

Ankara Üniversitesi

ilef

DERGİSİ

ISSN: 2458-9209

S. Ruken Öztürk

Editörden

Gökhan Atılğan

Sanatı Desteklemek: Burjuvazi ve Sanat Üzerine Bir İnceleme

Çilem Tuğba Koç

Misogynistic Views in Participatory Dictionaries

Eren Yüksel

Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sineması

Azime Cantaş

Minör Sinemada Kadın-Oluş ve *Hayaletler* Filmi

Aygün Şen

Yerli Sineması ve Ortadan Kaybolmaya Direnen Yerli: *Smoke Signals*

Tunç Boran

Kanonik Sinema Tarihi Yazımından Kuşkulanan(ma)mak: Nazım Hikmet'in Filmografisine Dair Birkaç Düzeltme

Turancan Şirvanlı

YouTube'daki Kültürel Mevzi Savaşlarını LeftTube Yayıncıları Üzerinden Okumak: ContraPoints Örneği

Kitap İncelemesi

S. Ruken Öztürk

Medya ve Kadın Üzerine Yeni Bir Kitap



2023.10.2

güz/autumn



10(2) ■ güz/autumn

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>



10 (2) • güz/autumn

ISSN: 2458-9209

Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi hakemli bir dergidir. Yılda iki kez, bahar (Mayıs) ve güz (Kasım) döneminde yayımlanan derginin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Yazılardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

ILEF Journal is a refereed print journal published in Turkish and English twice a year by the Faculty of Communication of Ankara University. All views expressed in this journal are those of authors and do not necessarily represent the views of, and should not be attributed to the Faculty of Communication of Ankara University.

Editör/Editor

S. Ruken Öztürk

Editör Yardımcıları/Assistants Editor

Ayşe Seda Aslan
Mine Rugancı Livan
Sezer Fener

Yayın Kurulu/Editorial Board

Ali Karadoğan (Munzur Üniversitesi)
Burak Doğu (Izmir Ekonomi Üniversitesi)
Çağla Kubilay (Ankara Üniversitesi)
Melike Aktaş Kuyucu (Ankara Üniversitesi)
Özgür Yaren (Ankara Üniversitesi)
S. Ruken Öztürk (Ankara Üniversitesi)
Süleyman İrvan (Üsküdar Üniversitesi)

Danışma Kurulu/Advisory Board

Aykut Çelebi (Ankara Üniversitesi)
Ayla Okay (Acıbadem Üniversitesi)
Hasan Akbulut (İstanbul Üniversitesi)
Martin W. Bauer (London School of Economics and Political Science)
Metin Kazancı (Ankara Üniversitesi)
Müjde Ker Dinçer (Ege Üniversitesi)
Nezih Orhon (Anadolu Üniversitesi)
Nikica Gilic (University of Zagreb)
Nilay Başok Yurdakul (Ege Üniversitesi)
Sanna Inthorn (University of East Anglia)
Scott Schaffer (University of Western Ontario)
Sema Becerikli (Ankara Üniversitesi)
Özden Cankaya (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Yıldız Dilek Ertürk (İstanbul Üniversitesi)

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Hugh Jefferson Turner

Kapak Tasarım/Cover Design

m. Sobacı

Grafik Tasarım/Graphic Design

Mehmet Pelivan

Sahibi-Sorumlu YİM/Owner
and Executive Editor

Fatih Keskin

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi adına, Dekan
On behalf of the Faculty of Communication of Ankara University, Dean
Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Cebeci 06590 Ankara
ilefjournal@gmail.com
http://ilefdergisi.ankara.edu.tr

Adres/Address

Taranan İndeksler/Indexed by

ULAKBİM TR Dizin, ESCI (Emerging Sources Citation Index)

Baskı Tarihi/Publication Date

25 Kasım 2023

İçindekiler / Contents

- S. Ruken Öztürk** 5
Editörden / *From the Editor...*
- Makaleler / Articles**
- Gökhan Atılğan** 9
Sanatı Desteklemek: Burjuvazi ve Sanat Üzerine Bir İnceleme
Supporting the Arts: A Study on the Bourgeoisie and Arts
- Çilem Tuğba Koç** 43
Misogynistic Views in Participatory Dictionaries
Katılımcı Sözlüklerde Mizojinik Görünümler
- Eren Yüksel** 67
Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sineması
Migrant Cinema as a Trauma Experience
- Azime Cantaş** 97
Minör Sinemada Kadın-Oluş ve *Hayaletler Filmi*
The Film Ghosts and Becoming-Woman in Minor Cinema
- Aygün Şen** 125
Yerli Sineması ve Ortadan Kaybolmaya Direnen Yerli:
Smoke Signals
Indigenous Cinema and The Indian Resisting the Vanishing: Smoke Signals
- Tunç Boran** 169
Kanonik Sinema Tarihi Yazımından Kuşkulan(ma)mak:
Nazım Hikmet'in Filmografisine Dair Birkaç Düzeltme
(Not) Doubting Canonical Cinema Historiography: A Few Corrections to Nazım Hikmet's Filmography

Turancan Şirvanlı 203
YouTube'daki Kültürel Mevzi Savaşlarını LeftTube Yayıncıları
Üzerinden Okumak: ContraPoints Örneği
*A Reading of Cultural Position Wars on YouTube through
LeftTube Broadcasters: The Case of ContraPoints*

Kitap İncelemesi/Articles

S. Ruken Öztürk 245
Kitap İncelemesi
Medya ve Kadın Üzerine Yeni Bir Kitap
İki Binli Yıllarda Medya ve Kadın (2023)

251
Bu Sayıdaki Yazarlar

255
Yazı Teslim Kuralları ve Yayın Süreci

261
Paper Submission Rules and Publication Process

Editörden...

S. Ruken Öztürk

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

İLEF Dergisi'nin değerli okurlarına Kasım sayısından merhaba. İçinde bulunduğumuz yılda Üniversitelerarası Kurul'un (ÜAK) önerisiyle Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tarafından doçentlik ölçütlerinin değiştirilmesi kararı ve sosyal bilimlerde Türkiye'de ESCI'de taranan az yayın olması nedeniyle İLEF Dergisi'ne yine yoğun bir yazı akışı oldu. Kasım sayımızı da öncelikle yazarlar ile hakemlerin ve çok sayıda öğretim elemanının yoğun emeğiyle çıkardık. Mayıs sayısı yayımlandıktan sonra, Haziran 2023'te editörlük görevini üstlendiğimden bu yana yaklaşık altı ayda, sürece giren yazılar için seçtiğimiz hakemler, en üst düzeyde katkı (düzeltme, eleştiri, öneri gibi) yaptılar ve yazılar bu katkılarla gelişti; tüm hakemlerimize özenli ve özverili çalışmaları nedeniyle çok teşekkür ederim. Yazı akışının çok olması, niteliği de düşürmemek için daha titiz bir ön değerlendirmeyi gerekli kılıyor. Altı aylık süreçte kırka yakın yazı ya ilgili alanda çalışanlardan yardım alınarak ya da doğrudan editör tarafından yapılan ön değerlendirme sonucunda hakem sürecine alınmaya uygun bulunmadı. Hakeme gönderilmeye uygun bulunan bazı yazılarımız bu sayımızda da gördüğünüz

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn 5-8

gibi değerlendirme sürecinden başarıyla çıktı. Yine bu süreçte sekiz makale de hakemler tarafından oy birliği ya da oy çokluğu ile yayımlanmaya uygun görülmedi. Yoğun ve zorlu geçen bir süreçti, her zaman nitelikli araştırmaları yayımlamayı hedefledik, bu doğrultuda hareket ettik.

Bu sayıda altı farklı üniversiteden yedi yazarın çalışması bulunuyor. İlk yazarımız Gökhan Atılğan “Sanatı Desteklemek: Burjuvazi ve Sanat Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmasında burjuvazinin belirli kesimlerinin yüksek sanat formlarını neden desteklediği sorusuna yanıt arıyor. Makalede, burjuvazinin kâr getiren ya da rant üreten sanatsal yatırımlar yerine doğrudan ekonomik getirisi olmayan sanatsal faaliyetlere verdiği desteklere odaklanması ise cevap aranan soruyu daha da ilginç kılıyor. Atılğan, bu sorunun yanıtı için Antonio Gramsci’nin sınıf bilincinin uğraklarına ilişkin analizinden yararlanarak ekonomik, toplumsal ve siyasal yönleri dikkate alan bir inceleme yapıyor.

Çilem Tuğba Koç’a ait “Misogynistic Views in Participatory Dictionaries” adlı araştırmada ise kadınlara yönelik klişeler ve kalıpyargılar, kadın düşmanlığının çevrimiçi üretildiği alanlardan biri olan katılımcı sözlükler üzerinden incelenmiştir. *Ekşi Sözlük*, *Instela*, *Ulludağ Sözlük* ve *İnci Sözlük*’teki, kadın başlığı altında mizojinik unsurlar içeren 684 entry van Dijk’in ideolojik dördül alan kare tekniğiyle analiz edilmiş, kadınlara karşı nasıl bir ötekileştirici dilin kullanıldığı ve kadınlara ilişkin dolaylı yoldan başvurulmuş mizojinik unsurlar ortaya konmuştur.

Üçüncü yazımızda Eren Yüksel “Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sineması” başlığı altında, klasikleşmiş iki göç filmini ele almıştır. Yüksel, Almanya’ya göçü anlatan Şerif Gören’in *Almanya Acı Vatan* (1979) ve Tevfik Başer’in *40 Metrekare Almanya* (1986) filmlerinde göçün toplumsal travmaya dönüşümünü kuramsal düzeyde ve literatürdeki ilgili kavramlar çerçevesinde tartışmıştır. Filmlerdeki travmatik göç deneyiminin, ailedeki parçalanmalar ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki değişim temel alınarak çözümlendiği çalışmada filmlerin dolaşıma soktuğu anlamlar araştırılmış, göçün ve göçmenin temsili açısından bu anlamların sonuçları analiz edilmiştir.

Azime Cantaş “Minör Sinemada Kadın-Oluş ve Hayaletler Filmi” adlı makalesinde Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin kavramlarıyla düşünerek minör sinemada kadın oluşu Azra Deniz Okyay’ın *Hayaletler* (2020) filmi üzerinden okumuş, yerli sinemadaki minör bileşenleri araştırmıştır. Kadın-oluş, öteki-oluş, yoksulluk, sınıf farkı, majör tahakküm gibi konuları içeren

ve siyasal bir film örneği olan *Hayaletler* aracılığıyla yersiz-yurtsuz, temsil edilemeyen karakterler ile minör sinemanın biçimsel özellikleri ele alınmıştır.

Aygün Şen'in "Yerli Sineması ve Ortadan Kaybolmaya Direnen Yerli: *Smoke Signals*" başlıklı çalışmasının okurları, bir ihtimal usta yönetmen Martin Scorsese'nin *Killers of the Flower Moon (Dolunay Katilleri, 2023)* filmini izlemiş olabilirler. Makale onlar için daha anlamlı hale gelecek, benim de filmi izlerken aklımda hep bu yazı vardı. Kuşkusuz bu iki metnin (yazının ve filmin) kesişmesi güzel bir sürpriz oldu. Makaleden şu ifadeyi paylaşabilirim: "Yok olması istenen Yerli sembollerin ve ritüellerin perdeye yansması, yasaklanan dillerin duyulması, resmî tarihin gizlediklerinin dile getirilmesi, bunu amaçlamasa bile Yerli sinemasını politik direnişin aygıtı haline getirir". Şen'in tercih ettiği gibi büyük harfle yazarsak Yerlilerin çerçevesinden/ kamerastan bakan *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998) filmini odağa alan yazar, yerinden edilmiş Yerlilerin direnişini inceliyor.

Tunç Boran "Kanonik Sinema Tarihi Yazımından Kuşkulan(ma)mak: Nazım Hikmet'in Filmografisine Dair Birkaç Düzeltme" adlı yazısında titiz bir biçimde ilk kaynaklara başvurmuş ve şimdiye kadar Nazım Hikmet'in, Mümtaz Osman adıyla 1930'larda yönettiği ya da yazdığı filmler hakkında sinema tarihimizde yanlış bilinenleri düzeltme çabasıyla dikkate değer bir araştırma ortaya çıkarmış. Tarih yazımında birincil kaynakların ve karşılaştırmalı bakış açısının gereğini bize gösteren makalenin alanda önemli bir boşluğu dolduracağı, o dönemi çalışanlar için Nazım Hikmet filmografisi hakkında bir başvuru kaynağı olacağı açık.

Bu sayımızın "YouTube'daki Kültürel Mevzi Savaşlarını LeftTube Yayıncıları Üzerinden Okumak: ContraPoints Örneği" başlıklı son makalesinde Turancan Şirvanlı, *YouTube* platformunda "yeni radikal sağ"ın görünür olduğunu ama "*LeftTube*" gibi sol eğilimli yayıncıların karşı söylem geliştirebilmek için bu alanı kullandıklarını saptadıktan sonra *ContraPoints* kanalının içeriklerini çözümlenmiştir. Kanalın içeriklerindeki "radikal/ alternatif sağ anlatılara karşı kurulan karşı-hegemonik anlatı stratejilerini saptamak" ve "*YouTube*'un kültürel mücadele alanı olarak nasıl kullanıldığını değerlendirmek" amacıyla yapılan araştırma sonunda, "radikallikten çıkarma, eleştirel mizah, diyalojik hikâye anlatıcılığı ve karakter yaratma üzere dört temel karşı-hegemonik strateji" nin varlığı tespit edilmiştir.

Makalelerimiz bu kadar ama bir de yakın zamanda çıkan *Medya ve Kadın* (2023) kitabı için kısa bir değerlendirme yazısı yazdım. Çağla Kubilay ile

Nalan Ova'nın derlediği ve dokuz ayrı çalışmadan oluşan bu kitap, medyayı toplumsal cinsiyet bağlamında anlamaya çalışan herkes için önemli bir temel kaynak olacak.

Dergide emeği olanları anmadan geçemeyeceğim. Bu süreçte sık sık bilgilendirmeye çalıştığım Yayın Kurulu'nun her bir üyesine verdikleri destek için çok teşekkür ederim. Bu vesileyle iki yılda bir demokratik bir biçimde bölümlerden gelen önerilerle Yayın Kurulu'nun kısmen değiştiğini ve bir sonraki sayıda yeni editörü de yeni yayın kurulunun belirleyeceğini hatırlatmak isterim. İngilizce özetleri düzelten Hugh Jefferson Turner'a ve indeksler konusunda bize destek veren, aynı zamanda dergi tasarımını da yapan Gazetecilik Bölümü'nden Mehmet Pelivan'a çok teşekkür ederim. Özellikle farklı bölümlerdeki araştırma görevlilerinden oluşan editör yardımcıları bu süreçte birlikte çalışırken daha yakından tanıdım, onlar olmasaydı ne yapardım bilmiyorum. Gazetecilik Bölümü'nden Sezer Fener'e, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nden Mine Rugancı Livan'a ve Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nden (kadrosu fakültemizdeyken yıl içinde Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi'ne aktarılan) Ayşe Seda Aslan'a çok teşekkür ederim, çok şey öğrendim sizlerden. Yazar, hakem, editör ve yardımcıları ile Yayın Kurulu arasında dergi yayıncılığı, karşılıklı bir öğrenme süreci oluyor aslında.

Cumhuriyetimiz bu yıl 100. yılını kutluyor; dergimiz de gelecek yıl ne mutlu ki 10. yaşına girecek. Büyük emeklerle kurduğumuz ve kısa zamanda çok başarılı olup önce TR Dizin'de sonra da ESCI'de taranan, niteliğiyle alanda önemli bir konuma gelen İLEF Dergisi'nin arkasında görünmez emeklerin olduğunu da unutmadan tüm destek verenlere tekrar çok teşekkürler.

Sanatı Desteklemek: Burjuvazi ve Sanat Üzerine Bir İnceleme

Gökhan Atılğan

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-1569-1110>

atilgan@media.ankara.edu.tr

Öz

Bu makale, burjuvazinin belirli kesimlerinin üst düzey sanat formlarını neden desteklediği hakkındadır. Bankacılık, enerji, hukuk, demir çelik, kimya veya otomotiv gibi ekonominin değişik sektörlerinde faaliyet yürüten şirketlerin senfoni orkestraları kurmalarının, operalara sponsor olmalarının, baleleri finanse etmelerinin gerisinde, rant motivasyonu ile sanat piyasasına ya da kâr amacıyla kültür endüstrisine yatırım yapmalarından daha farklı nedenler yatmaktadır. Burjuvazinin sanata yatırım yapması ile sanatı desteklemesi arasında ayırım yapılmalıdır. Temel amacı kâr maksimizasyonu olan burjuvazinin rant getiren sanat piyasasında ve artık-değer üreten kültür endüstrisinde aktif olması anlaşılabilir bir durumdur. Buna karşılık burjuvazinin temel faaliyet alanlarından elde ettiği kârın bir kısmıyla üst düzey sanat formlarını desteklemesinin ardında yatan gerekçeler, sanat piyasasına ve kültür endüstrisine yatırım yapma amacıyla olduğu gibi bir bakışta gözlemlenemez. Bu amaçların neler olabileceğinin sorunsallaştırılması gerekir. Bu sorunsaldan hareket eden makalede öncelikle burjuvazinin sanatla ilişkisinin farklı biçimleri ele alınmıştır. Bunun ardından burjuvazinin sanatın üst düzey formlarını destekleme biçimleri üzerinde durulmuştur. Bu sergilemeyi takiben burjuvazinin belirli sanat formlarını destekleme nedenlerine ilişkin üç düzeyli bir analiz ortaya konmuştur. Sanata verilen destek tekil düzeyde bir burjuvanın ya da bir şirketin çıkarıyla; tikel düzeyde bir sınıf olarak burjuvazinin çıkarıyla; tümel düzeyde ise evrensel bağlamda burjuvazinin sınıfsal hegemonya hedefleriyle ilişkili olarak tartışılmıştır. Bu üç düzeyli tartışmada Antonio Gramsci'nin sınıf bilincinin uğraklarına ilişkin analizinden yararlanılmıştır. Burjuvazi, homojen bir sınıf olmadığı için sanatın üst düzey formlarını bütün kesimleri ve üyeleriyle desteklemez. Burjuvazinin kendi içinde sanat formları karşısında gösterebileceği farklı eğilimlere ve içsel farklılaşmalara ilişkin çerçeve Karl Marx'ın sınıf teorisine dayandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat ve iş dünyası, sanat piyasası, sanatın desteklenmesi, sanat yatırımı, burjuvazi

• • • • •

Makale geliş tarihi: 16.09.2022 ■ Makale kabul tarihi: 11.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 9-42

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396847

Supporting the Arts: A Study on the Bourgeoisie and Arts

Gökhan Atılğan

Ankara University Faculty of Communication

<https://orcid.org/0000-0002-1569-1110>

atilgan@media.ankara.edu.tr

Abstract

This article investigates the motives of some segments of the bourgeoisie for supporting high art forms such as symphonic music, opera, and ballet. When companies operating in different sectors of the economy—such as banking, energy, law, iron and steel, chemicals, or the automotive sector— sponsor operas, found symphony orchestras, fund ballets, etc., they have different motives than when they invest in the art market and the cultural industry out of desire for profit or rent. A distinction must be made between the bourgeoisie investing in and supporting art. It is understandable for the bourgeoisie, whose main objective is profit maximization, to be active in the rent-generating art market and the surplus-value-producing culture industry. However, unlike the motives behind investments in the art market and the cultural industry, the aims behind the bourgeoisie's support of high-level art forms cannot be observed at a glance. It is necessary to problematize what these purposes might be. Based on this problematique, the article first focuses on the different forms of the bourgeoisie's relationship with art. Following this, the ways in which the bourgeoisie supports high-level forms of art are presented. This presentation is followed by a three-level analysis of the bourgeoisie's reasons for supporting certain art forms. The support for the arts is discussed in relation to the interests of a bourgeois or a company at the singular level; the interests of the bourgeoisie as a class at the particular level; and the class hegemony goals of the bourgeoisie in a world-historical context at the universal level. This three-level discussion is based on Antonio Gramsci's analysis of the stages of class consciousness. The bourgeoisie is a heterogeneous class, and not all of its segments and members support high-level art forms. In this article, the different tendencies and internal differentiations within the bourgeoisie are framed based on Karl Marx's class theory.

Keywords: Art and business, art market, supporting the arts, art investment, bourgeoisie

■ ■ ■ ■ ■

Received: 16.09.2022 ■ Accepted: 11.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ *güz/autumn*: 9-42

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396847

Bazı üyelerinin sanat izleyicisi veya sanatçı olması dışarıda tutulursa burjuvazinin sanatla ilişkisi iki biçimde olabilir.¹ Bu biçimlerden biri sanata yatırım yapmak, bir başka deyişle sanat piyasasında ve bazı sanatları da içeren kültür endüstrisinde yatırımcı olmaktır; diğeri ise doğrudan bir kâr beklentisi olmaksızın sanatı değişik biçimlerde desteklemektir. Sanata yatırım yapmak ile sanatı desteklemek iki ayrı şeydir. Burjuvalar her iki etkinlikte de başat özne konumundadır ancak sanata yatırım yaparken ve sanatı desteklerken hareket noktaları farklıdır. Sanata yatırım yaparken temeldeki motivasyonları kârdır. Buna karşılık sanatı desteklerken amaçları doğrudan kâr elde etmek değildir. Önceden yatırım yaptığı bir sanat eserini müzayedede rekor fiyata satan veya endüstriyel sanat ürünleri üreten bir burjuva, bu işten yüklüce kâr elde edebilir. Oysa yetenekli ve genç bir sanatçıya eğitim bursu verdiği zaman bundan kâr elde etmez; bilakis bunu başka işlerinden elde ettiği kârla karşılar. Sanata yatırım yapmanın biçimleri, mekanizmaları, ilişkileri ve sonuçlarıyla sanatı desteklemenin biçimleri, mekanizmaları, ilişkileri ve sonuçları birbirinden farklıdır.

Bu makale, burjuvazinin sanatı neden desteklediği üzerinedir. Bu soru önemlidir zira burjuvazinin, temel motivasyonu olan kâr peşine düşmekten

•••

1 Bu makale, TÜBİTAK 2219 Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı kapsamında King's College London'da yürüttüğüm araştırma projesi sırasında üretilmiştir. Desteklerinden ötürü her iki kuruma da teşekkür ederim.

ayrılıyormuş gibi görüldüğü bir düzlemden türer: Temel amaçları kârlarını maksimize etmek olan burjuvalar doğrudan doğruya bu amaca hizmet etmeyen bir alana neden maddi kaynak aktarırlar?

Bu soruya yanıt arayan makale üç bölüm olarak tasarlanmıştır. Birinci bölüm burjuvazinin sanatla kurduğu iki ilişki türünden birincisine yani sanata yatırım yapmaya ayrılmıştır. Bu bölümde rant getiren sanat piyasası ve artık değer yaratan kültür endüstrisinde burjuvazinin nasıl ve neden konumlandığı gösterilmiştir. Sanatın burjuvazi bakımından artık-değer ve rant yarattığı için önemli bir piyasa ve endüstri olduğunu sergileyen ilk bölüm, ikinci bölümün üzerinde yükseleceği zemin olarak şekillenmiştir. Asıl amacı bakımından sanat yatırımlarıyla ilişkilenebilir olan burjuvazinin ikinci düzlemde yani sanatın desteklenmesi düzlemindeki etkinliğinin sorunsallaştırılması bu zeminde mümkün olmuştur. İkinci bölümde ilk önce hâkim sınıfların sanatı destekleme eğilimlerinin tarihsel bir panoraması verilmiştir. Ardından günümüz dünyasında burjuvazinin ve malik olduğu kurumların sanatı destekleme biçimleri ortaya konmuştur. Üçüncü bölümde ise burjuvazinin sanatın belirli formlarını neden desteklediğine ilişkin bir analiz çerçevesi önerilmiştir. Antonio Gramsci'nin sınıf bilincinin uğraklarına ilişkin analizinden yola çıkarak kurgulanan bu çerçeve üç düzeylidir: Destek verdiği sanat dallarıyla burjuvazi arasındaki ilişki tekel düzeyde belirli bir sektördeki burjuvazinin ya da şirketlerin çıkarına, tikel düzeyde bir sınıf olarak burjuvazinin çıkarına, tümel düzeyde ise burjuvazinin evrensel hegemonya kurma hedeflerine odaklanılarak sorgulanmıştır. Makalenin iki temel kavramı olan "burjuvazi" ve "sanat" üzerine açıklamalara ilgili bölümlerde yer verilmiştir.

Sanata Yatırım Yapmak

Burjuvazinin sanata yatırımı temelde iki biçimde olur. Birincisi rant yaratan sanat piyasasına, ikincisi bazı sanat dallarını da içeren ve artık değer üreten kültür endüstrisine yatırım yaparak. Bu bölümde burjuvazinin sanatla ilişkileri önce sanat piyasası sonra da kısaca kültür endüstrisi bağlamında ele alınmıştır.

Sanat piyasasının nesnesi olan sanat eseri günümüz dünyasında bir meta gibidir. Ancak o, herhangi bir meta değildir. Sanat üretimiyle kapitalist meta üretimi birebir örtüşmez (Beech 2015). Bununla beraber kendine has bir meta olarak sanat eserinin içinde sadece üretildiği mekânda sarf edilen sanat emeği ve sanatçı yeteneği saklı değildir. O öyle bir metadır ki kendisini atölyeden

koleksiyonere, galeriden müzayede salonuna taşıyan ilişkiler ağını, bunların yanı sıra da para ve kripto piyasalarının ilgisini üzerine çeken ekonomik cazibesinin sınırlarını içinde taşır.

