010: 129-130), cinsler arasında sosyal, politik, ekonomik ve teknolojik alandaki eşitsizlikleri, güç ilişkilerinin bir yansıması olarak düşünmekte ve

<sup>3</sup>Queer kuram, heteroseksüel eğilimleri dayatan ve bunun dışında kalan her türlü deneyimi "öteki" olarak gören heteronormatif düzenin normlarını merkezine alarak heteroseksüel sistemin dayattığı öğretileri ve yaşam biçimlerini aşındırmaya çalışmaktadır. Heteronormatif sistem, biyolojiye yaptığı referansla bu düzeni, "mutlak" olarak ortaya koyarken queer teori, doğal addedilen biyolojik cinsiyetin, tarihsel ve kültürel bir inşaa olarak toplumsal cinsiyetle olan ilişkisini tartışmaya açmaktadır (Özküralp, 2015: 212).



bu eşitsizlikleri ortadan kaldırmak için cinsler arasındaki güç ilişkilerini yapı-bozumuna uğratmaya çalışmaktadır (Öztañ, 2019: 33-34). Türkiye’de 2000 sonrası feminist hareket, yaşamın her alanında, cinsiyet eşitliğine dayanan bir değişim yaratmak ve eşitlikçi toplumsal cinsiyet rejimleri kurmak için feminist politik anlam taşıyan çok çeşitli metinler üretmektedir.

Bu araştırmada, 2000 sonrası Türkiye’de, liberal, Marksist/sosyalist, lezbiyen, trans, İslami, queer ve vejetaryen/vegan eko-feminizm gibi farklı teorik arka plana sahip feminist hareketlerin ürettiği döviz, pankart, duvar yazısı, eylem fotoğrafı, şarkı ve Instagram/Twitter metni, Bahtin’in karnavalesk kuramıyla ele alınmaktadır. Feminist hareketin, taleplerini dile getirmek için kullandığı kolektif eylem repertuarının, karnavalesk kuramın kategorileriyle örtüşen noktaları açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Feminist hareketin tarihi boyunca, ataerkil iktidarlara karşı farklı tarihsel dilimler ve coğrafyalarda mücadele yürüten feminist aktivistlerin, söylem ve eylemlerinde pek çok kültürün ve retoriğın izini sürmek mümkündür. Bu çalışmada, feminist ve karnavalesk literatürün kesişimselliğinin tercih edilmesinde, Antik Yunan’dan başlayıp Ortaçağ’da kök salan karnaval kültürünün, Bahtin’in karnavalesk kuramı aracılığıyla modern toplumlardaki toplumsal hareketlere taşındığı ve karnaval kültürüyle toplumsal hareketler arasında ortak noktaların bulunduğu düşüncesi yatmaktadır. Hem karnaval kültüründe hem de feminist harekette, benzer iletişim strateji ve taktikleriyle egemen söylemlere meydan okuma, tüm yerleşik toplumsal yapıları alt üst etmeye çalışma, umut ve dayanışma etrafında yeni bir dünyanın hayalini kurma, kolektif bir kimlik ve kolektif toplumsal bir beden olarak egemenlere karşı mücadele yürütme gibi ortaklıklar öne çıkmaktadır.

Karnavalesk kuram ile feminist hareket arasındaki bu ortak noktalara rağmen hem Türkçe hem de İngilizce iletişim çalışmaları literatüründe, feminist hareketin ürettiği metinlerin karnavalesk kuramla analizini yapan feminist karnavalesk bir anlatı bulunmamaktadır. Bir edebiyat teorisi olarak üretilen karnavalesk kuram, İngilizce literatürde feminist karnavalesk kavramsallaştırmasıyla eleştirel bir sanat teorisi olarak genişletilip roman, tiyatro, karikatür ve sinema metinlerini analiz etmek için kullanılmaktadır<sup>4</sup>. Bu araştırma, feminist karnavalesk anlatıyı, daha da genişleterek

---

<sup>4</sup>Bkz. Abootalebi H.& Kargar, A. (2020). Carnavalesque and its All-Pervasive Influence in Caryl Churchill’s Cloud Nine. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, 12(1).

feminist hareketin mücadele yürütürken kullandığı strateji ve taktiklere işaret etmekte ve feminist hareketin bir iletişim retoriğini ifade etmeye çalışmaktadır. Feminist nitel metodolojiyle yürütülen çalışmada amaçlı örneklem yoluyla 2000 sonrası Türkiye feminist hareketin ürettiği metinler toplanarak analiz edilmektedir. Bu çalışma, feminist hareketin ürettiği metinleri odağına alıp karnavalesk kuramın kategorileriyle analiz ettiği ve feminist karnavalesk anlatının kendi kategorilerini, feminist iletişim stratejisi olarak oluşturduğu için hem Türkçe hem İngilizce iletişim literatüründe bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

## Karnavalesk Kuram ve Kategorileri

Rusya'nın, sosyal bilimler alanında, söylem teorisyeni ve göstergebilimci olarak yetiştirdiği en özgün düşünürlerden biri olan Bahtin, Ortaçağ Avrupası'nın görkemli karnavallarına çokça ilgi duymuş ve 20. yüzyılda, bir Ortaçağ ritüeli olan karnavalların kendine has doğasını, edebiyat alanına uyarlayarak karnavalesk kuramı üretmiştir. Bahtin, karnavalları, kilisenin ve devletin politik, yasal ve ideolojik otoritesini, kısa süreli de olsa yerle bir edildiği özgürleştirici bir edim olarak görmektedir. Bu edim esnasında, kurallar, bir dalga geçme unsuru olarak kullanılırken yaratıcı fikirlerin oluşabilmesi için yeni bir zeminin açılmasına olanak tanımaktadır (Kıpçak, 2016: 107-110).

Karnavallarda kullanılan halk mizah kültürü, halk arasında kullanılan simgesel iletişim biçimlerini göstermekte ve eleştirel bilincin doğmasını sağlamaktadır. Bu mizah kültürü, hayatın hiyerarşik kabuğunu kırarak bir öznenin veya nesnenin, yeniden, yenilenmiş ve yaratıcı bir biçimde tekrar anlamlandırılmasına olanak sunmakta ve genel-geçer olduğu düşünülen "anlam setleri" üzerine düşünmek için gerekli olan a priori öğelere işaret etmektedir. Karnavallarda, bir karnaval otoritesinin seçilmesi, otoriteyi taçlandırma ve tacını alma ritüelinin yapılması, yeryüzünün ve bedenün üretken dinamikleri vurgulanarak kutsallığının gökten yeryüzüne indirilmesi ve hiciv yoluyla sorgulanması, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı korku, yüceltme ve adab-ı muaşeret kurallarının askıya alınması, simgesel düzenin göreceliliğinin

---

Køhlert, F. (2012). Female Grotesques: Carnavalesque Subversion in the Comics of Julie Doucet. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 3(1).

Lousley, C. (2014). A Feminist Carnavalesque Ecocriticism: The Grotesque Environments of Barbara Gowdy's Domestic Fictions. *Studies in Canadian Literature*, 39(1).

Sevinç, C. (2016). Karnavalesk Bir Roman Olarak Barbarın Kahkahası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44).

yüceltilmesi, hayatın olağan rutininden koparılarak alışılmadık olanı deneyimletmesi, insanlar arasındaki fiziksel ve statüsel mesafenin ortadan kaldırılarak özgür, samimi bir temasın başlaması, değerlere, düşüncelere, fenomenlere ve şeylere karşı özgür ve samimi bir tutum benimsenmesi söz konusudur. Dolayısıyla karnavallar, egemen bakış açısına karşı alternatif bir yaşamı imlemektedir (Brandist, 2011: 206-208).

Böylece karnaval kültürü, egemen olan ve halklara dayatılan tüm “kutsal” anlamsal setleri sokaklara, meydanlara indirip kolektif hicivsel bir yaklaşımla bu anlam setlerini sorgulamakta ve yeni bir yaşam formunun olasılığına işaret etmektedir. Bu yüzden de karnaval kültürünün, tüm toplumsal yapılar içinde devrimci dinamikleri bulunmaktadır.

Bahtin, Avrupa’daki karnavalların ortak özelliklerinden yola çıkarak karnavalesk kuramı; a. tepetaklak dünya; b. karnaval kahkahası; c. bedenin grotesk metamorfozu; d. dilin grotesk metamorfozu; e. diyalojizm; f. çoksesselilik (polyphony); g. çokdillilik (heteroglossia) ve h. zaman-uzam (kronotop) olarak kategorileştirmekte ve bu kategorilerin önem, işlev ve amaçlarını açıklamaktadır (Bahtin, 2019: 164, 316; Brandist, 2011: 172, 211, 218).

### ***a. Tepetaklak Dünya***

Bahtin’e göre karnavallar, bilindik veya sıradan gibi görünen ilişki yapılarını ters yüz ederek tuhaflaştırmakta ve sınıfsal ilişkiler tarafından belirlenen toplumsal rollerin doğuştan edinilmediğinin, kültürel yollarla inşa edildiğinin altını çizmektedir (Bahtin, 2020: 224-225). Bahtin, “ötekiliği” veya “ötekini” görünür kılmak için toplumsal yapılardaki hiyerarşik sistemlerin karşısında durmakta (Holquist, 1990: 89) ve karnavalesk kuram etrafında “benlik” ve “öteki” arasındaki ilişkiyle ilgilenerek insan olmanın bu iki kutup arasındaki değiş tokuşunun nedenini (Holquist, 1983: 308) yapı-bozumuna uğratarak yerleşik egemen sistemleri tepetaklak etmeye çalışmaktadır.

Bahtin’e göre (2020: 224-225) karnavalesk yaşam, halkın yaşamının alışıldık seyrinden farklı olduğu için bir ölçüde ters yüz edilmiş, dünyanın tersine çevrilmiş halidir. Sıradan, yani karnavalesk olmayan yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar karnaval boyunca askıya alınmaktadır. Askıya alınanların başında da hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adab-ı muaşeret biçimleri gelmektedir; yani sosyal hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki yaş da dahil olmak üzere herhangi bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey tepetaklak edilmektedir. İnsanlar arasındaki tüm

mesafeler askıya alınmakta, özgür, içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas bulunmaktadır. Bu durum, karnavala özgü bir dünya anlayışının çok önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Özgür ve teklifsiz bir tutum, tüm değerleri, düşünceleri, fenomenleri ve şeyleri kaplamaya başlamaktadır.

Bahtin'e göre (2020: 164) karnaval, şeyler ve düşünceler arasındaki alışlagelmiş yanlış bağlantıları, değerler hiyerarşisini tahrip etmektedir. Yapılması gereken aşağı olanla yukarı olanı birbirine yaklaştırarak değerlerin ve sembollerin yanlış kurulmuş hiyerarşisini ters yüz etmektir. Karnaval, çağın insanıyla dünya arasında uyumlu bir bütünlük sağlayacak bir zaman-uzam anlayışı ve yeni iletişim formlarının önünü açmaktadır.

### ***b. Karnaval Kahkahası***

Bahtin'e göre (2019: 73-75) halk, resmi ciddiyetin ağır zincirlerinden, mutlak ve değiştirilemez olarak düşünülen kategorilerin kasvetli baskısından karnaval kültürüyle kurtularak değişim ve yenilenme coşkusu taşıyan dünyanın neşeli ve özgürce gülen boyutuna açılmaktadır. Kahkaha, karnavallarda daima resmi ciddiyete yönelmekte, Tanrılar ve en yüce dünyevi otoriteler küçük düşürülerek kendilerini yenilemeye zorlanmak üzere alaya alınmaktadır. Böylece kahkaha, otoritelerin, hakikatlerin ve dünya düzenlerinin değişimine olanak sunmaktadır (Bahtin, 2020: 229).

Kahkaha, evrensel olup tüm dünyaya, tarihe, toplumlara ve ideolojilere yönelebilmektedir. Aynı zamanda, tamamen farklı bir dünyanın, başka bir düzenin başka bir yaşam biçiminin olanaklarını ifşa etmekte ve insanı, sahte birliğin sınırlamalarından, tartışılmaz olarak kabul edilenin sabitliğinden kurtarmaktadır (Bahtin, 2019: 108). Taşlama, öykünme, mizah ve soytarılıkla ortaya çıkan kahkaha, insanları, baskı içeren rejimlerden özgürleştirmektedir (Shaftesbury'den (1727) akt. Morreal, 1997: 32).

Karnaval meydanlarında "çılgınlık", "uygunsuz davranışlar", sövgüler, taşlamalar, mizah, parodiler ve gülünçleştirilen taklitler biçiminde deneyimlenen başka bir hakikat kendini hissettirmekte ve resmi ciddiyete ait tüm korkuları ve yalanları, maddi bedensel şenlik atmosferinin kahkahasında dağıtmaktadır (Bahtin, 2019: 108).

Karnaval meydanlarında, kahkahayı açığa çıkaran farklı edebi ve tiyatral türler, toplumlara ve insanlara canlılık katmakta, bir kavrayış değişikliğini sağlamakta, olması istenen durumların ve olayların tasvirini yapmakta ve yaşamları

özgürleştirmek için güç vermektedir (Morreal, 1997: 89, 159). Ayrıca iktidarın gizli süreçlerini açığa çıkarıp açık ve olgusal bir tartışma yürütmeye olanak sağlamaktadır. Bu yüzden de yüzyıllardır, karnaval meydanlarında kahkaha yaratan tüm edebi ve tiyatral türler, egemenlerin ayrıcalıklarına meydan okumak, iktidarın gücünü zayıflatmak ve direnişi güçlendirmek için kullanılmaktadır (Branagan, 2007: 470-478).

Karnavallarda farklı kılıklara bürünmenin ya da büyük bir kalabalığın parçası olmanın getirdiği anonimlik, ortamda neşe ve özgürlük havasını artırmakta, fiziksel olarak kendini bırakma hali, dans, oburluk, açık cinsellik ve genel hayâsızlık bedeni kutsamaktadır. Böylece karnaval ortamı, tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü, kölece davranışların ve sahte tavırların olmadığı bir yer haline gelmektedir (Scott, 2018: 260-263). Bu açıdan karnavallar, teması, imge dokusu, örüntüsü, retorisi ve ritüelleriyle toplumsal ve politik dönüşümlerde önemli bir rol oynamaktadır (Bahtin, 2019: 107).

### ***c. Bedenin Grotesk Metamorfozu***

Bahtin'in egemen yapıları yapı-bozumuna uğratmak için karnaval kültüründen esinlenerek önerdiği diğer bir kategorik set de grotesk beden ve dil imgelemleridir. Groteskin özü, yaşamın çelişkili yanlarını, yani yaşamın zıtlıklarının çift taraflı bütünlüğünü sergilemesidir. Groteskin merkezinde, öngörülemezlik ve istikrarsızlık yatmaktadır. Bir beden, asla bitmeyen asla tamamlanmayan, sürekli olarak inşa edilen, yaratılan ve başka bir bedene dönüşen olarak tanımlanmakta ve bu akışın yaratıcı boyutları, grotesk tarafından vurgulanmaktadır (Bahtin, 2019: 88, 330).

Grotesk imgelemin karakteristiği olan bedenin uzuvlarının simgesel olarak parçalanması ve yeniden birleştirilmesi, toplumsal hiyerarşinin yıkılıp parodik ve yadırgatıcı şekillerde yeniden biçimlendirilmesi, karnaval kutlamalarının kolektif ve bedensel deneyimiyle bağlantılı olmaktadır (Brandist, 2011: 211).

Maddi bedensellik ilkesinin, yani insan bedenini, yeme, içme, cinsel hayat gibi imgelerle temsil etmek karnavalesk kuramda önemli bir rol oynamakta ve bu ilkelere ait imgeler, halk mizah kültüründen miras alınmaktadır. Grotesk gerçeklikte, bedensel unsurlar, hayatın diğer alanlarından kopuk, mahrem ve hodbinde değil; son derece olumlu, tüm halkı temsil eden evrensel bir bütünlük içinde gösterilmektedir. Grotesk gerçeklik, dünyanın maddi ve bedensel köklerinden kopukluğun karşısında durmakta ve "kaba saba olan şeyler"le alakası yokmuş numarası yapmamakta ya da dünya ile bedenin bağımsız iki şey olduğunu iddia etmemektedir (Bahtin, 2019: 45).

#### ***d. Dilin Grotesk Metamorfozu***

Bedeninin, grotesk metamorfuzunu sağlayan grotesk bir dil anlayışıdır. Bu dil anlayışı da övgü, yergi, alay gibi duygu ve düşünceleri barındırmaktadır. Grotesk bir üslupta, aşırı uçlara gitme, bütün sınırları ihlal etme, özel toplumsal fenomenleri yerden yere vurma gibi eğilimler bulunmaktadır (Bahtin, 2019: 318-319).

Karnavallar, konuşma eyleminin yani dilin karnavallaşmasını da kapsamaktadır. Dilin tüm katmanlarına, karnavala özgü bir dünya anlayışı sızmakta ve kısıtlamasız, çok zengin karnaval jestleri hâsıl olmaktadır. Karnavala özgü dünya anlayışının kategorileri, karnaval gülmesi, tahta çıkarma ve tahttan indirme ve kılık değiştirmelerle oluşan simge sisteminin yanı sıra özgür karnaval sözünün samimi, alaycı, alışılmadık, tuhaf, övücü ve yerici ifade biçimleriyle anlatı formlarının neredeyse tüm türlerine derinden sızmaktadır (Bahtin, 2020: 233).

Bahtin'e göre (2019: 204, 229) normlardan, hiyerarşilerden, oturmuş dilin sınırlarından özgürleşmiş olan karnavalesk konuşma biçimleri, kendine özgü bir argo oluşturmakta, dostane bir ilişkiyle özel bir kolektivite yaratmaktadır. Bu kolektivite, otoriteyi, grotesk bir dil ile karnaval meydanında paramparça etmektedir.

Sövgü, hürmetsiz sözler ve küfürler, özgür karnaval atmosferinin gülünç yüzünün yaratılmasına katkıda bulunmakta, hepsi genel bir gülme tonu kullanmakta ve hepsi dünyayı tazeleyen karnaval ateşinin birer kıvılcımı haline gelmektedir. Sövgülerin tematik içerikleri, insan bedeninin parçalanmasıdır. Sövgü daha çok ayaklar, eller, ağız ve kafa gibi bedenin uzuvlarına yönelmektedir. Böylece grotesk bir beden algısı, sövgülerin, bedduaların ve her türlü itibarsızlaştırmayla grotesk dilin temelini oluşturmaktadır. Sövgüsel dil, grotesk imgeler üzerinde itibarsızlaştıran ve yeryüzüne indiren biçimleri ile doğrudan bir etki yaratmaktadır. Bu müstehcen ve sövgüsel sözlerle amaç, nesnelere, tezahürler ve değerler arasındaki bütün mesafeleri ihlal etmek ve yıkmaktır (Bahtin, 2019: 43-54, 209, 429).

#### ***e. Diyolojizm***

Bahtin'e göre (2020: 220-221) hayat doğası gereği diyalojiktir ve yaşamak diyaloga katılmak demektir. Hayatta, başkasına sorular sormak, bir başkasının sözlerine kayıtsız kalmamak ve ona karşılık vermek, ötekiyle uzlaşmak veya onunla mücadele etmek ancak diyalogla mümkündür. Kişi bu diyaloga; gözleri, dudakları, elleri, ruhu ve

tüm bedeni ile katılmaktadır. Yani kişi diyaloga yalnızca düşünceleriyle katılmamakta, tüm benliğiyle dahil olmaktadır.

Bahtin'e göre diyalog içinde, ortak bir anlaşmaya varılamasa da karşılıklı iletişim sürecinde insanlar, savundukları, inandıkları ya da ifade etmeye çalıştıkları düşüncelerini daha çok farkına varmakta ve diğerlerine yönelttikleri anlayışları daha fazla genişletmektedir (Sennett, 2012: 31).

Bahtin'i, diğer dil bilimcilerden ayıran özelliği, dili bu şekilde bir performans, bir konuşma birliği, bütünlüğü olarak ele almasıdır. Bahtin'in belirli bir şekilde kendilik ve ötekinin ilişkisini modelleme şekli, özel bir tür diyalogu doğurmuştur (Holquist, 1983: 308-309).

Bahtin'e göre diyoloji, iki türü kapsamaktadır; Sokratik diyalog ve Menippos yergisi. Bahtin, hakikati ortaya çıkarmada, Sokratik diyalogu işaret etmekte ve tıpkı karnavalın, resmi kültürün karşısında konumlanması gibi Sokratik diyalogu, otoriter sözün karşısında konumlandırmaktadır. Başka söz türleriyle herhangi bir iş birliği hattından yoksun olan otoriter monolojik söz, hiçbir konuşma türünün kendisine yaklaşmasına, ilişkiye girmesine izin vermeyerek diyalogu dışlamaktadır (Pomorska, 2019: 13).

Menippos yergisinde ise felsefi bir fikir veya söylemin, mitolojik veya masalsı bir anlatıda, hakikatin peşinde olan bir insan imgesinde cisimleşerek hakikatin yolunu açması durumu söz konusudur. Fantastik veya masalsı olan, hakikatin cisimleştirilmesine hizmet etmemekte; daha ziyade hakikati arama yolunu açmaktadır. Menippos yergisinin başkahramanları, mitolojik, tarihsel, masalsı ve efsanevi figürlerdir. Fantastik olanı icat etmesi ve kullanması açısından Menippos yergisinden daha özgür başka bir tür bulunmamaktadır (Bahtin, 2020: 211-214).

#### ***f. Çokseslilik (Polyphony)***

Bahtin, karnavalesk kuramı oluştururken bir müzik terimi olan çokseslilikten yararlanmış ve bu kavramı bir metafor olarak kullanmıştır. Bahtin'e göre "ses" dünyaya dair bir fikri, bir bakış açısını yansıttığı ve anlamsal bir konum belirttiği için Bahtin, bu kavramı müzik kuramının dilinden alıp poetikanın diline aktarmış (Cuşa, 2014: V-2), sonrasında bu kavram, poetikanın da sınırlarını aşmış politikaya, toplumsal hareketlere hatta feminist aktivizme aktarılabilecek zenginlikte bir kavrama dönüşmüştür.

Bahtin, fikri, bir kişinin zihninde sabit durarak kalıplaşan bir yapı olarak görmemekte, aksine fikrin özneler arası bir akışla oluştuğunu düşünmektedir. Yani fikrin oluşum alanı, bireysel bilinçten ziyade bilinçler arasındaki diyalojik birliktelik olmaktadır. Bir fikrin, yaşamaya, şekillenmeye, gelişmeye, özsel ifadesini bulup yenilenmeye, yeni fikirler doğurmaya ihtiyacı bulunmaktadır, bunun için de başkalarının fikirleriyle sahici diyalojik ilişkilere girmesi gerekmektedir ve ancak bu durumda, sahici bir düşünceye dönüşmektedir. Karnaval ortamında fikir veya sesler, diğer seslerle diyalojik ilişkiye girerek çoksesli bir ortam yaratmaktadır. İnsanların, toplumun geniş bir kesiminden bir araya gelerek diyalog ortamında kendisini ifade etmesi ve dünya görüşünü ortaya koyması, karnaval ortamının demokratik bir yapı olmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte farklı seslerin, fikirlerin, ideolojilerin aynı düzlemde bulunması, birbirleriyle ilişki içinde olması (Cuşa, 2014: 31-36), toplumda yepyeni toplumsal temas formlarına olanak sağlamaktadır.

#### **g. Çokdillilik (Heteroglossia)**

Bahtin'in (2020: 62-71) çokdillilik (heteroglossia) kavramı, dilin toplumsal, kültürel ve ideolojik temsilinde ortaya çıkan dil çeşitliliğinin karşıtlık ilişkisi ama aynı zamanda sürekli bir etkileşim içerisinde olmasını ifade etmektedir. Bir toplumda çokdilliliğin sağlanması durumunda, söylem, hâkim bir bakış açısı ve bütünlüklü tek bir sesin kısırlaştırıcı hegemonyasından kurtarılmış olmaktadır. Bu da ancak dilin, çok boyutlu ve çok çeşitli olarak algılanmasıyla mümkün görünmektedir. Böylece heteroglossia, farklı toplumsal, ideolojik ve bireysel dillerin karşılaşma arenasını oluşturmaktadır.

Çokdillilik, dili, farklı amaç ve vurgularla doldurarak dilin farklı biçimlerde katmanlaşmasına olanak sağlamak ve toplumun farklı kesimlerine ait söylemleri, değişik biçimlerde kullanarak yeni söylemler oluşturmaktadır. Bahtin'e göre dil, canlı ve dinamik bir yapıya sahip olduğu için toplumsal grupların dilleri, mesleki diller, kullanılan anlatımın türüne ilişkin diller ve kuşakların dilleri gibi farklı katmanlardan oluşmaktadır (Bahtin, 2020: 334-335).

Dilin katmanlaşmasını sağlayan toplumsal etkenler, ne denli farklılaşırsa farklılaşsın katmanlaşmanın her yerde gelip dayandığı nokta, dilin toplumsal olarak anlamlı amaçlar ve vurgularla inşa edilmiş olmasıdır. Dilde katmanlaşmaya yol açan bu güçlerin hiçbiri nötr olmamakta, yani tüm sözcük ve biçimler, bir toplumsal yapıya ait olmaktadır. Bu yüzden de dil, anlamlar, deneyimler ve ideolojilerle tamamen kuşatılmaktadır. Tüm sözcükler bir mesleğin, bir türün, bir eğilimin, bir grubun, belirli



bir kişinin, bir kuşağın, bir yaş grubunun, günün ve saatin rengini taşımaktadır. Her sözcük, toplumsal olarak hayatını sürdürdüğü bağlamın tadını almakta ve belirli amaçlarla dolmaktadır (Bahtin, 2020: 318-319).

#### **h. Kronotop (Zaman-Uzam)**

Bahtin'e göre (2020: 299-306), zaman-uzam, anlatsal olayları örgütleyen kilit bir rolde olduğu için anlatı açısından taşıdığı önem büyüktür. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlam, bu zaman-uzama aittir. Dolayısıyla kronotop, olayların gösterilebilir ve temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan ve onların bir temsilinin yapılandırılmasını mümkün kılar. Felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler ve neden-sonuç analizleri zaman-uzamın çekimine kapılmakta, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup eyleme geçilmesine izin vermektedir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi büyüktür. Uzamda belli bir özgül yer işgal eden anlatı, yer ve zaman boyutuna yerleştirilmekte, anlatıyı yaratmak ve onunla tanışmak, zaman aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Bahtin'e göre farklı kronotop türleri bulunmaktadır. Eşik kronotopu, eşik ile imlenen yaşamın bir kopuş noktası veya bir kriz ile dönüm anıdır. Kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin ve kararların gerçekleştiği yerlerdir. Taşra kronotopu, gündelik döngüsel zamanın bir kısırdöngü şeklini aldığı yerlerdir. Burada, sıradışı hiçbir olaya rastlanmamakta; yalnızca kendisini sürekli yineleyen etkinlikler bulunmaktadır. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devrim barındırmayıp sadece dar devirler şeklinde ilerlemektedir. Bir kişinin yaşamının devri, günün, haftanın, ayın devri şeklinde her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü şeklinde yinelenmekte, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler sarf edilmektedir (Bahtin, 2020: 296-302).

Bahtin'in karnavalesk kuramına dair tüm bu kategoriler ve kavram setleri, siyasi direniş meseleleri için büyük önem taşımaktadır. Bu yüzden de Bahtin'in karnaval kültüründen esinlenerek oluşturduğu karnavalesk kurama dair tüm bu kavramların ve olguların mevcudiyeti, feminist aktivizmde kolektif eylem taktikleri ve retorliğini zenginleştiren birer direniş pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **Kadınların Kendi Sesini Bulabilmesi için Feminist Nitel Metodoloji**

Bu çalışmaya, feminist politik bir adanmışlıkla bireysel ve toplumsal değişimi gerçekleştirmek adına, ataerkil sistem içinde ve kadınların yaşamında farkındalığı

sağlayacak bilgiyi üretmek için feminist nitel metodolojinin epistemolojik ve etik perspektifi rehberlik etmektedir.

Feminist nitel araştırma metodolojisinde, kadınların deneyimlerinin, erkekler veya eril bir zihniyet tarafından adlandırılması, yorumlanması ve kodlanması yerine kadınların kendilerini ifade etmesi yani kendi sesini bulması ve kendileri adına konuşması gerektiği fikri önemlidir (McHugh, 2020: 207). Julia Kristeva ve Luce Irigaray'a göre kadının ezilmesinin kökeni, anlam inşasını oluşturan logosun kime ait olduğuyla ilişkilidir. Gerçek olarak tanımlanan ve binlerce yıldır gerçek diye algılanılan her şey, aslında erkekler tarafından oluşturulan sembolik düzenin yansımasıdır. Dolayısıyla gerçeklik diye sunulanın fallosentrik analizinin yapılması ve fallosentrizmi, yapı-sökümüne uğratıp gerçekliğin yeniden inşa edilmesi, kadının ikincilliğinin sonlandırılması için elzemdir. Bu yüzden de feminist politikanın, kendi anlam çevrimini oluşturmak için kendi dil ve yazınını geliştirmesi, böylece kadına ait bir dil, yazın ve araştırma metodolojisiyle politik, sosyal ve ekonomik yapılara da yansıtacak bir devrimi, kendi anlam sisteminde yaratabilmesi gerekmektedir (Gross, 1987: 125-127).

Bu çalışmada, feminist hareketin, feminist karnavalesk anlatıyı bir iletişim stratejisi olarak nasıl kurmaya çalıştığı anlaşılmasına çalışıldığı için Türkiye'de 2000 sonrası feminist hareketin eylem ve söylemleri, amaçlı örneklem yoluyla seçilmiştir. Amaçlı örneklemede araştırmacı, arzu ettiği özelliklere sahip olduğunu düşündüğü örnekleri seçmekte ve analiz etmektedir. Araştırmacı amaçlı örneklemede, nitel araştırmacıların araştırılan olgu hakkında derinlemesine ve ayrıntılı bilgi sağlayabileceği örnekleri kullanmaktadır. Derinlemesine araştırma yapabilmek için çalışmanın amacı bağlamında bilgi açısından zengin örnekler seçilmekte, seçilen bu örnekler, pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesi ve açıklanmasında yararlı olmaktadır (Yıldırım ve Şimşek 2016: 118).

Türkiye'de 2000 sonrası feminist hareketin, feminist kimliği ve kültürünü oluşturmak, çeşitli kamulara iletilerini yaymak, örgütlülük ve mücadeleyi yükseltmek, en nihayetinde toplumsal değişimi sağlamak için ürettiği on iki döviz, iki pankart, iki eylem fotoğrafı, iki şarkı, altı Instagram/Twitter metni ve bir duvar yazısı, karnavalesk kuramın kategorileri ekseninde, metin analizi yöntemiyle yorumlanmaktadır.

Metin analizinde, araştırmacılar, insanların, dünyayı nasıl anlamlandırdığına dair bilgi toplamanın bir yolu olarak dergi, resim, fotoğraf, film, reklam, giysi, grafiti,

web sayfası, kitap, mobilya ve farklı her tür objeyi, birer metin olarak görüp bu metinlere yüklenen anlamları veya insanların, çevrelerindeki dünyayı anlamlandırma çabasını yorumlamaya çalışmaktadır. İnsanların, anlamlandırma pratiğinden geriye kalan maddi izler olan metinler, insanların dünyayı anlamlandırmak için nasıl davrandığına dair ampirik kanıt sunmaktadır. Dolayısıyla metin, anlamlandırılan her şeydir (McKee, 2003: 1-15).

Metin analizi, bir kültürün nasıl oluşturulduğu hakkında bilgi vermektedir. İnsanların dünyayı anlamlandırma ya da anlam yaratma süreçleri, grupların temsil edilme şekli, belirli siyasi partilerin medyada nasıl temsil edildiği, bir seçim kampanyasının nasıl ele alındığı, medyada hangi sosyal örgütlenme biçimlerinin çekici biçimde sunulduğu ve erkekler/kadınlar/lezbiyenler/yaşlılar gibi kimlik gruplarının medyada nasıl anlatıldığı (McKee, 2003: 31), aktivist grupların, kurumların ve kuruluşların kültürünü keşfetmek için kullanılmaktadır (Carlı ve diğ., 2016: 111).

## Feminist Karnavalesk Anlatı

### *a. Tepetaklak Eril Bir Dünya*

Türkiye’de 2000 sonrası feminist hareketin eylemlerinde, ataerkil güç dinamiklerini tartışmaya açma ve mevcut sistemi tepetaklak ederek değiştirmek için dilsel bir retorik bulunmaktadır. Feministler, bu retoriği, genellikle “ters yüz etmek”, “alt üst etmek”, “batırmak”, “durdurmak”, “tozunu silmek”, “bozmak” ve “yıkma” gibi eril sistemi tepetaklak etmeye yönelik fiilleri kullanarak ifade etmektedir.

Bu retorik, Fotoğraf 1’de, 2019 Feminist Gece Yürüyüşü’ndeki döviz yazısında, “Dünyayı yerinden oynatacağız!” şeklinde kullanılmıştır. Bu döviz yazısında, “dünya” ile imlenen, ataerkil zihniyet üzerine kurulu hâkim tüm toplumsal yapılardır.



**Fotoğraf 1:** Feminist Gece Yürüyüşü, 2019, İstanbul.

Feminist öznelerin, karnavalesk bir üslupla tepetaklak etmeye çalıştığı, egemen eril düşünce sistemine dayanan devlet, siyaset, hukuk, din, iş piyasası, aile ve cinsellik gibi yapısal oluşumlardaki toplumsal cinsiyet rejimleridir. Feminist kadınlar, kullandığı sloganlarla toplumsal bir inşa süreci olarak imlediği toplumsal cinsiyet rejimlerini hedef almakta, bu sloganlarla kamuoyunda tartışma yaratmak istemekte, en nihayetinde bu cinsiyet rejimlerini yıkmak ve yerine daha adil toplumsal cinsiyet sistemleri kurmak istemektedir.

Feminist ve queer teorinin kesişimselliğinin performatif alanları olan Onur Yürüyüşleri de düalist cinsiyet yapılarının tartışmaya açılarak heteronormatif sistemin tepetaklak edildiği eylem alanları olmaktadır. Fotoğraf 2’de gösterilen 2016’da yapılan Onur Yürüyüşü’nde, bir aktivist, saçlı, sakalı ve bedensel yapısıyla bir erkeği temsil ederken giydiği beyaz elbiseyle kadını temsil etmektedir.



**Fotoğraf 2:** Onur Yürüyüşü, 2016, İstanbul

Judith Butler’a göre (2014: 224-225) cross-dressing (karşı cinsle bağdaştırılan kıyafetleri giyme) orijinal, sabit veya mutlak kabul edilen cinsiyet mefhumunu parodileştiren bir tepetaklak etme taktiğidir. Bu taktikle heteroseksüellik pratiği içindeki cinsel rol stereotipleri, kombine edilerek kafa karışıklığı yaratılmakta, düalist cinsiyetçi yapı eleştirilmekte, cinsiyetin akışkanlığı ve değişkenliği vurgulanmaktadır.

Türkiye’de 2000 sonrası feminist ve LGBTIQ+ hareketin eylemlerinde görüldüğü üzere tıpkı karnaval ortamındaki gibi cinsiyetçi yaşam pratikleri ve düalist bakış açısına sıkıştırılmış kimlikler tepetaklak edilmekte, yerleşik hiyerarşik düzen tersine çevrilmekte, görevler, meslekler, ahlaki normlar, dilsel kodlar ve cinsiyetler ters yüz edilmektedir. Feminist aktivizmin, egemen düzeni bu tepetaklak etme hali, tüm cinsler arasında eşitlik ve adalet talebine dayanan başka bir dünyanın tasvirini sunmaktadır.

### ***b. Feminist Mor Bir Kahkaha***

Karnavalesk kuramın karnavalesk kahkaha kategorisinin, Türkiye’de feminist harekette, bir retorik olarak yer almasında ve feminist karnavalesk anlatıyı oluşturmasında, erkek politikacıların eril dilinin rolü büyüktür. AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi) hükümetinin, cinsiyetçi açıklamaları, özellikle kadının kamusal alanda kahkaha atmaması gerektiğine yönelik beyanları, sadece Türkiye’de değil; Türkiye feminist hareketin çağrısıyla uluslararası ölçekte feminist bir dayanışma ağı üzerinden kocaman evrensel bir kahkahaya dönüşmüştür.

2014 yılında, dönemin Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç, "Kadınsa iffetli olacak. Mahrem namahrem bilecek. Herkesin içerisinde kahkaha atmayacak, bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak.<sup>5</sup>" beyanında bulununca feminist eylemlerin yapıldığı meydanlar, sokaklar ve sosyal medya platformları, kahkaha şenliklerine dönüşmüştür.

Kadının iffetli olması için sokakta gülmemesi gerektiğini düşünen AKP hükümetinin temsilcisi Bülent Arınç’a, kadınlar, sokaklarda, meydanlarda kahkaha atarak cevap vermiş ve Fotoğraf 3’te olduğu gibi “tam iffetli olucam bir gülme geliyor” diyerek bir türlü iffetli olamadıklarını söyleyip alaycı bir dille bu erkek akılla dalga geçmiştir. Dolayısıyla feminist “iffetsiz” bir kahkaha, eril iktidarı tepataklak etmeye yönelik bir eylem tarzı olarak önemli bir rol oynamıştır.



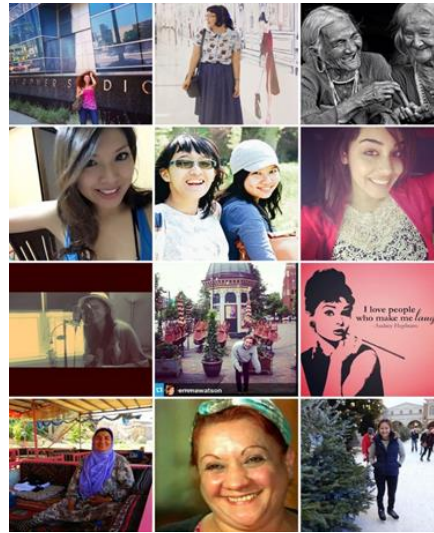
**Fotoğraf 3:** 8 Mart 2018, Ankara.

Türkiye’de, feminist hareketin 2014’te sosyal medya aracılığıyla başlattığı #direnkahkaha, #kahkaha, #direnkadin, #ResistLaughter, #ResistWoman hashtag

<sup>5</sup> <https://www.cnnturk.com/haber/turkiye/bulent-arinc-kadin-herkesin-icinde-kahkaha-atmayacak> Erişim Tarihi: 13.10.2020

kampanyaları<sup>6</sup> küresel bir yankı bulmuş, farklı ülkelerden kadınlar, Türkiye'deki muhafazakâr iktidarın hedefi olan kadınlarla dayanışma duygularını paylaşmış ve bu hashtagler, küresel ölçekte çoksesli bir kahkaha senfonisine dönüşmüştür.

Kahkaha, evrensel bir yankıyla ataerkil baskıya direnmenin keyifli, bulaşıcı, insani ve dayanışmacı karakterini oluştururken kadınları, ataerkil sistemden özgürleştirmektedir. Fotoğraf 4'te de görüldüğü gibi dünyanın birçok yerinden kadınların özgürce attığı kahkahalar, grotesk dev bir ağza dönüşmüş ve kahkaha atan bu grotesk ağız, feminist eylemlerde güçlü bir taktik olmuştur. 2014'te uluslararası ölçekte yayılan bu kahkaha eylemi, 2000 sonrası Türkiye feminist hareketin çağrısıyla küresel ölçekte dayanışma içinde hareket etmenin ilk örneklerini sunmuştur.



**Fotoğraf 4:** #direnkahkaha Instagram kampanyası, 2014

2000 sonrası feminist hareket, kadın koroları, şarkılar ve danslarla feminist mücadeleye dair mesajlarını, şenlikli bir atmosfer içinde üretmektedir. *Nar Kadın Dayanışması* örgütü, farklı temalardaki eylemlere çağrı niteliğinde şarkı ve danslı videolar çekmekte ve bu videoları sosyal medya hesaplarından yayımlanmaktadır. *Nar Kadın Dayanışması*, 2018, 8 Mart eylemlerine çağrı videosu niteliğinde “İsyana Kat-caz Kahkaha” adlı bir şarkı bestelemiştir:

### İsyana Kat-caz Kahkaha<sup>7</sup>

Çekilin kardeşim peşimden  
Bana ne hocam müftü sözünden  
Yeaaaaa ohhhh yeaaaaa  
İtaat etmem, boynumu eğmem

<sup>6</sup> [https://www.instagram.com/p/rTpydPE-km/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/rTpydPE-km/?utm_medium=copy_link) Erişim Tarihi: 5 Aralık 2020

[https://www.instagram.com/p/rXgVymKjs2/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/rXgVymKjs2/?utm_medium=copy_link) Erişim Tarihi: 8 Aralık 2020

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=X7PyhDTP-mE> Erişim Tarihi: 22 Temmuz 2021

Gelecek benim, özgürüm ben  
Yeaaaaa ohhhh yeaaaaaa

İsyana katcaz kahkaha  
Baloya gitme Sindirella  
Adım adım umutla  
Haydi haydi 8 Mart'a

...

*Nar Kadın Dayanışması*'nın feminist aktivistleri, isyanın kahkaha ile yapılacağıнын altını çizmiş, 8 Mart'ta ataerkil sisteme karşı karnaval atmosferinde şenlikli bir şekilde mücadele yürüteceklerini besteledikleri bu şarkıyla belirtmişlerdir.

### ***c. Feminist Bir Biyo-politika<sup>8</sup> için Kadının Bedensel Grotesk Metamorfozu***

Türkiye'de 2000 sonrası feminist hareketin, en çok söz ürettiği alanlardan biri de devletin beden politikalarıdır. Eril bir zihniyetle beden ve cinsellik üzerine üretilen politikalarla erkekler daha fazla güçlenirken kadın ve LGBTIQ+ bireyler ise bedenleri ve cinsel yaşantılarından dolayı utandırılma, ezilme, ötekileşme ve şiddete maruz kalmaktadır. Bu yüzden kadınlar, egemen beden politikalarını eleştirirken karnavalesk kuramın grotesk beden imgesini, iki hat üzerine kurmaktadır: Bedensel ve cinsel performansıyla şişirilmiş bir erkeklik egosunu alaşağı etmek için kullanılan grotesk bedensel imge ve gizlenmiş, ayıplanmış ve ötekileştirilmiş kadın bedenini görünür kılmak için kullanılan grotesk bedensel imge.

#### ***Bedensel ve cinsel performansıyla şişirilmiş bir erkeklik egosunu alaşağı etmek için kullanılan grotesk bedensel imge***

2000 sonrası feminist hareket, grotesk imge kurma yöntemiyle bir yandan patriyarkal sistemin göklere çıkardığı erkek bedenini, parçalara ayırıp bu "kutsanmış gücü" değersizleştirmeye çalışırken diğer yandan da bin yıllardır, ataerkil sistem tarafından değersizleştirilmiş kadın bedenini görünür, özgür ve değerli kılmaya çalışmaktadır. Grotesk imge kurma yöntemiyle yürütülen mücadelede amaç, kadın ve LGBTIQ+ bireylerin bedenini, ataerkil politikaların sınırlarından çekip özgürleştirmek ve öznelerin, kendi bedenleri üzerine söz söyleme hakkını kazanmasını sağlamaktır.

Ataerkil sistemde, erkeğin gücünün toplandığı en simgesel organ, penistir. Bu güç simgesi Antik Yunan'da, büyük bir penisle simgelenen Bereket Tanrısı'ndan günümüz modern erkek imgesine kadar bu şekilde devam etmektedir. Dolayısıyla

<sup>8</sup>Michel Foucault (2004: 252), biyo-politikayı, iktidarların, bedenler üzerindeki egemenlik ilişkisi olarak tanımlamakta ve biyo-politikanın yaşamı düzenleyici özelliğini vurgulamaktadır.

feminist hareket, ataerkil sistemin olumlayarak erksel bir anlam yüklediği erkek cinsel organına, grotesk imge yapısını kullanarak bu erki parçalayıp değersizleştirmek istemektedir. Feminist hareket, erkeğin bedeninde toplanmış bu sembolik iktidarı, metamorfoza uğratarak erkek bedeninden çekip almak için de sloganlarında “penis”, “çük” ve “fallus” kavramlarını, alay edilen bir üslupla sıkça kullanmaktadır.

2016 yılında, İstanbul’da yapılan ve Fotoğraf 5’te görülen Feminist Gece Yürüyüşü’nde “Çükünüz Gücünüz Değildir” yazısının yer aldığı dövizde penisin, bir gücü temsil etmediği düşüncesi kafiyeli/redifli bir sözcük oyunuyla karnavallaşan eylem alanlarına taşınmıştır. Dolayısıyla feminist hareketin grotesk bedensel imge yapısını kullanması, “itibarlı” olarak addedilenle mücadelede önemli bir yöntem olmaktadır.



**Fotoğraf 5:** Feminist Gece Yürüyüşü, 2016, İstanbul

Kadınlar, feminist eylemlerde itibarsızlaştırılmak amacıyla kullandığı “penis”, “çük”, “fallus” gibi kavramlarla toplumda inşa edilen kurmaca erkeklik olgusuna dikkat çekmek istemekte ve erkeklerin yaşamı boyunca inşa edilen bu sürecin, kadınların yaşamını olumsuz etkilediğini vurgulamaya çalışmaktadır.

***Gizlenmiş, ayıplanmış ve ötekileştirilmiş kadın bedenini özgürleştirmek için kullanılan grotesk bedensel imge***

Feminist aktivistler, grotesk bedensel imgeyle ezilmiş, aşağılanmış, dışlanmış, ayıplanmış ve örtülmeye çalışılmış kadın ve LGBTIQ+ bireylerin bedeni için yeni ve özgür bir bedensel politikanın olanaklarını tartışmaktadır. Dolayısıyla kadınlar, feminist bir biyo-politika için çoğulcu ve şenlikli yeni bir dünyanın müjdesini, Fotoğraf 6’da gösterilen grotesk bedensel bir retorikle “Memeler başkaldırdı” şeklinde vermektedir. Türkiye’de hükümet yetkilileri, muhafazakâr politikalarıyla kadının cinsel ve üreme organlarının adının, kamusal alanda ağza alınmasından rahatsızlık



duyarken kadınlar, üreme ve cinsel organlarını eylemlerde rahatlıkla dile getirmektedir.



**Fotoğraf 6:** Feminist Gece Yürüyüşü, 2016, İstanbul

Türkiye’de 2000 sonrası feminist eylemlerde, aktivist kadınlar cinsel hazlarından bahsetmekten çekinmemiş ve cinsel yaşamlarına dair taleplerini dövizlerde ifade etmiştir. Ataerkil toplumlarda erkeklerin fantazileri ve cinsel performansları alkışlanırken kadınların fantezileri susturulmakta, ayıplanmakta ve toplumsal normlar açısından ahlaksız kabul edilmektedir.

2016’da Feminist Gece Yürüyüşü’nde, Fotoğraf 7’de yer alan döviz kullanılmıştır. AKP hükümetinin “En az üç çocuk” söylemine karşı feminist kadınlar, “Haftada En Az 3 Orgazm” sloganıyla karşılık vermiş ve “yumurtalarını kapitalizme feda etmek” istemediklerini, kadınların, haftada en az üç kere sadece istediği için sevişeceğini, kadın bedenini “bir çocuk fabrikası” olarak gören iktidarın, beden/cinsellik ile ilgili oldukça politik olan bu açıklamalarına karşı çıktıklarını belirtmiştir (Bali vd, 2018).



**Fotoğraf 7:** Feminist Gece Yürüyüşü, 2016, İstanbul

#### ***d. Erkeklığın Aşındırılması ve Kadının Özgürleşmesi için Dilin Grotesk Metamorfozu***

2000 sonrası feminist hareket, dilin grotesk metamorfozu yöntemini tıpkı bedenın grotesk metamorfozu yöntemini kullanırken yaptığı gibi iki hat üzerinden örmektedir: Deyimleri, atasözlerini, sövgüleri ve bedduaları, erkeklik kurmacasını aşındırmak ve günlük konuşma diline yerleşmiş cinsiyetçi ifadeleri fark ettirmek ve dili, bu cinsiyetçi ifadelerden arındırmak için kullanmaktadır.

#### ***Deyimleri, atasözlerini, sövgüleri ve bedduaları, erkeklik kurmacasını aşındırmak için kullanmak***

Feminist hareket, eylemlerinde bu dilsel grotesk yöntemi çok sık kullanmaktadır. Özellikle ataerkil yaşamın tüm dayatmalarına, kadına atanan tüm rollere, eril bir aklın, kadın hakkında söz sahibi olup karar vermesine, beden politikalarına ve kurmaca erkeklığın romantize edilerek kadınlara yönelik bir manipülasyon aracı olarak kullanılmasına karşı dilin grotesk metamorfozu kullanılmaktadır.

Kadınlar, feminist eylemlerde, toplumun birçok yapısında yaygın olan “hizmetçi bayan” algısını, Fotoğraf 8’de görülen “Bırak Evi Bok Götürsün!” ifadesiyle alaya almaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerine göre ev içi emeğin tamamen kadının üzerine yıkıldığı ataerkil toplumlarda, kadınlar bu adil olmayan rol paylaşımını, “bok götürmek” deyimini kullanarak itibarsızlaştırmakta ve reddetmektedir.



**Fotoğraf 8:** 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşü, 2017, İstanbul.

Bahtin’e göre (2019: 352, 381) grotesk dil, itibarsızlaştırmak için “geçirme, osurma, dışkıyla ve çişle kirletme, dışkıyla ve çişle boğma” gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Hepsinin ardında, geleneksel bir alçaltma, itibarsızlaştırma mantığı bulunmaktadır. Bir nesnenin, mekânın, rolün “boka dönüşmesi” küçültme ve yıkım, anlamına gelmektedir.

Fotoğraf 9’da olduğu gibi yine feminist kadınlar, “Ocakta Zıkkımın Kökü<sup>9</sup> , Sokakta İsyan Var!” diyerek özel alanı temsil eden “ocak” ve kamusal alanı temsil eden “sokak” arasında iç uyak (seci) kullanarak kadının eşitlik talebiyle mutfakları terk edip sokaklara çıktığını gösteren, özel alandan kamusal alana doğru yönelen bir slogan üretmiştir. Kadınlar, kendilerine eril sistem tarafından atanmış ev işlerini yapmayacağını “zıkkımın kökü” deyimini kullanarak belirtmektedir.



**Fotoğraf 9:** 8 Mart 2018, İstanbul.

***Günlük konuşma diline yerleşmiş cinsiyetçi ifadeleri fark ettirmek ve dili, bu cinsiyetçi ifadelerden arındırmak***

Feminist kadınların, Haziran 2020’de #ErkeklerYerinibilsin kampanyası, karnavalesk kuramın dilin grotesk metamorfozu kategorisi için bir örnektir. Bu kampanyayla kadınların, aile, devlet, iş piyasası gibi toplumsal cinsiyet rejimleri içinde çok yaygın bir şekilde karşılaştığı cinsiyetçi yargılardan dolayı maruz kaldığı ayrımcılık ve şiddet gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu kampanyada, günlük yaşamın kılcal damarlarına kadar sinmiş kadına yönelik ayrımcı yargıların içindeki “kadın” sözcüğünün yerine “erkek” sözcüğü konulmuş ve bu eril yargıların, kadını aşağılayan cinsiyetçi boyutu, bir ters çevirme yöntemiyle gün yüzüne çıkarılmıştır.

Bu feminist kampanyayla kadınlar, kadınlar için söylenen “eteği uzun aklı kısa”, “kır dizini otur”, “elinin hamuruyla erkek işine karışma”, “kadının yeri kocasının yanındır” gibi geleneksel cinsiyetçi yargılara karşı çıkmakta ve kadınların yüzlerce yıldır bu yargılarla karşılaştığında hissettiklerini, empati yoluyla erkeklere hissettirmeyi ve bu yargıları, dilden ve düşünce sisteminden arındırmayı amaçlamaktadır. Bu tweet eylemine katılan katılımcıların tersine çevirerek yarattığı ironik tweetler şu şekildedir:

<sup>9</sup>**Zıkkımın kökü:** Aslında gerçek hali zakkumun köküdür. Zakkum çiçeğinin kökü zehirlidir ve yenmesi talep edilirse bu bir hakarettir.

“Erkek herkesin içinde kahkaha atmayacak”.<sup>10</sup>

“Yemeğin salçalısı erkeğin kalçalısı”.<sup>11</sup>

“Erkek dediğin zariftir, kırılığandır. Erkekler çiçektir”.<sup>12</sup>

“Hiçbir kadın, sebepsiz erkeğini dövmez”.<sup>13</sup>

“Erkeğin yeri, kadının dizinin dibidir.”<sup>14</sup>

Feminist kadınlar, atanmış toplumsal cinsiyet rollerinden dolayı toplum tarafından maruz kaldığı ayrımcılık ifadelerini, tepetaklak ederek ve dilin grotesk metamorfozu yöntemini kullanarak toplumsal yapılar içinde kadınların yaşadığı ayrımcılığa yönelik farkındalık yaratmaya çalışmaktadır.

### ***e. Erk'in Monolojisine Karşı Feminist Diyoloji***

Bahtin, diyolojinin temelini oluştururken karnavalın dünya anlayışının temelleri konusunda, hayat verici ve dönüştürücü gücüyle neşeli bir görelilik atmosferini birleştiren Sokratik diyalogu ve Menippos yergisinin altını çizmektedir (Brandist, 2011: 218).

Bahtin'in diyolojisinin temelini oluşturan Sokratik diyalog yönteminde, aralarında yüzyıllar olan insanlar ve fikirler, aynı diyalogun tarafları olarak resmedilmektedir. Farklı dönemlerde yaşamış ve birbiriyle hiç ilgisi olmayan tarihsel kişiliklerin fikirleri ve karakterleri kışkırtıcı bir şekilde yan yana getirilmekte, çoksesli ve çoktonlu yeni bir ilişki biçimi kurgulanmaktadır (İlim, 2017: 190-191). Gerçek aktörler, öznel veya eylemciler, bazen yüzyıllar süren zamanlar ve büyük uzamsal mesafelerle birbirinden ayrılan farklı zaman-uzamlarda konumlanabilmektedir. Bununla birlikte hepsi de gerçek, bütünlüklü ama henüz tamamlanmamış tarihsel bir dünyada yer almaktadır (Bahtin, 2020: 307).

Feminist eylemlerde, feminist tarihin içinden seçilen Simone de Beauvoir, Frida Kahlo, Rosa Luxemburg ve Emma Goldman gibi mücadeleye katkı sunmuş kadınlar ile Afife Jale, Semiha Berksoy ve Sabiha Gökçen gibi yaptığı işlerle örnek olmuş kadınların fikirleri, emekleri ve sözleri aracılığıyla hem birbirleri hem de feminist hareketin güncel öznelere arasında Sokratik diyologa örnek olabilecek bir ilişki kurulmakta, böylece bu kadınlar, feminist eylemlere ve öznelere ilham vermektedir.

<sup>10</sup><https://twitter.com/acarkizii/status/1268810269364543488>, 5 Haziran 2020

<sup>11</sup> <https://twitter.com/aynurofficial/status/1269252949236240384>, 6 Haziran 2020

<sup>12</sup> <https://twitter.com/sahoguz2/status/1269051064814272512>, 6 Haziran 2020

<sup>13</sup> <https://twitter.com/tobiaswils0n/status/1269020929318944772>, 6 Haziran 2020

<sup>14</sup> <https://twitter.com/aaktasnaz/status/1275177428910997505>, 23 Haziran 2020

8 Mart 2020'de Ankara'da yapılan ve Fotoğraf 10'da gösterilen "Sonsuzluğun Sekiz İkonu" adlı performatif etkinlikte Mona Lisa, Coco Chanel, Afife Jale, Frida Kahlo, Semiha Berksoy, Sabiha Gökçen, Marilyn Monroe ve Lady Diana gibi tarihin farklı zamansal dilimlerinde yaşamış ve dünyanın akışını değiştirmiş kadın karakterler, tiyatral bir şekilde, aynı etkinlikte yan yana getirilerek bu kadınlar arasında, feminist harekete güç verebilecek karnavalesk kuramın Sokratik diyalog yöntemine denk düşen bir muhabbet kurgulanmıştır.



**Fotoğraf 10:** "Sonsuzluğun Sekiz İkonu" 8 Mart 2020, Ankara

Menippos yergisi yönteminde de yer alan başkahramanlar, mitolojik, tarihsel, masalsı ve efsanevi figürlerden seçilmektedir. Fantastik serüvenler ve masalsı anlatılar, felsefi bir fikirle organik ve bölünmez sanatsal bir bütünlük içinde bulunmaktadır. Söz konusu olan bireysel veya toplumsal tipte belirli bir insan karakterinin sınanması değil; bir fikrin veya bir hakikatin sınanmasıdır. Böylece Menippos yergisi, dünyadaki bir fikrin veya bir hakikatin serüvenini taşımaktadır. Fantastik ve masalsı öge, Menippos yergisinde, olağanüstü felsefi bir evrenselcilik ile dünyayı olası en geniş ölçekte düşünme kapasitesi birleşmektedir. Menippos yergisi, bir nihai sorular türü ve bizzat felsefi bir problem ortaya atma süreci ve biçimidir. Böylece mitolojik veya masalsı bir kişiye, yeni bir şekilde bakılmasına olanak sağlanmaktadır (Bahtin, 2020: 214-217).

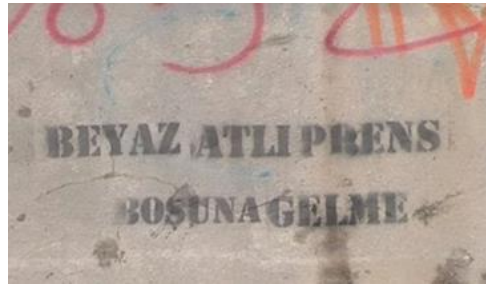
Feminist eylemlerde, kadınların, mitolojik ve masalsı kahramanları çok sık kullandığı ve karnavalesk bir retorik oluşturan Menippos yergisine başvurduğu görülmektedir. Masallar aracılığıyla çocukken öğretilen toplumsal cinsiyet rejimleri, feminist eylemlerde yazılan dövizlerde sorgulanmaya ve tartışılmaya açılmış, sevgi veya aşk adı altında öğretilen öğretilerin, kadının emeğine ve sömürüsüne dayandığı vurgulanmıştır. Fotoğraf 11'de görülen "Topla Saçlarını Rapunzel, Deyyus Merdivenleri Kullansın!" yazılı dövizde, Rapunzel masalına ve masaldaki Rapunzel'in, upuzun sarı saçlarını pencereden bir merdiven gibi sarkıtarak prensi her defasında,

kuleye almasına vurgu yapılmış ve kadınların emeği üzerinden “aşk” yaşayan erkeklerin, kendi emeğiyle bir ilişki kurması salık verilmiştir.



**Fotoğraf 11:** Feminist eylemlerden bir döviz

Kadın eylemlerinde atıfta bulunulan diğer bir cinsiyetçi masal da Fotoğraf 12’de belirtildiği gibi Beyaz Atlı Prens’tir. Beyaz atlı prens miti, kadının pasif olarak konumlandırıldığı bir mittir, sonsuz uykuda olan bir kadın, yaşama dönmek için prensinin öpücüğünü beklemektedir, yani yaşamı, ona yeniden bahşedecek olan bir erkeği beklemektedir. Feminist eylemlerde hem slogan hem döviz hem de duvar yazısı olarak karşımıza çıkan beyaz atlı prens miti ters yüz edilmekte ve yüzyıllardır her genç kızın hayali olan o yakışıklı prens reddedilmektedir. Kadınlar, sonsuz bir uyku olarak sembolize edilebilecek ataerkinin kâbusundan feminist mücadeleyle uyanacağını vurgulamaktadır.



**Fotoğraf 12:** Bir Duvar Yazısı

2000 sonrası feminist hareket, karnavalesk imge kurma yöntemleriyle masalarda prensleri bekleyen, onlara kendini beğendirmeye çalışan, yaşamını onlara göre kuran kadın kahramanlar Rapunzel ve Sindirella’yı, imgesel düzeyde feminist bir kimlikle özgürleştirerek eril sistemin masallar üzerinden anlatılarını yıkmaktadır. Kamusal hafızada önemli yeri olan popüler kültür ürünlerinin kurmaca kahramanları, feminist karnavalesk bir anlatıyla yeniden anlamlandırılarak kamusal alanda toplumsal cinsiyet eşitliğine dair farkındalığın artırılması için kullanılmaktadır.

### ***f. Kadın Öykülerinin Çeşitliliğini Kapsayabilmek için Çoksesli Feminizm***

Çokseslilik, farklı ideolojilerin birbiriyle etkileşmesine izin vermekte ve çoksesli bir dünya yaratmak için monolojik nitelik taşıyan yerleşik formları yok etmeye çalışmaktadır (Nesari, 2015: 645).

Söylemdeki çokseslilik, iki farklı öznenin sesinde olabildiği gibi (Toprak 2017: 24) kolektif kimliğin, kolektif kimliğin ürettiği toplumsal hareketlerin içinde de kendini gösterebilmektedir. Örneğin, feminist aktivizm farklı dünya görüşlerini, ideolojileri ve kültürleri, diyalojik bir bakış açısıyla bir araya getirmesiyle çoksesli bir yapıya sahip olduğunu göstermekte ve demokrasinin gelişmesi için çoksesliliği önemsemektedir.

2000 sonrası feminist hareket, kadınların etnik, ideolojik, dini ve cinsel yönelim bakımından birbirinden farklı kimliklere sahip olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'deki feminist eylemler, Marksist, sosyalist, liberal, Müslüman, ekolojist, vegan, vejeteryan ve queer ideolojilerle birbirine eklemelendiği noktada çoksesli bir ortamda taleplerini dile getirmektedir. Dolayısıyla feminist hareket, erkek egemenliğine karşı diğer ideolojilerle kesişimsellik kurmakta ve çoksesli yapısını güçlendirmeye çalışmaktadır.

Feminist hareketin farklı ideolojilerle diyalog ortamında, kesişimsellik kurduğu yerden kendini ifade etmesi ve içinde barındırdığı farklı dünya görüşlerini kapsayarak özgürce ortaya koyması, feminist eylemlerin demokratik yapısını göstermektedir. Farklı seslerin, fikirlerin, ideolojilerin aynı düzlemde birbirleriyle temas halinde olması hem feminist hareketi hem de demokrasiyi güçlendirmektedir. 8 Mart 2020'de, Fotoğraf 13'te "Trans Feministler Burada" ve Fotoğraf 14'te "Hem Müslüman Hem Feministim, Var mı Diyeceğin?" yazılarıyla taşınan dövizlerin, aynı eylemde bir aradalığı, feminist eylemlerin çoksesli yapısını göstermektedir.



Fotoğraf 13: 8 Mart 2020



Fotoğraf 14: 8 Mart 2020

### ***g. Ulusal ve Uluslararası Ölçekte Bir Kadın Dayanışması İçin Çokdilli Feminizm***

Toplumsal, ideolojik ve bireysel olarak farklı dillerin karşılaşma zemini olan heteroglossia (çokdillilik) (Toprak 2017: X), 2000 sonrası feminist hareketi hem ulusal hem de uluslararası ölçekte bir kadın dayanışması ve demokrasisi olarak yapılandırmakta ve dijital bir kız kardeşlik bağıyla enternasyonalist feminist kolektif bir kimliği oluşturmaktadır.

#### ***Ulusal Ölçekte Bir Kadın Dayanışması İçin Çokdilli Feminizm***

Bahtin, herhangi bir ulusal dili, lehçe, ağız, grup konuşması, mesleki jargon, nesillerin ve yaş gruplarının ifadesi, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modalardan dili şeklinde katmanlaştırmaktadır (Bahtin, 2020: 334-335). Tarihsel varoluşun herhangi bir uğrağında, her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, feminist mücadele içinde de bulunmakta ve farklılıkları kapsamaktadır.

Örneğin, 2016 yılında yapılan Feminist Gece Yürüyüşü'nde Fotoğraf 15'teki göstericiler, Kürtçe, Ermenice ve Türkçe döviz taşımıştır, bu da feminist mücadelenin çokdilliliğe verdiği önemi göstermektedir.





**Fotoğraf 15:** 8 Mart 2016, Gece Yürüyüşü, İstanbul.

Türkiye’de, kadınların, feminist eylemlerin çoğunda, farklı etnik grupların dilini, farklı bölgelerin lehçesini kapsayacak şekilde taleplerini dile getirdiği görülmektedir. Feminist aktivizmin bu çokdilli yapısı, mücadelenin, farklı etnik gruptan kadının öyküsünü kapsadığını ve farklı etnik gruba ait kadınların bir arada dayanışma içinde olduğunu göstermektedir. Türkiye’de, monolojik eril iktidarlar, kamusal alan veya devlet kurumlarında, dilsel zenginliğin bir arada bulunmasına ve ortak toplumsal anlatıyı kurmasına izin vermezken feminist eylemlerde, mücadelenin geniş kitlelere yayılması, farklılıkların kapsanabilmesi ve ittifaklar kurulması için dilsel çeşitliliğe önem verilmektedir. Dolayısıyla feminist hareket, heteroglat (çokdilli) yapıyı, politik bir strateji olarak eylemlerinde kullanmaktadır.

### ***Uluslararası Ölçekte Bir Kadın Dayanışması İçin Çokdilli Feminizm***

Türkiye’deki feminist hareketin, diğer ülkelerdeki kadın hareketleriyle dayanışması hem kullanımı yaygınlaşan sosyal medya platformlarında hem de sosyal medya mecralarında alınan dayanışma motivasyonu ile meydanlarda yaygınlaşmaktadır. Feminist örgütler, #8M etiketiyle tüm dünyada yapılan 8 Mart Dünya Kadınlar Günü eylemlerini paylaşmakta, dünyanın her yerinde yürütülen feminist mücadelenin nabzını aynı anda tutmakta ve 8 Mart eylemlerinin dijital arşivini oluşturarak birbirinden mücadele stratejisi ve taktiği açısından ilham almaktadır.

Kasım 2019’da, Şili’de kadın cinayetlerine karşı “Las Tesis Dansı” adlı feminist bir protesto gösterisi, sosyal medya platformları aracılığıyla çok kısa bir süre içinde dalga dalga Şili, Fransa, Almanya, Lübnan, Yemen, Türkiye, Tunus, İspanya, İngiltere, ABD, Yunanistan, İtalya, Meksika ve diğer ülkelere yayılmış, feminist örgütler, Las Tesis performansının şarkı sözlerini dilden dile çevirmiştir.

Las Tesis performansı, küresel feminist mücadele içinde İspanyolca, İtalyanca, İngilizce, Almanca, Fransızca, Türkçe, Arapça ve Yunanca dilleri arasında heteroglat bir yapı oluştururken aynı zamanda küresel feminist isyanı ve dayanışmayı hem dillerin hem de kadınların dayanışmasıyla güçlendirmektedir. Böylece her ulusun kendi dili, feminist hareketin bu küresel heteroglat (çokdilli) yapısında katmanlaşmakta ve feminist mücadeleyi dilsel açıdan zenginleştirmektedir.

<p><b>Un Violador en tu Camino</b> El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves.</p> <p>Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación.</p> <p style="text-align: right;">İspanyolca</p>	<p><b>le Patriarcat Nous Juge à la Naissance</b> Le patriarcat est un juge qui nous juge à la naissance Et notre punition est la violence que vous ne voyez pas Le patriarcat est un juge qui nous juge à la naissance</p> <p>Et le coupable ce n'est pas moi, ni mes fringues, ni l'endroit Le violeur c'était toi Le violeur c'est toi Ce sont les policiers, les juges, l'État, le président</p> <p style="text-align: right;">Fransızca</p>
<p><b>A Rapist in Your Path</b> The patriarchy is a judge That judges us for being born. And as women we are punished By the violence you don't see.</p> <p>The crime is femicide. The judges let the killers go. They make the women disappear, The crime is rape.</p> <p style="text-align: right;">İngilizce</p>	<p>تراه لا الذي العنف هي وعقوبتنا، نساء ولدنا أننا لمجرد، بقاضينا الذكوري المجتمع، الاغتصاب أو القسري الإخفاء حالات في العقوبة من يفلت والجاني، تقتل النساء الذي اللباس على أو فيه كنت الذي المكان على أو علي اللوم تلق لا. المذنبية أنا لست أرثديه كنت والحكومة والقضاة الشرطة هم المعتصبون. أنت هو المعتصب. أنت هو المعتصب الفتاة أيتها بهوء نامي. أنت هو المعتصب. معتصبه الظالمة الحكومة. والرئيس المعتصب. الجميلة أحلامك يحرس من فهناك، الطرق قطاع من القلق دون البرينة. أنت هو المعتصب، أنت هو</p> <p style="text-align: right;">Arapça</p>

Feminist aktivizmin tarihinde, Las Tesis performansı göstermiştir ki kadınlar ulusal ve uluslararası ölçekte kadın dayanışması için bu çokdilli feminist bağı güçlendirdikçe hem daha fazla kadının öyküsünü kucaklamakta hem de feminist mücadeleyi dünya genelinde dalga dalga büyütmektedir. Feminist kadınlar, ataerkil iktidarların politikalarıyla kadına yönelik şiddeti engelleyemediğini ve kadın kırımında en büyük sorumlunun eril iktidarlar olduğunu, birçok ülkenin çok sayıdaki meydanında vurgulamaktadır. Las Tesis örneğinde görüldüğü gibi Türkiye'deki feminist hareket, küresel bir sorun olan kadın cinayetlerine karşı küresel feminist kolektif bir kimlikle ortak eylemler de üretmek mücadeleyi sürdürmektedir.

#### ***h. Feminist Bir Zaman-Uzama Doğru***

Bakhtin'e göre (2011: 250) kronotoplar (zaman-uzam), anlatılar için anlam oluşturmaktadır. Anlatıların temelini oluşturarak olayları düzenleyen sahalardır. Aynı zamanda, anlatılardaki olayların düğümlenmesini ve çözülmesini sağlayan yerlerdir.

Anlatının somutlaştırılmasında merkezi rol oynayan kronotop, tüm toplumsal hareketler gibi feminist harekete de vücut veren ve onu ete kemiğe büründüren bir güç olmaktadır. Feminist praksis, genel olarak aile, iş piyasası, siyaset ve cinsellik gibi yapısal oluşumlardaki toplumsal cinsiyet rejimlerinin vücut bulduğu kronotoplarda konumlandırılmakta ve mücadelesini bu kronotoplar üzerinden yürütmektedir.

Bahtin'in eşik kronotopuna, feminist aktivizm bağlamında bakıldığında aslında feminist mücadelenin kendisinin konumlandığı yer veya yola çıktığı nokta, tam da böyle bir eşiktir. Feminist hareketin inşası ve kadınların birer birer bu harekete katılması, kadınların yaşamlarında bir kriz, bir karar verme, bir kopuş, bir düşme ve yeniden ayağa kalkma anına işaret etmektedir. Feminist mücadeleyi başlatan, sürdüren, büyüterek güç veren aktivist kadınların çoğu, aile, devlet, cinsellik ya da iş piyasasına dair toplumsal cinsiyet rejimlerinin içinde kurmaca erkeklik formlarıyla yaşadığı krizlerden dolayı böyle bir eşığe gelmiş ve bu kriz anlarındaki düşüşten ayağa kalkarak feminist mücadeleyi başlatmış veya mücadeleye dâhil olmuştur.

Bu açıdan feminist mücadelenin bizzat kendisinin, bir eşik kronotopu olduğu söylenebilir. Feminist kadınlar, ataerkil toplumsal yapının eşliğini atlamış, birbiriyle kol kola girerek bu mücadeleyi güçlendirmiştir. Bu eşığı aşan ve bu eşikten bir toplumsal hareket doğuran kadınlar, geriye dönüp baktıklarında, 2019 Feminist Gece Yürüyüşü'nde ifade ettikleri ve Fotoğraf 16'da da görüldüğü gibi "Patriyarkayla Uzlaşmıyoruz." diyerek feminist bir yaşam kurmak için yaşamın her alanında mücadele etmeye devam etmektedir.



**Fotoğraf 16:** Feminist Gece Yürüyüşü, 2019, İstanbul

Bahtin'in sınıflandırdığı kronotoplardan bir diğeri taşra kronotopudur. Bahtin'e göre taşra kronotopu, döngüsel zaman mahallidir. Zaman, belli işler ve uğraşlar etrafında dönerek ilerlemekte, olay örgüsünü değiştiren herhangi bir şey olmamakta ve hep benzer olaylar yaşanmaktadır. Zaman, olaydan yoksun oldukça durağan olan

bu zamanda, sürekli yenilenen gündelik etkinlikler bulunmaktadır (Gezeroğlu, 2015: 56). Bu nedenle, taşra kronotopunda zaman neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Uzamda, kendisini, ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu (Bahtin, 2020: 301). Bir taşra yaşantısının, zamansal, mekânsal, eylemsel ve ruhsal halini yansıtan bu kronotop, kadının ev içindeki halini anlatmaktadır. Dolayısıyla, kadının taşrası, eşit olarak bölüşülmeyen yeniden üretim ilişkilerinin tüm kısır döngüsüyle vücut bulduğu, zamanların ve olayların donduğu ev kronotopudur.

Ev kronotopu, kadınlar için sürekli aynı döngüsellik içinde ev işlerinin yapıldığı, yapılan şeyin gün içinde yeniden bozulduğu veya tüketildiği, bir sonraki gün, aynı şeylerin yeniden yapıldığı ve yapılanın yeniden tüketildiği bir kısır döngüdür (de Beauvoir 1956: 438). Bu kısır döngü içinde kadının emeği de kimliği de sürekli olarak sömürülmekte ve tükenmektedir. 8 Mart 2013'te Nevşehir'de yapılan ve Fotoğraf 17'de gösterilen "Mutfaqları Terk Ettik, Sokaklardayız" sloganı, kadınların taşrası olan mutfağı terk edip sokaklara çıktığını göstermektedir.



**Fotoğraf 17:** 8 Mart 2013, Nevşehir.

Meydan kronotopu, meydanlar etrafta dağınık hâlde bulunan insanları bir araya toplama ya da aynı amaç doğrultusunda birleştirme gibi bir işlev taşımaktadır (Gezeroğlu, 2015: 64). Kadınların, dövizlerine ve pankartlarına yazdığı ve en sık haykırdığı sloganlardan biri de Fotoğraf 18'de sunulan "Geceleri de Sokakları da Meydanları da Terk Etmiyoruz"dur. Kadınlar, tacize maruz kalmadan sokaklarda, meydanlarda ve günün geç saatlerinde özgür olmak istemektedir. Dolayısıyla feminist aktivizmin taleplerinin içinde, meydan kronotopu çok sık vurgulanmaktadır.



Fotoğraf 18: Feminist Gece Yürüyüşü, 2015, Mersin

## Sonuç

Türkiye’de 2000 sonrası feminist hareketin, şarkılar, danslar, dövizler, pankartlar, duvar yazıları ve sosyal medya metinleriyle feminist iletişim literatürüne, zengin bir karnavalesk kolektif eylem retoriği kazandırdığı görülmektedir. Feminist hareketin ürettiği metinlerin, Bahtin’in karnavalesk kuram kategorilerinin altında değerlendirilebilecek bir zenginliğe sahip olduğu hatta feminist karnavalesk anlatının kendi kategorileri olarak tanımlanabilecek bir iletişim literatürü oluşturduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda, karnavalesk kuramın kategorik çerçevesinden yola çıkarak 2000 sonrası Türkiye feminist hareket bağlamında oluşturulan bu yeni kategoriler, feminist ve karnavalesk literatürün kesişimselliğinde ortaya çıkıp “feminist karnavalesk anlatı” adı altında bir iletişim retoriği oluşturduğu görülmektedir.

2000 sonrası Türkiye feminist hareketin, ürettiği bu metinlerle direniş alanlarını, karnaval ortamlarına dönüştürdüğü ve ataerkil sisteme karşı şenlikli bir varoluşla direndiği görülmektedir. Feminist hareketin, şenlikli bir iletişim stratejisi olarak kullandığı feminist karnavalesk anlatının, eril iktidar dinamiklerini tartışmaya açmak, kültürel kodların yeniden düzenlenmesini sağlayarak kamuları dönüştürebilmek ve kadınların yaşadığı ayrımcılığı ortadan kaldırabilmek için işlevsel olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda, eril zihniyetin ürettiği baskı ve korkulardan kurtulabilmek, toplumsal cinsiyet rejimlerini aşındırarak yerine daha adil olanlarını inşa edebilmek, feminist etik anlayışa dayalı yeni bir siyasi düzen kurabilmek ve demokratik siyasal bir yaşam için sivil diyalogu güçlendirebilmek için kullanıldığı da görülmektedir.

Karnavalesk retorik, küresel feminist kimliğin oluşmasında da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Küresel feminist kimliğin çeşitli dillerden oluşan heteroglot yapısı, ataerkil sistemle mücadelede, dillerin birer bariyer olmadığını göstermekte, feminist karnavalesk retorikte kullanılan tiyatro, dans, parodi, hiciv, müzik ve çizim gibi sanatsal türlerle oluşan evrensel bir dilin, küresel feminist kimliğin oluşmasında güçlendirici ve kapsayıcı katkılar sunduğu görülmektedir.

## Kaynakça

- Bali, Damla, vd. (2018). "Pankartlarımızın Feminizmle Alakası Var! Hem de Çok", <https://bianet.org/biamag/print/195524-pankartlarimizin-feminizmle-alakasi-var-hem-de-cok/>, Erişim tarihi: 06 Aralık 2020
- Bahtin, Mihail. (2019). *Rabelais ve Dünyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, Michael. (2011), "Dialogic İmagination: Four Essays." *Austin, TX: University of Texas Press*.
- Bahtin, Mihail. (2020). *Karnavaldan Romana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül. (2014). "Feminist Teoride Açılımlar", *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Branagan, Marty. (2007). "The Last Laugh: Humour in Community Activism". *Community Development Journal*, 42(4): 470–481.
- Brandist, Craig. (2011). *Bahtin ve Çevresi. Felsefe, Kültür ve Politika*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Butler, Judith. (2014), *Cinsiyet Belası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Carli, Renzo, vd. (2016). "Emotional Textual Analysis". *Handbook of Methodological Approaches to Community-Based Research: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods*. Leonard Jason ve David Glenwick (Ed.) içinde. New York: Oxford University Press.
- Cuşa, Hasan. (2014). *Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam Romanı'nda Bahtin'in Diyolaji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- de Beauvoir, Simone. (1956). *Second Sex*, London, Jonathan Cape
- Foucault, Michel. (2004). *Toplumun Savunmak Gerekir*. İstanbul: YKY.
- Gezeroğlu, Senem. (2015). *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Holquist, Michael. (1983). "Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's Translinguistics". *Critical Inquiry*, 10(2): 307–319.
- Holquist, Michael. (1990). *Dialogism. Bakhtin and His World*, USA: Routledge.

- İlim, Fırat. (2017). *Bahtin. Diyaloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gross, Elizabeth. (1987). "Philosophy, Subjectivity and the Body: Kristeva and Irigaray". *Feminist Challenges*. Boston: Northeastern University Press.
- Kıpçak, Nedret. (2016). *Yeni Karnaval Olarak Yeni Medya: Karnavalesk Nitelikleri İle Twitter* (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- McHugh, Maureen. (2020). "Feminist Qualitative Research: Working toward Transforming Science and Social Justice" *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. Patricia Leavy (Ed.) içinde. New York: Oxford University Press.
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis a Beginner's Guide*. Australia: University of Queensland.
- Morreall, John. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İstanbul: İris Yayıncılık
- Nesari, Jamali. (2015). "Dialogism versus Monologism: A Bakhtinian Approach to Teaching. Procedia". *Social and Behavioral Sciences*. 205, 642 – 647.
- Özkürallı, İlkay. (2015). "Queer Teori", *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Feryal Saygılıgil (Haz.), Ankara: Dipnot Yayınları
- Öztaş, Ece. (2019). "Ad Koymak Önemlidir: Toplumsal Cinsiyet ve Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Düzeni", *Aramızda Kalmasın Kır, Kent ve Ötesinde Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Aramızda Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Derneği Yayınları.
- Pomorska, Kristina. (2019). "Önsöz". *Rabelais ve Dünyası* (Yaz. Mihail Bahtin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scott, Joan. (2010). "Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi". *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*. Sayı 12.
- Scott, James. (2018). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, Richard. (2012). *Berber*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Toprak, İsmail. (2017). *Bakhtin'in Diyoloji ve Heteroglossia Kavramları Bağlamında Alev Alıtlı'nın "Orda Kimse Var mı?" Roman Dizisinde Çokseslilik* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098

2022, 25(2): 392-423

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1126237

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

## ***Belleği ve Kimliği Geri Kazanmak:***

### ***Sami Kadınların Birinci Şahıs Belgeselleri\****

**Aygün Şen\*\***

#### **Öz**

Fenno-İskandinavya'da Sapmi adı verilen bölgede yaşayan Samiler, UNESCO tarafından Avrupa'nın tek Yerli halkı olarak tanımlanmaktadır. Sami halkı uzun yıllar yerleşimci toplumların baskısı altında yaşamış, ulus devletlerin kurulmasıyla toprakları İsveç, Norveç, Finlandiya ve Rusya sınırları arasında bölünmüştür. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar devam eden medenileştirme adı altındaki asimilasyon süreci, Sami halkına ve kültürüne büyük zarar vermiştir. Pek çok Sami'nin Yerli kültüründen utanç duymasına, kimliğini reddetmesine yol açan asimilasyon sürecinde kilise ve eğitim kurumları büyük rol oynamıştır. Yatılı okullarda eğitim alan, anadillerini konuşmaları yasaklanan çocuklar, ailelerinin desteğinden uzakta ırkçı ilkelere göre düzenlenmiş bir eğitime tabi tutulmuşlardır. Küresel Yerli hareketinin etkisiyle 1970'lerden itibaren güç kazanan Sami hareketi, ulus devletlerin asimilasyon politikalarına son vermek için politik zeminde mücadele verirken kültürel canlandırma süreciyle kültürel belleği onarmayı amaçlamıştır. Kültürel canlandırma sürecinin bir parçası olarak ortaya çıkan Sami sineması, ana akım medyada aşağılayıcı klişelerle temsil edilen Samilerin, öykülerini ve tarihlerini kendi perspektiflerinden anlatma, temsillerinin kontrolünü geri alma girişimidir. Çalışmada ele alınan Sami kadın yönetmenlerin birinci şahıs belgeselleri, *Sami Daughter Yoik*, *Suddenly Sami*, *My Family Portrait* ve *Rebel*; resmi tarihin görmezden geldiği asimilasyon sürecini, ebeveynleri yatılı okul travmasına maruz kalmış kadın yönetmenlerin gözünden anlatır. Bu filmler, aile albümlerinin, arşiv belgelerinin, kişisel tanıklıkların birleştirilmesi yoluyla Sami kolektif belleğini onarır, karşı-anlatılar inşa eder.

**Anahtar Sözcükler:** Sami sineması, bellek, kimlik, karşı-anlatı.

\* Geliş Tarihi: 05/06/2022. Kabul tarihi: 23/07/2022

\*\* Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema,  
Orcid no: 0000-0002-6438-1426, aygunsen007@gmail.com

**\*\*Research Article\*\***

## ***Reclaiming Memory and Identity: First Person Documentaries by Sami Women\****

**Aygün Şen\*\***

### **Abstract**

Inhabiting the region of Sapmi in Finno-Scandinavia, the Sami are recognized by UNESCO as the only Indigenous people of Europe. They have been oppressed by settler states for a long time, and their lands, with the establishment of nation-states, were divided between the borders of Sweden, Norway, Finland, and Russia. Assimilation process, which was conducted under the guise of civilization, lasted until the mid-twentieth century and did great harm to both Sami people and their culture. Educational institutions and the church played a crucial role in the assimilation process during which many Sami came to feel ashamed of their Indigenous culture and to reject their identity. Forbidden to speak their native language at boarding schools, the Sami children, also away from family support, were subjected to racist education. Beginning from 1970s, the Sami movement has been empowered with the effect of Global Indigenous Movement. It has struggled on political grounds to put an end to assimilation policies of nation-states, aiming, meanwhile, at restoring cultural memory through cultural revitalization. The Sami cinema emerged as a part of cultural revitalization process, and since they are represented with derogatory stereotypes in mainstream media, to reclaim control over their own representation, it endeavors to tell stories and histories of the Sami from their own perspectives. The first-person documentaries, namely *Sami Daughter Yoik*, *Suddenly Sami*, *My Family Portrait*, and *Rebel*, give an account of assimilation process through the eyes of women directors whose parents were exposed to boarding school trauma. This process is disregarded by official history. Bringing together family photo albums, archival documents, and personal testimonies, these films restore the Sami's collective memory and weaving counter-narratives.

**Keywords:** Sami cinema, memory, identity, counter-narrative.

---

\* Received: 05/06/2022. Accepted: 23/07./2022

\*\* Marmara University, Faculty of Communication, Radio, Television and Cinema,  
Orcid no: 0000-0002-6438-1426, aygunsen007@gmail.com

## ***Belleği ve Kimliği Geri Kazanmak: Sami Kadınların Birinci Şahıs Belgeselleri***

### **Giriş**

Kuzey Kutup Dairesi'ne yakın bölgede yaşayan Fenno-İskandinavya'nın Yerli halkı<sup>1</sup> Samilerin sömürgeleştirilmesi, coğrafi keşiflerden çok önce, 8. yüzyılda Norveç kıyılarında yaşayan yerleşimcilerin Sami köylerini yağmalaması ve vergiye bağlaması ile başlamıştır. Samiler savaşçı bir halk olmadıkları için çatışmak yerine kuzeye doğru çekilip, giderek daha dar bir bölgede, azalan kaynaklarla hayatta kalmaya çalışmıştır. Kuzey bölgelerinde egemenlik sağlanmasında önemli rol üstlenen kilise misyonerler gönderip okullar kurmuş, Sami dilinde kitaplar bastırmıştır. 17. yüzyılda çevre krallıkların Sami toprakları için birbirleriyle girdikleri çatışmalar sertleşene kadar Sami halkı üzerindeki Hristiyanlık etkisi sınırlı düzeye kalmış, ulus inşa sürecinin başlamasıyla Samilerin inançlarına ve diline yönelik yasaklar başlamıştır. Sonraki yüzyıllarda Sami bölgesi İsveç, Norveç, Finlandiya ve Rusya'nın ulus devlet sınırlarıyla bölünmüş; Samilerin asimile edilmesi, iç güvenlik meselesi haline gelmiştir. Beyazlığın merkezde olduğu ulus inşası sürecinde Samilerin modern dünyada ayrı bir kültür olarak hayatta kalamayacağı öne sürülmüş ve asimilasyon bir medenileştirme projesi olarak görülmüştür. Sosyal Darwinizm etkisiyle ırksal hiyerarşinin ve evrimin aşağı tabakasında konumlandırılan Samiler, İskandinav uluslarının öz imajının inşa edilmesinde "beyazlığın ötekisi" olarak işlev görmüştür. İsveç, Sami halkının modern dünyada hayatta kalamayacaklarını iddia ederek ayrıştırmacı asimilasyon (*segregative assimilation*) politikası benimserken İsveç'ten ayrılıp bağımsızlığına kavuşan Norveç agresif bir "Norveçleştirme" (*Norvegianization*) politikası uygulamıştır. Ayrımcılık ve asimilasyon süreci, kendini Sami olarak tanımlayanların sayısında radikal bir düşüşe neden olmuş ve yoksulluk, siyasi

<sup>1</sup>Türkçe'de Indigenous, Native, gibi farklı sözcüklerin tek karşılığı olarak yerli sözcüğü kullanılması kavramlar ve tanımlar konusunda karışıklıklara neden olmaktadır. Domestic karşılığı olarak "yerli sinema" (yerli sinema-yabancı sinema ayrımı olarak) ve Indigenous Cinema karşılığı olarak "Yerli sineması" kullanılmaktadır. Küresel Yerli Hareketi'nin kültürel alanı sömürgeleştirme çabasının bir parçası olarak ortaya çıkan, '90'lardan itibaren görünürlük kazanan Indigenous Studies ve Indigenous Cinema alanlarında Indigenous sözcüğünün büyük harfle yazımı Yerli araştırmacılar tarafından politik bir tutum olarak benimsenmiştir. Etnisite ve ırk çalışmalarında Siyah ve Beyaz'ın halkları temsil etmesi nedeniyle büyük harfle yazılması gibi, Yerli de belirli özelliklere sahip olan halkları ifade ettiği için bu çalışmada büyük harfle yazılmıştır. Yerli hakların BM'de sürdürdüğü hak mücadelesinin uzun tarihinde 1981'de Martinez Cobo'nun çalışması ile başlayan ve 2007'de UNDRIP ile güvence altına alınan öz-tanımlama ve kültürel hakların ayrıntıları için Bkz. <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/about-us.html>

güçsüzlük ve topluluk tarihinden kopuşla birlikte birçok Sami aşağı bir kültürden geldiği fikrini içselleştirmiştir (Minde, 2005: 7-19; Salvesen, 1995: 132-136; Gaski, 2008: 220; Helander & Kailo, 1998: 20; Kuokkanen, 2003: 704; Webb, 2006: 170, Pietikäinen, 2001: 637; Gaski, 1993: 118).

Ayrımcılığa karşı eşit yurttaşlık ve refah devleti taleplerinden beslenen Sami hareketi, 1960'larda ortaya çıkan Küresel Yerli Halklar Hareketi'nin etkisiyle '70'lerde sömürgecilik söylemini benimsemiş ve sömürgeleştirilmiş diğer Yerli halklar ile ortak tarihler inşa etmiştir. Bu, iç misyonerlik yoluyla yabancı bir kiliseye boyun eğdirilme, yabancı ordularda askerlik hizmeti, yabancı mevzuata ve okul sistemine tabi tutulma gibi Yerli halkların maruz kaldıkları ortak baskı biçimlerine dayanan bir ortak tarihtir (Nyssönen, 2013: 111-112). Norveç tarihindeki en sert politik uzlaşmazlıklardan biri olan ve Samilerin 1968–82 yıllarındaki Alta-Kautokeino su sahasındaki dev barajın yapımına karşı yürüttüğü politik mücadele, çağdaş Sami tarihinde dönüm noktasıdır. Alta Protestoları, Sami hareketini diğer Yerli halkların mücadelesiyle birleştirmiş ve sınırlarına dahil edildikleri ulus devletleri, Sami politikalarını belirgin şekilde değiştirmek zorunda bırakmıştır (Eidheim, 1997; Mecsei, 2015; Gaski, 2008). 1970'ler boyunca süren Alta Protestoları ve kolektif eylemler Sami ulusal birliği ve otonomi taleplerinde önemli rol oynamış, Yerli kimliğinin ve kültürünün yeniden sahiplenildiği kültürel canlandırma hareketinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sami hareketinin temeli politiktir; ancak etnik canlandırma sürecinin en güçlü yanlarından biri kültürel yeniden canlandırma olmuş ve müzik, sanat, eğitim, araştırma, popüler kültür aracılığıyla da ifade edilmiştir. Sami edebiyatı ve Sami medyası aracılığıyla karşı-anlatılar oluşturulmuş, baskın ulusların Sami kültürüne yönelik stigmatına karşı bu kültürel öğeler Sami kimliğinin tanımlayıcı, olumlu belirteçlerine dönüştürülmüştür (Minde, 2005: 31; Gaski, 2008: 220).

Samilerin yaşadığı ülkelerdeki açık asimilasyon politikasının değişmesi, 1950'lerden sonra, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ırkçılığın yol açtığı yıkımın sorgulanmasıyla gerçekleşmiştir. Araştırmacıların İsveç (Hübinette ve Lundström, 2014; Garner, 2014), Norveç (Myrdahl, 2014) ve Finlandiya (Nyssönen, 2013) hakkında güncel veriler ve medyada yer alan temsillerden yola çıkarak ulaştıkları sonuçlara göre, günümüzde ırkçı ve beyaz üstünlükçü sistem örtük olarak sürerken kurumsal söylem çok kültürlülük ve demokratik ulus üzerine kurulmuştur. Sosyal Darwinizm, öjenik uygulamalar ve ırkçılık geçmişi Fenno-İskandinavya'ya özgü

olmamakla birlikte bu ülkelerin çok kültürlülük, demokrasi ve kapsayıcılık geleneğinin temsilcisi olarak imajları, resmi tarihte bir süreksizlik yaratarak hem geçmişle hem de günümüzle yüzleşme olasılığını engellemektedir (Garner, 2014: 413-415).

Çalışmada ele alınan Sami kadınların birinci şahıs belgeselleri, geçmişten günümüze ulus devletler tarafından farklı biçimlerde sürdürülen ayrımcı politikaların Sami kimliği üzerindeki izlerinin ve resmi tarihten dışlanan Sami kolektif belleğinin peşine düşer. Nesiller arasında aktarılan travma ve kimliğin kaybını ele alan bu filmler, resmi tarih anlatısına ve hegemonik temsillere karşı-anlatılar ve karşı temsiller üreterek müdahale eder, kişisel tanıklıklar ve aile belleği aracılığıyla Sami kolektif belleğindeki kopuklukları onarmaya çalışır. Sami kökenlerini ve/veya asimilasyon sürecinin yıkıcı etkilerini yetişkin olduklarında öğrenen yönetmenler, asimilasyon hedefli yatılı okul eğitimine maruz kalmış, köklerine yönelik içselleştirilmiş utancın izlerini taşıyan kuşağın yetiştirdiği kadınlardır. Sami kadınların güç, kahramanlık ve çatışma yerine kişisel deneyimler, kaygılar, öz-gözetim ve yaşamın devamına dair öyküler anlattığı bu filmler, feminist araştırmacıların kadın öykü anlatıcılığında izlerini sürdürdüğü toplumsal cinsiyete bağlı örüntüler sergiler (Şen, 2022: 128-129).

Sinematografin icadından beri Yerliler ve kadınlar, objektifin arkasında değil önünde yer almış, anlatan ve gözleyen değil; anlatılan ve gözlenen olmuştur. Yerli sineması, '70'lerden itibaren Küresel Yerli Hareketinin önemli bir parçası olarak kültürel alanın sömürsüzleştirilmesi, politik mücadelenin geniş kitlelere tanıtılması rolünü üstlenmiştir. Çalışmada, Sami sineması kolektif kimlik ve bellek ile ilişkilendirilmiş, seçilen film örnekleri ulus devletin belleksizleştirme ve asimilasyon politikasına direnen karşı-anlatılar olarak analiz edilmiştir. Bu analizin amacı, resmi tarih anlatısının inşa ettiği gerçekliğe itiraz eden Yerli karşı-anlatısının film aracılığıyla ideolojik ve biçimsel kuruluşunu ortaya koymaktır. Temsillerin örtük anlamlarını eleştirel söylem analizi yöntemiyle açığa çıkarmak, tarihsel-toplumsal kodların çözümlenmesinde veri sağlamak için öncelikle Sami halkı ile ulus-devletler arasındaki ilişki ve asimilasyon sürecinin günümüze dek süren etkileri ele alınmıştır. Sami kadın yönetmenlerin filmleri, Yerli kimliğine yönelik ana akım temsiller ve semboller karşısında Yerlilerin kendi temsillerini ve sembollerini sinematik anlatı yoluyla geri alarak kolektif bellek inşa etme girişimleri olarak okunmuştur.

Sadece medyada yer alan temsiller değil, akademik çalışmalar da mevcut adaletsiz güç ilişkilerini pekiştiren politikaları şekillendirip meşrulaştırmaktadır. Neyin

gerçek, neyin bilgi, neyin tarih olarak kabul edileceğini belirleme ve kimin sesinin duyulacağına karar verme gücü sömürgeciliğin özünde yatar. Yerli Çalışmaları (*Indigenous Studies*) ve Yerli Sinema (*Indigenous Cinema*), bilgi, sanat, görsellik kavramları ve hikâyelerin anlatılma biçimlerinde karşı-araştırma pratiklerini geliştirmeye dayanır. Batı merkezli araştırma yöntemleri ve bilgi toplama biçimine karşı Yerli perspektifini, Yerli düşüncesini merkeze alan araştırma pratiklerini ortaya koyar. Çalışmada örnek filmler asimilasyon, belleksizleştirme, direniş ve kendini inşa gibi güç ilişkilerinin ideolojik ve estetik ifadeleri olarak değerlendirilerek Yerli perspektifinden yorumlanmıştır. Linda Tuhiwai-Smith'in *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (2021) kitabında açıkladığı gibi, sömürgeci ve Yerli bilgi setleri, temsilleri, perspektifleri karşılaştırmalı olarak ele alınarak sömürgeci anlatının, bilginin, perspektifin karşısında Sami perspektifi, belleği ve hikâye anlatıcılığı merkeze yerleştirilmiştir.

### **Sami Kimliği: Keşif ve İnşa**

İkinci Dünya Savaşı'nın modern toplum ve kültür üzerindeki etkisi 1960'larda görünür hale gelmiştir. Iggers'a göre (2011: 6-8), uygarlaşma sürecinin yıkıcı etkilerine yönelik kamusal farkındalık, savaşın hemen ardından değil; belirli bir zaman geçmesi ve yeni kuşağın eleştirel bir duruş geliştirebilmesiyle mümkün olmuştur. Sömürge imparatorluklarının sonu, siyasal ve toplumsal seçkinleri merkeze alan ve iktidar ilişkilerini sorgulamayan tarih anlayışına meydan okumuş; tarih yazıcılığında yok sayılan sömürge halkları, kadınlar ve Batılı olmayan halkların da bir tarihi olduğunun farkına varılmıştır.

Sami hareketinin önemli bir parçası olan kültürel canlandırma sürecinde, azınlıklar ve ötekileştirilmiş tüm topluluklarda olduğu gibi resmi tarihin yer vermediği Sami tarihine yönelik bilimsel araştırmalar ve sanat eserleri üretilmiş, alternatif tarih anlatıları ortaya çıkmıştır. Modern Sami kimliğinin oluşumunda Sami tarihine ve kolektif belleğe yönelik ilgi ve kültürel öğelerin yeniden keşfi büyük rol üstlenmiş, Sami'yi Sami yapanın ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Anne Heith'in belirttiği gibi (2018: 93), bu öz-kimliklenme süreci, etnik kimliğin de bir noktaya kadar sabit olmayan, pazarlık edilebilir yapısına işaret eder. Stuart Hall'a göre kültürel kimlikler sabit değildir, kendilerini ve ait oldukları grubu tanımlarken belirli öğeleri ayırt edici işaretler olarak seçen aktörler tarafından üretilirler. Söz konusu olan geçmişe

dönmek değil, geçmişin öğelerinin belirli seçme, ayıklama ve öne çıkarma mekanizmaları ile bugünün kültürel mobilizasyonunda yeniden canlandırılmasıdır (akt. Heith, 2018: 94-96).

Sami kültürel canlandırma sürecinde kolektif bellek ve buna bağlı olarak kültürel kimlik, geçmişin belirli öğelerinin keşfedilmesi, seçme ve ayıklama sürecinden sonra benimsenmesi ve ana akımda olumsuz olarak işaretlenen Sami kültürel öğelerinin gururla sahiplenilmesi üzerine kurulmuştur. Sami Hareketi'nin sembolik savaşında önemli kimlik ve aidiyet belirteçleri olan 1970'lerin işaret ve sembolleri de günümüz Sami toplumunda aynı anlama sahip değildir. Günümüz Sami gençleri '70'lerde kültürel belleğin temel motiflerini oluşturan tüm geleneksel sembolleri benimsemeden kendilerini Sami olarak tanımlamaktadır. Küresel toplumun ve medyanın değişimi şüphesiz çağdaş Sami toplumunu ve medyasını etkilemiş, Sami toplumunu şekillendirmedeki rollerini dönüştürmüştür. Dijital dünyaya doğan kentli kuşakların melez kimliklerine uygun, özdeşleşebilecekleri melez ya da yepyeni anlatı ve temsil biçimleri, Sami sembolleri ortaya çıkmıştır (Gaski [1997] 15.10.2021: 4-5; Cocq, 2014: 53-54).

Sömürgecilik ve ırkçılık sadece askeri politikalar aracılığıyla değil; ekonomi, din, eğitim, hukuk ve medya aracılığıyla da derinden kurumsallaşmış, kök salmıştır. Sistemik kontrolün göstergelerinden biri, Yerli halkların büyük ölçüde kendi iradelerinin ve perspektiflerinin dışında tanımlanmaları ve bu tanımları değiştirmeye çalıştıklarında farklı biçimlerde muhalefette karşılaşmalarıdır (LaRocque, 2010: 68). Sömürgecinin Yerli halkı insandışılaştırmak için ürettiği belge, aygıt, sanat eserini tersyüz ederek ve alternatif okumalarla Yerlinin perspektifinden ele almak, Yerli hareketinde başvurulan karşı-anlatı inşa etme stratejilerinden biridir. Amaç kimi zaman sömürgecilik tarihini ve suçları ifşa etmek, kimi zaman da kurban konumunu reddetmek ve Yerlinin edilgen olarak temsil edildiği andaki örtük direnişini görünür kılmaktır (Lien ve Nielssen, 2021: 11). Sami mücadelesinin önemli isimlerinden şair ve müzisyen Nils-Aslak Valkeapaa, 1991 yılında Kuzey Sami dilinde yazdığı resimli şiir kitabı *Beaivi Ahcazan'da (The Sun, My Father)* Samiler ile yerleşimci İskandinav halkları arasındaki "ırksal tip" in farklılığını ortaya koymayı amaçlayan ırk biyolojisi koleksiyonlarının da dahil olduğu müzelerden, bilim enstitülerinden aldığı fotoğraflara yer vermiştir. Sömürgeciliğin "medeni ile vahşi" anlatısına hizmet etmesi için çekilen ve sergilenen bu fotoğrafları gururla sahiplenilen şair, kitabından "Sami aile albümü"



olarak bahsetmiştir (Heith, 2016: 1). Uzun bir ırkçılık sürecinde baskın topluma asimile edilenler, kimliğini gizleyenler, kimliğinden utanması gerektiğine inandırılanlar için Sami olmanın ne demek olduğunu kültürel canlandırma sürecinde keşfetmenin yolu, kültürel bellektir. Bu esnada medyada, müzelerde, edebiyatta kitlelere sunulan temsiller sadece kültürü ve kimliği yansıtmaz; Sami olmanın yollarının pazarlık edildiği, yaratıldığı ortamlar sağlar. Tarihi ve kültürel miras, karakter ve kimlik tanımları için bir bilgi havuzu görevi görür. Kimliklenme sürecinde gerçekleşen, sadece tarihin yeniden sahiplenilmesi ve geri alınması değil; öğeler arasından seçilen ve ayıklananlarla kolektif kimliğin inşa edilmesidir (Webb, 2006: 174-176).

Maurice Halbwachs (1980: 50-51) *Kolektif Hafıza* kitabında, insanlarla konuşmaktan kitap okumaya kadar farklı sosyal deneyimlerin algılarımızı ve dolayısıyla belleğimizi biçimlendirdiğine değinmiştir. Kolektif hafıza bireysel hafızayı kapsar, ona nüfuz eder ve dönüştürür. Astrid Erll ve Ann Rigney, Halbwachs'ın sadece bireysel hafızanın sosyal çerçeve tarafından nasıl biçimlendirildiğinin değil; ayrıntılarıyla ele alması da her türden “medya”nın deneyimi ve hafızayı şekillendirmek için çerçeveler sağladığının farkında olduğuna dikkat çeker. Medya, hafızayı birbiriyle bağlantılı en az iki yolla etkilemektedir; “anlamlandırma araçları olarak, birey ve dünya arasında aracılık ederler; ağ oluşturma araçları olarak, bireyler ve gruplar arasında aracılık yaparlar” (Erll ve Rigney, 2009: 1). Medya, belleğin pasif olarak içinde bulunduğu bellek kapları değil; aktif bellek teknolojileridir. Kültürel bellek, belirli bir zamanda bir toplumda mevcut olan medya türü tarafından tanımlanır. Medya asla tarafsız değildir ve ürettiği temsiller hâkim değerlere göre kodlanmıştır, dolayısıyla marjinalleştirilmiş gruplar, hegemonik temsillere meydan okuyan karşı temsiller yoluyla kültürel belleğe müdahale etmeye çalışır (Brunow, 2015: 4-6).

### **Sami Sineması ve Temsilleri Geri Almak**

İskandinav ülkelerinde popüler kültür ve ana akım sinemada Samiler uzun yıllar egzotik, mistikleştirilmiş ötekileştirme klişeleriyle vahşiler veya soylu Yerliler ikiliğinde temsil edilmiştir. Her iki durumda da odak noktası, Sapmi'nin medenileştirilmesi gereken bir bölge ve vahşi alan olarak kavramsallaştırılmasıdır. Bu bakış, Yerli failliğini yok sayarak boyun eğdirme ve zapt etmeye dayanan uzun bir tarihin parçasıdır (Kaapa, 2017: 137). Kana susamış, medeniyet düşmanı barbar

klışesindeki olumsuzlukla kıyaslandığında soylu vahşi (*noble savage*) klışesi olumlu gibi görülen bir ötekileştirme biçimidir. Soylu vahşi, Jacques Cartier, Michel de Montaigne, Jean-Jacques Rousseau gibi Avrupalı yazarların medeniyetin gerçek barbarlık olduğu, Yerlilerin ise doğa çocukları olarak tarihöncesi geleneklerle uyum içinde yaşadığı fikrinden beslenerek ana akım anlatılarda günümüze dek sürdürülmüştür. Özcülüğe dayanan bu kültürel romantikleştirme, Yerli halkları sömürgecinin istediği yerde, iyi huylu klışeler içinde ve tarihin akışının dışında sabitler. Sömürgeci zihniyetin Yerlilere giydirdiği kabuklardan, uysallaştırma yöntemlerinden biri olan soylu vahşi klışesinin içselleştirilmesi, sömürgeleştirme ve maddi direniş için gerekli olan bilinci engeller. LaRocque (2010: 137), “Soylu vahşi bir devrim yapabilir mi? Soylu vahşinin direnmesine bile izin var mı?” diye sorar.

Sami kültürünün Norveç sinemasındaki erken temsilleri arasında Nobel ödüllü Yazar Knut Hamsun’ın aynı adlı romanından uyarlanan *Growth of the Soil* (Gunnar Sommerfeldt, 1921) vardır. Filmde Samiler, yerleşimci Isaak karakterinin çalışkanlığı, toprağa bağlılığı, örnek bir vatandaş olmasıyla tezat oluşturacak şekilde şeytanî, tembel ve barbardır. *People of the Highlands* (Ragnar Westfelt, 1928) ve *Laila* (George Schnaevoigt, 1929) nispeten olumlu temsiller içermekle birlikte doğa çocuğu ve soylu Yerli klışesini sürdürür. Samilerin yoğun baskı ve asimilasyon politikasına maruz kaldığı, Avrupa’da faşizmin ve öjenik uygulamaların hâkim olduğu 1920’lerde Samiler şeytanlaştırmadan romantikleştirmeye kadar değişen klışelerle temsil edilmiştir (Mecsei, 2015: 73). Doğanın eril öz-farkındalık ve kendini gerçekleştirme alanı olması, İskandinav sinemasında da kendisini göstermiş, beyaz erkeğin üzerinde egemenlik kurması beklenen bu bölgeye beyaz olmayan kadınlar da eklenmiştir. Yerli kadınların doğal, vahşi, tekinsiz varlıklar olarak temsil edildiği *Curses of the Witch* (Teuvo Puro, 1927), *The White Reindeer* (Erik Blomberg, 1952), *Sensuela* (Teuvo Tulio, 1973) gibi Fin filmlerinde Sami kadını egzotizm ve erotizmin bir karışımı olarak sunulmuştur (Kaapa, 2014: 39-40; 2015: 45).

Kültürel canlandırma sürecinde Sami sineması büyük rol oynamış ve küresel Yerli hareketiyle birlikte ortaya çıkan Yerli sineması çalışmalarında dikkat çekmiştir. Samileri medeniyetten uzak, doğaya bağlı bir geçmişte yaşayan vahşiler veya soylu Yerliler olarak egzotikleştiren ve ötekileştiren temsiller, Samileri tarihsel olarak homojenleştirir ve onları daha büyük ulusal tarihi anlatıların aktif katılımcıları veya ulusal çoğunluk nüfusunun bir parçası olmaktan dışlar (Kääpä, 2017: 136; Moffat,

2018: 49; Mecsei, 2015 :73). Küresel adalet taleplerinin ve madun grupların kültürel canlanma hareketlerinin de etkisiyle sinema, toplumların geçmişini yeniden keşfedebileceği ve inşa edebileceği temel bir araç haline gelmiş, hegemonik tarih yazımından dışlanan susturulmuş ve ötekileştirilmiş gruplar için karşı tarihler ve bellekler inşa ederek direnmenin yollarından biri olmuştur. Ancak karşı-anlatıların madun gruplar tarafından oluşturulması, bunların hegemonik temsillerden tamamen özgürleştiği anlamına gelmediği gibi kültürel kimliğin Yerliliğe özgü, baskın ulus kimliğinden farklı yönlerini öne çıkarmak isterken geleneklere yapılan vurgu, grubu homojenleştirme ve özcülüğü yeniden üretme riski taşır. Yerli kimliğin tanınması için farklılıklara odaklanmak, aynı zamanda ötekileştirmeye ve ulus devletin diline de hizmet eder, kendi temsillerinin marjinalleştirilmesini pekiştirir (Brunow, 2015: 10; Käpä, 2015: 52-53).

Sami sinemasında en iyi tanınan, kültürel canlanma sürecine büyük katkılar yapan filmler Nils Gaup'un yönettiği *Ofelas (Pathfinder, 1987)* ve *Kautokeino-opproret'tir (The Kautokeino Rebellion, 2008)*. Özellikle Sami efsanesine dayanan ve Sami dilinde ilk uzun metraj film olan *Pathfinder, 1987* yılında Oscar ödülünde Norveç'in en iyi yabancı film adayı olduğunda Sami sineması ve Sami halkı uluslararası görünürlük kazanmıştır. Western türünü başarılı bir şekilde "Northern" olarak adlandırılan türe uyarlayan *Pathfinder*, Sami kültürünün yeniden canlandırılması sürecine önemli katkılar yapmıştır. Sami dili, geleneksel kıyafet "gakti", geleneksel çadır "lavvu", şaman "noaidi" ve geleneksel müzik ve ünleme "yoik" gibi Samilerin aşağı görülen göçebe kültürüne ait semboller *Pathfinder* ve *The Kautokeino Rebellion*'da olumlu anlamlarla yüklüdür. Ancak Gaup'un filmleri görsel temsillerin önceki emperyal uygulamaları gibi, egzotik semboller ve doğaya yakınlıkla tanımlanan bir Sami tasviri sunar. Epik miras sineması örnekleri olan filmler, eşitlik ve kendi kaderini tayin hakkı argümanları sunmakla birlikte mistik Yerli imgesinin ve tür anlatısının geleneksel kullanımıyla Samileri bir kez daha egzotik doğal öteki olarak konumlandırır (Käpä, 2014: 173-174; 2015: 53; 2017: 143; Mecsei, 2015: 75-76).

Samilerin mitolojik referanslarla yüklü egzotik tasvirlerinin aksine, Paul-Anders Simma ve Katja Gauriloff gibi Sami yönetmenlerin filmleri, Samiler ve yerleşimci halklar arasındaki ilişkilere, ulus devlet içinde bir arada yaşamanın karmaşıklığına odaklanır. Simma, 1852'de Samilerin Norveçli yetkililere karşı Kautokeino'daki isyanını Gaup gibi destansı bir filmle anlatmak yerine *Give Us Our Skeletons!* (1999)

belgeseliyle daha geniş bir Avrupa fikri bağlamında Samilere yönelik ırkçı tutumları, önyargıyı ve tarihsel mirası ele almıştır (Käätä, 2015: 53). *The Minister of State* (1997) sadece homojen Yerli imgesine yönelik bir taşlama değil; aynı zamanda Sami ikonografisinin mistik etkisini kırmak için karşı-görselliği kullanan bir filmidir. Simma'nın filmlerindeki yerel tarih ve yerel karşılaşmalar, etnik veya ulusal homojenlik fikirlerini yapı-bozuma uğratmak için kültürel melezliği ele alır (Mecsei, 2015: 78). Gauriloff'un, İkinci Dünya Savaşı'nın Finlandiya'da yaşayan Samiler ve kültürleri üzerindeki etkisi hakkında az bilinen bir öyküyü anlattığı belgeseli *Kaisa's Enchanted Forest* (2016), yönetmen ve İsviçreli yazar Robert Crottet arasındaki mektuplaşma yoluyla gerçek ve kurgu arasında köprü kuran deneysel bir biçime sahiptir (MacKenzie ve Stenport, 2016: 172). Bu yönetmenlerin filmleri, Sami kültürüne içeriden bir bakış sunarken nostaljik bir bakıştan ve özcü temsillerden kaçınır, geleneksel yaşam biçimi içinde homojen bir toplum sunmak yerine Samiler arasındaki farklılıklara, modern dünyada Sami olmanın zorluklarına ve kimliğin melezliğine vurgu yapar.

### **Hikâye Anlatıcısı Kadınlar**

Çalışmada ele alınan Sami kadın yönetmenlerin birinci şahıs belgeselleri, deneysel, animasyon, Yerli sineması gibi farklı sınıflandırmalara dahil edilebilir. Filmlerin senaristi, anlatıcısı, oyuncusu olan yönetmenler kendi kimlik arayışlarının ve aile geçmişlerinin peşine düşerken öyküleri üst kuşaktan aile bireylerinin yatılı okul deneyimlerine, Sami halkının asimilasyon sürecine ve ülkenin ırkçılık geçmişine doğru dalgalar halinde genişler, katmanlar açılır. Birinci şahıs belgesel, öznel konumunu en baştan kabul eden yönetmen/kahramanın bakış açısından konuşur, ancak Lebow'un belirttiği gibi bu filmlerin meselesi yapımcının kendi otobiyografisini keşfetmesiyle sınırlandırılmaz. "Ben" sineması her zaman toplumsaldır; "biz"i kapsar, "biz"e dairdir, biri olmadan diğeri konuşamaz çünkü konuşma ve seslenme eyleminin kendisi "ben" dışındakilerin varlığı önkabulüne dayanır (Lebow, 2012: 22-24). Örnek filmlerin her biri benliğin çok ötesine geçer; bakışlarını kahramanın ötesine, ayak izlerini takip ettikleri ebeveynlerine, aile geçmişlerine, Sami topluluğunun tarihine, ulus-devlet politikalarına yöneltir.

Klaus Rieser (2020: 144), Lebow'un birinci şahıs filmleri üzerine yürüttüğü tartışmaya katılırken belgesellerdeki benlik temsillerinin bir tür değil bir söylem olarak

algılanmasının daha uygun olduğunu söyler. Lebow "otobiyografik film" yerine "birinci şahıs film" tabirini tercih eder, çünkü analiz ettiği filmler "kişinin kendisi hakkında" olmaktan ziyade belirli, öznel bir konumdan konuşur. Filmde otobiyografi ve biyografi örtüşen, iç içe girmiş fenomenlerdir ve bu nedenle birbirinden ayrıştırılması zordur; yönetmen/kahramanın benliğinin ayrıntılı bir portresini sunan birçok belgesel, kaçınılmaz olarak aile üyeleri gibi başka kişilerin geçmişini içerir. Bu filmler aile hatıraları olmalarının yanı sıra hakikat, özgünlük, hafıza ve kimlik meselelerine dair güçlü sorgulama ve tarihe kaydetme eylemleridir. Aile tarihinin nesnel tasvirinin gücünün, bu tarih anlatılarını sunan aile üyelerinin öznel konumlarıyla karıştığı Sami kadın yönetmenlerin belgeselleri, resmi tarih anlatısından dışlanmış ve kopukluklarla izi silinmiş bir filmsel soy kütüğü görünümünü alarak geçmişe ses veren, geçmişin yankılarını toplayan kolektif bir kendini yaratma aracı haline gelir.

Kendini bilmek ya da kendinin bilincine varmak aynı zamanda benlik temsilinin merkezindedir. Temsil edilen bu benliğin ne olduğu sorusuna verilen yanıt ve benliği çeşitli dolayimler, imgeler yardımıyla temsil etme arzusu, benliği yeniden sunmaktan çok inşa etmeye, kurmaya yönelik bir arzudur (Lebow, 2012: 26). Ele alınan filmlerde yönetmenlerin "ben"i anlatımı kaçınılmaz şekilde "biz"i temsil ederken kendini bilmenin soruları bireysel ve kolektif Sami kimliğini kurma ve iyileşme sürecinin parçası haline gelir. Ulus kimliğinden ve resmi hafızadan dışlanan Yerliler, etnik azınlıklar ve ötekileştirilmiş topluluklar için otobiyografik öyküler anlatmak daima birey ve aile geçmişinin ötesine geçerek sessizleştirme ve ayrımcılık süreçlerine ışık tutan, nesiller boyunca yaşanan acıları barındıran, "biz"i tanımlayarak kültürü ve kimliği inşa eden eylemlerdir. Abenaki halkına mensup film yapımcısı Alanis Obomsawin'in açıkladığı gibi, Yerli film yapımında topluluğun bir sese sahip olması, anlattığı şey ne olursa olsun duyulması önemli bir amaçtır. Yönetmen, sömürgeciliğin Yerli halklar üzerinde bıraktığı ortak ize, kuşaklar arasında aktarılan travmaya ve acılarla yüklü geçmişe gitmeden hikâyelerini anlatamayacaklarını söyler: "Çünkü 400 yıllık bir acıyı taşıyoruz. Sadece günlük acılarımızı taşıyoruz. Babalarımızın, annelerimizin, büyükbabalarımızın, büyükannelerimizin acılarını taşıyoruz" (LaRocque, 2010: 32).

Sami kadın yazarlar üzerine çalışan Vuokko Hirvonen'e göre, Sami kadın edebiyatı 1970'lerde çağdaş feminist ve etno-politik hareketlerle bağlantılı olarak doğmuştur. *Voices From Sapmi: Sami Women's Path to Authorship (2008)* kitabında Sami kadınların kendi yaşamları ve deneyimleri hakkında yazmaya başlamasının

Sami etnik uyanışında etkili olduğunu belirten araştırmacı, çağdaş Sami edebiyatında kadın kurtuluş hareketinin izlerinin belirgin olduğunu ortaya koyar. Hirvonen'in çalışmasının temel meselesi, Sami kadınlarının sadece edebiyatta değil; çoğunluk kültüründe ve Sami kültüründe de marjinal bir konuma sahip olmasıdır. Araştırmacı, Sami kadınların Sami, kadın ve Sami kadın olmaları nedeniyle üçlü ayrımcılığa maruz kaldıklarını vurgular (akt. Heith, 2010: 127-128; akt. Heith, 2016: 2). Sami hareketinin ve edebiyatının önemli isimlerinden Kirsti Paltto ve Kerttu Vuolab da Sami kadınların baskın toplum içinde olduğu gibi Sami toplumunda da Yerli kadın olmanın zorluklarıyla mücadele ettiğine değinmişlerdir. “Birçok feminist, bir kadının çift bakış açısına sahip olduğunu vurgular, çünkü dünyaya bir erkeğin bakış açısıyla bakması gerekir, ancak aynı zamanda kendi kadına özgü bakış açısına sahiptir” diyen Vuolab, baskın grupların dünyayı zayıfların gözünden görmeyi öğrenmelerine gerek olmadığını belirtir. Sami kadınların hem Yerli ve azınlık kimlikleri hem de kadın olmaları nedeniyle pek çok açıdan dezavantajlı olduğunun altını çizen Vuolab, “Sami bir kadın dünyaya kaç farklı lensten bakıyor?” diye sorar (Helander ve Kailo, 1998: 29).

Ulusun tarihinden dışlanarak geçmişinden ve kimliğinden koparılan Yerliler gibi, kadınlar da resmi tarihte görünmez kılınmış, bellekleri silinmiştir. Anlatılar arasındaki bu hiyerarşi, hegemonik anlatıların resmi tarihte ve kolektif bellekte alternatif anlatılardan daha kolay yer bularak kemikleşmesine, nesiller arasında aktarılmasına neden olarak mevcut güç ilişkilerini yeniden üretir. Tarih boyunca kayıtlara geçen daima beyaz erkeğin sözü olmuştur; kadınların sözleri duyulmamış, kolektif bellekten silinmiş, gelecek kadın kuşaklarına aktarılmasının ve dişil soy kütüğü inşasının önüne geçilmiştir (Şen, 2021: 123-124).

Michael Renov, '70'lerin başında ikinci dalga kadın hareketinin belgesel yapımının kurucu amaçlarında radikal bir değişim başlattığını belirtir. Alternatif siyasi yapıların ve toplumsal hareketin içinde eşitsizliklerin sürdürüldüğünü vurgulayan feministler, babalarının devlet politikası oluşturma yetkisine meydan okuyan erkeklerin cinsiyete dayalı hiyerarşileri koruduğuna, kadınlar için önemli olan meselelere ilgi göstermediğine dikkat çekmiştir. Buna itiraz eden kadın hareketi, “kişisel olan politiktir” söylemiyle ırk, cinsellik ve etnisite meselelerinin politize edildiği bir çağın başlamasına önderlik etmiştir. Kamusal alanda eşitlik için verilen mücadelelere kişiler arası çatışmanın, özel tarihlerin ve içselleştirilmiş mücadelelerin

sorgulanması eşlik etmeye başlamıştır (Renov, 2004: 171-177). Kadınların dünyasının ve kişisel alanının incelenmesi kadın sinemacıları da etkilemiş, '70'lerde kadın belgesellerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bilinç yükseltmek ve toplumsal değişim gerçekleştirmek için filmi bir araç olarak gören kadınlar, erkek sinemacıların görmezden geldikleri, ancak kadınların yaşamını derinden etkileyen sorunları ifade etmişlerdir. Genel olarak kadın belgeselinin ve özel olarak kadınların otobiyografik belgeselinin ortaya çıkmasındaki temel motivasyonlardan biri, bu biçimlerin kadın kültürü ve deneyimi hakkında kadın dünyasına dahil olmayanları bilgilendirmenin yolu olarak görülmesidir. Düşük bütçeli ve küçük bir ekiple yapılan filmler, bu açıdan dönemin belgesel hareketinin tipik bir örneğidir. Kadınların "yazma eylemi olarak film" yoluyla sorunlarını ve mücadelelerini anlatmaları hem ana akımın dışında konumlanmış sinema pratiğini hem de erkeklerin eserlerinde açıkça görülmeyen belirli bir temsil tarzını ifade eden bir metafor işlevi görür. Bu nedenle "yazmak", kendi tarihlerini kaydeden toplumsal özneler olarak kadınlara özgüllük sağlayan tarihselleştirilmiş ve biçimsel bir uygulamadır (Lane, 2002: 146-147). Bu dönemde kadın sinemacılar Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* (1929) kitabında dediği gibi, filmleri aracılığıyla "erkekler ne der diye düşünmeden" yazmıştır.

Jennifer Coates (2013: 19-20), kadınlar ve erkekler arasındaki konuşma ve hikâye anlatma biçimleri arasındaki farklılıklar üzerine yaptığı çalışmasında kadın hikâyelerinin diyalojik, karşıdakine alan açan, kendini odağa yerleştirmeyen, endişelerin paylaşılabilirliği ve gündelik faaliyetlerin kutlandığı bir yapıda olduğunu belirtir. Erkek hikâyeye anlatıcılığı ise benlik odaklı, monolog biçimde ve kendi kişisel imgesini oluşturmaya yöneliktir. Erkeklerin birinci şahıs anlatıları tehlike, şiddet, çatışma ve fetih hakkındadır; hâkimiyet ve kontrolün sergilenmesine dayanır. Kadınlarsa arkadaşlarıyla konuşurken utanç verici veya korkutucu deneyimleri paylaşarak destek almaya, deneyim ortaklığı yoluyla rahatlamaya ve güvende hissetmeye çalışırlar. Sami geleneksel hikâyeye anlatıcılığında kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıklara değinen Vuolab, kadınların sürekli hikâyeler anlattığını ama ünlü hikâyeye anlatıcılarının erkekler olduğunu belirtir. Yemek yapmak, meyve toplamak, süt sağmak gibi gündelik işlerin yapımı sırasında kadınların çocuklara anlattıkları hikâyeler onları hayata hazırlama ve nesiller arasında bilgi aktarma işlevini yerine getirir. "Kadınların anlattığı hikâyeler yaşamın devamı ile ilgiliydi, çocuklara işlerin nasıl yapılacağını öğretmenin bir yoluydu" diyen yazar, erkeklerin çoğunlukla

şenlikler gibi özel olaylarda konuklara hikâyeler anlattığını söylemiştir. Kadınların hikâyeleri hayatla, durumlarla ve kişisel alanla ilgiliyken erkeklerin hikâyeleri ölümle, olaylarla, kahramanlık ve savaşla ilgilidir (Helander ve Kailo, 1998: 51-52).

Kimlik arayışı, Sami kökenin utanç verici olarak görülmesi, melezlik ve Samilerle çoğunluk nüfus arasındaki uyuşmazlıklar, çağdaş Sami kadın edebiyatında tekrar eden temalardır. *A Text Message from Soppero* (2007) kitabında Ann Helen Laestadius, İsveçli bir baba ve başta Sami köklerini saklayan annesiyle yaşayan Agnes adlı bir kızın Sami kimliğini keşfetme sürecini anlatır. Maren Uthaug'un *That's How it All Turned Out* (2014) kitabı da karma etnik kökene değinir, Sami anne ve Norveçli babaya sahip olan Risten'in yetişkin bir kadın olarak Sami bölgesine dönüşü ve karanlık aile sınırlarını keşfetmesini anlatır. Annica Wennström'ün popüler romanı *A Family Saga* (2006), 19. yüzyılda bir yerleşimcinin tecavüzüne maruz kalan Sami kadınla günümüzde Sami aile geçmişini arayan bir kadının öykülerini birbirine bağlar. Aagot Vinterbo-Hohr'un düzyazı şiir koleksiyonu *Palimpsest* (1987), anlatıları çoğunluk nüfusun anlatıları ve erkeklerin tarihleriyle gizlenen Sami kadınlarının yaşam öykülerini merkeze alır (akt. Heith, 2016: 2-7). Sami kadın yazarların ortaya çıkışı, Yerli kadın olmanın görünmezliğine meydan okurken cinsiyet ve etnik köken kesişiminde asimilasyon, bellek ve kimliğe dair deneyimlerin dile getirilmesi için önemli bir adım olmuştur (Heith, 2010: 129).

Sami kadın yazarların ve sinemacıların öykülerinde Sami kökenini yetişkinlikte ve/veya tesadüfen öğrenmek, aile geçmişi ve ebeveyn travmalarıyla yüzleşmek, kişisel bellek ve kolektif bellek arasında bağlantılar kurmak yaygın bir temadır. Bu çalışmada yer alan birinci şahıs belgeselleri, Yerli ve kadın olarak çifte ötekileştirmeye maruz kalan yönetmenlerin kolektif belleğe müdahale etme, geçmişin izini sürme, asimilasyon ve ayrımcılığı ifşa etme eylemleridir. Bu otobiyografik anlatılar, aile geçmişi ve kolektif hafızadan beslenen karşı-anlatılar kurarak resmi tarih anlatısına itiraz eder, Yerli dünya görüşü, Yerli belleği ve Yerli anlatı biçimlerini onaylayıp korur.

Sami mücadelesinin bir parçası olarak tanınan *Pathfinder*, *The Kautekeiono Rebellion*, *Give Us Our Skeletons!* gibi filmler; efsanevi kahramanlıkları ve geleneksel kültürü öne çıkararak Sami halkının varlığını ve hak taleplerini dünya duyurmayı amaçlamıştır. Bu filmlerde kahramanların Sami kimliklerinden, toplum içindeki yerlerinden ve sömürgeci karşısındaki duruşlarından şüphesi yoktur; güçlü bir kolektif



bellek ve Yerli kimliği vurgusu vardır. Yıllar içinde Sami kadınların çağdaş Sami edebiyatı ve sinemasında etkin rol almasıyla birlikte kimlik ve bellek mücadelesinde köklerinden koparılmış kentli kadınların geçmişe yönelik keşifleri, içsel sorgulamaları ve köklerini bulma yolculuklarının öyküleri anlatılmaya başlanmıştır. Sami gençliği günümüzde hem Yerli toplumu hem de çoğunluk toplumu içindeki yerini bulmaya, Sami geleneksel değerleri ile modern yaşamı uzlaştırdıkları melez bir kimlik inşa etmeye çalışmaktadır.

Çalışmada ele alınan otobiyografik belgeseller, yönetmen/kahramanların yerini ve yönünü arama, ülkelerin resmi sınırlarını ve toplumlar arasındaki sınırları geçme, sürekli yolda olma halini anlatır. Sürekli içsel sorgulama ve arayış halinde olan bu kadınlar, kendilerini baskın toplumun ve Sami toplumunun gözünden görmeye çalışırken öz-gözetim biçimleriyle Sami kadın yazarların da anlattığı bir bölünme yaşarlar. Efsanevi Sami kimliğinin temsilcisi kahramanlar değil, yaralarını sarmaya ve çalınan kimliğini geri almaya çalışan, kişisel belleği aile sırları ve travmalarla bölünmüş karakterlerdir. Yolculukları boyunca endişelerini, hayal kırıklıklarını, keşiflerini ve içsel sorgulamalarını seyirciye göstererek kadın hikâye anlatıcılığının özelliklerini ortaya koyarlar. Öykü anlatıcısı kadınlar, resmi tarihe müdahale etmek, madun halkın sesini duyurmak, modern dünyada Sami olmanın ne olduğunu anlatmak için efsanelerin, savaş destanlarının ve büyük kahramanlıkların tek yol olmadığını gösterirler.