Sanat piyasasının nesnesi her türden sanat eseri değildir. Temelde güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar kategorilerinde yer alan eserlerdir. McAndrew'un da belirttiği gibi bunlar, genellikle yaratıcı yönelişlerle, dekoratif amaçlarla ve "sanat için sanat" olarak adlandırılan motivasyonlarla üretilen sanat eserleridir. "Güzel sanatlar"; resim, heykel ve suluboya, kara kalem ve fotoğrafı da kapsayacak şekilde kâğıt üzerindeki çalışmalardan oluşur. "Dekoratif sanatlar" ise cam, ahşap, taş, metal ve seramikten üretilen mobilya ve dekorasyon ürünleri ile sanatsal kostüm ve mücevherleri içerir. Bu eserlerin piyasa nesnesi olmasının estetikle, tarihle ve finansla ilgili nedenleri vardır. Antika niteliği taşımaları, tarihsel önemleri ve eşsizlikleri gibi özellikleri nedeniyle toplanırlar, arzu edilirler, alınırlar ve satılırlar (McAndrew 2010).

Sermaye, küreselleşme sürecinde zamanı hızlandırıp mesafeleri kısaltarak tüm küreyi büyük bir hızla dolaşmaya başlamış, içinden geçtiği her ilişkiyi kendine benzetmiş, dokunduğu her şeyi kendi yörüngesine çekmiştir (Harvey 1989). Sanat eserleri de hızla dönen sermayenin yörüngesine girmiştir. Sanat kurumları küresel mağaza zincirlerine, sanatçı imzaları marka logolarına, müzayede evleri de borsa salonlarına benzemeye başlamıştır (Stallabrass 2006; Wu 2001; Thompson 2008). Piyasanın bir nesnesi olmayı aşarak kendisi bir piyasa haline gelen sanat, artık hiç olmadığı kadar sermaye ilişkisidir.

Sanat piyasasının kökenleri eski çağlara kadar uzanır. Ancak McAndrew'un da yazdığı gibi küresel sanat pazarlarının oluşumu 18. yüzyılda başlamıştır. Bu yüzyılda İngiltere ve Fransa, başlıca küresel sanat pazarları ve ticaret merkezleri olmuştur. İngiliz sanat piyasası 18. yüzyılın ortalarından itibaren genişlemiş, süreç içinde Christie's ve Sotheby's gibi bugün hâlâ piyasaya hâkim olan ilk büyük müzayede evleri ortaya çıkmıştır. 19. ve 20. yüzyıl boyunca sanat piyasasının merkezi Londra, New York ve Paris arasında yer değiştirmiştir. Bu değişimler iktisadi, sosyal, kültürel ve siyasi faktörlerin rol oynadığı geniş bir bağlam üzerinde meydana gelmiştir. Neo-liberalizmin yükselişe geçtiği 1980'lerde sanat eserlerinin alım satımı bir eğilim haline gelmiş ve yerleşik sanat merkezleri hızla gelişmiştir. New York'ta sanat eserleri için müzayedelerde rekor fiyatların ortaya çıkmaya başladığı 1987'de, sanat piyasalarında âdeta bir patlama yaşanmıştır. Bu patlamanın zirve noktası 1990 yılı olmuştur. O yıl van Gogh'un *Dr. Gachet'in Portresi* adlı

eseri, New York'taki Christie's Müzayede Evi'nde Japon kâğıt patronu Ryohei Saito tarafından 82,5 milyon dolarlık rekor bir fiyata satılmıştır. Sanat piyasası artık bir dönüm noktasına ulaşmış ve bütün gözler bu piyasaya çevrilmiştir (McAndrew 2010, 2-4).

Sanat eserlerinin bir yatırım nesnesi olarak portföylere girişi bu tarihsel dönüm noktasından sonra ivmelenmiştir. Küresel sanat piyasası 2000'li yıllarda olağanüstü bir büyüklüğe erişmiş; 2009 yılında 39 milyar 511 milyon dolarlık bir değere, 2019 yılında ise 64 milyar 350 milyon dolarlık hacme ulaşmıştır. Covid-19 küresel salgını koşullarında 2020 yılında yüzde 22'lik bir düşüşle 50,1 milyar dolara gerileyen sanat piyasası, 2021'de güçlü bir şekilde toparlanmış ve yüzde 29'luk yükselişle 65,1 milyar dolarlık bir seviyeye erişmiştir. Günümüzde küresel sanat piyasasının liderliğini dünya çapındaki satışların yüzde 43'ünün gerçekleştirdiği ABD yapmakta, onu yüzde 20 ile Çin ve yüzde 17 ile de İngiltere takip etmektedir (McAndrew 2021; 2022). Bu sıralama sanat piyasasının büyüklüğü ile ekonominin büyüklüğü arasında doğru orantılı bir ilişki olduğunu göstermektedir.

Sanat piyasası günümüzde sadece küresel piyasanın büyük ve önemli parçalarından biri değil, aynı zamanda en kârlı alanlarından biridir. Knight Frank Luxury Investment Index'in verilerine göre sanat, kendi kulvarında klasik otomobilleri ve şarabı geride bırakarak 2017'de en iyi performans gösteren lüks varlık olmuştur (Frank 2018, 70). Bazı durumlarda sanat eserlerinden elde edilen kârlar şaşırtıcı boyutlara ulaşmıştır. Örneğin Jean-Michel Basquiat'nin 1983 tarihli *In the Case* adlı tablosu 20 yıldan daha kısa bir süre önce 1 milyon dolara satın alınmıştı; bu eser, Mayıs 2021'de New York'ta bir müzayede evinde 93,1 milyon dolara yeniden satılarak 92,1 milyon dolarlık bir değer kazanmıştır (AMMA 2022, 25-26). Yüzde 9 binlik bu artış belki de başka piyasalarda yakalanamayacak bir seviyedir ve böylesi dikkate değer bir yükselişin teorik olarak açıklanması zordur. Bu örnek, sanat piyasasının sınırları hakkında fikir verici olmakla birlikte aşırı olarak değerlendirilebilir. Ancak sanat eserinin ve sanatçının değerini dolarla ölçen piyasanın başka çarpıcı örnekleri de vardır. Bunlardan biri 2021'deki müzayedelerde en değerli sanatçı olarak belirlenen Pablo Picasso hakkındadır. Picasso'nun dünya çapındaki güzel sanatlar müzayedelerinde satılan eserlerinin toplam geliri yaklaşık 671,5 milyon dolardı (Statista 2022). Picasso'nun 1932'de yaptığı *Femme assise près de la fenêtre* adlı eserinin sanat piyasasındaki değeri 7,5 milyon dolardı. Bu rakam 2013'te 45 milyon dolara, 2021'de ise 103,4 milyon dolara ulaşmıştır. Ne 21. yüzyılın ilk ve ikinci on yılındaki mali krizler ne

de küresel salgınlar Picasso'nun eserlerinin değerinin olağanüstü bir biçimde artmasını engelleyebilmiştir (AMMA 2022, 37).

Bu denli kârlı, bu denli büyük ve bu denli canlı bir piyasa kendine özgü mekanizmalar, oyuncular, kurumlar, mekânlar, standartlar, koşullar ve kurallar oluşturmuştur. Şoke edici rakamlarını dünyaya duyurduğundan beri ekonominin genel kural ve eğilimlerinin kendisine özgülenmiş biçimleriyle küresel çaptaki en ilginç piyasalarından biri, sanat piyasasıdır. Bu, ilk bakışta alakasız gibi görünen başka piyasaları da kendi içine doğru sürüklemektedir. Mesela emlak ve taşımacılık gibi sektörler çok kıymetli sanat eserlerinin hangi mekânlarda saklanacağı ve sergileneyeceği, herhangi bir zarar görmeden bir yerden başka bir yere nasıl taşınacağı konusunda uzmanlıklar geliştirerek sanat piyasasına eklemlenmiştir (Seçkin 2021). Film sektörü, kitleleri bu çok ilginç piyasanın oyuncuları, mekânları, nesnelere ve kurumlarıyla tanıştırmak için belgeseller çekmiştir. BBC tarafından hazırlanan *What Makes Art Valuable* adlı belgesel bunlardan biridir (Sooke 2015). Bir diğeri ise *The Price of Everything*'dir (Kahn 2018).

Sanatın önemli bir piyasa oluşturması sosyal bilimlerde yeni bir alt disiplin kurulmasına yol açmıştır (Throsby 2008). Bir meta olarak sanat eserinin sanatçının elinden çıkıp on milyon dolarlarla ölçülen fiyatlara satılmasına kadar izlenen yolda kurulu olan mekanizmaların anlaşılması "sanat ekonomisi" adlı yeni bir disiplin doğurmuştur. "Sanat ekonomisti" ünvanı taşıyan bilim insanları ve danışmanlar ile bunlar tarafından açılan aynı adlı dersler ve özel kurslar çoğalmıştır. Sanat piyasasının birincil ve ikincil piyasalar olarak nasıl yapılandırıldığı, bu piyasa içindeki kurumların nasıl işlediği, sanat eserlerinin değerlerinin ölçülmesiyle ilgili faktörler, yatırım türleri, risklerin hesaplanması, vergilendirme biçimleri başta olmak üzere devletlerin sanat piyasasıyla nasıl ilişkilendiği ve yan endüstrilerin sanat piyasasına nasıl eklemlendiği gibi konular sanat ekonomisi disiplinin üzerinde çalıştığı temel meselelerdir (McAndrew 2008; Blaug 2019).

Günümüzde sanatın metalaşması, bir yatırım aracı haline gelmesi ve piyasalaşması üzerine eser veren yazarlar arasında farklı bakış açıları mevcuttur. Yaratıcı sanatın ekonomik kısıtlamalardan arınması gerektiğini savunan yazarlar da vardır; "ekonomik temel olmadan sanat var olamaz; yaratıcılık olmadan da ekonomi gelişemez" iddiasıyla sanat ve ekonominin aslında ancak birlikte var olabileceğini savunan yazarlar da (Frey 2003). Tartışmalar iktisat disiplininde süregitmektedir ancak sanatın metalaşmasının harekete geçirdiği tek bilim dalı iktisat değildir. Bu kadar yüksek fiyatların

söz konusu olduğu bir piyasa için hukuksal norm ve kurallarının yeniden düzenlenmesi gerektiğinden hukuk disiplini sanat alanında etkinleşmektedir (Klerman ve Shortland 2022).

Sanat piyasasındaki gelişmeler bir noktada teknolojiadaki gelişmelerle de keşimmektedir. NFT (*non-fungible token*) sanat piyasasının son zamanlardaki en hareketli ve üzerinde en çok tartışılan konularından biridir. NFT, kripto sanat olarak da adlandırılan dijital sanat eserlerini, sahibinin adına bağlayan kalıcı ve doğrulanabilir bir çevrimiçi kayıt sistemidir. NFT'ler, sanatçılara dijital sanat eserleri yaratmaları ve bunları eşsiz ve ebedî kılmaları, koleksiyonculara da koleksiyonlarını dijital platformlarda sergilemeleri için imkân vermektedir. Dijital sanat NFT aracılığıyla 2021'in ilk iki çeyreğinde 2,5 milyar dolarlık satış rakamına ulaşmıştır ki bu da kripto sanat piyasasının ulaşabileceği boyutlar hakkında fikir verebilmektedir (Vasan, Janosov ve Barabasi 2022).² Sanat piyasası sadece kapitalizmin teknolojik yeniliklerini değil, aynı zamanda en son yönetim ve pazarlama tekniklerini de kendisine adapte etmektedir; reklamcılığın ve popüler kültürün görsel tarzlarından yararlanmaktadır (Beech 2015, 1).

Sanat piyasasını burjuvazi için cazip, bilim insanları için ise ilginç kılan şey yarattığı kazancın baş döndürücü büyüklüğüdür. Bu kazancın kaynağı ise tekel fiyatının yarattığı ranttır. Endüstriyel bir şekilde üretilmeyen biricik sanat eserlerinin tekel niteliğindeki fiyatlarının olağan dışı artışının “ranta dönüşen artık” şeklinde değerlendirilmesine Marx'ın *Kapital*'inin üçüncü cildindeki şu açıklama temel teşkil edebilir:

Tekel fiyatından söz ettiğimizde, genel olarak, genel üretim fiyatıyla belirlenen fiyattan da ürünlerin değeriyle belirlenen fiyattan da bağımsız bir şekilde, sadece alıcının satın alma isteğiyle ve ödeme gücüyle belirlenen bir fiyatı kastediyoruz. Olağanüstü kaliteli, sadece görece küçük miktarlarda üretilebilecek şarap üreten bir bağ, bir tekel fiyatı getirir. Şarap üreticisi, ürün değerini aşan kısmını sadece seçkin şarap içicisinin servetinin ve düşkünlüğünün belirlediği bu tekel fiyatı nedeniyle ciddi bir artık kâr gerçekleştirirdi. Bir tekel fiyatından kaynaklanan bu artık kâr ranta dönüşür ve bu biçimde, yerkürenin benzersiz özelliklere sahip olan bu parçasının mülkiyet hakkına sahip olması nedeniyle, toprak sahibinin payına düşer. Yani burada rantı yaratan, tekel fiyatıdır (2021, 761).

Picasso'nun 1932 tarihli *Femme assise près de la fenêtre* tablosunun

•••

2 2,5 milyar dolara 2022 Temmuz'unda tanesi 79 milyon dolar olan (Reuters, 2022) F-35 savaş uçaklarından 31 adet alınabiliyordu. Bu karşılaştırma dijital sanatın NFT aracılığıyla ulaştığı altı aylık satış rakamının boyutlarını göstermek bakımından fikir vericidir.

başlangıçta 7,5 milyon dolar olan fiyatının 2021’de 103,4 milyon dolara erişmesinin, bu eserin “yerkürenin benzersiz özelliklere sahip olan bir parçası” olmasından kaynaklandığı açıktır. Bu eşsiz parçaya malik olmak ciddi bir artık kârı beraberinde getirir; bu da tekel fiyatından kaynaklanır ve rant yaratır.

Sanat, günümüz dünyasında aynı zamanda bir “endüstri”dir. Arts Council England için 2019’da hazırlanan bir rapora göre kültür ve sanat endüstrisi, İngiltere ekonomisine yılda 10,8 milyar sterlin katkıda bulunmaktadır. Vergilendirme yoluyla Hazine’ye 2,8 milyar sterlin sağlayan kültür ve sanat endüstrisi, yılda 23 milyar sterlin tutarında değer ve 363 bin 700 istihdam yaratmaktadır (Arts Council England 2019) Endüstriyel açıdan bakıldığında sanat geniş bir kitle tarafından tüketilen nesnelere üretmektedir (Stallabrass 2006, 71). Ancak burada sanat piyasası ile kültür endüstrisinin içinde yer alan sanat öğeleri arasında bir ayırım yapmak yerinde olacaktır. Bunlardan birincisi (yani sanat piyasası) rant yaratırken ikincisi (yani kültür endüstrisi) artık değer üretir.

Kültür endüstrisinin içinde yer alan sanat öğeleri, sanat piyasasında tekel fiyatlarıyla rant yaratan eşsiz sanat eserlerinden daha farklıdır. Kültürün bir endüstri, kültürel ürünlerin de birer meta haline geldiğini ima etmek üzere geliştirilen kültür endüstrisi kavramı, sanatsal öğeleri de içeren kültürel ürünlerin çoğaltılması ve kitlesel olarak tüketilmesi amacıyla üretimine dayanır (Adorno 2001). Örneğin kültür endüstrisinin ürünü olarak ortaya çıkan popüler bir müzik albümü bu bağlamda anılabilir.

Kültürel ürünlerin üretim, dağıtım, mübadele ve tüketim aşamaları meta üretiminin olağan biçimlerinden farklılaşır. Çakmur’un da belirttiği gibi temelde ücretli emekle üretilen, pazarda mübadeleye konu olan ve bir mübadele değeri olan metalar olarak kültürel ürünlerin üretimi ile tüketimi farklı boyutlarda eklenir ve böylece metalaşma süreci çok boyutlu ve karmaşık bir görünüm kazanır. Kültürel tüketimin özgül doğası sembolik bir üretimin ürünü olan imgeler olduğu için tüketilen imgelere içkin ideolojik anlamların çözümlenmesini gerektirir. Bununla beraber çözümlenmenin bu düzeyde kalması durumunda sembolik üretim süreçleri ekonomik alanın dışındaymış ve ondan bağımsızmış gibi bir görünüm sergiler. Bu görünümün ardına geçildiğinde ise kültür endüstrisinde gerçekleştirilen üretimin bir meta üretimi olduğu açığa çıkar. İzleyici ve dinleyiciler ile imgelerin metalaşma süreci çok boyutlu ve karmaşık bir biçime bürünerek artık-değer yaratır (Çakmur 1998).

İş insanlarının, zenginlerin, servet sahiplerinin, sermayedarların, patronların ya da burjuvaların sanat piyasasında ve kültür endüstrisinde etkin olmaları anlaşılabilir bir durumdur. Zira bu endüstride ve piyasada varlık, zenginlik, artık-değer, rant, kâr, ayrıcalık, prestij gibi çıkar dürtülerini ziyadesiyle kışkırtacak ve tatmin edecek çok şey vardır. Sanat piyasası ve kültür endüstrisindeki oyuncuların motivasyonları, mekanizmaların işleyişi, bu piyasanın ve endüstrinin diğerleriyle ilişkileri ve kapitalist sistemin bütünü içindeki yeri gibi konular sosyal bilimler bakımından sorunsallaştırılabilecek ve ayrı ayrı ya da bütünlük araştırılmalarının konusu olabilecek niteliktedir. Ancak burjuvaların sanatla ilişkilerinde sosyal bilimler açısından sorunsallaştırılabilecek tek alan sanat piyasası ve kültür endüstrisi içinde konumlanan sanat öğeleri değildir. Burjuvazi ile sanat arasındaki ilişkinin bir de sanat piyasasının ve kültür endüstrisinin olağan mekanizmalarının dışında kalan boyutu vardır. O da sanatın desteklenmesidir.

Sanatı Desteklemek

Çelik sektöründe devleşen bir holdingin filarmoni orkestrası kurmaktan ne gibi bir menfaati olabilir? Filarmoni orkestrasını oluşturan onlarca sanatçının ve orkestra şefinin ücretleri, konser ve çalışma mekânlarının giderleri, yardımcı personelin maaşları, turne masrafları ve her biri servet değerindeki müzik aletlerinin parasal bedelleri konser biletleriyle karşılanamaz. Konser biletlerinin sadece küçük bir kısmını sağlayabildiği orkestra giderleri toplamının kalanı çelik şirketinin kendi öz çalışma alanından elde ettiği kârdan karşılanır. Filarmoni orkestrası çelik şirketine kâr getirmez; bilakis, kazandığı kârların bir kısmını düzenli olarak emer.

Ekonomi alanındaki şirketlerin ve aktörlerin ekonomik olmayan alanlarda kâr, artık-değer, rant gibi ekonomik motivasyonlardan daha farklı motivasyonlarla etkin olması sosyal bilimler açısından ilgilendiricidir. Madencilik, otomotiv, enerji, eczacılık, otelcilik, inşaat, bankacılık, hukuk ya da ulaştırma sektörlerinde faaliyet gösteren ve temel amacı kâr olan şirketler ve bu şirketlere malik olan burjuvalar, ulusal ve küresel düzeyde eğilimsel olarak sanatı desteklerler. Ancak destekledikleri, her türlü sanat değil bazı sanat dallarıdır. Bu sanat dalları genellikle, Pierre Bourdieu'nün bir çalışmasında "evrensel iddiaları olan meşruiyet alanı"nda zikrettiği (1998, 95-

96)³, bir başka çalışmasında ise “kısıtlanmış sanat” alanında konumlandığı⁴ klasik müzik, resim, heykel, tiyatro, bale ve opera gibi sanatlardır (1993, 112-141). Bazen “yüksek sanat” olarak da adlandırılan (Johnson 1993, 15) bu sanat dallarının başlıca özelliklerinden biri, kendilerini alımlayacak izleyicilerden belirli bir estetik yakınlık talep etmeleri ve çözümleme için gerekli kodlara erişimi sağlayacak eğitsel donanımı gerekli kılmalarıdır (Bourdieu 1993, 120).

Burada belirtmek gerekir ki şirketlerin ve burjuvaların doğrudan kâr amacı gütmeksizin desteklediği tek şey belirli sanat formları değildir. Örneğin, toplum, kültür, bilim, insan, doğa ve sivil toplum gibi konularda en eski ve en etkili aktörlerden biri olan Ford Foundation’ın desteklediği alanlar şunlardır: Sivil Katılım ve Yönetim (*Civic Engagement and Government*), Yaratıcılık ve İfade Özgürlüğü (*Creativity and Free Expression*), Engelli Hakları (*Disability Rights*), Geleceğin İş(çi)leri (*Future of Work(ers)*), Toplumsal Cinsiyet, Irksal ve Etnik Adalet (*Gender, Racial, and Ethnic Justice*), Uluslararası İşbirliği (*International Cooperation*), Misyon Yatırımları (*Mission Investments*), Doğal Kaynaklar ve İklim Değişikliği (*Natural Resources and Climate Change*), Teknoloji ve Toplum (*Technology and Society*). Sanatlar, bu alanlardan “Yaratıcılık ve İfade Özgürlüğü” başlığında yer almaktadır (Ford Foundation, 2023). Ford Foundation’ın desteklediği sanatlar arasında bale, klasik müzik, opera, performans sanatları, tiyatro ve görsel sanatlar vardır. Bunlar, Bourdieu’nün “evrensel iddiaları olan meşruiyet alanı”nda zikrettiği ya da “yüksek sanatlar” olarak adlandırılan sanatlarla örtüşmektedir. Burjuvazinin bu makalenin odağındaki sanatların yanı sıra Ford Foundation örneğinde olduğu gibi (ondan daha geniş ya da daha dar) farklı alanlardaki destekleyici rolü ayrıca sorunsallaştırılabilir. Ancak, şirketlerin ve burjuvazinin desteklediği alanlar çoğaldıkça sanatların kendi başına bir destekleme alanı olmaktan çıkarak desteklenen alanlardan bir ana başlığın alt başlığı haline doğru ilerlediği gözlemlenmektedir. Örneğin Ford Foundation için sanat artık “yaratıcılık ve ifade özgürlüğü”nün altında “gazetecilik” (*journalism*) ve belgesel film

-
- 3 Pierre Bourdieu, sanat formlarının üç kategoriye ayrılabilirliğini savunur. Hiyerarşinin en üstünde klasik müzik, heykel, opera gibi sanat dalları bulunur ve bunlar “evrensel iddiaları olan meşruiyet alanı” (*sphere of legitimacy with universal claims*) olarak adlandırılır. İkinci kategoride Bourdieu’nun “meşruiyetle ilişkili keyfi alan” (*sphere of legitimizable*) olarak tanımladığı sinema ve fotoğraf gibi sanatlar yer alır. “Meşruiyetle ilgili keyfi alan” (*sphere of the arbitrary with relation to legitimacy*) ise dekorasyon ve aşçılık gibi gündelik estetik tercihleri içerir (Bourdieu 1998, 95-96).
 - 4 Bourdieu, *The Field of Cultural Production* adlı çalışmasında sınırlı üretim dahilinde üretilen “saf”, “soyut” ve “ezotik” eserleri “kısıtlı sanat eserleri” (*works of restricted art*) olarak adlandırır. Geniş üretim dahilinde üretilen sanat eserlerini ise “ortalama sanat” (*middle-brow art*) ve “popüler sanat” olarak hiyerarşilendirir (Bourdieu 1993, 112-141).

yapımı (*documentary filmmaking*) ile birlikte yer almaktadır. Bu durum, yüksek sanatların burjuvazi nezdindeki öneminin azalmasından ziyade toplumsal mücadeleler ve dönüşümler sürecinde desteklenmesi gerekli bulunan alanların çeşitlenmesi ve çoğalmasıyla açıklanabilir.

Sanat alanı van Gogh tablolarından Mills & Boon aşk romanlarına, Luis Buñuel filmlerinden senfoni orkestralarına, tekno müzikten baleye, halk danslarından operaya kadar “dikey olarak çok katmanlı, yatay olarak heterojen” (Stallabrass 2016, 16) bir niteliktedir. Burjuvazinin sanat dallarıyla kurduğu ilişki farklı motivasyonlar taşır. Yukarıda gösterilmeye çalışıldığı gibi rant için sanat piyasasında, artık-değer için kültür endüstrilerinde etkin olan burjuvalar doğrudan kâr hedeflemeksizin belirli sanat dallarına destek verebilirler. Ancak unutulmamalıdır ki burjuvazi homojen bir sınıf değildir. Bu sınıfın bazı fraksiyonları ve bazı fraksiyonlarının bazı üyeleri sanata destek vermeye hiç eğilim göstermeyip sanat piyasasında ya da kültür endüstrisinde bir aktör olmayı tercih edebilir. Burjuvazinin bazı fraksiyonları ve bazı üyeleri sanatla hiçbir biçimde ilişkilenebilir. Zira ekonomik sermayeye sahip olmak muhakkak kültürel sermayeye sahip olmayı beraberinde getirmez. Bazıları belirli sanat dallarını, bazıları da daha başka sanat dallarını desteklemeyi tercih edebilir. “Evrensel iddiaları olan meşruiyet alanı”nda konumlanan “yüksek sanat” dallarına burjuvazinin her üyesi veya her fraksiyonu destek vermez ama bu sanat dallarının ulusal ve küresel düzeylerde burjuvalar tarafından destekleniyor oluşu, bunun sınıfsal bir eğilim ya da bir sınıfın eğilimi olduğunu gösterir. Bu konuya aşağıda tekrar dönecektir. Şimdi makalenin merkezî sorusu üzerinde düşünebilmek için tarihsel bir arka planı kuş bakışıyla hatırlatmak yerinde olacaktır.

Büyük şirketlerin ve onlara malik olan burjuvaların eğilimsel olarak klasik müzik, opera, tiyatro, bale, resim, heykel ve müzecilik gibi sanat piyasasında olduğu üzere rant yaratmayan, kültür endüstrisinde olduğu üzere de artık-değer üretmeyen, bilakis edinilmiş rant ve artık-değerden yapılan aktarımlarla desteklenebilen sanat dallarına olan ilgisinin nedenleri neler olabilir? Bu sorunun yanıtlanmasına panoramik bir tarihsel bakışın ardından başlanabilir.