## **Film Yoluyla Kimliği ve Belleği Onarmak**

Kimlik oluşumunda depo işlevi gören kültürel belleğin dinamik yapısını vurgulayan Erll ve Rigney, bireylerin ve grupların geçmişle ilişkilerini yeniden yapılandırmaya devam ettiği, dolayısıyla kendilerini yerleşik ve ortaya çıkan hafıza alanlarıyla ilişkili olarak yeniden konumlandırmaya devam ettiği bir hatırlama-unutma sürecine dikkat çeker. Geçmişe dair öyküler ve semboller, konuşma, okuma, izleme ya da anma törenlerinde tekrar edilmezse sonunda kültürel bellekten silinir, kimliği kuran öğelerden biri olma vasfını yitirir. Bu süreçte, güncel endişelere hitap eden ve daha sonraki kimlik oluşumlarıyla yakından ilgili olan yeni hikâyeler tarafından değiştirilebilir veya “üzerine yazılabilir”. Kültürel belleğin dinamikleri sadece sosyal faktörlere değil, hatırlamanın dolayım sal çerçevelerine ve belleğin kamusal alanda yer bulup kolektif hale gelmesini sağlayan yeniden dolayım salama (*remediation*)

süreçlerine bağlıdır. Belirli bir zamana kadar marjinalleştirilmiş veya unutulmuş olan tarihsel konular üzerine kamusal tartışmaları harekete geçirmede romanlar, filmler vb. toplu hatırlama için gündem belirleyiciler haline gelir ve anlatının kamusal alanda farklı platformlarda medyalar arası tekrarı yoluyla topluluk içinde köklenir (Erlil ve Rigney, 2009: 1-3).

Çalışmada incelenen filmler, eski belgeler, arşiv, aile fotoğrafları ve çekimlerin manipüle edilme ve yeniden dolayımına biçimlerini içerir. Arşivlerden, aile albümlerinden alınan fotoğraflar kesilir, kolajlanır, animasyonla birleştirilir ve her durumda müdahale içerir. Bu müdahale sadece bellek görüntülerine ve objelerine değil bizzat belleğin kendisine yöneliktir. Sistematik ırkçılık, asimilasyon, ayrımcılık kaynaklı travmalarla kopmuş zamansal bütünlüğü, bellekteki boşlukları, kimlikteki kayıpları görsel olarak onarıp tamamlar. Filmlerde belleğin dinamik yapısı ve kimlik oluşturmadaki etkisinin izleri belirgindir. Bellek görüntüleri ve objeleri, arşiv kayıtları yeniden anlam bulur; üretildiği bağlamdan farklı bir amaca hizmet eder. Sadece hatırlama değil, sorgulama ve karşı anlatılar üretme yolunda işlev görerek yeni anlamlar yüklenir. Egemen temsiller ve egemen dil karşısında Yerli karşı-görselliğini inşa ederek dilini bulma, sesini duyurma, failiği geri alma amacına hizmet eder.

Nicholas Mirzoeff (2011: 2-4), sömürgecinin gizlediklerini görme, “burada görülecek bir şey yok” dediklerine bakma hakkını talep etmenin “varolma hakkı”nı talep etmek ve özerkliği kazanma yolunda ilerlemek anlamına geldiğini vurgular. Egemenin iktidarını inşa eden görsellik ile yüzleşmek, travmatik olmakla birlikte bu yüzleşme ve ardından gelen keşif sayesinde ortaya çıkan karşı-görsellik, mevcut güç ilişkilerinin üstesinden gelmek ve özerkliği kurmak için gereken gücü sağlar. Sami kadın yönetmenlerin filmleri, egemen görselliğin iktidarını yerinden edecek karşı-görsellikler inşa eder. Çalışmada bu filmler tematik olarak ‘Travma ve Yüzleşme’, ‘Dil ve Ses’, ‘Yolculuk ve İyileşme’ başlıkları altında Yerli karşı-anlatısının söylemsel çözümlemesi yapılarak incelenmiştir. Yerli kolektif belleği ve kültürel öğeleri analizin merkezine yerleştirilmiş, resmi tarih anlatısı ve asimilasyonun sonuçları bu merkezle çatışmaları bağlamında ele alınmıştır. Tematik başlıklar altında Sami kimlik göstereni olarak işlev gören, bu nedenle egemen kültür tarafından stigmatize edilen görsel ve işitsel semboller seçilerek bunların yönetmen/kahramanla ilişkisi incelenmiştir. “Gakti”, “yoik”, rengineyiği sürüleri, filmsel leitmotiv olarak köklerini keşfetme sürecindeki yönetmenlerin yolculuğu boyunca seyirciye rehberlik eder. Yönetmenin

bu sembollerle kurduğu ilişkinin turistik bakıştan sahiplenmeye dönüşümü, kimliğin kuruluşunu görsel olarak somutlar. Seçilen tematik başlıklar sadece filmsel evrenin biçimsel kuruluşunu değil, Sami kültürel canlandırmasının ve daha geniş çapta Yerli Çalışmalarının hedeflerini ifade eder. İdeolojik olarak egemen anlatı karşısında belleğe başvurarak karşı-anlatı kurmak, egemen görselliği yapıbozuma uğratarak dijital görüntü tekniklerinin yardımıyla karşı-görsellik inşa etmek, Mirzoeff'in vurguladığı gibi varolma hakkını talep ederek özerkliği kuran aşamalardır.

### ***Travma ve Yüzleşme***

Liselotte Wajstedt'in *Sami Daughter Yoik (Sami Nieida Jojk, 2007)* filmi, çalışmada yer verilen diğer belgeseller gibi Yerli sineması örneği, birinci şahıs filmi ve yol filmi olarak ele alınabilir. Yönetmenin annesi 1950'lerde İsveç'te kaldığı Sami yatılı okulunda ve toplum içinde maruz kaldığı aşağılanma ve ayrımcılığın benzerini çocuklarının yaşamaması için kültürünü, dilini onlara öğretmemiştir. Wajstedt, kendi kuşağından pek çok Sami gibi kişisel kaybının yanında aileden aktarılan travma ve kaybın yükünü taşır. Kültürüne dair hiçbir şey bilmeden yetişen yönetmenin kimliğini ve kültürünü geri kazanma çabasını anlatan film; kaygı, heyecan, özgüvensizlik dolu bu simgesel ve fiziksel yolculuğu kayda alır.

Ellen-Astri Lundby'nin filmi *Suddenly Sami (Min mors hemmelighet, 2009)*, yetişkin bir kadın olarak Sami kökenini keşfetme, aniden Sami olma deneyimini kayda alır. Film, yönetmenin büyükannesinin memleketine, Sapmi'ye yaptığı yolculuğu kaydederken Yerli kimliğini geri kazanma ve kadın kuşakları arasında kopmuş bağı onarma, dişil soy kütüğü oluşturma çabasını gösterir. Oslo'da büyüyen yönetmen, kuzeyde yaşayan anneannesini sadece iki kere görmüş, onunla bağ kurma ve Sami kültürünü öğrenme fırsatı bulamamıştır. Anneannesine dair en belirgin anısı, kendisi 9 yaşındayken gönderdiği şapkayı takması üzerine arkadaşlarının ona Sami olup olmadığını sormasıdır. Annesinin Sami kökenine dair sorulara cevap vermeyi reddetmesi, Samileri küçümsemesi, yönetmenin yetişkin bir kadın olana dek köklerini ve kültürünü öğrenmesini engeller. Lundby, annesinin bu reddinin altında yatan utancı ancak yıllar sonra anlar; Sami kökenini keşfetmek, bununla barışmak annesiyle de bağlarını onarmak, onu anlamak ve affetmek anlamına gelir. "Sanki atalarından utanıyormuş, kendisini onaylamıyormuş gibi bir şeyleri saklamak üzücü" diyen Lundby, ayrımcılık ve asimilasyonun neden olduğu

travmanın nesiller arasında aktarıldığını, sadece Sami kimliğini değil; annesi ve anneannesiyile gerçek bir bağ kurma imkânını da elinden aldığını gösterir.

Yvonne Thomassen'in filmi *My Family Portrait* (*Familiebildet*, 2013), Sami kökenini reddeden bir ailede üç kuşağın asimilasyon nedeniyle birbirinden kopmasını ele alır. Tüm ailenin bir arada olduğu son fotoğraf yönetmenin dedesi hayattayken çekilmiş, kardeşler arasında kopan bağlar nedeniyle aile bir daha toplanamamıştır. Büyükannesinin umudu, 6 çocuğunun kendi cenazesinde bir araya gelmesidir ve Thomassen bunun büyükannesi sağken olması, tüm kardeşlerin bir arada olduğu yeni bir aile fotoğrafı çekilmesi için çabalar. Yönetmen, ailesinin İkinci Dünya Savaşı sırasında topraklarını terk etmek zorunda kaldığını, savaş travmasının aileyi duygusal olarak parçaladığını bildiğini; ama tek nedenin bu olamayacağını düşündüğünü söyler. Aradığı cevabı aile albümünde büyükbabasının "gakti" giydiği bir fotoğrafını görmesi ve bu ipucunun peşine düşmesiyle bulur. "Tüm bu travma savaştan olamazdı, bu suskunlukta başka bir şey vardı" diyen Thomassen, sadece annesi ve kardeşlerini bir araya getirmek değil; köklerini ve geçmişteki asimilasyon sürecini öğrenmek için çabalar. Büyükannesi, annesi ve teyzesinin yaşadığı yerler arasında sürekli yolculuk yapan yönetmen, bir yandan aile bağlarını onarıp aile üyelerini fotoğraf çekimi için bir araya getirmeye çalışırken diğer yandan kişisel öyküleri, aile albümlerini, arşiv belgelerini, resmi soyağacı kayıtlarını toplayarak bellekteki kopukluğu onarmaya çalışır. *My Family Portrait*, pek çok açıdan eksik parçaları tamamlamak ve birleştirmekle ilgili bir filmidir.

Elle Maija Tailfeathers'ın kısa filmi *Rebel* (*Bihttos*, 2014), kamera görüntüleri ve animasyonu birleştiren, aile hikâyesindeki karakterleri oyuncuların canlandırdığı bir "docufilm"dir. Tailfeathers'ın Kanadalı Blackfoot Yerlisi annesi ve Norveçli Sami babasının küresel Yerli hareketinde yer aldıkları dönemde tanışmaları, kıtaları aşmayı göze alan bir aşk, mutlu bir evlilik ve iki çocukla devam eden öyküsü bir peri masalını andırır. Bihttos lakaplı babasının üzerindeki gaktiyle pankart taşıırken, megafonla konuşurken çekilmiş eylem fotoğrafları, Sami mücadelesinin tarihinden önemli görüntüler ve mutlu aile fotoğrafları bir araya geldiğinde yönetmenin çocukluğunda gördüğü Yerli köklerinden gurur duyan cesur baba figürü ortaya çıkar. Ancak Tailfeathers 16 yaşındayken babasının intihara teşebbüs etmesi, Kanada'daki ailesini bırakıp Sapmi'ye dönmesi, mutlu aile tablosu ve mücadelecı baba imgesiyle bağdaşmaz.

*Bihitos*, görüntü tekniği ve anlatı biçimi tamamen farklı olan iki bölümden oluşur. Dış ses olarak küçük bir kız çocuğunun anne babasının tanışma, âşık olma ve evlenme öyküsünü anlattığı filmin ilk yarısında canlı renkler, aile albümünden fotoğrafların manipülasyonu, kolaj ve animasyon yoğun olarak kullanılmıştır. Karanlık kamera görüntülerinin hâkim olduğu ve öyküyü yetişkin bir kadın olarak yönetmenin anlattığı ikinci yarıda, babasının alkol bağımlılığı, travmatik geçmişi ve Norveç'in ırkçı tarihiyle yüzleşme gösterilir. Görüntü manipülasyon tekniklerinin ve canlı renklerin yerini noktasal aydınlatılmış gece çekimleri, karanlıkta babasının uzaklaşan adımlarını takip etmeye çalışması, gözü yaşlı annesi ve ebeveyn kavgaları alır.

*Tailfeathers*, filmin ikinci yarısında yetişkin bir kadın olarak Sapmi'ye dönerek babasıyla geçmiş hakkında konuştuğunda Norveçleştirme politikasının ve yatılı okuldaki asimilasyon sürecinin babasında derin izler bıraktığını öğrenir. *Tailfeathers*, çalışmada ele alınan diğer yönetmenlerden farklı olarak Yerli kimliğiyle gurur duyarak büyümüş olsa da asimilasyon hedefli yatılı okul eğitimine maruz kalmış bir ebeveyne sahiptir. Yönetmenin babası, kimliğini reddetmek yerine maruz kaldığı sert asimilasyon sürecinin yaralarını Sami hakları hareketine katılarak iyileştirmeye çalışmış, ancak uzun yıllar intihar teşebbüsüne varan depresyon ve alkol bağımlılığıyla mücadele etmiştir. Kanada'da sömürgecilik döneminde Yerli çocuklara yönelik sert asimilasyon süreci ve yatılı okul sisteminden haberdar olan *Tailfeathers*, Norveç'te benzer bir sistem uygulandığını babasından öğrenir. İskandinav ülkelerinin demokratik ve çok kültürlü toplum imajının inşasında, Sami kolektif belleğinin resmi tarihte yok sayılmasının payı büyüktür. Bu nedenle Sami belleğinin onarılması, belleksizleştirme ve asimilasyon politikalarına direniş ve hayatta kalma eylemidir.

Filmler, açık ırkçılık geride kalmış olsa da toplumsal ve yapısal ayrımcılığın örtük olarak devam ettiğini gösterir. *Wajstedt*, çekimler sırasında İsveç'in Yerli halkların haklarını güvence altına alan ILO 169'u imzalamayı reddetmesini protesto eden Sami eylemlerini kayıt altına alır. Sami müzik festivaline katılan yönetmen, İsveçli kimliğinin kendisine yetmesi gerektiğini, Samilere hiçbir zaman ayrımcılık uygulanmadığını iddia eden, "Bizden daha ne alacaksınız? Bizi bölmek istiyorsunuz," diyen bir etnik İsveçlinin sözlü tacizine maruz kalır. Thomassen'in çocukluğunda toplumdaki önyargılar nedeniyle Samileri aşağı gördüğünü itiraf etmesi ve *Tailfeathers*'ın Sami çocuklarına uygulanan asimilasyoncu eğitim politikasından habersiz olması, geçmişle yüzleşme, kimlik üzerindeki stigmanın ortadan

kaldırılması, Samilerin resmi tarih anlatısına dahil edilmesi ve kültürel/politik haklarının tanınması konusunda yeterli yol alınmadığını gösterir.

### ***Dil ve Ses***

Filmlerde dil(sizlik) ve ses(sizlik) çoklu anlamlar taşır. Sami dili en güçlü kimlik belirteci ve Sami kültürel canlandırmasının merkezidir. Nesiller süren asimilasyon, ayrımcılık ve yerinden etme politikaları nedeniyle, kimliği ve kültürü oluşturan pek çok öge gibi Sami dilinin de nesiller arasında aktarılması tehlike altındadır. Dokuz Sami lehçesinden dördü yakın zamanda yok olmaya mahkûm edilmiş görünmektedir, çünkü bu dilleri konuşabilen sadece birkaç yaşlı insan hayattadır. Doğu Sami dillerinden biri olan Akkala Sami, bu dili konuşan son kişinin öldüğü 2003 yılında yok olmuştur (Lehtinen, 2012: 117).

Sapmi'de, dilin ve geleneklerin içinde yaşamayan, sadece belirli zamanlarda festivallere katılan, özel günlerde "gakti" giyebilen kentli Sami gençler için "Sami olmak ne demek, nasıl Sami olunur?" sorusu kritik hale gelmekte, kimlik belirteci olarak dilin önemi artmaktadır (Helander ve Kailo, 1998: 104). Örnek filmlerde yinelenen bir tema olarak Sami dilinin içselleştirilmiş asimilasyon süreçleri nedeniyle kültürel kimliğin simgesi olarak reddedilmesi, sonraki kuşağa aktarılmaması, en az iki neslin dilini nasıl kaybettiğini ortaya koyar. Sami kimliğini geri kazanmak, kültürle bağ kurmak isteyen yönetmenlerin yolculuğuna yön veren amaçlardan biri de dilini öğrenmektir. Dört kadın yönetmen arasında sadece Tailfeathers Sami dilini konuşabilmektedir.

Bir dilin kaybolması, o dilin taşıdığı değerlerin, dünyayı bilme ve ifade etme yollarının da kaybolması demektir. Yazar Paltto'ya göre, anadil bir ufuk gibi insanların kendilerine yön vermesine yardımcı olur, çevresine aşına olmasını sağlar (Helander ve Kailo, 1998: 31). Beyaz erkek hegemonyasına dayanan bir dünyada sömürgeciliğin bir parçası olarak Yerliler ve kadınlar dillerinden, seslerinden mahrum bırakılmış, faillikleri ellerinden alınarak baskın dilin temsil ve ifade olanaklarına hapsedilmişlerdir. Kadın seslerinin görünür bir geçmişten ve mirastan yoksun bırakılarak sessizlikte boğulması, tarihten ve ana akım anlatılardan dışlanarak egemen dile ve temsillere hapsedilmesi, Yerli kültürü ile paylaştığı bir sömürgeleştirilme deneyimidir. İncelenen filmlerin yönetmenleri, anadillerini kazanmanın yanında bir dil olarak sinematik ifade biçimlerini, öykülerini anlatmanın

yeni yollarını inşa ederek faillik kazanırlar. Çifte ötekileştirmeye maruz kalmış Yerli kadınların filmleri, sömürgecilik karşısında Yerli hikâye anlatıcılığını canlandırma, temsilleri geri alma hedefi ile patriyarka karşısında kadın seslerini duyurma, hikâyelerini anlatma mücadelesinin kesişiminde değerlendirilmelidir. Feminist ses teorisini ortaya çıkışına neden olan, kadınların kendilerini keşfetme, kendilerini uygun gördükleri şekilde yorumlama ve hayatlarını kendi değerlerine göre yaşama fırsatından sistematik olarak mahrum bırakılmalarıdır. Failliği elinden alınarak sömürgeleştirilmiş tüm topluluklar için özerklik teorisini kritik hale getiren meseleler aynı kaynaktan beslenir: kendi kaderini tayin etme ve kendi kaderini tayin ederken kendini bilme ve kendini tanımlamanın rolü (Meyers, 2002: 16).

Marjinalleştirilmiş grupların ve halkların sinemasında birçok eserin düşünsel ve estetik temellerini kültürel belleği ifade edecek, kendi öykülerini anlatacak ve zamandan kopmayacak bir melez dil arayışı açısından ele almak gerekir. Bu arayış, başlangıçta sessizlik ve yoklukla yüzleşmeye yol açar. Yerli sinemasının birçok eseri, kişinin kendi kültürünü, tarihini ve hafızasını nesnel olarak temsil edememesiyle başlar; anlatılar sessizlik, yokluk ve tereddüt ile işaretlenmiştir. Bu aynı zamanda yeni dillerin, yeni ifade biçimlerinin keşfedilmesinin başlangıç noktasıdır (Marks, 1999: 21). Linda Tuhiwai-Smith, Yerli halkların hatırlamasının idealize edilmiş bir geçmişi anmak değil; insandışılştırma süreçlerinin ve bunların kültür üzerindeki etkilerinin hatırlanması anlamına geldiğini belirtir. Topluluklar ulusal sınırlar tarafından bölünmüş, çocuklar götürülmüş, aileler parçalanmış olduğundan travmatik tarihe yönelik toplu hatırlama yoktur; bellek ve anlatı sessizlikle, kopukluklarla bölünmüştür. Bu nedenle “Tarihsel travma olarak adlandırılan şeyden sonra hem iyileşme hem de dönüşüm, bir topluluktan bilinçsizce veya bilinçli olarak unutmaya karar vermiş olabileceklerini hatırlamasını isteyen herhangi bir yaklaşımda çok önemli stratejiler haline gelir” (Tuhiwai-Smith, 2021: 167). Boşlukları doldurmak, unutulmaları hatırlamak, parçalanmışları bir araya getirmek için kullanılan yöntemler, dile gelmek ve sesini yükseltmek için yeni bir dil ve ses inşa çabasıdır. İnşa edilen dil henüz oluş halindedir, yoldadır. Bu dil, geçmişe geri dönerek el değmeden korunmuş bir otantik öz aradığında veya kendi öyküsünü anlatmak için baskın dili, hegemonik temsilleri kullandığında kültürü zamanın dışına atarak güç ilişkilerini yeniden üretmeye, kendini sömürgeleştirmeye neden olur.

Örnek filmlerde kendi dilini konuşmak, kendini ve dünyayı kendi perspektifinden anlatmak, kendi sesini bulmak isteyen yönetmenler biçimsel olarak da tür sınırlarını aşar; animasyon, belgesel, kurmaca öğelerini görsel egemenliği kazanmak için kullanır, melez bir dil inşa ederler. Wajstedt, sessizlik ve kesintileri, özgüvensiz ya da güvende, özgür hissettiği anları bedeniyle ilişkilendirdiği animasyonla dışavururken geçmişin sessizliklerini, eksikliklerini arşiv fotoğrafları ve aile albümü ile canlandırır. Tailfeathers, unutulmuş, resmi tarihte görmezden gelinmiş Sami mücadelesi geçmişini ve ebeveynlerinin tanışma ve aşk öyküsü gibi bizzat tanık olmadığı anları aile albümü ve eylem fotoğraflarından ürettiği kolajlar ve animasyonla canlandırır. Lundby, annesinin neler hissettiğini anlayabilmek ve anneannesiyile paylaşamadığı anları canlandırmak, ondan öğrenemediği Yerli bakış açısını kazanmak için siyah-beyaz fotoğraflarla kendi çekimlerini “superimposition” kullanarak birleştirir, kopan bağı görsel olarak onarır. Thomassen hem aile içinde hem de resmi tarihte anlatılmayanları dile getirmek için ele alınan diğer yönetmenler gibi arşiv belgeleri ve aile albümünden fotoğrafları, videoları kullanır. Tailfeathers, animasyon ve görüntü manipülasyon teknikleri yerine geçmişin mutlu aile portresi ile mevcut kopukluğu kıyaslamamıza imkân verecek şekilde belge ve görüntüleri yan yana getirerek resmi tarih anlatısına müdahale eder; eksikleri, sessizliği, kopuşu görünür kılar ve bunun nedenine vurgu yapar.

### ***Yolculuk ve İyileşme***

Ele alınan filmlerde de yönetmen/kahramanlar kopmuş bağları onarmak, kendi dilini kurmak, sesini bulmak için kültürlerini öğrenmek için fiziksel ve simgesel bir yolculuğa çıkarlar. Travma sonrasında yüzleşme ve kökleriyle bağ kurarak iyileşmenin önemli bir parçası yuvayı bulmak, bellekteki kopukluğu onarmaktır. Yönetmenler Sami topraklarına gider, anadillerini öğrenmeye çalışır, aile üyelerini ziyaret eder ve Sami halkının tarihini dinlerler.

Halbwachs'ın çalışmalarını ele alan Barbara Misztal (2003: 51-52), neyin nasıl hatırlandığının, çoklu bellekler arasındaki ortaklığın kişinin bağlı olduğu sosyal grupla ilişkisi çerçevesinde biçimlendiğini hatırlatır. Asimilasyon ve yerinden etme politikaları, belleğin içinde inşa edildiği toplumsal grup ile bağını hem somut mekân hem de soyut cemaatle ilişkili olarak koparır. İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın uyguladığı “yanmış toprak politikası” nedeniyle yaşadıkları bölgeyi terk etmek zorunda kalan Samiler, Güney Finlandiya ve Norveç'te uzun süre kalmış, geri



döndüklerinde ayrımcılık, dilden ve kültürden kopuş nedeniyle baskın toplum içinde erimişlerdir (Minde, 2005: 9; Webb, 2006: 170; Trosterud, 2008: 97).

Annesi 1944'te Nazi birlikleri Kuzey Norveç'i ateşe verdiğiğinde 70.000 kişiyle birlikte güneye tahliye edilen ve geri dönmeyen Lundby, yetişkin bir kadın olarak Sami kökeninden haberdar olduğunda Sapmi'ye yolculuk yapar. Yolculuk boyunca dışarıdan bir göz olduğunun farkında olarak içeriden bakmaya, kültüre ve topluluğa dahil olan anneannesinin perspektifini kazanmaya çalışır. Bu sahnelerde anneannesinin siyah beyaz fotoğrafları bakış için bir çerçeve sağlar. Fotoğrafta anneannesinin karlar üzerinde bir sandalyede oturduğu yerde kendisi de bir sandalyeye oturur ve eski fotoğraf ile güncel görüntüleri üst üste bindirerek kendisini ve anneannesini yan yana getirir, onun gözünden görmeye çalışır. Bu sahne, anneanne-torun olarak Sami bölgesinde birlikte olmayı, geçmişe yönelik kayıp bağın telafisini ima etmenin yanında mimetik bir kimlik edinmeye, taklit yoluyla Sami olmayı ve Sami gibi bakmayı öğrenmeye yönelik çabayı temsil eder. Ele alınan tüm filmlerde önceki kuşakların ayak izlerini zamanda ve mekânda geriye doğru takip etmek, köklerini bulmak için kültürün hala canlı şekilde yaşandığı topraklara yolculuk yapmak, kimliğini geri alarak iyileşmeye yönelik bir çabadır.

Lundby'nin annesi gibi Thomassen'in ailesi de bir süre mülteci olarak yaşamış, savaşın ardından Norveçleştirme sürecinin bir parçası olarak Samilerin kendi arazilerine sahip olmasına izin verilmediğinden Norveçli soyadı almıştır. Thomassen'in annesinden 17 yaş büyük olan büyük teyzesi, İkinci Dünya Savaşı başlamadan ve aile Sami kimliğini reddetmeden önceki dönemi hatırladığı için Sami kimliğini korumayı başarmış, çocuklarına köklerini anlatmıştır. Sami kültürünü, Sami olarak yaşamamanın nasıl olduğunu bilmeyen annesinin kişisel belleğini oluşturan deneyimlerse çok farklıdır. Sadece farklı nesiller değil; aralarında yaş farkı olan ve farklı toplumsal çerçevelerde büyüyen kardeşler arasında da Sami belleğinin ve kimliğinin algılanışı konusunda önemli farklar vardır.

Tailfeathers, ailesini Kanada'da bırakarak Sapmi'ye dönen babasıyla yüzleşmek, çocukluğundaki mutlu aile tablosunun neden intihar teşebbüsü ve ayrılıkla bozulduğunu öğrenmek için yola çıkar. Aile belleğindeki kopuklukları onarmak için başladığı yolculuk Sami belleğindeki kopukluklar ve resmi tarihten dışlanan asimilasyon süreci ile yüzleşerek babasıyla kopan bağını onarmasına

olanak verir. Babasıyla geçirdiği sürede Sapmi'de yolculuk yaparken geçmişe dair yapılan konuşmalar belleğin mekanla bağını kurar.

Wajstedt'in festivaller, aile üyelerinin evleri, Sami kutsal mekânları arasında yaptığı yolculuk boyunca rotayı gösteren animasyon Sapmi haritası kamera görüntülerinin üstüne bindirilir. Bu karşı-görsellik eylemi, ulus devlet sınırlarıyla bölünmüş Sami topraklarını bütün halinde göstererek ortak kültürel ve tarihi mirasa sahip olan Sami halkını bölen hayali sınırlara itiraz eder. Wajstedt'in filmi, sadece olmuş ve olanı kayıt altına almakla yetinmez; animasyon, superimposition, kolaj tekniklerini kullanarak hegemonik anlatıya ve görselliğe müdahale eder; geçmişin, bugünün ve yarının ihtimallerinin peşine düşer.

Yönetmen/kahramanlar, Sami kimliğini geri kazanmak ve belleğin kayıp parçalarını onarmak için çıktıkları yolculuk boyunca baskın ulusla olduğu kadar Sami toplumuyla da bağlarını sorgulama ve öz-düşünümsellik sürecini kayıt altına alırlar. Bu filmler kimliğe yönelik sorgulamaların, kaygıların, hayal kırıklıklarının açıklıkla paylaşıldığı kadın öykülerine örnektir. Kahramanlar eylemlerinden, kimliklerinden emin Sami halkı temsilcileri değil henüz yolda, oluş halinde, eşikte ve kültürler/diller/sınırlar arasında melez varoluşlardır ve filmleri de bu özellikleri taşır. Sami bölgesine yaptıkları yolculuklar, gizlenen gerçeklerle yüzleşmek için aile bireyleriyle yaptıkları konuşmalar, Sami toplumu içinde geçirdikleri zaman ve geleneksel yaşam biçimine dahil olma çabaları, dışarıdan gözleyen yabancının bakışından topluluk üyesinin sahip olduğu "yuva" duygusunu kazanmaya yöneliktir. Bu filmlerde yolda oluşun nedeni göçebe Sami geleneklerine uygun şekilde mevsimlerin değişimine ve doğanın döngüsüne uyum sağlamak değildir. Yerli sinemasında yaygın bir tema olarak fiziksel yolculuk, köklere dönüşün ruhsal yolculuğuna vurgu yapar; "Yerli" olan yerinden edilmiştir. Toprağına el konulmuş, rezervasyonlara veya kentlere sürgün edilmiştir. Yerli halklar için atalarının topraklarına ulaşmak yolculuk yapmayı gerektirir. Ele alınan filmlerde Sapmi'ye yapılan yolculuklarda geniş aç çekimlerde geniş ormanlar, karla kaplı dağlar, geyik sürüleri ve fondaki geleneksel Sami müziği "yoik", yuvaya dönüşü temsil ederek bir kimlik ve kültür göstereni olarak işlev görür.

Tailfeathers, babasıyla konuşup Samilere yönelik asimilasyon sürecinin ve yatılı okulun izlerini hâlâ taşıdığını öğrendiğinde babasıyla kopan bağı gibi belleğindeki kopukluğu da onarır. Yüzleşme kolay olmasa da yolculuk hâlâ devam etmektedir ve

iyileşme başlamıştır. Filmin ilk yarısında yoğun olarak kullanılan, masalsı çocukluğu temsil eden animasyon ve görüntü manipülasyon teknikleri bu sahnelerde yoktur, ancak eksiklik ve bilinmezliğin karanlığı dağılmış, dağlardan güneş ışığı yayılmaya başlamıştır.

Örnek filmlerde Sami kültürel öğeleri “yoik” ve “gakti”, kimlik belirteçleri olarak büyük önem taşır; yolculuğun yönünün, yuvanın ve aidiyetin görsel ve işitsel temsili olarak filmsel evreni kurar. Bu simgeleri sahiplenme süreci çalınanları geri alma iradesi, faillik kazanma ve bu sırada hissedilen kaygılar üzerinden ele alınmıştır. Güçlü bir kültürel öge olarak gakti, ele alınan filmlerde hem travmanın hem de iyileşmenin simgesi olur. Özellikle reddedilmiş Sami kimliğinin açığa çıkmasında kritik rol oynayan gakti, aynı zamanda kimliği gururla sahiplenmenin ve Sami toplumuna katılmanın simgesidir. Çeşitli aksesuar ve renk farklılıklarıyla Samilerin yaşadığı bölgeyi de belirten gakti, satın alınamayan, Sami aile büyüğü tarafından kişiye özel dikilmesi gereken bir kıyafet olarak hem kişinin topluluğa katılmaya hazır olduğunu hem de topluluk tarafından kabul edildiğini gösterir.

“Daha çok Sami hissetmek için” geleneksel Sami kıyafeti giymeye karar veren Wajstedt, henüz teyzesi gaktiyi dikmeden nasıl hissedeceği ve dışarıdan nasıl algılanacağı konusunda kaygılanır. Gaktiyi giydiğinde de kaygılar ve sorular devam eder: “Sami gibi oldum mu? Sami olmak ne demek?” “Bunu Stockholm’de giyemem, bunu giymek için her zaman seyahat edeceğim.” Sami toplumu ve yerleşimci toplum tarafından nasıl algılanacağını, kabul edilip edilmeyeceğini sorguladığı bölünmüş bakışı, öz-gözetim olarak ortaya çıkar. Sami toplumu içindeyken dili ve kültürü bilmediği için dışlanmış hisseden yönetmen, kimliğin doğuştan gelen değil cemaat içinde, kültürel bellekle bağlantılı olarak inşa edilen yapısını gösterir: Sami olarak doğmak Sami kimliğine sahip olmak için yeterli değildir. Film boyunca yönetmen bu soruları, kaygıları ve yalnızlık hissini aşma süreçlerini bedenine çizer, animasyon kullanarak görselleştirir. Samiler arasında yuva duygusu kazandığı zamanlarda kökleri ve kültürüyle kurduğu bağı onarmanın görsel karşılığı olarak bedeninden çıkan dallar filizlenerek arkasındaki ağaca uzanır, dallar birbirine bağlanır, göğsünden çıkan kuşlar kanat çırpıp uçar, kaygılarından özgürleşir.

Wajstedt’in kültürel keşif ve kökleriyle bağ kurma sürecini gösteren filmin sonunda yönetmenin anlatımıyla “uyuklayan pek çok ruh uyanıp harekete geçer”. Yönetmenin yolculuğu diğerlerine yol gösterir; kardeşleri gakti sahibi olmak ister ve

annesi kendi gaktisini yeniden giymeye başlar. Thomassen, Sami kökenini öğrendikten dört yıl sonra gakti giymek istediğine karar verir; gaktiyi dikecek olan annesi, kızının bunu gururla giymesini ister. Bu filmlerde kültüründen koparılmış yönetmenlerin Sami toplumu üzerindeki stigmatı tersine çevirerek kültürel öğeleri gururla sahiplenmesi, sadece kendilerinden sonraki kuşakların değil; asimilasyon travmasını taşıyan önceki kuşakların da kültürle kopan bağını onarmaya, kolektif iyileşmeye yardımcı olur.

Şair Inger-Mari Aikio, bunu amaçlamasalar da Sami yazarların eserlerine azınlık toplumu olmaya, asimilasyon sürecine, baskıya ve kimliğin sorgulanmasına dair öğelerin girdiğini vurgular. Marjinalleştirilmiş, sömürgeleştirilmiş tüm toplumlar gibi Samiler de acılarla dolu geçmişin izlerini temizleyip, arınma sürecini tamamlayıp başka şeyler hakkında yazmaya hazır olana kadar bu konu hakkında yazmaya devam edeceklerdir. Aioka'ya göre, "Bugünün gençlerini daha temiz bir sayfa bekliyor olabilir, daha farklı şeyler yazabilirler ancak bazıları için, özellikle yatılı okul travmasına sahip olanlar için yaralar çok derinde ve iyileşme bir ömür sürebilir" (Helander ve Kailo, 1998: 77). Çalışmada incelenen filmler, sadece yatılı okul travmasına sahip olanların değil, ardından gelen kuşağın da bambaşka şeyler anlatmaya henüz hazır olmadığını göstermektedir. Asimilasyon süreci sadece köklerin inkârı ve kimliğin kaybı ile değil; devam eden örtük ırkçılık, belleksizleştirme ve resmi tarihten dışlanma nedeniyle de Sami nesillerini etkilemektedir.

## Sonuç

Yönetmen/kahraman kadınların ailelerinin geçmişine, Sami kültürüne, ülke tarihinde Samilerin kapladığı yere ve asimilasyon politikasına dair çok az şey bilmeleri resmi tarih anlatısından dışlanarak üstü örtülen asimilasyonun sonucudur. Ebeveynler için travmatik bir geçmişle yüzleşmek çok ağır bir süreç olduğu gibi pek çoğu yatılı okulun merkezi rol oynadığı ayrımcılık tarihini sonraki kuşaklara aktarmak yerine unutup baskın ulus içinde erimek, böylelikle çocuklarını bu baskıdan korumak istemişlerdir. Yönetmenler geriye dönük bir kazma, açığa çıkarma ve keşfetme süreci sonrasında geçmişle yüzleş(tir)me yoluyla boşlukları doldurmaya, parçaları birleştirmeye, belleği onarmaya ve kimliklerini geri kazanmaya çalışırlar. Keşfetme, onarma ve oluşma sürecindeki yönetmen/kahramanlar fiziksel ve simgesel olarak sürekli yoldadır, sürekli sınırları geçerler: Sami ve baskın ulus kimliği arasında, Sami bölgesi ve ulus

devlet sınırları arasında, ulus devlet tarihi ve üstü örtülmüş Sami tarihi arasında, geçmiş ve şimdi arasında... Filmlerin süresi boyunca izleyici, yolculuğa, keşiflere, travmalara, hayal kırıklıklarına şahit olur; yönetmen/kahraman henüz seyir halindedir, kopmuş bağları onararak yolunu, yönünü aramaktadır.

Sami sinemacıların kendi öyküsünün anlatıcısı olması, kendi perspektifini ortaya koyması, aynı zamanda kendi temsilinin kontrolünü geri alması demektir. Bu filmlerin resmi tarihin gizlediklerini ifşa eden karşı-anlatısı “çok kültürlü ve eşitlikçi İskandinav ülkeleri” anlatısını sorgular. Yönetmen/kahraman kadınlar kendi belleklerindeki bir boşluğu, kimliklerindeki eksik parçayı aile belleği ile tamamlamakla kalmaz; Sami halkının örtülmüş, gözden saklanmış tarihini açığa çıkarıp karşı-anlatı kurar, ana anlatıya ve resmi tarihe meydan okurlar. El değmeden korunmuş mistik bir Sami kimliği arayışına girmeden, medeniyetin ötekisi Sami imajını yeniden üretmeden melez kimliklerin/kültürlerin öyküsünü anlatırlar. “Konu”dan “özne”ye dönüşmek, failliği geri almak belleğe, arşive ve dolayısıyla tarih yazımına müdahaledir. Örnek filmler, birinci şahıs filmleri ve otobiyografik anlatılar olmakla birlikte aynı zamanda Yerli sineması örnekleridir. Dünyanın her yerinde ulus devletlerin medenileştirme adı altında benzer asimilasyon ve ayrımcılık uygulamalarına maruz kalmış Yerli halkların öykülerini kişisel öykülerinden ve aile belleğinden yola çıkarak anlatması, sömürgeci tarafından bastırılmış Yerli kimliğini, susturulmuş belleğini geri alarak resmi tarihe ve ana akım temsillere direniş eylemidir.

## Kaynakça

- Brunow, Dagmar (2015). *Remediating Transcultural Memory*. Berlin: De Gruyter.
- Coates, Jennifer (2013). *Women, Men and Everyday Talk*. UK: Palgrave MacMillan.
- Cocq, Copp lie (2014). "The Hybrid Emergence of Sami Expressive Culture." *Hybrid Media Culture: Sensing Place in a World of Flows*. Simon Lindgren (der.) içinde. New York: Routledge. 51-66.
- Eidheim, Harald (1997). "Ethno-Political Development Among the Sami After World War II." *Sami Culture in a New Era: The Norwegian Sami Experience*. Harald Gaski (der.) içinde. K r sjohka: Davvi Girji.
- Erll, Astrid ve Rigney, Ann (2009). "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics." *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Astrid Erll, Ann Rigney (der.) içinde. Berlin: de Gruyter. 1-11.
- Garner, Steve (2014). "Injured Nations, Racialising States and Repressed Histories: Making Whiteness Visible in the Nordic Countries." *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 20(6): 407-422.
- Gaski, Harald (1993). "The Sami People: The 'White Indians' of Scandinavia." *American Indian Culture and Research Journal* 17(1): 115-128.
- Gaski, Lina (2008). "Sami Identity as a Discursive Formation: Essentialism and Ambivalence". *Indigenous Peoples: Self-determination Knowledge Indigeneity*. Henry Minde (der.) içinde. NL: Eburon. 219-236.
- Gaski, Harald (1997). "Sami Culture in a New Era." <http://www.laits.utexas.edu>. Erişim tarihi: 15.10.2021.
- Halbwachs, Maurice (1980). *The Collective Memory*.  ev., Francis J. Ditter, Jr. ve Vida Yazdi Ditter. NY: Harper Colophon Books.
- Heith, Anne (2010). "Reviews: Vuokko Hirvonen, Voices from Sapmi. Sami Women's Path to Authorship." *Journal Of Northern Studies*,1: 127-132.
- Heith, Anne (2016). "Putting an End to the Shame Associated with Minority Culture and its Concomitant Negative Self-Images – On Gender and Ethnicity in Sami and Tornedalian Literature." *Nordic Women's Literature Online* <http://nordicwomensliterature.net>. Erişim tarihi: 24.02.2022.

- Heith, Anne (2018). "Indigeneity and Whiteness: Reading Carpentaria and The Sun, My Father in the Context of Globalization." *Indigenous Transnationalism*. Lynda Ng (der.) içinde. Australia: Giramondo Publishing. 93-117.
- Helander, Elina ve Kailo, Kaarina (1998). *No Beginning No End: The Sami Speak Up*. Finland: The University of Alberta Press, Nordic Sami Institute.
- Hübinette, Tobias ve Lundström, Catrin (2014). "Three Phases of Hegemonic Whiteness: Understanding Racial Temporalities in Sweden." *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 20(6): 423-437.
- Iggers, George G. (2011). *Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*. Çev., Gül Çağalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kääpä, Pietari (2014). *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation-building to Ecocosmopolitanism*. NY: Bloomsbury Academic.
- Kääpä, Pietari (2015). "Northern Exposures and Marginal Critiques: The Politics of Sovereignty in Sami Cinema." *Films On Ice: Cinemas of the Arctic* Scott MacKenzie and Anna Westerstahl (der.) içinde. UK: Edinburgh University Press. 45-58.
- Kääpä, Pietari (2017). "Cyclical Conceptualizations of Time: Ecocritical Perspectives on Sámi Film Culture." *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*. Salma Monani, Joni Adamson (der.) içinde. NY: Routledge. 136-153.
- Kuokkanen, Rauna (2003). "'Survivance' in Sami and First Nations Boarding School Narratives." *American Indian Quarterly*. 27 (3-4): 697-726.
- Lane, Jim (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- LaRocque, Emma (2010). *When the Other is Me: Native Resistance Discourse 1850-1990*. Manitoba: University of Manitoba Press.
- Lebow, Alisa (2012). "Introduction by Alisa Lebow." *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Alisa Lebow (der.) içinde. Columbia: Columbia University Press. 21-38.

- Lehtinen, Ari Aukusti (2012). "Politics of decoupling: breaks between Indigenous and imported senses of the Nordic North." *Journal of Cultural Geography*, 29(1): 105-123.
- Lien, Sigrid ve Nielssen, Hilde W. (2021). "Introduction: Coloniality, Indigeneity, and Photography." *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*. Sigrid Lien, Hilde W. Nielssen (der.) içinde. Vancouver: UBC Press. 3-20.
- MacKenzie, Scott ve Stenport, Anna W. (2016). "Contemporary experimental feminist Sami documentary: The first person politics of Liselotte Wajstedt and Elle-Maija Tailfeathers." *Journal of Scandinavian Cinema*, 6 (2): 69-182.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Mecsei, Monica K. (2015). "Cultural Stereotypes and Negotiations in Sami Cinema." *Films On Ice: Cinemas of the Arctic*. Scott MacKenzie and Anna Westerstahl (der.) içinde. UK: Edinburgh University Press. 72-83.
- Meyers, Diana T. (2002). *Gender in the Mirror: Cultural Imagery and Women's Agency*. New York: Oxford University Press.
- Minde, Henry (2005). "Assimilation of the Sami: Implementation and Consequences." *Aboriginal Policy Research Consortium International (APRCi)*. 196. Erişim tarihi: 24.09.2020.
- Mirzoeff, Nicholas (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham & London: Duke University Press.
- Misztal, Barbara A. (2003). *Theories of Social Remembering*. PA: Open University Press.
- Moffat, Kate (2018). "Bodies in Transition: Somatechnics and the Experimental Art of Liselotte Wajstedt's Sami Nieida Jojk." *Somatechnics*, 8(1): 48-63.
- Myrdahl, Ellen M. (2014). "Recuperating whiteness in the injured nation: Norwegian identity in the response to 22 July." *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 20(6): 486-500.



- Nyysönen, Jukka (2013). "Sami Counter-Narratives of Colonial Finland. Articulation, Reception and the Boundaries of the Politically Possible." *Acta Borealia: A Nordic Journal of Circumpolar Societies*, 30 (1): 101-121.
- Pietikäinen, Sari (2001). "On the Fringe: News Representations of the Sami." *Social Identities*, 7(4): 637-657.
- Renov, Michael (2004). *The Subject Of Documentary*. MN: University of Minnesota Press.
- Rieser, Klaus (2020). "First-Person Documentary Film and Self-Life Narration". *JAAAS: Journal of the Austrian Association for American Studies*, 1(1):144-147.
- Salvesen, Helge (1995). "Sami Ædnan: Four States-One Nation? Nordic Minority Policy and The History of the Sami." *Ethnicity and Nation Building in the Nordic World*. Sven Tagil (der.) içinde. Carbondale, Ill. Southern Illinois Univ. Press. 106-144.
- Şen, Aygün (2021). "Sibel: Ateşi Yakmak ve Dişil Soykütüğü." *Türk Sinemasında Kadınlık Halleri*. Meral Serarslan (der.) içinde. Konya: Literatürk Academia. 115-158.
- Şen, Aygün (2022). "İskandinav Beyazlığı ve Yerli Kimliğin Reddi: Sameblod." *Nordik Sinema*. Elif Demoğlu, Ekin Gündüz Özdemirci (der.) içinde. İstanbul: Doğu Kitabevi. 111-146.
- Trosterud, Trond (2008). "Language Assimilation During the Modernisation Process: Experiences from Norway and North-West Russia." *Acta Borealia: A Nordic Journal of Circumpolar Societies*, 25(2): 93-112.
- Tuhiwai-Smith, Linda (2021). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. GB: Zed Books.
- Webb, Sharon (2006). "Making Museums, Making People: The Representation of the Sámi Through Material Culture." *Public Archaeology*, 5(3): 167-183.
- Woolf, Virginia (1929). *A Room For One's Own*. UK: Hogarth Press.



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 424-446

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1095145

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

## ***Mekân, Travmatik Bellek ve Edebiyat:***

### ***Bir Tarihsel Roman Olarak 'Unutkan Ayna'***

**Çimen Günay-Erkol & Hazel Melek Akdik Bener\*\***

#### **Öz**

Bu yazıda Gürsel Korat'ın *Unutkan Ayna* romanında travmatik tanıklığın mekân ve bellekle kurduğu ilişki üzerinde durulacaktır. Romandaki bellek ve travmatik tanıklığın temellendirilmesinde Maurice Halbwachs'ın ortaya koyduğu kolektif bellek formülasyonu ile Paul Ricoeur ve Giorgio Agamben'in tanıklık nosyonuna dair tespitleri kaynak alınacaktır. Kolektif bellek, toplulukların ortak deneyimlerine vurgu yapan bir kavramdır. Aynı deneyimde buluşan insanların bir topluluk olarak deneyimlerine atfettikleri anlamı kuran bir çerçevedir. Mekânın değişimi, kolektif belleğin şekillenmesinin dinamik bir olgu olduğunu gösterir. Romanda travmatik tanıklığı belirleyen mekân, bellek gibi farklı tahayyüllerle genişleyen ve farklılaşan bir toplumsal çerçeve kurmak amacıyla kullanılmaktadır. Tanıklıklar, bellek mekânını oluşturan ritüeller gibi topluluğun deneyimine ilişkin izleri bir araya getirir ve böylece geçmişin travmalarının yönetilmesini sağlar. Travma, söze dökülemeyen, bilişsel dizgede kronolojik olarak dizilemeyen ve zihnin kabul etmediği bir deneyim olduğu için tarihte yaşanan travmatik kayıplar kamusal suskunluklardan sıyrılıp edebiyata dönüşemeyebilir. Korat, ikili karşıtlıklarla kurulan tarihsel çerçeveyi ve kamusal suskunluğu aşındırırken tarihin kayıplarının karşısına hikâye anlatıcılığını koymuş ve bunu hümanist bir tarih yazımının ilk basamağı olarak işaretlemiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Mekân, bellek, travma, tanıklık, Unutkan Ayna, Gürsel Korat, tarihsel roman.

\* Geliş Tarihi: 29/03/2022. Kabul Tarihi: 23/07/2022

\*\* Çimen Günay Erkol: Özyeğin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü

Orcid no: 0000-0002-1607-9556, cimen.gunay@ozyegin.edu.tr

Hazel Melek Akdik Bener: Ege Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Dr.

Orcid no: 0000-0003-4193-809X, hazelakdik@gmail.com

**\*\*Research Article\*\*****Space, Traumatic Memory and Literature:****‘Unutkan Ayna’ As A Historical Novel\*****Çimen Günay-Erkol & Hazel Melek Akdik Bener\*\*****Abstract**

This article analyzes how witnessing trauma and traumatic events relates to space and memory in Gürsel Korat’s *Unutkan Ayna*. In this analysis Maurice Halbwach’s formulation of collective memory and Paul Ricoeur’s and Giorgio Agamben’s notions and concepts of “the witness” and “witnessing” will be employed. Collective memory is a concept that emphasizes the shared experiences of communities, and being so it constructs the meaning frame for the people of those experiences. Change of space makes it visible that the construction of collective memory is a dynamic process. In the novel, the writer uses space for determining traumatic witnessing and for constructing a social context like the memory that extends and differentiates through various imaginations. Witnessing, similar to rituals that shape the memory space, gathers the traces of collective experience and hence makes past traumas manageable. Since trauma is an experience that cannot be fully verbalized, chronologically situated in a cognitive system, or registered by the mind, traumatic losses in history cannot easily emerge from within collective silence and be transformed into literature. Korat positions narration in opposition to historiography as he erodes the historical frame made of contrasting dualities and the collective silence, and marks this as an initial step taken towards a humanist history writing.

**Keywords:** Space, memory, trauma, witnessing, Unutkan Ayna, Gürsel Korat, historical novel.

---

\* Received: 29/03/2022. Accepted: 23/07/2022

\*\* Çimen Günay-Erkol: Özyeğin University, Faculty of Social Sciences, Department of Humanities and Social Sciences

Orcid no: 0000-0002-1607-9556, cimen.gunay@ozyegin.edu.tr

Hazel Melek Akdik Bener: Ege University, Department of Turkish Language and Literature, PhD

Orcid no: 0000-0003-4193-809X, hazelakdik@gmail.com

## ***Mekân, Travmatik Bellek ve Edebiyat: Bir Tarihsel Roman Olarak ‘Unutkan Ayna’***

### **Giriş**

*Unutkan Ayna*, zaman-mekân ve bellek arasında kurulan bağdaşıklığın tarihsel romandaki dünyanın temsilinde üstlendiği anlatısal rolü örnekleyen bir romandır. Roman; tarihsel bir dönemdeki travmaları, dönemin sosyo-politik dünyasına göndermelerle ve insan gerçekliğinin tarihten bağımsız yönleriyle birlikte ele almaktadır. Gürsel Korat, 1915’in Nevşehir’inde tehcir emrinin kendilerine ulaşmasını bekleyen Ermenileri konu edinir. Eşzamanlı olarak Çanakkale cephesinden dönenlerin ve dönemeyenlerin anlatılarının katılımıyla savaştıkları topraklardan göç etmeye zorlanan insanların yaşadığı trajedi çelişkileriyle ortaya konulur. 12-22 Haziran 1915 tarihleri arasında geçen 10 günü detaylandıran bu romanda, geçmişe tanıklık çabasıyla dönen pek çok yazar gibi Korat da ele aldığı kişileri zamanlarının tanıdığı olarak çizerken, gerçek kişi ve olaylardan yararlanır. Belirsizlikler içinde hayatta kalmaya çalışan insanların tehcirin başlamasından önceki günlerinin anlatıldığı bu romanda çeteler, askerler, devlet görevlileri ve halk arasındaki gerilimler görünür kılınmakta; insanların çaresizliği cephe savaşının tarihsel gerçeklikleriyle iç içe geçirilerek dramatik bir şekilde canlandırılmaktadır.

*Unutkan Ayna* şifreli telgrafların, kişisel hırsların, bürokrasinin çarklarında dönen oyunların bir toplamı olarak alınan kararların gündelik hayatta bıraktığı izlerin peşinden giderek tehcir karmaşasını gözler önüne serer. En güçlü olduğunu düşündüğümüz karakterlerin en güçsüz olduğunu düşündüğümüz karaktere yenildiği bir sonla biten roman, yaşamın rastlantısallığıyla birlikte, gelişigüzel mutluluklarla kötü tesadüflerin geleceğe uzanan etkilerini de hatırlatır. Bu yazıda, romandaki travmatik tanıklığın zaman, mekân ve bellekle kurduğu ilişki üzerinde duracağız. Tarihsel romanlarla ilgili çalışmaların oluşturduğu literatürde genellikle “gerçeğe uygunluk” tartışması göze çarpmaktadır. Bu yazıdaki amacımız, romanın tarihsel gerçekliklere ilişkin tartışmayı nasıl sorunsallaştırdığını görünür kılmak ve travmatik tanıklığı bellek, mekân kavramlarından tanık olarak yazar kavramına varan bir çizgide ilerleyerek incelemektir. Ele aldığımız roman, Türk edebiyatında az sayıda yazarın irdelediği bir döneme odaklanmakta, bu nedenle travmatik tanıklık ve bellek ile ilgili sorularımızın yön verdiği bu araştırmayı da literatürde farklılaştırmaktadır.

Yaşar Kemal'in 1997-2012 yılları arasında yayımlanan *Bir Ada Hikâyesi* dörtlemesinden *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* (1998), Doğan Akhanlı'nın *Kıyamet Günü Yargıçları* (1999), Elif Şafak'ın *Baba ve Piç* (2006), Halil İbrahim Özcan'ın *Küller Arasında* (2009), Yavuz Ekinci'nin *Cennetin Kayıp Toprakları* (2012) romanı ve Akif Kurtuluş'un *Ukde* (2014) romanı etnik çatışmayla birlikte bu dönemin izlerini, travmatik tanıklık ve hatırlama sorunsalı ekseninde ele alan yapıtlardan birkaçıdır<sup>1</sup>. Korat'ın 2016 tarihli romanı *Unutkan Ayna*'da bu travmatik dönem Nevşehir'den izlenir ve yazarın mekâna ilişkin yenilikçi yaklaşımıyla farklı bir tarzda edebiyatlaşır. Romanda travmatik tanıklığın çerçevesini oluşturan mekân da, bellek gibi farklı tahayyüllerle genişleyen ve farklılaşan bir toplumsal çerçeve kurmak amacıyla kullanılmaktadır. Sabit ve değişmez değildir; inşa halindedir. Mekânın değişimi, yerinden edilme, kolektif belleğin şekillenmesinin dinamik bir olgu olduğunu ifade eder. Korat, savaştan nemalanarak zenginleşme umudu taşıyan, etnik düşmanlık yapanların yanına ve tehcir deneyiminin siyasi karakterinin karşısına, kaynağını ortak yaşam geleneğinden alan dayanışma kültürünü yerleştirerek çatışmalı bir bellek incelemesi sunar. Bu çatışmalı bellek anlatısına daha yakından bakacağız.

## Tarihi Yazmak

Mikhail Bakhtin, roman türü özelinde zaman ve mekâna dayalı ilişkilerin oluşturduğu örüntüyü "kronotop" kavramıyla açıklar: "kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır" (İrzik, 2001: 28). Kronotopik olanda "zaman ete kemiğe bürünür; mekân, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır" (İrzik, 2001: 28). *Unutkan Ayna*'nın odağında yer alan Nevşehir, yaşadığı değişim, sahne olduğu trajedi ve kopuşlarla Bakhtin'in söz ettiği anlamıyla bir tür "eşik kronotopu" (İrzik, 2001: 322) özelliği gösterir. Eşik kronotopu, "yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılı"dır (Bakhtin, 2001: 322). Eşğin metaforik değerine paralel biçimde Nevşehir, romanın zaman ve mekân örüntüsünde gitmek-kalmak, yaşam-ölüm, unutmak-hatırlamak, geçmiş-şimdi gibi ikiliklerin tarihsel çelişkileriyle birlikte düşünüldüğü bir güzergâhtır.

<sup>1</sup> Türk romanında bu konuda yazılmış eserlerin ayrıntılı bir dökümü için bkz. Kacıroğlu, Murat (2017). *Türk Romanında Ermeni Sorunu ve Tehcir*. İstanbul: Asitan Kitap.

*Unutkan Ayna*'da Boğazlıyan'dan Nevşehir'e gelen Miralay Ziya Bey, anlatının ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Diğer karakterler, pusulanın sürekli kuzeyi göstermesi gibi, kendi hedefleri doğrultusunda ilerleyen Miralay'ın çevresine yerleşir ve ona göre konumlanırlar: Miralay, çete lideri olan Haçik'in terk ettiği evine yerleşir ve kasabanın ileri gelenleri onun hizmetine koşar. Aldığı ihbarlarla, yürüttüğü ev baskınları ve verdiği arama emirleriyle ortama egemen olmaya çalışan Miralay, bir yandan da savaş ortamındaki çaresizliği gördükçe, kendi "muhacirliğini" hatırlamaktadır. Miralay'ın muhacirlik deneyimine dair hatırlamaları anlatıda tehciye yaklaşımı dengeleyici bir role sahiptir. Ancak muhacirlik geçmişinden devraldığı travmaların onu daha merhametli ya da âdil davranmaya, mağdurla empati kurmaya sevk ettiği söylenemez. Roman, bu gibi beklentileri boşa çıkarır; muhacirlik tartışması, Miralay'ın egemenlik kaygısının boyutlarını gösterir. Selanik göçmeni bir askerin, pek çok farklı cephesi olan bir savaşın içinde, yeni göçmenlerin yaratıldığı bir iklimde kendisine verilen yetkiden güç devşirmesi ve itirazları baskı kullanarak devre dışı bırakması, gücün mekânlaştığını gösterir ve Miralay'ın Boğazlıyan'dan sonra Nevşehir'de de egemen güç olarak düzeni sağlayacağını sezdirir.

Miralay Ziya otoritesine güvenerek keyfî bir bürokrasi izlerken, roman onun etrafında gelişen olayları ve bu olayların tarafı olan insanların çelişkili dünyasını da ortaya koyar. Mekânın yarıldığını, oluşan "biz" ve "onlar" ikileminde yönsüz kalan insanların hayatta kalmak için ne yapmaları gerektiğine karar vermeye çalıştığını görürüz. Burada yazarın "sessiz belagati" öne çıkar. Gürsel Korat, tarihçi rolüyle açık bir toplumsal eleştiri zemini kurmadan, "deneyimsel tarih"i bir belgeselci gözüyle ve kamusal duyarlılıkla kaydeden bir metin oluşturmuştur. Kendi doğallığı içinde insanın zayıflığını inceleme imkânı sunan bu romanda, Rumeli'de zulümden kaçıp gelen muhacirler toplumdaki trajik kırılmayı bir kat daha karmaşıklaştırır:

Gelenler, bu diyarın dilini bilmeyen, anadili Yunanca olan Müslümanlardı. Bu halleriyle anadili Türkçe olan Hıristiyanlarla bir resmin arabı kadar farklıydılar. Hatta Müslümanlar için bile yabancıydılar, çünkü göçmenlerin içlerinde birkaç okumuş kişi dışında Türkçe konuşabilen yoktu; aylar süren yol boyunca, ne kadar öğrendilerse o kadar, çat pat Türkçe söyleyebiliyorlardı (Korat, 2021: 138).

Nevşehir, gitmek ve kalmak ikilemine sıkıştırılan insanların, din, etnik köken ve vatandaşlık tartışması yaptığı bir yere dönüşünce kimin nereye ait olduğu da cevaplaması zor bir soru haline gelir. Roman, mekânın insanların elinden nasıl kayıp gittiğini ustalıklı gösterirken, bir yandan da savaşın ve tehcirin arka planını

görmemizi sağlar: askerler, bürokratlar, çeteciler ve kazananın ganimeti olacak olan sıradan insanlar, çatışma ikliminde bir arafta sıkışıp kalmıştır. Savaş, hegemonik bir erkeklik kültürünü de belirginleştirmiştir. Bu nedenle, pek çok güçlü ve mücadeleci kadın karakteri bünyesinde barındırmasına karşın, bu romanda erkeklere daha fazla dikkat yöneltilmiştir. Kötülükle sorumluluk arasındaki sorgulamada insan ve zayıflıkları öne çıkmaktadır. İnanç, akıl, gelenekler, özgürlük gibi modernist unsurlara ilişkin sorgulama, romanda insanların ancak kendilerine dokunduğunda meselelerin farkına varmaları gibi durumlarda belirginleşen bireycilikleri sınıfsal konumları gözetilerek incelemeye tabi tutulur.

Romanın karakterlerinde farklı biçimlerde temsil bulan arafta olma hâli üzerinden Gürsel Korat, insan öznesinin belli bir mekân ve zamanın kesişme noktasında tespit dilen tarihsel-toplumsal bölünmüşlüğüne göndermelerde bulunur. *Unutkan Ayna*'da hem mekân hem bellek yarılr. Yaşanan trajedi odağında kurgulanan tarihsel deneyim aynı zamanda öznenin travmatik tanıklık deneyimini de yansıtır ve bu yönüyle, travmatik tanık olma durumu ile eşikte olmak arasındaki sembolik ortaklıklara işaret eder. Farklı dinî ve etnik kimliklerden, statü ve ideolojilerden insan gruplarının yan yana geldiği romanda, kurtulma mücadelesi verenlerin yaşadıkları topraklar krizin derinleşmesiyle sıkışıp kaldıkları bir coğrafyaya dönüşecektir.

*Unutkan Ayna*'da Gürsel Korat tarihsel geçmişe yeniden inşa amacıyla bakarken ortak yaşam kültürünün referansı ile tekleştirici söylemlere karşı vicdan ve dayanışmayı esas alır. Diğer bir deyişle, düşmanlaştırıcı kalıp yargıların, bütünsel bakış açılarının yerine iyiler ve kötüler arasındaki, iki tarafa doğru da geçilebilecek sınır çizgilerini görünür kılan bir hat kurmaya çalışır. Böylece döneme ilişkin hâkim söylemlerin sorgusuz sualsiz kabulünün de önünde durur. Korat; daha önce yayımlanan *Zaman Yeli* (1995), *Güvercine Ağıt* (1999), *Kalenderiye* (2010) gibi tarihsel roman niteliğindeki diğer yapıtlarında da Kapadokya ve çevresini merkeze alarak farklı tarihî dönemlere eğilmiştir. Yazar, tarihsel kurgunun romanlarındaki yerini *Unutkan Ayna* üzerine verdiği bir röportajda “doğru tarihi yazmak” anlayışını eleştirerek şöyle açıklar:

Resmî tarih, sürekli olarak güncellenen ve hakikati örten tarihtir. Romancının meraklarından biri bu tarihi kurcalamaktır ama ‘doğru tarihi yazmak’ romancının işi olamaz. ‘Resmî tarihin dışındaki gerçekler

şöyleydi' demek romancının işi değildir, resmî tarihin dışında kalan bir sahne kurmak ve olayları orada anlatmak yeterlidir (Korat, 2016) .

Korat'ın röportajında dile getirdiği değerlendirmeye göre tarihle karşılaştırılacak olursa romanda, “yazar, mekânı ve yaşamı yeniden yaratır;” tarihsel roman, “bu yönüyle geçmişi yeniden anlatan tarihten çok daha karmaşık ve derin bir şeydir” (Korat, 2016). Korat, metinlerinde geçmişi tümüyle aydınlatmak peşinde olmadığı gibi bir tarihsel tez ortaya koyma iddiası da gütmez.

*Unutkan Ayna*'da tarihin temsili, şimdiyle geçmiş arasında bağ kurmayı önceleyen, böylece bugüne etki eden bir geçmiş temsilidir. Mehmet Can Doğan, tarihsel romanın temel belirleyenlerinden biri olarak “bir yerde olma ile orada olma arasındaki fark”ın inşa ettiği zamansal mesafenin önemine değinir:

Başka bir yerde olma ile orada olma arasındaki fark, tarihî romanın temel belirleyenlerinden biridir. Herhangi bir yerde oluş, mekânla çevrelenmiş bir zamanı belirlerken tarihî romanda orada oluş hâli, belirlenmiş bir mekân ve zamanın içine girmek demektir. Buradaki giriş yeri ister tarihî belgeler, ister olaylar ve olgular olsun, girilen mekânın ve zamanın belirlenmiş/bilinen bir yer ve zaman olduğu açıktır. Romancı oraya götürdükleriyle mi dönecektir, yoksa oradakileri buraya mı taşıyacaktır? (2000: 141).

Doğan'ın işaret ettiği üzere “zamansal mesafe kıaldıkça geçmişin şimdiyi belirlemesi daha baskın ve izlenilebilir” olacaktır (2000: 141). Bu tanımlamadan hareketle söyleyebiliriz ki *Unutkan Ayna* gerek çok da uzak olmayan bir tarihsel dönemi konu edinmesi gerek zaman ve mekâna dair vurguları bakımından tarihsel romanın bugüne etki etme potansiyelini göstermektedir. Nitekim, Korat'ın söyleşilerindeki ifadelerinde de bu etkiye değinilmektedir:

Geçmişe yönelirken çıkış noktam, bulunduğumuz noktadan baktığımızda göremediğimiz şeye duyduğum meraktır. Tarihe şu anda var olan bir ören yığını olarak bakmayı hazmedemeyen ve birbirinden kopuk düşlere sahip olan herkes gibi bu kopuklukları gidermek istedim. Amacım herhangi bir tarihsel gerçeği açıklamak değil, -bir edebiyatçının temel malzemesi olan sözcükleri kazıyıp- geçmişin üzerindeki tozları silkelemek oldu (Korat, 1997) .

Bu sözlerden anlaşıldığına göre, yazarın tarihle ilişkilenmesinde çıkış noktası bugünün içindeki geçmiş tasavvurunu dönüştürmek üzerinedir. Korat, tarihsel olgulara yönelirken romanı, hakikatleri ortaya çıkarma aracı olarak düşünmez; onun, geçmişi hatırlama biçimimize nasıl bir katkı sunabileceği ile ilgilenmektedir.