Burjuvalar günümüzde gerek bireysel olarak gerekse de şirketleriyle, vakıflarıyla ya da kendi vakıflarını başka şirketlerin vakıflarıyla birleştirmek yoluyla yukarıda zikredilen “yüksek sanat” dallarını desteklemektedir. Gelgelelim üst sınıfların sanata olan ilgileri de destekleri de yeni değildir; tarihi çok eskilere dayanır. Zengin bir Estrük soylusu olan Romalı Maecenas’ın

Virgil ve Horace'yı desteklemesinden maddi ve politik güçlerinin yanı sıra sanata verdikleri destekle de İtalyan Rönesansı'nı etkileyen Medici ailesine, papalardan krallara ve daha sonra ABD'deki Isabella Stewart Gardner, Guggenheim ve MacArthur vakıflarına kadar zengin sponsorlar; ressamaları, heykeltıraşları, şairleri ve başka sanatçıları destekleyegelmiştir (Garber 2008).

Osmanlı sarayı ve padişahları da genellikle sanata ve sanatçılara destek vermişler, saraylarını zaman zaman bir "sanat akademisi" gibi çalıştırmışlar ve bununla hem saltanatlarının ihtişamını yüceltmiş hem de kendi zevklerine güzellik katmışlardır (And, Şenlik ve Canak 1981, 37-38). Halil İnalçık'ın belirttiği gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda (aksi yönde eğilimler de olmakla birlikte) hükümdar, sanatçıların ve sanatların en önde gelen koruyucusudur. Hükümdarın sarayı, sanatçıların sığınağı olmuştur. Sanatlar ve sanatçılar hükümdarın prestijini yüceltmek için gerekli öğeler olarak kabul edilmiştir (2015, 345-346). Orhan Pamuk'un Osmanlı İmparatorluğu döneminde ressamaların öyküsünü anlatan *Benim Adım Kırmızı* adlı romanının kahramanlarından Üstat Osman'ın saray çevresinde resim sanatının neden güzel bulunduğuna ilişkin sözleri Halil İnalçık'ı doğrulamaktadır: "[...] padişahlar, şahlar, paşalar [...] resimleri [...] güçleri ve kudretlerini duyuruyor, çekilen altın yıldızlarının, içine dökülen nakkaş emeğinin ve göz nurunun bolluğuyla kendi zenginliklerine kanıt oluyor diye güzel bulurlar" dı (Pamuk 2000, 306).

Sanatın himaye edilmesi ya da patronajı, ilk bakışta basit gibi görünen bir mantığa sahiptir: Sanatçının yeteneği vardır, sanatı himaye edenin ise parası. Genellikle az paraya sahip olan sanatçılar, kendilerine verilen destek sayesinde zaman zaman zenginler gibi ve zenginler arasında yaşayabilmişlerdir. Destekçileri olan hamiler ise onların yetenekleriyle hayatlarına güzellik, görkem ve itibar katmışlardır (Hobsbawm 1995, 272; Garber 2008, 1).

18. yüzyılın sonlarına kadar Avrupa'da sanatın önderliği sarayın ve aristokrasinin elindedir. Fakat tarih 19. yüzyıla hazırlanırken yeni bir sınıf, yani burjuvazi sanatın ve kültürün önderliğini sarayın ve aristokrasinin elinden kesin olarak almıştır. Bu toplumsal değişim, 1750-1800 döneminde Britanya'nın yeni tipte fabrika üretimine dayalı Sanayi Devrimi'nin öncülüğünü yapmasından kaynaklanmıştır. Yeni tipte üretimle gelen devrim bütün toplumsal ilişkileri değiştirmiş ve sanat için yeni bir anlayış, yeni bir ortam uç vermiştir (Hauser 1999, 2). Artık burjuvalar sanat dünyasının en önemli aktörleri arasındadır. Sanatın patronajında radikal bir değişiklik meydana gelmiştir (Bayer 2001, 143-144). Sanayi Devrimi, Aydınlanma, Fransız

Devrimi ve Amerikan Devrimi'nden sonra sanatın kendisi de farklılaşmıştır. Tanrısalığın ve kaderciliğin yitimi sanata da esin vermiştir.

Kapitalizmin ortaya çıkmasıyla birlikte sanatın patronajında radikal bir değişim meydana gelmiştir. Bu değişimi yaratan temel, gayri şahsi bir piyasanın gelişmesidir. Böylelikle sanatçılar bir koruyucuya ya da hamiye bağımlı olmaktan büyük ölçüde kurtulmuşlardır. Ancak bu kurtuluş onlara sadece formel bir özgürlük sağlamıştır. Bourdieu'nün dikkati çektiği gibi bu özgürlüğün sanatçıların sembolik mallar piyasasının kanunlarına boyun eğmelerinin koşulu olduğu çok geçmeden anlaşılmıştır (1993, 114).

20. yüzyıldaki siyasal gerilimler, savaşlar ve krizler sanatın desteklenmesinde devletleri ve sınıfları öne çıkarmıştır. 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sanat ile sınıf ve siyaset ile devlet arasındaki ilişkiler güçlenmiştir. Sanat alanındaki kuramsal tartışmalar milliyetçilik ile enternasyonalizm üzerinde yoğunlaşırken Adolf Hitler'in Üçüncü Reich'ında "milliyetçi sanat", "yozlaşmış sanata" karşıdır (Joes 2016). 1946'da başlayan Soğuk Savaş yıllarında dünya sosyalist ve kapitalist olarak iki kutba bölünmüştür. Sanat bu dönemde sosyalist ve kapitalist kutuplar arasındaki rekabetin bir parçasıdır ve daha çok iki karşıt ideolojinin amaçlarına hizmet etmek üzere işçi ve burjuva devletlerinin desteğindedir (Joes 2016, 61; Stallabrass 2006, 7). İngiltere'de Margaret Thatcher ve ABD'de Ronald Reagan'ın iktidara gelmesiyle (sırasıyla 1979, 1981) başlayan neo-liberal çağda sanatın özel şirketler ve patronlar tarafından desteklenmesi için hükümetlerce harcanan çabalar "hür teşebbüs" yanlısı atmosferde büyük karşılıklar bulmuştur (Wu 2001, 123-124). 1989 dönemecinden sonra sanatın patronajı eksen değiştirerek devletler ve kamusal kurumlardan özel şirketlere ve burjuvalara doğru kaymıştır. Bu, ağırlığın devletlerde ve kamusal kurumlarda olduğu yıllarda şirketlerin ve burjuvaların sanata destek vermedikleri anlamına gelmediği gibi şirketlerin ve burjuvaların sanatın patronajında ağırlık kazanmaya başlamasıyla kamusal kurumların sanatı desteklemekten bütünüyle geri çekildikleri anlamına da gelmemektedir. Burada söz konusu olan şey, eğilimler ve ağırlıklardır.

Pre-kapitalist zamanlardan günümüz kapitalizmine, saraylardan modern devletlere, aristokrasiden burjuvaziye hâkim sınıfların ve iktidarların sanatlarla kurdukları patronaj ilişkilerine bu kuşbakışından sonra şirketlerin ve burjuvazinin sanatı destekleme biçimleri ortaya konabilir.

Burjuvazinin sanatı destekleme biçimleri geleneksel olarak iki başlıkta

sınıflandırılmıştır: Sponsorluk (*sponsorship*) ve hayırseverlik (*philanthropy*). Konuyla ilgili akademik çalışmalar uzun bir süre bu ikisi arasındaki farklılıklara odaklanmıştır. Şirketlerin toplumla ilişkileri, çalışanların moralinin yükseltilmesi ve aydınlanmış kişisel çıkarlar gibi motivasyonlar filantropiyle; marka ve imaj beklentileri ise sponsorlukla ilişkilendirilmiştir (Lewandowska 2015). Ancak filantropi ile sponsorluk arasındaki ayrımın net olmadığı yönünde argümanlar da öne sürülmüştür. Filantropinin şirketin genel stratejik planlamasına entegrasyonunu temsil eden “stratejik filantropi” kavramı, bu belirsizliği vurgulamak için kullanılmıştır (Marx 1998). Porter ve Kramer tarafından geliştirilen “elmas modeli” (*diamond model*), filantropi ve sponsorluk, bunun yanı sıra da ekonomik fayda ve sosyal fayda arasındaki sınırın belirsizliğini vurgulamıştır. Toplumun kültürel gelişimine katkıda bulunan bir şirketin bundan uzun vadede ekonomik avantajlar da elde edebileceğine dikkat çekilmiştir (Porter ve Kramer 2002).

Burjuvazinin ve şirketlerin sanatı desteklemesinin bir başka yolu “ortaklık”tır (*partnership*). Ortaklık, ismiyle müsemmadır ve şirketler ile sanat kurumları arasında ortak projelerin yürütülmesini ifade eder. Sponsorluk ve filantropiyle karşılaştırıldığında ortaklık 21. yüzyılda ön plana çıkmıştır. Bu destekleme modelinde iş ve sanat dünyasından ortaklar, varlıklarını (para ve sanat) kullanarak iş birliği yaparlar. McNicholas “sanat sponsorluğunun modası geçmiştir” sözleriyle ortaklığın sanat ve iş ilişkilerinin en çağdaş biçimi olduğunu ileri sürmüştür (2004, 58). McNicholas’ın iddiası daha ziyade geleceğe yönelik bir eğilim olarak değerlendirilebilir. Zira sponsorluk da filantropi de günümüz dünyasında hâlâ canlı ve güçlüdür.

Şirketlerin kendilerinin sanat kurumları oluşturma yoluna gitmesi de burjuvazinin sanata verdiği desteğin biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Sahip oldukları özel sanat koleksiyonlarını kendi sanat evlerinde sergileyen şirketler ya da burjuvalar olduğu gibi örneğin Türkiye’de kurdukları senfonik orkestraları kendi konser salonlarında izleyicilerle buluşturan şirketler de vardır. Borusan Holding tarafından kurulan ve konserlerini İstanbul’daki Borusan Müzik Evi’nde veren Borusan Filarmoni Orkestrası (BİFO) bu bağlamda verilebilecek örneklerden biridir.

Sanata yönelik en yaygın üç kurumsal destek türü olan filantropi, sponsorluk veya ortaklık üzerine yapılan akademik çalışmalar, şirketlerin sanatı bu yollarla desteklemekle ekonomik mi sosyal mi yoksa her iki açıdan da mı fayda sağladığına odaklanmaktadır. Başka bir deyişle burjuvazinin sanata verdiği desteğin bu sorunsallaştırılma çerçevesi, şirketlerin ve maliklerinin

sanata verdikleri destek ile bu destekten sağladıkları faydaya göre çizilmiştir. Bu çerçeveye oturan tartışmalarda “iktisadi sermaye” ile “sosyal sermaye” arasındaki ilişki tekil bir ilişki olarak ele alınmakta, sosyal ilişkilerin ekonomik sermayeye nasıl tahvil edildiği sorgulanmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken şey, bu sorunsallaştırma biçiminin tekil bir düzlemde (şirketler ve sanat) kaldığıdır. Aşağıda, tartışmanın bu düzlemde yürütülmesinin gerekli ama yetersiz olduğu ve burjuvazinin sanata verdiği desteğin tikel ve tümel düzlemlerde de tartışılması gerektiği savunulmaktadır.

Bir Soruya Yanıt Aramak

Milton Friedman, ilk kez 1962’de yayınlanan *Capitalism and Freedom* adlı eserinde kapitalist ekonomilerde iş dünyasının tek sorumluluğunun kârlarını artırmak için tasarlanmış faaliyetlerde bulunmak olduğunu belirtmiştir (2002, 133). Buna karşılık, Eric Hobsbawm’ın vurguladığı üzere burjuvazinin uğruna çabaladığı şey olan kâr, beklenen zenginliği getirdiğinde zamanla yeterli ve tek motivasyon olmaktan çıkmıştır (1995, 278). Kapitalizm geliştikçe iş dünyası kârlarını artırma sorumluluğunun ötesine geçmeye başlamıştır. Sanatın desteklenmesi de bu sorumluluklardan biri olarak görülmüştür. Ancak iş dünyasının doğrudan kâr getirmese de sanatı neden desteklediğine ilişkin soru, sosyal bilimciler için ilginçliğini korumaya devam etmektedir.

Bu soruya yanıt aranırken genellikle yeterince geniş olmayan açılar ve bütünsel olmayan perspektifler kullanılmaktadır. Nedenler bazen şirket ölçeğinde, bazen de iş dünyası ölçeğinde aranmaktadır. İktisat, muhasebe, işletme, pazarlama ve halkla ilişkiler gibi farklı disiplinlerden sosyal bilimciler bir işletmenin sanatı desteklemekten dolayı ya da doğrudan ne kazanımlar elde edebileceğini sorgulamaktadır. İşletmelerin kendileri ise bu işi dolaylı ya da dolaysız menfaatler için değil tümüyle evrensel ve toplumsal idealler uğruna yaptıklarını öne sürmektedir. Burada önerilen analiz çerçevesi ise bunlardan daha farklıdır ve bütünsel bir analize doğru ulaşabilmek için Gramsci’nin sınıf ve sınıf bilinci üzerine yaptığı kuramsal çözümlemelerden yararlanmaktadır.

Antonio Gramsci, toplumsal sınıflarla ilgili çözümlemelerinde iktidar ilişkilerinin üç düzeyi olduğunu belirtir. Bunlar; yapısal, siyasî ve askerî düzeylerdir. Gramsci, bu makalenin esas konusuyla ilişkili olan sınıf bilincinin farklı uğraklarını iktidar ilişkilerinin ikinci düzeyinde yani siyasal düzeyde tartışır. Gramsci’ye göre sınıf bilincinin üç uğrağı vardır. Bu uğraklar genişleyen ölçekler şeklinde birbiriyle ilişkilendirilir. Birinci ve

başlangıç uğrağı ekonomik-korporatif uğraktır. Burada belirli bir meslek ya da iş grubundan insanlar tekil çıkarlarının bilincindedir ve aynı meslek ya da iş grubundan insanlarla dayanışır. Ancak dayanışma kendilerinin dahil olmadığı meslek ya da iş gruplarına karşı gösterilmez. Burada profesyonel gruplara özgü bir bilinç söz konusudur; henüz bir toplumsal sınıf bilincinden söz edilemez. İkinci uğrakta belirli bir toplumsal sınıfın üyeleri arasında çıkarlarının ortak olduğuna ilişkin bir bilince erişilir; fakat bu bilinç hâlâ saf ekonomik bilinçtir. Gramsci'nin en saf siyasal evre olarak tanımladığı üçüncü uğrakta ise salt bir ekonomik sınıf olmanın ve tikel çıkarların ötesine geçilir. Sınıf bilinci bu uğrakta yalnızca ekonomik ve politik amaçlar arasında bir birlik sağlama hedefini aşarak entelektüel ve ahlaki birliği de yaratmak gerektiğinin farkına varır. Sınıf bilinci, bu kertede, madun sınıflar üzerinde ulusal ve evrensel düzlemde bir hegemonya kurmanın gerekliliğine doğru ilerlemiştir. Hegemonya ve ideoloji bu uğrağın belirgin kavramlarıdır (Gramsci 1971, 181-182).

Gramsci'nin sınıf bilincinin farklı uğrakları arasında yaptığı ayırım yalnızca metodolojik bir ayırımdır. Gerçek hayatta sınıf bilinci ne zamansal bir sırayla ve aşama aşama oluşur ne de ayrı ayrı çalışır. Sınıf bilinci farklı ölçeklerde fakat eşzamanlı işlemeye yatkındır. Sosyal sınıflar tekil çıkarlarını da tikel çıkarlarını da tümel çıkarlarını da birlikte düşünmeye ve her bir düzeyde bu düşüncelerine uygun olarak tutum geliştirmeye eğilimlidirler. Ancak bu düzeyler arasında metodolojik bir ayırım yapmak gerek anlamayı gerekse de analizi kolaylaştırır.

Gramsci'nin kuramsal perspektifinde sınıf bilincinin üç uğrağı tekil (*singular*), tikel (*particular*) ve tümel (*universal*) kategorileriyle ilişkili bir biçimde düşünülebilir. "Tekil", tek bir ögeye; "tikel", birbirine benzer ögelere; "tümel" ise bütüne gönderme yapar. Konumuz olan burjuvalar ya da şirketler açısından düşünüldüğünde "tekil"i bir şirket ya da sektör düzeyinde burjuvazi, "tikel"i bir ülkedeki veya dünyadaki burjuva sınıfı, "tümel"i ise ekonomik çıkarların ötesine geçen hegemonik bir sınıf olarak burjuvazi şeklinde konumlandırabiliriz. Böylelikle sektörel burjuvazi, ulusal ya da uluslararası çapta burjuvazi ve nihayet hegemonik bir sınıf olarak burjuvazinin sanatı destekleme eğilimlerinin anlamını farklı uğraklarda bulma ve birbiriyle ilişkilendirme imkânını yakalayabiliriz. Birinci yani tekil düzeydeki analiz, şirketlerin ya da burjuvaların sanatı desteklerkenki motivasyonlarına ve çıkarlarına odaklanır. Eğer sanatın desteklenmesi bir şirketin ya da bir sektördeki burjuvazinin edimi değil de belirli bir ülkedeki

veya dünyadaki şirketlerin (ya da burjuvaların) eğilimsel edimi ise o zaman bu eğilim ikinci bir düzeyde de yani tikel düzeyde de sorunsallaştırılmalıdır. Sanatı desteklemek bir şirketin tekil tercihi ve belirli bir ülke veya ülkelerdeki şirketlerin tikel eğilimi değil de şirketlerin dünya çapındaki hegemonik yönelimiyle ilgiliyse o zaman üçüncü bir düzeyde çözümlenmeye ihtiyaç vardır: Tümel ya da evrensel düzey. Aşağıda burjuvazinin sanatı neden desteklediğine ilişkin soruya işte bu üç düzeyde yanıt aranmaktadır.

Bundan önce yukarıda değinilip daha sonra açılacağıın işareti verilen bir konuya eğilmek gerekecektir. Yukarıda burjuvazinin homojen bir sınıf olmadığı ve bu sınıfın bütün fraksiyon ve üyeleriyle bu makaleye konu olan sanatları desteklemediği belirtilmişti. Buna karşılık söz konusu sanat dallarını gerek yerel gerekse de küresel ölçekte destekleyenlerin burjuvalar olmasının sınıfsal bir eğilim olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret edilmişti.

Karl Marx, burjuvaziyi kapitalist üretim tarzına yaslanan modern toplumun üç büyük sınıfından biri olarak tarif eder (2021, 865). Marx'ın kuramında toplumsal sınıfların belirlenmesinde üretim tarzı ile kurulan ilişki ölçütü büyük bir önem taşır. Bununla beraber Marx açısından toplumsal sınıflar statik ve homojen gruplar olarak görülmek yerine karmaşık bir "ilişki" olarak kavranmalıdır. İlişki olarak sınıf, üretim tarzındaki konumuna eşlik eden toplumsal ve ekonomik koşulların yanı sıra benzer şekilde oluşan diğer toplumsal gruplara karşıtlığı, kültürel düzeyi, sınıf içi iletişimi, sınıflar arası mücadeleyi, ideolojiyi ve bilinç düzeyini de içerir (Ollman 2008, 83). Marx'ın eserleri tarandığında "ideolojik sınıflar"dan, "yönetici sınıf"tan ve "orta sınıf"tan, bunların yanı sıra da sınıfların içindeki "katmanlar"dan, "katlar"dan, "kesimler"den, "gruplar"dan ve "geçiş halindeki sınıflar"dan söz edildiği görülür (Ollman 2011, 197-215).

Burjuvazi söz konusu olduğunda o ekonomik sermayenin türüne göre (sanayi, tarım, ticaret, finans ve bunlar arasındaki kombinasyonlar) ve sermayenin büyüklüğüne göre (büyük - orta - küçük) içsel ve geçirgen katmanlara ayrılır. Burjuvazi sadece ekonomik aktivitelerde ve sermaye ilişkilerinde konumlanmaz. İdeolojik ve siyasal alanlarda da konumlanır. Burjuvazinin sanayici ve tüccar gibi mensupları olabileceği gibi farklı düzeylerde toplumsal örgütleyicilik işlevini yüklenen aydınları, bürokratları ve siyasetçileri de olur. Şehirlerde ve taşrada konuşlanışına göre de bölümlenebilecek bu sınıf, ulusal düzeyde mi kaldığı yoksa uluslararası burjuvazinin bir parçası mı olduğuna göre de içsel ayrımlara sahip olabilir. Burjuvazi içinde fraksiyonel bölünmeler dinsel ya da kültürel temellere

de oturabilir. Sözelimi Friedrich Engels, *Alman Köylü Savaşı* başlıklı çalışmasında 16. yüzyılda Almanya’da yaşanan köylü ayaklanmasında üç kampın bulunduğunu belirtir: Muhafazakâr-Katolik kamp, Lutherci kentli ılımlı kamp ve Münzerci devrimci parti (2021, 60). Engels, burada hâkim sınıfları dinsel özelliklerine göre nitelemiş olur. Sungur Savran da (2014, 108) günümüz Türkiye’inde burjuvazinin “İslamcı burjuvazi” ve “Batı-laik burjuvazi” olarak iki fraksiyona ayrıldığını savunur ve böylece sınıf fraksiyonlarının dinsel bir veçhe kazanabileceğini ileri sürer.

Beri yandan Marksist sınıf kuramıyla bütünüyle aynı hattan ilerlememekle beraber sınıfsal yatkinliklerin ve eğilimlerin incelenmesinde göz ardı edilmemesi gereken Pierre Bourdieu’nün sermaye kavramlaştırması da bu bağlamda gözetilmelidir. Kültür ile toplumsal sınıfın karşılıklı ilişkilerinin nasıl şekillendiğini sorunsallaştıran Bourdieu (Swartz 1997, 143) ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye türlerinin bileşimlerindeki farkların sınıfların içsel ayırım sınırlarını çizdiğini savunur (Bourdieu 2010). Üç sermaye türünün eşit olmayan dağılımı hâkim sınıfı kendi içinde farklılaştırır.

Burjuvazi yekpare ya da homojen bir sınıf değildir; o, “alacalı” (*multi-coloured*) bir sınıftır (Gay 1998, 386). Kendi içinde bölümlenen ve derecelenen bu toplumsal sınıfın sanatla ilişkisinde tek bir eğilimden, tek bir yönelişten ya da tek bir hareketten söz edilemez. Daha önce belirtildiği gibi burjuvazinin belirli bir kesiminin sanatın belirli dallarını, bir başka kesiminin de başka dallarını desteklemesi mümkündür. Hatta burjuvazinin aynı dilimi içinde sanatla ilişki kurma bakımından farklılaşmalar olabilir. Kültürel, ekonomik ve sosyal sermayenin farklı kombinasyonları; dinsel, kültürel ve siyasal aidiyetler; eğitsel arka plan ve uluslararası bağlantılar gibi pek çok parametre burjuvaların sanatla kurduğu ilişkiyi şekillendirir ve bu ilişki süreç içinde başkalaşabilir. Bu açıdan düşünüldüğünde sanatsal beğeniler, tercihler ve ilişki kurma biçimleri bakımından burjuvazinin stereotip bir indirgeme içinden görülmesi hatalı olacaktır. Bunun yerine belirli eğilimlerin sorunsallaştırılması daha doğrudur.

Belirli parametrelerin bir araya gelmesiyle burjuvazinin belirli bir kesiminin “evrensel iddiaları olan meşruiyet alanı”nda konumlanan “yüksek sanat” dallarını desteklemesinin nedenleri ve bu destekten edinmeyi umduğu özgül çıkarların neler olduğu farklı düzeylerde aranmalıdır.

Tekil Düzeyde

Sanatı destekleyen şirketlerin veya burjuvaların kurumsal ya da bireysel amaçları vardır. Bu amaçlar birbiriyle ilişkilidir.

Şirketlerin sanata verdikleri maddi destek gelişigüzel bir şekilde yapılmaz. Kapitalist dünyanın merkezlerinde şirketlerin sanatı desteklemelerine rehberlik edecek özel örgütlenmeler yaratılmıştır. Association for Business Sponsorship of the Arts (ABSA) İngiltere’de 1976’da bu amaçla kurulmuştur. ABSA, süreç içinde Art & Business’a dönüşmüş ve o da daha sonra Business in the Community’ye (BITC) katılmıştır. ABD’de National Endowment for the Arts 1965’te Kongre tarafından sanata ve sanat eğitime fon sağlamak amacıyla oluşturulmuştur. Avrupa’da benzer bir örgütlenme olan The European Sponsorship Association ise 2003’te kurulmuştur. Bu örgütlenmeler vaka çalışmalarıyla istatistiklerle yatırım getirisini ölçmek için inşa edilmiş araç ve veri setleriyle şirketlere sponsorluk konusunda fikir vermekte, rehberlik yapmakta, izleyici profili araştırmaları sunmaktadır. Şirketler hangi sanat dallarını, kurumlarını, etkinliklerini veya hangi sanatçıları destekleyeceklerini kararlaştırırken belirtilen örgütlenmelerin yanı sıra kendi bünyelerindeki pazarlama, halkla ilişkiler ve medya gibi departmanlardan da yardım alırlar. Gerek konuyla ilgili özel örgütlenmeler gerekse de kendi içsel departmanları şirketlere hangi sanat kurumuna ya da sanatsal etkinliğe destek vermelerinin kendi hedeflerine uygun olacağı konusunda kılavuzluk etmekle kalmazlar, şirketlerin sanatı desteklemekten ne gibi çıkarları olduğuna ilişkin genel bir çerçeveyi de çizerler.