## Mekân, Zaman ve Bellek

Nevşehir'in yeraltı dehlizleriyle birbirine bağlanan topoğrafyası bölgeyi yakından tanıyan bir yazar olan Gürsel Korat'ın bu romanında metaforik bir işleve sahiptir: Tıpkı belleğin arka odaları gibi kentin dehlizleri de tarihten saklanan, kaçırılan, tarihsel olarak kaydedilemeyen unsurlara vurgu yapmak için kullanılmaktadır. Romanda gerilim unsuru olarak öne çıkan tabut, yine bu bağlamda mekân ve bellek ilişkisine gönderme yapan bir metafordur. İçinde taşıdığı belgelerle tabutun kendisi de başlı başına bir mekân niteliği kazanır. Boğazlıyan'da hayatta kalmayı başaranların ailelerine ait fotoğraf ve çeşitli dokümanları içinde saklayan tabut, mikro ölçekte bir mekân kimliğine sahip olur. *Unutkan Ayna*, bu tabutun sevkiyatından sorumlu çerçi Boğos'un, Nevşehir yakınlarında acımasız bir çetenin elinde ölümüyle başlar ve sonlara doğru bu tabutun içinde aslında Boğazlıyan'dan kaçırılan fotoğraf ve dokümanların olduğu açığa çıkar. Tabutun yarattığı gizem romanın sonuna kadar canlı tutulur. Kapadokya'da bulunan yeraltı mağaraları romanda gizlenme işlevleri ile değerlendirilir. Böylece yazar, mekân ve bellek konusunda okura bir oyun oynar: Bildiğimizi sandığımız mekânların bir de toprağın altında kalan kısımları olduğunu hatırlatır ve bunu bellek konusunda da bir uyarı olarak kullanır.

*Unutkan Ayna*'da Nevşehir, romanı başarıya ulaştıran bir simgedir. Mekân, romanda çiftdeğerli bir unsurdur ve metnin inşasında merkezi bir konumdadır: Bir grup için kazanılan, diğeri içinse geride bırakılması gereken memleketir ve bu dramatik tartışma, tüm toplumsal ilişkileri siyasallaştırır. Toprağın üstünde, eli silahlı çetecilerden oluşan bir güruh ve onların karşısında da askerle çeteciler arasındaki karmaşada hayatta kalmaya çalışan insanlar vardır. Bu arada Miralay Ziya'nın Boğazlıyan'dan Nevşehir'e gelmesi, tehcirin başlayacağını işaretleri olarak yorumlanır. Romandaki tüm gelişmeleri aslında bildiğimiz bu sona doğru ilerleyerek okuruz. Romanın başından beri okumamızı yönlendiren son, Ermeni vatandaşlar için verilen tehcir emrinin kaçınılmazlığıdır.

Okurun tarihsel bilgilerine dayanarak aşına olduğu sonun, romanın kurgusu içinde henüz yaşanmadan kolektif bir biçimde sezildiği görülür. Romanın kadın karakterlerinden bazıları bu anlamda güçlü sezgileriyle öne çıkartılırlar. Romanın ilk bölümünde Mayreni'nin gördüğü rüya ve kocasıyla aralarında geçen diyalog felaketin giderek yaklaştığını sezen insanların sıkıntılı bekleyişini yansıtır:

Bizim damat evde, sedirde oturuyor. Dikran olmaya Dikran da yüzü Dikran'ın yüzü değil. Benim kız bar bar bağıyor. 'Dikran'ım kayıp, onun başını alıp bu adamın başıyla değiştirmişler, istemem!' diyordu ki, rüyamda şöyle düşündüm: Bütün adamların başını alıp başka adamların başına koyuyorlar. Kirkor bu gördüğüm adamlardan hangisi acaba? (Korat, 2021: 18).

Mayreni'nin rüyası, tehciire dair korku ve kaygıların yoğun bir biçimde hissedildiği bir kesit sunar. Bu rüya ona Boğazlıyan'ı hatırlatır: "Boğazlıyan'da yaşananların söylentisi zihninde yanıp söndü" (Korat, 2021: 64). Rüyanın simgesel gerçekliğinde, kolektif olarak tecrübe edilen bu kaygıların bire bir karşılık bulunduğu söylenebilir. Tanıdık olanın yabancıya dönüştüğü, mekâna ilişkin verilerin belirsizleşerek anlamını yitirdiği bu tekinsiz atmosferde değişen baş ve gövdeler, yerinden edilme veya ait olunan yerden koparıma korkusunun bilinç dışı ifadesi olarak okunabilir. Nitekim sözel olarak aktarılanlardan hareketle belleklerde felakete dair bir anlatı silsilesi oluşmaya başlamıştır. Şehrin kuşatıldığından henüz haberdar olmayan halkın, birkaç işareten hareketle olacakları nasıl sezdiğine bu anlamda dikkat çekilir:

Halkın felaketi sezme hızı şaşırtıcıdır: Ne bir pusula geldi, ne bir afiş asıldı ne de bir tellal bu askerlerin neden burada olduğunu söyledi ama kilisedekilerin çoğu, askerî marşı işitir işitmez ölümlerden ölüm beğendi. Fakat ne itiş kakış oldu ne de kargaşa; kimsenin kılı bile kıpırdamadı. Çünkü insan ölümlerle karşılaştığında kaçamıyorsa, yapacak bir şey kalmadığını biliyordur (Korat, 2021, s.65).

Romanda beklenen sona doğru ilerlerken olay örgüsünün düzenlenmesinde kronolojik sıralamaya bağlı kalınır. On günlük bir zaman dilimine yayılan anlatı, günlere ve saatlere ayrılarak bölümlendirilir, her bölüm ilgili günün tarihi ile başlıklandırılır: "12 Haziran 1915 Cumartesi" tarihiyle başlayan anlatı "22 Haziran 1915 Salı" başlıklı son bölümle noktalanır. Bölümler kendi içinde günün vakitleri ve saat bilgileri belirtilerek alt başlıklara ayrılır:

Sabah, 08.25

çünkü herkes incinmiştir bir yerinden

[...]

Sabah, 08.40

beklerken genişler zaman

[...]

Öğlen, 12.18

zamanla ölür bütün zamanlar (Korat, 2021: 27; 31; 39).

Kronolojik çizgide ilerleyen anlatı zamanının günlere ve saatlere ayrılmış olması dikkate değer bir noktadır. Anlatıda zamanın düzenlenişinin ilk bakışta doğrusal bir hat üzerine kurulmuş olduğu anlaşılmaktadır ancak metnin “kayıt tutma izleği” üzerinden nasıl bir bellek kurgusu ürettiğine de bakmak gerekir. Orhan Koçak, *Ukde* için kaleme aldığı “Felaket Anlatılabilir mi?” başlıklı yazısında 1915’e dair romanlarda görülen kayıt tutma izleğinin felaketin anlatılabilirliği ve romanlaştırılabilirliği açısından önemli bir ölçüt olduğunu söyler. Koçak’a göre asıl konu “öylece anlatılabilir” değildir; bu nedenle bu tür romanlarda, geçmişteki olayı bugüne taşıyan bir “şimdi deneyimi” olarak anlatma girişimi anlatının başarısına ve inandırıcılığına gölge düşürecektir (Koçak, 2015: 100). Bunun yerine romanın şimdi ile geçmiş arasında yaratılan “kronolojik boşluk” (Koçak, 2015: 100) üzerine kurulması önemli bir fark yaratır: “Anlatılabilirliğin (ve romanlaştırılabilirliğin) meşru sınırları içinde kalan şeyler ancak *izlerdir*, artıklar, kayıtlar, defterler...” (Koçak, 2015: 100). *Unutkan Ayna*’daki kayıt tutma izleğini ve bu izlek üzerinden kurulan epizodik anlatımı bu çerçevede düşünmek anlamlı olacaktır. Romanın zamansal iskeletini oluşturan bu teknik aracılığıyla okur ile anlatı arasındaki kronolojik boşluğa dikkat çekilir. Günlere ve saatlere bölünen anlatı zamanı, geçmiş ile şimdi arasındaki mesafeyi tekrar tekrar hatırlatır. Böylece olayların bir “şimdi deneyimi” olarak algılanmasına yönelik yanılısamanın önüne geçilir.

Gün gün, saat saat tutulan notlar, bütün olarak bakıldığında anlatıyı günlük türüne yakınlaştırırken, kayıt tutan belleğin ve onunla birlikte kayıt altına alınan tanıklık deneyiminin bir panoramasını oluşturur. Korat, tarihsel bir olayı roman kurgusu içine yerleştirirken günlük türü ile metinlerarası bir söyleşme kurar. Böylece romanın günlük ya da hatırat metnini çağrıştıran kurgusu, okurda bellekle ve onun ürettiği bir imge olarak hatıra ile karşı karşıya olduğu hissi uyandırır. Hatıra kavramı, bu bağlamda, gerçeğin bilgisi gibi değil, gerçeğe dair şimdinin algısıyla üretilen bir yorum olarak düşünülmelidir. Yerin altındaki dehlizlerle kurulan metaforik bağlantıyla yaratılan ikilik gibi (mekân ve öte-mekân), günce türünü hatırlatacak şekilde alınan notlar ve buna tezat oluşturan bölümler de bir tür ikilik yaratarak belleğin aslında hem gerçekliğe dair unsurlar barındırdığını hem de kurmaca olduğunu ima etmiş olurlar.

Romanda bir yerden diğerine nakledileceği ihbarı alınan tabutla sürdürülen gerilimin de bu tarih-kurmaca ikiliğine önemli bir katkısı bulunmaktadır. Tabuttan bir çetecinin, silah veya paranın değil de fotoğrafların çıkması, Korat’ın her zamanki

oyuncululuğu ile, tarih söz konusu olduğunda hep yüksek sesle telaffuz edilen bu envanter, kayıt, arşiv ilgisine göz kırpmasıdır. Miralay Nevşehir'e ilk geldiğinde, Kervancı İhsan'ın avlusunda küçük bir çocuk görür ama onu nereden hatırladığını bir türlü bulamaz. Bu çocuk, roman boyunca zihnini meşgul eder. Mağarada saklanan tabuta ulaştığında çocuğu Boğazlıyan'da çekilen fotoğraflarda görür ve ayak üstü lafladığı Kervancı'nın geride kalan çocuğa sahip çıktığını anlar. Bu izlek, Miralay daha Nevşehir'e ayak bastığı ilk andan beri, o henüz sağa sola emir yağdırmaya başlamadan, insanların dayanışma içinde bir "karşı tarih" kurabildiklerini gösteren bir ayrıntı olarak romanda yerin alır.

Bir mekândan diğerine, Boğazlıyan'dan Nevşehir'e, ezilenler birleşir ve yeni bir bellek ve tarih kurarlar. Romanda, kurtulanların sığındıkları mağara, geçmişin anlatıları ile gelecek tahayyülünün kesiştiği bir bellek mekânına dönüşür; kurgulanan ortak tarihi çerçeveleyen bir role bürünür:

İnsan kapalı bir yerdeyken, geçmişi bozulmadan duruyor sanır, gözünüle görmedikçe, yanıp yıkıldığı söylenen yerleri bile yanıp yıkılmamış olarak hayal eder: Nevşehir Ermenileri, hâlâ evlerinde duruyordu mağaradakilere göre. Hiçbiri üç günde baykuşların tünediği, ören yerine dönmüş bir kilise düşünemiyordu: Orada hâlâ sarı ışıklarıyla mumlar dalgalanıyor, ilahiler yankılanıyordu sanki. Kirkor, çekiciyle örsü çınlatıyor, Arşak Efendi nalbur dükkânında Nalbant Gaspar Efendi'yle çiviler hakkında konuşuyor, Tekdiş Artin ve Kervancı Ali, Çoban Muharrem'i sıkıştırıyordu (Korat, 2021: 215).

Betimlenen sahne, gündelik hayatın normal akışında seyrettiği zamanlara dairdir. Bu tasvirin devamında ise geride kalan sakin zamanların yerini acı ve karmaşanın aldığı vurgulanır: "Oysa bütün bunlar çoktan tarih olmuştu. Şimdi şehirde kapalı dükkânlar, suçluluk dolu yüzlerle dolaşan ihtiyarlar, askerler ve kara kaşlı mavi gözlü göçmenler vardı" (Korat, 2021: 215).

Kimliği somutlaştıran unsur olarak düşünülen, uzlaştırmacılık atfedilen mekân, bu romanın kurmaca dünyasında, kültürel çatışma ile şekillenen ve öznelere deneyimleri ile kurulan bir tahayyüldür. Mekân metinselleşir ve yeniden bozulup kurulan bir unsur olarak kişilerin araf halinin bir yansıması haline geçer. Farklı kimliklerin içinde hareket ettiği ortak yaşam alanının yarılmasıyla birlikte, kolektif bellekte de bir yarılma gerçekleşir. *Unutkan Ayna*'ya da ismini veren unutma hali, bu yarılmanın bir ürünüdür ve okurlara anıların "dokusuna" daha yakından bakmak gerektiğini hatırlatır. Korat, kolektif belleğin toplumsal alışkanlıklarla, kurallar ve

anıları bellekte tutmayı kolaylaştıran toplumsal mekânlarla birlikte düşünülmesi gerektiğini, bu hatırlatmayla birlikte gözler önüne sermektedir.

## **Travmatik Tanıklık ve Bellek**

Tek tek insan hikâyelerine değinirken kişisel tarihi toplumsal tarihle iç içe ele alan *Unutkan Ayna*, kolektif belleğin ortak hissiyat arayışındaki tarihsel tanıklığı anlatının merkezine yerleştirmiştir. *Cennetin Kayıp Toprakları*, *Ukde* ve *Unutkan Ayna*'yı merkeze alan incelemesinde İsa İlkey Karabaşoğlu 1915 olaylarını konu edinen bu üç metni “meseleyi belgesel bir duyarlık ve tarihsel roman kisvesiyle değil, romanesk anlatımın kararsız ve tereddütlü ancak mütecessis ve anlamaya çalışan bilgeliğiyle” (Karabaşoğlu, 2020: 106) kaleme almaya açık metinler olarak niteler. Karabaşoğlu, söz konusu metinlerdeki yeni temsil biçiminin “felaket, yas ve şahit olanlar karşısında” okuma deneyimini anıtaştırıcı bir etkisi veya bu yönde bir iddiası olduğunu ilave eder. Özellikle *Unutkan Ayna*'da bu çerçevede bir bellek örgütlenmesi ve tanıklık temsili dikkat çeker. Roman, tanıklık dolayımı ile hatırlamanın nasıl kolektif bir nitelik kazandığını gösterirken felakete uğrayanın bakış açısına başvurur. Kolektif bellek kavramı tanıklığın edebi temsili üzerine düşünmemiz için birtakım veriler sunar. Bu noktada, romandaki bellek ve travmatik tanıklığın temellendirilmesinde bu alanın ilk teorisyenlerinden Maurice Halbwachs'ın ortaya koyduğu kolektif bellek formülasyonu ile Paul Ricoeur ve Giorgio Agamben'in tanıklık nosyonuna dair tespitleri kaynak alınabilir.

“Kolektif bellek,” Maurice Halbwachs tarafından geliştirilmiş ve toplulukların ortak deneyimlerine vurgu yapan bir kavramdır; aynı deneyimde buluşan inşaların bir topluluk olarak deneyimlerine attettikleri anlamı kuran bir çerçevedir. Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?* başlıklı kitabında, “toplumsal belleğin önemini kabul etmekle kalmayan, belleğin toplumsal yoldan kuruluşunun biçimlerine, özellikle *Les cadres sociaux de le mémoire* (Belleğin Toplumsal Çerçevesi) ve *La mémoire collective* (Kolektif Bellek) adlı iki önemli yapıtıyla kesintisiz ve sistemli bir ilgi gösteren” araştırmacının Maurice Halbwachs olduğunu belirtir (1999: 60). Kolektif hafızaya ilişkin tartışmalarda Halbwachs, hatırlamanın dinamizmine büyük önem verir. Halbwachs, hatırayı “yeniden inşa edilmiş bir imge” olarak ele almaktadır. Buna göre hatıra; “geçmişin çok büyük bir ölçüde şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla ve üstelik önceki dönemlerde yapılmış ve eskiye ait imgenin hâlihazırda

değişmiş bir şekilde ortaya çıktığı diğer yeniden inşalarla hazırlanmış bir yeniden inşasıdır” (Halbwachs, 2018: 85-86). Halbwachs, “belleğimizin boş bir levha olmadığını, orada adeta bulanık bir aynaya bakarken olduğu gibi, geçmişi birkaç çizgi ve (belki belli belirsiz) dış hat şeklinde görebileceğimiz”i söyler (201: 32-33). Ona göre, “tanıklıklara ve muhakemelere dayanan pek çok temsil hatıra adını alabilir” (Halbwachs, 2018: 86). Bu önerme, tanıklığın kolektif belleğe nasıl katıldığı ve onu nasıl dönüştürdüğü üzerine düşünme imkânı sağlar. Tanıklık, toplumda güveni tesis eden bir role sahiptir, bu yönüyle toplumu bir arada tutan bağlar arasında gelir. Ricoeur, toplumsal bir kurum olarak tanıklığın ötekinin sözüne güvenmeye dayandığını belirtir (2011: 187): “Ötekinin sözüne verilen değer toplumsal dünyayı özneler arasında paylaşılan bir dünya haline getirir. Bu paylaşım ‘ortak hissiyat/sağduyu’ diyebileceğimiz şeyin en büyük bileşenidir” (Ricoeur, 2011: 187). Söz konusu ortak hissiyat toplumdaki ortak hatırlama mekanizmalarının sürdürülebilirliği için elzemdir çünkü Hannah Arendt’in söylemiyle “başka insanlarla birlikte, insanlar arasında yaşadığımız -inter homines esse- duygusunu güçlendirir” (Arendt’ten aktaran Ricoeur, 2011: 188). *Unutkan Ayna*’da anlatının kurgulanma biçimi ve anlatıcı modeli, tanığın toplumsal rolünü bu anlamda destekler niteliktedir. Örneğin, anlatıcı yaşananları kronolojik sıralamayla kayda alırken olayların içindedir. Ricoeur’un belirttiği gibi, tanıklık, her şeyden önce tanıklık eden öznenin “oradaydım” sözünde ifadesini bulur (Ricoeur, 2011: 185). Tanığın “oradaydım” diyen kişi olmasına paralel şekilde anlatıcı da anlatıya karşı mesafesi ve tutumuyla orada bulunduğu altını çizer. Böylece anlatıcının olay yerindeki mevcudiyeti üzerinden tanıklığın onaylandığı bir güvenilirlik kategorisi oluşturulur. Bununla birlikte romanda anlatıcının tanıklık aktarımına ek olarak anlatı karakterleri üzerinden kurgulanan tanıklık hâlleri söz konusudur. Felaketi yaşayanların tanıklığı ile anlatıcının tanıklığı arasında önemli bir farklılaşmaya dikkat çekmek gerekir. Felaketten kurtulanların tanıklığı konusunda Agamben görece paradoksal sayılabilecek bir ikilik üzerinde durmaktadır. Agamben, tanık olma hâlini incelerken kavramın Latincedeki karşılıklarından hareket eder. Şöyle ki; Agamben, tanık kavramının Latince iki farklı sözcükle karşılandığını aktarır: Birincisi, İngilizcedeki “testimony” sözcüğünün de kökeni olan “testis”; bir davada karşı karşıya gelen iki taraf arasında üçüncü taraf konumundaki kişiyi niteler. İkincisi ise olayı yaşayan kendisi olduğu için buna tanıklık edebilecek konumda olan kişiyi belirten “superstes” sözcüğüdür (aktaran Agamben, 2004: 17). İlkinde olaya dışarıdan şahit olan bir görgü tanığı konumu söz

konusuyken, ikincisinde olaydan etkilenen, olayın içinde olarak tanık konumunda bulunan özne yer alır. Felaketten kurtulan kişilerin tanıklığı için bu tür bir tanıklık deneyiminden söz edilebilir. Ancak bu noktada, kurtulanın tanıklığı, “hayatta kalmış biri olarak onun olgular karşısındaki tarafsızlığını sorgulanır nitelik haline getirmektedir” (Mocan, 2021: 93). Dolayısıyla tanıklığın içerdiği eksiklikten doğan bir değer değişimi ortaya çıkmaktadır. Kurtulanların tanıklık tecrübesi esasen “merkezinde tanıklık edilemeyecek olan, hayatta kalanları yetersiz kılan bir şey bulun”durmaktadır (Agamben, 2004: 34). Agamben’in düşüncesinde, “‘Asıl’ tanıklar, ‘tam tanıklar’<sup>2</sup>, tanıklık etmeyen ve edemeyenlerdir” (Agamben, 2004: 34). Hayatta kalanlar ise “onların yerine, vekâleten, sözde tanık olarak konuşuyorlar; eksik bir tanıklığa tanıklık ediyorlar”dır (Agamben, 2004: 34).

Burada paradoksal biçimde ikinci tür tanıklığın hakikati ne derece aktarabileceği sorusu akla gelmektedir. Tanıktan adalet ve doğruluk adına konuşması, söylemlerinde tutarlılık göstermesi beklenir. Kurtulanın tanıklığı ise trajediyi deneyimleyen özne olarak “tanıklık etmenin olanaksızlığı ile tanıklık etme” hâlini imler (Agamben, 2004: 34). Çünkü olaylara şahit olmakla kalmayıp yaşayan, aktör ya da kurban konumunda olan özne, mesafeli bir tutum içinde olamayacak dolayısıyla yaşananları şüpheyeye yer vermeyecek biçimde kesinlik ve doğrulukla iletemeyecektir. Ricoeur, bu durumlarda “tanıklık bunalımı”ndan söz edilebileceğini belirtir. Savaştan dönenlere veya “Holokost”tan (Yahudi Soykırımı) kurtulanlara ait tanıklıklar için yapılan bu kavramsallaştırma, “tanık olunan şeyin içinde yaşayarak tanıklık etmek” (Ricoeur, 2011: 200) sorunsalına dayanmaktadır. Deneyimlere dair anlayışlarımız; “durumlar, duygular, düşünceler, eylemler düzeyinde insani benzerlik duygusu temelinde oluşur. Oysa aktarılacak deneyim sıradan insanın deneyimiyle ölçülemeyecek, insani olmayan bir deneyimdir. Bu anlamda sınırdaki bir deneyim söz konusudur.” (Ricoeur, 2011: 200).

*Unutkan Ayna*, ele aldığı tarihsel travma ile insani olmayan deneyim hakkında konuşmanın, yaşayarak tanıklık etmenin bunalımını sorunsallaştırır. 1915’te Çanakkale cephesinde savaşan, envanterde “zaiyat,” kliometrik incelemelerde ise ancak istatistiksel bir değer olabilen bir Ermeni asker, *Unutkan Ayna*’da hikâyesiyle yer bulur. Kurtulanın yazar-tanık olarak sözü, tanıklık edemeyecek olanın sözünü içerecek, anlatisına hayat verecektir. Hayatta kalan, tanık olarak deneyimini dile

---

<sup>2</sup> Vurgular Agamben’e aittir.

getirirken kendi anlatısı, kurtulamayanın ya da tanıklık edemeyecek olanın anlatısı ile bütünleşir ve anlamlandırılır. Böylelikle, ölümden kurtulmanın tanıklığı, esasında kurtulamayanlar adına konuşmayı, onlara vekaleten söz almayı içerir.

Ermeni askerin hikâyesini Ermeni olmayan silah arkadaşının aktarması, hayatta kalan tanık/konuşamayan tanık ikilemini yeniden üretir. Roman, bu anlamda cephe savaşından dönemeyen Ermeni askerin ve uğruna savaştığı topraklara döndüğünde kendisini tıpkı cephe savaşındaki gibi bir çatışmanın içinde bulan silah arkadaşının travmatik anlatılarını da tanıklık deneyimi olarak mercek altına alırken, sınırda bir deneyim olarak yaşayarak tanıklık etmenin anlatısal rolüne dair örnekler içerir. Çanakkale gazisi Şevki'nin Nevşehir'e dönüşünün anlatıldığı bölümde, trajediyi deneyimleyen öznenin bakış açısını görür, tanıklık bunalımının özneyi nasıl inşa ettiğini ve dönüştürdüğünü izleriz. Savaşta bir gözünü ve ayağını kaybetmiş olan Şevki, bu hâliyle “bir yıkıntı gibi duran bir insan örenine” (Korat, 2021: 176), “ölüm kokulu bir anıt”a (Korat, 2021: 177) benzetilir. “Anıt” ve “ören” benzetmeleri ile kurulan metaforik anlatım, tarihsel dönüm noktalarında travmatik tanık olma hâlinin deneyimlenme biçimine dikkat çeker.

Şevki, Çanakkale cephesinde hayatını kaybeden hemşehrisi Agop'un ölümünü anlattığında birincil tanıklıkla-ikincil tanıklık arasında bu karakter aracılığı ile bir geçişlilik kurulmuş olur. Şevki, Agop ölürken yanındadır. Ailesine hayatını kaybettiği haberini aktarırken kendini bu ölümün tanığı olarak konumlandırmış ve böylece tanıklığın bir ölçütü olarak, hikâyesini anlattığı Agop adına söz almıştır:

Ölmeden önce elini uzattı bana, künyesini ve heybesini verdi. Bir an gözüme baktı... O bakış olmasa, buraya gelmezdim. Aslına bakarsan o bakışı gören gelemem. Babası da aynı bakarsa, ni'deyim şimdi? Gerçi yarı yarıya körüm artık, göremem... O zamanlar bacağı, gözü sağlam bir adamdım. Agop da benzeri yok bir yığitti, hemşerimdi, pek severdim. O güzel çocuk ellerimde soldu. Çocukluk arkadaşım Agop... Gördüm Memet Abi. 'Anam' dedi, öldü. İnleyerek değil, konuşarak... 'Sağ kalırsan git' dedi. 'Anam' dedi Memet Abi, 'bacılarım' dedi, 'babam' dedi (Korat, 2021: 177) .

“Hemşehrinin” ölümü, mekân tartışmasının Nevşehir'in fiziksel sınırlarının ötesine geçen boyutlarına işaret etmekle kalmaz; ölümüne tanıklık eden bir başka asker tarafından hikâyesinin aktarılması, Agop'un özne olarak romandaki varlığını (ve dramatik yokluğunu) da görünür kılar. Bir bakıma, Şevki'nin tanıklığı ile Agop'un tanıklığı iç içedir, bir bütün oluşturmuştur. Nevşehir'den uzakta sağlanan birlik ölümle



birlikte bozulmuştur. Tehcirin belirsizliğinden kaynaklanan endişeler de bu ölüm haberleri ile birlikte anlatının temel dinamiğini oluşturur.

Agamben, tanığın yetkisini, artık konuşamayan ya da konuşma yetersizliği olan adına konuşma gücüne sahip olmasına bağlar (2004: 158). Roman, bu açıdan arşiv kayıtlarında kalan kayıpların gerçek hikâyelerini gün yüzüne çıkarmada tanıklığın rolünü vurgular. Çünkü arşivler, doğaları gereği bireyin özne olarak varlığını sessizleştirirken, tanıklık öznenin yokluğunu sorgulayarak bireysel varlığı üzerine düşünmemizi sağlar. Agamben'in dediği gibi, "arşiv, kuruluş itibarıyla, basit bir işleve veya boş bir konuma indirgenmiş olan öznenin paranteze alınmasını öngerektirir; öznenin anonim bir sözceler mırıltısında kayboluşu üzerinde temellenmiştir. Oysa tanıklıkta, öznenin boş yeri belirleyici soru haline gelir" (2004: 145). *Unutkan Ayna*'nın içeriği, bütün olarak bahsi geçen anlamıyla öznenin boş yerine bakışlarını yöneltir. Cepheye vatan savunmasına giden oğlunu kaybettiği için, artık Nevşehir'de kalmak uğruna dinini değiştirmeyi umursamayan küskün baba karakteriyle de, insani trajedinin boyutlarını hatırlatır. Tehcir emri geldiğinde tehcir edilmemek, Nevşehir'de gömülebilmek için intihar eden yaşlılar, vatanın sadece cephedeki asker için değil, sıradan insanlar için de yaşamsal önem taşıdığını, yersiz yurtsuzluğun yakıcılığını sezdirerek anlatır.

Edebiyatın tarihteki travmalar karşısında ürettiği tanıklık, okuma deneyimi ve yazma edimleri, bellek ve yazı ilişkiselliği gibi düzeylerde karşılık bulabilir. Yazar, tanıklığı arşivlerden çıkararak edebiyata aktarabildiği gibi duydukları, gördükleri üzerinden bir tanıklık anlatısı kurgulayabilir. Romalılar'ın metin kavramını "dokunmuş olan" şeklinde ifade etmesine paralel biçimde Walter Benjamin de hatırayı "hafızanın dokuduğu ağ" olarak tarif etmektedir (1993, s.130). Yazma edimini tanıklık kavramına bir adım daha yaklaştıran bu söylem, yazarın kurmaca bir tanık olarak anlatıyla ilişkisini düşünmek için bir zemin sunabilir. "Yazar" sözcüğünün modern öncesi anlamlarına inerek tanıklık kavramıyla ilişkisine dikkat çeken Agamben, Latince "auctor" (yazar) teriminin eski kullanımları arasında; mülkiyet devir tesliminde "satıcı", "tavsiyede bulunan veya ikna eden kişi" ve son olarak, "tanık" olduğunu belirtmektedir (Agamben, 2004: 148).

Buradan hareketle tanıklık, "her zaman kendisinden önce var olan, gerçekliği ve gücü geçerli kılınmak veya onaylanmak zorunda olan bir şeyi", varsaydığı ölçüde "tanık" da "yazar"ın karşılığı olarak kullanılabilir (Agamben, 2004: 150). Dolayısıyla

tanıklık aynı zamanda bir “yazar” davranışıdır, yetersiz olanın eksikliğini gideren, varlığını yeniden geçerli kılan bir edimdir:

*Auctor*'un edimi, kendi içinde barındırmadığı ispat gücünü bahşederek ve tek başına yaşayamayacak olana hayat vererek yetersiz bir kişinin edimini bütünler. Bu, şu şekilde de ifade edilebilir: kusurlu, noksan edim veya muktedirsizlik *auctor*'un edimini önceler ve kusurlu edim, *auctor*-tanığın sözünü bütünler ve ona anlam kazandırır (Agamben, 2004: 150) .

Romanda, tehciye zorlananlar trajedilerini dinleyip anlayabilecek bir dinleyici topluluğundan yoksun olmaları itibariyle “tarihsel tanıkların yalnızlığı” (Ricoeur, 2011: 188) içindedirler. Ricoeur'nün olağanüstü durum ve olaylara dair tanıklıklar için kullandığı bu ifade topluluk üyelerinin benzerliklerini güçlendiren doğal tanıklık biçimlerinden farklı bir konumdadır. Bu nedenle, tarihsel tanıkların aktardığı olağanüstü deneyim “vasat, sıradan anlayışın tam olarak kavrayacağı bir şey değildir” (Ricoeur, 2011: 188). Romanda, mağdur olarak tehciye zorlanan insanların bakış açısının öncelenmesi kadar önemli bir nokta da olağanüstü deneyime ilişkin tanıklığını onaylayacak bir muhatap bulamayışıdır. Korat, tarihin bu sessizleşmiş köşelerinde dolaşır ve hissedilen çaresizliği hassas bir yarayı inceler gibi dikkatle inceler. Örneğin, Şevki ve Agop'un anlatılarında değindiğimiz gibi, tarihin cepheden gelenler karşısındaki sessizliğini göstererek travmatik belleğin çok katmanlılığını anlatır. Dolayısıyla “yazar-tanık” rolüne bürünür. Burada romanın sunduğu okuma deneyimi okur için Agamben'in bahsettiği anlamda “tanıklığa tanıklık” etme deneyimine dönüşür.

## Edebiyat ve Bellek

Tarih, sürekli farklı ölçeklerle mukayese edilmesi gereken farklı yorumlardan beslenir. Keith Jenkins, *Tarihi Yeniden Düşünmek* kitabında “geçmişte olanların ancak bir bölümü aktarılabilir ve hiçbir tarihinin anlatımı, geçmişe tam olarak karşılık gelmez” der ve “geçmişin salt oylumu, tek başına bütünsel bir tarihin önünde engel oluşturur. Geçmişin büyük bölümü yazılı değildir; olanın da büyük bölümü kaybolmuştur” diye ekler (1991: 23). Edebiyat burada, tarihin tarihçilerin bakış açılarının dışavurumu olarak sınırlandığı noktada devreye girer ve bu “bildiğimiz geçmişe” farklı bir kapı aralar. *Unutkan Ayna*'nın “ayna” tuttuğu geçmiş, kolektif belleğin bir iktidar alanı olduğunu göstermekte, farklı grupların bu iktidar alanında çatışmalı bir şekilde karşı karşıya geldiğini gözler önüne sermektedir. Elimizde, ölümün toplumsal tarihi ile kurulan bir kolektif bellek bulunmaktadır der Gürsel Korat; hem ölümü bir soruşturma

nesnesi haline getirerek izler hem de dönemin somut mücadele ve çarpışmalarını görünür kılar.

Romanda, gerilimi tırmandıran bir unsur olarak beliren tabut ve içindeki fotoğraf makinasının parçaları ve baskı malzemeleri ile canlılık kazandırılan yansıtma tartışması, ayna metaforunu en sonunda “tarih”in üzerine yerleştirir. Fotoğraf ve ayna metaforları anlatıyı bir anlamda görselleştirirken kolektif geçmişe yöneltilen bakışın bir hatırlama biçimi olarak tasavvur edilmesini sağlar:

Fotoğraf çekilirken, insanlar genellikle kameraya gözünü çevirir: Bu, ‘belirsiz bir gelecek zaman’a bakıştır. Oysa o fotoğrafı eline alan insan, ‘değişmez bir geçmiş zaman’ görecektir. Fotoğraf çekilenlerin gözünü diktiği o belirsiz gelecek, fotoğraf kartını elinde tutan kişi tarafından yaşanır. Gelecek zamandaki kişi, o anda geçmişteki biriyle göz göze gelse bile ne fayda... Fotoğraftaki kişi, geleceği bilmemekte, görmemektedir.

Zaman o aynada unutulmuştur.

Ya da başka bir deyişle, zamana ayna olan fotoğraf, yüzeyindeki geçmiş unutulmuştur (Korat, 2021: 270) .

İşte unutulan geçmiş, bu fotoğrafa bakan öznenin tasavvuruyla canlılık kazanabilir. Korat, fotoğrafın ontolojik statüsünden yola çıkarak algı-gerçeklik ilişkisinin geçmiş ile şimdi arasında kurulan aktarım ilişkisine dönüştüğü bir mizansen yaratır. Fotoğrafı zamanın aynası olarak sembolleştirir ve geçmişin hatırlanmasındaki işlevini bir soyutlama hamlesiyle ayna metaforu etrafında geliştirir: “Nasıl ki bir olay yazılınca zaman kaybolur da canlanmak için okuyanın bakışını beklerse, fotoğrafa bakanlar da o fotoğrafın zamanına karışır” (Korat, 2021: 270). Bu bağlamda, romanda fotoğrafla kurulan ilişki tanıklık deneyimini çağrıştırmaktadır. Roland Barthes’a göre, fotoğraf “yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler” (1996: 81). “Önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması, ve tanıklığının nesneye değil, zamana dayanmasıdır” (Barthes, 1996: 84). Romanda ön planda olan fotoğraf izleği, geçmişin kayıp parçalarına dair öznel bir tanıklık aktarımını beraberinde getirir. Fotoğraf ile yazı ve dolayısıyla edebiyat arasında bir eşdeğerlik açığa çıkar. Korat, tıpkı geçmişten bir fotoğrafın seyri gibi şimdinin içinden o döneme dair bir tanıklık deneyimi üretirken geçmişin değişmezliğinin karşısında hakikatin farklı yüzleri, algılanma biçimleri olduğunu not düşer.

Romanın sonunda Miralay geçidi bulur ve geçidin öbür ucunda karşısına çıkan çoban Muharrem’in yardımıyla mağaraya ulaşır. Ancak, mağaraya vardığında karşısında yakalamakla övüneceği insanları değil ama günlerdir aradığı sevkiyatı

bulur. Onu, içi negatifle dolu tabut ve iplere asılmış fotoğraflar karşılar. Böylece mağaranın bellek mekânı olarak üstlendiği metaforik rol fotoğrafların da belleğin bir parçası hâline gelmesi ile burada bir kez daha vurgulanmış olur. İplere asılı fotoğraflar, romanın birinci bölümünde anlatılan benzer bir sahneye göndermedir aynı zamanda. Fotoğrafçı olduğunu bildiğimiz Dikran'ın şehirden ayrılmadan önce burada yaşayan insanların fotoğraflarını çekerek banyo ettiği bu sahnede yine Muharrem'in tanıklığında iplere asılı fotoğraflara yer verilir:

Sonra iplere sıra sıra dizilmiş fotoğrafları gördü Muharrem: Yün eğiren kadın, papaz Haçadur Efendi, okul önünde çocuklar, öğretmen Diruhi ve diğerleri, Okumuşların Doktor Bediros, Bağdasar, Kasap Hayri, Bakkal Lazaris, evler, Nevşehir'in uzaktan görünüşleri, Rum mahallesi, Ermeni Kilisesi, Kurşunlu Camii, Bektaşî Tekkesi, Çerçi Boğos, Boğos'un kızları ve anası... (Korat, 2021: 47).

Evinin önünde oturan, yün eğiren kadınlar, öğrenciler, öğretmenler, memurlar Dikran'ın objektifine yansır. İnsanlar, “nasıl olsa buralardan gideceğiz, bari bir anımız olsun” (Korat, 2021: 87) düşüncesiyle fotoğraf vermektedir. Mağarada iplere asılı fotoğraflarda ise şiddet sahneleri öne çıkar. Fotoğrafın belgesel değerinin esas alındığı bu bölümlerde Korat, felakete uğrayanlar ile faileri dolaylı olarak karşı karşıya getirerek sembolik bir yüzleşme deneyimi kurgulamaktadır. Romanda fotoğrafın en sert hakikatleri dışavurması açısından bir silah gibi kullanılması akla Walter Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'ndeki yorumlarını getirir. Benjamin, fotoğrafın icadını irdelerken onu şok ve ifşa kavramları ile birlikte düşünmeye davet eder. Yirminci yüzyılın gerçekliği içinde fotoğrafçı çektiği resimlerle suçu ifşa etme görevini de kaçınılmaz olarak üstlenmiştir (Benjamin, 2013: 37).

Fotoğrafın ifşa ettiği gerçeklik, yaşananları bir ânın içinde sabitler ve ona bir kimlik yükler. Ancak sabitlenen görüntünün ifade ettiği hakikat fotoğrafı çeken kişinin bakış açısından bağımsız değildir. Bu anlamda *Unutkan Ayna*'da fotoğrafların Dikran tarafından çekilmesi mağdurun bakış açısı ve tanıklığına dair önemli bir izlektir. Fotoğraf aracılığıyla sabitlenen ân, çoğaltılabilir, dolaşıma girebilir ve birçok insana ulaşarak onları etkileyebilir. Korat, fotoğrafların çekimi, yeniden üretilmesi, çoğaltılması ve sergilenmesi gibi süreçlere yer verirken fotoğrafın kitselleşerek toplumsal belleğe katkı sunduğunu anlatır. Trajediden gündelik hâllere kadar farklı biçimlerde kurguladığı fotoğraf karelerini betimlerken görsel imgeler üzerinden metinsel bir kolaj üretir. *Unutkan Ayna* görselliğin bellek ve tanıklık kavramlarıyla ilişkilenerken yazınsallaştığı bir temsil üretir. Böylece fotoğraf ögesinin toplumsal

tarihte bir hatırlama pratiği olarak anlamına değinirken mağdurun tanıklığını onunla özdeşleşmenin yollarını arayarak öncelemiş olur.

*Unutkan Ayna*'da Nevşehir'deki dramatik tarihsel kesite tanıklık, bir toplumsal iktisat tartışmasını da yüklenmektedir. Roman, her biri karakteristik işler üstlenen (berber, demirci, doktor vb.) kahramanları fotoğraflarken emeğin toplumsal niteliğine ilişkin bir çerçeve çizer ve bu çerçeve, mülkiyet ve toplumsal hiyerarşiler üzerine olan tartışmalarla iç içe geçer. İpuçlarını yorumlayarak sonuca ulaşmaya çalışan Miralay üzerinden bir çatışma yaratılsa da, romanın esas eksenini, savaş koşullarının insanları yokluk ve yoksunlukla sınavan ve insan etkinliklerini de belirleyen düzeni oluşturur. Mal, mülk, servet tartışmaları, etnik çatışma ve Türk edebiyatının pek çok metninde karşımıza çıkan "savaş zenginleri" mevhumu da romanda resmedilen travmatik belleğin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Romanda kurgulanan geçmiş ve tanıklık temsili Benjamin'in tarihsel maddeci perspektifi ile örtüşür. Benjamin'in tarih anlayışının çıkış noktasında "galiplerle mağlupların, muzaffer olanla yenilmişin aynı tarih anlayışını, aynı akli paylaşamayacakları düşüncesi" bulunur (Gürbilek, 1993: 42). Ona göre tarih, ezilenler için bir enkaz, bir yıkıntılar yığıdır. Benjamin; Klee'nin *Angelus Novus* tablosuna atıfta bulunarak verdiği meşhur örnekte bize bugünden baktığımızda olaylar zinciri gibi görünenlerin felaketin ta kendisi olduğunu vurgular (Gürbilek, 1993: 55). Korat da "bu yıkıntıdan bir şeyler kurtarmak isteyen tarihsel maddeci" gibi "tarih imgesini, tarihin en silik nesnelere" (2021: 42) bulmaya çalışmak konusunda edebiyatın mağlupların anlatılarına dair tanıklık sunma potansiyelini değerlendirir.

## Sonuç

*Unutkan Ayna*'da tanıklığın yazar davranışı ile bağdaştırılmasına paralel biçimde yazarın, felaketi yazma sürecinde kendini konumlandırma biçiminin de bir tür tanıklık niteliği kazandığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Korat'ın metni, tanıklık deneyimine ve bu deneyiminin aktarımına açılan bir üst-anlatı olarak okunabilir. Bulanık bir aynanın yüzeyinden yansıyan suretler gibi *Unutkan Ayna*'nın yansıttığı tarih de bizzat bellekteki "tarih" in metaforudur ve yansımalar hemen her zaman biraz yanıltıcıdır. Romanda sunulan perspektife göre tarih söz konusu olduğunda, empati kurulması beklenen envanterler veya istatistik değil, duygulardır. Kişilerin başlarına gelen

tarihsel olayları nasıl deneyimlediklerini anlamaya çalışmak, olayları adlandırmak, sınıflandırmak veya benzer yaşanmışlıklarla karşılaştırıp ölçmekten daha önemlidir.

Tanıklıklar, bellek mekânını oluşturan ritüeller gibi, topluluğun deneyimine ilişkin izleri bir araya getirir ve böylece geçmişin travmalarının da yönetilmesini sağlarlar. Bu noktada, tarihin anlatı haline getirilmesindeki güçlükler de somut olarak belirginleşir. Travma, söze dökülemeyen, kronolojik olarak bilişsel dizgede sıraya dizilemeyen, zihnin kabul etmediği bir deneyim olduğu için, tarihte yaşanan travmatik kayıplar da kamusal suskunluklardan arındırılıp bir anda edebiyata dönüşemeyebilir. Bellek mekânının yarılması ve aidiyet tartışmasının yarattığı gerilim de tehcirle ilgili temsilleri etkilemiştir. *Unutkan Ayna*'nın kurguladığı geçmiş, bu gerilimi ve travmatik tarihsel süreci aydınlatan ve kendi tarihsel "kolektif bellek"lerini kuran anlatıların karşı karşıya geldiği bir mekâna ışık tutar. Korat, ikili karşıtlıklarla kurulan tarihsel çerçeveyi aşındırırken, tarihin kayıtlarının karşısına hikâye anlatıcılığını da koyar ve bunu hümanist bir tarih yazımının ilk basamağı olarak işaretler.

Tarihsel roman olarak *Unutkan Ayna*, en sonunda şu soruyu sordurur: Edebiyatın bugünden bakarak geçmişe "tanıklık" etme şansı bulunur mu? Roman, bir taraftan belleğin yazınsal anlamını sorgularken diğer taraftan travmatik tarihin edebiyatın kurmaca evreninde aldığı yolu, geçirdiği dönüşümü örnekleyen etkili bir metindir ve "toplum" olgusunun gizlediği kırılmalığa işaret etmektedir. Toplumun "ortak payda"sını yitirdiği zamanlarda, zıtlık politikasının nasıl hızlıca işlevselleştiğini gösteren bu roman, bir yandan edebiyatın kıymetli bir tanıklık yapmasını sağlarken diğer yandan da onun en önemli çıkmasına işaret eder: kurmacanın entelektüel zemini ile tarihsel, toplumsal analizlerin entelektüel zemini yer yer iç içe geçseler de, edebiyat, okurla diyalogunu olayların ölçülemeyen yönleriyle kurmaktadır, bu nedenle de tarihsel tanıklığa katkısı, ölçülebilir kaynakların katkısından farklı olacaktır.

## Kaynakça

- Agamben, Giorgio (2004). *Auschwitz'den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv*. Çev., Ali İhsan Başgül. İstanbul: Bağımsız Kitaplar.
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev., Cem Soydemir. Sibel Irzık (der.) içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev., Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Benjamin, Walter (1993). "Proust İmgesi". *Son Bakışta Aşk*. Çev., Haluk Barışcan. Nuran Gürbilek (der.) içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. Çev., Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* Çev., Alaaddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğan, Mehmet Can (2000). "Tarihî Romanın Dinamikliği ve Son On Beş Yılın Tarihî Romanları". *Türk Yurdu*, 153: 140-157.
- Gürbilek, Nurdan (1993). "Sunuş", *Son Bakışta Aşk*. Nurdan Gürbilek (der.) içinde. Çev., Ahmet Doğukan ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları.
- Halbwachs, Maurice (2018). *Kolektif Bellek*. Çev., Zuhâl Karagöz. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Irzık, Sibel (2001). "Önsöz". *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Sibel Irzık (der.) içinde. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jenkins, Keith (1991). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Çev., Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi.
- Karabaşoğlu, İsa İlkey (2020). "2000 Sonrası Türkçe Romanlarda 1915 ve Felaket:

Cennetin Kayıp Toprakları, Ukde ve Unutkan Ayna". *Birikim*, (372), 105-123.

Koçak, Orhan (2015). "Felaket Anlatılabilir mi?". *Notos Öykü*, (51), 99-106.

Korat, Gürsel (2021). *Unutkan Ayna*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Korat, Gürsel (2016). "Röportaj: Edebiyatın Aracı Da Amacı Da İnsandır".

<http://www.gurselkorat.com/2007/11/> Erişim tarihi: 24.03.2022.

Korat, Gürsel (1997). "Röportaj: Tarihsel Romanda Edebîliğin Ölçütü Gerçekçilik

Değildir." <http://www.gurselkorat.com/2007/11/> Erişim tarihi: 24.03.2022.

Mocan, Fikriye Gözde (2021). "Agamben: Tanığın İzini Sürerken". *Toplum ve Kültür*

*Araştırmaları Dergisi*, (7), 88-109.

Ricoeur, Paul (2011). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. Çev., Mehmet Emin Özcan. İstanbul:

Metis Yayınları.





**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 447-474

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1133401

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

## **Uluslar, Metinler ve Mecralar Arasında: Birinci Dünya Savaşı ve İstanbul'un İşgali ile Kurgulanan Sinema Seyirciliği\***

**Canan Balan\*\***

### **Öz**

Sinemanın kurumsallaşması, İstanbul'da 1900-1910 arasına rastlayan dönemde, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika ile neredeyse eşzamanlı olarak ilk sinema salonlarının açılmasıyla başlamıştır. Kurumsallaşma süreci, yerli film prodüksiyon şirketlerinin kuruluşu, düzenli sinema dergilerinin çıkmaya başlaması ve özellikle film yıldızlarına dair yazıların yaygınlaşmasıyla gerçekleşmiştir. Bu, aynı zamanda, Osmanlı İmparatorluğu'ndan ulus-devlete geçiş dönemidir. Ayrıca, Birinci Dünya Savaşı'na, işgal dönemine ve Kurtuluş Savaşına, sinemanın yeni bir teknoloji ve sanat formundan adeta kamusal bir alana dönüşmesi süreci eşlik etmiştir. Bu süreçte, film piyasasının ulus-aşırı dinamikleri İstanbul'un bu dönemdeki çok uluslu ve çok dinli yapısıyla uyumlu ilerlemiş, savaşın kaybı, İstanbul'un işgali ve Milli Bağımsızlık Mücadelesi şehirde gösterilen filmlerin milliyetlerini de etkilemiştir. Bütün bunlar filmlerin alınması sürecinde özellikle erkek yazarlarda cinsiyet temelli bir ayrımı tetiklemiş, edebi tahayyülün sinemasal üsluba yakınlaşmasına yardımcı olmuştur. Öte yandan dönemin edebi yazınında sinemaya dair en ayrıksı yaklaşımlardan biri Halide Edip Adıvar'ındır. Onun romanlarında, hafıza, hatırlama, hayal kurma gibi bilişsel süreçler ile sinema arasındaki estetik benzerliklere çokça rastlanır. Bu nedenle çalışmada, bilişsel süreçler ile sinema arasındaki fark Halide Edip'in romanlarından, sinema seyircisinin cinsiyetlendirilmesi de dönemin çoğunluğu erkek diğer romancılarının yazınından yola çıkılarak analiz edilmiştir. Analiz yapılırken, sinema seyirciliğinin cinsiyetlendirilmesinde savaşların film dağıtımına etkisi ve dağıtımla bağlantıları da göz önünde bulundurulmuştur. Bu kapsamda makalede, Birinci Dünya Savaşı ve İşgal dönemi İstanbul'unda sinema ve seyirciliğin duygusal ve kültürel tarihine odaklanırken çok boyutlu ve feminist bir bakış açısı ortaya konulmuştur. Analiz kapsamında ilk olarak dönemin gazeteleri, ticari kayıtları ve belgeleri aracılığıyla şehirdeki film dağıtımının ulusal/uluslararası niteliklerine, sonrasında da kurgu yazında dağıtımın etkilerine bakılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Erken sinema, sessiz sinema, seyirci, toplumsal cinsiyet, sinema ve edebiyat.

\* Geliş Tarihi: 20/06/2022. Kabul tarihi: 21/08/2022

\*\* İstanbul Rumeli Üniversitesi

Orcid no:0000-00018841-6331, canbalan@gmail.com.

**\*\*Research Article\*\******Among Nations, Texts and Media: Spectatorship,  
World War I and the Occupation of Istanbul\****

Canan Balan\*\*

**Abstract**

Concomitantly with Western Europe and Northern America, the institutionalization of the cinema in Istanbul began after the opening of the first movie theaters between 1900 and 1910. This institutionalization includes the establishment of the first domestic film production companies, first publications of film magazines and of articles on movie stars. It also coincided with the collapse of the Ottoman Empire and the establishment of the Turkish nation-state. In this process, the transnational dynamics of the film market were in harmony with the multi-national and multi-religious structure of Istanbul of that time. The loss of the war, the occupation of Istanbul and then the national struggle for independence also changed the nationality of the films shown in the city. All of these triggered gender-based discrimination in the cultural reception of films, especially among the male writers. One of the distinctive approaches to the cinema in literature belongs to Halide Edip Adivar. Her approach to films exhibits prevalent aesthetic similarities between literature and cinema, and this is done through the depiction of cognitive processes such as memory, remembering, daydreaming and the reception of films. As well as the gendering of the cinema audiences based on the literature of the male novelists of this period, this study analyzes the difference between cognitive processes and the reception of cinema based on Halide Edip's novels. Evaluating this gendering, its connections with the impact of wars on transnational film distribution are established. Thus, from a feminist perspective, the study focuses on the film and audience culture of Istanbul during and in the aftermath of World War I and the occupation of Istanbul. In order to do this, first of all, I have searched the newspapers and trade records for documenting the national/international characteristics of film distribution. Secondly, in order to understand the effects of these distribution practices, I have examined literary fiction.

**Keywords:** Early cinema, silent cinema, spectatorship, gendering, cinema and literature .

---

\* Received: 20 /06/2022. Accepted: 21/08./2022

\*\* İstanbul Rumeli Üniversitesi

Orcid no: 0000-00018841-6331, canbalan@gmail.com.

# ***Uluslar, Metinler ve Mecralar Arasında: Birinci Dünya Savaşı ve İstanbul'un İşgali ile Kurgulanan Sinema Seyirciliği***

## **Giriş**

Bu yazıda öncelikle Birinci Dünya Savaşı ve işgal yıllarında İstanbul'da gösterime giren filmlerin ve dağıtım şirketlerinin ulus-aşırı dinamikleri ve bu dinamiklerin İstanbul'un işgali ve milli mücadele ile olan bağlantıları tartışılacaktır. İkincil olarak bu bağlantılarla biçimlendirilen patriarkal ve milliyetçi entelektüel tahayyülün öngördüğü cinsiyetlendirilmiş bir seyircilik kurgusu ele alınacaktır. Bu kurguyla kastedilen hayali bir kadın seyirciliğinin İstanbullu erkek yazarlar tarafından edebi inşasıdır. Son olarak da filmlerde yine milliyetçi bir gözle de olsa istisnai olarak cinsiyetlendirilmemiş ve bilişsel bir seyirciliği yazınında yansıtan Halide Edip Adıvar'ın sinemayı ele alışını incelenecektir. Adıvar'ın yazınında dönemin entelektüellerinden farklı görünen bir diğer unsur ise yazınının sinemayla olan estetik bağları ve/veya sinemadan esinlenmeleridir. Dolayısıyla bu makalede öncelikle dönemin Fransızca ve İngilizce gazete kayıtları ile resmi raporlarından elde edilen veriler küresel film piyasasının İstanbul'daki yansımalarını ve bu yansımaların savaşla birlikte değişen uluslararası boyutlarını bize gösterecektir. Bu türden bir ampirik değerlendirmeyi, işgal yılları ve Kurtuluş Savaşına odaklanan ve çoğunluğu genç kadınlardan oluşan seyircilerin edebi temsillerinin analitik bir yorumlaması takip edecektir. Böylelikle İstanbul'da erken dönem sinemanın kültürel ve duygusal alımlanmasını tarihselleştirmek mümkün olacaktır.

Kültürel ve duygusal alımlama ile kastedilen dönemin filmlerinin uluslararası menşelerinin edebi boyuttaki yansımalarıdır. Örneğin Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* ve *Sinema Delisi Kız* (Safa, 1931, 2004) ve Mehmet Rauf'un (Rauf, 1997) *Genç Kız Kalbi* romanları, filmlerin düşman ülkelerin kültürel ürünleri olarak rahatsız edici tasvirlerini sunmuş ve sonuç olarak gençlerin ahlakı üzerindeki etkileri konusunda endişelerini dile getirmiştir. Benzer endişelere sadece romanlarda değil, Sermet Muhtar Alus'un gazete yazılarında da rastlanabilir (Alus, 2001). Ek olarak bu türden bir etkilenme endişesi, Fahri Celal Göktulga'nın kısa öyküsünde ya da bu yazıda ele alınmasa da "sömürgeci" Hollywood sinemasını kadın bedenini nesneleştiren ve

heteronormatif ilişkilere zarar veren bir form olarak gören Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de gözlemlenebilir (Altuğ ve Balan, 2015).

Bu kaynaklar, işgal altındaki Osmanlı İmparatorluğu bağlamında toplumsal cinsiyetle sorunlu bir ilişkiyi somutlaştırırken, İttifak devletlerinin (çoğunlukla Fransız ve İtalyan yapımları) filmlerine karşı erkek egemen bir tavır açıkça veya örtük olarak ortaya koymaktadır (Balan, 2017). Türkiye'de erken dönem sinemanın kabulü elbette çeşitli başka kaynaklar aracılığıyla incelenebilir. Nitekim son on yıldır bu konuda yapılan ampirik araştırmalar giderek yaygınlaşmış ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti devletleri ile devletten bağımsızlığı tartışmalı medyanın perspektiflerinden erken dönem sinema değerlendirmeleri yapılmış ve Türkiye sinema tarihi güncellenmiştir.<sup>1</sup> Bununla birlikte, özellikle edebi yazın, Osmanlı aydınları arasında sinemanın kültürel ve duygusal bağlamı ile bu bağlamı kuşatan toplumsal cinsiyet politikalarını ya da bilişsel süreçleri anlamamıza imkân verir. Öte yandan bu figürlerin sinemayla ilgili düşüncelerini sinema adına genellemek de başlı başına yeterli değildir.

Bu dönemin edebiyatında sinemaya dair eleştiriler, çoğunlukla Fransız ve İtalyan yapımlarına karşı kendisini gösterir. Tam da bu nedenle yazarların kendileri tek tek isim vermiş olmasalar dahi seyretmiş oldukları filmleri anlamak için bu dönemlerde şehirde gösterime giren filmlerle ilgili yayınlara bakmak, bu filmlerin menşeyini, türlerini ve anlatılarını anlamak adına önemlidir. Filmlerle ilgili eleştirilerde filmlerin geldiği ülkelerin Osmanlı devleti ile olan ilişkisi de muhtemelen etkili olmuştur. Örneğin, Alman film yıldızı Asta Nielsen'le ilgili ağır eleştiriler karşımıza çıkmazken, aynı dönemde İtalya'da aynı tür filmler çekmiş (ve bir kısmı aslında Nielsen'den daha "mütevazı" roller oynamış) olan Pina Menichelli, Lydia Borelli ve Francesca Bertini gibi divalarla ilgili ağır ahlaki yargılar ya da kadınları tuzağına düşüren şarlatan bir karakterin Fransız jönü Roman Navarro'ya benzetilmesi tesadüf olmayabilir (Safa, 1931). İşgal döneminde Fransız ordusu tarafından yasaklanan ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı isimli romanından uyarlanan *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) filminde örneğin İstanbullu ailenin sonunu getiren "düşük ahlaklı" Fransız mürebbiyesi de aynı şekilde tesadüf olmasa gerek. Sinema salonlarındaki ilk protestolardan birinin Fransızca ara yazılara karşı İzmir'de öğrenciler tarafından

<sup>1</sup> Bu konuda yayınlanmış kitap ve yayınlanmamış doktora tezlerinin bir kısmı için bkz.(Balan, 2010; Bozis & Bozis, 2014; Çeliktemel, 2018; Dinç, 2020; Erdoğan, 2017; Odabaşı, 2017; Ortaklan, 2019; Özen, 2007 vb.)

düzenlenmiş olması da benzer bir milliyetçi tepkiyi gösteriyor (Özuyar, 2007: 88). Özellikle erkek yazarların bu dönemde filmlere yönelik eleştirilerinin direkt sinemaya karşı genel bir reddedişten ziyade, İstanbul'daki uluslararası film dağıtım mekanizmaları ve Milli Mücadele ile ilgili olduğunu düşünmek gerekir. Bu nedenle de makalede öncelikle İstanbul'un film piyasasındaki ulus-aşırı dinamiklerine bakılıp, ardından edebi tahayyülde bunun nasıl bir karşılık bulduğunu göstermek amaçlanmıştır. Böylelikle İşgal dönemi İstanbul'unda sinema seyirciliğinin duygusal ve kültürel tarihine çok boyutlu ve feminist bir bakış getirilmesi mümkün olmuştur.

## Uluslar-Arasında Sinema

I.Dünya Savaşı'nın başında İstanbul'daki sinemalar, genellikle bir panorama veya bir seyahat filmiyle (travelogue) başlayan ve nispeten uzun metrajlı bir film, ardından da bir haber filmiyle devam eden ve bir komedi veya kısa bir drama ile sona eren çeşitli filmleri arka arkaya aynı gösterimde sunuyordu. *Stamboul* gazetesinin ilanlarına göre filmlerin büyük ölçüde Fransa, Danimarka, İtalya veya Almanya'dan ithal edildiği anlaşılıyor. *The Last Days of Pompeii*, *Quo Vadis?*, *Mark Anthony* ve *Cleopatra* gibi popüler İtalyan dramaları 1913'ün en iyi filmleri arasında gösteriliyordu (*Stamboul*, 9 Şubat 1914). Bu filmler, 1914'ün başlarında Fransızca ara yazılara karşı protestoların yapıldığı dönemde (B.O.A. DHK. MS. 15/5 3, 1914) Cinéma du Luxembourg'da da gösterildi (*Stamboul*, 9 Şubat 1914). 1914'te gazetelerdeki en popüler filmler, İtalyan yapımları *Spartacus* (Giovanni Enrico Vidali, 1913) ile diva Francesca Bertini'nin oynadığı ve Alexandre Dumas uyarlaması olan *The Clemenceau Affair* (Alfredo de Antoni, 1913) gibi görünüyor (*The Levant Herald and Eastern Express*, 6 Nisan 1914). Aralarında ayrıca Danimarka'dan bir Nordisk Film yapımı olan *Atlantis* (August Blom, 1913) vardı.<sup>2</sup> Başka bir gişe filmi olan ve Alman film yıldızı Henny Porten'ın başrolünü oynadığı *Der Schirm mit dem Schwan* (Carl Froelich, 1916) ilanlarda görünüyor (*Lloyd Ottoman*, 24 Eylül 1917). Bu filmler arasında en büyük ilgiyi *Atlantis*, *Stamboul* gazetesinden almış görünüyor:

Cinéma Américain dünden beri merakla beklenen sansasyonel film Atlantis'i gösteriyor. Harika bir sinema hizmeti aldığımız Pera'da, uzun süredir perdeye gelen en iyi ve en başarılı film olan bu dramaya hayranlıklarını göstermek için seyirciler uzun kuyuklar halinde sıraya giriyor. Hikâyeyi anlatmaktan imtina ediyoruz. Bu, dokunaklı bir gösteri ve

<sup>2</sup> Titanik faciasıyla ilgili yapılmış ilk uzun metrajlı film olan *Atlantis*'in restore edilmiş bir kopyası 2006 senesinde İtalya'da Le Giornate Del Cinema Muto festivalinde de gösterilmiştir.

o nedenle de seyredilmesi gerekiyor. Tüm Pera cumartesisinden beri bu film için koltukları kapışıyor. Atlantis'in gösterimi şehirde gerçek bir olay haline geldi. Cinéma Américain için bu çok büyük bir başarı ve kalabalıklar pek çok akşam boyunca filmi üst üste seyretmekten bıkmayacak. İnsanlar bir kez alkışladıktan sonra, hayranlıklarını göstermek için geri dönüyorlar. Atlantis gibi filmler bu kalabalıkları ve başarıyı hak ediyor (*Stamboul, 26 Ocak 1914*).<sup>3</sup>

1914 yılının yerli ticari basınında ise Alman filmlerine de ilgi gösterildiğini görüyoruz. Osmanlı'nın en yakın müttefiki olan Alman ordusu şehirde baskın bir mevcudiyete sahipti. Nitekim bazı Alman komutanlar, savaş sırasında halkla dayanışmayı kuvvetlendirme amaçlı tarihi ve askeri başarıların hikâyelerini anlatan (örneğin Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşuyla ilgili hikâyeler gibi) tiyatro oyunlarına katıldılar. Alman propaganda filmlerinden biri ise 1915 yılında Ferah Tiyatrosu'nda defalarca "halkın isteği üzerine" gösterilen *Alman Ordusu Tarihinin 300 Yılı* oldu (*Ferah, 1914*). Film, 1870-1871 senesinde Paris savaşı sırasında Bismarck ordusunun kahramanlarını ve 1915 Fransız-Alman savaşında Bavyera ve Saksonya ordularını birlikte gösteriyordu. Aynı programdaki ikinci bir film, İmparator Wilhelm'in yat seyahatlerini ve Alman Donanması'nın 1914'teki manevralarını tasvir ederken, programdaki son üç film 1915 Fransız-Alman Savaşı'yla ilgili başka propaganda filmlerinden oluşuyordu.

*Ferah* gazetesinde Bismarck'ın "Biz Almanlar savaş alanında yalnızca Allah'tan korkuyoruz" şeklindeki Alman ulusunu öven sözlerinin basılması, dönemin Fransızca ve İngilizce gazeteleriyle karşılaştırınca dikkat çekicidir. Bismarck'ın resmi altında verilen bu övgünün Almanca orijinalinde ["Wir Deutschen fürchten Gott, sonst nichts auf der Welt"] "savaş alanı" geçmiş gözüküyor. Osmanlı Ordusu'nun Almanlarla başarılı olacağına dair inancının bir işareti olarak eklenmiş olabilir, ya da belki de bu çeviri, savaşın gerekliliğine ilişkin yaygın tereddütlerin yarattığı güvensizliğin gizli bir ifadesidir. Her durumda, özellikle Osmanlıca basında "imparatorluğun dostlarını" tanımaya yönelik bir ilgi var görünmektedir (*Ferah, 1914*).