Şirketlerin ya da burjuvaların tekil düzeyde sanatı destekleme nedenleri şöyle sıralanabilir:

Birinci neden, sanat ortamlarının şirketlere özel bir hedef kitleye ulaşmaları için fırsat sağlamasıdır. Şirketlerin kendileri için özel bir önem taşıyan belirli bir kitleye ulaşmaları geleneksel pazarlama yöntemleriyle mümkün olmayabilir. Sanat izleyicilerinin demografisi üzerine yapılan araştırmalar şirketlere, ulaşmak istedikleri özel kitleyle buluşma şansı verebilir (Business 2009). Bu konuda başarılı olmuş örnekleri gösteren vaka çalışmaları şirketleri sanatı bu bilinçle desteklemeleri için teşvik eder.⁵

İkinci neden, potansiyel müşterilerin karar alma süreçlerini etkilemekle ilgilidir. Müşterilerin kararları süreç içinde oluşur ve şirketler imajlarını

•••

5 Bu tip araştırmalar için şu örneklere bkz. Arts Council England 2011; Bradley 2017.

yaratıcı düşünceyle ilişkilendirerek potansiyel müşterilerinin zihninde olumlu bağlantılar ve değerler inşa etmek için sanatı destekleyebilir. Sanat ortamlarına yerleştirilen logolar, medyadaki görünürlük veya sanatçıların içinde yer aldığı fotoğraf kareleri şirketlere bu konuda fırsatlar sunar. Şirketler böylece hedef kitlelerinin kararlarını kendi lehlerine etkilemiş olurlar (Sonders 2012; O'Hagan ve Harvey 2000).

Üçüncü neden, pazarlama stratejileriyle ilgilidir. Pazarlama her zaman son kullanıcıyı (*end-user*) hedeflemez. Sanat ortamları, anahtar müşteriler ve kanaat oluşturucular (*opinion formers*) gibi elit müşterilere ve tedarikçilere ulaşmak için iyi fırsatlar sunar (Business 2009). Ayrıca yüksek sanat ortamları “yüksek net değerli bireyler”e (*high-net-worth individual* (HWNI)) ulaşmanın da özel bir yoludur (Players 2022).

Dördüncü neden personelle ilgilidir. Şirketler ve malikleri bakımından personelin en etkili ve en verimli düzeyde çalışması hayati önemdedir. Sanatın, insan doğasının tutku, duygular, umut, ahlak, hayal gücü, özlemler ve yaratıcılık gibi özellikleriyle bütünleştirilebileceği ayrıcalıklı bir alan oluşturduğu, yönetim biliminin varsayımlarından biridir (Carlucci ve Schiuma 2018). Bu nedenle şirketlerin personel stratejilerinde ikramiyeler kadar entelektüel katılım imkânları sağlamak da önemli bir yer tutar. Sanat kurumları kendilerini destekleyen şirketlere ücretsiz yüksek fiyatlı biletler ile özel kurumsal sanat etkinlikleri paketleri sunar. Şirketlerin sanatla ilişkilerinde personelinin sanatla buluşturmak ya da ilişkilendirmek önemli bir rol oynar.

Şirketlerin ürünlerini ne kadar başarılı bir şekilde üretebildiklerine ilişkin kanaatlerin oluşmasında kurumsal itibar büyük bir önem taşır. Sanat, kurumsal itibarın ve marka değerinin yükseltilmesi bakımından değerli kabul edilir. Kurumsal sosyal sorumluluk programlarında sanatın desteklenmesi bu nedenle belirgin bir yer tutar ve bu da beşinci nedendir (Stern 2015).

Ancak bir şirketi ya da burjuvayı sanatı desteklemeye yönelten nedenler bunlarla sınırlı değildir. Bazı başka nedenler de vardır. Sözcügelimi vergi indirimlerinden yararlanmak teşvik edici nedenlerden biridir. Sanat için filantropi, sponsorluk, ortaklık gibi çeşitli yöntemlerle destek sağlayan şirketlerin vergi avantajlarından yararlanması farklı ülkelerde farklı şekillerde uygulanmaktadır. Vergi indirimleri bazı ülkelerde (İngiltere) sponsorluk ve filantropi için ayrı ayrı yapılandırılmış, bazı ülkelerde (ABD) ise her iki destek biçimi de aynı başlık altında düzenlenmiştir (Wu 2001, 127-128). Türkiye’de şirketlerin sanata verdikleri destekten kaynaklanacak vergi muafiyetleri 5525

sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu'na tabidir (Kösemen 2010, 184-188).

Bir şirketin ya da bir burjuvanın sanatı desteklemesinin yedinci nedeni, “yeşile boyama” (*greenwash*) ile ilgilidir. Şirketler sanatı desteklerken kendilerini hümanist bir değer sistemini paylaşıyormuş gibi sunarlar. Böylelikle de özel çıkarlarını evrensel bir ahlak cılasıyla parlatırlar (Wu 2001, 125). Bu durum özellikle fosil yakıtlar, silah veya tütün gibi sektörlerde çalışan şirketler için geçerlidir. Bu alanlardaki şirketler; doğaya, insana ya da barışa zarar verdikleri için kendilerine yönelen tepkileri yumuşatmak ve hümanist değerlerle güçlü bağlar kurduklarını göstermek hedefiyle müzelerde, tiyatro salonlarında ya da opera evlerinde logolarını sanatın sembolize ettiği evrensel değerlerle yan yara getirirler. Söz gelimi İngiltere’de BP, ABD’de ise Exxon sanata en çok destek veren şirketler arasında yer alır. Bu şirketler fosil yakıtlarla desteklenen bir geleceğin peşinden koşmakla ve ekolojik yıkıma yol açmakla suçlanmakta; sanata verdikleri büyük maddi destek de yeşile boyama olarak değerlendirilmektedir.⁶ Yeşile boyama, ekolojik yıkıma yol açan bir şirketin kendini çevre dostu göstermesine yol açan süreçleri anlatmak üzere geliştirilmiş bir kavramdır (Miller 2017).⁷

Siyasal ve yönetsel alandaki üst düzey kişileri etkileme çabası bir başka (sekizinci) neden olarak değerlendirilebilir. Şirketler, destekledikleri sanat kurumları ve sanatsal etkinlikleri milletvekillerine, bakanlara, üst düzey kamu yöneticilerine ulaşmanın bir yolu olarak görürler. Böylece siyasal lobi ya da nüfuz için sanattan yararlanmış olurlar (Wu 2001, 133-134). Bu da sanatı desteklemenin şirketlere ve burjuvalara sağladığı bir başka faydadır.

Tikel Düzeyde

Eğer sanatın desteklenmesi yalnızca şirket ya da sektör düzeyindeki

•••

6 BP'nin British Museum, Royal Shakespeare Company ve Royal Opera House gibi sanat kurumlarına sponsorluk yapması İngiltere’de toplumsal bir tepkinin konusu olmuş ve bu toplumsal tepki *BP or not BP* adlı örgütlenmeyi doğurmuştur. BP or not BP, BP gibi petrol şirketlerinin sıfır karbonlu bir dünyaya giden yolda güçlü engeller olduklarını ve sanatı destekleyici faaliyetlerinin “yeşile boyama” amacıyla gerçekleştirildiğini savunmaktadır (<https://bp-or-not-bp.org/>).

7 Buna benzer bir kavram da “sanatla aklama”dır (*artwashing*). Sanatla aklama, petrol şirketlerinin sanat sponsorluğunun doğa tahribatını nasıl sildiğini ve bu şirketlerin halkla ilişkiler yöneticilerinin sanat destekçiliğine bel bağlayan stratejilerini nasıl gizlediğini anlatan bir kavramdır. Sanatla aklama aynı zamanda petrol şirketlerinin “rol yapmak” gibi performanslarına da gönderme yapar (Evans, 2015).

burjuvazinin tercihi değil de ulusal ve küresel düzeyde şirketlerin ya da burjuvaların bir kısmının eğilimi ise o zaman konu ikinci bir düzeyde daha sorunsallaştırılmalıdır. Bu, tikel (*particular*) düzey olabilir.

Gramsci'nin sınıf bilincinin ikinci uğrağı olarak tarif ettiği kerteye tekabül eden bu uğrakta henüz ekonomik düzeyde kalmakla birlikte belirli bir sosyal sınıfın üyeleri arasında çıkarlarının ortak olduğuna ilişkin bilinç gelişmiştir. Konumuz açısından düşünüldüğünde bu düzlemde tek tek burjuvalar bir toplumsal sınıf oluşturduklarının, tek tek şirketler de kapitalist bir toplum düzeninin belirleyici parçası olduklarının farkına varırlar. Burada burjuvazi ve şirketler içinde yaşadıkları ülkenin ekonomisinin güçlü, insan gücünün nitelikli, ulusunun birlik içinde olmasına önem verir ve özen gösterirler. Bunu yaparken kendilerinden daha ileride ya da daha gelişmiş olan ülkelerin burjuvazilerinden esinlenirler. Tarihsel olarak ilerideki burjuvazi geridekine ilham verir ya da gerideki öndenkinden esinlenir.

Şirketlerin ve maliklerinin “güçlü ulusal ekonomi”, “nitelikli insan gücü” ve “birlik içinde ulus” talepleri ile sanatlar arasında olumlu bir ilişki olduğunu ortaya koyan akademik çalışmalar ve araştırmalar vardır. Bu çalışmalar sanatların her üç başlığa da doğrudan veya dolaylı etkileri olduğunu ortaya koyar. Bunlar, şirketlerin sanatı destekleme eğiliminin nedenlerini açıklamakta yardımcı olur.

Sanat gelecek nesillerin iyi eğitilmesi bakımından önem taşır. Yapılan araştırmalar sanatın akademik performansı artırdığını, öğrenme becerilerini geliştirdiğini ve eğitimde başarıyı teşvik ettiğini göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında sanat, burjuvazinin yüksek nitelikli iş gücü hedefiyle ilişkilendirilir (Lynch 2015). Aynı hedefle ilişkili bir başka neden, sanatın yaratıcılığı ve yenilikçiliği ateşlediğine dair verilerden türetilir. Cohen “Sanat –müzik, yaratıcı yazarlık, çizim, dans– 3. binyılın işverenleri tarafından aranan becerileri sağlar” şeklindeki sözleriyle burjuvazinin nitelikli iş gücü talebine gönderme yapmış olur (2021).

Ekonomik bir sektör oluşturan sanatlar, ulusal ekonomiye küçümsenemeyecek katkı yapar ve “güçlü ulusal ekonomi” hedefini destekler (İKSV 2012). Kültür ve sanat sektörü ABD gibi bazı ülkelerde tarımdan ve turizmden daha büyüktür. Beri yandan sanat bir ihracat endüstrisidir ve genel ihracatta hatırı sayılır bir orana sahiptir. Turizm sektörüne de katkılarda bulunan sanat, yüksek gelirli sanat gezginleri için bir çekim merkezi oluşturur. İstihdam yaratan bir iş kolu olması, sanatın güçlü ekonomi için elzem

olduğuna ilişkin argümanını destekleyen bir başka faktördür. Sanat sektörü ABD’de istihdamın yüzde 2,2’sini oluşturmaktadır. Sanat, ayrıca yerel esnafı destekler. Sanatsal etkinliklere katılanlar yeme içme, hediyeelik eşya, park yeri gibi harcamalarla yerel esnafın güçlenmesine yardım eder (Cohen 2021; Lynch 2015; Arts 2015; Cohen, Schaffer, and Davidson 2003).

Sanatın burjuvazinin “birlik içinde ulus ve güçlü toplum” talebini nasıl beslediği hakkında üç neden ileri sürülmüştür. Bu nedenlerden ilki, sanatın toplumu bir arada tutan temel direklerden biri olmasından doğar.⁸ Sanat etnik köken, din veya yaştan bağımsız olarak toplumu bir arada tutmaya katkıda bulunur. İkinci olarak sanat küresel salgınlar gibi zor zamanlarda, toplumsal yaralara merhem olur. Üçüncü neden, sanatın sosyal uyuma katkısıyla ilgilidir. Sosyolojik araştırmalar sanatın yoğunluğunun yüksek olduğu şehirlerde sosyal uyumun ve sivil katılımın da yüksek olduğunu ortaya koyar (Cohen 2021; 2022).

Sonuçta burjuvazi ulus çapında bir sınıf olduğunun bilincine vardığı uğrakta sanatın ekonomiye gerek doğrudan gerekse dolaylı yollardan; yakın, orta ve uzun vadelerde katkıda bulunduğunu kavramış olur. Sanatın güçlü bir ekonominin destekleyici yönlerinden biri olmasının yanı sıra güçlü bir topluma ve nitelikli insan potansiyeline katkıları da burjuvazinin “sanat sevdası”nı pekiştirir.⁹ Zira bir sınıf olarak burjuvazi her ülkede sağlam bir ekonominin, güçlü bir toplumun ve nitelikli bir “beşerî sermaye”nin içinde daha çok kazanır.

Ancak bu düzeyde burjuvazi ve sanat ilişkileri bakımından tartışmamız gereken bir başka yön daha vardır. Sanat ortamları burjuvaların kendi sınıflarının başka üyeleriyle karşılaştıkları, onlarla tanıştıkları, kendilerini onlara tanıştırdıkları ortamlardır ve bu bakımdan sınıf aidiyetinin oluşumunda önemli bir rol oynarlar. Ekonomik sermayelerinden ötürü sanayi, ticaret ve uluslararası ekonominin yarattığı ilişkiler ağının içinde kendi sınıfının diğer üyeleriyle aynı atmosferi paylaşan sermayedarlar, sanat ortamlarında bir toplumsal sınıfın üyesi olduklarının bilincine bu kez başka yollardan varırlar; yani sosyal ve kültürel yollardan. Bu konuda ihtiyatla kullanmak kaydıyla Bourdieu’nün “sosyal sermaye” kavramı yol açıcı olabilir. Bourdieu’nün bu kavramının ihtiyatla kullanılması gerekir çünkü “sosyal sermaye” kavramı

•••
8 Benedict Anderson da “hayali bir cemaat olarak” ulusun oluşumunda ve birliğinin sağlanmasında sanatın ve kültürün önemli bir rol oynadığını vurgular.

9 Burada, Pierre Bourdieu ve Alain Darbel’in *Sanat Sevdası* adlı eserlerine gönderme yapılıyor (Bourdieu ve Darbel 2011).

sermayenin temelde ekonomik ve bireyci olduğu varsayımına dayanır. Sosyal sıfatı ise ona ekonomik yönünün dışında bir başka yön daha taşıdığını vurgulamak üzere eklenir. Ancak unutulmamalıdır ki sermaye zaten sosyaldır (Fine 2001, 15). Karl Marx, “sermaye, [...] toplumsal bir üretim ilişkisidir” derken sosyalliğin sermayeye içkinliğini ve sermayenin bir “şey” değil bir “ilişki” olduğunu vurgulamıştır (2021, 801). Bu ihtiyat payına rağmen söz konusu kavram, burjuvazinin sanatla kurduğu ilişkilerin analizinde yardımcı olabilir.

Bourdieu, sosyal sermayeyi “sosyal bağlantılar, saygınlık ve itibar sermayesi” olarak tanımlamıştır (2010, 299). Destekleri ve katılımlarıyla kendilerini görünür kıldıkları sanat etkinlikleri ve ortamları, burjuvaların ya da sahip oldukları şirketlerin aynı sosyal kategoride yer alan başkalarıyla sosyal bağlantı kurmalarına, bu bağlantıları güçlendirmelerine, bu bağlantılar aracılığıyla toplumda ayrı bir grubun üyesi olduklarının farkına varmalarına katkı yapan ortamlar arasındadır. “Burjuvalar başka bir toplumsal grupta olduğundan çok daha fazla biçimde ait oldukları gruplar aracılığıyla var olurlar” (Pinçon ve Pinçon-Charlot 2013, 111) ve sanat, böylesi bir var oluşun bağlantılarını sağlayan imkânlardan biridir.

Tümel Düzeyde

Sanatın desteklenmesi yalnızca şirket ya da sektör düzeyindeki burjuvazinin tercihi veya ulusal ve küresel düzlemdeki eğilimi olmakla kalmıyor, burjuvazinin anlamlı bir kesiminin dünya-tarihsel bir yönelimi olarak evrensel bir hegemonya projesinin bir bileşeni olarak da beliriorsa o zaman üçüncü düzeyde bir çözümleme de gerekir; yani tümel düzeyde.

Gramsci, sınıf bilincinin üçüncü uğrağını “en saf siyasal evre” olarak tanımlayarak bu kertede tikel çıkarların ötesine geçildiğini belirtmişti. Bu kertede entelektüel ve ahlaki birliğin sağlanması ve evrensel hegemonyanın kurulması gündeme geliyordu. Gramsci, kapitalist toplumlarda burjuvazinin sınıf hakimiyetini sürdürme süreçlerinde ideolojik, entelektüel ve siyasal etkinlikler kadar önem verdiği kültürel etkinliklerin rolünü hegemonya kavramıyla çözümler. Kapitalist toplumlarda yapısal düzeydeki belirleyici ekonomik süreçlerde elde edilen sınıfsal üstünlüğün üst yapısal düzeyde de sağlanması gerektiğini vurgulayan Gramsci, rızaya dayalı üstünlük için entelektüel ve ahlaki liderliğin kurulmasında ve sürdürülmesinde kültürün belirleyici önemine dikkat çeker (Forgacs, Geoffrey ve Boelhowers 2012).

Kültürün diğer öğelerinin yanı sıra sanatın çeşitli dalları da sınıf hakimiyetinin ulusal ve küresel çapta tesis edilmesinde, burjuvazinin sınıfsal liderliğine yönelik toplumsal rızanın devşirilmesinde ve ideolojik hegemonyanın inşasında rol oynar. Bunun çarpıcı örneklerinden biri, dünya tarihinin önemli dönüm noktalarından 1989 yılı ve sonrasında yaşanmıştır. Yıllarca süren Soğuk Savaş'ın bitimini sembolize eden 1989 yılı; Sovyetler Birliği'nin dağılması, Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi ve buna karşılık uluslararası ticaret anlaşmalarının yapılması gibi küresel olayların yanı sıra sanat dünyasında da köklü değişiklikler getiren uzun bir sürecin başlangıcıdır. Sanat, bu dönemde küreselleşme sürecinin ve neo-liberalizmin ideolojik hegemonyasının dünya çapında tesis edilmesinde kayda değer bir rol oynamış ve bu rolü nedeniyle iş dünyası tarafından büyük bir cömertlikle desteklenmiştir. "Küresel sermaye"nin ideolojik söylemi kültürel sentez ile melezliğin başat tema olduğu sayısız sanat etkinliği aracılığıyla 1990'lı yıllar boyunca tahkim edilmiştir. Başta bienaller olmak üzere tüm küreyi saran sanat etkinliklerinde uluslararası burjuvazinin ideolojik söylemi yeniden ve yeniden üretilmiştir (Stallabrass 2006, 23). Küreselleşme çağında küresel sermayenin hegemonyası kültürel alanda sanatın olağanüstü desteğiyle de kurulmuştur.

Kapitalist toplumlarda ekonomik düzeyde en üstün sınıf olan burjuvazi, hegemonyasını her gün yeniden kurma¹⁰ mücadelesinde gerek ulusal ve gerekse de küresel düzeyde kültürün diğer alanlarında olduğu gibi sanatta da üstün konumda olmak durumundadır. Yüksek kültür hegemonya kurar (Swartz 1997, 81) ve yüksek sanat formları da buna dahil olur. Burjuvazi sanatın ve sanatçının her türlüünü değil en üstün formlarını desteklemeye meyyaldir. Borusan Holding'in Kırşehir'de bağlama takımı değil de İstanbul'da filarmoni orkestrası kurmasının ya da Rolex'in İrlanda köylerinde halk dansları topluluklarına değil de Londra'da Royal Ballet'e sponsor olmasının nedenleri vardır. Bu nedenlerin üzerinde durmak gerekir.

Bu nedenlerden biri, burjuvazinin bir sınıf olarak kendini öteki sınıflardan net bir şekilde ayıran genel bir kültürel ortaklık sergileme eğilimiyle ilgilidir (Ollman 2011, 201). Burjuvazi ekonomik açıdan erişilmez olan üstünlüğünü kültürel açıdan da kurmayı hedefler. Güzellik ve beğeni anlayışıyla toplumun erişilmez grubu olduğunu göstermesinin yollarından biri sanatsal tercihlerini

•••

10 Raymond Williams'ın belirttiği gibi hegemonya "durmaksızın yenilenmeli, yeniden yaratılmalı, savunulmalı ve tadil edilmelidir" (1977, 112).

sanatın üst düzeydeki formlarına yöneltmesiyle mümkün olur. Sözelimi onun müzikteki tercihi senfoni orkestraları tarafından seslendirilen klasik eserlerdir. Farklı çalgı gruplarının farklı yollardan ilerleyerek çok sesli bir bütünlük yarattığı dev orkestralar tarafından seslendirilen bu eserler, zamanı ve mekânı aşarak evrenselleşmişlerdir. Halk sınıflarının kendilerini içinde güzellikle ifade ettikleri tek sesli, tek çalgılı ve basit nakaratlardan oluşan yerel şarkılarının bu eserlerin evrensel gücüyle rekabet edebilmesi mümkün değildir.¹¹

Karl Marx, “sanattan zevk almak istiyorsanız, sanatsal açıdan gelişmiş bir insan olmalısınız” demiştir (1988, 140). Marx’ın bu saptaması, burjuvazinin hem desteklemek hem de katılmak anlamında sanatsal tercihlerinin neden yüksek sanatlar olduğuna ilişkin ikinci nedene işaret eder. Bu, “yüksek sanat” olarak opera örneği üzerinden açıklanabilir.¹²

Halktan insanlar günümüzde yüksek sanat olarak opera temsillerini izlemeye yönelmezler. Bu insanlar sınıfsal ezilmişlikleri nedeniyle bu düzeydeki sanat eserlerini seçkin ortamlarda izleyip ondan zevk alabilecek bir eğitim ve donanım imkânını edinememişlerdir.¹³ Burjuvazi operayı üstün sınıfların bir üst sanat dalı olarak inşa ederek onun etrafında sanatsal beğeniye sahip bir seçkin kitle oluşturur. Böylelikle bu kitleyi aşağı sınıflardan ayırarak sınıfsal farklılıkları meşrulaştırmış olur. Kültürel ayrımların sınıf ayrımlarını desteklemek için kullanıldığını savunan Bourdieu’nün operayı “seçkin bir izleyici kitlesinin [...] yüksek sosyete üyeliğini göstermesini

11 Ancak çok seslilik (*polyphony*) sınıfsal üstünlüğün mutlak kaynağı değildir. Farklı kültürlerde ve coğrafyalarda tek seslilik de (*monophony*) toplumsal üstünlük kaynağı olabilir. Sözelimi Osmanlı saray musikisi halk müziği gibi tek sesliydi ama halk beğenisini dışlıyor ve aşağılıyordu.

12 Operanın “yüksek sanat” oluşu, 16. yüzyılın sonlarındaki entelektüel doğum anından itibaren evrensel bir veri değildi. İtalya, Fransa, İngiltere ve Almanya’da *opera seria*, *opera buffa*, *opera semiseria*, *opera comique*, *tragédie lyrique*, *grand-opera*, *opera bouffe*, *operet*, *balad opera* ve *singspiel* gibi formlara bürünen bu sanat dalı, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında Avrupa’da önemli bir popülerlik kazanmış, farklı toplumsal sınıfların buluşma yeri ve popüler bir eğlence biçimi de olabilmişti. Opera, (farklı tarihçilere göre değişiklik arz etmekle birlikte) 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarından itibaren onu “yüksek kültür”lerinin ihtişamını taçlandıran bir sanat şeklinde gören üst sınıflarca “yüksek sanat” olarak inşa edildi. Opera, böylece, toplumun farklı kesimlerinin zevk aldığı bir eğlence olmaktan çıkarılıp az sayıda kişinin takdir edebileceği bir sanata dönüştürüldü (Storey 2002, 32-34; Girgin ve Güner-Canbey, 2019).

13 Benzer bir durum burjuva sınıfının bazı üyeleri için de geçerli olabilir. Ekonomik sermayesi güçlü olmakla birlikte kültürel sermaye bakımından zayıf olan ve gerekli estetik yatkınlık ve eğitimsel donanıma sahip olmayan burjuvalar da opera temsillerini takip edemeyebilir, bu sanat dalını beğenmeyebilir, izlerken zevk almayabilirler.

ve deneyimlemesini sağlayan toplumsal törenlerin vesilesi” olarak konumlandırması bu çerçevede değerlendirilebilir (2010, 272).

Marx’a göre “sanatın nesnesi sanatsal beğeniye sahip olan ve güzellikten zevk almasını bilen bir kitle yaratır” (1904, 260). Marx’ın bu tümcesi bir yandan insanın gelişmişliği ile sanat arasında olumlu bir ilişki kurar ve kapitalizmin insanların büyük bir kısmını güzellikten zevk almaktan mahrum bırakarak nasıl yabancılaştırdığına gönderme yapar. Öte yandan da kapitalist toplumların sanatsal olarak gelişmiş kitlenin ancak sınırlı bir oluşumuna imkân verdiğini, bunun da daha ziyade üst sınıfların etrafında şekillendiğini ima eder. Sanatsal gelişmişliği ve sanatsal olarak gelişmiş insan kitlesini tekeline alan burjuvazi, yüksek sanat formlarını kendi öz nesillerinin yetişmesinin bir imkânı olarak değerlendirirken insanlığa dair bir hak olan sanatsal gelişmişliği emekçi sınıfların elinden alır. Bu da burjuvazinin evrensel hegemonya hedefini destekler.

Son olarak desteklediği ve teşvik ettiği sanat türleri burjuvazinin ayrı bir sınıf oluşturmaya destek olmanın yanı sıra madun sınıflara verdiği aktif tepkinin bir biçimi olarak da şekillenir. Hayatın başka alanlarında olduğu gibi sanatta da aşağı sınıflara karşı gösterdiği antagonizma, burjuvazinin özsel bir niteliğidir (Ollman 2015, 200, 320). Her zaman canlı tutulan bu antagonizma ulusa ve insanlığa liderlik etme kapasitesine sadece burjuvazinin sahip olduğunu durmaksızın vurgular. Ulusu ve insanlığı, mazinin ve bugünün zirve noktalarıyla daha ilerilere taşıyabilecek gücün ve potansiyelin yalnızca kendisinde olduğu iddiasındaki burjuvazi, bunu sanatın zirve noktalarından tekrar etmiş olur.