Ağırlıklı olarak dönemin Rumca yayınlarını inceleyen Yorgo ve Sula Bozis, 1913-1927 yılları arasında Fransız film şirketlerinden Societe Éclair sinemasının işletmecisi Vasilakis Papadopoulos'un İstanbul'un en popüler sinema işletmecisi olduğunu kaydeder (Bozis ve Bozis, 2014: 89). Bozis'in aktardığı kadarıyla yine Rumca gazetelerde, bu sinemanın 1913 senesinde en ilgi çeken yapımları arasında

<sup>3</sup> Çeviri bana ve Carmen Cvetkovic' e aittir.

yerli ve Alman propaganda filmleri olduğu görülüyor (Bozis ve Bozis, 2014). Öte yandan İngiliz Büyükelçiliği, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden hemen önce İstanbul sinemalarında Alman filmlerinin fazlalığından şikayetçi olarak, İngiliz propaganda filmlerine ihtiyaç olduğuna dikkat çekiyor: “Türkiye'nin büyük şehirlerinde tiyatroların eksikliği yüzünden sinematograf belki de en popüler eğlence biçimidir. İngiliz filmleri şu anda pek bilinmiyor, ancak şüphesiz çok iyi karşılanacaktır. Tüm savaş filmleri geniş bir izleyici kitlesi çekebilir” (Great Britain Foreign Office Turkey, 1914).

1917 senesinin Fransızca gazetelerine göre şehirdeki en sansasyonel filmler halen Alman yapımları gibi görünüyor. Bunlar arasında Osmanlı-Alman ittifakıyla ilgili *İmparator Wilhelm'in İstanbul'u ziyareti* veya *Berlin'de Türk Basını Temsilcileri* gibi haber filmleri var (*Lloyd Ottoman*, 5 Kasım 1917). *Die Tochter der Landstrasse* (Urban Gad, Almanya, 1915) ve *Die Sünden der Väter* (Urban Gad, Almanya-Danimarka, 1914) gibi meşhur Asta Nielsen filmleri; *Der Fluch der Sonne* gibi Maria Carmi filmleri (Robert Reinert, Almanya, 1917); *Der Weg des Todes* (Robert Reinert, Almanya, 1916) ve *Homunculus* (Otto Rippert, Almanya, 1916) seyircileri sinemalara çekmiş görünüyor (*Lloyd Ottoman*, 1-20 December 1917).<sup>4</sup> Aynı yıl İstanbul'un en popüler film yıldızı Pina Menichelli, “tuhaf bir melodram” olan *Tigre Reale*'de (Giovanni Pastrone, İtalya, 1916) yer alır (*Lloyd Ottoman*, 30 Ekim 1917).<sup>5</sup> Hollandalı büyük bir kadın yıldız olan Annie Bos da, *Les abîmes de l'âme*<sup>6</sup> ile İstanbulluların ilgisini çekmiştir (*Lloyd Ottoman*, 2 Aralık 1917). Ek olarak, Danimarka'dan birkaç film sinemalarda gişe başarısı elde etmiş görünüyor. Bu dönemde sinemalarda çok görünen Danimarkalı aktris Rita Sacchetto'nun filmleri ile Emilie Sannon'un oynadığı polisiye film serisi *Nattens Datter* (Kay Van der Aa Kühle, Danimarka, 1916) filmleri de İstanbullulara gösterilmiştir (*Lloyd Ottoman*, 17 Aralık 1917).<sup>7</sup>

<sup>4</sup> *Homunculus*, sevme yeteneğine sahip olamayan ve bu nedenle de insanlardan nefret etmeye karar veren insansı bir yaratığı anlatan ve Dışavurumcu Alman sinemasının en popüler seri filmlerindedir. İstanbul'da da oldukça popüler olmuş olacak ki Reşat Nuri Güntekin'in 1927 tarihli *Bir Kadın Düşmanı* isimli romanının baş kahramanı, fiziksel ve duygusal benzerliklerinden dolayı *Homunculus* lakabıyla anılır (Güntekin, 2000).

<sup>5</sup> *Homunculus*'la benzer şekilde *Tigre Reale* de Türkçe edebiyata Fahri Celal Göktulga'nın Pina Menikelli isimli öyküsü ile konu olur.

<sup>6</sup> Gazetede filmin yalnızca Fransızca başlığı geçiyor, ancak bu başlık internette ya da Hollanda Film Müzesinin kataloglarında yer almış görünmüyor. Film Müzesinin kataloglarında Fransızca başlığı olmayan 1917 yapımları tek Annie Bos filmi *Liefdesoffer* olduğu için *Les abîmes de l'âme*'in *Liefdesoffer* (Maurits Binger, Netherlands, 1916) olduğu düşünülebilir. Kataloglara bakarak makaleye katkı sunan arşivci-küratör Elif Rongen-Kaynakçı ile Mustafa Özen'e teşekkür ederim.

<sup>7</sup>Filmin orijinal ismi *Nattens Datter*.

1919'da İttifak devletlerinin filmlerinin şehirdeki gösterimleri işgal orduları tarafından yasaklanınca İtalyan ve Fransız yapımlarının sinemalardaki ağırlığı daha da artmıştır. O sene gösterilen İtalyan filmleri şu şekilde listelenmiştir: Alberto Capozzi ve Gero Zambuto'nun yönettiği *13 (1917) (Le Courier de Turquie, 1 Nisan 1919)*, Terribili Gonzales'in oynadığı *Il Tank della Morte 1917 Telemaco Ruggeri* yapımı (*Le Moniteur Oriental, 24 May 1919*), Maria Jacobini ve Mathewska ile birlikte oynadığı 1918 Augusto Genina yapımı *Addio Giovinezza (Le Moniteur Oriental, 13 June 1919)*, Francesca Bertini'nin oynadığı 1916 Giuseppe de Liguoro yapımı *Odette (Le Moniteur Oriental, 19 Haziran 1919)*, Lyda Borelli'nin oynadığı Amleto Palmeri'nin 1918 yapımı *Carnavalesca (Le Moniteur Oriental, 4 Temmuz 1919)* ve *Le Journal d'Orient* gazetesinin "İtalyan divalarının arasında en tuhaf ve sapkın" olanı diye duyurduğu Pina Menichelli'nin oynadığı ve Enrico Guazzoni'nin yönettiği 1915 yapımı *Alma Mater* (6 Nisan 1919). Bu ilanı, dönemin İstanbullu erkekleri arasında İtalyan divalara, özellikle de Pina Menichelli'ye karşı yaygın şekilde ifade bulan cinsiyetçi, sansasyonel ve ahlakçı tabirlerin arkasında İslam dinine özgü bir hassasiyet olmadığının bir göstergesi olarak da okuyabiliriz.<sup>8</sup>

İtalyan diva filmlerinin İstanbul'daki popülaritesini yansıtır şekilde çeşitli Francesca Bertini filmlerinin yer aldığı bir "Bertini haftası" gösterimlerine de rastlıyoruz. *Le Journal d'Orient* gazetesi, Bertini'yi "bütün evrenin kendisine hayran olduğu, birincil büyüklükte, şöhreti ve zaferleri durmaksızın yükselen bir yıldız" şeklinde tanımlıyor (*Le Journal d'Orient, 11 Haziran 1919*). *Le Journal d'Orient*'le benzer bir dramatik dil kullanan *Le Moniteur Oriental*, Fransa'nın kısa süreliğine de olsa büyük yıldızı olarak kabul edilen Suzanne Grandais'in oynadığı *Suzanne* filmini (René Hervil ve Louis Mercanton, Fransa, 1916) "gerçek bir sinema şaheseri" olarak tanıtır (*Le Moniteur Oriental, 7 June 1919*). Film, ayrıca "Duygusal, hassas ve belalı bir cazibe ile sizi gözyaşlarına boğacak"tır (*Le Moniteur Oriental, 7 June 1919*). Biri Alman diğeri Fransız asıllı karı-kocanın hikâyesini Fransa perspektifinden anlatan *Alsace* isimli propaganda filmi (Henri Pouctal, Fransa, 1916) gazetede çekildiği yılların "en dokunaklı filmlerinden biriydi ve savaş sırasında Paris'te yüzlerce kez gösterildi. Fransa'yı seven herkes bu filmle gözyaşlarına boğulacak," şeklinde tanıtılır (*Le Moniteur Oriental, 19 Haziran 1919*). Film, savaşın bitiminden sonra İstanbul'daki Fransız otoriteler tarafından beğenilmiş görünüyor.

<sup>8</sup> 1920 ve 30'ların Avrupalı film yıldızları ve onların İstanbullu kadın hayranlarına ilişkin bkz. (Canan Balan, 2017).



Philip Mansel'e göre işgal döneminde İstanbul'un hâlihazırdaki karnaval havasına 10.000 İngiliz, 8.000 Hintli, 8.000 Fransız ve 2000 İtalyan askeri katkıda bulunmuştur: "Arka sokaklardaki yoksulluk ve moral bozukluğunu hariç tutarsak, yabancı asker ve denizcilerin harcayacak paraları vardı... İngiliz Askeri Ataşe Vekili Harold Armstrong için, 'Hayat neşeli, kötü ve zevkliydi. Kafeler içki ve dansla doluydu. Memleketteki engellerden hiçbiri yoktu'(Mansel, 1995). Bahsi geçen "şenlik havası", 1917 Devrimi'nden kaçan Rusların İstanbul'a gelişiyle daha da yoğunlaşır. Göçmen Rus soyluları, İstanbul'un gece hayatı ve eğlence sektöründe de güçlü bir varlık göstermiş görünüyorlar.<sup>9</sup> 1920'de İstanbul'a gelen sessiz film yıldızı Ivan Mozhukhin de aralarında yer alır. Mozhukhin, İstanbul'da kendi yazdığı ve oynadığı *L'Angoissante Aventure* (Yakov Protazanov, Fransa, 1920) filminde de rol almıştır (Deleon, 2003: 68-69).<sup>10</sup> Film, Rusların İstanbul'a, oradan da Marsilya ve Paris'e göç etmesini anlatır. Filmin post-produksiyonunun Fransa'da bir Méliès stüdyosunda devam ettiği varsayılıyor (filmreference.com, 2008).

Jak Deleon'dan öğrendiğimiz kadarıyla bir kısmı zamanla İstanbullulaşan göçmen Ruslar, film sektöründe ağırlıklı olarak sinema salonlarında (sessiz çekilen) filmlere eşlik eden müzisyenler olarak çalışmış görünüyorlar. Örneğin Ivan Ivanovic Poliansky, Majik Sinemasının orkestra şefliği yapmıştır. İddialara göre Poliansky filmlerin zayıf kısımlarını müziğiyle telafi ediyordu, hatta bazı başarısız filmlere müziğiyle seyirci çekmeyi dahi başarmıştır; öyle ki "müziksever seyircilerin Majik Sinemasına Poliansky'nin orkestrasını dinlemek için gittiği de bilinir" (Deleon, 61). Majik Sinema için çalışan bir diğer Rus müzisyen ise piyanist ve eski bir barones olan Valentine Taskin'di. Taskin'le yaptığı söyleşiden aktaran Deleon'a göre sinema ve lokallerin neredeyse hepsinde Rus müzisyenler çalışıyordu (101). Onun da ailesi, tıpkı Ivan Mozhukhin gibi sonradan Paris'e taşınsa da kendisi İstanbul'da kalmaya karar verdi: "Artık tam bir İstanbulluydum. Evliydim. Hareketli ve güzel bir yaşantım vardı. Beyoğlu'nu çok seviyordum; müziği ve müzisyenleri, beni dinlemeye gelen şık beyleri ve hanımefendileri, sinemayı ve operetleri çok seviyordum. Onların bir parçasıydım, ayrılmam mümkün değildi" (Deleon, 102).

<sup>9</sup> Bkz. (Ar, 2019).

<sup>10</sup>Filmin restore edilmiş hali, 22. Giornate del Cinema Muto programında "*Mozhukhin: The Paths of Exile*" seçkisinde 2003 senesinde, 2018'de de İstanbul Sessiz Sinema Günleri'nin "Osmanlı İmparatorluğundan Görüntüler" seçkisi kapsamında gösterildi.

İstanbul'da yayınlanan başka bir Fransızca gazete olan *Le Journal d'Orient*, 1919 senesinde Compagnia Italiana Trafficon l'Oriente (C.I.T.O.) adıyla geçen bir İtalyan film dağıtım şirketinin yakın zamanda İstanbul'da şube açacağını yazar (*Le Journal d'Orient*, 6 Mayıs 1919). C.I.T.O.'nun bu dönemde Doğu film pazarına hâkim olduğu iddia ediliyor:

Bu, sinema tarihinde benzeri görülmemiş, cesur ve büyük ölçekli bir girişim. C.I.T.O.'nun güçlü yapısı, Doğu ülkeleri için İtalyan film prodüksiyonunun tamamını oluşturan Cines, Itala-Film, César ve Ambrosio gibi şirketlerin filmlerini satın almasını sağlamıştır. Bütün büyük İtalyan şirketleri bu yeni oluşuma prodüksiyonları için ayrıcalıklı haklar verdiler, ancak bununla da yetinmeden C.I.T.O. ihtiyaca göre seçilmiş ülkelerde dağıtılmaları için İtilaf devletlerinin en iyi filmlerini elde etti. Sonuç olarak, C.I.T.O.'nun tüm "Yıldızlar" ve filmleri üzerinde münhasır hakları vardır [Borelli, Bertini, Menichelli, Hesperia, Gys, Jacobini, Makowska gibi büyük film yıldızlarının içeren bir liste verir]. Genel merkez Roma'da, ancak yakında Konstantinopolis'te bir ofis açılacak (*Le Journal d'Orient*, 6 Mayıs 1919).<sup>11</sup>

C.I.T.O., İstanbul'a ilişkin ulaşılabilen mevcut başka kaynaklarda bahsedilmemesine karşın, özellikle İtalyan yapımı ancak genel olarak İtilaf Devletlerine ait filmlerin şehirde gösterilmesini hedefleyen bir dağıtım şirketi gibi gözüküyor.<sup>12</sup> Ek olarak haberden isimsiz bazı işadamlarının ülkeye gayrimeşru şekilde İtalyan filmleri ithal ettiğini, C.I.T.O.'nun bu duyuru ile sinema sahiplerini uyardığını ve sadece C.I.T.O.'nun dağıtım için telif haklarına sahip olduğunu, ihlal edenlerin ise yargılanacağını öğreniyoruz (*Le Journal d'Orient*, 6 Mayıs 1919).

1920 ve 1921 yıllarında dağıtımçı firmaların listesi şu şekilde karşımıza çıkıyor: Magic Societé Internationale des Films et Cinémas, Comptoir de Cinématographe "Atlas", Zenieri, Levant Kinematograph, Silbermann, Zarb, Mamo, Societé des Établissements Gaumont, Silbermann, Stasis, Vaccaro, Weinberg, (The Annuaire Oriental Ltd., 1921: 706). Şehirdeki belli başlı sinema salonlarının isimleri Annuaire Oriental'de kaydedildiği kadarıyla Étoile, Apollon, Amphi, Cosmographe, Central, Orientaux Royal, Palace, Éclair, Luxembourg, Majestik Cinéma, Magic, Osmanlı,

<sup>11</sup> Çeviri bana aittir.

<sup>12</sup> Şirketin faaliyetlerine ilişkin bkz. Reich, 2015). Ayrıca, Cito-Cinema ismiyle film imal edip, dağıtım yapan bir İtalyan şirketin 1921 tarihli bir filmi BFI'nin sitesinde de görünüyor bkz. « Cito-Cinema » <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b95344551> Ek olarak 1921-1922 senelerinde İsveç-ABD-İtalyan ortak yapımı diva filmleri üretip gösterime sokmuş Cito-Film'e rastlıyoruz. « Cito-Film » WorldCat <https://www.worldcat.org/search?q=no:185488750+OR+no:185477569+OR+no:185495561+OR+no:185473871+OR+no:185474385+OR+no:185474243+OR+no:185486434+OR+no:185488361+OR+no:185474828+OR+no:938270889>.

Pathé, Ottoman, ve Russo Américain olarak geçiyor (706). Bu salonlara ek olarak, Mustafa Gökmen'in çeşitli broşürlerden ve Tevfik Çandar'ın 1933 tarihli yazı serisinden derlediği kadarıyla işletmeciliğini Osmanlı asıllı Müslümanların yapmış olduğu Park, Jale ve Yeni Milli sinemalarını da not düşmek gerekir (Gökmen, 1991: 31-32). İtalyan C.I.T.O. şirketi dışında 1921 senesinde belli başlı uluslararası film şirketleri, İsviçre (Magic Societé Internationale de Films et Cinémas), İngiliz (Levant Kinematograph Company) ve Fransız menşeiili şirketler (Société des Établissements Gaumont ve Union Cine-Théâtrale D'Orient –Pathé Frères'in filmleri) şehirde film piyasasının lideri haline gelmiş görünüyor (Annuaire Oriental, 706).

Bu yıllarda İstanbul'da gösterime giren filmlerin geneli Batı Avrupa yapımı olan uluslararası ve kimi zaman ulus-aşırı kökenleri düşünüldüğünde, bu ülkelerle doğrudan ticari alışverişleri olan geniş Gayrı-Müslim nüfusun yanı sıra Osmanlı devletinin Akdenizle olan kültürel ve ekonomik ağları da akılda tutulmalıdır. Ülkenin Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Almanya ile olan yakın ilişkisi İstanbul film piyasasındaki Alman hâkimiyetini özellikle savaş propagandasına uygunluğu açısından açıklıyor. Sonraki yıllarda film pazarını neredeyse tamamen ele geçiren İtalyan ve Fransız yapımlarının yoğunluğu ise kapitülasyonların, Akdenizdeki ticari ağların ve özellikle de şehrin bu devletler tarafından işgaliyle birlikte düşünüldüğü zaman daha anlaşılırdır.<sup>13</sup> Özellikle de işgal, kaçınılmaz olarak İtilaf Ordularına sinemasal bir hâkimiyeti de sağlamış görünüyor. Başka bir deyişle, İstanbul halkının “düşman ülkelerin” kurmaca ya da propaganda formunda sunulan ideolojileriyle, fantezi dünyasıyla ve hayal gücüyle iç içe olduğundan ve resmi olmasa da sömürgeci bir “işgal” sinemasından bahsedebilmek mümkün görünüyor.

İlk yerli filmler, esas olarak Osmanlı ordusu tarafından ve ordu desteği için yapılmıştır.<sup>14</sup> Film gösterimlerinin ve tiyatro oyunlarının incelenmesi ise yine işgal devletlerinin kontrolüne tabii idi. 24 Ocak 1919'da İçişleri Bakanlığı, İttifak Devletleri'nin (Almanya, Avusturya, Macaristan ve Bulgaristan) filmlerinin yasaklandığına dair bir mektup almıştır (Özuyar, 2007: 28). Aynı yıl Malul Gaziler

<sup>13</sup> Öte yandan, Amerikan filmlerinin şehirde bu kadar az gösterime girmesinin nedenleri ise İkinci Dünya Savaşı'na kadar ABD ile Osmanlı devletinin ticari ilişki eksikliği kadar Amerikan sinemasının Birinci Dünya Savaşı'na kadar küresel film piyasasında baskın olmamasına da bağlı bkz. (Abel, 1999). Ancak sonraki on yılda, özellikle 1920'lerin ortalarında, Erken Cumhuriyet döneminde Avrupa yapımlarının yerini Amerikan filmleri almaya başladı bkz. (Balan, 2010).

<sup>14</sup> OsmanlıDevletinde üretilen propaganda filmleri için bkz. (Filmer, 1984; Özen, 2007; Kirel ve Kasap Ortaklan, 2018; Çeliktemel Thomen, 2010).

Cemiyeti tarafından yapılan *Mürebbiye* filmi (Ahmet Fehim, 1919), Fransız Ordusu tarafından Fransız kadınlarını küçük düşürdüğü için sansürlenmiştir. Cemiyetin sinemacılarından ve Lale Filmin kurucularından Sabahat ve Cemil Filmer'in ayrı ayrı yazmış oldukları anıları bu dönemde yerli film yapımının karşılaştığı güçlükleri anlatmaları açısından çok değerlidir (Sabahat Filmer, 1983, Cemil Filmer, 1984). İzmir'in işgaline karşı Asri Kadınlar Cemiyetinin organize ettiği Sultanahmet mitinginde konuşmacı olan Halide Edip Adıvar'ı çeken Cemil Filmer, İngiliz Ordusu kayıt almayı yasakladığı için çekim sırasında kamerasını saklamak zorunda kaldığını anlatır (C. Filmer, 100). Bu mitinglerden birinde konuşmacı olan Sabahat Filmer de o sıralarda Ordu Film Merkezinde staj yapmaktadır (S. Filmer, 33). Bu olaydan birkaç ay sonra, savaşın bitimiyle ülkedeki tek yerli film yapım şirketi olan Ordu Film Merkezi de İtilaf Kuvvetleri tarafından kaldırılır. Yine de, merkez müdürü ve çalışanlar ekipmanlarını saklayarak Harp Malulleri Cemiyetine bağlı bir film şirketi kurarlar. İşgal sırasında yaşanan kısıtlamalar sadece İttifak kuvvetlerinin filmleri ve yerli film yapımının çektikleri zorluklarla sınırlı değildir, örneğin Fuat Uzkınay ve diğer gazilerin şehrin Anadolu yakasında işlettikleri sinema salonu da kapatılır (C. Filmer, 107).

## Metinler Arasında Sinema

İşgal şartları altında, İstanbullular sinemanın büyük ölçüde tüketicisi/alımlayıcısı konumunda idi. Türkiye yapımı kurmaca ve propaganda filmleri yerli basında genelde eleştirilerle karşılaşmış ve birçoğu kayıp statüsünde olsa da halen *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) ve *Bican Efendi Vekilharç* (Ahmet Fehim, 1919) filmlerinden kalan parçalar (iki filmin de tamamına erişilemiyor) Mimar Sinan Üniversitesinin Sinema-TV arşivinde seyredilebilir. Bunlar dışında yukarıda listelendiği üzere daha çok Avrupa melodramları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında popüler hale gelen Fransız-İtalyan diva ve vamp filmleri özellikle yoğun olarak gösterilmiş görünüyor. Dönemin İtalyan filmleri çoğunlukla on dokuzuncu yüzyıl roman ve tiyatro oyunlarında popülerleşen Fransız melodramlarından uyarlanmakta idi.<sup>15</sup> Türkçe erkek yazarların önemli bir kısmı ise sinema seyircilerini kadın olarak tasvir ediyordu. Zihinsel süreçlere veya sömürgeciliğe ilişkin sinema metaforlarıyla karşılaşmak nadiren

<sup>15</sup> Angela Dalle Vacche, İngiltere ve Fransa'yla karşılaştırınca dönemin İtalyan edebiyatının zayıf oluşu ve operanın gösteri sanatlarına olan hakimiyeti nedeniyle İtalyan oyun ve romanlarından ziyade Fransız tefrika romanlarından İtalyan sinemasına adaptasyon yapıldığını yazıyor, bkz. Vacche, 2008, 13).

mümkün olsa da<sup>16</sup>, İtalyan ve Fransız filmlerinin kadınlar üzerindeki olumsuz ahlaki etkisine verilen dikkat daha çarpıcıdır.

1920 ve 1930'ların bazı roman ve hikâyeleri, İstanbullu kadınların İtalyan divalarıyla özdeşleşmeye özel bir cazibe duyduğunu vurgular. Bu vurgu yalnız kurmaca edebiyata özel de değildir. Örneğin, Sermet Muhtar Alus, *Akşam* gazetesindeki haftalık köşesinde eski sinemaları anlattığı yazılarında Mary Bel, Gabrielle Robinne, Pina Menichelli, Lyda Borelli ve Francesca Bertini 'nin İstanbullu hayranlarını alaycı bir dille anlatır. Alus, bu yıldızlar arasında kadınların en çok taklit ettiğinin Menichelli olduğunu düşünüyordu: “Şuh bir poz alacaklar mı Pinavari, hemen dekolte yakayı bir omuzun alt yamacına çekişler: birdenbire başı arkaya atarak histerik jestler eşliğinde, ağız yarı açık ve gözler yarı kapalı” (Alus, 2001, 64). Burada Alus'un film yıldızlarının güçlü personalalarına duydukları hayranlıktan kendi özne konumlarını yitirdiğini ima ettiği, kadınlara karşı özellikle küçümseyici bir ton kullandığı tespit edilebilmektedir..

Fahri Celal Göktulga'nın 1921 tarihli kısa öyküsü ise direkt *Pina Menikelli* ismini taşır (1973: 81-85). Öykü, Menichelli'nin *Tigre Reale* filmindeki (Pastrone, İtalya, 1916) ana karakterlere hem fiziksel hem davranış açısından benzeyen bir kadınla erkek arasındaki aşk ilişkisine odaklanıyor. Dramatik yapı ilerledikçe, benzerliklerin görünenin ötesine geçtiğini anlıyoruz. Kadın, tıpkı filmdeki Menichelli karakteri gibi trajik geçmişi nedeniyle romantik ilişkilerde güçlük çeker. “Sinemanın tesadüfleri”ne referans veren ve aynı zamanda anlatıcı konumundaki ana karakter, filmdeki türden bir karşılaşma anında kadına yaklaşmak için yine filmde tüyo alır (Göktulga, 83-84). Tıpkı filmin sevgilileri birleştiren finalinde olduğu gibi hikâyeye de kadının başını erkeğin omzuna dayayarak teselli bulmasıyla sona erir. Hem Alus hem de Göktulga, Menichelli'yi İstanbullu kadınların kalbine yakın bir figür olarak görüyor. Ancak Alus, kadınların Menichelli'ye yakınlıklarını basitçe bir özentisi ve taklitçilik olarak değerlendirip, kadınların kendilerini özne olarak ortaya koyamayışı şeklinde yorumlayarak alay ederken, Göktulga'nın erkek anlatıcısı-kahramanı, kadın karakterin yıldızla olan melankolik bağına inanmakla kalmıyor, aynı zamanda hikâyesindeki karakterle filmdeki karakter arasındaki yakınlığı büyüleyici bulup, şiirsel

<sup>16</sup> Nazım Hikmet'in 1930'larda yazdığı yazı ve şiirleri özellikle Amerikan ve Britanya sinemalarının emperyalizm ve sömürgeciliğine odaklanır, bkz. (Altuğ ve Balan, 2015). Öte yandan dini bir lider olan Said Nursi, filmleri ahlaki açıdan yozlaştırıcı bulsa da öğretilerinde sinemayı İlahi bir metafor olarak çok yoğunlukla işler, bkz. (Balan, 2016).

bir biçimde tasvir ediyor. Bu bağlamda Göktulga, okurlarının Menichelli'nin filmlerine olan aşinalıklarını oyunbaz bir stilde ele alıyor ve seyircilikle hayranlık arasındaki bağları selamlıyor.

İstanbul kadınların İtalyan divalarına olan ilgisini ele alan ikinci bir edebi kurmaca, Peyami Safa'nın 1923'te yazmış olduğu ve 1919 senesinde İstanbul'da geçen romanı *Sözde Kızlar*'dır (Safa, 2004). Safa, Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda daha da kozmopolitleşen şehir kültüründeki ahlaki "yozlaşmayı" tasvir ederken, özellikle kadınlara karşı Göktulga'nın anlatısından çok daha acımasız davranır. "Modern ve geleneksel", "İtilaf Güçleri ve Milli Mücadele ruhu" ile "Doğu ve Batı" şeklinde ikilikler üzerinden belirlediği temada Safa, geleneksel cinsiyet rollerine bir tehdit olarak filmlerde tasvir edilen tarz romantizm ve eğlenceye dayalı bir hayatı kurgular. Romanın anti-kahramanı Behiç, daha önce Batı Avrupa'da seyahat etmiş ve yaşamıştır. Dönemin romanlarında bolca rastlanan züppe stereotipini tekrar eder şekilde Behiç de üst sınıf, kadınsı ve alaycı bir kişiliktir.<sup>17</sup> En büyük motivasyonu, genç bir Anadolu kızı olan naif Mebrure'yi baştan çıkarmaktır. Behiç'in eski sevgilisi Belma ise İtalyan melodramlarını seven ve sinema oyuncusu olmayı arzulayan "hafif-meşrep" bir İstanbulludur. Kendisinden haber alamadığı ve savaş gazisi olan babasını aramak için köyünden İstanbul'a gelen Mebrure, "yozlaşmış" kuzenleri olan Behiç ile Nevin'in yanına taşınır. Behiç'in kızkardeşi olan Nevin, moda ve film yıldızlarına takıntılı olduğu için anlatıcının sürekli kınadığı bir karakter olarak tasvir edilir. Yazar, bu saplantıyı eleştirmek için çoğu sahneyi savaş, işgal ve yoksunluk zemininde kurgular. Bu karşıtlıklar arasında Safa, Mebrure'yi de kendisine benzetmeye çalışan Nevin'in makyajını yaklaşık bir sayfadan uzun ve detaylı olarak anlatır ve ağzından şunları yazar: "Eğer sürmenin üstüne bunu sürmezsem renk tabii olmaz. Bütün Avrupa aktrisleri bu kulörü kullanıyorlar." (Safa, 35).

Belma, zengin ve hür bir film aktrisi olma arzusu ile ahlaki çöküşten muzdarip bir gösteriş kurbanı olarak yansıtılır. Yeteneklerini teşhir etmek için ev partilerinde çeşitli filmlerden sahneler sergiler. "Belma'nın aktrisliğe hevesi meşhurdu. Daha çarşafa girmeden evvel, Şehzadebaşı sinemalarından aldığı tesirlerle aktris olmaya karar vermiş, o günden beri, her yerde her vesile ile bu arzusunu anlatmış, ara sıra meclislerde monologlar söylemiş, tek roller temsil etmiş idi. Bu kızın sinemaya ve aktrisliğe zaafı o dereceydi ki, emeline kavuşmak için mukaddes tanıdığı her şeyi

<sup>17</sup> Bkz. (Parla, 2013; Gürbilek 2004).

fedâ edebileceğini açıkça söyledi” (Safa, 50). Belma, bu partilerden birinde savaşla ilgili üzücü haberlerin yarattığı ağır atmosferi hafifletmek için Lyda Borelli'nin oynadığı bir sahneyi taklit eder. Ancak bu hareketi romanın vatansever karakterlerince garipsenir. Bu bağlamda sinema, filmlere olan hayranlıkla dikkati dağılmadan uyanık kalabilen zihinlere ihtiyaç duyan milli mücadele ruhundan bir tür “kaçış” metaforu gibi kullanılır. Anlatıcının ahlakçı bakış açısından Belma, kendisini Viyanalı ünlü aktrislerle tanıştıracığına söz veren “züppe” Behiç ve sevdiği “yozlaşmış” melodramlar sayesinde “düşmüş bir kadına” dönüştürülür.<sup>18</sup> Belma'nın erkek kardeşi de yaşadığı çöküntüden dolayı Şehzadebaşı'ndaki sinemaları suçlar. Belma, mütevazı, orta sınıf bir aileye mensup bekâr bir kadın için yakışsız bir şekilde Behiç'ten gayri meşru bir çocuğa hamile kalır. Sonrasında Mebrure'nin peşine düşen Behiç'e karşı Mebrure'yi uyaran Belma, okuyuculara kendi çöküşünde filmlere ve aktrisliğe olan tutkusunun oynadığı rolü anlatır:

Aktris olmak! Aktris olmak! Huu... Dehşet! Bir aktris, ne serbesttir, ne iyi, rahat, eğlenceli yaşar! Eğer bir sinemaya girebilirse Avrupa'ya gider, Amerika'ya da görür, para da kazanır, şöhret de alır, beğenilir de, sevilir de, alkışlanır da... mükemmel, mükemmel... diyordum... ismimden başlayarak, kendime ait, her eski şeyi bıraktım: Hatice'ydim, Belma oldum. Cerrahpaşa kızıydım, Beyoğlu kadını oldum. Eskilerin “yapma” dedikleri, ihtiyarların çirkin buldukları, hocaların günah saydıkları ne varsa merakla ve zevkle yaptım... Behiç, aktrislerin Viyana'da yaşadıklarını anlattı bana kendi el yazılarıyla imzalarını ve kartpostallarını gösterdi (Safa, 155).

Behiç, İstanbul burjuvazisinden günahını gizlemek için bebeği öldürür. Böylece Belma'nın intihar etmesine neden olur ve bunun için de Belma'nın ağabeyi tarafından suçlanır. Behiç, sorumluluğu üzerinden atmak için Belma'nın oyuncu olma arzusuna yüklenir: “Zaten onların [anne ve bebeğin] başına gelecek buydu. Belma Pinamenikellivari ölmek istediğini bana söylediler” (Safa, 182). Gerçekten de Belma'nın başına gelenler, tipik bir Menichelli filmine benzer. Örneğin *La Storia di una Donna*'da (Eugenio Perego, 1920) Menichelli'nin karakteri, Behiç gibi zengin bir erkek tarafından baştan çıkarılıp hamile kalır ve bebeğini kaybeder. Bu durumdan rahatsız olacak orta sınıf ahlakına sahip seyirci teselli bulsun diye sonunda kendi karakteri de

<sup>18</sup> Sinema oyuncularının yaşamına duyulan özentinin yarattığı hayal kırıklıkları Miriam Hansen'in tasvir ettiği 1930'lar Şangay sinemasındaki “yıldızlıkla birlikte gelen gösteriş, dekadans ve trajedi”yi yankılar gibidir. Osmanlı topraklarının deneyimlediği Batılı devletlerin işgali ile Şangay'ın 1930lardaki yarı-sömürge konumu arasındaki paralellikler kurmacaların benzerliğini de açıklıyor olabilir. Hansen'in makelesindeki odak Hollywood'un kadınlar için özgürleştirici bir modernleşmenin işaretlerini vermesinin yanı sıra geleneksel toplum yapısında yarattığı kırılma. Tam da bu nedenlerle 1920'ler ve 30'lar Batı sinemasına verilen ahlaki tepkilerde Çin'de de yaşanan benzer bir durum nedeniyle Osmanlı entelektüelleri pek yalnız sayılmaz, bkz. (Hansen, 2000).

ölmek zorunda kalır. Belma'nın anlattıklarından kafası karışan Mebrure, daha önce kendisine yabancı gelen gösterişli hallerine karşın, Belma'ya ölüm döşeğinde yardım etmek ister. Safa, bu noktada Mebrure'yi, acı çeken kadın film karakteriyle duygusal olarak özdeşleşen kadın seyircileri andırır bir şekilde konumlandırır. Safa'nın roman boyunca en sevecen davrandığı karakter olan Mebrure, kendisi sinemadan hoşlanmasa da ironik bir şekilde yazarın roman boyunca eleştirdiği 'basmakalıp kadın seyirci' gibi tepki verir.

*Sözde Kızlar*'ın 1924 senesinde Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uyarlanmış olması ayrıca ironik olsa da filmin kopyaları maalesef şimdilik bulunmuyor. Her durumda, kadın seyirciliği konusu romandaki gibi film tarafından da sorunsallaştırıldıysa şayet, film, hem paradoksal bir öz-düşünüm (*self-reflexivity*) örneği hem de 1960'ların Yeşilçam melodramlarında oyuncu olmak için evden kaçan kadın hikâyelerinin öncülü olabilir. Öte yandan, romanın karakterlerinin hoşlandığı filmler, Safa'nın perspektifinden işgal ülkelerinin kaçış sineması örnekleri olarak hep İtalyan ve Fransız melodramları olur. Yerli bir yapım olarak *Sözde Kızlar* filmi hikâyenin filmlerle özdeşleşmeye dair eleştirisinin sinemanın özüne dair olmadığını daha belirginleştirmiş olabilir. Belki de dönemin İstanbullu kadınları, kurgusal genç kadınların İtalyan melodramları tarafından "yozlaştırılışını" gösteren yerli bir film seyretmişlerdi.

Benzer temada başka bir roman, Mehmet Rauf'un 1925 senesinde yayınlattığı *Genç Kız Kalbi*, sinemaya yozlaştırıcı bir kültür ürününden çok yanıltıcı bir rehber olarak bakıyor. Roman kahramanı Pervin, babasının isteklerine karşı çıkarak, sinema ve edebiyattan bildiği büyüleyici Avrupalı yaşam tarzlarının peşinden İstanbul'a gider. Peyami Safa'nın aksine Rauf, özgür ruhlu kadın karakterine biraz daha sempati gösterir, ancak ataerkil toplumu karşısına alan bu kadın için de mutluluk yoktur. Pervin kendi alçakgönüllü geçmişini beğenmeyen, "batılılaşmış" sevgilisi tarafından terk edilir. Filmlerde gördüğü hayat ile İstanbul'da yaşadığı arasındaki büyük farklardan kaynaklanan hayal kırıklığını günlüğünde kaydeder (Rauf, 1997: 8).

İtalyan sessiz melodramları ve diva filmleri üzerine yazan Angela Dalle Vacche'nin bulgularına göre, Belma ve Pervin'in hikâyelerine benzer hikâyeler vardır.<sup>19</sup> İtalyan sinemasına negatif bakan Türkçe roman yazarlarının, edebi karakterlerini film karakterlerinden derin bir şekilde etkilenip adeta onlar tarafından

<sup>19</sup> Bkz. (Vacche, 2008).



ele geçirilmiş bir şekilde konumlandırabilmeleri için bu filmleri çokça seyretmiş olmaları gerekir. Safa'nın daha geç tarihli *Sinema Delisi Kız* romanı da (1931), sinemaseverliğin genç kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerinden benzer şekilde bahseder. Ancak bu sefer yine hem romantik aşk hem de başrol oyunculuğu vaat eden karakter aslen bir Türk olan ama Fransız jönü André Roanne taklidi yapan bir şarlatandır. "Sinema delisi kız" Sabiha'yı sık sık stüdyo dairesine götürür ve burada oyunculuk yeteneklerini test etme bahanesiyle hayali filmler sahneler. Sonunda Sabiha "Sinema gözlerimi kör etti, dünyayı olduğu gibi görmeyi bıraktım," der ve bitirir: "Bu ülkede var olan tüm kötülükler sinemadan geliyor!" (Safa [Server Bedii adıyla], 1931: 120).

Peyami Safa'nın asıl endişesi, sinemanın kurmacayla gerçek arasındaki sınırları bulanıklaştırarak etkilenmeye açık kadın karakterlerini (dolayısıyla kadın okurlarını) büyülediğine olan inancından kaynaklıdır. Onun gözünde modern bir aygıt olarak sinema, kamusal ve özel alan ile güvenli ev ve tehlikeli şehir sokakları, en nihayetinde de geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki sınırları zayıflatıp "işgalci" ülkelerin yozlaşmış ahlaki değerlerini dayatarak kadınlar için tehlike arz ediyordu. Yine de Safa'ya göre asıl tehlike, sinemanın kendisi değil, gündelik yaşamda giderek daha belirgin hale gelen farklı yaşam tarzları, züppe erkekler ve disipline ihtiyacı olan saf kadınlardı. Nurdan Gürbilek, bu dönemin romancılarının karakterlerine kendi kaygılarını yansıttığını savunur (Gürbilek, 2004: 17-50). Kadın karakterler belki de bu nedenle sinema gibi "Batı'nın etkilerine karşı açık ve savunmasız görünürler. Bu nedenle, bu romanlardaki hayali kadın seyirciler aslında belki de gerçek kadınlarla hiç ilgili değildir, hatta belki de aslında erkek romancıların kendi kültürel etkiye dair duydukları endişelerle ilgilidir.<sup>20</sup> Bu bağlamda, Türkiye'de "kültürel etkilenme"nin toplumsal cinsiyet ve Batılılaşma anlatılarıyla ilişkisine bakmak önemlidir. Batılılaşma anlatısı, yer yer Türkiye kültürünün kendisinden daha sofistike ve ileride varsayılan Batının pasif bir alımlayıcısı olduğunu ima ediyor olabilir (Ahıska, 2003). Cemal Kafadar, Osmanlı Devleti ile Bizans İmparatorluğu arasındaki kültürlerarası alışverişe atıfla, patriarkanın cinsel ilişkiyi bir güç ilişkisi gibi

<sup>20</sup> Ancak kadın seyirciliğe dair bu tür atıfların sadece yazarların hayal ürünü olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır. Dönemin kimi gazete yayınlarında da sinemanın kadınlar için tehlikeli olabileceğine dair söylemlerle karşılaşılmaktadır, bkz. (Türe, 2007). 1920-1922 arasında Fatma Cevdet hanımın yazdığı mektuplarda da sinemaya olan sevgisi sıklıkla yer alır. Hatta bir yerde annesinin kendisinin sinemaya olan tutkusu için "yakında sinema şehitleri olacağız" dediğini kaydeder. Bkz. (İstekli, 2013).

kurguladığını ve bunun da “kültürel etkilenme”yle paralellikleri olduğunu vurgular (Kafadar, 1996: 25). Kafadar’a göre etkileyici, nüfuz eder ve gurur duyar gibidir, etkilenen ise nüfuz edilen ve böylece utanç duyan taraf gibidir. Başkalarından etkilenen taraf, ilişkideki "pasif" partner gibi davranmış ve "tohumlanmış"tır (25). Bu dönemin Türkçe romanlarının da çoğunda Batıdan etkilenmeye dair bir endişe hâkim olmuş ve belki de Osmanlı aydınları arasında bir nüfuz edilme kaygısı yaratmıştır.<sup>21</sup> Belki de bu kaygı, daha sonra erkek yazarlar tarafından kendi kurguladıkları kadın seyirciye, Batı sinemasının etkisine kapılmışlık şeklinde yansıtılarak rahatlatılmıştır.

Bu yansıtma, sinemanın Batılı bir form olmasından öte işgalci ülkelerden birinin filmlerinin şehre hâkim olması nedeniyle bir "etkilenme endişesi"nden kaynaklanıyor. Erkek yazarların Batıyı ve Batılılaşmış ya da orta sınıf kadın karakterleri karikatürize ettiklerini veya bu yazarların “ana” vatanın işgali üzerinden duydukları suçluluk, yetersizlik, kayıp ve yas duygularını ulusal bir alegori olarak yansıtmalarına sıklıkla rastlıyoruz.<sup>22</sup> Osmanlı aydınları arasında sinemanın sosyokültürel statüsü, kadınların film seyirciliğine katılımı ve sinemanın “yabancı” ya da “düşman ülke yapımı” statüsü ile sınırlandırılmaz. Yine de özellikle de savaş ve işgal yılları sırasında kimi erkek yazarların sinema seyirciliği ile kadınlar arasında yaptıkları atıflardan kaynaklı bir eril ve kültürel kaygıdan söz etmek mümkün.

## Özne ve Metinler Arasında Sinema

İncelenen dönemde kurgu yazında sinemayla ilgili en ayrıksı yaklaşımlardan birisine Halide Edip’in eserlerinde rastlanılmaktadır. Türkiye yapımı erken dönem uzun metrajlı filmlerden birisi olan *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923), Halide Edip’in Kurtuluş Savaşı hakkında yazdığı bir roman uyarlamasıdır. Halide Edip’in filmle olan ilişkisi romanı yazmakla sınırlı kalmamış gibidir, filmin yapımına da müdahale ettiği iddia edilir (Çalışlar, 2010: 295). Bu dönemin filmlerinde Müslüman kadınların rol alması henüz uygun bulunmazken, Halide Edip’in tüm rollerin Müslüman kadınlar tarafından oynanması konusunda ısrarları üzerinde Bedia Muvahhit başrolü alır. Filmin kendisine ulaşamamakla birlikte yine de *Sözde Kızlar* gibi *Ateşten Gömlek* romanında da sinemaya referanslarla karşılaşılmaktadır. Öte yandan Halide Edip’in

<sup>21</sup> Nurdan Gürbilek, Batılılaşmanın Türkçe edebiyata Boverist bir tür kapılma endişesi ve içiştirilme korkusu getirdiğinden bahseder, bkz (Gürbilek, 2004).

<sup>22</sup> Bu konuda derinlikli bir psikanalitik yorum için bkz. (Parla, 2013).

sinemayı metinde geçirdiği yerler Safa'ninkinden çok daha az olmakla birlikte daha derinlikli bir yaklaşım göstermektedir.

Sinema, Halide Edip'in metinlerinde genelde bilinç ve zihinsel işleyiş metaforları olarak yer alır. *Ateşten Gömlek*'e tekil olarak bakıldığında ise savaş cephelerinin sinematik bir hatırlayış, nostalji ve bilişsel bir süreç gibi anlatıldığı görülmektedir. (Adıvar, 2007: 175-176). Örneğin, karargâhta çalan müzik, aynı zamanda anlatıcı olan ana kahraman Peyami'ye dönemin sessiz film müziklerinin notalarını hatırlatır. Seyrettiği tüm savaş manzarası, onun için arka plandaki melodi sayesinde analog filmlerdeki gibi aslen hareketsiz olan kareleri akış halinde izleme deneyimini yaratır. Dönemin filmlerinin mizansen açısından güçlü oluşu ve uzak manzara planlarının üstüne gelen müzik nedeniyle, seyrettiği bu manzara Peyami'ye sessiz filmlerin eşlik ettiği canlı müzik etkisi yaratmıştır.<sup>23</sup> Halide Edip, okura bu duyguyu verebilmek için sinema metaforundan yararlanır ve böylelikle metnin sinemasallaşmasına şahit olunur. Müzik devam eder, film durur ve sonra Peyami dökülen kanı izlerken tekrar oynamaya başlar. Peyami için o anda savaşa tanıklık etme deneyimi, sinemada orkestra eşliğinde bir film seyretmek kadar sinestetiktir.<sup>24</sup> Her iki deneyim de anlatıcının ruhuna uzak bir gerçeklik olarak bağlanır, yalnızca gözlemlenebilir, ancak bütünüyle kavranamaz. Başka bir benzetme, baş kadın karakter Handan'ın adını taşıyan daha önceki bir Halide Edip romanında da görülür. 1912'de yazılmış olan bu mektup roman, sinemadan "boş ve anlamsız" olarak bahsederken, iyileşmekte olan bir hastanın kayıp hafızasının yavaş yavaş zihne geri dönüşünü sinemasal imgelerle ele alır (Halide Edip Adıvar, 2007: 158). Kahramanın bu görsel iç yolculuğunda sinema, acı verici ama yabancılaşmış bir hatırayı betimlemek için kullanışlı bir analogi haline gelir.

1923'te Halide Edip, yine Kurtuluş Savaşı'nı anlatan ve sinemaya uyarlanan *Vurun Kahpeye* adında bir roman daha yayınlamıştır. Roman, milli mücadeleye katılmak için İstanbul'dan Anadolu'ya giden idealist genç bir kadın öğretmenin, muhafazakâr bir kasabada yalnız bir kadın olarak yaşadıklarını anlatır:

Ve Aliye'yi oraya kadar getiren hayat ve his yıldırımını onu odanın ortasına kadar, Tosun Bey'in karşısına kadar şimşek kudretiyle yolladı. Ve Tosun

<sup>23</sup> Erken sinema ve sessiz film döneminin manzara ağırlıklı üslubu için, bkz. (Gunning, 2010; Peterson, 2018)

<sup>24</sup> Film ve sinestezi arasındaki ilişki, özellikle erken sinema dönemi adına Josh Yumibe tarafından tarihselleştirilmiş, çağdaş sinema için de Beugnet tarafından teorize edilmiştir, bkz. (Beugnet, 2012; Yumibe, 2012).

Bey bu hayat yıldırımıyla vurulmuş gibiydi. Arkasında bıraktığı otuz senelik cenk ile cidal ile hatta sergüzeştle dolu hayatın bütün sahneleri küçüldüler, birleştiler, bir sinema dekoru gibi geriye çekildiler ve bu ince ateşli yüzdeki menekşe renkli, ateşli iki göz, seyyal bir ateşe benzeyen nar çiçeği goncasından ağzın adı bir çerçevesi oldular. Tosun Bey şimdiye kadar ne yaşamış, ne de bir şey görmüş ve hissetmişti. O, sade bu gözlerin ve bu dudakların ateşi ve hayatıyla yepyeni ve kadir bir hayatla doğmuştu ve bütün gördüm ve yaşadım zannettiği şeyler çok defa kanını akıttığı bu harikulade memleket, harabiyet sahaları, gölgesi altında bu kadar vatan evladı ölen güzel bayrak, bu narin kızın ve Tosun Bey'in korkunç ve yeni heyecanının bir çerçevesi, sadece bir sahasıydı. Tosun Bey ve bu güzel kız, işte bu ihtilal, bu nihayetsiz meşakkat günlerini birdenbire canlandıran iki hayat oyuncusunun sahnesinden başka bir şey değildiler ([2007] 2021: 69).

Yukarıdaki alıntı, bir karakterin geçmişinden farklı anları bir arada anlatan montaj sekans ve dönem sinemasında çok kullanılan üst üste bindirme gibi sinemasal anlatım biçimlerine benzerlik gösterir. Montaj sekans tekniği, farklı bakış açılarını bir araya getirerek duygu durumlarına ve öznelliklere yer verir. Eisenstein'in *Battleship of Potemkin* (Potemkin Zırhlısı, 1925) filmindeki meşhur Odessa merdivenleri sahnesi bu tür tematik bir montaj sekansına ünlü bir örnektir. Halide Edip'in yaptığı gibi farklı zamanların tematik biçimde birleştirilmesi ise daha çok hatırlama, hayal kurma ya da rüya görme gibi öznel ve bilişsel eylemler üzerine kurulu ve belki de tesadüfî şekilde kadın yönetmenlerin filmlerinde sıkça görebildiğimiz bir montajı andırır. Örneğin Lois Weber'in *Shoes* (Ayakkabılar, 1916) filmindeki rüya sahnesi ya da *Where Are My Children* (1916) filminin sonundaki spekülâtif gelecek sahnesi veyahut 1927'de Germaine Dulac'ın yaptığı *L'invitation au voyage* (Seyahate Davet) filminden fantezi sahneleri, üst üste bindirmeler ile çok zamanlılık ve öznellik duyularını güçlendirir. *Ateşten Gömlek*'teki sahnenin anlatımında da benzer bir imgesel geçişlilik kullanılır. Halide Edip, açmakta olan bir çiçeğin bir ağza dönüşünü tarif ederken yalnızca bir sahne dekoru gibi imge kullanımı yapmıyor, normalde bir arada düşünülmecek çeşitlilikte imgeleri adeta sinematik bir montajla üst üste getiriyor. Bir aşkın zihinsel işleyişinin bu görsel tasviri, direkt sinema dekoru benzetmesiyle okuyucu için daha da anlaşılır hale getirilir. Yıllar sonra yazdığı bir başka romanında, hafızasının işleyişini sinema metaforlarıyla yüklü bir şekilde anlatırken Halide Edip şunları yazar: "Hayat, sinemadan başka bir şey değil. Tek farkı, sinema adama daha fazla heyecan veriyor," der ([1962] 2016: 81).

Halide Edip, 1922'de Kurtuluş Savaşı ile ilgili *Dağa Çıkan Kurt* adlı başka bir kitap daha yayınladı. Kitap, farklı karakterlerin bireysel olarak anlattığı farklı

öykülerden oluşur. Hikâyelerde karakterlerin savaş cephelerini ve akan kanı seyrettiği zamanlar için sinema metaforları kullanılır (Halide Edip, [1922] 2014). “Kurdun Memleketinde” başlıklı öykü, karakterlerden birinin Viyana’da seyrettiği bir film ve bu filmin kendi memleketinin kaderi ve hayatıyla anıştırdığı paralellikler üzerine kuruluşuyla öne çıkar (2014: 219-224). Halide Edip’in beyaz adamlar tarafından kaçırılan bir kurtla ilgili olarak anlattığı bu filmin konusu itibarıyla bir Jack London uyarlaması olan *The Son of the Wolf* (Norman Dawn, ABD, 1922) olma ihtimali yüksek görünmektedir. Hikâyedeki karakter, Osmanlı topraklarının işgaliyle birlikte Viyana’ya kaçmıştır. Burada gittiği sinema salonundaki seyircilerin tamamı işçi ve alt sınıflardan oluşmaktadır. Filmin afişi, karlı bir tepede uluyan beyaz bir kurdu gösterir, Halide Edip filmin başlığını "Kurt Evi" olarak çevirmiş ya da kendisi doğrudan böyle koymuştur. Film başladığında anlatıcı, artık İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yunan orduları tarafından işgal edilen kendi ülkesini düşünmeye başlar. Milliyetçiliği kimi noktalarda adeta ırkçılık düzeyine çıkmış hikâyenin<sup>25</sup> tamamı karakterin film üzerine olan izlenimlerinden ibarettir. Yazar, dört açgözlü adam tarafından sömürülen güzel, bağımsız, vahşi ve sevgi dolu bir yaratık olan kurdun hikâyesini Batılı işgalcilerin sömürdüğü kendi ülkesininkine benzetir. Yazar, hayali (veya gerçek) bir filmin yarattığı duygusal bir deneyimi, işgal edilmiş ülkesini özleyen bir karakter aracılığıyla milliyetçi ve nostaljik duyguları kışkırtmak için kullanır.

Halide Edip’in kurgusal yazınının sinemaya yaklaşımında Birinci Dünya Savaşı-Kurtuluş Savaşı bağlamlarında milli bir meseleyi yansıtmaya derdine ya da ahlakçı-yargılayıcı bir duruşa rastlanabilmektedir. Bu açılardan Peyami Safa’ya ve bu yazıda ele alınan diğer yazarlara benzerlikleri vardır. Ancak Halide Edip’i diğerlerinden ayıran en önemli husus, bu yaklaşımının felsefi, bilişsel ve sinema ile edebiyat arasındaki estetik paralellikleri kurgulayan yanlarının oluşudur. Diğer yazarların bu döneme odaklanmış eserlerinde sinema ile edebiyat arasındaki montaj, paralel kurgu, flashback gibi estetik ve biçimsel benzerliklerden çok özellikle Fransız ve İtalyan sinemalarına karşı cinsiyetlendirilmiş bir kültürel etkilenme teması görülür. Halide Edip’te bu estetik yakınlıkların yoğun oluşu, belki de savaşın yarattığı travmaların derinliğine inebilen bir yaklaşımla travmanın görsel ve bilişsel işleyişlerinin ele alabilmesindedir. Belki de yazar savaşa cepheden bizzat kendisi tanık olduğu için, belki de zaten savaşı doğrudan anlattığı için meselenin travma

<sup>25</sup> Örneğin, “Bu sahnedeki kurt da sevmeyi o kadar güzel bildiği için ve sevdiği şeylere dokunan yâd elleri parçalamayı bildiği için, ırkımın tabii ve daimî timsali kalacaktır.” (2014, 221).

boyutuna inebilmeyi becermiştir. Sinemanın özellikle Deleuzecü bir yaklaşımla<sup>26</sup> bazı kolektif travmalarla direkt şekillenebildiği düşünüldüğü zaman bu benzerlikler biraz daha anlaşılır olabilir.

## Sonuç

Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un işgali ve Kurtuluş Savaşı yıllarında İstanbul'da ilk uzun metrajlı kurmaca filmler yapılmış olmakla birlikte şehirde sinema hayatına baskın olan filmler, ulus-aşırı karakteristikler gösteriyor ve çoğunlukla Batı Avrupa yapımlarından oluşuyordu. Savaşın kaybedilmesiyle birlikte yasaklanan Alman ve Avusturya filmleri nedeniyle bir noktadan sonra özellikle İtalyan ve Fransız filmlerinin önemli bir hâkimiyeti söz konusuydu. Belki de bu nedenle erkek yazarların Osmanlı kadınlarının popüler Avrupa filmlerini beğenmesine yönelik eleştirilerinde ve tahayyüllerinde milliyetçi bir direniş rol oynamaya başlamıştır. Bir tür kültürel etkilenme endişesi ile bu filmlerin seyircilerini "kırılgan, zayıf ahlak ve karakterli" kadınlar olarak "etkilenmeye açık" hayal etmeyi tercih ettiler. Filmlere bu kadar yer ayrılması ise gerçek hayatta yazarların kendilerinin bu filmleri seyretmiş ve üzerlerine uzun uzun düşünmüş olduklarını gösteriyor. Bu bağlamda, sinema seyirciliği, pasif bir tüketim kültürünün parçası ve Batılılaşmanın kadınlara yönelik bir jesti olarak da değerlendirilmiştir diyebiliriz. "Etkilenme endişesi" ile bağlantılandırılan hatıralar ve kurmaca yazının yanı sıra gazete raporları da bu nedenle bu yazının belkemiğini oluşturmuştur.

Savaşın sona ermesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasına ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına da yol açmış, ardından da sinema, ulus inşasının hizmetinde bir eğitim aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Her ne kadar milli yapım süreci bu yazının konusu olmasa da sinemanın Türkiye toplumunda bu türden bir işlevinin olduğunu da not etmek gerekir. Halide Edip'in yazınında sinemanın ele alınışı erkek meslektaşlarına kıyasla metaforlar üzerinden ilerliyor ve savaş, travma, hafıza ve nostalji ile iç içe geçerek sinema estetiğine yaklaşıyor. Sinemanın bilişsel süreçler ile paralelliğini ilk ortaya koyan felsefecilerden Henri Bergson'un dönemin

<sup>26</sup> Deleuze'ün özellikle ikinci sinema kitabında ele aldığı zaman-imge kavramı, İkinci Dünya Savaşının yarattığı travmanın görselleştirilmesi üzerinedir. Travma ve hafızanın bölünmesi üzerinden filmlerin zaman temsillerini zihin süreçlerine benzetir Deleuze. Bkz (Deleuze, 2013). Deleuze, her ne kadar zaman-imge kavramını daha çok İkinci Dünya Savaşı sonrası filmler için düşünse de Halide Edip'in yaklaşımı zaman-imge'yi hatırlatır şekildedir. Film-felsefesinin bir çalışma alanı olarak film araştırmaları literatüründe yerini almasında Deleuze'ün bu yaklaşımının da önemli bir yeri vardır (Martin-Jones, Brown, 2012).

İstanbullu entelektüelleri arasında da yaygınlığı düşünülünce (Demir, 2019), Halide Edip'in düşünce dünyasında da bunun izleri olduğunu varsayabiliriz. Ancak bu varsayımdan öte yazarın sinemaya bakışında film seyretme ile insan psişesi arasındaki yakınlıkların imgelerle ele alındığını bir kez daha vurgulamak gereklidir. Halide Edip'in yazın üslubu ile sinemanın paralelliği, romanlarının uyarlamalara yatkınlığı da düşünülünce daha da netleşebilir. Her halükârda İstanbul'un bu çok dilli döneminde sinema hayatının metinler arasında yansıtılışında tekil bir temsiline rastlanılmamaktadır. Dönemin Türk/Osmanlı filmlerinin arşivlerin durumu nedeniyle kapsamlı ve sistematik bir şekilde incelenememesi sinema tarihi araştırmacılarını seyirciliğin tarihine yönlendirebiliyor. Bütün bu nedenlerle çok dilli bir toplumun sinema tarihinin araştırılmasında yalnızca resmî belge ve süreli yayınların değil kurmaca yazının da aydınlatıcı olduğu görülebilmektedir.

## Kaynakça

- Abel, Richard (1999). *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*. Berkeley: University of California Press.
- Adivar, Halide Edip (1986). *Dağa Çıkan Kurt*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Adivar, Halide Edip (2007). *Ateşten Gömlek*. İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, Halide Edip (2007). *Handan*. İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, Halide Edip (2014). *Türk'ün Ateşle İmtihanı*. İstanbul: Can Yayınları
- Adivar, Halide Edip (2021). *Vurun Kahpeye*. İstanbul: Can Yayınları.
- Alus, Sermet Muhtar (2001). *Eski Günlerde*. İstanbul: İletişim.
- Ahıska, Meltem (2003). "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern." *The South Atlantic Quarterly*, 102 (2/3): 351-379.
- The Annuaire Oriental Ltd. (1921). *Annuaire Oriental: Commerce, Industrie, Administration, Magistrature de L'Orient*. I The Annuaire Oriental Ltd: İstanbul.
- Altuğ, Fatih ve Canan Balan (2015). "Kaybederim Ben Kendimi Filmin Gidişinde': Nazım Hikmet'te Sinema İzleği." *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 12: 7-27.
- Ar, Bilge (2019). "İşgal İstanbul'unun Kentsel Dönüşümünü Beyaz Ruslar Üzerinden Okumak." *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, 1: 101-122.
- Balan, Canan (2010). *Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of St Andrews.
- Balan, Canan (2016). "Islam, Consciousness and Early Cinema: Said Nursî and the Cinema of God." *Film-Philosophy* (20): 47-62.
- Balan, Canan (2017). "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul." *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Christine Gledhill ve Julia Knight (der.) içinde. İllionis: University of Illinois Press. 53-65.
- Beugnet, Martine (2012) *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Başbakanlık Arşivi (1914). *B.O.A. DHK. MS. 15/5 3*.
- Başbakanlık Arşivi (22 Kasım 1919). *İ. DUİT, 116/19*.



Başbakanlık Arşivi (15 Şubat 1914). DH.K MS, 15/5\_3.

BFI. Cito-Cinema. <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b95344551>. Erişim tarihi 22 Mayıs 2022.

Bozis, Yorgo ve Sula Bozis, (2014). *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. İstanbul: YKY.

Çalışlar, İpek (2010). *Halide Edip*. İstanbul: Everest.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2010). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda 1908-1922." *Kurgu* 23 (1): 1-17.

Çeliktemel-Thomen, Özde (2018). *Cinema Contested: Regulation of Cinema in the Late Ottoman Empire* (Yayımlanmamış doktora tezi). University College London.

Dalle Vacche, Angela (2008). *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Texas: University of Texas Press.

Deleon, Jak (2003). *Beyoğlu'nda Beyaz Ruslar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Deleuze, Gilles (2013). *Cinema II: the time-image*. Londra: Bloomsbury Publishing.

Demir, Zafer (2019). "Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman". *NOSYON: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, (3): 1-20.

Dinç, Enis (2020). *Atatürk on Screen: Documentary Film and the Making of a Leader*. Londra: I.B. Tauris.

Erdoğan, Nezih (2017). *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*. İstanbul: İletişim.

Ferah (1914). No: 57.

Film Reference. <http://www.filmreference.com/Directors-Pe-Ri/Protazanov-Yakov.html>. Erişim tarihi: 10 Haziran 2022.

Filmer, Cemil (1984). *Hatıralar: Türk sinemasında 65 yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlâncılık.

Filmer, Sabahat (1983). *Atatürk Yolunda Büyük Adımlar*. İstanbul: Gül Matbaası.

Gökmen, Mustafa (1991). *Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları.

Göktulga, Fahri Celal (1973). *Bütün Hikâyeleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Great Britain Foreign Office Turkey (1914). *Report for the Year 1913 in the Trade Record of the Consular District of Istanbul*. London: H.M.S.O.
- Gunning, Tom (2010). "Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides." *Cinema and Landscape*. Harper, G., ve Rayner, J. (der.) içinde. Bristol, UK: Intellect: 31-71.
- Güntekin, Reşat Nuri (2000). *Bir Kadın Düşmanı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Gürbilek, Nurdan (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hansen, Miriam (2000). "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism." *Film Quarterly*, 54 (1): 10-22.
- İstekli, İ. Bahtiyar (2013). *Fatma Cevdet Hanımdan İhsan Beye Yakılmamış Mektuplar*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kafadar, Cemal (1996). *Between Two Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Kırel, Serpil ve Oya Kasap Ortaklan (2018). "Alman İmparatory II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu Son Ziyareti (1917)." *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 9 (1): 113-158
- Le Giornate del Cinema Muto (2006). 25<sup>th</sup> Pordenone Silent Film Festival Programme.[http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed\\_precedenti/edizione2006/edizione2006\\_frameset.html](http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2006/edizione2006_frameset.html). Erişim tarihi: 10 Haziran 2022.
- Le Courier de Turquie. 1 April 1919.
- Le Moniteur Oriental. 24 May 1919.
- Le Moniteur Oriental. 13 June 1919.
- Le Moniteur Oriental. 19 June 1919.
- Le Moniteur Oriental. 4 July 1919.
- Le Journal d'Orient. 6 April 1919.
- Le Journal d'Orient. 11 June 1919.
- Le Moniteur Oriental. 7 June 1919
- Le Journal d'Orient. 6 May 1919, 2.

Lloyd Ottoman. 24 September 1917.

Lloyd Ottoman. 5 November 1917.

Lloyd Ottoman. 1-20 December 1917.

Lloyd Ottoman. 30 October 1917

Lloyd Ottoman. 2 December 1917.

Lloyd Ottoman. 17 December 1917.

Mansel, Philip (1995). *Constantinople: City of World's Desire 1453-1924*. Londra ve New York: Penguin Books.

Martin-Jones, David ve William Brown (2012). *Film and Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Odabaşı, İ. Arda (2017). *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Ortaklan, Oya Kasap (2019). *Erken Sinemanın Aynasından Osmanlı - Alman İlişkileri (1895-1918)*. İstanbul: Libra Kitap.

Özen, Mustafa (2007). *De opkomst van het moderne medium cinema in de Ottomaanse hoofdstad Istanbul, 1896-1914* (Yayımlanmamış doktora tezi). Utrecht University.

Özuyar, Ali (2007). *Devlet-i Aliyye'de Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.

Parla, Jale (2013). *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Peterson, Jennifer (2018). "The Image in Early Cinema: Form and Material." *Early Cinema in Review: Proceedings of Domitor*. Tom Gunning, Scott Curtis, Philip Gautier ve Joshua Yumibe (der.) içinde. Indiana: Indiana University Press. 94-101

Rauf, Mehmet (1997). *Genc Kız Kalbi*. İstanbul: Arma Yayınları.

Reich, Jacqueline (2015). *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*. Bloomington: Indiana University Press

Safa, Peyami [Server Bedii, adıyla]. 1931. *Sinema Delisi Kız*. İstanbul: Semih Lutfi Basimevi.

Safa, Peyami (2004). *Sözde Kızlar*. İstanbul: Alkım.

Stamboul. 26 January 1914.

Stamboul. İstanbul: 9 February 1914.

The Levant Herald and Eastern Express. 6 April 1914.

Türe, Fatma (2007). *Images of Istanbul: Women in the 1920s* (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi.

Yumibe, Joshua (2012). *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism (Techniques of the Moving Image)*. New Jersey: Rutgers University Press.

WorldCat. Cito Film.

<https://www.worldcat.org/search?q=no:185488750+OR+no:185477569+OR+no:185495561+OR+no:185473871+OR+no:185474385+OR+no:185474243+OR+no:185486434+OR+no:185488361+OR+no:185474828+OR+no:938270889>.

Erişim tarihi : 22 Mayıs 2022.



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 475-496

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1102258

# ***Cinematic Spaces of Istanbul Through the Foreign Lens: Hollywood Studio Era, Spy Films and Touristic Experience\****

**Sezen Kayhan & Ayşegül Kesirli Unur\*\***

## **Abstract**

As a connecting point between the Orient and the Occident, the Turkish metropolis of Istanbul has inspired foreign filmmakers for decades. Hollywood studio films from the 1930s to the 1950s fabricated the image of Istanbul as an exotic city of espionage. These films were produced in Hollywood studios which later added landscape stock footage during editing. With analyzing five films: *Stamboul Quest* (1934), *Background to Danger* (1943), *Journey into the Fear* (1945), *Flame of Stamboul* (1951), and *5 Fingers* (1952), this study intends to show how foreign filmmakers created the image of Istanbul in Hollywood studio era and continued to use the same images later in films produced on location. Selected films which use Orientalist imagery offer the spectators a virtual touristic experience. Similar to the immersion of the tourists within the cultural authenticity that is staged and performed for them, cinema can offer a “distant immersion” for the spectators (Corbin, 2014). Although the city’s representation transformed to a certain degree depending on the dominant ideological views of the international setting, the iconic images of Istanbul in early spy films from the 1930s continue to appear in contemporary productions of the genre in an attempt to offer a familiar pleasure in a new context.

**Keywords:** Cinematic city, spy film, Istanbul, Hollywood studio era, Orientalism.

---

\* Received: 12/04/2022. Accepted: 15/08/2022

\*\*Sezen Kayhan: Johannes Gutenberg University of Mainz, Institute of Film, Theater, Media and Cultural Studies, Orcid no: 0000-0001-6772-6154, skayhanm@uni-mainz.de  
Ayşegül Kesirli Unur: Bilgi University, Department of Film and Television,  
Orcid no: 0000-0002-1442-8038, aysegul.unur@bilgi.edu.tr

**\*\*Araştırma Makalesi\*\******Yabancı Gözüyle İstanbul'un Sinemasal  
Mekânları: Hollywood Stüdyo Dönemi, Casus  
Filmleri ve Turistik Deneyim\******Sezen Kayhan & Ayşegül Kesirli Unur \*\*****Öz**

Şark ve garp arasında bir bağlantı noktası olarak görülen İstanbul, yıllardır yabancı sinemacılar ilham vermektedir. 1930'lardan 1950'lere kadar çekilen Hollywood stüdyo filmleri, İstanbul'u egzotik bir casus şehri olarak resmetmiştir. Bu filmlerin neredeyse tamamı Hollywood'daki stüdyolarda çekilmiş, daha sonra gerçeklik etkisini artırmak için kurguda manzara görüntüleri eklenmiştir. Bu çalışma, *İstanbul Görevi* (1934), *Tehlikenin Ardı* (1943), *Korku Ülkesine Yolculuk* (1945), *İstanbul Alevi* (1951) ve *Ankara Casusu* (1952) isimli beş filmi analiz ederek, yabancı film yapımcılarının o dönemde bu filmlerle nasıl bir İstanbul imajı ürettikleri ve daha sonra bu imajın nasıl kalıcı hale geldiğini keşfetmeyi amaçlamaktadır. Oryantalist imgelerin kullanıldığı bu seçilmiş filmler, izleyicilere sanal bir turistik deneyim sunmaktadır. Turistlerin kendileri için sahnelenen kültürel otantikliğe kapılmalarına benzer şekilde, sinema da izleyicilere "uzaktan mekâna çekilme" tecrübesi sunmaktadır (Corbin 2014). Bu filmlerde yer alan İstanbul imajı yıllar içinde, uluslararası egemen ideolojik görüşlere bağlı olarak belirli ölçüde değişse de, 1930'ların erken dönem casus filmlerindeki İstanbul'un ikonik görüntüleri, günümüzde Batılı izleyiciye tanıdık bir turistik zevk sunmak için kullanılmaya devam edilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Sinemasal şehir, casus filmi, İstanbul, Hollywood stüdyo dönemi, Oryantalizm.

---

\* Geliş tarihi: 12/04/2022. Kabul tarihi: 15/08/2022

\*\*Sezen Kayhan: Johannes Gutenberg Mainz Üniversitesi, Film, Tiyatro, Medya ve Kültürel Çalışmalar Enstitüsü

Orcid no: 0000-0001-6772-6154, [skayhanm@uni-mainz.de](mailto:skayhanm@uni-mainz.de)

Ayşegül Kesirli Unur: Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Orcid no: 0000-0002-1442-8038, [aysegul.unur@bilgi.edu.tr](mailto:aysegul.unur@bilgi.edu.tr)

## ***Cinematic Spaces of Istanbul Through the Foreign Lens: Hollywood Studio Era, Spy Films and Touristic Experience***

### **Introduction**

Istanbul has long been an attraction for travellers in pursuit of the exotic and a lure for artists in search of inspiration. Its geographical location as a bridge connecting East and West, its historical and cultural richness and its beautiful nature have impressed many non-Turkish filmmakers. As the film scholar Ahmet Gürata explains, Istanbul has been a popular location for international films since the inception of cinema (Gürata, 2012: 14-15). During Hollywood studio era, filmmakers mainly interested in the unique spy stories rather than the city itself, so they preferred to create Istanbul in their own studios as they imagined. They depicted the city as an Eastern, exotic and dangerous place where encounter with the other is risky but inevitable. When films started to be produced in real locations in Istanbul in the 1960s, the city's image slightly changed in parallel with Turkey's close relations with the West. However, most of the iconographical images of the city persist in all these eras despite the difference in political contexts. The Orientalist and exotic images that once dominated Hollywood productions continued to be used in different degrees and Istanbul is still represented as a chaotic Eastern city in more recent films such as *Skyfall* (2012), *Two Faces of January* (2014), *The International* (2009) and *Taken 2* (2012).

The representation of Istanbul in spy films has previously been analysed mostly through contemporary mainstream films by different scholars. Akser analyses *Skyfall* and *Taken 2* showing how Orientalism is still alive in recent Hollywood films taking place in Istanbul (Akser, 2014). Behlil et.al also look at the production of *Skyfall* in Istanbul and how Bond films use exotic non-places as a staple of the brand (Behlil, Prado and Verheul, 2020). Dodds explores the geopolitical significance of two earlier Bond films *From Russia with Love* (1963) and *The World is Not Enough* (1999). He suggests that after Turkey became a North Atlantic Treaty Organization (NATO) member in 1952, its representation also changed as a security and resource-based commodity still exploiting infiltration and intrigue to a certain degree (Dodds, 2003:

125-156). Pamir follows Dodd's argument with comparing two spy films about World War I (*Stamboul Quest*, 1934) and World War II (*5 Fingers*, 1952). He agrees that with the NATO membership of Turkey, the Hollywood representation of the city is Westernized (Pamir, 2015). Even though the representation of Istanbul slightly changed with Turkey's closer political relations to the West in the 1950s, the stereotypical images are still dominant in the 1960s–70s and in more recent films.

This article, particularly interested in the imagination of the city during the Hollywood Studio System, aims to explore earlier Oriental cinematic imagination and the touristic experience it offers in early Hollywood films. It focuses on five Hollywood films entitled as *Stamboul Quest* (1934), *Background to Danger* (1943), *Journey into the Fear* (1945), *Flame of Stamboul* (1951), and *5 Fingers* (1952). Films are chosen on the basis of the criterion of being produced and distributed by minor and major studios between the years of 1930s and 1950s<sup>1</sup>. However, in an attempt to identify the persistence of similar illustrations of the city in later films, the analysis additionally mentions films from post-studio era.

The article analyses the films with the method of discourse analysis, finding its source material mainly in the iconographic representation of Istanbul in the selected case studies. With this method, it investigates the discursive imagination (Rose, 2016: 198-201) of Istanbul in the Hollywood studio era and relates this imagination to the intention of offering a touristic pleasure to the Western audiences through films. In this way, the article associates the persistence of depicting Istanbul as an exotic location in the Middle East to the continuing touristic interest in the city. In the first section, the article focuses on the mental mapping of the cinematic city. Then it looks at the genre formation in Hollywood studio era by particularly concentrating on spy films and discusses the touristic experience that these films offer to Western spectators as an established genre convention. In the last section, it analyses the selected case studies based on this background. In this way, the article intends to understand the representation of Istanbul in the early years of cinema in Hollywood

---

<sup>1</sup> Accessibility of the films is an additional criterion in this selection.



and explain what kind of images continues to persist in contemporary spy films which characterize Istanbul as a cinematic city.

## **Cinematic City and Mental Mapping**

Since the advent of film, cities became diverse cinematic entities. Various scholars explored the relationship between cinema and the city especially in the context of modernity (Mennel 2008, Barber 2002, Bruno 1997 and 2007). As the cities are the centres of technological development, “the growth of cinema was intimately tied to the growth of cities, and the cities were also associated with the development of movie theaters as urban sites of entertainment and distraction” (Mennel, 2007: 5). Correspondingly, the city is constructed by representations and images as well as built environments (Fitzmaurice, 2001: 20). There is reciprocal relationship between city and cinema, as the city being both represents and being represented. According to André Bazin (2005), a part of the ontology of film is built upon geographical and geological foundations. The filmmaker can give the city a character through the lens and this character can be realistic or imaginary. Imaginary portrayals of lesser-known lands are closely related to the mental maps.

Cinematic mental mapping creates an idea of a particular geography which is mostly unknown or defined by stereotypes by the audience. For Jameson, in the context of film a mental map accounts for both the representation and the mode of production and global circulation. In reference to Fredric Jameson, Tom Conley states that:

[...] the individual viewer would be a ‘topographer’ who tries to link the contradictions found in a particular place—a sequence in a film, or the decision to study a film that belongs to a time and space entirely foreign to the context in which it is chosen to be seen—to a greater “geography” or a world map, in which an assessment of the cartography of the overall (and generally sorry) condition of our planet is tendered (Conley, 2007: 19).

Viewers approach the films with pre-defined geographical norms which are not independent from global power relations and perspectives. López (2002) emphasizes that filmmakers are not without prejudices or ideological motives. Considering the East-West dichotomy, cinematic representation of the East is mostly shaped by the familiar discourse within the framework of Orientalism. In his seminal work Edward

Said looks at Orientalism as a construct that implies a primordial difference between the West and the East. The “dogmas of Orientalism” define the Orient as irrational, inferior and underdeveloped; while the West is rational, superior and developed. This constructed difference also justifies the West’s control over the East (Said, 1978). The studio films analysed in this study address these issues of power and domination. Analysing city films give the opportunity to explore these networks and power relations.

Nowell makes a distinction between the two types of city films. One is the kind of film that is “mostly studio-shot [...] and often offers a generally dystopian vision of an undifferentiated city which is either unidentifiable with any actual place or only loosely so” (Nowell-Smith, 2001: 101). Films like *Metropolis* (1927) and *Blade Runner* (1982) are examples. The second type is the location-shot films that use mostly identifiable places. “The attraction of films in this second category can be touristic, as personal dramas are played out against attractive backdrops - San Francisco in Hitchcock’s *Vertigo* (1958) or Venice in Joseph Losey’s *Eva* (1962)” (Nowell-Smith, 2001: 101).

In case of the early studio films on Istanbul, Nowell’s two categories merge. These early films are produced in studios but they also offer a touristic experience. They combine both built environments in the studios and touristic attractions through the use of stock city footages. The early spy films present a dangerous and exotic city with a diverse crowd that is created using the pre-coded signs of a touristic gaze which is simultaneously reconstructed by the films. The representation of Istanbul in these films offers a shallow encounter based on an illusionary portrayal which is a common trait of the spy film genre.

### **Hollywood Studio System, Spy Films and Touristic Experience**

Hollywood studio system started to be formed in the 1930s after the film industry in the United States turned into an oligopoly during the era of silent films. With the introduction of sound to cinema, the industry gained a new structure which did not change for the next twenty years. Five major (Paramount, MGM, Fox, RKO, Warner Bros.) and three minor production companies (Columbia, Universal, United Artists)

controlled the production, distribution and exhibition of films and dominated the industry (Thompson and Bordwell, 2019: 189-190). During this era, the film industry which was already standardized to a great extent worked like a “factory” in order to appeal to a mass population and controlling all areas of production, distribution and exhibition gave the major and minor production companies the platform to understand the ways of speaking to the hearts of the audiences (Schatz, 1981: 4). Although the vertical integration of the production companies was dismantled by the U.S. Supreme Court in 1948, as Thomas Schatz underlines “[b]y this time, however, Hollywood had read the pulse of its popular audience in developing an engaging and profitable means of narrative cinematic expression, the conventions of feature filmmaking were firmly established” (Schatz, 1981: 5).

Genres were among the major foundations of this system. By depending on “a combination of novelty and familiarity” (Buscombe, 1995: 21), film genres offer the audiences the pleasure of recognizing familiar patterns of narrative, theme and iconography in new contexts (Schatz, 1995: 93). Among these patterns, genre iconography which “involves the process of narrative and visual coding that results from the repetition of a popular film story” (Schatz, 1981: 22) plays a key role in the instant recognition of a film’s genre. According to Thomas Schatz, the process that leads to this instant recognition relies heavily on intertextuality. Audiences are able to identify a generic icon when it is repetitively used in various films which are categorized in the same genre. However, as Schatz underlines, genre iconography does not only involve visual coding of the narrative. Thematic values that these generic icons point at are equally significant for creating a genre’s iconography. He states that:

[a] genre's iconography reflects the value system that defines its particular cultural community and informs the objects, events, and character types composing it. Each genre's implicit system of values and beliefs—its *ideology* or world view—determines its cast of characters, its problems (dramatic conflicts), and the solutions to those problems (Schatz, 1981: 24).

In other words, Schatz emphasizes that, together with its ideological implications, a genre’s iconography belongs to the intention of solving societal problems through the narrative of genre films in a ritualistic manner.

This intention becomes apparent in a generic text such as spy film which is frequently inspired by the political and social climate of the time and reflects the dominant ideological views of the country of origin. This association leads to the frequent transformation of the spy figure in different eras. For instance, when influenced by the political conditions of the 1930s, espionage turned into a justifiable act. The villainous portrait of the spy figure is depicted as an upper-class gentleman who is accidentally or unwillingly drawn into the world of intrigue, conspiracy and violence in order to defend democratic values against authoritarianism (Booth, 1990: 139).

In all these periods, travel can be considered as a foundational element of spy fiction. For instance, travel, especially to “exotic” locations and tourism are central characteristics of Ian Fleming’s James Bond novels (Seed, 2003: 126). By considering the frequent preference of spy films to set their stories in multiple, sometimes “exotic”, spaces, it can be asserted that spy films offer a touristic experience for spectators. According to Amy Corbin, the textual elements of films can construct the spectators as virtual tourists even if the narratives do not include any kind of travel. The cinematic experience invites the spectators to a virtual cultural landscape and exposes them to various kinds of cultural practices that belong to a physical location together with the opportunity to get to know the space from the perspective of different people. In this sense, for Corbin, spectatorship can be approached as a virtual travel experience that closely resembles tourism. In the touristic experience, the unease is consoled by the provided distance between the site and the tourist. This is accommodated by virtuality in the case of a cinematic experience. Similar to the immersion of the tourists within the cultural authenticity that is staged and performed for them, cinema can offer a “distant immersion” for the spectators (Corbin, 2014: 314-318).

When spy films choose Istanbul as a location to set their stories, they offer the spectators a virtual touristic experience. On the one hand, this experience can be approached as a way to represent the glamour of the spy’s profession by explaining his many travels, encounters and collaborations as well as love affairs with characters from diverse cultures. On the other hand, this encounter can easily turn

into a shallow touristic experience depending on the film's description of the local setting and the local figures, as well as the spy's activities and relations there.

According to John Urry (1995), various practices that are not commonly associated with tourism such as films, television programmes, newspapers and magazines create an expectation about a space and help to construct the touristic gaze. This touristic gaze is constructed through a collection of signs that are associated with certain landscapes with particular anticipations attached. For instance, the image of a couple kissing in Paris automatically creates the idea of "romantic Paris". By being under the influence of these signs, tourists all around the world seek "the signs of Frenchness, typical Italian behaviour, exemplary Oriental scenes, typical American thruways, traditional English pubs" (Urry, 1995: 133). By building on the spectators' anticipation to find the "typical" indigenous sceneries from a particular location, films can recreate the idea of elsewhere based on these commonly circulated signs. Spy films set in Istanbul reconstruct the city for the touristic gaze of the Western spectators in a similar way. Depending on the chosen iconography for the city, Istanbul easily turns into an "othered" place for Western spectators by being furnished with the pre-coded signs of Oriental scenes.

### **Istanbul in Hollywood Studio Films**

During the 1930s and 1940s when World War II marked all civil activities, films about spies and espionage were in demand in Hollywood. The first spy film set in Istanbul was *Stamboul Quest* (1934) directed by Sam Wood. It reached box office success in the US. Later, Orson Welles' and Norman Foster's *Journey into the Fear* (1945) followed in its footsteps. Both films take place in Istanbul but neither of them was actually produced there. *Stamboul Quest's* locations were created at the MGM studios in Culver City, California, while *Journey into the Fear* was shot in RKO studios in Los Angeles. Both films only used footage of Istanbul's cityscape (from the historic peninsula) to give the audience the impression that the films take place in Istanbul. Similar footages of the cityscape became common elements in the spy films that are analysed in this section such as *Background to Danger* (1943), *Flame of Stamboul* (1951), and *5 Fingers* (1952).

*Stamboul Quest* is set at the same time as World War I and it is about the visit of a German female agent called Annemarie aka Fräulein Doktor (Myrna Loy) to Istanbul. This is in order to find a spy who provides critical information to the British Government. They suspect Ali Bey (C. Henry Gordon), the Turkish commander for the Dardanelles. Annemarie goes to Istanbul to secure the proof. However, she falls in love with an American citizen, Douglas Beall (George Brent), before this journey begins. This love affair complicates the mission. The film opens with the Arabic-Orientalist:

... city silhouette that acts as the background image for the opening titles. The opening Istanbul hotel scene, where Annemarie is introduced to Istanbul, starts with the important shot of the Galata Bridge, which also provides the only real image of the Istanbul space in this film (Pamir, 2015: 38).

For being an early example of the genre, the film establishes the iconography of representing Istanbul in spy films with these images.

In *Stamboul Quest*, Istanbul is mainly formed out of the filmmakers' imagination from an Orientalist perspective. This perspective is additionally expressed in a conversation between the German handler, Herr Von Sturm (Lionel Atwill), and another agent, Kruger aka #117 (Leo G. Carroll) whose ideas of Turkey are composed of "thick coffee, fat women, atrocious smells". In a similar manner, when they travel to Istanbul from Berlin, Annemarie waggishly suggests that Douglas is interested in coming to Turkey to visit "the harems". In this sense, before the arrival of the characters in the "supposed" Istanbul, the city is already portrayed as a foreign place with strange customs, different smells and new foods. On their arrival, although it has a modern outlook, the hotel room of Fraulein Doktor is decorated in an Ottoman-Arabic fashion. Bellboys who wear traditional clothes and a fez appear carrying Annemarie's suitcases. In the following scenes, Annemarie goes to a charity event in order to meet Ali Bey at the bazaar. The entertainment includes acrobatic stunts which are performed in traditional clothes. An oriental soundtrack can be heard in the background.

The scene in the nightclub where Ali Bey takes Annamarie to dinner opens with a show by a belly dancer and other exotic attractions. (Figure 1) The smoky mise-en-scene supported by Arabic music shows a dark and gloomy yet entertaining place. To comply with this image, in Ali Bey's quarters, the Arabesque window frame is one of the most vivid pictures in the film. The set design clearly illustrates Orientalist iconography through the use of exotic objects like water pipes, rugs, wall tiles and "cezve"s. If the time period that the film takes place is considered, it can be claimed that the film creates a stereotypical portrait of the Ottoman Empire before the establishment of republican Turkey.



**Figure 1.** The night club in *Stamboul Quest* (1934).

Istanbul's representation as an exotic setting points at a continuous trend regarding the portrayal of the Middle East in Hollywood films. Lina Khatip explains that representation of the Middle East in cinema has been frequently associated with the familiar discourse of Orientalism (Khatip, 2006: 4). By referring to Edward Said's conceptualization of Orientalism, she states that the constructed difference between the East and the West, the latter dominating the former due to its superior position against the inferior other, has allowed the portrayal of the East as a place in need of

the West's dominance. By giving examples from films such as *The Mummy* (1999) and *Three Kings* (1999), Khatip underlines that:

Egyptian Arabs are comically portrayed as ignorant, cowardly, and barbaric (for instance, being referred to as 'smelly like camels'), while American characters in contrast are portrayed as 'civilized' (being composed, acting logically and bravely in the face of a mummy that accidentally comes back to life) (Khatip, 2006: 5).

In addition to this Orientalist portrayal, in parallel with Orientalism's imagination of the non-West as a singular vast geography, Hollywood films represent Arab characters without specifying their nationality, disregarding the cultural and religious differences among the nations which are located in the Middle East. The Orient appears in these films as a vast entity which has to be feared and controlled (Khatip, 2006: 6-7). According to Khatip, by using these cinematic images, the United States intends to secure its dominance in world politics.

In such a way to echo Khatip's argument, Laurence Raw sees the representation of Turkey in Hollywood films that were produced from the 1930s to the 1960s reinforcing an Orientalist gaze. He states that the major studios of the time were "[...] attracted by the exotic images stereotypically associated with the Republic and/or the Ottoman Empire, which formed the basis for a succession of epics taking place in the so-called 'mystic East'" (Raw, 2012: 222). The success of the exotic locations in genre films such as *Casablanca* (1946) led the studios to follow this trend in other locations and capitalize on the concept (Raw, 2012: 222). Spy films that were located in Istanbul in the studio era can be considered as an extension of this formulation.

Another spy film from a little later in the period, *Journey into the Fear*, uses similar images of Istanbul repeating the genre's iconography regarding the city's representation. *Journey into the Fear* follows an American ballistics expert in Turkey who tries to escape from Nazi agents but becomes trapped with them on the same ship. Most of the film takes place on the ship but first scenes are set in Istanbul. They are enough to give an idea about the representation of the city at that time. The three important locations in this film are the fictional Adler Palace Hotel of Istanbul, the night club and the military headquarters. Compared to the Arabesque decoration in



*Stamboul Quest*, the hotel in *Journey into the Fear* is more modern. The facade of the hotel has a French architectural style, and the lobby is decorated with modern floral curtains and wallpapers. On his arrival, the main character of the film, Howard Graham (Joseph Cotton), is greeted by the hotel receptionist who speaks English fluently almost without an accent. They meet the company representative Kopeikin (Everett Sloane) for the first time here. When Kopeikin introduces himself with a warm greeting, Howard and his wife (Ruth Warrick) hesitate to engage with him. Kopeikin feels the need to share his credentials to convince them that he is actually the company representative. At this moment, the voice-over of Howard describes Kopeikin as a “pest”. Kopeikin is shown as a character who talks his way into having dinner with the Grahams even though they did not want to spend time with him. He is a loud, talkative, shady and over the top person who pushes his agenda on others, resembling an Eastern character designed under an Orientalist gaze. In this sense, Howard’s first encounter with the cultural other happens in a cosmopolitan setting with a modern outlook which very quickly turns into harbouring a highly uncomfortable, even threatening, meeting with an Eastern subject.

The next stop in the film in Istanbul is the night club to which Howard is almost forcefully taken by Kopeikin. The singers, acrobats and illusionists in the night club give the repeated idea that Istanbul is the perfect place for exotic attractions. Alongside this exotic representation, the place can also be described as a cosmopolitan setting that is inhabited by various characters from all over the world. Josette (Dolores del Rio) and Gogo Martel (Jack Durant) who perform acrobatic numbers on stage dressed in leopard-patterned costumes are visitors from France. Peter Banat (Jack Moss), who is later introduced as a Nazi agent working in Bulgaria, appears in the background. Jazzy tunes sung in Turkish by a woman who wears a shiny evening dress and flowers in her hair support the distinctive atmosphere of the night club. The illusionist who takes the stage after the singer wears a quilted turban over his tuxedo and a cloak. He is assisted by a woman who is dressed in an Asian-inspired costume and ballet shoes. The illusionist automatically starts to speak in English to Kopeikin and continues his performance in Turkish, French and English in such a way to acknowledge that he addresses a diverse crowd. He says that his next performance is going to be a trick that he learned in India. One of the most important

scenes in the film takes place at this moment: the Nazis kill the illusionist instead of Howard. This is how the Americans learn that they are being targeted by Nazis in Istanbul. In this way, the nightclub turns into a shady place where all the intriguing plans are initiated. The central place of the nightclub in the narrative of this film can be considered as a trope which is appropriated in spy films that set in Istanbul in later years and nightclubs “became a common Istanbul *mise-en scène* that is still used to this day” (Pamir, 2015: 51).

The nightclub becomes the centre of intrigue in another spy film, *Flame of Stamboul*, (1951) which tells the story of Larry Wilson (Richard Denning), an American intelligence agent, who falls in love with a woman, Lynette (Lisa Ferraday), in his journey to Istanbul. When the time comes to travel to Cairo, Lynette decides to stay in Istanbul because she is hired by a group of criminals who are in the pursuit of some military secrets. In order to steal the defence plans to protect the Suez Canal, Lynette has to pretend as the famous belly dancer, the Flame of Stamboul, and infiltrate in the house of a wealthy Egyptian. Larry meets her again in Cairo when he is on duty of catching the leader of this criminal group, The Voice (George Zucco).

Although the film majorly set in Cairo the adventure begins in Istanbul. As the camera slowly zooms into the image of a map in the opening credits the location of Istanbul is seen on the focus. The first shot of the film shows the panoramic scenery of Golden Horn with various mosques in the background. This stock footage transitions to a studio setting which mimics the pier, supposedly located somewhere in Istanbul. Passengers are seen boarding on a ship to Cairo. When Lynette refuses to embark on the ship she is taken to a night club in which the Flame of Stamboul performs. The nightclub does not have any specific marker to symbolize Istanbul as a setting. But it has an Orientalist feel with the belly dancer performing on the stage while the show is dominantly enjoyed by men (Figure 2). In this context, “the Flame of Stamboul” turns into the embodiment of the city’s aura which is associated with the body of a mysterious, Middle Eastern woman. When Lynette replaces the famous belly dancer of Istanbul and goes to perform in Cairo the nightclub that she performs in this new location highly resembles the nightclub in Istanbul.



**Figure 2.** The night club in *Flame of Stamboul* (1951).

These two Middle Eastern cities are differentiated in the film only by means of the stereotypical touristic markers that they are associated with. Whereas Istanbul is advertised with the scenery of the Golden Horn, Cairo is introduced with the Pyramids. In this way, the film does not only reveal its intention to offer a touristic experience to the Western spectators but also exposes how this intention has Orientalist undertones.

The common characteristic of these films is their production in the studios and their use of cinematic spaces in an Orientalist fashion. Istanbul in these films consisted of a studio-designed city shaped by the stereotypical ideas of the filmmakers. While the location backdrops added exotic elements to the story, Istanbul is depicted as a foreign and mysterious land that functions as a passage from the West to the East, harbouring a cosmopolitan crowd visiting the city on their way to the Orient. The same image of the city is repeated in another spy film of the era, *Background to Danger* (Raoul Walsh, 1943). This is predominantly set in Ankara but the main character visits Istanbul in the end.

In 1952, Turkey became a NATO member and “was courted by the United States as an ally of the West” (Pamir, 2015, 67). Turkey's developing relations to the West played a significant role during the 1950s and 1960s when there was a

particular change in the representation of Istanbul in spy films. In the spy films of this period, Istanbul is portrayed “as a historic, chaotic, cosmopolitan and Westernised city and that this representation by Hollywood is informed by the Cold War discourse of the time” (Pamir, 2015: 67). However, even though this development contributed to the transformation of the city’s depiction in Hollywood films of the period, particular iconographic images which are identified with Istanbul in previous spy films continued to persist in the narrations. In this way, the films kept offering a touristic experience to the Western spectators.

*5 Fingers* (1952) by Joseph Mankiewicz illustrates such a transformation using Western fashion. *5 Fingers* is about a famous spy, Cicero (called “Diello” in the film), the valet to the British Ambassador to Ankara, who sells British secrets to the Germans. The film takes place during World War II in neutral Turkey. Even though a big part of the film was produced in Ankara, there are many scenes that shows the transformation of the representation of Istanbul. In the last twenty minutes of the film, Diello escapes to Istanbul to trade British secrets and the spectators are introduced to Istanbul once again with the “‘timeless’ iconic image of the Golden Horn, the Historic Peninsula and the Galata Bridge” (Pamir, 2015, 80).

In these last moments, the first image that is shown from Istanbul is the current city hall of Beyoğlu municipality in the Pera district. This is shown as the German consulate. The street is portrayed as a busy location with pedestrians in modern clothes and automobiles are seen passing by. When the camera shifts to an indoor setting, the tramways can be seen through the window. In their pointless search for Diello in Istanbul, the British agents describe the city as “created by Allah for the convenience of spies” since nobody can be found. In the Galata district, street sellers who carry their good on their heads, backs or on horseback dominate alongside pedestrians in modern clothes and the customers who occupy the outside sitting area of a restaurant. When the German agents enter the restaurant to meet Diello, men and women can be seen enjoying their meals inside and smoking. The restaurant shows the customers in modern Western fashion and the waiters serving in suits (Figure 3).



**Figure 3.** The cafe in Istanbul in *5 Fingers* (1952).

In the next scenes, the British agents leave the restaurant with Diello. The German agents follow them through the crowded streets of Istanbul. The chase takes place around Nuruosmaniye Mosque and leads to the Grand Bazaar. This is typically illustrated as a very loud and crowded place, occupied by all kinds of people, mostly locals. At the end of the pursuit, Diello manages to escape from everyone by taking a small boat on the harbour of Karaköy, ending up in Rio de Janeiro in Brazil.

Even though *5 Fingers* shows a more Westernized Istanbul, it still uses same touristic surroundings such as the Grand Bazaar as a background for action and chase scenes. In this sense, the film can also be seen as a precursor of the forthcoming spy films that are shot at thaton location in Istanbul. This convention of showcasing the most touristic places in Istanbul's historical peninsula additionally functions to enhance the touristic experience of the spectators. The same touristic experience that is offered to the Western spectators in these early spy films becomes an established convention for the future films which chose Istanbul as a setting. Despite the relative changes in the representation of the city in different eras depending on the political and social climate, the images of the exotic Eastern city which were constructed in studio film from the 1930s to the 1950s continue to persist

in later films, even in the contemporary ones. For instance, in *From Russia with Love* (1963), the camera arrives in Istanbul before the main character, James Bond. The first image of Istanbul is the depiction of Hagia Sophia together with the Bosphorus from the perspective of the Blue Mosque. When Bond sets foot on Istanbul, although the airport is shown as a modern place, on his way to his first almost every frame begins and ends with the image of a different mosque in such a way to emphasize the dominantly Muslim presence in the city and enhance the touristic experience of the spectators. Nuruosmaniye Mosque, which was used as a set in *5 Fingers*, once again appears as the first stop for James Bond after his arrival. Besides, the influence of the Oriental gaze is very apparent in the interior design, especially the furniture, the decorative objects and the ornaments of indoor settings.

Contemporary spy films such as *Skyfall* (2012) and *The International* (2009) are also keen to represent the city and its places in an Orientalist manner when the narrative required a mysterious, exotic and fantasised encounter with another culture. In *Skyfall*, Istanbul is portrayed as an empty space that is constructed for a touristic imaginary purpose by being deprived of “a sense of narrative, emotional, ideological, or geopolitical purpose” (Behlil, Prado, Verheul, 2020: 93). As Behlil et. al. emphasized, Bond productions approach these exotic settings as non-places. The same approach is repeated in *The International* which illustrates Istanbul in an Orientalist manner. In both films, the locations, which are actually very far from one other to the point of even being in different cities, are edited to appear closer together in order to create visually attractive exotic transitions and the image of a dangerous city that is full of threats and tensions. The selected locations are mostly crowded and disorganised places which supports the idea of Istanbul being a chaotic Middle Eastern city.

## Conclusion

Based on these depictions, Istanbul's cinematic representation has not very much changed from early studio films to contemporary on-location productions. The films exploit various discourses about the city interchangeably with a persisting iconography. If the narrative requires the construction of a Westernised image, the city is constructed as a modern metropolis. However, if a more Eastern sensation has to be evoked, then the films rely on creating an Orientalist portrayal. Çağlar Keyder states that "Istanbul's global role had derived from its location at the intersection of two civilizations: Western travelers saw it as the door to the East, whereas Muslims regarded it as an occupied but not fully conquered outpost to the West" (Keyder, 1999: 8). It seems like the shifting depictions regarding the city intend to vitalise the "bridge metaphor" that is frequently associated with Istanbul being the bridge between the West and the East. The locations that are used in the films bridge between the modern, Westernised look and the imagination of the Orient. In this sense, the cinematic experience, which appears to be mainly designed for a Western audience, offers a touristic experience in a diverse setting from a safe distance. The persisting stereotypical images of the city which turns into a part of the genre's iconography in this context contributes to this touristic experience. By exploiting Istanbul's changing imagination from different perspectives, the films aim to create a fascinating, glamorous atmosphere and attempt to capitalise on the spectators' imagination of elsewhere instead of offering a genuine connection with the local setting.

In this framework, the tendency of spy films to set their stories in various "exotic" locations can be seen of as a way to promote the films as distinctive, expensive, touristic attractions that not only offer a leisure activity in the premises of the movie theatre, but also the opportunity to virtually travel and experience the fascinating encounters of the spies from a safe distance. Although the city's representation transforms to a certain degree depending on the dominant ideological views of the international setting the iconic images which are associated with Istanbul in early spy films from the 1930s continue to appear in contemporary productions of the genre in an attempt to offer a familiar pleasure in a new context.

## References

- Akser, Murat (2014). "From Istanbul with Love: The New Orientalism of Hollywood." In *Whose City Is That? Culture, Design, Spectacle and Capital in Istanbul*. Dilek Özhan Koçak and Orhan Kemal Koçak (Ed.) in. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 35-46.
- Barber, Stephen (2002). *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books.
- Background to Danger. (1943). Directed by Raoul Walsh. Warner Bros.
- Bazin, Andre (2005). *What is Cinema?* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Behlil, Melis, Ignacio M. Sánchez Prado and Jaap Verheul (2020). "The Dead Are Alive: The Exotic Non-Place of the Bondian Runaway Production." *The Cultural Life of James Bond: Specters of 007*. Verheul, J. (Ed.) in. Amsterdam University Press. 81-102.
- Booth, Alan R. (1990). "The Development of the Espionage Film." *Intelligence and National Security*, 5(4). 136-160.
- Bruno, Guillian (1997). Site-seeing: Architecture and the moving image. *Wide Angle* 19 (4), pp. 8-24.
- Bruno, Guillian (2007). Film and the geography of modernity. A. Marcus & D. Neumann (Eds.) in. *Visualising the city* (pp. 13-30). Abingdon, Oxon.: Routledge.
- Buscombe, Edward (1995). "The Idea of Genre in the American Cinema." *Film Genre Reader II*. Barry Keith Grant (Ed.) in. University of Texas Press.
- Conley, Tom (2007). *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Corbin, Amy. (2014). "Travelling through Cinema Space: The Film Spectator as Tourist" *Continuum*, 28(3). 314–329.



- Dodds, Klaus (2003). "Licensed to Stereotype: Geopolitics, James Bond and the Spectre of Balkanism" *Geopolitics*, 8(2). 125-156.
- 5 Fingers (1952). Directed by Joseph L. Mankiewicz. 20<sup>th</sup> Century Foz.
- Flame of Stamboul (1951). Directed by Ray Nazarro. Columbia Pictures.
- From Russia with Love (1963). Directed by Terence Young. Eon Productions.
- Gürata, Ahmet (2012). "City of Intrigues: Istanbul as an Exotic Attraction." *World Film Locations: Istanbul*. Özlem Köksal (ed.) in. London: Intellect. 24-25.
- Journey into the Fear (1945). Directed by Norman Foster. Mercury Productions.
- Keyder, Çağlar (1999). "The Setting." *Istanbul: Between the Global and the Local*. Çağlar Keyder, (Ed.) in. Rowman & Littlefield Publishers. 3-29.
- Khatib, Lina (2006). *Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. London and New York: I.B. Tauris.
- López, Ana M. (2002). "Are all Latins from Manhattan? Hollywood, ethnography, and cultural colonialism". A. Williams (Ed.) in. *Film and Nationalism* (pp. 195-205). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Mennel, Barbara (2008). *Cities and Cinema*. London and New York: Routledge.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2001). "Cities: Real and Imagined." *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (Ed.) in. Oxford: Blackwell.
- Pamir, Alican (2015). "Representations of Istanbul in Two Hollywood Spy Films About World War I and World War II." MPhil Thesis. University of Southampton.
- Raw, Laurence (2012). "Hollywood's Turkish Films 1930–1960: A Nation Looks at Itself." *The Transnational Turn in American Studies: Turkey and the United States*. Tanfer Emin Tunç and Bahar Gürsel (Ed.) in. Peter Lang Publishing: 207-224.
- Rose, Gillian (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: Sage.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

- Fitzmaurice, Tony (2001). "Film and Urban Societies in a Global Context". *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. Shiel, Mark and Tony Fitzmaurice (Eds.) in. Oxford: Blackwell
- Seed, David (2003). "Spy Fiction." *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Martin Priestman (Ed.) in. Cambridge University Press: 115-134.
- Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House.
- Schatz, Thomas (1995). "The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study." *Film Genre Reader II*. Barry Keith Grant (Ed.) in. University of Texas Press.
- Skyfall (2012). Directed by Sam Mendes. Eon Productions, MGM, Columbia Pictures.
- Stamboul Quest (1934). Directed by Sam Wood. MGM.
- Taken 2 (2012). Directed by Olivier Megaton. EuropaCorp, M6 Films, Grive Productions
- The International (2009). Directed by Tom Tykwer. Columbia Pictures, Atlas Entertainment.
- The World is Not Enough (1999). Directed by Michael Apted. Eon Productions, MGM.
- Thompson, Kristin and David Bordwell. (2019). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill Education.
- Two Faces of January (2014). Directed by Hossein Amini. StudioCanal, Working Title Films.
- Urry, John (1995). *Consuming Places*. New York: Routledge.



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 497-537

DOI :10.18691/kulturveiletisim.1136800

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

# **Görsel Sanatlarda Hayvan İmgesinin Hayvan Oluş Bağlamında Tezahürü\***

**Nesli Türk\*\***

**Öz**

Bu çalışmanın amacı, kültür tarihi boyunca insanın diğer hayvanlarla kurduğu ilişki biçimleri üzerine bir tartışma yürütmek; hayvan imgesinin uğradığı başkalaşimleri sanat alanında, özellikle Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin kökenini Friedrich Nietzsche felsefesinde bulan hayvan oluş kavramı ve Dionysoscu estetik bağlamında örneklerle yorumlamaktır. Araştırmada resim, video-art, enstalasyon, sinema gibi farklı disiplinlerden yapıtlar örnek görsellerle hayvan imgesinin ve hayvan oluş kavramının sanatsal temsili bağlamında analiz edilmiştir. Sanat tarihinde hayvan imgesinin geçirdiği dönüşümlere işaret edilmiş, son kısımda 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra üretilen eserler üzerinde yoğunlaşmış ve Francis Bacon, Kiki Smith, Matthew Barney ve Jenny Saville ile Hayao Miyazaki, Lars von Trier ve Werner Herzog'un yapıtları incelenmiştir.

Söz konusu sanatçıların yapıtlarında hayvanlık, Dionysoscu bir içkinlik hali olarak karşımıza çıkar. Resim sanatında özellikle Bacon'ın ve Saville'in insan ile hayvan arasında et ve beden üzerinden kurduğu özdeşlik boya kullanımında oluşturdukları yoğun bir plastik dille sonuçlanırken Kiki Smith'in kadın bedeni üzerinden doğayla kurduğu yakın bağlar hayvanlıkla daha sembolik düzeyde bir etkileşim yaratır. Matthew Barney'nin video-art çalışması *Düzen* ise hayvanla olan sınır aşımını melezlik-ötekilik gibi kavramlarla kurar. Sinemada Lars von Trier'in *Decca*'i, doğanın kaotik yapısıyla amansız bir mücadele halinde olan insanın çabasının ve rasyonalizmin boşunallığını yine hayvanlığı kullanarak göz önüne sermektedir. Benzer biçimde Miyazaki, *Prensler Mononoke*'de, doğaya başkaldırının yıkıcı sonuçlarını Kurt-kız San'ın büyük hayvan ailesi ile ilişkilerini destanlaştırarak gösterir. Son olarak Herzog'un *Ayı Adam*'ı, antroposen dünya görüşüne karşı arkaik bir biçimde kendini kurban eden anti-kahramanın yolculuğudur. Sonuç olarak insan merkeziliğin çökmeye başladığı, özellikle postmodernizmle insan ve hayvan arasındaki sınırın belirsizleştiği ve bu belirsizliğin sanatsal üretilere biçimsel-plastik anlamda ve içerik bağlamında bir tür çözülme halinde yansıdığı görülür.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, hayvan, ötekilik, beden, et, melez.

\* Geliş Tarihi: 27/06/2022. Kabul tarihi: 12/09/2022

\*\* İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü  
Orcid no:0000-0003-4228-6898, nesliturk@topkapi.edu.tr

**\*\*Research Article\*\******Manifestation of Animal Image in Visual Arts in the Context of Becoming Animal\******Nesli Türk\*\*****Abstract**

The purpose of this study is to discuss the relationship forms with non-human animals throughout the history of culture and to interpret metamorphoses of animal images in visual arts, through Dionysian aesthetics together with Gilles Deleuze's and Felix Guattari's concept of "becoming-animal" which finds its origins in the philosophy of Friedrich Nietzsche. In the research, artworks from various visual practices such as painting, video art, installation, and film, are analyzed in the context of artistic representation of animal images and the concept of "becoming-animal". The study points out certain moments in the transformation of animal images through the history of visual arts. Finally, it focuses on the works produced after the second half of the 20th century. Eventually, it will pay a specific attention to the works of Francis Bacon, Kiki Smith, Matthew Barney, Jenny Saville, Hayao Miyazaki, Lars von Trier, and Werner Herzog.

In the works of these artists, animality shows itself as Dionysian immanence. In painting, the human- animal identity that Bacon and Saville establish through flesh and body results in an intense plastic representation that they create with their use of paint. Kiki Smith's bonds with the nature through the female body create a more symbolic interaction with animality. Barney's video-art work *The Order*, on the other hand, breaks the boundaries between humans and animals through concepts such as hybridity and otherness. In cinema, Lars von Trier's *The Antichrist*, by using animality, reveals the futility of human effort and rationalism, which are relentless struggles with the chaotic structure of nature. Similarly, by eliciting Wolf-girl San's relations with her large animal-family, Miyazaki portrays the devastating consequences of rebellion against nature in *Princess Mononoke*. Finally, Herzog's *Grizzly Man* portrays a journey of an archaic, self-sacrificing anti-hero against the Anthropocene worldview. As a result, it is seen that anthropocentrism begins to collapse, the border between human and animal loses its certainty, and with the influence of postmodernism, this uncertainty is reflected as dissolution in artistic production both in form and content.

**Keywords:** Art, animal, otherness, body, flesh, hybridity.

---

\* \* Received: 27/06/2022. Accepted: 12/09/2022

\*\* İstanbul Topkapı University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Painting

Orcid no:0000-0003-4228-6898, nesliturk@topkapi.edu.tr

## **Görsel Sanatlarda Hayvan İmgesinin Hayvan Oluş Bağlamında Tezahürü**

*“Die Augen des Tiers haben das Vermögen einer großen Sprache- Hayvanların gözleri büyük bir dilin gücüne sahiptir.”*

M. Buber, 2009: 92

### **Giriş**

İnsan açısından bakıldığında hayvan (zoo-animals) evrenimizin en önemli ötekisidir. Hem insanın Darwin’ci büyük devrimin gösterdiği gibi “bizzat” hayvan olması ve oradan gelmesi, hem de hayvanların evcilleştirilebilmesi (kedi, köpek gibi) ve “et” olarak temel besin kaynaklarından olması onun “ötekiliğini” hayat (bios) için vazgeçilmez kılar. Bu yazı insanın binlerce yıllık tarihi içinde somutlanan hayvan-doğa ilişkilerinden, 15. yüzyıldan itibaren yaşanmaya başlayan modernite dediğimiz süreçten günümüze hayvan imgesi/insan-görsel sanatlar arasındaki ilişkileri tartışmayı hedefliyor. İnsanı merkeze alan ve doğayı ve “uygarlaşmamış” Batı dışı halkları sömürgeleştiren, iktidar ilişkileri tesis eden “akıl” sahibi öznenin Batı merkezli serüvenidir bu aynı zamanda. Descartes’ten Nietzsche’ye, Theodor W. Adorno ve Michel Foucault’dan kültürel çalışmalara uzanan zengin bir eleştirel teorinin de merkezinde duran sorunlardandır insan-hayvan ve doğa ilişkisi. Yazı kültürel çalışmaların disiplinlerarası potansiyelleriyle bu eleştirel zenginliği Rembrant’tan Goya ve Bacon’a resim ve Miyazaki, Trier gibi yönetmenler üzerinden filmlerle tartışmaya çalışıyor. İnsanın mağara duvarlarına çiziktirdiği ilk hayvan figürlerinden bu yana hayvan imgesi insanlığın en önemli görsellik üretme konusu olsa da bu yazı daha çok modernite denilen ve bakiyesi post tartışmalarla hala yaşanan modernite süreciyle sınırlandırılmıştır.

Genel anlamda modernite denilen ve 15. yüzyıldan itibaren ivmelenecek devam eden süreç, aynı zamanda insanmerkezcilik (antropomorfizm) olarak da adlandırılır. İnsan-doğa ilişkisinin ikilik (düalite) olarak ortaya konduğu, akıl sahibi imtiyazlı bir Özne’nin insan dışını ötekileştirdiği, insanın “her şeyin ölçüsü” olarak düşünüldüğü bir anlayıştır bu. Bu anlayış aynı zamanda bütün tabiiyet ilişkilerini insan açısından meşrulaştıran bir güç ilişkisi inşa eder. Akıl, ruh ve bilince sahip insanın dışındaki her şey neredeyse cansız ve hareket kabiliyetine sahip ruhsuz

makinelere. Kartezyen modernlik denilen bu süreç 1960 sonrası post söylemlerle önemli ölçüde yıpransa da (örneğin ekolojik hareketlerin yükselmesi) bir sağduyu olarak günümüzde de ağırlığını korumaktadır. Hayvan vahşiliği dolayısıyla korku uyandırırken, evcilleştirildiği oranda sevimliliği ve şefkat duygusuyla ve besin-iştah değeriyle hayatın içinde konumlanır. İnsan elbette Aristoteles'in sloganlaştırdığı anlamda bir hayvandır ve "doğa-natura" içinde ikamet eder. Ama evrim sürecinin de tartıştığı gibi tüy, deri, diş, tırnak, göz ilişkilerinin kökten değişmesi, en önemlisi ise iki ayağının üzerine dikilmesi insanı hayvandan ayıracaktır. Baş parmağın evrimsel gelişimi "tutma-kavrama" ilişkisiyle araç yapmayı mümkün kılarken (homo faber) kafatasındaki evrimsel süreç, beynin büyümesi "akıl sahibi" insanı oluşturacaktır.

Bütün evren-kozmos ve Doğa onun dönüştürücü emrine amadedir artık. Aydınlanma kendi karşıtını da barındırarak hayvan ve doğanın araçsallaşmasının mazeretine dönüşecektir. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in çığır açan 1947 tarihli, 2. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları arasında yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde altını çizdikleri bir uyarıdır bu:

Aydınlanma, söylencenin temelini öteden beri insanbiçimcilikte, öznel olanların doğaya yansıtılmasında aramıştır. Doğaüstü, ruhları ve demonları doğal olandan korkan insanların yansımaları olarak görmüştür. Aydınlanmaya göre, söylencesel karakterlerin pek çoğu ortak bir paydada toplanıp özneye indirgenebilirler. Oidipus'un Sfenks'in bilmecesine verdiği 'insan!' yanıtı, bu ister nesnel bir anlam olsun ister bir düzenin ana hatları, şer güçlerden duyulan korku veya gözler önündeki kurtuluş umudu olsun, Aydınlanmanın şablon bir malumatı olarak hiçbir fark gözetmeksizin her yerde yinelenip durur (Adorno ve Horkheimer, 2014: 23).

Doğa ve hayvan ikincilleşmiş ve "Öteki" haline gelmiştir. Aydınlanmanın kendisi bir mite dönüşmüştür. "Aydınlanma aydınlanmadan fazlasıdır; yabancılaşarak iştilir hale gelen doğadır. Zihin kendisini, kendi içinde bölünmüş doğa olarak tanır ve doğa tıpkı eski çağlarda olduğu gibi yine kendisine seslenir" (Adorno ve Horkheimer, 2014: 63).

Özellikle halk masallarında kendini gösteren insanın hayvana dönüşmesi hep korku ve tedirginlikle karşılanır. Kurt Adam efsaneleri ve Grimm masallarındaki birçok örnek, çocuklar başta olmak üzere uygarlığın ve kültürün bastırıldığı "hayvanlığın" endişe verici dönüşüdür. Hayvanın bakışındaki suskun vahşet, insanların bu türden bir dönüşümden duydukları dehşetin aynısını imler. Her

hayvan eski çağlarda meydana gelmiş ve derin bir etki bırakmış bir felaketi hatırlatır.

Daha sonra biyoiktidara da dönüşecek Batı merkezli moderniteye göre aklın yanında kavram ve dil de insanı hayvan ve doğadan ayıran en önemli eşiktir:

İnsanı hayvandan ayıran şey dildir; ama bu, insanın psikofizik yapısına dair doğuştan gelen doğal bir veri değildir, tarihsel bir üründür ve tarihsel bir ürün olması nedeniyle, tam anlamıyla ne hayvana ne de insana mal edilebilir. Dil ögesi çıkarılacak olursa, insan ile hayvan arasındaki fark, hayvanla insan arasında köprü görecektir bir konuşmayan insan -Homo alalus- hayal edilmediği takdirde, silinir (Agamben, 2012: 41).

Aydınlanmanın diyalektiğindeki en ünlü örnek Homeros'un Odysseia'nın sirenlerin haz ve sarhoş edici seslerine karşı kendini teknenin direğine bağlatması ve kulaklarını tıkamasıdır. Odysseus sirenleri duyar, ancak baygın bir biçimde geminin direğine bağlıdır ve sirenlerin cazibeleri arttıkça bağlarının daha da sıkılaştırılmasını tembihler; işittikleri, Odysseus açısından bir sonuç doğurmaz; bağlarını çözmeleri için adamlarına ancak bakışıyla işaret eder. Akıl ve kurnazlıkla ünlü Odysseia, uzaktaki İthaka kıyılarına doğanın ve hayvanın seslerine kulağını tıkayarak ulaşır. Güçlü ve akıllıdır; çünkü kendisine âşık olan tanrıça Kirke'nin onu hayvana çevirme tehdidini de atlatmıştır. O bütün duygularına, bedensel isteklerine karşı, arzularına kanmayan somutlaşmış akıl ve kurnazlıktır. Aklı sayesinde domuza dönüşen yoldaşlarının, tayfalarının felaketinden uzak durur.

Felsefede Hayvan (animal) sorusu ile ruh (anima) sorusu, kelimelerin benzerliği de düşünüldüğünde, hayvan sorusunun bir ruha sahip olup olmama ile ilişkisini düşündürür. Anima ya da animal bir hareketi, kısırtıyı ve "soluk" olmayı gösterir.

Hayvan kavramı *Öteki* kavramı ile birlikte düşünülmüş, insan kendini doğada en yakın bulduğu canlı ile karşılaştırarak konumlandırmıştır. İlkel insan, hayvanı üstün niteliklere sahip bir varlık olarak görerek onu yüceltir, ondan korkar ve -bu niteliklere kendisi de sahip olma arzusu ile- ona öykünür. Avlanma eyleminin araçla mükemmelleştirilmesi hayvanı zamanla "et" ve beslenme kategorisine de indirger. Hayvan insan için öncelikle besindir. Kadınların bitki, sebze ve toplayıcılık, erkeklerin avcılıkla kendini gösterdiği binlerce yıllık bir süreç düşünüldüğünde "et" bir tarafıyla erkeksi gücün göstergesi haline gelir. Hayvan eti

(yamyamlık tabusu dışında) erkekliğin sembolüne dönüşür. “Ot” dişil, “et” ise erildir. *Etin Cinsel Politikası* kitabının yazarı Carol J. Adams’ın cümleleriyle söylersek:

Hayvanlar, tüketiciler onların ölü bedenlerini yemeden önce dil tarafından yok edilir. Kültürümüz gastronomik bir dille ‘et’ kelimesini daha da anlaşılabilir hale getirir. Böylece ‘et’ dendiğinde aklımıza kesilmiş, öldürülmüş hayvanlar değil mutfak gelir. Dil, hayvanların yokluğuna bu şekilde katkıda bulunur. Etin ve et yemenin kültürel anlamları tarihsel olarak kayarken, etin anlamının mühim bir kısmı sabittir: Bir hayvan ölmeksizin kimse et yiyemez. Yaşayan hayvan da böylece et kavramı içerisinde kayıp bir göndergeye tekabül eder. Kayıp gönderge, hem hayvanın bağımsız bir varlık olarak varlığını unutmamıza imkân verir, hem de hayvanları görünür kılma çabalarına direnmemizi mümkün kılar (Adams, 2013: 100).

İlk insan anlamlandıramadığı ve korku duyduğu doğal fenomenler karşısında hayvana tanrısallık -zoomorfik dönem- atfetme eğiliminde olmuştur; hayvan doğa içinde insan için tehlikeli bir vahşilik demektir. Hem gıda için avlanması gereken hem de var olmaması gereken bir tehlike eşiğidir. Savana evresinde, ağaç ve yemiş ağırlıklı beslenmeden ete geçişteki en uğraştırıcı rakiptir hayvan. İnsan evrimsel süreci düşünüldüğünde dişi, tırnağı, derisiyle en küçük hayvandan bile zayıftır doğada. Araç yapmadan (ok, balta vs.) hayvanlarla baş edebilmesi imkânsızdır. Özellikle aslan, kurt, kaplan gibi avcı etobur yırtıcılar ya da otçul güçlü yaban domuzu karşısında hem bir rakip olarak korkuya kapılmış hem de saygı duymuştur. Din ya da kutsallık doğa olaylarından zamanla hayvan imgelerine geçecek; yırtıcılığı, hızı ve gücü ile hayvanlar insanlar açısından saygı duyulan bir konuma erişecektir. Dinin bu aşaması artık hayvan ya da yarı hayvandır (sfenks). Araç yapma ve nedensellik kurabilme becerileri insana hayvan karşısında bir üstünlük sağlayacak, en önemlisi belli türleri evcilleştirerek kendisine bağımlı hale getirmesi, kutsalı düşünürken kendi temsilini ölçü alma güveni verecek ve insanbiçimli (antropomorfik) tanrılar sahneye çıkacaktır. İnsan, hayvan ile arasındaki temel farkı ahlaki değerler olarak da görür; onun bakışından hayvanın en büyük eksikliklerinden biri de “ahlak” yasalarına uzaklıktır. Nietzsche, ahlak yasaları ile kendimizi hayvandan ayırma çabamızın ne denli acınası olduğunu 19. yüzyılda net bir biçimde ortaya koyacaktır:

İçimizdeki canavar kandırılmak ister; ahlak beyaz bir yalandır, o bizi parçalamasın diye. Ahlakın kabullerinde yatan yanılıklar olmasaydı, insan hayvan kalırdı. Fakat böyle yapmakla, insan kendini daha yüksek



bir şey olarak kabul etti ve kendine daha katı yasalar koydu. Bu yüzden hayvanlığa daha yakın kalmış aşamalara karşı bir nefret duyuyor: Kölelerin eskiden bir insan-olmayan olarak, bir eşya olarak hor görülmesi bununla açıklanabilir (Nietzsche, [1878] 2015: 40).

İnsanın hayvanı kontrolü altına almayı başardığı noktada ise hayvan tanrısallığını yitirir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi ile insanın tanrısı olan hayvan, yerini hayvanın tanrısı olan insan fikrine bırakmıştır; artık patron odur. Böylece antropomorfizme geçiş gerçekleşir.

Bu makalede hayvan oluş kavramının postmodern teori bağlamında 20. yüzyılın ikinci yarısında görsel sanatlara ve sinemaya yansımaları konu alındı. “Giriş” kısmında insanlık tarihi boyunca yaşamda ve sanatta değişen hayvan imgesi-algısı incelendi. Nietzsche, Spinoza ve Descartes gibi düşünürlerden Uexküll gibi biyologlara ve Elias gibi sosyologlara referansla hayvanın farklılığı, insana ortaklığı ve “ayırddilemezliği” tartışıldı. “Yaşam ve Felsefede Hayvan Sorusu” bölümünde özellikle Dionysos ve Apollon ikiliğiyle insan-hayvan ilişkisindeki dolaylılığı ve arzuyu vurgulaması dolayısıyla ağırlık Nietzsche’ye verildi. “Sanatta Hayvan İmgesi” bölümünde, hayvana, mağara resimlerinden modernizme sanat tarihsel bağlamda nasıl yaklaşıldığına değinildi; makalenin odak noktası olan *hayvan oluş* kavramının, özellikle kavram henüz ortada yokken plastik sanatlarda ilk uçlarını verdiği yapıtlardan örnekler verildi. “20.yy’ın İkinci Yarısında Hayvan Oluşun Görsel Sanatlardaki Tezahürleri” ve “Hayvan Oluş Kavramının Sinemada Tezahürü” bölümlerinde çoğunlukla postmodern kavramlar doğrultusunda eser ve film analizi yapıldı. Önceki bölümlerde tartışılan Nietzsche-ve sonrasında Deleuze felsefesinin plastik sanatlara etkisi doğrultusunda doğa-et-hayvan ve insan arasındaki sınırların ortadan kalkış süreci ve tüm bunların malzemenin -özellikle boyanın temsili boyutunu aşması sonucunda- nasıl birbirlerine yaklaştıklarını göstermek hedef olarak belirlendi.

Günümüzde sosyoloji ve görsel sanatlar ayrılmaz bir biçimde birbirinin alanında varlık buluyor. Güncel sanatın multidisipliner yapısı, sanatta kavram ve metnin belirleyiciliği ve iç içeliği düşünüldüğünde görsel kültür alanına felsefi-kuramsal tartışmalar bağlamında bakmak gerektiği açıktır. Bu makalede ele alınan hayvan oluş kavramı ise pek çok sanatçının odağına aldığı bir soru olması dolayısıyla önem arz etmektedir.

## Yaşam ve Felsefede Hayvan Sorusu

*“Kirke olarak hakikat. Yanılgı hayvanları insanlara dönüştürdü; hakikat insanı yeniden bir hayvana dönüştürebilecek midir?”*

F. Nietzsche, [1878] 2015: 294

Nietzsche'nin üst-insanı bir tür insan-hayvan olarak düşünülebilir; hayvansallığı ile barışık, güç istenci ile hareket eden ve yaratıcı güçlerini kullanabilen, serbest bırakan insan, hayatta kalmaktan ve kendini korumaktan daha fazlası için yaşamın temel ilkesine uyararak harekete geçer.

Nietzsche bedene ait olan arzuların önce Hıristiyan ahlakı, daha sonra 17. yüzyılda rasyonalizmin akılcılığı karşısında ikinci plana atılmasına, değersizleştirilmesine, günahla ve sapkınlıkla ilişkilendirilmesine karşı çıkmıştır. Bu noktada hayvanla kurulan yakın ilişkilerin ve kaybedilmiş bağların açığa çıkışının Nietzsche'nin açtığı bu savaşta önemli bir yeri vardır. Nietzsche'nin temel derdi bir “aşırılık peygamberi” olarak, Batı modernitesini, akı, insanı ve ilerlemeyi kutsayan 18. yüzyıl Aydınlanma dönemi akılcılığını karşısına alarak sert bir eleştiriden geçirmektir. Sokrates-Platon hattından gelen ideal, hayatın dışında değişmez bir “hakikat (verite)” anlayışı ve onun Hıristiyanlaşmış versiyonlarına karşı acımasız bir tutum alır. Özellikle Hıristiyanlığın bedeni günahkâr bir kafes olarak gören anlayışı ve hazları bir günaha dönüştüren bakış açısından ve vaazlarından nefret eder. Onun hayatı “evetlemek” dediği tavır, Kartezyen ruh (akıl)-beden ikiliğinin iptalini içerir. Bu düalizm aslında Hıristiyanlığın dünyevi modern felsefeye (Descartes, Kant ve Hegel) sızmış pis bir artığıdır. Hayatı evetlemek, olumlamak bütün etkileri ve de salgılarıyla bedeni de olumlamaktır. Hakikat arayışı bu anlamda dışarıyı ve “ideali” adreslemez bütünüyle; o “içkin” ve bedenseldir. Saf ve bedeni reddeden bir akıl, kof bir kuruntudan ibarettir.

Nietzsche'ye göre insan, hayvanla üst-insan arasına gerilmiş bir iptir; uçurumun üstünde bir iptir bu. “...üst-insan olmak, insanın geleceğin üst-insanı olmasına yer açmak üzere insanlığını parçalayan, aşan ve sarsan bir güç olarak hayvanlığa dönmesine bağlıdır” (Lemm, 2018: 38).

Uygurlık -gelenekler, dinler ve yasalarla evcilleştirilme durumu- yaratıcılığın önündeki en büyük engeldir. Nietzsche, uygarlaşma sürecinde hayvani içgüdülerimizi terk etmemizi bir hata olarak görür ve bu içgüdülere geri dönmemiz

gerektiğini söyler. Onlardan tam anlamıyla sıyrılmamızın mümkün olmadığını, dolayısıyla yaratıcılığın önünü açmak için bu hayvani içgüdülerimizi benimseyerek onlardan yararlanmamız gerektiğini savunur. Nietzsche'nin 1886'da yayınlanan *Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu*'nda kurduğu ve sanat alanına son derece verimli katkılar sağlamış olan Apollon-Dionysos ikiliğinde Dionysoscucu estetik, bedensel arzunun serbest bırakılmasının temsili olarak esrime ve sürekli bir coşkunluk haline övgüdür (Nietzsche, [1886] 2011).

“Nietzsche'ye göre insan yaşamı verili bir şey, bir töz ya da doğa değil, daha ziyade *olan* bir şey... İnsan varlığı bu nedenle kendinde bir amaç değil, sürmekte olan bir oluş ve kendini-aşma hareketidir” (Lemm, 2018: 37). Dionysos şenliklerinde amaç, dans ve içki yoluyla içkinlik haline ulaşmaktır. Bu şenliklerde vahşi doğayla ve hayvansı doğrudanlıkla ilişki kurma amacıyla Mainadlar, elleriyle parçaladıkları hayvanların etinin çiğ çiğ yenilip kanının içildiği ritüeller düzenliyorlardı. Bugün de özellikle sinemada bu tip ritüellere referans verildiğini görüyoruz. Örneğin bir popüler kültür ikonu haline gelmiş olan *Game of Thrones* isimli dizide yönetmen, kanlı bir ayın sahnesi ile bu ritüele göndermede bulunur. Ana karakterlerden biri olan Daenerys Targaryen'in (Ejderhaların Annesi) atlı bir savaşçı ırk olan Dothrakiler'e kraliçeliğini kabul ettirmek ve güç gösterisinde bulunmak amacıyla bir atın kalbini henüz atmaya devam ederken, yani canlılığını kaybetmemişken yediğini görürüz. Çiğ ve pişmiş kategorileri insanın uygarlaşması ve doğadan ayrılması anlamında ensest ve yamyamlık gibi önemli eşiklerden biridir. Frazer, Maus ve Levi Strauss gibi antropolojinin kurucu isimlerinin de üzerinde durduğu önemli bir konudur. Pişirmek, ateşin ilk insanlar tarafından kullanılmasıyla önemli bir kırılma yaratır. Özellikle doğa ve hayvanla bir tutulan çiğ et yemekten kurtulmaktır bu. Pişmiş ete geçmek, insanın biyolojisini ve dış yapısını da evrime uğratar. Çiğ-pişmiş ikiliği hayvan-insan ayrımının merkezinde durur ve “çiğ et” insanlık kültüründe vahşete gönderme yapar.