Toparlayacak olursak desteklediği, teşvik ettiği ve içinde yer aldığı sanat dalları burjuvazinin kendisini bir sınıf olarak oluşturmaya, diğer sınıflardan ayırmasına, madun sınıflarla arasındaki antagonizmayı canlı tutmasına, ulusun ve insanlığın rakipsiz lideri olduğunu vurgulayarak hegemonyasını tesis etmesine ve yeniden üretmesine katkı sağlar.

Sonuç

Toplumsal sınıfların sanatla kurdukları (ya da kuramadıkları) ilişki, sosyal bilimler açısından önemli araştırma ve analiz gündemleri oluşturacak bir niteliktedir. Bu araştırma ve analizlerin, farklı boyutları ve alanları hesaba katarak bütünsel bir bakış açısıyla yapılması gerekir. Bir sınıfın üyelerinden içsel katmanlarına, o sınıfın ulusal bağlamdaki oluşumundan küresel düzeye

eklemlenişine kadar farklı kertelere bakışımı bir şekilde odaklanarak yürütülmesi gereken söz konusu araştırma ve analizler, disiplinler arası bir nitelik taşıdığı oranda verimli olabilir. Zira sadece iktisadın, sadece işletmenin, sadece istatistiğin, sadece sanat tarihinin, sadece halkla ilişkilerin, sadece sosyoloji veya sadece siyaset biliminin bakış açılarıyla yürütülen çalışmalar sınırlı ve kısmi kalmaya eğilimlidir.

Tarih boyunca ellerindeki servetin bir kısmını iktidarlarının ya da üstünlüklerinin görkemini yansıtabilsin diye sanatı ve sanatçıları desteklemeye ayıran hâkim sınıfların bu eğilimi tarihin farklı evrelerinde farklı biçimlere bürünmüştür. Günümüz dünyasında sponsorluk, filantropi veya ortaklık şeklinde değişik sanat dallarına destek veren burjuvazinin bu eğilimi sorunsallaştırılırken farklı düzeylere ve her düzey içindeki katmanlara ayrı ayrı ve eş güdümlü bir şekilde odaklanmak, bilimsel çalışmaların verimini artırabilir. Bir şirketin ya da burjuvanın kendi çıkarı, ulusal bir sınıfın çıkarı ve uluslararası bir sınıfın küresel hegemonya arayışının eğilimleri, verimli bir çalışmanın farklı düzlemleri olarak seçilebilir. Her düzlemdeki çıkar ya da amaçların farklı boyutları ayrı ayrı ele alınabilir ancak bunları ilişkilendirmek de gerekir. Böylesi bütünlüklü bir araştırma, sanatın üst düzey formlarının arka planındaki güç olarak kendini gösteren burjuvazinin kısa ve uzun vadeli hedeflerinin neler olduğuna ilişkin sorunun yanıtlanmasına hizmet edebilir. Bu çalışmada geliştirilen analiz çerçevesi böylesi bir perspektiften hareketle inşa edilmiş ve şu sonuca ulaşmıştır: Burjuvazinin belirli kesimleri belirli sanat formlarını desteklerken sadece ekonomik, sadece sosyal veya sadece siyasal çıkarlarını gözetmez. Hem ekonomik hem sosyal ve hem de siyasal çıkarlarını hesaba katar ve her adımda bunları birbirine eklemler.

Kaynakça

- Adorno, Theodor. 2001. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. New York: Routledge.
- AMMA. 2022. *The Art Market in 2021*. Art Market Monitor of Artron. Beijing. <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-art-market-in-2021.pdf>
- And, Metin, Ergun Şenlik ve Erkan Canak. 1981. *Kültürel Etkinlikler ve Büyük Kuruluşlar*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Anderson, Benedict. 1993. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çeviren İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arts and Business. 2009. *Why Do Businesses Sponsor the Arts?* Erişim tarihi 26 Ağustos 2022. <https://www.artsandbusinessni.org.uk/media/2921/abni-why-businesses-sponsor-the-arts-2021.pdf>
- Arts Council England, 2011. *Arts Audiences: Insight*. Erişim tarihi 28 Ağustos 2022 https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/arts_audience_insight_2011.pdf
- Arts Council England, 2019. *Contribution of the arts and culture industry to the UK economy*. Erişim tarihi 28 Ağustos 2022 <https://www.artscouncil.org.uk/research-and-data/contribution-arts-and-culture-industry-uk-economy#:~:text=The%20arts%20and%20culture%20industry%20has%20grown%20%C2%A3390million%20in,a%20year%20and%20363%2C700%20jobs>
- Bayer, Thomas Michael. 2001. *Money as Muse: "The Origin ve Development of the Modern Art Market in Victorian England."* Doktora tezi, Tulane University.
- Beech, Dave. 2015. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden; Boston: Brill.
- Blaug, Mark. 2019. *The Economics of the Arts*. Londra: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Photography: A Middle-brow Art*. Çeviren Shaun Whiteside. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Çeviren Tony Bennett. Oxon: Routledge.
- Bourdieu, Pierre ve Alain Darbel. 2011. *Sanat Sevdası : Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri*. Çeviren Sertaç Canbolat. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bradley, Catherine. 2017. *National Classical Music Audiences: An Analysis of Audience Finder Box Office Data for Classical Music Events 2014-2016*. Londra: The Audience Agency.

- Carlucci, Daniela ve Giovanni Schiuma. 2018. "The Power of the Arts in Business." *Journal of Business Research* 85: 342-347.
- Centre for Economics and Business Research. 2019. *Contribution of the Arts and Culture Industry to the UK Economy*. Erişim tarihi 25 Ağustos 2022. <https://www.artscouncil.org.uk/research-and-data/contribution-arts-and-culture-industry-uk-economy#:~:text=The%20arts%20and%20culture%20industry%20has%20grown%20%C2%A3390million%20in,a%20year%20and%20363%2C700%20jobs.>
- Cohen, Randy. 2021. *10 Reasons to Support the Arts in 2021*. Americans for the Arts. Erişim tarihi 27 Eylül 2022. <https://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/legislation-policy/naappd/10-reasons-to-support-the-arts-in-2021>
- Cohen, Randy, 2022. *10 Reasons to Support the Arts*. Washington: Americans for the Arts.
- Cohen, Randy, William Schaffer, and Benjamin Davidson. 2003. "Arts and Economic Prosperity: The Economic Impact of Nonprofit Arts Organizations and Their Audiences." *Journal of Arts Management, Law and Society* 33 (1): 17-31.
- Çakmur, Barış. 1998. "Kültürel Üretim Ekonomisi Politikası: Kültürün Metalaşmasında Genel Eğilimler." *Kültür ve İletişim* 1 (2): 111-148.
- Engels, Friedrich. 2021. *Alman Köylü Savaşı*. Çeviren Okay Gönensin. İstanbul: Yordam Kitap.
- Evans, Mel. 2015. *Artwash: Big Oil and the Arts*. Londra: Pluto Press.
- Fine, Ben. 2001. *Social Capital versus Social Theory: Political Economy and Social Science at the Turn of the Millennium*. Londra; New York: Routledge.
- Ford Foundation. 2023. "Work." Erişim tarihi 10 Ağustos 2023. <https://www.fordfoundation.org>.
- Forgacs, David, Geoffrey Nowell-Smith ve William Boelhowers. 2012. *Antonio Gramsci: Selections From Cultural Writings*. Londra: Lawrence & Wishart.
- Knight Frank. 2018. *The Wealth Report 2018: The Global Perspective on Prime Property and Investment*. Erişim tarihi 20 Ağustos 2022. <https://content.knightfrank.com/research/83/documents/en/the-wealth-report-2018-5338.pdf>
- Frey, Bruno S. 2003. *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy*. Berlin: Springer.
- Friedman, Milton. 2002. *Capitalism and Freedom*. Chicago: University of Chicago Press.
- Garber, Marjorie B. 2008. *Patronizing the Arts*. Princeton: Princeton University Press.

- Girgin, Mehmet ve Ebru Güner-Canbey. 2019. "Operada Bir Tür Olarak 'Komik' Kavramına İlişkin Yanılsamalar." *Eurasian Journal of Music and Dance* (14): 239-248.
- Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks*. Londra: Lawrence and Wishart.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Wiley-Blackwell
- Hauser, Arnold. 1999. *The Social History of Art*. Cilt 3. Londra, New York: Routledge.
- Hobsbawm, Eric. 1995. *The Age of Capital: 1848-1875*. Londra: Abacus.
- İKSV. 2012. *Ekonomik Etki Araştırması*. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
- İnalçık, Halil. 2015. *Has-bağçede 'Ays u Tarab: Nedimler, Şairler, Mutribler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Joes, Segal. 2016. *Art and Politics: Between Purity and Propaganda*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Johnson, Randal. 1993. "Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture". *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* içinde, 1-25. Cambridge: Polity Press.
- Kahn, Nathaniel (Yönetmen). 2018. *The Price of Everything*. [Belgesel]: HBO Documentary Films. Amerika Birleşik Devletleri.
- Klerman, Dan, ve Anja Shortland. 2022. "The Transformation of the Art Market: Law, Norms, and Institutions." *Theoretical Inquiries in Law* 23 (1): 219-242.
- Kösemen, Begüm. 2010. "The Turkish Private Sector's Investments In Culture And Arts In Light Of The Theory Of Social Capital. " Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Lewandowska, K. 2015. "From Sponsorship to Partnership in Arts and Business Relations." *Journal of Arts Management Law and Society* 45 (1): 33-50.
- Lynch, Robert L. 2015. *Arts & Economic Prosperity III: The Economic Impact of Nonprofit Arts and Culture Organizations and Their Audiences*. Americans for the Arts Washington. https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/pdf/information_services/research/services/economic_impact/aepiii/national_report.pdf
- Marx, Jerry D. 1998. "Corporate Strategic Philanthropy: Implications for Social Work." *Social Work* 43 (1): 34-41.
- Marx, Karl. 1904. *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Chicago: Charles H. Keer & Company.
- Marx, Karl. 1988. *Economic and Philosophic Manuscripts*. Çev. Martin Milligan. New York: Prometheus Books.

- Marx, Karl. 2021. *Kapital*. Çev. Mehmet Selik and Erkin Özalp. 7. Baskı, C. 3. İstanbul: Yordam Kitap.
- McAndrew, Clare. 2008. *The Art Economy: An Investor's Guide to the Art Market*. Dublin: The Liffey Press.
- McAndrew, Clare. 2010. *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*. Princeton: Bloomberg Press.
- McAndrew, Clare. 2021. *The Art Market 2021*. Art Basel & UBS.
- McAndrew, Clare. 2022. *The Art Market 2022*. Art Basel & UBS.
- McNicholas, Bernadette. 2004. "Arts, Culture and Business: A Relationship Transformation, a Nascent Field." *International Journal of Arts Management* 7 (1): 57-69.
- Miller, Toby. 2017. *Greenwashing Culture*. New York: Routledge.
- O'Hagan, John ve Denice Harvey. 2000. "Why Do Companies Sponsor Arts Events? Some Evidence and a Proposed Classification." *Journal of Cultural Economics* 24 (3): 205-224.
- Ollman, Bertell. 2008. *Diyalektiğin Dansı: Marx'ın Yönteminde Adımlar*. Çeviren Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Yordam Kitap.
- Ollman, Bertell. 2011. *Diyalektik Soruşturmalar*. Çeviren Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Yordam Kitap.
- Ollman, Bertell. 2015. *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. Çeviren Ayşegül Kars. İstanbul: Yordam Kitap.
- Pamuk, Orhan. 2000. *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pinçon, Michel ve Monique Pinçon-Charlot. 2013. *Burjuvazinin Sosyolojisi*. Çeviren Hande Turan Abadan. Ankara: Epos Yayınları.
- Players, London Mozart. 2022. "Why Sponsor?" Erişim tarihi 25 Ekim 2022. <https://www.londonmozartplayers.com/sponsorship-2/>.
- Porter, M. E. ve M. R. Kramer. 2002. "The competitive advantage of corporate philanthropy." *Harvard Business Review* 80 (12): 56-68.
- Reuters. 2022. "Pentagon nears F-35 jet deal worth about \$30 bln." Erişim tarihi 22 Temmuz 2022. <https://www.reuters.com/business/aerospace-defense/exclusive-pentagon-nears-f-35-jet-deal-worth-about-30-billion-sources-2022-07-18/>
- Savran, Sungur. 2014. "İslamcılık, AKP, Burjuvazinin İç Savaşı." *Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP içinde*, editörler Neşecan Balkan, Erol Balkan ve Ahmet Öncü, 53-141. İstanbul: Yordam Kitap.
- Seçkin, Aylin. 2021. *Sanatın Ekonomisi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Sonders, Jessica. 2012. "Sponsorship: An analysis of the partnership between business and the art world." Yüksek lisans tezi, Sotheby's Institute of Art - New York.
- Sooke, Alastair. 2015. *What Makes Art Valuable*. Birleşik Krallık: BBC.
- Stallabrass, Julian. 2006. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Statista. 2022. *Art Market Worldwide: Statistics & Facts*. Erişim tarihi 30 Ağustos 2022 <https://www.statista.com/topics/1119/art-market/#topicOverview>
- Stern, Lynn E. 2015. *Corporate Social Responsibility & the Arts*. Washington: Americans for the Arts.
- Storey, John. 2002. "Expecting Rain: Opera as Popular Culture." *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment* içinde, editör Jim Collins, 32-55. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Swartz, David. 1997. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Londra: The University of Chicago Press.
- Thompson, Donald N. 2008. *The Curious Economics of Contemporary Art*. New York: Palgrave Macmillan.
- Throsby, David. 2008. "Art, Economics of." *The New Palgrave Dictionary of Economics: Volume 1 – 8* içinde, editör Steven N. Durlauf ve Lawrence E. Blume, 245-250. Londra: Palgrave Macmillan.
- Vasan, Kishore, Milan Janosov ve Albert-Laszlo Barabasi. 2022. "Quantifying NFT-driven Networks in Crypto Art." *Scientific Reports* 12 (1): 27-69.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Wu, Chin-Tao. 2001. *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s*. Londra; New York: Verso.

Misogynistic Views in Participatory Dictionaries

Çilem Tuğba Koç

Erciyes University Faculty of Communications

<https://orcid.org/0000-0002-3479-4035>

takdag@erciyes.edu.tr

Abstract

Like other forms of marginalization, misogyny feeds on negative stereotypes associated with the targeted group. These stereotypes are dominant in society, perpetuated through discourse, and often perceived as normal. Participatory dictionaries, popular sources of information for people from childhood onward, are one of the platforms where online misogyny is produced. Given the influence of these dictionaries, investigating and revealing misogyny in them may require rethinking and questioning the social assumptions about the female sex in the online environment. Though misogyny does not always result in direct violence, it mentally feeds violence against women. Investigating it in online environments is therefore vital, especially in a world where individuals are increasingly becoming socialized and learning judgments about their sex identities in digital spaces. This study aims to uncover discriminatory and misogynistic discourses against women in participatory dictionaries. For this purpose, its examination is conducted using the oldest and most popular dictionaries in Turkey—namely, Ekşi Sözlük (1999), Instela (2004 at ITU-2015 at Instela), Uludağ Sözlük (2005), and İnci Sözlük (2009). A total of 684 entries containing misogynistic elements under the topic of women are analyzed in this study. In line with the purpose of this study, these entries are analyzed using van Dijk's ideological square technique. Our analysis reveals that discriminatory language is used against women, describing them as creatures or non-human entities through the use of negative adjectives. In addition to direct misogyny, such as insults and belittlement, indirect misogyny is also found among the entries, including victimization and objectification.

Keywords: Gender, misogyny, new media, participatory dictionaries, women's studies.

■ ■ ■ ■ ■

Received: 3.3.2023 ■ Accepted: 26.7.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 43-66

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396853

Katılımcı Sözlüklerde Mizojinik Görünümler

Çilem Tuğba Koç

Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-3479-4035>

takdag@erciyes.edu.tr

Öz

Kadın düşmanlığı, tıpkı diğer ötekileştirme biçimleri gibi, hedef alınan gruba yönelik toplumda egemen olan, hatta normal olarak görülen kadın varlığına yönelik olumsuz klişelerinden (stereotiplerden) beslenmekte ve söylem aracılığıyla iletilerek yeniden üretilmektedir. Çevrimiçi kadın düşmanlığının üretildiği alanlardan biri olan Katılımcı Sözlükler, bireylerin çocukluktan itibaren başvurdukları bilgi kaynaklarından biridir. Sözlüklerin etkisi ve yaygınlığı nedeniyle sözlüklerdeki kadın düşmanlığının araştırılması ve ifşa edilmesi, çevrimiçi alanda da kadın cinsiyeti üzerindeki toplumsal kabuller üzerine yeniden düşünmeyi, sorgulamayı gerektirir. Doğrudan şiddetle her zaman sonuçlanmasa da kadına yönelik şiddeti zihnen besleyen kadın düşmanlığının çevrimiçi alanlarda da araştırılması, bireylerin giderek daha çok cinsiyet kimliklerine dair yargıları dijital alanlarda öğrenerek toplumsallaştığı bir evrende daha da önemli hale gelmiştir. Bu amaçla, Türkiye'deki en eski ve popüler sözlükler olmaları bakımından Ekşi Sözlük (1999), Instela (2004'te iTÜ-2015'te Instela), Uludağ Sözlük (2005) ve İnci Sözlük (2009) üzerinden bir inceleme yapılmıştır. İncelemeye alınan sözlüklerde, kadın başlığı altındaki mizojinik unsurlar içeren 684 entry incelenmiştir. Çalışmanın amacı doğrultusunda, "kadın" başlığı altındaki entryler, van Dijk'ın ideolojik dördüncü alan kare tekniğiyle incelenmiştir. İnceleme sonucunda, kadınlara karşı ötekileştirici bir dil kullanıldığı, kadınlardan "yaratık", "varlık" gibi sözcüklerle insandan başka bir türmüş gibi bahsedildiği, kadınları tanımlamak için olumsuz sıfatlara başvurulduğu görülmüştür. Hakarete başvurma, aşağılama vb. doğrudan mizojini ile birlikte kurbanlaştırma, mantığa büründürme gibi dolaylı yoldan da mizojiniye başvurulduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, mizojini, yeni medya, katılımcı sözlükler, kadın çalışmaları

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 3.3.2023 ■ Makale kabul tarihi: 26.7.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 43-66

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396853

Advancements in internet technology have brought forth diverse interactions in which individuals can express themselves, taking the circulation of language out of the hands of institutionalized media and placing it in the hands of individuals instead.¹ While new media environment provides a means of participation in democracy for the disadvantaged groups who cannot make their voices heard in the society, it has also turned into an environment wherein people are trapped in their own echo chambers, causing polarization, resentment, and hostility toward the other. Castells, noticed the emergence of internet networks during the early stages of the development of Web 2.0 technologies, including blogs, Youtube, Myspace, social media platforms, as the number of users increased (2008, 90). McLuhan's "global village" notion was reformulated by Volkmer as "global communication networks," (2003, 11) refers to a new public discourse. Rather than passively watching, Benkler (2006), claims that these global networks enable people to interact with others by actively participating in the public sphere. As a consequence, it was expected that the democratic environment provided by the internet would give individuals with a platform to construct their own agenda. Participatory dictionaries are a part of the new media environment and offer a chat environment in which people can freely express their ideas by leaving comments on any topic anonymously, regardless of their understanding

•••

1 First draft of this paper was presented on the 11th of February in 2021 at the II. International-World Women Conference, but not fully published for the revision.

or knowledge. While a public contingency is ascribed to participatory dictionaries due to discourses of freedom, the dictionaries are also those areas in which socially produced negative stereotypes circulate through language and discourses.

Clichés that are socially produced and transmitted through language and discourses are stereotypes that shape individuals' ideas about certain events, people or groups, and which shape their attitudes and behaviors. As individuals individuate themselves by socializing, their judgments about women and men are shaped through the repertoire of the society in which they live. Through language, individuals serve to reinforce and normalize prejudices against certain groups and individuals by repeating the stereotypes in their social repertoire. According to Basow (1986), gender stereotypes and clichés are traits, behaviors, and roles that are often classified as "feminine" and "masculine", and are often assigned by members of a particular culture to ascribe behaviors toward both sexes. Gender stereotypes affect our expectations in different areas of daily life. In social life, women are mostly evaluated by their appearance rather than by their achievements, works, or qualifications (Fredrickson and Roberts 1997).

Misogyny is defined in the 1656 edition of the *Oxford English Dictionary* as the hatred or humiliation of women (Holland 2012). Holland has tried to write a history of misogyny and hatred toward women to explore the roots of that hatred and thereby prepare societies to overcome it (2012). Misogyny spans a wide spectrum, from curses written on toilet walls to the frenzy of a serial murderer. Holland (2012) argues that misogyny is based on a fear men have that arises from the differences between themselves and women, as men have considered women as "the other" (non-man) since the very beginning of human history. Misogyny is considered to be a feeling of hostility toward the female gender, the "disgust or hatred" toward women as an undifferentiated social category, or the hatred or contempt for women and girls (Gilmore 2010; Walker 2022). Misogyny is deeply embedded in patriarchal norms and social power structures that create everyday examples of sexism (Manne 2017; Dickel and Evolvi 2022).

In her book *Loving with a Vengeance*, Tania Modelski, an American feminist, argues that the good woman/mother and bad/provocative female characters are ideologically juxtaposed through television series, and that therefore the audience prefers the good mother over the bad women, who is generally constructed as "evil" and/or "the other" through the use of camera tricks.

Comparatively, the man is fictionalized as an insane sex object that is both cursed and forgiven. As stereotypes are socially constructed, when individuals internalize stereotypes they also internalize social values, making stereotypes appear normal and their existence unquestionable (Modleski 2008). The fact that women are valued with their appearance and men are remembered for their achievements is related to gender-specific social stereotypes. In addition to the widespread use of stereotypes in daily life through language, frequent use of these stereotypes in media contents normalizes gender stereotypes.

A Short History of Gender and New Media

As computers and networked technology take center stage as mainstays of globalization and macroeconomic change, the view that professions related to information processing belong to men has become increasingly prolific in areas such as advertising, software design, hacking, and video games. The software and computer games of the 1980s were dominated by highly sexualized depictions of women, along with themes of militarism and male violence (Lien 2013). As novels, movies, and television often portray men who break through barriers and assert their will using advanced weapons, popular culture increasingly reduces women to the role of objects, and thus high technology has become increasingly fetishistic (Gibson 1994). Since the mid-1980s, there has been a significant decline in female enrollment in computer science courses, causing female participation to fall in computer industries across the world (Wilson 2003). According to Cockburn and Ormrod (1993, 203), extreme gender discrimination at schools and job markets, as well as the prevalence of different role models propounding men as strong, dexterous, and technologically equipped and women as physically and technically incompetent, have caused women to sacrifice important aspects of their feminine identity in order to increase their involvement in technical fields. Felstead et al. (2007) reveal that men are more likely to be involved in jobs involving the use of complex and advanced computers or computer-based equipment, and that women are largely excluded from technical design processes (Felstead et al. 2007; Wajcman 2010). Feminist studies dealing with sexism in the field of science and technology that focus on women's access to and use of technology has shifted toward studies that examine how gender is constructed within technologies. In particular, the way technology reflects gender differences and inequalities is discussed in feminist literature. Feminist studies have begun to examine not only the monopoly of men in technology, but also the way gender is embedded in technology itself (Wajcman 2010, 145).

By the 1990s, feminist studies began to take a close interest in the power of new media as an alternative tool for networking the activities of women's groups. Efforts by female feminist groups to break the monopoly of men in employment areas requiring technical expertise and to increase autonomy and technical competence have come to the fore. The importance of the internet for women's activism was clearly understood by the time of the 1995 Fourth World Conference on Women in Beijing. At the end of the conference, the importance of the use of internet technologies was emphasized, ensuring that messages concerning women's issues would be transmitted from first-hand narratives without being dependent on the mainstream media and without the selection and publication of that media. The conference also expressed the importance of using this new tool as an alternative space for women's groups was also expressed (Pollock and Sutton 1999, 83). Feminist groups have effectively used this new tool to quickly reach and organize wide masses. Thanks to the global network, feminism has managed to gather supporters from all over the world and has introduced women's issues to the world agenda. As digital activism of these groups has strengthened in new media, so feminist activism is strengthened its effect and influence on governments.

New media allows individuals to interact with others and causes the spread of extremist, racist, and misogynistic groups. Borum (2011) stated that communities such as these can foster the formation of subcultures in which individuals can develop a common value system for justifying various deviant or criminal activities. Evidence of subcultures directly targeting women in modern society are increasing (Dragiewicz 2008; Gotell and Dutton 2016). These groups have emerged partially from online forums and communities that promote anti-feminist beliefs and the need to protect men's rights, particularly in the context of divorce and parenting decisions (Gotell and Dutton 2016). Diverse beliefs expressed by participants in forums and social media, whether due to a political, religious or racial reason, encourage the use of violence to achieve their goals (Holt et al. 2017).

Features of the internet, such as being anonymous, global, and transnational, allowing for rapid interaction, and bringing together people with similar ideas through algorithms, make it easier for hate speech to spread (Brown 2018). Therefore, it is argued that extremist groups were among the first to adopt the internet because they can more easily find like-minded people, avoid censorship, and spread verbal violence (Gerstenfeld et al. 2003). The perceived safety of online spaces also allows individuals to express

ideas that they cannot share in public due to fear of social rejection or a lack of shared values in physical peer networks (Holt et al. 2017). One of these subgroups mentioned above is misogyny, popularized by spreading through networks under anti-feminism. Popular misogyny is often intertwined with “lad cultures”, a collective mindset, and a culture of hyper-masculine that promotes male bonding and tends to view women as sexualized objects (Phipps et al. 2018). While lad cultures are evident in offline contexts, it reveals toxic forms of anti-feminism that have increasingly developed on social media and are gaining ground in the online manosphere (Farrell et al. 2019; Maaranen and Tienari 2020).

Popular Misogyny Online

According to Wrisley (2021), while misogyny refers to negative feelings or emotional orientations toward women as a group, sexism is an institutionalized expression of misogyny on individual issues such as the systematic action of prejudice and discrimination, lower wages for women, and comprehensive reproductive health. According to Anderson (2014), sexism emerges in two forms, as hostility to women or as benevolent sexism. Hostile sexism stems from apparent hostile feelings toward women, particularly negative feelings toward women who do not conform to traditional gender stereotypes. Hostile sexism seeks to legitimize male power, traditionalize gender roles, and the exploitation of women by men as sexual objects through derogatory characterizations. Additionally, benevolent sexism includes behaviors toward women that seem positive but are actually domineering and treat women as relatively powerless. Benevolent sexists characterize women as pure creatures who need protection from men, reflecting the view that women should be loved by men and that they are necessary creatures for the completion of men.

Wrisley (2021) conducted an analysis of misogyny and pointed out that since misogyny is an emotion involving hatred toward women, emotions such as fear, love, desire, shame, and disgust can also be directed at women (Nussbaum 2003). Wrisley (2021) offers a comprehensive feminist discussion of misogyny and argues that, when women do not conform to patriarchal ideology, misogyny in action, such as sexual assault, harassment, intimate partner violence, strangulation, and femicide, cannot be understood with hate speech alone, misogyny is also associated with the idea that women deserve to be mistreated and morally inferior.

By examining the period of Western Neoliberalism’s rising right-wing

governments between 2007 and 2018, Bratich and Banet-Weiser (2019) not that violence against women, immigrants, people of color, and refugees has increased dramatically, and emphasize that misogynistic groups organized online felt their masculinity threatened and united in blaming women. Self-confidence guru teachings for men who are fueled by the capitalist ideology have created a mass misogyny through online communities, retargeting women as the victims of violence in a powerful way.

Maxwell et al. (2020) examined the shared experiences, comments, and expressions of users on the Reddit, a popular misogynistic manosphere platform, by analyzing 834 comments under the top 100 posts. Through thematic analysis, the researchers identified two female prototypes, "Femoid" and "Stacy", juxtaposed against a masculine male prototype known as "Chad". Based on the comments made at the end of the study, being an "incel" (meaning an involuntarily celibate) was positioned against other men called "normal". According to the comments analyzed in the study, Stacy represents a physically attractive woman (not overweight and possessing feminine charm) who is interested in men with physical strength, money, and status. Comparatively, Femoids are depicted as unattractive women who indoctrinate girls with anti-male sentiments to keep incels single. In contrast to incel, Chads are socially approved as the ideal partner due to their power and status in society. Another notable aspect of this study was that incel commentators rejected conformity to the physical attractiveness standards imposed by the patriarchal capitalist system for an ideal male; they nevertheless desired Stacy-like women who conformed to society's imposed beauty standards. A further important point made in the study was that incel commentators reduced women to an objectified status by ranking their traditional attractiveness on a point scale in response to their own experienced social and romantic rejection.

Another study examined online incel communities as a subculture and linked the reasons for misogyny expressed in their comments to three main justifications. First, men are oppressed under the power of modern women in the current social system. Second, the belief in women's inherent evil is rooted in their biological nature. Third, pressure is exerted on men by the capitalist system's emphasis on physical attractiveness for both men and women (O'Malley et al. 2022). All of these justifications have been found to legitimize general hostility toward society and hatred and violence toward women (O'Malley et al. 2022). Masculine identity is considered a significant source of tension guiding the formation of online anti-women subcultures.

While femininity is considered as a permanent biological maturity function (puberty), masculinity is perceived as a highly specific set of features, behaviors, and responsibilities that are difficult to achieve, easily lost, and that are often under threat. Therefore, masculinity is deemed as an insecure social status that is both hard-won and precarious (Bosson et al. 2006).

Methods

Unlike other studies, the present study searched for the traces of “misogyny” in the entries of male authors who do not define themselves as “incel” or “misogynist”, under the entry “what is a woman?” Therefore, this study aims to reveal how misogyny is produced and legitimized through new media, not only through feminism but also through sexist stereotypes against women. 474 pages were examined for this purpose: 270 pages in *Ekşisözlük*, 90 pages in *Instela*, 19 pages in *İncisözlük*, 95 pages in *Uludağsözlük*, under the title of women. Each page was imported into the Maxqda Analytics Pro 22 computer software program, used to perform qualitative analysis via the import web pages tab by URL. In accordance with the sampling frame, the aim was to examine the misogynistic elements in the cited pages and to focus on the negative entries under the title of “women” and the comments of the dictionary authors. A total of 5,955 entries were reviewed under the title of “women in the participatory dictionaries” and 684 entries having misogynous features were investigated. Both features were preferred as the units of analysis.

According to van Dijk (1993), critical discourse analysis examines the discourse in which unequal and unfair power and power relations are misused in the language used therein. Critical discourse analysts study how inequality and domination are re-established through discourse in daily life. In this sense, topics related to immigrants, refugees, and male dominance are suitable for critical discourse analysis. In this study, a critical discourse analysis was conducted to reveal how male dominant discourse is constructed in participatory dictionaries that emerge as a male universe in new media. Definitions of the “other” may be roughly racist or carry hidden negative ideas about refugees. In addition to qualifying them, conservative speakers will typically reverse this role for in-group members when in-group and out-group polarization defines our own people as victims. Ideological analysis begins with the definition of the actors by themselves. The actors are addressed as group members or individuals in terms of their supposed qualities, positions, or relationships with other people (van Dijk 1993). The main reason to focus only on male user comments in the study is to reveal

the sexist discourse containing hostility harbored by men within the general population. Therefore, how male users praise themselves and denigrate “women” in their discourses as the other, and how they refer to and generalize them as a group, was examined using van Dijk’s ideological square technique.

Considering the dictionary entries, it was found that male dictionary authors use a first person plural (we) when talking about their same sex, and a third person plural (they) when talking about the opposite sex. In this respect, instead of syntactic analysis such as the active passive, this study considered the language of “us” and “them” that are used by male users to marginalize women. van Dijk (1993) refers to the discourses of “us” and “them” considered within the scope of strategies such as victimization, authority, traditional theme, classification, comparison, political strategy, denial, distancing, dramatization, empathy, euphemism, heredity, explanation, reasoning, generalization, exaggeration, and irony. Among these strategies, since the male authors use traditional themes, victimization, classification, and rationalization, several of these strategies were placed in the coding scheme by considering those codes that were to be extracted from the texts. It was observed that gender-specific stereotypes for the female gender were used in the entries analyzed. The codes of women’s maternal role and women’s nature were examined under the main code of invoking the traditional theme. Considering the examined texts, several sub-categories, such as the educational role of mothers, the idea of women being blessed with motherhood, and the glorification of motherhood, were identified under the identity of motherhood. In addition, several sub-codes, such as the depiction of women as devils or angels, being emotional, being beautiful, being stylish and well-groomed, and being aesthetically and sexually attractive were reached under the code of women’s nature.

Among those entries taken for analysis, it was observed that misogyny is produced in two ways: directly and indirectly. It was determined that several insults describing women and several diverse expressions degrading the female gender were used, and that women were also defined as the enemies of men. Since there was no implicit expression on the discourse, these themes were directly placed in the code system as sub-codes of misogyny. In addition, it was understood that women were also classified as “Kezban” (female name with a negative connotation) and that men resorted to victimization to try and demonstrate that the innocent party in male-female romantic relationships was that of men, therefore placing misogyny on ostensibly logical grounds. These

themes were indirectly determined as sub-codes of the code of misogyny.

The study had used two types of coding. First, several keywords such as devil/angel, beautiful, well-groomed, ugly, stupid, smart, motherhood were determined, and phrase and sentence groups were automatically coded to determine the gender stereotypes that would fall under the traditional theme within the texts. Sentence groups that were irrelevant and would fall under a separate code were distinguished within the automatic coding. Secondly, manual coding was carried out on all of the entries examined. To help the second researcher conduct the coding, code definitions were made for each code using the memolink. The rate of intercoder reliability between the researchers was found to be 95%.

Invoking the Traditional Theme

In the participatory dictionaries, misogyny is fed by the stereotypes about gender toward women. Therefore, gender stereotypes were examined under the strategy of invoking the traditional theme. As a result of the coding, stereotypes about women were used under four main headings. Among these stereotypes within the analyzed texts, personality traits claimed to exist in women and generalized to all women were identified in 69 comments, stereotypes based on women's physical characteristics such as being stylish, well-groomed, and attractive and beautiful, were identified in 138 comments, stereotypes about women's maternal identity were identified in 124 comments, and stereotypes about women being innocent or evil were identified in 97 comments. In some comments, women's personal and biological characteristics, such as being jealous, talking a lot, and being irritable were attributed to hormonal changes in their body. In addition to binary comparisons of women such as ugly-beautiful and "blonde" fool-clever, women were expressed with negative adjectives such as selfish, self-interested, unfaithful, unreliable, greedy, capricious, humorless, vengeful, and unsympathetic.

In the participatory dictionary entries analyzed in this study, it was stated that women are useless without their sexual organs, that they were created as a subspecies of men, and that they are simple, low-capacity primate, and humanoid creatures. Both misogynistic and insulting expressions were used to describe women in the dictionaries. Several insulting expressions were used in the analyzed entries, including "God-given awkwardness", "the creature using crying as a weapon", "selfish", "chatterer", "parasitic", "crazy", "petticoat", "lower model of man, upper model of monkey", "the kind that

was born to drive men crazy”, “unreliable”, “food processor” and “TV remote without a mute button”. As a result of the coding, it was found that the two most dominant features among these adjectives attributed to women were emotionality and jealousy. In those entries made under the title of women, the emotional nature of women was mentioned in 27 comments and their jealousy in 13 comments, wherein the jealousy of women was referred to the jealousy of both men and women.

In the entries it was stated that, because women have low self-confidence and do not love themselves, they may be jealous of anything desirable that they do not possess, such as beauty, success, social status, youth, money, and power. In addition, several entries also emphasized that women cannot really love anyone and that therefore they are unreliable. It was also stated that women do not pursue happiness but instead aim only to show off. In the examined forums, it was observed that the stereotypes of men being physically strong and women being fragile and therefore emotional are also reflected in line with social stereotypes toward women and men prevalent in society. It was emphasized that emotionality is brought by the biological nature of women, and that by using the sensuality of women, men could make women do whatever they want. Among the entries assessed in this study, the emotional nature of women has been evaluated as a weakness of women. It was also claimed that women can never think clearly because they are emotional, and many comments stated that women use their emotionality as a manipulation tool to influence men.

In addition, it was observed by the researchers that another traditional theme regarding the nature of women is used in stereotypes based on the physical characteristics of women, such as being stylish, well-groomed, attractive, and beautiful. Under the title of woman, it was found that women were mostly defined by the word beautiful (in a total of 94 entries), followed by attractive (30 entries), sexually attractive (16 entries), and stylish and well-groomed (14 entries). In those entries that emphasized the beauty of women, women were considered beautiful because of their physical appearance, including having a more aesthetically beautiful body than men. In some comments, women’s beauty was considered a gift to men in order to make men’s lives life more beautiful, while other comments portrayed women’s beauty, attractiveness, and charm as dangerous to men. Some of the comments advised that men should simultaneously be afraid and even stay away from women who are beautiful and intelligent.

It was observed the researchers that the capitalist patriarchal discourse that women should be beautiful and attractive, and this sentiment was also found to dominate the language used in the entries. In the entries it was stated that women gain social value depending on several qualities such as being stylish and well-groomed, making men pursue them romantically, smelling good, being blonde, wearing make-up, wearing high heels, and being aesthetically attractive. In the entries, women are also defined as supra-male beings that can walk around in the office with sundress in winter and a roll neck top and jacket in summer. In the entries, being young was considered one of the most important elements that adds attractiveness and value to women. Comparatively, it was stated in the entries that men are not subject to such a classification, while women's attractiveness has been categorized by age.

The third traditional theme related to women concerns the identity of motherhood, and that, since women both give birth to and raise men, they are valued with the role of motherhood; they are defined as sacred beings as they carry the genetics of the Turkish lineage and as creatures who create human beings with their body and who can become mothers. It was stated that mothers shape society through the individuals they help to raise, and that therefore only women can only raise men who respect women. On analysis of the entries, it was observed that both motherhood and women who can bear children were sanctified in the language used. It has been claimed in the entries that women who cannot become mothers are therefore useless, that women gain value only through motherhood, and that women who cannot become mothers will go insane later in life due to their hormones. In addition, it was also stated in the entries that women can get rid of their poor qualities only when they become mothers, by destroying their jealousy, selfishness, infidelity, cruelty, lying, and by being greedy, which are identified with and claimed to be fundamental to the nature of women.

Without exception, they all want men with money. She expects everything from a man, let him ask her out and be the first to remember special days and buy gifts. She thinks herself holy just because she is strong-willed. Those who can be mothers are sacred. War comes out of two things in life; money and women [...] Spend a week at most; more will ruin both of you (@prensipieriolanadam, December 29, 2015).

It was also observed that the most common stereotype regarding gender used in the analyzed entries was the "angel/devil" stereotype. The language used regarding the identity and existence of women tried to place women

within a narrow dichotomy as being either “innocent” through “angelization” or as “unpredictable/untrustworthy” demonic entities that “deceive men”. In the entries, although women are described as “innocent” for reasons such as self-sacrifice, being a mother, and being full of love, they are also often portrayed as “devils”, with several negative descriptions, such as the devil’s soldier, the devil’s caliph, one who plays both sides against the middle, one who is in league with the devil, and as owners of original sin. In addition, women were presented as the source of strife and mischief, as being more inclined to evil than men, and as taking advantage of men by using their own weaknesses. Women were described in 39 comments as being strange to understand, strange, unclear regarding what they wanted, and the most difficult and complex creature in the world.

My mother used to warn me all the time not to lie to women, ‘Look, son, don’t lie to women and deceive them’ [...] Time passed and she would add, ‘Look, baby, don’t believe women, there’s a devil hanging from every strand of their hair (@ocean ocean, August 25, 2013).

As a result, it was observed that some of the stereotypes attributed to women by society are repeated in the participatory dictionaries assessed in this study. Considering the female gender, many arguments, such as the physical weakness of women, their inability to drive automobiles well, their pursuit of rich men, and their use of sexual attraction to seduce men, in parallel with the traditional way of thinking in society, were used to humiliate the female gender. Several traits such as childishness, clumsiness, emotionality, jealousy and marriage lover were also observed as being attributed to women in the dictionary entries, thereby showing that their authors resorted to traditional themes of the female gender. A common male discourse has emerged that women should be avoided through descriptions specific to women’s nature, such as having intelligence and beauty, being associated with the devil, and having an unreliable nature. Men’s efforts to understand or define women have turned into a kind of fear of women.

Direct/Indirect Recourse to Misogyny

Considering the entries under the heading of women, hostility toward women emerged in two forms: directly and indirectly. An examination of the texts used in this study revealed that that women were directly insulted in 26 comments, that hostile expressions were used against women in 22 comments, and that women were directly humiliated without any categorization or

comparison in eight comments. It was also observed that humiliations against women were made only due to qualities claimed by the entry authors as being specific to women. Women were also expressed as being vile, bad, dirty, filthy, chatterboxes, greedy, and incompletely intelligent beings.

The 2nd class woman adores money so much that when she gets the chance, she can forget even her values such as motherhood and companionship (which is actually a duty given to the mother by nature) that she uses to cover up her vile dirty and evil spirit. For the 2nd class women, motherhood can get rid of her honorable behaviors such as a good companion (not in an honorable situation, but a duty given by nature only) without losing any time, and it can even turn into a despicable, unclean and bad spiritually corrupted entity. We also understand from this that the 2nd class woman is a vile, dirty and evil being instead of having the good qualities such as motherhood and honor (@kuba ulku ocaklari, March 10, 2012).

In the entries, it was determined that women were defined and insulted through reference to their genitals and are considered immoral, disgusting, useless, unqualified, and parasitic creatures. Considering the insults to women used in the entries, women were found to be generally insulted because they are prudish, want to dominate men, and because they aim to take advantage of men's money. As another striking feature in the entries, similar to the results of the studies on incel men (Farrell et al. 2019; Gotell and Dutton 2016; Maxwell et al. 2020; O'Malley et al., Holt 2022), diverse insults and hostile expressions were used against women who rejected men because they did not want to have a premarital relationship with them. In the entries, several clichés of women suggesting that women should be at home and do not know how to drive have been used together with hostile expressions toward women. Women were shown to be targets through the use of statements denigrating them as a group through direct hatred, grudges, and hostility, which furthermore suggested that women deserve all kinds of maltreatment.

The women I mistreated all liked me, such a different mob. If you are a good guy, then the problem is that you. Don't treat them well, when you treat women well, they turn into a Kezban, but when you treat them badly, they turn into angels. Let's spread this certain information (@quoth the raven acid, January 20, 2016).

Several direct misogynistic elements and an indirect hostility toward women were found in the entries. One of the most striking examples among the definitions of woman under the title of woman in the entries was that the

woman was defined using diverse negative words, apart from the definition of woman as another gender of human being. Considering those terms chosen to describe women the descriptions used in 47 comments include such diverse words as being, creature, living thing, name, life-form, and as a “cat-like being, complex creature, name given to helpless assets, unqualified low live, the world’s emptiest race, incomprehensible life form”. A categorization has been made about women under the name “Kezban”, a female name, as one of the stereotypes for Turkish women. Therefore, a coding was made under the name of Kezban. Women were mentioned under the name of Kezban in a total of 18 comments. According to the dictionary authors, Kezban is depicted as an ugly woman who, as a result of her mother’s guidance, does not have a relationship with someone before marriage, considers men as marriageable prey, and whose main purpose is to subjugate men.

The extreme type of Kezo are those with hairy arms. Come on, if a Kezban is beautiful, you can put up with her to a certain extent, yes, I’m sincere, there are such beautiful Kezbans (usually they talk like children) that you can put up with her to a certain extent, but those with hairy arms are Kezbans who live with learned helplessness. They are not beautiful but they think that they are princesses with an unnecessary arrogance with the flattery of older men and their mothers (@turtelscanfly, May 8, 2013).

In addition to the classification of women under the name of Kezban, another categorization was made about women in 23 comments. It was observed in the entries assessed in this study that binary stereotypes suitable for traditional discourse such as stupid–clever, beautiful–ugly, moral–immoral, well-groomed–plain, goddess–mop, intellectual–marriage freak were used to categorize women. An assessment of the entries also revealed that women were classified as money-hungry, nagging, forgetful, complex, and humanoid. The most dominant categorization of women was that of “beautiful or ugly”, which is based on their appearance.

It is obvious that this race, which has weak friendship relations, has some cruel friend criteria. Every woman has a lot of close friends, bros, sweethearts whom she only believes to be ugly, but she tends to think that all girls other than her are stupid and gossipy whores. This is because these women, who are rivals in the natural environment, can only be found in her environment if they are considered to be less attractive than her. This is why the perfect and exceptional female subspecies, whose best friends are men, has been formed, in my opinion (@limon kimyon zorro, February 7, 2013).

Another categorization of women in the dictionary entries was about the age of women. According to the coding carried out in this study, it was determined that women were classified according to their age in a total of seven comments. Accordingly, women who do not know themselves very well at a young age and who become attractive for a relationship in middle age were therefore said to fall into the category of good wives and mothers after middle age. Along with this categorization of women according to age, the interest of men in women was also categorized according to age. It was stated in the assessed dictionary entries that men's interest in women will decrease as women age. It was stated that most women are gold diggers and consider men as a trinket they can marry, especially after their 30s. While women are limited according to different age ranges, one entry argued that women will gain value as they age by making an ironic statement that a 70-year-old woman has a "glorious past" like Turkey.

A woman aged between 15 and 25 years is like Africa, half discovered, half virgin.

A woman aged between 25 and 35 years is like America, completely discovered and scientifically perfect.

A woman aged between 35 and 45 years is like India and Japan, very hot, wise and beautiful.

A woman aged between 45 and 55 years is like France, war-damaged but still attractive.

A woman aged between 55 and 60 years is like Germany, lost the war, but has hope.

A woman aged between 60 and 70 years is like Russia, wide, quiet but no one visits.

A woman older than 70 years is like Turkey, a glorious past but no future.. (@antagonistanbul, January 30, 2015).

Another important discourse regarding women in participatory dictionaries considers women as being perilous due to their unknown nature. Therefore, men are instructed to stay away from women and to be wary of them, even to the point of never trusting them. The unknown nature of women was mentioned in 42 comments in the analyzed texts. Obscurity and dangerous natures of women are expressed using several words such as "strange, complex, dark continent". It was stated that men should be afraid of women because women are unpredictable. The complexity of the nature of women was presented as the reason behind their unreliability, with women being presented as sometimes mysterious, sometimes demonic, and sometimes irrational beings.

There are various theories about whether women are part of the human species, or whether machines created by God. They have complications and functions. The woman is the general name given to living things that are emotional beings with a fast jaw structure, long hair, capable of giving birth to children, formerly owned by bride price, for whose sake songs can be written and sung, who can make men crawl, have invisible weapons, are called virgins before marriage, still exists in types that can also function as dishwashers and washing machines, are skilled in cooking, are identified with the secretarial profession, and have many varieties in themselves such as mother-sister-crush-wife (@piremit, January 4, 2009).

Finally, it was observed in the assessed entries that men produce a discourse by presenting themselves as victims, making themselves victims and thereby rationalizing their hostility toward women. In the entries examined, misogyny was rationalized in eight comments and this rationalization is based on three main claims. First, that women dominate men because women are very smart and beautiful and that they can make men do whatever they want, but that they will ultimately and cruelly leave men because women cannot be happy. Second, that it is useless to defend women since women never support their own gender. Third, men do not consider women as pieces of meat, but women deserve to be treated as pieces of meat because they reveal themselves through their sexuality. An analysis of the misogyny rationalized in the analyzed texts revealed that a total of 16 comments suggested that women are never victimized and that, on the contrary, men are victimized because of women: "Women are human beings tasked with persecuting men. They play with our pure feelings in such a way that we become so brainless that we believe in them every time" (@navalboy, March 27, 2012).

In summary, it was determined that several stereotypes related to gender are produced in the entries under the title of women among those participant dictionaries analyzed in this study, and that these stereotypes are produced through the use of discriminatory language against women in order to define them with negative qualifications, to describe the existence/identity of women through the female genitals, to value women through beauty and attractiveness, and to emphasize that the purpose of women's existence is to please and serve men. In the entries, it was also stated that women can rid themselves of their position as the inferior sex and be valued in the society only when they gain the identity of "motherhood" and that women are incomprehensible, unpredictable beings who should be managed by men.

Discussion

In the dictionary entries under the title of women, it was found that the authors both reflected stereotypes about gender and women from the past but also reproduced such stereotypes by using them in daily life. In parallel to social judgment, the woman is identified with the mother, and it was mentioned that women can only rid themselves of their ostensibly bad nature if they become a mother. The nature of women has been defined by several expressions with negative adjectives such as evil, incomprehensible, greedy, liar, unreliable, jealous, and overly emotional. It was found that the name Kezban was used to describe unattractive women, as compared with the use of Stacy (Maxwell et al. 2020), which is used by incels to describe beautiful women. In the assessed entries, Kezban was also defined as a woman who refuses to have sex with a man before marriage, is marriage freak, careless, and an undesirable woman. The authors of the entries analyzed in this study defined women according to maternal roles or the female genitals. It was determined that idealized beauty from the perspective of capitalist ideology is processed as the reason for women's love. Although the stereotype of a blonde stupid–sexy woman was not mentioned, normal intelligence and beautiful women were considered acceptable in the analyzed texts. Comparatively, the intelligent and beautiful woman is mentioned as an object of fear, threatening the existence of men and trying to take away male dominance. Women have been classified according to both their age and their being evil/innocent.

The entries used a marginalizing discourse toward women, and women were also marginalized as a non-human species through the use of words such as “being”, “creature”, and “race”. The entries assessed also emphasized the unknowable and unpredictable nature of women, and also stated that women never deserve true love; they deserve ill-treatment as their unpredictability will result in them leaving or cheating on men. It was claimed that men are victims and the innocent party in male–female romantic relationships as women will piteously deceive and abandon men. According to an analysis of the entries, it can be said that, although each author describes their own subjective experience, they nevertheless reach the common opinion that women are their enemies. Re-circulating this misogynistic discourse that is interwoven with stereotypes about gender in participatory dictionaries will cause the generation who grew up with these dictionaries to be misogynistic starting from an early age.

Developments in the means of communication are seen as a technological

revolution (Benkler 2006; Castells 2008). Along with the emergence of new media, the audience has turned into a content producer. Accordingly, there has been an emergence of discussions in public spaces where everyone can participate collectively. From personal blogs to social media and participatory dictionaries, users have found the opportunity to express their opinions freely within the new media ecosystem. As Volkmer (2003) claims, new media, regarded as a tool for democratic participation, is defined as a space where individuals interact in a global network. It was imagined that parties and opinions that could not find a place in traditional media could speak out through this new media – becoming a space that would protect the rights of disadvantaged groups, serve in their favor, and be a true alternative to the traditional media. However, the new media environment, shaped within the capitalist discourse in global circulation, has turned into a space where images of capitalist ideology regarding women and men, discrimination, and hate speech are in circulation. Participatory dictionaries, which are part of the new media environment, have come to the fore as one of the places where discrimination against women, sexism, and misogynistic discourses are produced.