Hayvan imgesinin bu çalışmada yer alan örneklerde hibrid ve zoomorfik kullanımları, bütün bu alt anlamları barındırır. Nietzsche'ye göre üst-insan, hayvanı aşmış olan insanın, insan durumunu da aşması sonucu hiyerarşinin en üst basamağına yerleşmiş bir form değildir; aksine, hayvansallığı ile tekrar ilişki kurmuş bir formdur. Nietzsche'ye göre “Üst-insan olmak, daha ziyade insanın hayvanlığa açık oluşuna dayanır” (Lemm, 2018: 34). Dionysoscucu estetiğin

tezahürü, Dionysos şölenleri ve hayvan imgesi üzerinden temsil edildiğinde hem hayvansı içgüdüleri ile barışan insanın temsili, hem de hayvansallıkla kurulan doğrudan ilişki sonucu ortaya çıkan dolaylı yaratıcı sürecin bir metaforu olarak düşünülebilir. Uygarlaştırma (civilization) dediğimiz süreç aslında yontma ve evcilleştirme sürecidir. Pürüzsüzleştirmek insanı hayvandan ayıran önemli bir eşiktir. Elbette bunu araç yapan insanın ve mimarının (urbanitas) bir zenginliği olarak da düşünmek gerekiyor. Bu evcilleştirme sadece hayvan ve doğa (ağaç ve taş) ile sınırlı değildir elbette; Norbert Elias'ın "uygarlaşma süreci" dediği gelişimi, yani bedensel pratikleri ve eti de kapsar (Elias, 2004). Elias için 17. yüzyılda olgunlaşan mutlakiyetçi saray yönetimini ve şövalyeliğin içerilmesini de kapsayan bu zorlu süreç "utanma", "örtünme", "mesafe", şiddetin devlete tahvili, "nazikleşme" bizi hayvansaldan ayıran ve bedeni-duyguları (affect) disipline eden salgıların kontrolü ve "iğrenme" ya da "iğrenç" (abject) gibi önemli eşikler ya da kontrollerle yürür. İğrenç kavramsallaştıran Kristeva, kavramı perifer (merkezden uzak olan, dışta kalan) ile ilişkisi üzerinden ele alır:

İğrenç. Tıpkı ayrılmadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır. Hayali tuhafılık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmayı başarır. Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır (Kristeva, 2014: 16).

İnsanı Hayvan'dan ve Doğa'dan ayıran ve onlar üzerinde hakimiyet tesis eden Uygarlaşma, öncelikle üst sınıflarda kendini gösteren bireyselleşme, mesafe, kibarlaşma ve hijyen; duyguların kontrolü, utanma-sıkılma eşiğinin baskısı gibi duygulanımsal ve bedensel pratikler üzerinden kendini gösterir.

Bir tarafıyla totemlerden Semavi dinlere insanın kutsal ile ilişkisini de bunlar belirler. 17. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan "civilisation" doğanın, hayvanın ve diğer toplumların (barbarlar) konumlandığı önemli bir kavramdır. "Uygar olmak yalnızca bir durum değildir, sürdürülmesi gereken bir süreçtir de. 'Civilisation' kavramında yeni olan da budur. Saray toplumunun öteden beri, basit, uygarlaşmamış ve barbar topluluklar karşısında kendisini üstün görmesini sağlayan şeylerin çoğunu içerir" (Elias, 2004: 126).

Bu çalışmada ele alınan eserler bağlamında et, tasvir edilme yöntemleri bakımından kendi içinde bir canlılığa ve duyumsamaya sahiptir; kendi zihni vardır,

dolayısıyla hayvani öze iç içe geçmiştir. Deleuze, insanın dünyanın içinde olmadığı, fakat dünya-insan ve hayvan bedenlerinin iç içe geçtiği melez bir oluş halinden bahseder. Günümüz sanatında hayvan imgesinin kullanımı, bu oluş halinin sanata yansımaları, geçmişin alegorik ve simgesel tasvirlerinden bambaşka bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Dünyanın bedeni, insanın bedeni ve hayvanın bedeni; Francis Bacon ve Jenny Saville gibi sanatçıların işlerinde, temsilin ötesinde, boyanın bedeni ile aynı kumaştan yoğrulur ve Deleuze'un (*Le Pli*) kitabında olduğu gibi bir akışla birbirine bağlanır. "Deleuze hayvan ve insanın ayırdedilemezlik bölgesi olarak eti belirler. Ayırdedilemezlik bölgesi sadece karşılaşmanın bulanık bölgesi değil, aynı zamanda buluşmada her diyalektiği etkileyen gelişmelerin ortaya çıktığı sınırın da ötesidir" (Duyar, 2017: 98).

Martin Heidegger'e göre insan için *welt* (dünya), hayvan içinse *umwelt* (çevreleyen dünya) vardır. İnsan dünyaya şekil verendir ve dünya içinde aktif bir biçimde yer alır. Hayvan ise *umwelt* içinde pasif bir oluş halindedir. Heidegger'e göre, "Taşın dünyası yoktur, hayvan dünyada yoksuldur, insan dünya kurucudur" (akt. Batukan, 2015: 77). Deleuze felsefesini de etkileyen Alman biyolog Jakob Johann von Uexküll (1864-1944), çoklu öznelliklerden ve her bir canlının farklı algılama biçimlerinden, dolayısıyla kendi *umwelt*'i olduğundan bahseder. Heidegger'in taş-hayvan-insan hiyerarşisinin aksine canlıların dünyalarının birbirlerinden daha üstün yahut zengin olamayacağını vurgular. "Çokluk buradadır; çok zaman ve mekân algısı, çoklu renk, dokunma, ses algısı, çoklu duyumsama, çoklu sentez..." (akt. Batukan, 2015: 35). Ona göre yalnızca insanın değil, hayvanın ve bütün canlı organizmaların dünya sahibi olabilirliliği söz konusudur. Her canlı insan ölçüsüne indirgenemeyecek bir aura içinde yaşamını sürdürür. İnsani kavramlarla temsil edilemeyecek ve yargılanamayacak duyumsamalar çokluğuna sahiptirler. *Açıklık, İnsan ve Hayvan* isimli kitabında Agamben, türlerin farklı duyuşal düzlemlere sahip olduğunu öne süren Uexküll'ün hayvan çalışmalarının önemini vurgular:

Uexküll'ün hayvanların yaşadıkları çevre ile ilgili olarak yaptığı araştırmalar gerek kuantum fiziğinde gerekse postmodern sanatta güncelliğini korumaktadır. Kuantum fiziği ve postmodern sanat gibi, onun çalışmaları da hayata ilişkin bilimlerde her türlü insan merkezci bakış açısının terk edilmesini ve doğa imgesinin insan ölçütünden radikal bir biçimde arındırılmasını ifade etmektedir. (Uexküll'ün çalışmalarının, insanı yaşayandan ayırmak için en büyük çabayı

sarfetmiş 20. yüzyıl filozofunu -Heidegger'i- ve hayvanı kesinlikle antropomorf olarak düşünmemeye çalışmış olan bir diğer filozofu -Gilles Deleuze'ü- çok etkilemiş olması şaşırtıcı gelmemelidir) (Agamben, 2012: 44-45).

17. yüzyıl felsefesine baktığımızda, Rene Descartes'ın hayvanları tamamen ruhtan ve dilden yoksun, dolayısıyla acı çekmeyen otomatlar olarak görüp hareketlerini refleks kavramıyla açıklayan bir yaklaşım geliştirdiğini görürüz. Descartes'ın yaklaşımının yanı sıra, dönemin akli mutlaklaştırıcı felsefi yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda son derece ayrık fikirlere sahip olan çağdaşı Baruch Spinoza'yı görürüz. Spinoza, Kartezyen düşüncenin tam aksine ruh-beden ikiliğine karşı çıktığı gibi insanı da hayvandan ayırmaz; ona göre insan olan ve olmayan canlılar aynı töze sahiptir; hayvan ruhu olmayan bir canlı değildir fakat farklı ruh dereceleri söz konusudur. Spinoza'nın temel kavramlarından *Conatus* yani "hayatta kalma çabası" bilinci aşan bir eylemdir ve bütün canlılarda ortaktır. Canlıların nefes alması bir irade ya da bilince bağlı değildir. İnsan istese bile bazı mekanizmalar kurmadan (asılarak ölmek gibi) kendi hayatına son veremez; beden yaşamak için çırpırır. Yaralar hızla kabuk bağlar; beden virüslere karşı hızlı bağışıklık geliştirir. Bu anlamda çağının ötesinde bir düşünür olarak Nietzsche ve Deleuze'ü etkileyen Spinoza, gene de hayvanlarla ilişki kurmayı salık vermez. "Bunun nedenlerinden biri, Spinoza'nın insanlar yerine hayvanlarla kurulacak bir bağın mümkün olmadığını düşünmesi değil, onlarla kurulacak bir bağın insanları doğalarına uygun bir akılsallıktan uzaklaştırarak tutkularına daha yakın varlıklar haline getiriyor olmasına inanmasıdır" (Uslu, 2015: 115).

Dil, değer ve ahlak kategorilerinin dışında olduğu için insanın kendini sorgulaması anlamında ilk baktığı canlı hayvandır. Hayvan merakı ve sorusu bu anlamda düşünüm ve görsel kültür alanı için zorunludur. 20. yüzyılda bilinçaltının keşfi, sürrealizm ve ekspresyonizm gibi modern akımlarla başlayan süreç bastırılanın geri dönüşünü beraberinde getirir; böylece bilinçaltının yaratıkları ortaya dökülür. Postmodern teori ile yataylıklar, farklı oluşlar, belirsizlik, çokluk gibi kavramlar plastik sanatlarda formun deformasyonu; desende sınırların erimesi ve taşma; video, fotoğraf, enstalasyon, heykel gibi farklı tekniklerin bir arada kullanılması (çokluk), sinemada insana hayvani, hayvana insani özelliklerin atfedilmesi ve rasyonalizmin sorgulandığı yapıtların üretilmesi ile sonuçlanır; doğal olarak bu süreç bir regresyonu, hayvani olanın yeniden gündeme getirilmesini

getirir. Bilimin ilerlemesi ile insanın aslında dünyanın merkezinde olmadığını net bir biçimde anlaşılması sonucunda görsel kültürde Aydınlanma öncesinin melez varlıklarına bir geri dönüş yeniden gündeme gelmiştir.

## Sanatta Hayvan İmgesi

Mağara resimleri ile ilgili genel kanı, bu resimlerin avlanmak istenen hayvanın büyüsellikle gücünü elde etme arzusunun bir ürünü olduğu yönünde idi. Ancak sıklıkla resmi yapılan boğa, bizon gibi hayvanların fazla tüketilmemesi bu resimleri av sahneleri olmaktan çıkarır; doğa ve ölüm karşısında duyulan korku ile de ilişkilendirilmesine sebep olur. Elbette hemen her şeyi büyüsel bir kutsallık ya da avlanmayı kolaylaştırmak gibi araçsallıkla açıklamak belli sorunlar taşır. Mağara resimleri oyun için ya da seyir hazzı için de yapılmış olabilir. Bugün sanat dediğimiz alan büyük ölçüde 18. yüzyıldan itibaren oluşturuldu. Yani sanat Kant'a referansla, özgür, çıkarısız, özerk, "amacı kendi olan" bir "oyun" alanı olarak düşünölmeye başlandı. Bu anlamda on binlerce yıl önceki mağara buluntularını bugünkü anlamda "Sanat" olarak görmek de belli sorunları beraberinde getirmektedir. Örneğin son yıllarda yapılmış arkeolojik keşifleri de gözeten ve ses getiren *Mağaradaki Zihin* kitabıyla David Lewis-Williams, on binlerce yıl önce atalarımızın girilmesi çok zor ışısız mağaralara niçin resimler yaptığını sorgular:

Üst Paleolitik dönem sanatının olguları hakkındaki bilgimiz kesinlikle büyük ölçüde arttı... Yine de o dönem insanların –gün ışığı alan bölgelerde, taş, kemik, fildişi ve geyik boynuzu üzerine yaptıkları taşınabilir olanlara ek olarak– zifiri karanlıkta imgeler çizmek için Fransa ve İspanya'daki kireçtaşı mağaralarına neden girdiklerini bilmekten uzak gibiyiz. Bu imgelerin, onları yapanlar ve görenler için ne ifade ettiğini bilmiyoruz. En azından bu temel konularda bir fikir birliği yok ve arkeolojinin en büyük bilmecesi sanat üretmeye nasıl başladık sorusu– hâlâ zihinleri kurcalamaya devam ediyor (Williams, 2019: 7).

Ayrıca ilkel kabilelerin her biri bir hayvanın soyundan türediğine inanmıştır. Öykünme ve tragedyanın ortaya çıkışı, avlanılmak istenen hayvanın kılığına girme ve belirli ritüellerle davranış kalıplarını taklit etme esasına dayanır.

İnsan dünyasında hayvan kavramı bir kutsallık nesnesi iken, ilahi dinlerin - özellikle Hıristiyanlığın- etkisi ile hayvanın aşağı bir form olarak algılanmasına giden sürecin önü açılmış, hayvan kötücüllüğün sembolü olmuş, tanrısal anlamlarından sıyrılmıştır. Ortaçağ boyunca cadılar, cinler, iblisler, yarı-insan yarı-hayvan varlıklar insanların zihinlerinde cirit atmıştır. Gotik dönemde çirkin-hilkat

garibesi imgeler ve grotesk figürler, özellikle mimari öğelerde vücut bulur. Şeytan betimlemelerinde boynuzlu, kuyruklu, kanatlı birtakım hayvanlar ve özellikle sürüngen türünden canlılardan oluşturulan melez tasvirler kullanılıyordu. *Codex Altonensis*'de<sup>1</sup> günahkârları yiyerek cezalandıran şeytan figürünü post ve pençelerle betimlenmiş olarak görürüz. “Mısır’da canavar Amut, timsah, leopar ve suaygırı melezi ölümden sonraki dünyada suçluları yiyip yutardı; Mezopotamya kültüründe vahşi görünümlü yaratıklar vardı” (Eco, 2009: 90).

Hayvan imgesi antik çağlardan beri sanatta metaforik olarak kullanılmıştır. Ortaçağ el yazmalarına baktığımızda, farklı hayvanların farklı davranış biçimlerine ahlaki anlamlar yüklendiğini görürüz. Sembolizm açısından verimli bir kaynak sunan Rönesans sanatında da azizler ve mitolojik kahramanların yanı sıra hayvan tasvirlerine sıklıkla rastlanır. İnsanın merkeze alındığı bir dünya görüşünün gelişmesi ile hayvan imgesi dinsel ve mitolojik sembollere ek olarak gündelik hayattan sahnelere de konu olan bir figür olarak kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin av sahnelerinde köpekler; kuşlar ve çeşitli av hayvanları ile dolu pastoral manzaralarda, at üstündeki avcı sahiplerinin yanı başında belirirler. Bu dönemde tek bir hayvan farklı, çoğu zaman çelişkili anlamları temsil edebilir. Portrelerde modelin karakteri hakkında fikir vermek için de hayvan figürü kullanılır.

Sanatçılar sıklıkla geleneksel sembolizmi kullanmakla birlikte, kendi mitolojik ve dini görüşlerini de tasvir etmek için eserlerinde hayvanlara yer vermişlerdir. Örneğin fantastik varlıkları ile daha sonra sürrealist ressamı da etkileyecek olan Hollandalı ressam Hieronymus Bosch (1450-1516), şüphesiz ki resimlerinde yoğun bir sembolizm kullanır. “Orta Çağ’ın hayvanlar âlemi kitaplarından alınan bu hayvan figürleri arasındaki tek boynuzlu beyaz at insanlığın ilk günahattan önceki saflığını anlatırken, gerçek ve küçük detaylara geçildiğinde havuzun sağ tarafından yüzeye çıkan yaratıklar, sürüngenler dünyaya sızan kötülüğü; kara kurbağalarsa şeytani simgeler” (Akat ve Gazan, 2020). Fakat ressamın asıl iddiası düş gücünün zenginliğini ortaya koymaktır ve Kutsal Kitap (cennet-cehennem-araf), bu imkânı sağlamak açısından son derece zengin kaynaklar sunar.

Bosch’un resimlerinde çağının çok ötesinde, erken bir modernizmin etkilerini görmek mümkündür. Onun varlıklarına dinsel-metaforik anlamları dışında biçimsel

<sup>1</sup>Codex Altonensis olarak da adlandırılan İlahi Komedyası, Dante Alighieri'nin aynı isimli şiirinin resimli bir el yazmasıdır. Bu el yazması 1350-1410 arasında üretilmiştir.



olarak bakıldığında hayvan oluşun izlerini taşıyan imgelere rastlarız; Bosch'un yaratıkları insan-hayvan hatta dünyanın eti-toprağı arasındaki sınırın ortadan kalktığı formlar olarak okunabilir. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* isimli resminde, medeniyetin doğuşu-yükselişi ve düşüşü, (cennet-dünya ve cehennem alegorisi) hayvanlarla ilişkiler bağlamında kurgulanır. Bu ilişkilerde iç içe geçerek birbirine dönüşen, birbirini yiyen, işkence eden yahut zevk veren insan ve hayvan bedeni ve eti, birbirlerinin dışında bir bedeni mümkün kılmayacak bir biçimde kaynaşmıştır. Orta panoda yer alan hayvan figürleri cinsel arzuları uyandırır; dünyada yaşamaya başlayan insan, hayvanı evcilleştirmiş ve kendi zevki için kullanmaya başlamıştır. Resimde görülen balıklar, eski Hollanda atasözlerindeki fallik imgelere gönderme yapar. At, boğa gibi yaratıkların sırtına binen figürler de cinsel eylemi ve hayvani iştahı ima ederler. Son panelde hayvanlar insani rollere bürünür; kuş-benzeri bir yaratık bir tür tahta oturmuş, insan ırkı üzerinde mutlak bir hâkimiyet kurmuş gibidir.

Barok dönemde sekülerleşmenin de etkisi ile tıpkı insan bedeninde olduğu gibi hayvan bedeninde de tasvirlerde kanlı-canlı, yaşam dolu tasvirlerle rastlarız. Özellikle Peter Paul Rubens'in (1577-1640) resimlerinde nemfalar, satirler ve Dionysos, bütün şehveti, serbest bırakılmış cinselliği ile yaşam itkisi ile dolup taşar. Bedenin tutkulu, tensel kıvrımlarını yüceltmesinden dolayı Deleuze bu dönemi "kıvrım" kelimesi ile şöyle tanımlar:

Barok, bir öze değil de daha çok işler haldeki bir fonksiyona, bir özelliğe gönderme yapar. Durmaksızın kıvrımlar meydana getirir. Kıvrımı o icat etmemiştir: Doğu'dan gelmiş kıvrımlar, Yunan, Roma, Ortaçağ kıvrımları, Gotik ve Klasik kıvrımlar... zaten vardır. Ama Barok, kıvrımları tekrar tekrar eğip bükür, onları sonsuza götürür (Deleuze, [1989] 2021: 7).

Rubens, Antik Yunan ve Rönesans geleneğinden gelen güzel yüzlü, ideal vücut oranlarına sahip Dionysos tasvirlerini bir kenara bırakarak şişman, göbekli, etleri sarkmış ve fazla içmekten ötürü zar zor ayakta durabilen şarap tanrısı tasvirleri ile Dionysos'u temsil ettiği kavramlar bağlamında -arzunun özgürleşmesi gibi- yüceltirken, bir yandan da iğrencin (*abject*) sınırına getirir. Yeme-içme faaliyeti ve bunun net bir şekilde gösterilmesi *abject*'in alanına girer. Uygarlık ise bir tarafıyla iğrenç kavramı üzerinden kurulur; hayvanda tikslenme duygusu yoktur; insanın bitmek bilmeyen kendini hayvandan ayırma çabasında bedensel sınırlardan ve dışkılama-üreme-beslenme-kusma gibi ortak hayvansal faaliyetlerden tiksinti

duymaya başlaması ve hijyen kavramının ortaya çıkışı önemli bir eşiktir.

Rubens'in Dionysos'u ve satirleri ise şehvetle avuçladıkları üzüm bağlarıyla ve yerlere akıtarak kana kana içtikleri şaraplarla alabildiğine dünyevidir. *Bacchus* isimli resminde Tanrı, taht benzeri bir şarap fıçısına oturmuş olan bu dünyevi krallığın mutlak hükümdarıdır ve gücünü ayağını dayamış olduğu kaplandan -yani hayvandan- alır.

Rembrandt van Rijn (1606-1669) ise impasto ile boyanın temsili boyutunu sarsacak bir atılımda bulunacaktır. 1655 tarihli *Karkasa Gerilmiş Öküz* resmi ya da bilinen ismiyle *Ox* 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında modernizm olarak anılan üslubun da uçlarını verir. Kalın boya, doğaçlama, ekspresif (dışavurumcu) tavır gibi biçimsel yenilikler dışında konusuyla da şaşırtıcıdır. Asılmış öküz, bir tür (janr) resmi çerçevesine de girmez. Ne ölümü hatırlatan beyhudelik anıtı Vanitas'tır ne de bir tarafıyla zenginliği ve iştahı gösteren Natürmort. Hollanda "Altın Çağ" resimlerinden çok ayrıksı bir yerdedir. Karşımızda yeni bir konu, "trajik" hatta iğrence uç verecek bir "et" yığını durmaktadır. Trajiklik çarmih imgesiyle İsa'ya da gönderme yapar. Ama en önemlisi bütün insanileştirici yöntemlerin dışında hayvanın trajikliği vardır karşımızda. Hollanda tür resminin temel alıcısı olan burjuvazi açısından bakıldığında ürperticidir resim. Rembrandt bu resmi sipariş üzerine ya da satış amacıyla yapmamıştır. 20. yüzyıl modernizmini en temel anlamıyla sanata çirkinliği, iğrenci, deformasyonu, "tekinsiz"i, "saçma" ve "anlamsız"ı sokmasıyla tanımlamak yanlış olmaz. "Öküz" resmi "konunun konu olması", kutsala referans vermemesi, döneminin standartlaşmış öykülerini veya mitolojiyi kullanmamasıyla da çağının resim anlayışı dışındadır.

Rembrandt'ın *Sığır Karkası*'nda figürün insanı mı yoksa hayvanı mı imlediği belirsizdir. Sığır karkası ile hayvan imgesi Hollanda janr (tür) resmine konu olan natürmort nesnesi konumundan sıyrılarak başlı başına "resmi yapılan şey" haline gelmiştir. Rembrandt, üst üste bindirilen son derece kalın boya katmanlarından oluşan resimde eti (felsh) ve iğrenci (abject) birlikte gösterir. Bu, 17. yüzyılda Descartes gibi insan ve hayvan bedenini bir makine olarak gören ve makine prensibi ile tanımlayan Kartezyen felsefe açısından bakıldığında gözü pek bir atılımdır. Sfenks, grifon, kentaur gibi melez varlıklara -modernizmin uçlarını verdiği- 18. yüzyılda Romantizm ile tekrar yoğun bir biçimde rastlanmaya başlanmış, rasyonalizmin dışarıda bıraktığı ve düpedüz gelişmenin önünde bir

engel olarak gördüğü hayvanla yakın ilişkilerin plastik sanatlara yansıma biçimi, antropomorfik bakışa ciddi bir eleştiri getirmiştir.

İspanyol sanatçı Francisco Goya, 1797 ve 1798 yıllarında aquatint tekniği kullanarak 80 baskıdan oluşan *Los caprichos (Kaprılar)* isimli baskı resim serisini gerçekleştirdi. İnsan ırkının evrensel kusurlarına ve kitlesel yozlaşmaya karşı eleştirel bir yaklaşım ortaya koyan Goya, serinin “Herhangi bir uygar toplumda rastlanabilecek sayısız ahmaklık ve zaaf ile gelenek, cehalet veya kişisel çıkarların olağan hale getirdiği ortak önyargıları ve hilekârlık dolu uygulamaları” tasvir ettiğini belirtmiştir. Serinin içinde en ünlüsü, 1799 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır* isimli ünlü gravürdür: “...masasının başında, çizim gereçleri arasında uyumakta olan sanatçı, başına üşüşen hayal gücünün ürkünç varlıklarını görür. Bunlar sanatsal esinin alegorisidir. Baykuşlar ahmaklığı, yarasalar ise cehaleti simgeler ve aydınlanma çağının akıl gücü ile denetim altına alınmaları gerekir” (Türk, 2017: 85). Her ne kadar rasyonalizme bağlı kalarak hayvanları kötücüllüğün simgeleri haline dönüştürse de Goya, sağır olduğu bu dönemde gerçekleştirdiği seride sanrılarını ve ifadeci tavrını ortaya koymuş, hayvana yaklaşmış ve bu ilişki, bilinçdışından fırlayan insan-hayvan imgeleri ile etkili-dışavurumcu yapıtlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Charles Baudelaire’in, Goya’yı ve gravürlerini tanımlayış biçimi, Goya’nın hayvanla kurduğu ilişkinin ahmaklık eleştirisinin ötesinde asıl boyutunu ortaya koyar:

Tüm o eğri büğrü varlıklar, hayvansı suratlar, şeytani sırtışlar sapına kadar insana hastır. Bu varlıkların kendi aralarındaki benzeşimleri ve ahengi öyle kuvvetlidir ki, doğa bilimi açısından bile varlıkları inkâr edilemez. Özetle, gerçek olanla hayal ürünü olanı keskin bir çizgiyle birbirinden ayırmak mümkün değildir (akt. Baransel, 2012).

Melez varlıklar daha sonra 20. yüzyılda insanın karanlık doğasını, tekinsizliği ve bilinçaltını ortaya koyma gayretine giren sürrealist sanatçılar için verimli bir kaynak oluşturmuştur. Örneğin insan ve boğa melezi mitolojik bir varlık olan Minotaurus, Picasso’dan William Blake’e pek çok sanatçının ilgisini çekmiştir. Minotaure’u öldürerek Polis’i kuran Theseus’un karşısına tekrar dikilen bu heybetli melezin hayaleti, düş gücü ile uygarlığa başkaldırının simgesidir. Aynı zamanda hibrit oluşu ile evcilleştirilemeyen doğadır. İnsanın zengin ve karanlık bilinçaltıdır.

Hayvan, sanatçılar tarafından insan olma durumunun bir metaforu veya kutsal dünyanın bir simgesi olarak algılandığı gibi, modern sanatçılar tarafından da

bedenin bizzat “kendisi” olarak alınmıştır. İlk örneklerini Rembrandt ve Goya’da gördüğümüz ve Bacon gibi modern sanatçılara uzanan hatta ise hayvan ve beden, metaforun ötesinde boyanın (malzemenin), ifadenin, şiddetin bizzat kendisi olmaya başlayacaktır. Doğa ve ekolojiye olan ilginin 1960 sonrası yükselişi, insan-sonrası ve postmodernizm tartışmaları insan merkeziliğin ve akılcılığın yoğun bir şekilde sorgulanmasına da yol açtı. 20. yüzyılda birçok sanatçıyı da sezgi düzleminde etkileyen bir duyarlılık oluştu. İleride örneklenen, ekoloji vurgusuyla Miyazaki ve Herzog filmlerini de bu arka planla değerlendirmek gerekiyor.

## **20.yy’ın İkinci Yarısında Hayvan Oluşun Görsel Sanatlardaki Tezahürleri**

20. yüzyılın ikinci yarısında Louis Bourgeois, Damien Hirst, Patricia Piccinini, Kate Clark gibi farklı disiplinlerde üretimde bulunan birçok sanatçı hayvan konusuna ve Deleuzeyen oluşlara ilgi duymuş, çalışmalarının kavramsal altyapısını bu temel üzerinde kurmuştur. Bununla birlikte makale, bu bölümde başta Bacon olmak üzere sanat tarihi, postmodern teori ve feminist kuram bağlamında oynadıkları belirleyici-devrimsel rol ve günümüz sanatındaki geniş ölçekli etkileri dolayısıyla odağa alınan sanatçıların yapıtları üzerinden ilerleyecektir.

### ***Francis Bacon***

Deleuze *Duyumsamanın Mantiği*’nda Bacon’ın yüzü değil başı, bedenin bir uzantısı olan, beden olan bir zihin olarak başı resmettiğini, yüzü silip belirsizleştirerek insan başının yerini hayvana bıraktığını söyler. Hayvan-insan karışımı aynı zamanda “grotesk” bir imgedir. “Grotta” Latince etimolojisinin de gösterdiği gibi “dışkı” gübre çağrışımlı bir yaşam-verimi ve hayvansallığı da çağırıştırır; dışkı gibi “biçimi bozan” bir “taşma”dır. Mihail Bahtin’in deyimiyle grotesk, pürüzsüzlüğe karşı gözenekleri, hijyene karşı gübresel kiri, geometrik formlar yerine pörtleme ve şişmeleri, ölçü yerine taşkınlığı, dış yerine bütün iç organları ve bağırsaklarıyla “iç”i konumlar. O, ciddiyete karşı kahkahanın sonsuz çınlamasıdır. “Grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok sayar, sadece fazlalık oluşturan filizleri, tomurcukları ve delikleri, yani sadece bedenin ötesine uzanan ya da bedenin derinliklerine giren ilişkileri seçer” (Bahtin, 2009: 347). Grotesk bedensel bütünlük ile değil, “ucu açık”, bitmeyen ilişkileriyle uzuv ve parçalarla ve abartılarla ilgilenir çoğu zaman. Bu

anlamda taşkınlığın dili olarak Dionizyak olanla ve “hayvansal” ile yakın ilişkilidir.



**Şekil 1:** *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, Francis Bacon, 1944

Pörtleyen gözler, açılmış ağız, cinsel organlar, bağırsaklar önemli grotesk unsurlardır. Grotesk içeri değil dışarıya doğrudur; sürekli bir biçimsizleştirme ve taşma halidir. Korku ve “tekinsiz”e uç verdiği gibi taşkın bir neşe ve gülme eylemine de gebe dir. Grotesk unsurlarla hayvan ve insan arası ilişkiler sürekli belirsiz ve karar verilemezdir ve birbirlerine dönüşebilirler. Deleuze’e göre bu belirsizlik ve dönüşüm hali Bacon’ın resimlerinde ifadesini bulur:

Bir hayvanın, örneğin gerçek bir köpeğin efendisinin gölgesi gibi çizildiği olur, ya da tam tersine, adamın gölgesinin özerk ve belirsiz bir hayvani varoluş kazandığı da olur. Gölge, beslediğimiz bir hayvan gibi bedenden kaçıp kurtulur. Bacon’ın resmi, biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırdedilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana getirir (Deleuze, [1969] 2009: 29).

*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion (Çarmıha Geriliş Kaidesi Üzerine Üç Çalışma)*’da Bacon, Yunan mitolojisinde intikam tanrıçaları olan köpek kafalı-yılan saçlı-yarasa kanatlı Erinyelerden yola çıkar.

Kıvrılıp bükülmüş, insanla hayvan arası formlar, tutsak edilmiş yahut işkence görmüş izlenimi uyandırır. İzleyiciye doğru acı çeker-yalvarır-çığlık atar haldeki figürler, tek bir ağızdan oluşan yüzleri ile aynı zamanda son derece tehditkârdır. Ağız ve dişlerin Bacon’ın resimlerinde oynadığı özel rolü burada da görmek mümkün. Bacon’ın resimlerinde ağız imgesi, iletişim kurmaya yarayan bir organ

olmaktan çok uzaktır; hayvani bir ünlem, inleme ve ses çıkarma aygıtı olarak ağız ve dişler, trajik olanın dışavurumudur. Dişlerle dopdolu açık ağızları resmetme, insanı dil öncesi evreye döndürme girişimidir. Burada insan aklının simgesi olarak dil-dolayısıyla *logos* işlevsizleştirilmiştir. Ağız ve dişlere “sapkın” bir biçimde takıntılı olan Bacon, “Monet’in güneş ışığını resmettiği gibi ağızlar resmetmek istediğini” (Sylvester, 1988) söylemiştir.



**Şekil 2:** *Paralytic Child Walking on All Fours (from Muybridge)* Francis Bacon, 1961

İngiliz fotoğrafçı Edward Muybridge'in sakat bir çocuğu konu alan bir fotoğraf dizisinden yararlanarak gerçekleştirdiği *Paralytic Child Walking on All Fours (Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk)*'ta da Bacon, karşımızdaki figürün bir insan mı yoksa hayvan mı olduğu konusunda bizi muğlak bir konumda bırakır. Çıplak bir çocuk figürü, boş bir mekânda el yordamı ile yolunu bulmaya çalışmaktadır. Bu belirsizlik ve resme konu olan çocuğun hem felçli hem de Bacon'ın pek çok figüründe rastladığımız gibi yüz­süz oluşu, Bacon'ın resimlerinde daima rastladığımız tekinsiz atmosfere hizmet ederek gerilimi artırır. “Bizler etiz, potansiyel cesetleriz” (Sylvester, 1988) diyen Bacon'ın varoluşçu yaklaşımına göre tanrının olmadığı bu dünyada güdülerimiz üzerinde bir güç yoktur; ona göre herkes kendi yaşamının anlamını kendi başına bulmalıdır. Resimde tek

perspektifin yetersizliğine inanan Bacon'ın, Muybridge'in hareketi gösterdiği ardışık fotoğraflarının da etkisi ile üst üste bindirdiği anları yakaladığı bulanık görünümlerinde hayvan-insan eti potansiyel cesetlere dönüşme halinde gibidir.



Şekil 3: *The Painting*, Francis Bacon, 1946

1946 tarihli *The Painting (Resim)* isimli resim, Bacon'ın başlangıçta çimlerin üzerinde bir şempanzenin, daha sonra yırtıcı bir kuşun resmini yapma düşüncesi ile işe başlaması açısından oldukça ilginçtir. Kasap dükkânı izlenimlerini yansıtan *Resim* için Bacon, sanat eleştirmeni David Sylvester ile röportajında “Bu resmi yapmaya niyetim yoktu; hiç böyle düşünmemiştim. Zincirleme kaza gibi gelişti” (Sylvester, 1988) diyecektir. Rembrandt'ın öküzüne ve çarmıha gerilen İsa'ya da gönderme yapan *Resim*, Bacon'a göre en bilinçsizce gerçekleştirdiği çalışmadır; ismi *Resim*'in (yahut resmin) etin-hayvanın ve boyanın kendisinin Bacon'ın bilinçaltında nasıl iç içe geçtiğini kanıtlar. Bacon'ın resimlerinde sıkça rastladığımız şemsiye imgesi ve etin sunulduğu alanlar olarak bir arenayı yahut kasap dükkânının vitrinini çağrıştıran sınırlanmış alan, etin ve hayvanın teşhiri için otonom bir bölge yaratır. Şemsiye bazı eleştirmenlere göre Alman faşizminin

simgesi iken bazılarına göre gözlerin saklanarak hayvani bölgeye-ağıza vurgu yapılmasına olanak sağlamaktadır.

### **Kiki Smith**

Kiki Smith (1954-), feminist bir yaklaşımla mitlerden de yola çıkarak hayvanlarla yakın ilişkiler kurar ve hayvan ile kadını birlikte kurguladığı mistik çalışmalar gerçekleştirir. Doğa tarihine ve tinselliğe yoğun bir ilgi duyan Smith ilgisini ötekinin, hayvanların krallığına, özellikle vahşiliğinin yanı sıra kırılğanlığıyla insanı çağrıştıran kuşlara yöneltir; hayvanların, bitkilerin ve kozmik cisimlerin formlarını inceler.

*Jersey Crows (Jersey Kargaları)* (1995), galeri tabanına yayılmış bronzdan dökülmüş bir düzineden fazla ölü kargadan oluşur, Smith'in kendi ülkesinde böcek ilacı ile zehirlenen kurbanlara saygı gösterisidir. Gravür, aquatint ve kuru kazı çalışma *Rapture* (2002), bir aslan tarafından parçalanan, sanatçının kendisine benzeyen bir kadının çıplak tasviridir; masalların masumiyetini, şiddetini ve kaygısını ifade eder (Guggenheim, 2019).

Smith peri masallarına da ilgi duyar; bu masallarda, örneğin *Kırmızı Başlıklı Kız*'da kız ile kurt arasındaki ilişkiyi şiddet kavramı üzerinden ele alır; kurtları evcilleştirme yeteneği olan Aziz Francis'e referans veren çalışmalar gerçekleştirir. Smith'in kadın hayvanları ve hayvan oluşu, sarılma, doğ(ur)ma, yeme-içme gibi faaliyetleri birbirlerinin bedenleri üzerinden gerçekleştiren figürlerinde, bir aşkınlık düzleminde gerçekleşir. Eti hayvanın dişleri arasında ezilen kadının yüzünde herhangi bir acı ifadesi okunmaz; hatta yeme eyleminin nesnesi olarak eylemin vahşeti ile kontrast oluşturacak biçimde dingindir. Çalışmanın isminin *Rapture (Vecd)*, (dünyevi gerçeklikten sıyrılarak coşkunluğa ulaşma hali) olması, nihayetinde hayvanla bir bütün haline gelecek olma düşüncesinin verdiği bir hazdan kaynaklanıyor gibidir. Tasvirlerde acı ve zevk ifadelerinin genellikle ayırt edilemeyecek kadar birbirine yaklaşması boşuna değildir.





Şekil 4: *Lying With The Wolf*, Kiki Smith, 2001

Bir kurtla yan yana uzanmış çıplak bir kadını tasvir eden, kâğıt üzerine yapılmış çalışmada, kurtla erotizmi de gözeten bir sarılma gözlemleriz. Kurt doğadaki en önemli yırtıcılardan biridir. Neredeyse dünyanın bütün kıtalarında yaşam alanı bulur. Sürüler halinde avlandığı için insanlarla karşılaşma oranı yüksek bir hayvandır. Kurt imgesi tarih boyunca insanlığın önemli sembollerinden olmuştur. Roma imparatorluğuna ve Türk toplumunun Ergenekon Miti gibi kökenlerine de gönderme yapar.

Kurt Adam imgesi ise bugün hala sinemanın beslendiği zengin bir arketip olarak birçok filmi beslemektedir. Smith'in deseni, Clarissa Pinkola Estes'in 1980'lerden itibaren feminist bir klasiğe dönüşen *Kurtlarla Koşan Kadınlar* kitabını da anımsatır. Estes, bu ünlü kitabında Kurt Adam imgesini ters yüz ederek, uygarlaşma süreci ve eril iktidarın kadındaki vahşiliği ve "hayvanlığı" bastırıldığını göstermeye çalışır:

Zaman içinde kadına özgü içgüdüsel doğanın yağmalandığına, bastırıldığına ve ezildiğine tanık olduk. Uzun dönemler boyunca bu içgüdüsel doğa, tıpkı vahşi hayat ve vahşi topraklar gibi kötüye kullanılmıştır. Binlerce yıldır ne zaman arkamızı dönsek, ruhun en

zavallı topraklarına fırlatılıp atıldığını gördük. Tarih boyunca Vahşi Kadın'ın ruhsal toprakları yağmalanıp yakılmış, buldozerlerle düzlenmiş ve başkalarını memnun etmek üzere doğal döngüleri, doğal olmayan ritimlere büründürülmüştür (Estes, 2004: 15).

Elias üzerinden bahsettiğimiz -yontma, duyguların denetimi, pürüzsüzleştirme ve hijyen pratiklerini içeren- “uygarlaşma süreci” aynı zamanda “Vahşi Kadın”ı bastırarak oluşmuştur. Gündelik hayatta “güzellik” ve kozmetik ile düşünülen bu “uygar kadının” tam zıddı ise masallarda, filmlerde (femme fatal) ve mitolojide yaşamaktadır artık. Çoğu zaman bir tehdit ve korku unsurudur. Kurtların ve çakalların, ayıların ve vahşi kadınların benzer ünlere sahip olması da o kadar rastlantısal değildir. Ortak içgüdüsel arketipleri paylaştıkları için, yanlışlıkla da olsa hepsi nankör, doğuştan tehlikeli ve kindar olarak tanınırlar. Smith'in kurta sarılan kadını ise bu eski doğayla tekrar barışmadır neredeyse; bir tarafıyla “vahşete çağrı”dır.

Vazgeçilmez gotik bir imge olan yere serilmiş Karga-Kuzgun figürleri ve bir aslanın ağızındaki kadın deseni ise “vahşiliği” bastıran uygarlaştırıcı erkek egemen sistemin yıkıcılığına işaret eder. Erkek aslan figürü çağlar boyunca kraliyet ve erkeklikle bir tutulmuştur ve günümüzde de yaşayan en önemli sembollerdendir.



Şekil 5: Jersey Crows, Kiki Smith, 1995



**Şekil 6:** *Rapture*, Kiki Smith, 2002

### **Matthew Barney**

Matthew Barney'nin (1967-) *Cremaster Cycle* serisi, adını insan vücudunda bulunan ve testislerin hareketlerinden sorumlu olan bir kastan alır. Bu kasın ısıya bağlı olarak verdiği tepkiler projenin kavramsal çıkış noktasıdır. Epik-anıtsal seri, sanatçının her bölümle bağlantılı olarak ürettiği video, fotoğraf, enstalasyon, heykel ve çizim gibi farklı tekniklerle üretilmiş yapılardan oluşur. Proje, embriyonun cinsiyetinin belirlenmesi sürecinde üreme organlarının konumuna anatomik göndermelerde bulunur: Barney'nin metaforik evreninde bu anlar saf-potansiyel oluşları temsil eder. Bu beş kısım bir gövde oluşturmakla beraber farklı bölümlerdir ve linear bir doğru oluşturmazlar. *Cremaster*'da merkezi ya da hiyerarşik olmayan, postmodern bir yapı söz konusudur.

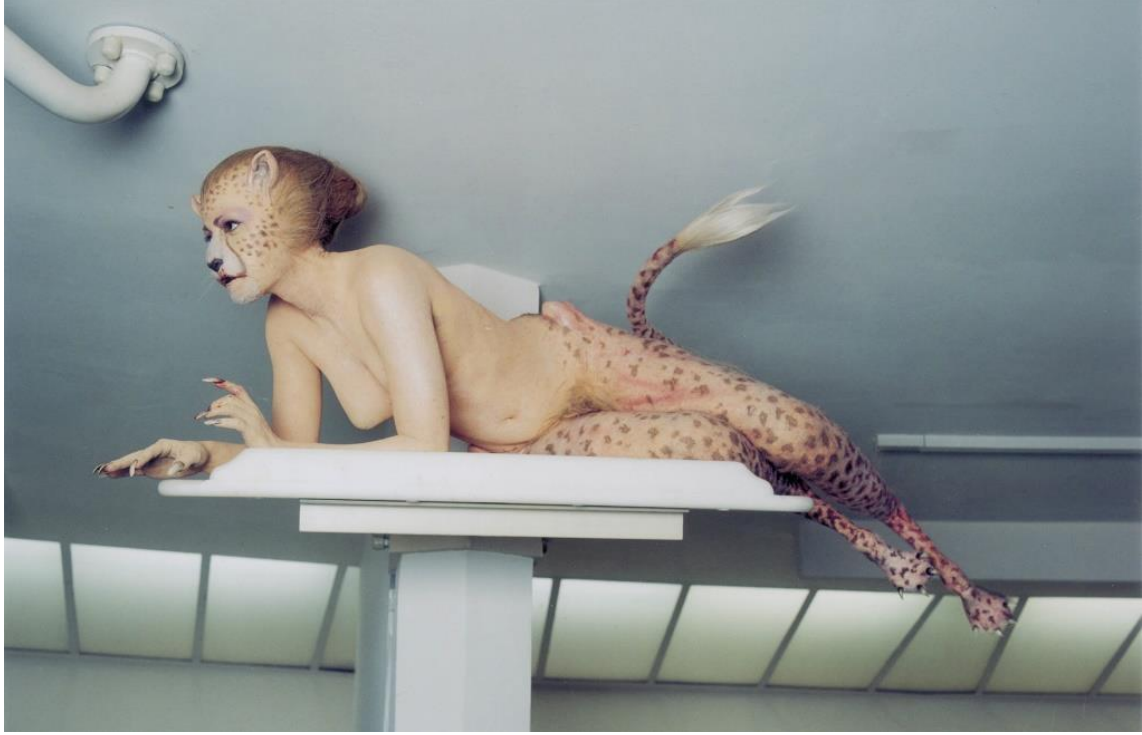
Melezlik üzerine gerçekleştirdiği çalışması *Cremaster 3-The Order (Düzen)*'de ise atletik yapısının masonik karakterin temsil ettiği güç imgesine uygunluğu dolayısıyla kendisinin canlandığı protagonist *Çırak* tarafından öldürülen yarı çita-yarı kadın bir formu konu alır. *Çırak* anıtsal görünümü ile *Düzen*'in karakterlerinin en "tasarlanmış" olanıdır. "The Order", mimari olarak daireler halinde düzenlenmiş New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde geçer: Sergi alanı kademeli olarak bir rampa içinde kıvrılmaktadır, böylece müzenin atriyumundan açıkça ayırt edilebilen binanın seviyeleri yürürken birbirlerine karışmış gibi görünür. Karşı Deleuzeyen bir perspektiften "Düzen"

sürekli bir sarmaldan ziyade seçkin seviyeleri vurgular: Kamera kademeli yükselişe odaklanmaz. Matthew Barney tarafından canlandırılan karakter, Mason kardeşliğinin inisiyasyon törenlerinden geçen bir “Çıracak”tır. Farklı seviyeleri birbirine bağlayan duvarlara tırmanır ve bunların her birinde bir görevle karşı karşıya kalır; Masonların hiyerarşisinde yükselmek için bu görevlerde başarılı olmalıdır. İzleyiciler öncelikle Çıracak’ın atriyumun görüş açısından bir seviyeden diğerine tırmandığını görür; böylece açıkça ayırt edilebilen seviyelerin sırası (düzen) vurgulanır. Guggenheim Müzesi, bir bilgisayar oyununu veya spor arenasını hatırlatan, aşılması gereken engellerle dolu bir alana dönüşür.

Çıracak aynı adı taşıyan bir karakteri oynayan atlet ve model Aimee Mullins ile karşı karşıya gelir. Mullins’in filmdeki kişiliğini ve medyada kendini gösterme biçimini kasıtlı olarak bulanıklaştıran Barney, Aimee Mullins’i gerçek hayattaki kamusal imajının yükseltilmiş bir varyasyonu olarak sahneler: Deleuze ve Guattari’nin hayvan oluş kavramını, anormal ya da başka bir deyişle ani/omalous’u temsil eden bir cyborg. ...Mullins, engelli oluşu ve bununla baş etme şekli ile olağanüstüdür; yani protezlerini sadece atletik bir bağlamda değil, aynı zamanda erotik bir şekilde ve kendisini süper-insan yapan bir unsur olarak da sahneler: Sıradan bir insandan daha güzel, daha arzulanır ve daha hızlıdır (Heine, 2014: 3-4).

Normlara uymayan böyle bir varlığın neden ortadan kaldırılması gerekmiştir? Melez, anormal-olan ve hayvan olandır; ikiliklerin dışında kalır ve sınıflandırılmaz, öngörülemez oluşu, dizginlenemez cinselliği ile sistem için bir tehdit unsuru oluşturduğu açıktır. Ayrıca insan soyunun güvence altına alınması için de üreyebilme kapasitesinin önüne geçilmelidir; böylece *The Order* içinde varlığına son verilir. Mary Shelley’nin 1823 yılında yazdığı başyapıtta Dr. Frankenstein’i, yarattığı *ucubenin* kendisine bir eş yapma isteğini -bir daha cinayet işlememeye söz vermesine rağmen- reddetmesinin sebebi de budur. Sinemada yoğun gotik öğelerle tam bir canavar-hilkat garibesi olarak gösterilen Frankenstein’in *canavarı* -çünkü bir ismi bile yoktur- romanda *toplumun intihar ettirdiklerinden* biri olarak (Barney’nin Mullins’i gibi) ötekileştirilmiş bir melezdır. Mullins gibi cinsel açıdan çekici olmamakla birlikte insandan daha güçlü ve daha duyarlıdır ve onun gibi ikilikler arasında kalmıştır; insan ama değil, canlı ama değil... Frankenstein’in canavarı romantizm ruhu ile şefkate şefkatle karşılık verirken Mullins postmodern doğası gereği tutarsız bir karakterdir; Çırağın kucaklamasına karşı beklenmedik bir şiddet gösterisinde bulunur.

Barney, insan-hayvan, grotesk beden, eti gerçeğe yakın bir temsil ile sunan hiperrealizm ve kiç estetiğiyle günümüze dair pop imgelerle de buluşturur. Onun estetiği bir tarafıyla parlak kuşe kâğıda basılmış dergi ve reklamlardan fırlamış izlenimi verir. Et'in taze (fresh) duygusu neon ışıklarıyla aydınlanan postmodern bir iştahı da davet eder. Canibalizm (yamyamlık) imgeleri, engelli model Aimee'nin "kasıtlı poz (camp)" estetiğiyle buluşur.



Şekil 7: *The Order*, Matthew Barney, 2002

### **Jenny Saville**

Jenny Saville'e (1970-) göre tenselliği yakalamış olan ressam, büyük bir ressamdır. Young British Artist'in üyelerinden olan İngiliz sanatçı Rembrandt'dan, daha sonra Soutin ve Bacon'dan gelen geleneği sürdürür. *Torso-II*'de genellikle şişman kadın figürlerinde de duyumsanan şehvetli-hayvani bir tensellik söz konusudur. Saville, obezite ve estetik ameliyatlara uğramış insan bedeni ile *Torso-II*'deki hayvan bedeni arasında bir analogi kurar; resme *carcas*, *ox* yahut *beef* gibi hayvanı tanımlayan bir isim yerine *Torso* ismini vermesi boşuna değildir. Aşırılaşmış insan varlığına ilgi duyduğunu söyleyen Saville'in resimlerinde etin boyanış biçimi, hayvani bir öze sahiptir. *Extreme Humanness (Aşırılaşmış İnsanlık)* kavramı akla Deleuze'nün oluşlarını getirir; *aşırılaşmış* insan eti; yağ, kan, doku farklılıkları gibi biçimsel nitelikleri ile *abject* (iğrenç) olanın alanına girer ve bu

*aşırılaşmışlık* durumundaki beden kendi üzerine yığılır. Bu çalışmalarda da şişme, patlama ve yığılma gibi groteskin temel unsurlarını görürüz.



**Şekil 8:** *Torso-II*, Jenny Saville, 2004



**Şekil 9:** *Fulcrum*, Jenny Saville, 1999

De Kooning, yağlı boyanın keşfedilmesinin sebebinin et (flesh) olduğunu söyler. 1999 tarihli *Fulcrum*, kasabın çengelindeki et yığınlarını anımsatır ve Gargantua misali üzerimize çöker. Saville'in ete (flesh) olan açlığı pornografik bir

duygu uyandırır. Bedenin hayvanla karşılaştığı noktada obezitenin yanı sıra transseksüelliği de konu edinen Saville, ötekinin resmini yapar ve hiçbir şekilde ideal ya da güzel olmayan bedenler, tanrı-insana değil hayvan-insana yaklaşır. John Berger *Görme Biçimleri*'nde *güzel* kadın nü'lerin erkek izleyicinin bakışına sunulduğundan ve bütün bir Batı resim sanatının bu geleneğin üzerine kurulduğundan bahseder (Berger, 2019). Burada nü çıplak olma hali değildir; çıplaklık doğal bir durumdur; oysa Berger'e göre nü, izlendiğinin farkındadır ve çıplaklığını izleyiciye sunduğu bir kostüm gibi üzerinde taşır. Çıplağa dair bu estetik anlayış, 20. yüzyılda *çirkinin* sanatın alanına girmesi ile yıkılmaya başlar ve nihayet Saville gibi bir sanatçıda artık tıpkı bir hayvan gibi seyredildiğinin farkında olmayan yahut bunu umursamayan figürlerle karşılaşırız. Resimlerinde etten yayılan parıltılar, ıslaklık ve kayganlık duygusu, açık yaralar, kan, yağ tabakaları, çürükler ve morluklar, şehvet duyma ve iğrenme arasında gidip gelmemize neden olur. Bütün bu duyguların izleyiciye geçirilmesini Saville'in plastik yaklaşımı mümkün kılar; resme soyut lekeler halinde başlayarak macunlaşmış, çamuru anımsatan boya tabakalarını ağır kütleler halinde tuval yüzeyine yığarak hayvan bedenini, insan etini ve boyayı çağrıştıran ve bunları ayrılmaz bir biçimde birbirinin varlığında eriten bir görsellik yakalar. Saville, Cy Twombly gibi soyut resimle uğraşan sanatçılara hayranlığını dile getirmekle birlikte kendisini tam bir figüratif olarak tanımlar; figürlerinde sık sık karşımıza çıkan, adeta tuvalden fırlayacakmış hissi uyandıran uzuvlar yardımıyla insanın içindeki hayvanı yakalamaya çalıştığını ifade eder. Saville'in resimlerinde meta öykülere rastlamayız; dolayısıyla hikâyeden-logostan arındırılmış kütleden ibaret bir beden, hayvana yaklaşarak hem insan hem hayvan bedeninde rastlanabilecek izler-yaralar, zamana bağlı fiziksel değişimler, sakatlanmalar üzerinden yaşamsallığını ortaya koyar. Saville'in şişman kadınları opak değil geçirendir; klasisist sanatta olduğu gibi kendi içinde mükemmel bir bütünü tariflemeyiz. *Willendorf Venüsü*'nü anımsatan, ele avuca gelmez, her an bir yerden taşan ve tam olarak tanımlanamayan biçimleri ile doğa ile etkileşim halindedir.

## Hayvan Oluş Kavramının Sinemada Tezahürü

Modernite sürecinin ve 18. yüzyıl Aydınlanmasının günümüze devrettiği en büyük bakiye, Aydınlanmanın bizzat kökenindeki mite geri dönmesidir. Freudcu bir tanımlamayla "bastırılanın geri dönüşü"dür bu.

Günümüzde özellikle sinema doğa-hayvan olarak bu mitin önemini göz önüne serer; sürekli vurgulanan distopik-kiyametçi, felaketle sarmalanmış *doğa* ve *hayvandır* geri dönen. 1970'lerden sonra sinemada bir türe dönüşen Jaws imgesi, dinozorlar ya da yarı hayvan fantastik karakterlerin sık sık karşımıza çıktığı Marvel filmleri bile bu modern miti düşünmek için yeterlidir.

Bu bölümde sinemanın zengin anlam havuzu içerisinden, hayvan oluş kavramı bağlamında en belirleyici-kült yapıtlar arasında yer alan örnekler seçilerek film analizi yapılmaya; Miyazaki, von Trier ve Herzog sinemasına bakılmaya çalışılmıştır. Yönetmenlerin animasyon, kurgu ve belgesel türlerindeki filmleri “hayvan oluş” bağlamında irdelenmiştir.

### **Hayao Miyazaki**

Animasyonun (anime) büyük yaratıcılarından Miyazaki'nin neredeyse bütün yapıtları doğa, ekoloji, hayvan ve çocuk-insan hakkındadır. *Komşum Totoro*'dan *Rüzgârlı Vadi* ve *Ruhların Kaçışı*'na; son dönem filmlerinden *Küçük Deniz Kızı Ponyo*'ya bütün filmleri doğanın ve hayvanın sömürgeleştirilmesinin, insanın içinde yatan “hayvani masumiyet”in izlerini sürmeye çalışır. Miyazaki sinemasını kurarken sadece Japon mitolojisinden değil, başta Yunan olmak üzere Pasifik'ten İzlanda Sagaları'na uzanan kocaman bir arketipler denizinden de yararlanır.

Miyazaki hayvan ve ekoloji konusundaki en önemli animelerden *Prenses Mononoke*'de hayvan-varlıklarını birer yarı-tanrı konumuna yükseltmiştir. *Mononoke*'de küstah insan, tanrıları öldürmeye kalkarak ormanın gücünü ele geçirmeye çalışır. Ormanı koruyan diğer tanrı-hayvanlar kurtlar ve domuzlardır. Kurtlar tarafından yetiştirilen prenses kurt-kız San, insan ve hayvanın ayırdedilemezlik bölgesinde yer alan bir karakterdir ve Miyazaki'nin karakterleri arasında en sert ve uzlaşılmaz olanıdır. San, bir anlamda insanlardan kaçan bir mizantroptur. Miyazaki filmin sonunda insanlar ve doğa-dolayısıyla hayvanlar arasında birlikte yaşamı olanaklı kılmak adına taviz vererek liberal denebilecek bir anlaşma yoluna varsa da San *esas oğlana* veda eder ve soyunun devam etmesi ihtimalini de yok ederek ormanında yaşamaya devam etme kararı alır. Tamamen güdüleri ile yaşayan San, Nietzscheci güç istenci ile hareket eder. Onun için kan ve şiddet yaşamın olağan unsurlarıdır. San tiksinti duymaz; tiksinti, uygarlıkla birlikte gelen bir olgudur (civilization pürüzsüzleştirme demektir ki düşman da



demir-şehirden gelir; demir işlenmiş, insan eli ile pürüzsüzleştirilmiş bir madendir). Miyazaki'nin bütün filmlerinde getirdiği eleştiri bu pürüzsüzleşmeye karşıdır. Filmlerinde sürekli karşımıza çıkan akışkan ve dönüşüme uğrayan çamurumsu siyah madde, insanın ilerleme hırsı ile ekolojik dengenin bozulmasına karşı doğanın ürettiği çözümdür. Mononoke'nin bindiği beyaz kurt çağrışımlarla doludur. "Beyaz, yeni-olanın, saf-olanın, bozulmamış-olanın rengidir. Bedenden arınmış ruhun, fiziksel-olan tarafından engellenmemiş tinin de rengidir. Temel beslenmenin, anne sütünün rengidir. Buna karşın ölünün; pembeliğini, yaşam gücünün kırmızılığını yitirmiş şeylerin de rengidir" (Estes, 2004: 120).



**Fotoğraf 1:** *Princess Mononoke*, Hayao Miyazaki, 1997

Nihayet vurularak dağılan zürafa benzeri (zürafa uzayan boynuyla aynı zamanda fallik bir imgedir) hayvan-tanrı akışkan bir maddeye dönüşür ki bu madde insan şehrinin üzerine bir karabasan gibi çöker; yaşam buradan insanı kırıp geçirerek yoluna devam edebileceğini göstermiş olur. Bu noktada hayaları kesilen Uranüs'ün denize dökülen spermlerinden hayat bulan Afrodit imgesi ve yaşamın devamlılığı ilkesi aklımıza gelir. Afrodit'in etimolojisi köpükten gelir ki gene meniye ve vücut sıvılarını çağrıştıran abject bir unsurdur. Hayvan-tanrı en üst varlık biçimiyken onu hayvan ve hayvanlaşmış insan izler; insan bu hiyerarşide en alt basamaktadır. Miyazaki'nin diğer bir başyapıtı *Rüzgârlı Vadi*'de hayvanlar bozulan ekolojik dengeden mutasyona uğrayarak sağ çıkarken insanın böyle bir şansı olmaz; insanın kurtuluş umudu hayvanlaşabildiği ve hayvanla bağ kurabildiği

ölçüde gerçekleşecektir.

### **Lars von Trier**

Lars von Trier günümüz sinemasının en aykırı isimlerindedir. Dogma 95 manifestosuyla sinemaya tekrar Brechtvari bir estetik sokmaya çalışan yönetmen özellikle son filmleriyle manifestosunun çok dışına çıkmış, hatta Dogma 95'deki Marksist tınının tam karşıtı doğa ve güce dönüş, mistisizm, kıyametçilik gibi sağ ile ilişkilendirilen suçlamalarla karşılaşmıştır. Dogma 95, *Dogville* (2005) filmindeki deneysellikte görüldüğü gibi, en temel anlamda efektin, işlenmiş görüntünün ve dekorun reddi ile dolayumsuz hayata bir çağrıdır. Film siyah bir zemin üzerine tebeşirle çizilmiş teatral bir mekânda geçer. *Deccal* (2009) ve daha sonra çektiği *Melankoli* (2011) eski anlayışından tümüyle farklıdır. Her iki film de gotik bir atmosfer ile kıyamet ve yıkım üzerine odaklanır. *Deccal* ismi Hristiyanlıkta insanları birbirine düşüren sahte peygamber anlamına gelir. Yönetmen jenerikte de ithaf ettiği gibi Tarkovski estetiği ve kasvetli doğa manzaraları eşliğinde insanın içindeki yıkıcı doğaya ve inançsızlığa eğilmektedir. Uygarlık insanın doğasının ayrılmaz parçası olan vahşet ve şiddeti bastırma konusunda başarısız olmuş, bastırılan geri dönmüştür. Dönen kan, vahşet ve hayvandır. Hristiyanlığın vaat ettiği kuzu ve kurdun barışması ya da filmdeki tilki ile ceylanın yan yana uzanması “edebi bir barış” değil her an patlamaya hazır güdüler toplamıdır.



**Fotoğraf 2:** *Antichrist*, Lars von Trier, 2009

Filmde Trier üç dilenci metaforunu kullanmış. Filmin bölümleri de buna uygun isimlendirilmiş: birinci bölüm-ıstırap, ikinci bölüm-acı, üçüncü bölüm-ümitsizlik. Bu üç duygu filmde üç hayvanla temsil edilmiş: ıstırap-ceylan, acı-tilki, ümitsizlik-karga... Filmin ilk bölümünün sonunda, yani ıstırap'ın sonunda, doğum yapan bir ceylan görüyoruz, fakat ceylan sanki bu doğuma bigâne, ıstırapsız. İkinci bölümün, yani Acı'nın sonunda tilkiye rastlıyoruz, karnını kesip bağırsaklarını deşiyor, sanki

hiçbir yeri acımıyor. Üçüncü, Ümitsizlik adlı bölümün son sahnesinde ayağı kadın tarafından deşilmiş, üstelik ayağına büyük bir taş bağlanmış erkeği görüyoruz, sürüne sürüne kaçmak isterken, ormanda bir ağacın koğuşundaki tilki yuvasına giriyor ve orda kargayı görüyor. Adam bağıırıp nerde olduğunu âleme duyuran kargayı ne kadar öldürmeye çalışsa da beceremiyor. Karga susmuyor (Rüstemov, 2017).

Lars von Trier, *The Antichrist (Deccal)* filminde bir tilkiye “chaos reigns” (kaos hüküm sürer) cümlesini kurdurur. İnsanın sürekli dünyayı anlamlandırma, sistematize etme çabasının -ki hayvani dürtülerini bastırması da bu çabanın bir parçasıdır- boşunluğu, vahşi bir hayvanın ağzından tekinsiz bir ses tonu ile dökülen bu cümleyi duyduğumuz an zihnimize sert bir çekiç darbesi gibi iner. Tilkinin buradaki *konuşması* sırasında çene kaslarını ve dilini kullanmaması bize Martin Buber’in “Hayvanların gözleri büyük bir dilin gücüne sahiptir” (Buber, 2009: 92) önermesini anımsatır.

### **Werner Herzog**

Alman asıllı yönetmen Werner Herzog, 2005 yılında *Grizzly Man (Ayı Adam)* isimli bir belgesel film çeker. Herzog filmde ayıların arasında 13 yıl geçirdikten sonra kız arkadaşı ile birlikte yaşadığı ayılar tarafından yenen Timothy Treadwell’i konu alır.

Film, Treadwell’in kamera kayıtlarından ve Herzog’un arkadaşları ve ailesi ile yaptığı röportajlardan oluşur. Burada amacı bu olsun ya da olmasın- Treadwell’in ünlü olma hayalleri kuran yahut insanlardan kaçmak isteyen uyumsuz ve fazlasıyla romantik bir budala olup olmaması durumu değiştirmez- hayvan ile insan arasındaki özne-nesne ilişkisini yıkmaya yönelik bir girişimde bulunduğu açıktır. Nihayet Treadwell ayılar tarafından yendiği anda, bir hayvan tarafından yenen bir başka “hayvan” olarak *projesini başarıyla nihayete erdirmiş olur*. Hayvan hep logosa, dile sahip olmaması üzerinden konumlandırılır. Oysa doğayı tahakküm altına almaya kurulu olan insanın onun dilini anlaması, hayvan-insan, beden-ruh, akıl-duygu ve kadın-erkek ikiliklerinde ötekileştirilen tarafın anlaşılabilmesi gibi mümkün değildir. Belgeselin açılışında Timothy’nin gayet sakin konuşmalarını izleriz. Arkada iri bir ayı beslenmektedir. Sakin olmak, korktuğunu belli etmemek, ya da samuray gibi davranmaktan bahseder anlatıcı. Anlatıcının sakinliği içinde yaşanan doğayı antropofornik (insanbiçimci) olarak algılamasıyla da ilgilidir. Bireyin kontrolü, akılcılığı, mesafe talep eden habitusu doğayı sözde güvenli hale getirecektir. Timothy sanki bir kariyer kitabından fırlamış

risk, öz kontrol ve akılcılık çağırısı yapar. Güçlünün karşısında güçlü olmak gerektiğini vurgular sürekli. Onları sevdiğini söyleyen anlatıcı, onların efendisi olacağı özgüvenine de sahiptir. Bir tarafıyla yıllar içinde gözlemci olma durumunu aşır, Alaskalı ayılarla bir olma, hayvan olma düşüne de sahiptir. Onlara dokunan “insan gözlemci”nin tek silahı güzel sözcüklere sahip dilidir.