References

- Anderson, Kristin J. 2014. *Modern Misogyny: Anti-Feminism in a Post-Feminist Era*. New York: Oxford University Press.
- Basow, Susan A. 1986. *Gender Stereotypes: Traditions and Alternatives*. Monterey, California: Brooks/Cole Publishing Company.
- Benkler, Yochai. 2006. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Heaven & London: Yale University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1njknw>
- Borum, Randy. 2011. "Radicalization Into Violent Extremism II: A Review of Conceptual Models and Empirical Research." *Journal of Strategic Security* 4 (4): 37-62. <https://dx.doi.org/10.5038/1944-0472.4.4.2>.
- Bosson, Jennifer K., Jenel N. Taylor and Jennifer L. Prewitt-Freilino. 2006. "Gender Role Violations and Identity Misclassification: The Roles of Audience and Actor Variables." *Sex Roles* 55 (1): 13-24. <https://doi.org/10.1007/s11199-006-9056-5>.
- Bratich, Jack and Sarah Banet-Weiser. 2019. "From Pick-Up Artists to Incels: Con(fidence) Games, Networked Misogyny, and the Failure of Neoliberalism." *International Journal of Communication* 13: 5003-5027.
- Brown, Alexander. 2018. "What is so Special about Online (As Compared to Offline) Hate Speech?." *Ethnicities* 18 (3): 297-326. <https://doi.org/10.1177/1468796817709846>.
- Castells, Manuel. 2008. "The New Public Sphere: Global Civil Society, Communication Networks, and Global Governance." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 616 (1): 78-93.
- Cockburn, Cynthia and Susan Ormrod. 1993. *Gender and Technology in the Making*. Londra, Thousand Oaks, California: SAGE Publications Ltd.
- Dickel, Valerie and Giulia Evolvi. 2022. "'Victims of Feminism': Exploring Networked Misogyny and #MeToo in the Manosphere." *Feminist Media Studies* 23 (4): 1-17. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2029925>.
- Dragiewicz, Molly. 2008. "Patriarchy Reasserted: Fathers' Rights and Anti-VAWA Activism." *Feminist Criminology* 3 (2): 121-144.
- Farrell, Tracie, Miriam Fernandez, Jakub Novotny and Harith Alani. 2019. "Exploring Misogyny across the Manosphere in Reddit." *WebSci'19: Proceedings of the 10th ACM Conference on Web Science*, 30 June- 3 July, USA. 87-96. <https://doi.org/10.1145/3292522.3326045>.
- Felstead, Alan, Duncan Gallie, Francis Green and Ying Zhou. 2007. *Skills at Work, 1986-2006*. Oxford: ESRC Centre on Skills, Knowledge and Organisational Performance.

- Fredrickson, Barbara L. and Tomi-Ann Roberts. 1997. "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks." *Psychology of Women Quarterly* 21 (2): 173-206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>.
- Gerstenfeld, Phyllis B., Diana R. Grant and Chau-Pu Chiang. 2003. "Hate Online: A Content Analysis of Extremist Internet Sites." *Analyses of Social Issues and Public Policy* 3 (1): 29-44. <https://doi.org/10.1111/j.1530-2415.2003.00013.x>.
- Gibson, James William. 1994. *Warrior Dreams: Violence and Manhood in Post-Vietnam America*. New York: Hill and Wang.
- Gilmore, David D. 2010. *Misogyny: The Male Malady*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Gotell, Lise and Emily Dutton. 2016. "Sexual Violence in the 'Manosphere': Antifeminist Men's Rights Discourses on Rape." *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy* 5 (2): 65-80. <https://doi.org/10.5204/ijcsd.v5i2.310>.
- Holland, Jack. 2012. *A Brief History of Misogyny: The World's Oldest Prejudice*. London: Robinson Little, Brown Book Group.
- Holt, Thomas J., Joshua D. Freilich and Steven M. Chermak. 2017. "Internet-Based Radicalization as Enculturation to Violent Deviant Subcultures." *Deviant Behavior* 38 (8): 855-869. <https://doi.org/10.1080/01639625.2016.1197704>.
- Lien, Tracey. 2013. "No Girls Allowed: Unraveling the Story Behind the Stereotype of Video Games Being for Boys." *Polygon*, 2 December 2013. <https://www.polygon.com/features/2013/12/2/5143856/no-girls-allowed>.
- Maaranen, Anna and Janne Tienari. 2020. "Social Media and Hyper-Masculine Work Cultures." *Gender, Work & Organization* 27 (6): 1127-1144. <https://doi.org/10.1111/gwao.12450>.
- Manne, Kate. 2017. *Down Girl: The Logic of Misogyny*. New York: Oxford University Press.
- Maxwell, December, Sarah R. Robinson, Jessica R. Williams and Craig Keaton. 2020. "'A Short Story of a Lonely Guy': A Qualitative Thematic Analysis of Involuntary Celibacy Using Reddit." *Sexuality & Culture* 24 (6): 1852-1874. <https://doi.org/10.1007/s12119-020-09724-6>.
- Modleski, Tania. 2008. *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*. New York & London: Routledge.
- Nussbaum, Martha C. 2003. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. New York: Cambridge University Press.

- O'Malley, Roberta Liggett, Karen Holt and Thomas J. Holt. 2022. "An Exploration of the Involuntary Celibate (Incel) Subculture Online." *Journal of Interpersonal Violence* 37 (7-8): 4981-5008. <https://doi.org/10.1177/0886260520959625>.
- Phipps, Alison, Jessica Ringrose, Emma Renold and Carolyn Jackson. 2018. "Rape Culture, Lad Culture and Everyday Sexism: Researching, Conceptualizing and Politicizing New Mediations of Gender and Sexual Violence." *Journal of Gender Studies* 27 (1): 1-8. <https://doi.org/10.1080/09589236.2016.1266792>.
- Pollock, Scarlet and Jo Sutton. 1999. "Women Click: Feminism and." In *Cyberfeminism: Connectivity, Critique and Creativity*, edited by Susan Hawthorne and Renate Klein, 33-51. Melbourne: Spinifex Press Pty Ltd.
- Walker, Rachel L. 2022. "Call It Misogyny." *Feminist Theory* 0 (0): 1-19. <https://doi.org/10.1177/14647001221119995>.
- van Dijk, Teun A. 1993. "Principles of Critical Discourse Analysis." *Discourse & Society* 4 (2): 249-283. <https://doi.org/10.1177/0957926593004002006>.
- Volkmer, Ingrid. 2003. "The Global Network Society and the Global Public Sphere." *Development* 46: 9-16. <https://doi.org/10.1177/1011637003046001566>.
- Wajcman, Judy. 2010. "Feminist Theories of Technology." *Cambridge Journal of Economics* 34 (1): 143-152.
- Wilson, Fiona. 2003. "Can Compute, won't Compute: Women's Participation in the Culture of Computing". *New Technology, Work and Employment* 18 (2): 127-142. <https://doi.org/10.1111/1468-005X.00115>.
- Wrisley, Samantha Pinson. 2021. "Feminist Theory and the Problem of Misogyny." *Feminist Theory* 24 (2), 188-207. <https://doi.org/10.1177/146470012111039365>.

Dictionary Sources

- @antagonistanbul. 2015. Instela, January 30, 2015. <https://tr.instela.com/kadin---13760151>.
- @kuba ulku ocaklari. 2012. İnci Sözlük, March 10, 2012. <http://www.incisozluk.com.tr/e/75594003/v>.
- @limon kimyon zorro. 2013. İnci Sözlük, February 7, 2013. <http://www.incisozluk.com.tr/e/110089671/>.
- @navalboy. 2012. Instela, March 27, 2012. <https://tr.instela.com/kadin---8590692>.
- @ocean ocean. 2013. Ekşi Sözlük, August 25, 2013. <https://eksisozluk1923.com/entry/36383250>.
- @piremit. 2009. Uludağ Sözlük, January 4, 2009. <https://www.uludagsozluk>.

com/e/4468873/.

@prensipleriolanadam. 2015. Uludağ Sözlük, December 29, 2015. <https://www.uludagsozluk.com/e/30734527/>.

@quoth the raven acid. 2016. Instela, January 30, 2016. <https://tr.instela.com/kadin---15013926>.

@turtelscanfly. 2013. Instela, May 8, 2013. <https://tr.instela.com/kadin---10538859>.

Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sineması

Eren Yüksel

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0003-1299-7517>

erennyuksel@gmail.com

Öz

Bu çalışmada travma ve göç çalışmaları literatüründen yararlanılarak, Almanya'ya işçi göçünü konu alan *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören, 1979) ve *40 Metrekare Almanya* (Tevfik Başer, 1986) filmlerinde göçün toplumsal travmaya dönüşümü irdelenmektedir. Çalışmada öncelikle Sigmund Freud, Cathy Caruth ve Dominick La Capra gibi kuramcıların travmaya ilişkin geliştirdikleri gecikme teorisi, semptomatik dışavurum, eleştirel çözüm ile Ann Kaplan ve Ban Wang'ın, travmatik anlatılarda seyirciye önerildiğini belirttiği dikizcilik, şok etme, iyileşme ve tanıklık gibi farklı pozisyonlara dair kavrayışları değerlendirilerek, travmatik anlatıların geçmişle yüzleşmenin yanı sıra melodramatik bir kapanım yaratan ya da saldırganlığı teşvik eden ideolojik bir yönelime de sahip olabileceği ifade edilmektedir. Bu teorik perspektiften hareketle daha sonra Almanya'ya işçi göçünün tarihsel gelişimi aktarılmakta ve ele alınan filmlerde göç deneyiminin özneliliğin parçalanması ve benlik kaybı çerçevesinde sunulmasının tarihsel toplumsal nedenleri ortaya konulmaktadır. Çalışmanın son bölümünde ise örneklem olarak seçilen filmlerdeki travmatik göç deneyiminin, aile içinde yaşanan parçalanmalar, kişisel trajediler, erkeklik krizi ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki değişim üzerinden sunum biçimi değerlendirilmektedir. Göçü, ekonomik sömürü ve eşitsizlik ilişkilerinin yanı sıra iki farklı ulusun kültürel karşılaşması sonucunda göçmenin deneyimlediği uyumsuzluk, yabancılaşma, izolasyon aracılığıyla ele alan filmlerin, travma karşısında herhangi bir çözüm/kapanım sunup sunmadığı tartışılmaktadır. Filmlerin ulusal kimlik, ırkçılık, melezlik, entegrasyon, kültürel şok, erkeklik, kadınlık, bellek gibi izlekler çerçevesinde ve travma söylemi etrafında ne tür anlamları dolaşıma soktuğu araştırılmakta ve bu anlamların göçün ve göçmenin temsili bakımından sonuçları analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Göç, travma, ulusal kimlik, entegrasyon, ırkçılık

■ ■ ■ ■ ■

Makale gelişi tarihi: 2.6.2023 ■ Makale kabul tarihi: 24.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 67-96

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1309070

Migrant Cinema as a Trauma Experience

Eren Yüksel

Ankara University Faculty of Communications

<https://orcid.org/0000-0003-1299-7517>

erennyuksel@gmail.com

Abstract

This study draws on the trauma and migration-studies literature to examine the transformation of migration into social trauma through two films on worker migration to Germany in the 1970s: *Germany, Bitter Homeland* (Şerif Gören, 1979) and *40 Square Meters of Germany* (Tevfik Başer, 1986). The study begins by discussing concepts related to trauma developed by theorists such as Sigmund Freud, Cathy Caruth, and Dominick La Capra, specifically "latency," "acting out," and "working through." It then evaluates other concepts offered to the audience in traumatic narratives, such as Ann Kaplan and Ban Wang's concepts of voyeurism, shocking, curing, and witnessing. Evaluating these, it argues that traumatic narratives may have an ideological orientation that creates a melodramatic closure or encourages aggression as well as confronting the past. Based on this theoretical perspective, the study explains the historical development of labor migration to Germany and elaborates the historical and social reasons for the films' presentation of the migration experience within the framework of the fragmentation of subjectivity and loss of self. The last part of the study evaluates the way the traumatic migration experience is presented in the films through family disintegration, personal tragedies, crisis of masculinity, and changes in gender relations. It discusses whether a solution to or closure for trauma can be found in films dealing with the economic exploitation, inequality, cultural incompatibility, alienation, and isolation that immigrants face. The study also explores the different kinds of meanings the films attach to the discourse of trauma within the framework of themes such as national identity, racism, hybridity, integration, cultural shock, masculinity, femininity, and memory. In addition, it evaluates the consequences of these meanings in terms of the representation of migration and immigrants.

Keywords: Migration, trauma, national identity, integration, racism

■ ■ ■ ■ ■

Received: 2.6.2023 ■ Accepted: 24.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 67-96

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1309070

Bu çalışmada 1960 sonrasında Türkiye'den Almanya'ya yönelen işçi göçü çerçevesinde açığa çıkan kültürel şok, yabancılaşma, uyumsuzluk, izolasyon ve sıla özleminin Türkiye sinemasında toplumsal ve kültürel travma olarak temsili ele alınmaktadır.¹ Bu bağlamda, göçmenin kültür, dil, sosyal ilişki, yer/mekân çerçevesinde yaşadığı farklı kayıpları özel ve kamusal alan çerçevesinde birlikte düşünmeye² ve travmayla ilişkilendirmeye olanak sağlaması bakımından³ örneklem olarak seçilen iki film değerlendirilmektedir.

•••

- 1 Bu çalışma, 25-28 Nisan 2018 tarihleri arasında "16th International Symposium Communication in the Millennium"da sunulan "Bir Travma Deneyimi Olarak Göçmen Sinema" başlıklı özet bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.
- 2 *40 Metrekare Almanya*, göçmenin deneyimlediği travmayı daha çok özel alandaki çatışmalar ve çelişkiler üzerinden tartışması, *Almanya Acı Vatan* ise göçmenin özel alanla birlikte fabrika, sokak gibi kamusal mekânlarda yaşadığı yabancılaşmaya yer vermesi nedeniyle çalışmanın örneklemine dâhil edilmiştir. Ayrıca iki filmin göç sürecinde toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında açığa çıkan endişelere yer vermesi, bu iki filmi birlikte değerlendirmeyi olanaklı hale getirmektedir.
- 3 Her ne kadar 1990 sonrasında göç sinemasına ilişkin literatür çok kültürlülük, melezlik ve üçüncü mekan gibi kavrayışları odağına alsın da günümüzde düzensiz göçün ortaya çıkardığı sonuçlar ve Avrupa'nın özellikle Batı dışı ülkelerden gelen göçmenlere karşı uyguladığı yaptırımlar, göç ve göçmenlikle bağlantılı literatürün gözden geçirilmesinin gerekliliğini göstermektedir. Bu noktada geçmiş yıllarda çekilen ve Türkiye'den Almanya'ya yönelen işçi göçünü konu alan filmlerin bugünden bakılarak travma literatürü çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi, geçmişle yüzleşmeyi ve göç sürecinde yaşanan kayıpların, göçmenlerin maruz kaldığı dışlayıcı bakışın günümüze olan uzantılarını anlamayı mümkün kılacaktır.

Bunlardan biri, Şerif Gören'in yönetmenliğini üstlendiği *Almanya Acı Vatan* (1979) diğeri ise Tevfik Başer tarafından çekilen *40 Metrekare Almanya* (*40 Quadratmeter Deutschland*, 1986) filmleridir. Çalışmada göçün bir travma anlatısı olarak nasıl inşa edildiği ve filmlerin travmayla başa çıkmak konusunda ne tür bir söylem geliştirdiği araştırılmakta ve travma karşısında olası bir çözümün ya da çözümsüzlüğün kadınlık, erkeklik, ulusal kimlik, hatırlama ve unutma pratikleriyle, bellek süreçleriyle ilişkili olarak ne anlam ifade ettiği sorgulanmaktadır.

Sigmund Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd* (1920,1923/2001) ve *Musa ve Tektanrılı Din* (1939/2012) adlı kitaplarında yer verdiği travma kavramı, ilksel travma olarak nitelendirilen doğumdan, anneden ayrılıp kültürel düzene girişi temel alan simgesel kastrasyona uzanan; savaş ve kaza gibi dışsal sarsıntılar sonucunda yaşanan korkuyu da içine alan endişe ve parçalanma haliyle ilişkilendirilir. Ann Kaplan ve Ban Wang'ın de ileri sürdüğü gibi, Freud'un kavrayışında travma egonun dışında gerçekleşen bir olaydan ya da Ödipal kriz durumunda olduğu gibi egoya yönelik içsel bir saldırıdan kaynaklanabilir (2008, 6). "Travmatik nevrozda düşler, hastayı her seferinde yeni bir dehşetle uyandırdığı, kaza durumuna durmadan geri götüren bir nitelik gösterir" (Freud 2001, 26). Bastırılan ve yası tutulamayan travmatik olay kişinin sürekli olarak aynı acıya saplanmasına neden olan erteleme eylemini başlatır ve kişiyi melankolik bir çıkmaz içine yerleştirir.

Cathy Caruth ise travmayı, geciken bir tepki, travmatik olaydan kaynaklanan davetsiz ve tekrarlayan halüsinasyonlar, rüyalar, düşünceler ve davranışlar şeklinde tanımlar. Olayın olduğu anda tam olarak deneyimlenemeyen travma, sadece gecikerek tekrarlanması halinde deneyimlenebilir (Caruth 1995, 4). Bu nedenle Caruth travmanın temsil edilmesindeki güçlüğün altını çizer. Geçmişin tanıklık olmadan belirlediği travmatik deneyimde, kişi paralize olur ve hafıza zayıflar (Kaplan & Wang 2008, 5). Kaplan ve Wang'ın ayrılmış bir benlik modeline yaslandığı gerekçesiyle eleştirdiği bu modelin kökenlerine ise Bessel A. van der Kolk ve Onno van der Hart'ın bilişsel yaklaşımlarında rastlanabilir. Yazarlara göre, korku, şok ve dehşet üreten travma bilişsel algıyı ve rasyonel düşünceyi zayıflatır; duygulanımın artış gösterdiği bu süreçte hafıza zayıflar ve anlamlandırılmayan içerik, halüsinasyonlar ve rüyalar aracılığıyla geri döner. Yazarların deyişiyle; "[...] travmatik deneyimin anlamı değil, yalnızca etkisi vardır [...] Beynin sadece duyu bölgesi aktiftir travma sırasında. Anlam oluşturma bölmesi- rasyonel düşünce ve bilişsel işleme, yani serebral korteks

- kapalı kalır çünkü duygulanım beyinde bilişsel olarak kaydedilemeyecek kadar fazladır” (akt. Kaplan & Wang 2008, 5).

Berger’in de belirttiği gibi bir başka travma kuramcısı olan Dominick La Capra ise bastırılan ve sonradan zorlayıcı tekrar biçiminde geri dönen travmatik deneyimin dışavurumunda iki farklı söylemin belirleyici olduğunu vurgular. Bunlardan ilki teolojik bir hikayeden yararlanılarak travmatik deneyimin marjinalleştirilmesine neden olan, travmayı reddeden fetişistik bir anlatıya ya da bütün bir tarihin travma olarak inşasına, hayali bir kapanımdansa zorlayıcı tekrara ve semptomatik dışavuruma (*acting out*) işaret ederken; ikinci söylem bu ikisi karşısında yer alan eleştirel bir çözüm işlemi ifade eder (*working through*). *Working through*, “kaybın indirgenmezliğini” kabul eden ancak “onu zorlayıcı biçimde sabitlemekten kaçınan”, bastırılmış olanın bilinçli bir şekilde yorumlanmasına imkân sağlayan bir pozisyonu vurgular (Berger 1997, 574-575).

Kültürel ve toplumsal travma ise yaşanan felaketler⁴ çerçevesinde bireylerin ya da ulusun kolektif bir deneyim olarak yaşadığı ve belleğine kaydettiği kötü, şiddet içeren olaylar ya da kazalar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Freud’un *Musa ve Tektanrıçılık* kitabında gecikme kavramı çerçevesinde geliştirdiği ve tüm kültürlerle uygulanabilecek travma teorisi önem kazanır. James Berger’in de altını çizdiği üzere Freud, travmatik olayın hatrasının zamanla silinse de sonradan benzer bir olay yaşandığında tekrar semptomatik biçimde ortaya çıktığını ileri sürer (1997, 570). Freud’un yaklaşımından yola çıkan Berger’in deyişiyle, “ [...] her ulusal felaket, diğer felaketlere ilişkin anıları çağırır ve dönüştürür; böylece tarih, her felaketin öncekilerin bastırılmış anıları bağlamında anlaşıldığı - yani yanlış anlaşıldığı - işlenen ve zarar görülen/maruz kalınan suçların karmaşık bir birleşimi haline gelir” (1997, 570). Örneğin savaş gibi travmalar; hakkında bilgi sahibi olunmayan, tasavvur edilemeyen, beklenmeyen ve korku yaratan bir olayla (Caruth’dan akt. Vayrynen 2013, 138) ulusu karşı karşıya getirir ve kimliğin çözülmesine neden olur (Vayrynen 2013, 138). Bunu eleştirel bir

4 Bu noktada Ann Kaplan’ın da altını çizdiği üzere bir felaketin kaynağının ne olduğunu tespit etmek de olayın değerlendirilmesi açısından önem kazanır. İnsanların doğal koşullardan kaynaklanan felaketleri kaza olarak değerlendirdiğini belirten yazar, insan kaynaklı ya da insanların kasıtlı olarak dâhil olduğu, başka kişilerin acı çekmesine göz yumduğu felaketleri travma olarak algıladığını ve bu durumun travmanın etkisini yoğunlaştırdığını belirtir. “Nesilden nesile aktarılan yara, günlük bilinçten kopsa bile yara açık kalır” (akt. Pagán-Teitelbaum 2010, 162).

çerçevede ulusun hayali olarak tasavvur ettiği homojen yapının ve inşa ettiği toplumsal bütünlük algısının kaybedilmesi ya da kırılmaya uğraması olarak adlandırmak mümkündür.

Benzer şekilde, Ainslie ve diğer yazarların ifade ettiği gibi göç sürecinde karşı karşıya kalınan felaketler de travmayı tetikler ve kişinin yas tutmasına neden olan olaylar zincirini harekete geçirir. Göçmen, geride bıraktığı ailesi, çocukları, ülkesi, yaşadığı yer, sosyal ilişkiler, kültür, sınıfsal konum ve ana dilinin yasını tutar. Özellikle ana dilin göç edilen ülkeden farklı olduğu durumda, iletişim güçlüğü deneyimlenir ve yetersizlik hissi göçmenlerin “benlik yapılarında yetersizlik ve narsistik yaralar yaratır.” Göçün travmatik bir deneyime dönüşmesi, bağlamsal sürekliliğin kaybına, kendilik durumuyla ilgili bilişsel tutarsızlığa neden olur. Yazarların deyişiyle; “ayrışmış benlik halleri [...] yaşam tercihlerinde, çağrışımlarda, rüyalarda ve aktarım-karşı aktarım matrisinde temsil edilir” (Ainslie vd. 2013, 666, 669). Göçün travmaya dönüşümünde dört farklı evrenin önemini altını çizen Foster, bunları zorunlu göçe neden olan savaş, doğal afet gibi durumların varlığı, göç sürecinde sömürü, aile üyelerinin kaybedilmesi gibi olaylarla karşılaşılması, göç edilen ülkedeki zorlu yaşam koşulları, dışlanma ya da yaşam standartlarındaki düşüklük olarak sıralar (akt. Ainslie vd. 2013, 674). Göç sürecinde ayrılık, ihanet ve değer kaybı, bilinmeyen karşısında zulmedilme endişesi, “geride bırakılan nesnelere ve benliğin kaybedilen parçası için yas tutmaya yol açan depresif kaygılar”, yeni ve eski olan arasındaki farkı idrak edememe güçlüğü gibi farklı türden kaygılar devreye girer ve tüm bunlar, semptomları ve savunma mekanizmalarıyla birlikte göçün psikopatolojisinin bir parçasını oluşturur (Grinberg & Grinberg 1984, 13-14). Ayrıca travmanın sadece tek bir felaketle ilişkilendirilmesi yerine gündelik pratiklere dikkat çeken bir süreklilik içinde kavranması, göç travmasını anlamak bakımından da önem kazanır. Travma teorisinin postkolonyal çalışmalarla etkileşimi sonucunda Batılı öznenin merkezi konumundan indirilmesi, travmaya kaynaklık eden sömürünün gündelik tezahürlerine dikkat çekilmesini ve herhangi bir madun gruba yönelen “mikro-saldırı(ın)” ele alınmasını beraberinde getirir (Amara 2021, 829-830).

Öte yandan, travmanın kolektif bellekte zuhur etme biçiminin iyileşmeyi mümkün kılma ya da yas sürecinde kesintiye neden olma gibi sonuçlar yarattığı söylenebilir (Ainslie vd. 2013, 674). Bu bağlamda Sancar’ın da altını çizdiği üzere, tıpkı bireyler gibi ulus gibi kolektif gruplar da travmatik olaylarla ilgili farklı tepkiler geliştirirler (2010, 150). Bunlardan biri,

yaşananlar karşısında sessiz kalmak ve travmayla yüzleşmekten kaçınmak diğeri ise travmatik olayları inkâr etmemek, adlandırmak ve hesaplaşmaya çabalamaktır (Hermann'dan akt. Sancar 2010, 150). Örneğin Peru'daki hükümete ve topluma yönelik güveni zedeleyen, birçok kişinin öldürülmesi ve kaybolmasıyla sonuçlanan iç savaşın hükümet tarafından yorumlanma şekli travmatik olayın inkârına karşılık gelir. Güney Afrika'daki gibi bir tür *Apartheid* rejimi inşa eden ve beyazları yerliler karşısında ayrıcalıklı kılan hükümet, kendisine isyan eden yerli grupları terörist olarak yaftalayarak hem iç savaşı reddeder hem de iç savaş üzerine konuşulmasını engeller (Pagán-Teitelbaum 2010, 162-163). Benzer bir süreci göçün travmasına ve kayıplarına tutunduğu (travmatik yaraya bağlandığı) için melankolik göçmenin ulus devlet tarafından bütünlüğe dâhil olmayı reddeden kişi olarak tanımlanması ve kendisine yöneltilen ırkçı söyleme yatırım yapması nedeniyle kimi zaman terörist olarak damgalanmasında da (Ahmed 2016, 190-191) görürüz. Sara Ahmed'in de ifade ettiği gibi, duygular, öznelere belli başlı yapılar nasıl tutunduklarını anlamamızı sağlar ve "ötekileştirme ilişkilerinin" iletilmesinde belirleyicilik kazanır; ulusa ya da kolektif bedenlere atfedilebilen "duygu(nun), nesneyi 'yorumlayarak' görevini yap(tığı)" söylenebilir: "Örneğin ötekiler, bir sevgi nesnesi kaybının 'sebebi' olarak yorumlanabilir ki, böyle bir yorum yas duygusunu kolaylıkla nefret duygusuna çevirir" (2015, 24) ve ulusun travmatik kayıplarla yüzleşmesini ve geçmişe yönelik eleştirel bir bakış geliştirmesini engeller.