Deleuze’ün hayvan oluşuna baktığımızda, aradaki sınırın kaldırılması için insanın kendisini üstün noktada konumlandırmaktan vazgeçmesi gerektiğini görürüz. Oluş ve yatay karşılaşmalar, etkiye, değişime ve ötekini anlamaya açık olmanın yoludur. “Deleuze’e göre beden arzulayan, olumlayıcı, üretken bir makinedir ve aktif hale getirilmelidir. Kendisinden başka bir şey olma eğilimindeki beden, bir özdeşleşme ya da benzerlik kurmayla değil, farklı oluşlar aracılığıyla öteki üzerinden değişir ve genişler (hayvan-oluş, melez-oluş vb.)” (Türk, 2017: 38). Fakat bu da yetmez. Vahşi doğa içinde evcil olmamış-olmak istemeyen ayılar gözlemciyi parçalarlar. Dil, saygı, yumuşak huyluluk, “güvenli” mesafe Timothy’yi koruyamaz. Ayılar bu davranışı dolayısıyla “etik” ve “hukuk” için de sorgulanamaz. Timothy bir tilki yavrusunun kurtlar tarafından parçalanmasına da şahit olur. Çok sarsılır, ağlamak üzeredir; “galiba doğa hep vahşi” diye mırıldanır ve tilki yavrusunun gözüne konan sinekleri “lanet olsun” diyerek kovar. Oysa cesede saldıran sinekler de doğalarına uygun davranıyor ve besleniyorlardır. Yine alabalıkların azaldığı bir zamanda ayıların bir yavruyu yemesi sonucunda ondan kalan sıyrılmış, hiç eti kalmamış kafatasına rastlar. Bu açıkça kendi türünü yiyen bir yamyamlık vakasıdır. Ama onları nasıl yargılarız ki? O aslında doğadaki insani kalıplara sığmayacak vahşetin farkındadır. Nasıl bir tehlikenin içinde yaşadığının da... Onu ayılara ve diğer hayvanlara bağlayan sadece insani sevgidir. Ama bu insanileştirmenin doğa ve hayvandaki karşılığı yoktur. Aslında bütün bu değerler doğrultusunda sorgulanacak olan Timothy’dur. Olay sonrası onu yiyen alfa ayı korucular tarafından öldürülmüştür. Yani Timothy doğada insan olma sınırını aşır, yanına doğanın asıl sahibi olan ayıyı da alarak yaşama veda etmiştir. Herzog’un belgeselinde elbette suçlama tonu yoktur. Ancak hayvanların sınırlarına saygı duyan ve vahşiliği anlayan her hayvansever için bir ayının öldürülmesi de üzücüdür. Belgeselde öldürülen ayının midesinden insan ve elbise parçaları çıkarılan sahneye tanık olan helikopter pilotunun söyledikleri ise izleyiciyi düşündürür: “Timothy ayılarla değil, ayı kostümü giymiş insanlarla çalışıyordu.

Ayıları iyimser bir evrenin çocukları olarak görüyordu.” *Ayı Adam* belgeseli bütün bu soruları sormasıyla da insan-hayvan ilişkisi ve sınırı üzerine önemli bir yerde duruyor.



**Fotoğraf 3:** *Grizzly Man*, Werner Herzog, 2005

Werner Herzog'un *Grizzly Man* belgeseli hayvanlar için yaşayan, onlar için hayatını tehlikeye atan ve sonu onların dişleriyle olan Timothy üzerinden insan-hayvan-doğa arasındaki aşılmaz, aşılmasına da gerek olmayan sınırı göstermeye çalışmıştır.

## Sonuç

Bu makalede başta sanat yapıtları üzerinden insan-doğa ve “hayvan oluş” üzerinden hayvan imgesine bakılmıştır. Elbette hayvanla kurulan ilişkiler tarih boyunca sosyal ve kültürel bağlamda ve felsefi düzlemde başkalaşımlara uğramış; bu düşünüş biçimleri sanata farklı biçimlerde yansımıştır. Hayvan, insanlığın ilk imge üretimlerinden olan paleolitik dönem mağara resimlerinden günümüze kadar sanatın konusu olmuş; ilkel kabilelerin hayvanlarla kurduğu ilişkiler ve ritüeller dinsel yapıyı şekillendirmiş, insan henüz kontrol edemediği hayvanlara tanrısal anlamlar yüklemiştir.

Ortaçağda cennet-cehennem alegorilerinde hayvan fizyonomisi şeytan tasvirleri için verimli bir kaynak olmuş; hayvansal olan günah ve düşmüşlüklerle tanımlanmıştır. Buna karşın 17. yüzyıl rasyonalizminin egemenliğinde Descartes

ve Kartezyen gelenek hayvanı bir otomat olarak görmüş; hayvanların acı çekmediğini, dolayısıyla öldürülmelerinde bir sakınca olmadığını öne sürecek kadar ileri gitmiştir. Dünyevi olanı ve dirimselliği yücelten Barok dönemin *kıvrımlı* üslubu, tenselliğe olduğu kadar kanlı-canlı hayvan tasvirlerine de yansımıştır.

İnsanın dışarısı olarak hayvan -Antik Yunan'ın şehir devletlerinin dışında bırakıldığında olduğu gibi- 18. yüzyılda bu kez şehrin içinde tecrit edilmiştir. İnsan ve hayvan arasındaki uçurum, moderniteyle birlikte hayvanın tamamen kontrol altına alınması sonucunda derinleşmiştir. Nietzsche, kendisini aşma itkisi ve güç istenci ile hareket eden insanın hayvani içgüdülerine geri dönmesi gerektiğini savunur. Deleuze -tüm diğer ötekiliklerde olduğu gibi- oluşu yataylıklar üzerinden kurar ve hayvan ile insan arasındaki sınırın ortadan kalkmasına yönelik olarak *hayvan oluş* kavramını ortaya atar.

Kavram plastik sanatlarda yankısını bulmuş; özellikle Francis Bacon'ın resimlerinde hayvan bedeni ve insan bedeni, et-boya ile birlikte yoğrulmuştur. Günümüz sanatında hayvan imgesi temsili boyutu aşmış, bu *birlikte yoğrulmuş* hali enstalasyondan video-arta, resimden sinemaya kadar farklı disiplinlerde sanatçıların işlerine yansımıştır. Bu yazıda örnek olarak seçilen Kiki Smith'in ve Jenny Saville'in -plastik farklılıklara sahip olmakla birlikte- katlanan, grotesk bedenleri, şiddete uğramış ve darbe almış bir evren imgesine de sahiptirler. Lars von Trier'in *Deccal* filmindeki kıyametçi vizyonu ise, "açıklanamayan", bilime ve Aydınlanma'ya direnen bir doğanın yani "bastırılan"ın ani dönüşünü anlatmaya çalışır. Miyazaki ütopyacı bir iyimserlikle malul olsa da kozmik dengesi bozulan bir doğanın öcüyle hesaplaştırmaya çalışır izleyiciyi. Onun bütün filmlerine yayılan ekolojik farkındalığı ve hayvanseverliği dikkat çekicidir.

1960 sonrası modernite ve akılcılığı sorgulayan postmodern düşüncelerin de etkisiyle gerek eleştirel kuramda gerek sanatsal çalışmalarda insan merkezliliği sorgulayan, başta doğa ve hayvana yer açan "Öteki" söylemlerinin yükselişine şahit olunmuştur. Antik Yunan filozofu Protagoras'ın "İnsan her şeyin ölçüsüdür" sözü eskisi kadar iyimserlikle karşılanmıyor artık. Ekolojik hareketin yükselişinden, feminizm ve sömürge sonrası kurtuluş mücadelelerine kadar birçok yerde Beyaz-Eril ve Avrupa merkezli insan anlayışı kıyasıya bir eleştiriden geçirildi.

İnsan-sonrası (post human) dünya tartışmaları, yükselişe geçen bilim kurgu türünün de katkısıyla birçok alanı etkilemeye devam ediyor. Hatta Donna

Haraway'ın 1985 tarihli *Siborg Manifestosu*'nda vurguladığı gibi insan-makine-hayvan sonrası bir varlık anlayışı bir politik kurtuluş vizyonu olarak da ortada duruyor: "Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağıımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. Bu siborg bizim ontolojimizdir; bizim siyasetimizi o şekillendirir" (Haraway, 2006: 4). Siborgun mit halinde görüldüğü yer, tam da insan ile hayvan arasındaki sınırın çığnenip aşıldığı yerdir. Siborglar, insanların başka canlı varlıklarla arasına bir duvar çekilmesine işaret etmekten ziyade hem rahatsız edici hem de haz verici şekilde yakın eşleşmeler olduğuna işaret ederler.

İnsan yaşam (bios) anlamında elbette hayvandır; bir "anima"dır. Fakat Herzog'un gösterdiği gibi aşılmaması, saygı duyulması gereken ya da "insanbiçimciliğe" direnen "yargılanamaz" veya "hakkında konuşulamaz", insani kavramlara sığdıramayacağımız eşiklere de sahiptir. Bütün bunlara rağmen hayvan ve hayvan imgesi hayatımızın vazgeçilmez yarısı olmayı her zaman sürdürecektir. Sadece onları insan merkezli kavramlarımızla anlamak sınırlılığından kurtulmak gerekecek.

## Kaynakça

- Adams, Carol J. (2013). *Etin Cinsel Politikası*. Çev., Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev., Nihat Ülner. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Agamben, Giorgio (2012). *Açıklık, İnsan ve Hayvan*. Çev., Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Akat, Beyza ve Sena Gazan (2020). "Hieronymus Bosch ve Dünyevi Zevkler Bahçesi." <https://www.tarihlisanat.com/bosch-dunyevi-zevkler-bahcesi/> Erişim tarihi: 02.05.2021.
- Bacon, Francis (1944). *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* [Panel üzerine yağlı boya]. Tate, Londra. <https://tr.pinterest.com/pin/294493263113452346/> Erişim tarihi: 03.05.2021.
- Bacon, Francis (1961). *Paralytic Child Walking on All Fours* [Tuval üzerine yağlı boya]. Gemeentemuseum Den Haag, The Hague. <https://www.pinterest.cl/pin/480829697691653333/> Erişim tarihi: 04.05.2021.
- Bacon, Francis (1946). *The Painting* [Keten üzerine yağlı boya]. Moma, New York. <https://www.moma.org/collection/works/79204> Erişim tarihi: 03.05.2021.
- Bahtin, Mihail (2009). *Rabelais ve Dünyası*. Çev., Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baransel, Zeynep (2012). "Goya: Zamanının Tanığı - Gravürler ve Resimler ya da Hayallere Özgürlük!" <https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811> Erişim tarihi: 07.05.2021.
- Barney, Matthew (2002). *Cremaster 3-The Order* [uzun metraj film serisi]. Whitechapel Gallery, London. [https://www.culturewhisper.com/r/visual\\_arts/preview/1123](https://www.culturewhisper.com/r/visual_arts/preview/1123) Erişim tarihi: 07.05.2021.
- Batukan, Can (2015, Bahar). "Heidegger ve Deleuze'de Hayvan Sorusuna Giriş." *Cogito, Felsefede Hayvan Sorusu*, 70-85.



- Berger, John (2019). *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul, Metis Yayınları.
- Buber, Martin (2009). *Ich und Du*. Stuttgart: PhilippReclam Jun. GmbH & Co.
- Deleuze, Gilles ([1969] 2009). *Duyumsamanın Mantiği*. Çev., Can Batukan, Ece Erbay. İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles ([1989] 2021). *Kıvrım-Leibniz ve Barok*. Çev., Hakan Yücefer. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Duyar, Süleyman (2017). "Hayvan Oluş'tan Makine Oluş'a King Kong." *Sine Filozofi Dergisi*, 2(4), 94-110. ISSN: 2547-9458.
- Eco, Umberto (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. Çev., Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan. İstanbul: Doğan Kitap.
- Elias, Norbert (2004). *Uygarlık Süreci, Cilt 1*. Çev., Ender Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Estes, Clarissa P. (2004). *Kurtlarla Koşan Kadınlar*. Çev., Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guggenheim Collection Online (2019). "Kiki Smith."  
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kiki-smith> Erişim tarihi: 07.05.2021.
- Haraway, Donna (2006). *Siborg Manifestosu*. Çev., Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heine, Stefanie (2014). "Transformational Zones and Violent Encounters. Matthew Barney's 'The Order'." *SKDR a journal of literature, culture and literary translatin*, 2(4), ISSN 1847-7755 doi:10.15291/sic/2.4.lc.1
- Herzog, Werner (2005). *Grizzly Man* [104', Belgesel film] Discovery Docs., Lions Gate Entertainment, Amerika.  
<https://tr.pinterest.com/pin/57561701457841725/> Erişim tarihi: 19.12.2021.
- Kristeva, Julia (2014). *Korkunun Güçleri*. Çev., Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Lemm, Vanessa (2018). *Nietzsche'nin Hayvanları-Kültür, Politika ve İnsanın Hayvanlığı*. Çev., Volkan Ay. İstanbul: Gram Yayınları.
- Miyazaki, Hayao (1997). *Princess Mononoke* [134', DCP] Studio Ghibli, Dentsu, Japonya. <https://www.peramuzesi.org.tr/film/prens-es-mononoke/1781/311> Erişim tarihi: 18.12.2021.
- Nietzsche, Friedrich ([1878] 2015). *İnsanca, Pek İnsanca*. Çev., Mustafa Tüzel. İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich ([1886] 2011). *Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu*. Çev., İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yayınları.
- Rüstemov, Kısmet (2017). "Antichrist ve Lars von Trier'in Mitolojisi." <https://oggito.com/icerikler/antichrist-ve-lars-von-trier-in-mitolojisi/41434>. Erişim tarihi: 10.04.2021.
- Saville, Jenny (1999). *Fulcrum* [Tuval üzerine yağlı boya]. Gagosian Gallery, London. <https://www.flickr.com/photos/lblain/31380907938/> Erişim tarihi: 18.04.2021.
- Saville, Jenny (2004). *Torso-II* [Tuval üzerine yağlı boya]. Gagosian Gallery, London. <https://grandmastolemycloset.wordpress.com/2012/05/20/visione-artistica-the-true-beauty-exists/> Erişim tarihi: 18.04.2021.
- Smith, Kiki (1995). *Jersey Crows* [Enstelasyon-Bronz heykel]. Krakow Witkin Gallery, Boston. . Erişim tarihi: 08.04.2021.
- Smith, Kiki (2001). *Lying With The Wolf* [Kâğıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem]. Centre Pompidou, Paris. <https://sites.google.com/site/aparthistoryhenryclayschool/art-history-250-1/242> Erişim tarihi: 08.04.2021.
- Smith, Kiki (2002). *Rapture* [Gravür, aquatint-kuru kazı]. Krakow Witkin Gallery, Boston. [https://www.galeriems.com/exhibitions\\_detail.aspx?exhid=10&exhiname=Kiki%20Smith](https://www.galeriems.com/exhibitions_detail.aspx?exhid=10&exhiname=Kiki%20Smith). Erişim tarihi: 08.05.2021.

Sylvester, David (1988). *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson.

Türk, Nesli (2017). *Resim Sanatında Ekspresif Bedenin Melankoli Kavramı İle İlişkilendirilmesi* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Uslu, Ayşe (2015, Bahar). "İnsanlar, Hayvanlar ve Taşlar Üzerine." *Cogito, Felsefede Hayvan Sorusu*, 98-117.

von Trier, Lars (2009). *Antichrist* [104', Film] Zentropa, Lucky Red, Danimarka. H Erişim tarihi: 19.12.2021.

Williams, James David Lewis (2019). *Mağaradaki Zihin*. Çev., Tolga Esmer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 538-544

**\*\*Kitap Eleştirisi\*\***

**Sezer Fener\***

## ***Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme***

Dean, Jodi (2021). *Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme*, Çev. Ali Karatay, İstanbul: Minotor Kitap.

Gelecek inşa etmek için geçmişin bütünüyle silinmesi gerektiği düşüncesi, geçmiş ile ilişkilendirilen bütün “şey”lerin silinmesi düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Geçmiş geçersiz olabilir. Geçmişin üstünden geçmek gerekebilir. Geleceği inşa etmek için geçmişe yüz çevrilecekse, önce ölümlerin cesedi çiğnenmelidir. Olan, ölümlerin cesedinin çiğnenmesidir. Tam bu noktada John Holloway’e (2006) kulak kabartılabilir. Olması gereken, ölümlerin cesetlerinin çiğnendiği toprakların üzerinden bir de saban ile geçilmesidir. Saban yeşertir. Yoldaşın cesedi çiğnenmiştir. *Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme* (2019) (orijinal dilindeki ilk baskı tarihi) kitabıyla Jodi Dean, cesedi çiğnenen yoldaşın üzerinden bir de saban ile geçmiştir; yeniden yeşertmek için, yeniden yeşertme umuduyla, yeniden yeşerebilme potansiyelini görerek ve yeniden yeşerebilmesini isteyerek. Nitekim bu kitap eleştirisi, *Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme* kitabının cesedini çiğneyip sabanla üzerinden geçme amacı taşımaktadır; yeniden yeşertmek için, yeniden yeşertme umuduyla, yeniden yeşerebilme potansiyelini görerek ve yeniden yeşerebilmesini isteyerek.

Özgün adı *Comrade* olan kitap, Türkçeye *Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme* olarak yerleşmiş, Kasım 2021’de Ali Karatay’ın çevirisiyle Minotor Kitap tarafından basılmıştır. *Yoldaş* dört bölümden oluşur. İlk bölümde müttefik ile

---

\* Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik bölümü.  
Orcid no: 0000-0003-0578-2083, sezerfeener@gmail.com

kıyaslanan yoldaş, ikinci bölümde kapsayıcılığı ile ele alınır. Üçüncü bölümde yoldaş üzerine dört tez ortaya konurken dördüncü bölümde yoldaş, yoldaş-olmayan üzerinden açıklanır.

Jodi Dean, yoldaşlığı önce politik bir ilişki olarak kavrar. Yoldaş, ortak bir amaca işaret eder. Eylemleri birbiriyle bağlayan ortak amaç, ortak bir gelecek içindir. Yoldaş teriminin tarihi, komünistlerin ve sosyalistlerin hitap olarak kullandığı yoldaşlıktan daha eskiye gitse de Dean, yoldaş komünist ve sosyalist gelenekler içindeki kullanımıyla ele alır. Komünist ve sosyalist geleneklerin gelecek tahayyüllerine ilişkin siyasi ufuk, yoldaş hitabının kullanımı ve yoldaş hitabına atfedilen nitelikler için de açıklayıcıdır. Bu siyasi ufuk kapsayıcıdır – tıpkı yoldaş teriminin kapsayıcı olduğu gibi. Dean (2021: 20), komünist siyasi ufkun kapsayıcılığını şu şekilde açıklar:

Siyasi ufkumuzu komünist olarak görmek demek, proleterleşmiş yığınların kapitalist sömürüye karşı, yani hayatın piyasa güçleri tarafından, değer tarafından, (cinsiyet ve ırk temelinde) iş bölümü tarafından, (Lenin'in tekelci ve mali sermayenin tahakkümü bağlamında teorileştirdiği) emperyalizm tarafından ve (Nkrumah'ın emperyalizmin son aşaması olarak teorileştirdiği) yeni sömürgecilik tarafından belirlenmesine karşı verdikleri özgürleşme ve eşitlikçi mücadeleyi öne çıkarmak demektir.

Komünist siyasi ufkun kapsayıcılığı, yoldaşın kapsamını –ya da sınırını– çizer. Komünizmi, olumsuzlayıcı bir kuvvet ve olumsuzlayıcı bir alternatif olarak tanımlarken olduğu gibi Dean; partiyi, kapsayıcı bir siyaset için zorunlu politik form olarak kabul eden eski çalışmasına gönderme yaparken de yoldaş hakkında ipuçları verir. Komünist ufku parti ile temellendiren Dean, yoldaş da komünist ufuk ve parti ile temellendirir. Parti reddiyesinin karşısında durur; parti reddiyesinin totaliter bir mekanizmaya indirgenen sığ ve hayali bir parti anlayışına dayandığını vurgular: “Başka her türlü siyasi ilişki biçimi gözden geçirilip ıslah edilebilir, yenilenebilir, üzerinde yeniden düşünülebilir, yeni baştan tahayyül ve tasavvur edilebilir ama komünistlerin partisi asla!”

Dean, parti reddiyesini bir sol dogma olarak görür ve bu sol dogmanın yıkılması için bir yoldaşlık teorisi tasarlar. Partiyi, liderlik eden ve liderlik edilen arasındaki ilişkiye indirgemek yerine siyasi aidiyeti öne çıkarmayı önerir. “Yoldaşlık, siyasi aidiyetin siyasi mücadelede aynı safta olanlar üzerindeki etkileriyle ilgilidir,” ifadesiyle Dean (2021: 23), iki duygunun altını çizer: güvenmek ve bel bağlayabilmek. Yoldaşlar birbirine güvenmek zorundadır, yoldaşlar birbirine bel bağlamak zorundadır, yoldaşlar

birbirine hem güvenmek hem de bel bağlayabilmek zorundadır. Yoldaşlığın siyasi bir “aidiyet” olarak tanımlanması, güvenip bel bağlamak ile ilgilidir. Bu zorunluluğun nedeni ise yoldaşlığın eşitlik vaadidir.

... yoldaş, kapitalist toplumun cinsiyete, ırka ve sınıfa dayalı hiyerarşik kimliklerini paramparça eder. Yoldaş bir siyasi mücadelede aynı safta olanların eşitleyici aynılığında diretip, bu eşitleyici aynılığın yeni çalışma ve aidiyet biçimleri yaratmasını mümkün kılar.

Yukarıda görüldüğü üzere Dean (2021: 27); bir aidiyet olarak yoldaşlığı, eşitlik ve aynılık üzerinden kurarken hayali bir parti tasavvuruna sahiptir. Dean, parti reddiyesini eleştirirken bu reddiyenin hayali bir partiye dayandırıldığını söyler; ancak yoldaşlığın eşitlik ve aynılık getirmesini de hayali bir partiye dayandırır. Ona göre yoldaş, hiyerarşiyi parçalar; yine ona göre yoldaş, belirli beklentiler doğurabilir (2021: 27). Ancak Dean, yoldaşın doğurduğu beklentilerin yeni bir hiyerarşi inşa edebileceğini düşünmez. Dean’ın dediği gibi “yoldaşın gücü eski ilişkileri yadsımasından ve yeni ilişkiler vaat etmesinden gelir” ise ve “bizzat bu vaat yeni yoldaşlara yol gösterip, onları halihazırdaki dünyalarına sığdırılmayacak ilişkilere buyur eder” ise yoldaşlık, hiyerarşiyi parçalamak yerine hiyerarşiyi kendi içine hapseder. Yoldaşın eskisi makbuldür. Eski yoldaş yol gösteren, yeni yoldaş yol gösterilendir; eski yoldaş buyur eden, yeni yoldaş buyur edilendir.

Yoldaşı müttefiklik ile birlikte düşünmeden önce Dean, politik ilişki biçimi olarak yoldaşlığı çağdaş sol teorideki iki karşıt eğilimin karşısında konumlandırır. Ona göre çağdaş sol teoride ve aktivizmde hâkim olan iki eğilim, ayakta kalanlar ve sistemler olmak üzere ayrılır. Yoldaşlık, bu iki eğilime bir alternatif teşkil eder. Kimliklerinden başka tutunacak bir şeyi kalmamış ayakta kalanlar ile idrak etmekte zorlanılan ve jeolojiye, hiper nesnelere, biyosistemlere ve bunların benzerlerine odaklanan posthümanist kaygı yüklü sistemler arasındaki karşıtlıklar, Dean’e göre siyasetsiz bir sol oluşturmuştur (2021: 30). Ancak mevcut koşulların siyasete açtığı dört yeni/ayrı alan vardır: (I) iletişimsel kapitalizme damga vuran çokluğun ve niceliğin gücü, (II) sol siyaseti temellendirme yeteneğinden yoksun kalan kimlik, (III) iletişimsel kapitalizme içkin mecraların dikkat talep eden unsurlarının artışı ve (IV) yataylığın, bireyselliğin ve müttefiklik retoriklerinin sınırlarıyla karşılaşan hareketler. Dean, yoldaş terimini böyle bir bağlamda ortaya koyduğunu belirtmektedir. Şu ifadeler (2021: 41), kitabın birinci bölümünün özeti gibidir:

Kimliği siyasetin başlıca vektörü olarak alan bir yaklaşıma dayalı bu müttefik vurgusu, ilgileri ve dikkatleri stratejik örgütsel ve taktik sorunlardan uzaklaştırıp, yalnızca tutumlara yönelik turnusol testlerine kaydırır ve böylece devrimci sol siyaset için gerekli kolektivitinin önünü daha baştan keser.

Yoldaşlığın kapsayıcılığını serimleyen ikinci bölümde Dean, yoldaş terimine yönelen cinsiyet ve ırk temelli eleştirilere cevap verme amacı taşır. “Kadın Yoldaş” alt başlığında aklına gelen “yoldaş ve kadınları” sıralayan Dean; Rosa Luxemburg, Angela Davis, Alexandra Kollontay, Claudia Jones, Clara Zetkin, Sylvia Pankhurst, Dolores Ibarruri, Zhang Qinqiu, Marta Harnecker, Grace Lee Boggs, Leyla Halid, Luciana Castellina ve Tamara Bunke örneklerini verip, örneklerini dünyanın farklı yerlerindeki silahlı komünist mücadelenin parçası olmuş kadın kitlelerini gündeme getirerek güçlendirmeye çalışır. Yoldaşın eril değil, bir ego ideali olarak işlev gören kapsayıcı bir figür olduğunu belirten Dean (2021: 61), cinsiyet ilişkilerine başvurmak yerine dayanışmaya başvurmak gerektiği düşüncesindedir. Yoldaşın eril olduğu eleştirilerini, kadın yoldaşları sıralayarak savuşturan yazar; yoldaşın beyaz olduğu endişelerini de “komünist mücadele, siyahların özgürlüğü için verilen mücadeleler ve sömürgecilik karşıtı mücadeleler arasında kopmaz bağlar olduğu”nu söyleyerek cevaplar. Tıpkı kadın yoldaşları sıraladığı gibi siyah yoldaşları da Carole Boyce Davies, Barbara Foley, Dayo F. Gore, Gerald Horne, Walter T. Howard, Yasuhiro Katagiri, Robin D. G. Kelley, Minkah Makalani, Erik S. McDuffie, Mark Naison, Mark Solomon ve Mary Helen Washington olarak sıralar. “Yoldaşın Olumsuzlaması” başlığı altındaki şu ifadeler de kitabın ikinci bölümünün özeti gibidir (2021: 81):

Yoldaşlar –aidiyetleri itibarıyla– bireysel farklılıklara kayıtsız, eşit ve dayanışma içindedir. Dolayısıyla yoldaşlık kendine yeterlilik, hiyerarşi ve bireysel benzersizlik fantezilerine bağlılıkların çözülmesini gerektirir. Yoldaşlarda bu tür bağlılıklara yer yoktur.

Jodi Dean, kitabın üçüncü bölümünde ayakları yere sağlam basan bir yoldaş kavramsallaştırması oluşturabilmek adına Alexandra Kollontay ve Maksim Gorki’den ilhamla dört tez sunar:

Birinci Tez: Yoldaş, aynılık, eşitlik ve dayanışmanın damgasını vurduğu bir ilişkinin adıdır. Komünistler için bu aynılık, eşitlik ve dayanışma ütopyacı bir içerikte olup, kapitalist toplumun belirlemelerini akamete uğratır.

İkinci Tez: Herkes değil ama herhangi biri yoldaş olabilir.

Üçüncü Tez: (Bir kimlik alanı olarak) birey, yoldaşın “Ötekisi”dir.

Dördüncü Tez: Yoldaşlar arası ilişki bir hakikate sadakat üzerinden kurulur. Yoldaşlık pratikleri bu sadakati cisimleştirir, sadık olunan hakikati dünyaya nakşeder.

Yoldaş üzerine dört tezde de ortak olan nitelik, aynılığa ve eşitliğe yapılan vurgudur. Yoldaşlığın ütopyacı bir aynılığa ve eşitliğe dayandırıldığı tezlerde Dean (2021: 123), yoldaşlığın dört başat karakteristiğe sahip olduğunu ifade eder: disiplin, neşe, coşku ve cesaret. Arzu, yoldaşlıkta disipline dönüşür. Neşe, disiplinin kazandırdığı özgürlüğe işarettir. Coşku görevlerdeki enerjidir. Cesaret ise mücadelenin bir gereğidir. Dean'ın yoldaşı bir özne değil, bir siyasi aidiyet figürü, bir hitap terimi ve bir beklentiler kümesidir (2021: 128). Dean'ın yoldaşı bir siyasi aidiyet figürü, bir hitap terimi ya da bir beklentiler kümesi değil de bir özne olsaydı onun "ideal olma hali" eleştirilebilirdi; Dean'ın yoldaşı siyasi aidiyet figürü, hitap terimi ve beklentiler kümesi olduğu için onun "özne olmama hali" eleştirilebilir. Dean'ın yoldaşı, "ideal ego ve ego ideali işlevlerini görür" (2021: 128). Aşağıdaki ifadeler, kitabın üçüncü bölümünün özeti gibidir (2021: 135):

Bu tezlerden ilk ikisi yoldaşın ayrıştırıcı olumsuzlamasını ifade eder. Bu ayrıştırmayı, seslenen kişiyi birçok benzerinden biri, (tek başına ve üst ya da ast olarak değil) bizim safımızdan biri olarak kodlayan bir selamlama şeklinde düşünebiliriz... Diğer iki tez, içinde olunan safın o safta olanlar üzerinde yarattığı etkileri somutlaştırır.

Yoldaşın ne olduğunu anlattıktan sonra Dean, yoldaşlığın nasıl sona erdiğini dördüncü bölümde açıklar. Ona göre yoldaşlık dört şekilde sona erer: ihraç, çekilme, uzaklaşma ve dünyanın sonu. İhraç, "ortak bir gelecek için birlikte mücadele edeceğine inanılmayan yoldaşlara karşı alınan" (2021: 149) bir aksiyon; çekilme, "yoldaşın ilan ettiği bir ayrılma yolu" (2021: 165); uzaklaşma, "yoldaşlığın aşınarak yavaş yavaş sonlanması" (2021: 171) ve dünyanın sonu da "anlamdan yoksunluk, tutarsızlık, delilik ve amaçsız, denge bozucu bir Ben ısrarıdır" (2021: 186). Kitabın sonunda yer alan şu ifadeler, dördüncü bölümün özeti gibidir (2021: 187):

Dünyanın karşı karşıya olduğu sorunlara ancak yoldaş olarak, komünizmle çare bulabiliriz... Yoldaşlığın gerisinde kalan her şey bizi içinde belendiğimiz rekabete, bireyciliğe, kinizme ve melankoliye mahkûm bırakacaktır. Sol olabilmek için ise kesinlikle yoldaş olmak zorundayız.

Siyasi figür olarak yoldaş, eskidir. Dean'ın yapmak istediğinin, yoldaşı yeniden, yeni bir siyasi figür olarak sunmak olduğu söylenebilir. Kitap çerçevesinde yapılan eski ve yeni, geçmiş ve gelecek bağlamında düşünülebilecek yoldaş



kavramsallaştırmasında Dean, yalnızca örgütlenmenin yatay ve dikey formları arasındaki ayrımları değil; örgütlenmenin kendisini de masaya yatırır ve tüm bu tartışmalardan hareketle tekrar yoldaşa döner. Yoldaşı betimlerken, kavramsallaştırırken, savunurken ve önerirken kişilere (kadın yoldaş ve siyah yoldaş başlıkları altında) ve duygulara (disiplin, neşe, coşku ve cesaret) başvurması, yazarın “yoldaşa ikna etme” arzusunun göstergesi olarak okunabilir. Aslında yazar bir çağrıda bulunur, kişilere ve duygulara gönderme yapar ve “onlar gibi olabilme müjdesi”, çağrının merkezinde yer alır. Yoldaş disiplinlidir, neşe doludur, coşkuludur ve cesurdur; tıpkı eski yoldaşlar gibi. Dean; disiplinli, neşe dolu, coşkulu ve cesur yoldaş betimlemesini yaparken yeni olanın kutsanışına karşı durur. “Şeyleri oldukları gibi kutsamayı reddetmek uzlaşmamayı gerektirir” (Bonefeld, 2014: 46). *Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme*, yeni olanın kutsanışına karşı dururken eskiyi olduğu gibi –ya da olması gerektiği gibi– kutsar. Dean, kitabı bitirirken kullandığı şu ifadelerle çağrısını sonlandırır (2021: 187):

Yoldaşlık risksiz de değildir; solun karşı karşıya olduğu, hele hele dünyanın karşı karşıya olduğu bütün sorunların sihirli çözümü de değildir. Gelgelelim bu sorunların çözümüne aracılık yapabilecek yegâne formdur.

Dean, doğrunun peşindedir. Adorno'ya referansla yanlış bir dünyada doğrunun peşinde olmak için Johannes Agnoli'nin “zamanımızın sefaletinde, olumluyu ancak olumsuzlamada buluruz” düşüncesine (Bonefeld: 2014: 48) kulak kabartılabilir. Dean ise ufka bakarken –tüm risklerin farkında olarak– yoldaşı olumlar gözükmemektedir.

## Kaynakça

Bonefeld, Werner (2014). *Yıkıcı Akıl ve Olumsuzlama*, Çev. Özgür Yalçın. İstanbul: Otonom.

Dean, Jodi (2021). *Yoldaş: Siyasi Aidiyet Üzerine Bir Deneme*, Çev. Ali Karatay. İstanbul: Minotor.

Holloway, John (2006). "Sür arabanı, sabanını ölülerin mekikleri üzerinden", Çev. Erkal Ünal. *İktidar Olmadan Dünyayı Değiştirmek Mi? Dünyayı Değiştirmek İçin İktidar Olmak Mı?* Daniel Bensaïd vd. (der.) içinde. İstanbul: Yazın. 32-47.



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 545-554

**\*\*Kitap Eleştirisi\*\***

**Damla Akar\***

## **Sonsuz Dikkat Dağınıklığı: Gündelik Yaşamda Sosyal Medyaya Odaklanmak**

### **Giriş**

Sosyal medya bugün pek çok kişinin hayatında vazgeçilmez bir yer tutmaktadır. Akıllı telefon, bilgisayar ve tabletler sayesinde bu platform ve uygulamalar, insan bedeninin bir tamamlayıcısı gibi işlev görmektedir. Her ne kadar bu uygulamalardan kendini uzak tutmaya çalışanlar olsa da geniş kitleler bu uygulamaları değişen yoğunluklarda kullanılmaktadır. Sosyal medyanın kullanıcılara sunduğu sözkonusu uygulamalar sürekli gelişmekte ve bireylerin yaşamında hemen karşılık bulmaktadır.

Kültür, eleştiri ve medya teorisi alanlarında çalışmaları bulunan Dominic Pettman da sosyal medyayı tam olarak bu yönü ile ele almakta, değişen bireysel ve toplumsal ilişkilerimizi incelemektedir. Pettman'ın *Infinite Distraction: Paying Attention to Social Media* (2015) isimli eseri Yunus Çetin tarafından *Sonsuz Dikkat Dağınıklığı: Gündelik Yaşamda Sosyal Medyaya Odaklanmak* başlığı ile Türkçeye çevirilmiştir. Giriş dahil olmak üzere altı temel bölümden oluşan kitabın bölüm başlıkları şöyledir:

1. Giriş: Kafesteki Kuş Neden Öter Bilirim
2. Hipermodülasyon (ya da Dijital Haletiruhiye Halkası)
3. Senkronizasyon İstenci
4. Algoritmanın Köleleri

---

\* İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü  
Orcid No: 0000 0003 4676 2302, damla.tosyalioğlu@istanbul.edu.tr.

5. Muzır İçeriğe Dikkat: Fappening ve Dikkat Dağıtıcı Başka Erotik Şeyler
6. Sonuç: Tek Boynuzlu Atın Peşinde

Dominic Pettman kitabın “Kafesteki Kuş Neden Öter Bilirim” başlıklı giriş kısmında sosyal medyada var olan bireylerin algoritmanın gözetimi altında olduğundan söz etmektedir (2018: 16). Kullanıcı hareketlerine göre verileri seçen ve düzenleyen algoritmalar bireyin ardında bıraktığı izlerle kişisel yönlendirmeler yapmaktadır. Bireyin internet ortamında dolandığı bu yeni dünya, algoritmaların kılavuzluğunda ona sunulmaktadır.

“Giriş” bölümünde dikkat dağılmasının uğradığı dönüşümden söz eden ve dikkat dağılmasına yönelik teknolojilerin ilerlemesi üzerinden bir değerlendirme yapan Pettman’a göre dikkat dağılması artık başkaları tarafından fark edilmesi istenmeyen bir şeyden uzaklaşmak anlamına gelmemektedir. “Dikkat dağıtmak için tasarlanmış şey dikkat dağılmasına yönelik zorunlulukla birleşmiştir.” (Pettman, 2018: 21). Ağ üzerinde gezinen bireyin aynı anda farklı içeriklere odaklanma üzerine verdiği mücadele onun dikkatinin merkezleşmesine sebep olmaktadır (2018: 15-24).

Pettman, çalışmasının “Hipermodülasyon” başlıklı ilk bölümüne giriş yaparken sosyal medyayı iki farklı yönü ile okumaktadır. Medyanın doğal yapısı gereği “sosyal” olmasının kaçınılmaz olduğunu belirten Pettman, diğer taraftan aşırıya kaçmış medya kullanımının anti sosyal durumlara yol açtığına dikkat çekmekte ve aynı masanın etrafında oturan aile bireylerinin sohbet etmek yerine telefonlarına bakmayı tercih etmelerini örnek göstermektedir.

“Sosyal olan burada doğrudan kişilerarasılıktan uzaklaşarak, sosyal işaretleri alıp vermenin çok daha zorlu bir darboğazdan geçtiği, simüle edilmiş bir çeşidine göç eder.” (Pettman, 2018: 34).

Sosyal medyanın art arda kesitler halinde sunduğu farklılaşan içerikler, kullanıcılar için tam bir duygu karmaşasına sebep olmaktadır. Bireylerin duygu durumu sürekli olarak değişmekte, kullanıcı bir duyguyu içselleştirmeden yenisine adapte olmaya çalışmaktadır. Bu hızlı geçişler arasında birey, hiçbir konuya yoğunlaşmamaktadır. Bireylerin milyonlarca içerik arasında dikkatini toplaması mümkün değildir ve birçok kullanıcı bu dikkat dağınıklığının farkında bile olmamaktadır.

Bireyler için sosyal medyada görünür oldukları tek bir an bile büyük önem taşımaktadır. Pettman, sosyal medyada bireylerin dikkatini çekebilecek birçok farklı hikâye olduğunu vurgularken “duygusal uyumsuzluk” kavramını ortaya atmaktadır (2018: 38). Birey bu ortam içerisinde, duygusal anlamda bir uyumsuzluk içerisinde. Örneğin sevimli hayvan videoları izleyen kullanıcının önüne bir anda trafik kazası gibi olumsuz olayların görüntüleri de düşebilmektedir. Birey eş zamanlı olarak farklı duygular yaşamaktadır. Olayların bu kadar geçişken olduğu bu yapıyı Pettman hipermodülasyon olarak adlandırmaktadır (2018: 39).

Hipermodülasyon, bireylerin kişisel tercihlerini doygunluğa ulaştıracak, kendi “filtrelenmiş baloncuklarını” yaratmasını sağlamaktadır (Pettman, 2018: 43). Bireylerin kendi tercihlerini belirleyen –ve aynı zamanda bu tercihlerin birer sonucu olan– sosyal medyadaki hareketleri ile arkalarında bıraktıkları izlerdir. Kendilerinden toplanan verilerin ışığında kullanıcılara sunulan içerikler, kullanıcının ilgisini çekmesi beklenen bir sonuç olarak yine kullanıcıların karşısına çıkmaktadır.

Hipermodülasyonun diğer bir yüzü olarak hipersenkronizasyonu ele alan Pettman, kavramın, içinde binlerce küçük senkronizasyon barındırdığını ifade etmektedir. Sosyal medyada her birey farklı zamansal deneyimlerin taşıyıcısı olsa da ağ tek bir zamanın ablukası altındadır (Pettman, 2018).

“Senkronizasyon İstenci” adlı ikinci bölümde Pettman bireylerin bir araya gelme, toplanma eğilimine dikkat çekmektedir. İnternetin hayatımıza girmesinden önceki zaman diliminde de bireylerin arabalarında kendileri için oluşturdukları karışık kasetlerdense radyoyu açmaları, VHS (Video Home System) kasetler yerine televizyon kanalları arasında gidip gelmeleri; “derin ve güçlü bir senkronizasyon istencini” göstermektedir. Üstelik Pettman, Tom Standage’e yaptığı atıf ile bu istenci çok daha uzun zaman öncesine dayandırmaktadır. Roma’nın iletişim aracı olarak kullanılan duvarlarından 19. Yüzyılda telgraf vasıtası ile “çevrim içi” olarak gerçekleştirilen flörtlere kadar pek çok örnek olay, bireylerin senkronizasyon ihtiyacının birer göstergesi olmuştur (Pettman, 2018: 48-49).

“Biyolojik erimimizin kısıtladığı kişisel ufukların ötesinde başka ‘neler olup bittiğini’ öğrenmek için, iletişim araçları üzerinden duyularımızı genişletmeye yönelik genel bir eğilimimiz vardır.” (Pettman, 2018: 48).

Senkronizasyon istencini evrimsel (biyolojik), metafizik (toplumsal-manevi), duygulanımsal (fenomenolojik), tarihsel (teknik, biyopolitik) ve tarih sonrası (libidinal-ekolojik) olarak beş düzlemde ele alan Pettman bu istencin yabancılaşıma ile abluka altına alındığını belirtmektedir. Bireyin gerçek deneyimlerinin yerini, akıllı telefon vb. cihazlarla ulaşmanın çok kolay olduğu, başkalarının “büyülü” yaşamları almıştır (Pettman, 2018: 49). Birey sürekli olarak dünya ve diğerleri ile senkronize olma eğilimi göstermektedir.

Senkronizasyon istenci birçok noktada engellenmektedir. Sosyal medyadaki bu soyut bağlantıların önü somut öğelerle kesilebilmektedir. Pettman bunu, “... filmlerden söz etmek isteriz ancak zevklerimiz uyuşmaz, hava durumundan bahsetmek isteriz ancak farklı yarım kürelerde yaşıyoruzdur.” diyerek ifade etmektedir (2018: 58). Diğer taraftan bu ağlar, bireyleri “bağsamsızlık” hissi ile yersiz yurtsuzlaştırmaktadır. Sosyal medya üzerinden ailemiz ya da arkadaşlarımızla kurduğumuz iletişim beklenmedik kesintilere uğrayabilir. Herhangi bir sohbet sırasında karşı tarafın bir anda sohbeti kesmesi, mesajlaşılana kişinin aniden çekim gücü olmayan bir bölgeye girmesi ya da çok daha ilgi çekici gördüğü bir başka sohbeta odaklanması gibi birçok sebep buna yol açabilmektedir. Pettman sosyal medyanın bu yönünü rahatsız edici bir nitelik olarak tanımlamaktadır (2018: 58-59). “Bu noktada Freud karikatürü ile Heidegger parodisini birleştirecek kadar laubali bir serbestlik sergileyerek, sosyal medyanın rahatsız edici nitelikte bir *fort-da (sein)* durumunu –aynı zamanda hem burada hem orada olmaklığı– teşvik ettiğini, bununsa hiçbir yerde olmamaktan farksız olduğunu ileri sürebiliriz.” (Pettman, 2018: 59).

“Algortimanın Köleleri” isimli üçüncü bölümde Pettman, bireye kendini hissettirmeden ilerleyen algoritmaların onun hayatını nasıl şekillendirdiğini anlatmaktadır. Sosyal medyada karşımıza çıkan içerikler, her bireyin kendi zaman akışında kendisi için hazırlanmış bir tasarımı temsil etmektedir. Bireylerin kendi akışlarında hangi içerikleri görüp göremeyecekleri algoritmalar tarafından belirlenmektedir. Sosyal medya bireye sınırsız, ucu bucağı olmayan bir yol çizerken bu yolu yine bireyin ilgi alanı ve etkileşimlerine bağlı olarak sınırlandırmaktadır (Pettman, 2018).

“Örümcekler doğada ağlarını sineğin belirli özelliklerine uyacak şekilde örür. Yapışkan ağını, etrafıca araştırılmış demografik ölçümlerimiz etrafında ören Silikon Vadisi de aynısını bize uygular.” (Pettman, 2018: 66).

Pettman, sosyal medyanın bu gelişmiş alt yapısını yeniden senkronizasyon kavramı ile birlikte ele almaktadır. Bireyler sosyal medyada hashtag vb. araçlar ile aynı olay ve hikâyelere çekilmektedir. İnternet teknolojileri döneminden kısa süre önce aynı yayınlar etrafında toplanan aileler, şimdi aynı masanın etrafında farklı sanal alanlara yönelmektedir. Televizyonun sağladığı o büyük senkronizasyonun yanında bu çok daha ufak alanları temsil ediyor gibi görünmektedir. Oysa Pettman'a göre bu bir yanılsamadır. Bireylerin dikkati farklı sanal alanlara dağılmış gibi gözükse de herkesin bağlandığı aynı ideolojik aygıttır. Bireyler, en popüler yayın ve programlara, ağın onları yönlendirdiği zaman diliminde değil; kendi istedikleri zamanlarda erişmektedir. Diğer taraftan bireyler yine de bu içerikleri tüketmekle yükümlüdür; çünkü onları bir sonraki arkadaş buluşması için senkronize edecek olan şey bu içeriklerden oluşmaktadır (Pettman, 2018: 74).

Pettman, çalışmasının “Muzır İçeriğe Dikkat: Fapping ve Dikkat Dağıtıcı Başka Erotik Şeyler” başlıklı dördüncü bölümünde, bireyin her an yanında taşıdığı elektronik cihazlar nedeniyle mahremiyetin ulaştığı tehlikeyi ele almaktadır. Sosyal medya kullanımının yaygınlaşması ile birlikte değişime uğrayan alanlardan biri de duygusal ilişkilerdir. Pettman, erotik içerikleri sosyal medyanın dikkat dağıtıcı işlevine hizmet eden öğelerden biri olarak değerlendirmektedir. Her an yanımızda taşıdığımız teknolojik cihazlar sebebi ile mahremiyetimizin sınırları da değişime uğramıştır. Pettman, Tinder ve OkCupid vb. randevu uygulamalarında yapılan teşhir ile amatör pornografi arasındaki çizgiyi, tahmin edilenden çok daha ince bulmaktadır (2018: 78-82).

Pettman, 2014 yılında bilgisayar korsanları tarafından birçok ünlü kadının çıplak fotoğraflarının yasal olmayan bir şekilde sızdırılarak çeşitli sitelere yüklenmesini örneklendirmektedir. Erkeklerin, bir kelime oyunuyla “the fapping” olarak isimlendirdikleri bu olay çok sayıda tweet, yorum ve tartışma ile sonlanmıştır (2018: 88). İnternet teknolojileri, etkileşimli yapısı sayesinde hayatın birçok alanında yararlı olanaklar sağlıyor olsa da teşhirciliği ve röntgenciliği de apaçık bir şekilde kolaylaştırmaktadır. Diğer taraftan, değerlendirme boyunca ele alındığı şekilde bireylerin bu ağlarda yer alması ve bu mahremiyet ihlallerine gönüllü şekilde katılım göstermeleri adına önemli motivasyon kaynakları bulunmaktadır. Bu yeni dijital çağda birey kimi zaman tanınmak, kimi zaman özel hissetmek gibi çok farklı sebeplerden dolayı kendini izlenir görmekten çekinmemektedir.

Pettman çalışmasını, “Sonuç: Tek Boynuzlu Atın Peşinde” başlıklı bölüm ile noktalamaktadır. Bu bölümde Pettman, sosyal medyada sürekli farklı içerikler arasında gidip gelen bireyin dikkat yelpazesindeki bu değişimin artık fiziksel zarar içerecek sonuçlara ulaşma noktasına geldiğine dikkat çekmektedir. Bireylerin ağ ortamındaki her hareketine, yani girdikleri verilere anında el konulmakta ve ele geçirilen bu veriler yeniden işlenerek tekrar bireylere iletilmektedir (Pettman, 2018: 92-94).

Sosyal medyadaki bu geçişken yapıda duygusal etkiler de önemli bir yer tutmaktadır. Duygusal olarak farklı uçlarda bulunan olaylar peş peşe gelmekte ve kullanıcılar hızlı geçişler yaşamaktadır. Kullanıcıların yaşanan kötü olayların arkasından rahatlatılmaya dönük içerikler paylaşımlarını, gerilimi azaltmaya yönelik bir istek olarak gören Pettman şunları dile getirmektedir: “Rahatsız edici bir haberin ardından sevimli veya insanı oyalayacak gelişigüzel bir resim paylaşmak şeklindeki, kırlardaki tek boynuzlu atın peşinde koşmak diye de tabir edilen bir internet adetini yerine getiren birçok iyi niyetli insan, tam da böyle şeyler yazdı.” (2018: 100).

Sürekli hayatımıza giren yeni uygulamalar gibi aynı anda birçok şeye odaklanma durumu da artık kalıcı hale gelmiştir. Sosyal medyadaki herhangi bir beğeni ya da yorumu kaçırma korkusu ile bu dikkat dağılması artık bireyler tarafından daima arzu edilir bir hal almıştır. Dikkat dağılması, ekonomi politik bir alt yapı taşımaktadır. Sürekli olarak güncellenen ve yenileri piyasaya sürülen uygulamalar, toplumda yaratılmış ihtiyaca ve duygusal tatminlere yanıt verecek düzeyde tasarlanmaktadır. Pettman’ın belirttiği gibi, “Asıl mesele dikkat dağılmasının hâkim biçiminin ne olduğu meselesi değil, söz konusu dikkat dağılmasının nasıl diyalektik biçimde özel tasarlanmış milyonlarca dikkat anından (ya da bunun tersinden) oluştuğudur.” (2018: 31).

## **Sonuç**

*Sonsuz Dikkat Dağınıklığı: Gündelik Yaşamda Sosyal Medyaya Odaklanmak* eserinde Dominic Pettman, yeni iletişim teknolojileri ile hayatımıza giren sosyal medya çağında “dikkat” olgusuna farklı açılardan yaklaşıyor. Bu yeni çağda kullanıcının dikkati sürekli farklı bir öğeye geçer olmuş ve bireyler hiçbir konuda uzun uzadıya düşünmez hale gelmiştir. Hipermodülasyon, kitapta Pettman’ın yineleyerek altını çizdiği bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal medyada bireyler, en



trajik olayların arkasından kısa sürede en sevimli, en eğlenceli görüntü ya da videolarla rahatlamakta ve hipermodülasyona uğramaktadır. Gelgelelim kullanıcının kendi dijital izlerinden yola çıkarak kendisine sunulan içeriklerin etkisi altına girmemesi mümkün gözükmemektedir. Sosyal medyanın sunduğu bu etkili senkronizasyon altında kullanıcı bir içeriğe dikkatini ancak yenisi ile karşılaşınca kadar verebilecektir.

Pettman, çalışmasında “insanların internet mecrasındaki davranışları” bakımından bot hesaplar ile benzer özellikler gösterdiğini ifade etmektedir. Bireylerin sosyal medya üzerindeki birçok hareketi de algoritmalar tarafından belirlenmekte ve sınırları önceden çizilmektedir. Sosyal medyada kullanıcıların karşılaştıkları içerikler algoritmanın yönetimi altındadır. Buna bağlı olarak kullanıcının o günkü sosyal medya gündeminden, aldığı beğeni sayısına kadar birçok hareket algoritmanın gölgesi altında kalmaktadır. Birey, kendi tercihlerinin rehberliğinde oluşturulmuş bu yolda bilgilenme, oyalanma ya da eğlenme gibi farklı motivasyonlarla ama kendisini kolayca geri çekemeyeceği bir zorunlulukla ilerlemektedir. Pettman’ın “senkronizasyon istenci” burada kendini göstermekte ve birey her gün benzer gönderiler arasında hızlı bir yolculuğa çıkmaktadır.

Sosyal medya üzerinde gözetim sorunu her geçen gün daha önemli bir boyuta ulaşmaktadır. Yeni medyaya yönelik gerçekleştirilen eleştirel çalışmaların başında kullanıcı verilerinin toplanması ve hedefli reklamcılık çalışmaları için büyük şirketlere satılması gelmektedir. Kullanıcıların beğenileri, ilgileri ve dikkati; sürekli gözetim ve kayıt altındadır. Üstelik sosyal medya sisteminin işlemesi de tamamen bu döngüye bağlıdır. Kullanıcının girdiği içerik ve paylaştığı veriler olmaksızın bu platformlar da var olamayacaktır.<sup>1</sup>

Pettman çalışmasının daha en başında sosyal medyayı şeytan ilan etmeyeceğini açıklamaktadır. Sosyal medyaya tümüyle eleştirel yaklaşmamış; ancak alanda baş gösteren kaygı verici bir eğilime yönelmiştir. Sosyal medyanın pek çok olumlu getirisini kabul etmekle birlikte; sadece bu yönlere odaklanmanın, insanları, gelecek kuşaklara karşı sorumluluklarını yerine getirmekten alıkoyacağını

---

<sup>1</sup> Christian Fuchs, sosyal medya üzerindeki bu hareketliliği dijital emek kavramsallaştırması altında ele almıştır. Sosyal medya platformlarının ticari değerine dikkat çeken Fuchs, kullanıcıların sadece içerik tüketicisi olmadığını; aynı zamanda içerik, ağlar ve topluluklar yaratan ve üreten tüketiciler de olduğunu ifade etmiştir. Sosyal medyada kullanıcılar, ağlaşmış dijital işçilerdir ve bu üretimlerine bağlı olarak toplanan kişisel veriler, hedefli reklam verenlere satılmaktadır (Fuchs, 2015).

söylemektedir.<sup>2</sup> Çalışmasında ortaya koydukları ile Pettman, okuyucuların ve sosyal medya kullanıcılarının konuya bakışını derinleştirmektedir. Sosyal medyanın sunduğu bu sonsuz dikkat dağınıklığı hakkında sorduğu sorular ve ortaya koydukları ile okurun farkındalığını artırmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda söz konusu kitap değerlendirmesini, Pettman'ın okurlarına yönelttiği aşağıdaki cümlelerle sonlandırmak yararlı olacaktır:

Üzerimize böylesine otistik bir tesirle yağan bu pikseller arasında yönümüzü bulurken 'dikkatli' davranıyor muyuz? Yoksa hiçbir şey üzerinde özellikle odaklanmaya çalışmazken ağda birtakım örüntüler gören, yakın gelecekte ortaya çıkacak bir William Gibson karakteri gibi, neredeyse sezgisel olarak ya da yarı bilinçli bir halde mi internette dolaşıyoruz? (Pettman, 2018: 77).

---

<sup>2</sup> Bir kuşağa dâhil olan insanların, gelecek kuşaklara karşı herhangi bir sorumluluk taşıyıp taşımadığı ise ayrı bir tartışma konusudur ve bu metnin sınırlarını aşmaktadır.

## **Kaynakça**

Fuchs, Christian (2015). *Dijital Emek ve Karl Marx*. Çev., Tahir Emre Kalaycı, Senem Ođuz, NotaBene: Ankara

Pettman, Dominic (2018). *Sonsuz Dikkat Dağınıklığı: Gündelik Yaşamda Sosyal Medyaya Odaklanmak*. Çev., Yunus Çetin, Sel: İstanbul



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 25 Sayı: 50 (Year: 25 Issue: 50)

Eylül 2022- Mart 2023 (September 2022-March 2023)

E-ISSN: 2149-9098



2022, 25(2): 554-557

**\*\*Değini-Etkinlik Değerlendirmesi\*\***

**Mine Gencil Bek\***

## **“Geriye Kalan: Umut, Dayanışma ve Kararlılık” Etkinliğinin Ardından...**

“What remains: Hope, Solidarity & Determination After the New Regime in Turkey and the Covid-19 Crisis” başlıklı konferans, 6-9 Mayıs tarihlerinde Bayreuth Üniversitesi ev sahipliğinde, Iwalewahaus'ta yapıldı. Katılımcıların çoğunluğunu, aralarında Kanun Hükmünde Kararname (KHK) ile ihraç edilen Barış Akademisyenlerinin oluşturduğu konferansta; 2016 yılından beri çeşitli hak ihlallerini deneyimlemeye devam etmelerine rağmen, eleştirel bilgi üretimi ve paylaşımını ve hatta hak savunuculuğunu sürdüren, Türkiye'den ve Almanya'dan Barış Akademisyenleri de bir araya gelmiş oldu. Sürgün, salgın ve savaşın getirdiklerine inat, sadece oturularda konuşulanlarla değil; oturum araları, önceleri ve sonralarıyla da başlığının ağırlığını taşıyan, hakkını veren bir etkinlik oldu. Konferanstan önceki günün akşamında bir araya geldiğimizde hissettiklerimin tıpkısını ev sahibi üniversiteden Christine Hanke'nin “Evde gibi hissettim,” sözünde duyduktan sonra, hem evin hem de ortak düşünce ve duyguların sabit olmadığını, hiçbir ulus-devlet sınırına hapsolamayacağını düşündüm ve düşünmek istedim. Konferans sadece akademik tebliğlerden oluşmadı, şiire de yer vardı müziğe de sanatın diğer formlarına da – ziyaret ettiğimiz *We Will Now go to Kpaaza* sergisinde olduğu gibi. Konferansın kapanışını Hindistan'dan eleştirel aktivist, şair ve belgesel sanatçısı Gauhar Raza gerçekleştirdi. Bazı katılımcıların Zoom aracılığıyla katıldığı bu son oturum dışında herkes başından sonuna kadar konferansı takip etti, aktif biçimde birbirini dinledi,

\* Siegen Üniversitesi, Medienwissenschaft.

Orcid no: 0000-0001-5699-7637, minegencilbek@gmail.com

etkileşti. İlk günün akşamı şarkılarla bizi hem efkârlandıran ama hem de ortaklıklarımızı adeta hatırlatan sanatçı Serdar Keskin de konferansın başından sonuna yanımızdaydı.

Gezi davasından sonra direniş ve emek hareketlerinin nereye evrileceğinin, rejimin ve toplumsal hareketlerin karakteristiklerinin tartışıldığı, ev sahibi üniversiteden Katharina Fink'in açtığı oturumda ilk sözü alan, konferansın düzenleyicilerinden Eylem Çamuroğlu Çığ oldu. Ben, aslında aynı alanda çalıştığımız, Mersin Üniversitesi'nden ihraç edilen Dr. Çamuroğlu Çığ'ı da – katılımcıların çoğu gibi– barış imzası sürecinden önce tanımıyordum, bu süreçte tanıdım. Aynı oturumda konuşan akademisyen Zafer Yılmaz, yan komşu fakülte Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde (SBF) olmasına rağmen birkaç kez gülümsemek, bir iki kez aynı ortamda karşılaşmak dışında pek de tanımadığım bir insan iken şimdi akademik analizlerini ilgi ile takip ettiğim birisine dönüştü. Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AK Parti) de Recep Tayyip Erdoğan'ın da dünya sistemindeki yerini ve bir nevi “model” oluşunu dinlediğim bir önceki konuşması gibi, yine çeşitli referanslar, kavramlar (“stratejik yasallık” gibi) not ettiğim, başkanlık sistemine dair analiziyle zihnimin açıldığını hissettiğim bir konuşma yaptı. Yılmaz'ın, kamunun sürekli fısıldamakta ve homurdanmakta oluşunu pasif bir etkinlik olarak görmeyip; bunun yaratılmaya çalışılan korku politikasına karşı aktif olarak dönüşme potansiyeli içerdiğinden söz etmesi, sosyal medya ile ilgili olarak düşünen ve çalışan bir akademisyen olarak özellikle ilgimi çekti. Azınlık politikaları, yurttaşlık hareketleri, parti ittifakları ve emek hareketleri gibi kategorilerle bitirdiği konuşmasından sonra emek boyutunun ayrıntılarını ise emek hareketlerinin yurtiçi ve yurtdışındaki serüvenini örneklerle, Mustafa Şener aktardı. Şener, nicel ve nitel olarak emek hareketinin tüm dünyada yükselişe geçtiğini söyledi. Bu konuya başka sunuşlarda da değinildi.

Barış akademisyenlerinin kurduğu yeni oluşumları, ağları; üniversitelerdeki direniş ve dayanışmaları konu edinen ikinci oturumdaki konuşmacıların arasında, bu süreçte hapsedilmeyi de deneyimleyen Barış Akademisyenlerinden, Meral Camcı ve Esra Mungan da vardı. Camcı, “Kampüssüzler” oluşumunu, anonim kolektif blog “GAK: Gurbetteki Akademisyenler”i ve vakıf üniversitelerinde gelişen dayanışma örüntülerini özetlediği konuşmasında “ses”, “var olma” ve “direniş” kavramlarını kullandı. Esra Mungan'ın, Boğaziçi Üniversitesi'ne yönelik saldırıları ve direnişi

özetlediği ve tartıştığı sunuşundan sonra artık hedeflenenin merkez, çevre üniversitesi vb. ayrımlardan da öteye giderek üniversite kavramının kendisi olduğunu tartıştık. Bu oturumda Filiz Arıöz de dayanışma akademileri sürecini, “Bir Arada” oluşumunu odağa alarak aktardı. Bediz Yılmaz ise dayanışma akademilerini ve dayanışma ağlarını anlattığı konuşmasında; aslında Barış Akademisyenlerinin bu süreçte inşa ettiklerinin bir ağaçtan çok ayrık otu diye çevirdiği *rhizome*'a benzediğini söyledi. Bediz Yılmaz'a göre, ağaçtan farklı olarak kök ve dallar gibi bir hiyerarşilendirilmenin tersine ayrık otu yayılır, yeraltında öyle kolayca yok edilmeden yeniden ortaya çıkar. Hatta bize bu sürecin bir fotoğrafını da göstererek açıkladı. Alternatif medya ve hâkim ideoloji tartışmalarında okuduğum *rhizome*'u izlerken bize ağaç kabuğu yedireceklerine dair lakırdıyı anımsadım.

Üçüncü oturumda Hakan Mertcan'ın Arap Alevi gençliğine dair araştırma sunumu öncesi izlediğimiz ve Gezi eylemlerinde öldürülen gençlerin ailelerinin de sözlerini içeren videoyu izlemekten doğan hüznü, Bayreuth şehrindeki Alevi derneği üyelerinin katılımı sanki bir parça dayanılır kıldı. O anlamda, Türkiye üniversitelerinden ihraç edilerek yurtdışına giden akademisyenlerin güvencesiz emek koşullarında ayakta kalma mücadelesi verirken, buradaki topluluklarla bağ kurmaları çok önemli. Gezi sürecine sanat ve siyasetin kesişmesi kavşağında yaklaşan Hakan Altun'un sunuşunun yanı sıra bu oturumda Esra Ergüzeloğlu'nun farklı art yörelerden gelen KHK'lılar platformunun kurulması ve sürdürülmesine dair zorlu süreci özetlediği sunuşunu dinleme şansına eriştik.

Kesişimsel (*intersectional*) dayanışmanın ele alındığı, Christine Hanke'nin moderatörlüğünü yaptığı oturumda ise önce feminist dayanışma örneği olarak “Aramızda” grubunun kuruluş ve çalışmasına dair bilgiler paylaşıldı. Ardından İstanbul Toplumsal Cinsiyet Müzesi ile birlikte kolektif olarak üretilen bir sanat çalışmasının üretim sürecinin hikayesini dinleme şansına eriştik. Egemen Kepekçi'nin LGBTI+/Q film festivallerinin karşı hegemonya oluşturma potansiyeli ve baskıların sadece Türkiye'de değil; ulus ötesi ölçekte, topluluktan aşılana umut ve dayanışmanın artmasına yol açtığını vurgulamasını belirtmek gerek. Bu oturumda kesişimselliği odağa alarak İstanbul Sözleşmesi'ne dair *survey* araştırmasının bulgularını paylaşan Ceren Akçabay'ın konuyla ilgili hukuki yola başvurulara dair ilettiği rakamların yüksekliğini de yine bir başka umut kaynağı olarak okumak da mümkün olabilir. Ayrıca araştırmayı yanıtlayanların konuyla ilgili protestolara

katılımlarında, sosyal medya kullanımlarında aktif olduklarını da kaydettim. Umarım bu çalışmaları yakın zamanda kitap formatında okuma olanağı buluruz ve böylece hem baskıların ve hem de direnişlerin kayda geçmesi ve daha iyi anlaşılması mümkün olabilir. Böylece, belki geleceği de daha iyi tasavvur edebiliriz. Son oturumdaki konuşmacı Tanu Biswas'ın "Geleceği sömürgeci kurtarmak" şeklinde ifade ettiği gibi, bugünü değiştirme garantisi olmasa da gelecek kuşaklar için ulus ötesi düşünmek ve eylemek şeklinde bir sorumluluğumuz bulunuyor. Joelle LeMarec'in de açık ağılar, kütüphaneler vb. eksenlerde de yine ulus ötesi perspektifin altını çizdiğini eklemek gerek. Konferanstaki sunuşlar, gösterilen fotoğraflar, videolar, şiir, müzik, kolektif sanat çalışmaları ile birlikte ayırık otlarının akademide, akademi dışında, farklı formlarda, sınırlar ötesinde yayılmasını, aralarından yeni ve çeşitli, başka başka türlerin filizlenmesini dileyerek bitirelim. Son olarak, konferans düzenleyicilerine ve onlara destek olan, birlikteliğimizi şenlikli kılan, Güney Amerika'dan, Afrika'dan ve Türkiye'den katılan öğrencilere tekrar teşekkürlerle...