Bu noktada travmanın resmi söylem tarafından çerçevelenmesi kadar filmler, romanlar aracılığıyla anlatıya dönüştürülme biçiminin de travmayla yüzleşme bakımından önem kazandığı ifade edilebilir. Kirby Farrell'in de altını çizdiği gibi, bir anlatı trope'u olarak travma "bireylerin ve ulusların deneyimlerini çerçevelendirmeye" yardımcı olur ve yaşanan kederi azaltma ve adaleti sağlamaya yönelik şekillendirilebileceği gibi "bağımlılığı ya da saldırganlığı da rasyonelleştirebilir" (akt. King 2012, 13). Örneğin Vietnam filmlerinde, travma anlatısı kurbanlaştırılan erkek karakterin gücünü yeniden kazanması ve intikam gösterisi aracılığıyla ulusun üstünlüğünü yeniden ileri sürmesi için bir katalizör olarak kullanılır. Claire Sisco King'in de belirttiği üzere anlatı haline getirilen travma "yaralı ya da saldırıya uğradığını tasavvur eden bir kültür" için savunmacı bir işlev üstlenir (2012, 13). Söz konusu durumda travmatik yaraya bağlılık, hamaset içeren, ulusun üstünlüğü mitini dolaşıma sokan milliyetçi söylemi yeniden üretmek ya da ulusa tehdit olarak görülen farklı gruplara yönelik düşmanlığı ya da saldırganlığı teşvik etmek için kullanılabilir. Travmatik anlatı, komplocu bir zihniyeti meşrulaştırmayı

mümkün kılar. Öte yandan Kaplan ve Wang travmayı konu alan filmlerin farklı temsil stratejileri aracılığıyla⁵ izleyici için dört farklı konum önerdiği tespitinde bulunur. Bunlardan ilki, genelde ana akım melodramlarda sıkça karşımıza çıkan ve iyileşme/unutma ihtiyacını temel alan travmanın sağaltılmasıdır. Travmayı geçmişte yaşanan, soyut, “temsil edilebilir ve iyileştirilebilir” olaylar silsilesi olarak ele alan bu yaklaşım, melodramatik unsurları kullanarak rahatlatıcı bir tedavi sunar.⁶ İkincisi, izleyiciyi şok ederek, dolaylı yoldan travmatize etme durumuna karşılık gelir. Yazarlar, söz konusu anlatım biçiminin izleyiciyi uzaklaştırma ya da daha fazla araştırma yapmaya teşvik etme gibi ikili bir etki yarattığını vurgular. Burada, izleyicinin kaçışıyla ya da gördükleri karşısında eyleme geçmesiyle sonuçlanabilecek bir durum ortaya çıkar. Kaplan ve Wang’e göre travmanın temsiliyle ilgili olarak izleyiciye önerilen üçüncü pozisyon, televizyon haberlerinde ya da Holocaust ile ilgili dizilerde sıkça karşımıza çıkan, kurbanın acısını sömüren dikizci bir bakışı benimseme konumudur. Travmatik olayın seyirlik bir gösteri haline getirildiği ve hızla tüketildiği bu temsil biçiminde, acıdan haz alma gibi tehlikeli bir sonuçla karşı karşıya kalınır (2008, 9-10). Üstelik Baracco’nun da ileri sürdüğü üzere seyircinin yaşanan olayı sorgulamaktan uzaklaştığı bu konum, onu yeni travmatik içerikler aramaya yöneltme gibi sonuçlar doğurabilir: “Bu bilinçsiz arzunun ortaya çıkardığı şey, dehşet verici, üzücü görüntülerle durağanlığın rutin sıradanlığından kaçma ihtiyacıdır” (2022, 198). Son olarak ise Kaplan ve Wang, izleyicinin kurbanın deneyimiyle özdeşleşmesini sağlayan tanıklıktan bahsederler. Alain Resnais’in *Sis ve Gece (Nuit et Brouillard, 1955)* ya da *Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour, 1959)* gibi filmlerinde karşımıza çıkan bu konum, izleyicinin travmatize olmadan

•••

- 5 Sinema ve travma ilişkisi değerlendirilirken, ele alınması gereken önemli bir konu da travmanın temsiline ilişkin tartışmalarla ilişkilidir. Bu kapsamda travmanın temsiline itiraz eden yazarların bir bölümü, travmanın kültürel anlam şemalarını parçalayan boyutuna dikkat çekerken diğerleri, faşist ve otoriter zihniyetin travmatik deneyimi estetikleştirmesinden ya da uluslararası medyanın ve tüketim kültürünün travmayı metalaştırmasından ve fetişleştirmesinden endişe duyar (Kaplan & Wang 2008, 8-11). Ancak travmanın temsil edilemeyeceğini savunan farklı kavrayışları ele alan Kaplan ve Wang’in de belirttiği gibi travmatik olay ve temsili arasında denklik aranması doğru bir pozisyon sunmaz. Travmatik deneyim simgeselleştirmenin iflasını ortaya koyarken aynı zamanda yeniden simgeselleştirmenin aciliyetini vurgular. Dolayısıyla yapmamız gereken tercihin “travmanın yetersiz anlatılması ile gizemli bir sessizliğe indirgenmesi arasında” olduğu söylenebilir (12).
- 6 Ancak bu strateji çoğu zaman gerçek bir yüzleşmeyi/hesaplaşmayı engellemekte, duygusal aşırılığı kullanarak eleştirel bakışı devreden çıkarmaktadır. Travmanın kat edilmesinin önüne geçen bu durum, melodram filmlerinde çoğu zaman aile, vatan, kahramanlık gibi aşkın değerler etrafında bir çeşit bütünlük fantezisi kurulmasıyla sonuçlanmaktadır.

yaşanılan felaketleri kavramasına ve kurbanla empati kurmasına imkan sağlar. “İzleyiciyi duygusal olarak orada olmaya davet ede(n)” tanıklık, aynı zamanda bilişsel mesafenin ve farkındalığın geliştirilmesine imkân sağlayan anlatı karşıtı bir süreç barındırır (Kaplan & Wang 2008, 9-10). Görüldüğü üzere, travmanın temsili çeşitli stratejilerle hâkim ideolojinin kapanması için çalışabileceği gibi, Jill Bennett’in de belirttiği üzere yeni düşünme biçimleri de önerebilir. Bu şekilde yapılandırıldığında, sanatsal ürünler hâkim okumalara karşı çıkar ve kolektif travmanın üstesinden gelinmesine imkân sağlar (akt. Vayrynen 2013, 138).

Bu bağlamda Türkiye sinemasında uluslararası işçi göçünü temel alan filmlerin birçoğunda, göçmenin arada kalmış konumunun ve göçün kişilerin yaşamında neden olduğu trajedilerin bir travma anlatısı etrafında temsil edildiği görülebilir. Bu çalışmada analiz edilen *Almanya Acı Vatan* ve *40 Metrekare Almanya*, göçün tarihsel ve toplumsal travmaya dönüşümünü kişisel hikâyeler ve aile içinde yaşanan parçalanmalar etrafında ele alır. Ancak Raya Morag’ın da ifade ettiği üzere tarihi filmlerde “kişisel hikâyeler alegorik bir boyuta sahip değilken bile ulusun hikâyesi olarak temsili değer taşır.” Kişisel hikâye kolektif hikâyeden bağımsız değerlendirilemez (2006, 196). Ömer Alkın’ın, Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda çekilen *Bir Türk’e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969), *Baba* (Yılmaz Güney, 1971), *Memleketim* (Yücel Çakmaklı, 1974) gibi filmlerdeki göçmen figürünün, Türkiye siyasal hayatındaki çatışmalarla ilişki kurduğu, ideolojik ve ulusal fantezilere göndermede bulunduğu tespitine benzer biçimde (2020, 26), bu filmlerde de göç süreciyle bağlantılı olarak geleneğin ya da modernleşmenin/kapitalizmin eleştirisi, ulusal kimlikle ilgili endişelerin ve toplumsal gerilimlerin ifadesine dönüşür. Dolayısıyla bu durumu Batı’yla karşılaşmanın ve modernleşmenin neden olduğu yetersizlik, eksiklik hissi ya da bu karşılaşmanın yol açtığı kültürel özü ve geleneği koruma kaygısıyla ifade etmek mümkün hale gelir.

Filmlerde konu alınan işçi göçünün toplumsal ve siyasal bağlamının 15 yıllık bir sürece yayıldığını söylemek mümkündür. 1961 yılında Türkiye ile Almanya arasındaki emek ithali anlaşması⁷ sonucunda Almanya’ya göç

•••

7 Ayşe Akalın’ın da ileri sürdüğü gibi, Batı’daki misafir işçi uygulamalarının bir parçası olan bu anlaşma, işçiyi sadece üretim sürecindeki bir değışkене indirgemiş, işçinin üretiminin diğer insani gereksinimlerle olan bağını dikkate almamış; soyut ve aslında var olmayan bir işçi tasavvur etmiştir. Dolayısıyla, kar oranı azaldığında ya da işçi ihtiyacı kalmadığında emeğin geri gönderilebileceği varsayımında bulunulmuştur (2018, 95-96). İşçiyi sadece üretici vasfıyla ele alması nedeniyle ideolojik açıdan sorun taşıyan

edilmesi, 1973'te ekonomik kriz ve Avrupa'da yoğunlaşan işsizlikle birlikte yabancı işçi alımının feshedilmesi ve birçok göçmenin ailesini yanına aldırması ya da evlilik aracılığıyla Almanya'ya yerleşmesi⁸ (Abadan-Unat 2002, 43-51), bu travmatik sürecin ana hatlarını oluşturur. Başlangıçta para biriktirerek Türkiye'ye dönmeyi planlayan işçiler, ailelerini yanlarına aldırarak bu dönüşü emeklilik sürecine ertelemeye başlarlar. Bu süreç Almanya'da ve Türkiye'de farklı toplumsal ve siyasal söylemlere konu olur. Almanya'da önceleri misafir işçi (*Gastarbeiter*) sonradan yabancı-Türk yurttaşlar olarak tanımlanan işçiler bir toplumsal sorun olarak ifade edilirler. "Almanya'da [...] 'Avrupa dışı' bir kültüre sahip 'yabancı' bir grup olarak damgalan(ırlar)" (Şimşek-Çağlar 2005, 302) ya da Almanya'nın yabancılar tarafından işgal edilmesi gibi söylemlere konu olurlar⁹ (Yalçın-Heckmann 2005, 310). Göçmenlerin ikinci sınıf yurttaş olarak damgalanmasında, geleneksel-modern karşıtlığı çerçevesinde klişeler üzerinden tanımlanan göçmen kadınlar da önemli bir rol oynar. Yabancı bir ülkede eşitsiz ve kuşatıcı güç ilişkilerine maruz kalan göçmen kadınların,¹⁰ eleştirel yayımların varlığına karşın genel olarak sabit değerler seti ile

•••

- ve göçün esnek niteliğini ve insan kaynağının farklı işlere kanalize edilebileceğini göz ardı eden bu politika ise Max Frisch'in "Biz İşçileri çağırdık, (yerine) insanlar geldi" (Akalin 2018, 96) ifadesinde görüldüğü üzere, öngörülmeven sonuçlar doğurmuştur.
- 8 Rogers Brubaker'in de belirttiği gibi, işçi alımının sınırlandırılması git-gel göç hareketini engellerken, aile üyelerinin Almanya'ya gidişini teşvik eder ve göçmenlerin Almanya'ya yerleşme eğiliminin artış göstermesiyle sonuçlanır (2009, 213).
- 9 *Der Spiegel* dergisinin 1973 yılında yayımlanan "Bir Milyon Türk: Türkler Geliyor- herkes başının çaresine baksın" başlıklı haberinde yer alan şu ifadeler, göçmen figürüne yönelik dışlayıcı bakış açısını ortaya koyar: "Berlin, Münih ve Frankfurt gibi şehirler bu istila ile güçlükle baş edebilmektedir. Varoşlar ortaya çıkmaktadır ve sosyologlar Harlem'de olduğu gibi şehirlerde yozlaşma, suç oranında artış ve toplumsal yoksulluk tahminlerinde bulunmaya başlamışlardır" (Yalçın-Heckmann 2005, 310). Ancak *Der Spiegel* dergisi, Yalçın-Heckmann'ın da ileri sürdüğü gibi, 1990'ların sonunda bu söylemini değiştirir ve göçmenlerin bakış açısına da yer veren ve çifte vatandaşlıkla ilgili tartışmaları gündeme getiren bir yayın politikası izlemeye başlar (2005, 310).
- 10 Kadınların göç sürecinde karşılaştığı ayrımcılık biçimleri göçün kadınlaşması kavrayışıyla ele alınmış; ekonomik ve cinsel sömürüye maruz kalan kadınların göç sürecinden daha fazla etkilendikleri ve bu süreci bir travma olarak yaşadıkları vurgulanmıştır (Şenol Cantek 2015, 169). Funda Şenol Cantek'in deyişiyle "Gerek bakım hizmetlerinde, gerekse seks işçisi olarak çalışmak amacıyla yakın ve uzak coğrafyalara yayılan birçok kadın yersiz yurtsuzluk hissini yanı sıra, emek sömürüsü ve cinsel sömürüye maruz kalmaktadırlar. Ucuz ve kalifiye işgücü olarak yerli işgücününün husumetini çekmek; geleneksel ahlaki erozyona uğrattıkları ve yeni bir yaşam tarzını temsil ettikleri gerekçesiyle ve kimi örneklerde etnik kökenleri sebebiyle dışlanmak, nefret söylemine, ayrımcılığa maruz kalmak bu kadınların sık karşılaştığı durumlardır" (2015, 169).

tanımlandığı görülür. Sema Erder'in de altını çizdiği üzere, entegrasyon tartışmalarının merkezinde yer alan kadınlar oryantalist bir söylemin nesnesine dönüştürülür. Batılı ülkelerde sınıfsal, etnik hiyerarşi ve toplumsal cinsiyet bağlamında üçlü bir dışlamaya maruz kalan kadınlar, egzotik, eyleme geçemeyen ve boyunduruk altına alınmış göçmenler olarak sunulurlar (2006, 306). Erder'in deyişiyle; "Batı Avrupa'da [...] Türk göçmen kadını dendiğinde de, yerleşikleşmiş, klişeleşmiş tek tip kadın imajları vardır [...] Bu kadın tipi de daha çok, Türkiye'nin görece yoksul kırsal alanlarından, zincirleme göç süreciyle, belirli bir hane halkı grubunun üyesi olarak göç etmiş olan birinci nesil göçmen kadınlardır" (2006, 308). Türkiye'de ise "Almanca" tabiriyle küçümsenen ve dışlanan Türk işçilerin, kazançlarına ve yatırımlarına karşın simgesel sermaye nedeniyle orta sınıfa kabul edilme hususunda sorunlarla karşılaştıkları görülür (Şimşek-Çağlar 2005, 303).

İkinci kuşak göçmenlerin kendilerine yönelik algısı ve kamuoyu tarafından değerlendirilme biçimleri ise ilk kuşak göçmen işçilerinkinden bir miktar farklıdır. Özellikle 1990'lı yılların sonunda çok kültürlülük tartışmalarının ve Yeni Alman ya da Alman-Türk gibi söylemlerin yükselişiyle birlikte, ilk kuşaktan farklı olarak ikinci kuşak göçmenler "Yerellik, kimlik ve kültür kategorilerinden istifade ederek" kendilerine atfedilen melez kimlikle müzakereli bir ilişki geliştirirler (Yalçın-Heckmann 2005, 316). Taktiksel olarak farklı kimlik performanslarını benimseyenlerin yanı sıra bu söylemin ebeveyn kültüründen kopuşa neden olması karşısında savunmacı tepki gösterenler de dikkat çeker; bu kişiler Türk pop müziği, rap, *break-dance* gibi kategorileri sahiplenerek Almanya'da bir kimlik mücadelesi ortaya koyma, toplumsal hareketlilik yoluyla Türkiye ile bağ kurma ve medyada Türk göçmenlere dair sunulan klişeleri sahiplenme yoluyla altüst etme gibi farklı stratejiler benimserler (Yalçın-Heckmann 2005, 316, 318-319). Dolayısıyla göçmenler kimi zaman özcü kimlik performanslarına tutunsa da¹¹ göçmenlik deneyiminin sabitlenemeyeceği; çelişkiler barındırdığı ve failin, mensubu olduğu ulusal kültürü ya da göç edilen yerdeki kültürü stratejik olarak benimsemesini ya da altüst etmesini içeren farklı davranış kodlarına bağlı olduğu ifade edilebilir. Örneğin Goankar ve diğer yazarların da belirttiği üzere Almanya'da 2000'li yıllarda Shermin Langhoff'un tiyatro oyunlarıyla

•••

11 Bu noktada Guy Standing'in yasal ve yasa dışı göçmenlerin kimlik performansındaki farklılaşmaya ilişkin saptamaları önem kazanır. Yasal göçmenlerin güvenlik vb. kaygılarla kendilerini daha korunaklı hissettiği kimliği benimsediğini savunan Standing, yasa dışı göçmenlerin ise yakalanma korkusu yüzünden herhangi bir kimliği dışa vurmaktan kaçındıklarını ileri sürer (2022, 185).

gündeme gelen ve akademik çalışmalar aracılığıyla yaygınlaşan “göç sonrası” kavrayışı, bu tipteki bir kültürel arayışın dışavurumu olarak ortaya çıkmıştır. Postkolonyalist çalışmalarla etkileşim kuran ve özcü kimlik tasavvurlarını sorgulayan bu yaklaşım, bağlamsallığı, kesişimselliği, melezlik ve çoklu kimlik tasavvurlarını gündeme getirir (Goankar vd. 2021, 11-23). Ömer Alkın’ın deyişiyle; “amaç(lanan), göç söylemini sahiplenmek ve göçü ırksal ve milliyetçi matristen ayırmaktır.” Göç sonrasında ulusla bütünleştirilmesi gereken ötekiler/yabancılar olarak algılanmak istemeyen kişiler sınırların geçişliliğini, olumsuzluğu, çelişkileri, mezleliği ve kültürel karışımı vurgularlar (Alkın 2021, 114). Bununla birlikte “göç sonrası” kavrayışına yönelik eleştirilerde kavramın normatif kullanımının ve “post” ön ekinin, ilerleme ve toplumsal iyileşme algısına neden olabileceği ve var olan eşitsizliklerin meşrulaştırılmasına kaynaklık edilebileceği tehlikesi de ifade edilir (Goankar vd. 2021, 23).

Sinemada göç meselesine yer veren filmler de genellikle ulusal kimlik, çok dillilik, evsizlik, yersiz-yurtsuzluk gibi meseleleri sorunsallaştırır. Özellikle diasporada yaşayan yönetmenlerin, sömürgecilik sonrasında ırkçılık, aidiyet, kimlik ve bellek gibi unsurlara odaklanarak çok dillilik ve melezlik meselesini ön plana çıkardıkları görülür. Ancak bu çalışmada konu alınan ve Türkiye’den Almanya’ya yönelik işçi göçünü trajik hikayeler üzerinden sunan *Almanya Acı Vatan* ve *40 Metrekare Almanya* filmlerinin melezlik ve çokdillilik vurgusundan çok, farklı ulusal kimlikler arasındaki karşılaşmaları travma anlatısı üzerinden sorunsallaştırdığı söylenebilir. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde, yukarıda yer verilen travma ve göç literatürüne ilişkin tartışmalardan hareketle, filmlerin travma anlatısı aracılığıyla nasıl bir söylem ürettiği araştırılacak ve bu söylemin göç, ulusal kimlik, melezlik, bellek, erkeklik, kadınlık, modernite ve entegrasyon gibi izleklerle ilişkisi sorgulanacaktır.

Filmleri analiz etmeye geçmeden önce her iki filmin de sinema yazınında çokkültürlülük, aidiyet, ulus-ötesi, kültür-ötesi ve bellek gibi izlekler üzerinden farklı çalışmalara konu edildiğini (Makal 1994; Göktürk 2002; Göktürk 2003; Ulusay 2008; Yaren 2008; Kaplan 2017; Posos Devrani 2020; Çipe 2021) belirtmek gerekmektedir. Bu çalışmalarda, Nejat Ulusay’ın da ileri sürdüğü üzere, özellikle Almanya’daki kamu kaynaklarından yararlanan *40 Metrekare Almanya* gibi ilk kuşak göçmenleri konu alan filmlerin ikili bir bakış doğrultusunda yorumlanması ağırlık kazanmıştır (2008, 172). Örneğin bazı yazarlar göçmenleri kurban konumuna indirgelediği, göçmen kadını gettoya hapsettiği gerekçesiyle filmi eleştirirken (Göktürk 2002; Göktürk

2003) bazıları göçmen sorununa dikkat çektiğini (Rendi'den akt. Ulusay 2008, 172) ve göçmenin kendi sesine yer verdiğini söyleyerek filmi olumluştür (Posos Devrani 2020). Makalenin bir diğör örneklemini oluştüran *Almanya Acı Vatan*'ın da benzer biçimde edilgen bir göçmen temsiline yaslandığını, ataerkil bir bakışa hâkimiyet kazandırdığını (Çipe 2021) ya da bu bakışı sorguladığını söyleyen (Öztürk 2004) çalışmaları yapılmıştır. Bu doğrultuda bu makalenin, filmleri göçün yanı sıra travma çalışmaları literatürünün katkısıyla ele alacak olması bakımından yukarıdaki çalışmalardan ayrıştığını söylemek mümkündür. Türkiye sinema yazınında travma literatürüne ağırlıklı olarak ulus devletin geçmişte uyguladığı ayrımcılık biçimleriyle yüzleşme, farklı kimlik taleplerini görünür kılma ve toplumsal kırılma anlarını tartışma bağlamında başvurulmuş (Sönmez 2015; Yüksel 2016; Başcı 2017; Yıldız 2021) ancak travma literatürü dış göç bağlamında kullanılmamıştır. Bu çalışma ise travma literatürüne dış göç meselesi çerçevesinde yer vererek hem travma çalışmalarına hem de göç çalışmalarına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

40 *Metrekare Almanya*

Çalışmada ele alınacak ilk film olan *40 Metrekare Almanya*, Almanya'da işçi olarak çalışan Dursun'un (Yaman Okay), karısı Turna'yla (Özay Fecht) birlikte Almanya'da yaşadığı eve gelişle başlar. İlk sahnelerde duvardaki Atatürk portresi, üzerinde cami resminin olduğu duvar halısı, saatli maarif takvimi gibi Türk kimliğinin bazı göstergelerini taşısa da ev ancak Turna'nın varlığıyla ve evi çeyizindeki örtülerle süslemesiyle otantik, tipik bir göçmen evine dönüşür.¹² Göçmenlerin uzaktaki vatana aidiyet hissetmesi ve sıla özlemine gidermesi bağlamında öne çıkan bu eşyalar,¹³ Turna'nın ve Dursun'un kimliğinin bir göstergesi haline gelirler. Gülsüm Depeli'nin de belirttiği üzere, bu tarz görsel unsurlar "göç ile birlikte bir tekinsizlik hissiyatına kapılan 'kültürel bedeni' yok olmaya karşı korumada direnç birimleri olarak iş görürler" (2010, 13). Ancak başlangıçta Turna'yı uzaktaki vatanına bağlayan ve göçmenler için dışarı karşı güvenli bir mekânın simgesi olan ev, Turna'nın kocası tarafından kilitlendiğini fark etmesiyle birlikte hapisane hüccresine dönüşür. Turna'nın kocası yüzünden evinde deneyimlediği mekânsal şiddet, geçmişiyle ilgili bastırıldığı başka travmaların açığa çıkmasına neden olur; travmanın eyleme geçme yetersizliğiyle bağlantılı olduğunu vurgulayan Hermann'ın da ileri

•••

12 Hatta Rob Burns'a göre Turna'nın yegâne işlevi, evi "Türk kültürünün küçük bir yerleşim mekânına çevirmek(tir)" (2007, 5).

13 Hamid Naficy'e göre bu nesnelere Turna'nın özel alandaki mekânsal sınırları aşmasına imkân sağlar (2001, 193).

sürdüğü üzere, kaçmanın ya da direnmenin olanaksız olduğu bu koşullarda “öz-savunma” (2020, 42) devreden çıkar. Bu sahnelerden sonra Deniz Göktürk’ün de belirttiği gibi kamera Turna’yı klostrofobik çerçevelemenin merkezine yerleştirir. Pencereden baktığında bile görüş alanı gri avluyla (2002, 250) ve çevredeki apartmanlarla sınırlanan Turna, sadece çok küçük bir aralıktan sokağı görebilir. Dolayısıyla evin içinde giderek sessizleşen, günlerini sadece camdan dışarı bakarak geçiren Turna, aidiyet hissettiği kültürel ve etnik kimliğin bir göstergesi olan saç örgüsünü keser ya da aynayı kapatarak kendi yansımaları engeller. Kimi zaman kadın karakterin mekânda kuşatılmasına dikkat çeken çerçeve içinde çerçeveler kimi zaman Turna’nın tedirginliğini ifade etmek üzere başvurulan yakın çekimler kimi zamansa ayna ve oyuncak bebek gibi metaforlar kullanılarak Turna’nın öznelliğindeki / kimliğindeki parçalanma ortaya konur. Günler ilerledikçe gerçeklikle ilişkisi giderek daha da sınırlanan Turna, evliliğiyle ilgili yaşadığı, onu dehşete düşüren başka travmatik anıları anımsamaya; gerçek ve hayal arasındaki sınırı yitirmeye başlar. 40 *Metrekare Almanya*’da travmatik semptomlara yönelik görsel ve işitsel unsurlar geriye dönüşler, rüya, anı ve halüsinasyonlar aracılığıyla sunulur. Filmde yavaşlatılmış hareket, bindirme, bulanıklaştırma gibi teknikler ve sesin ani değişimi aracılığıyla travmatik anılara geçiş yapılır. Deutsch’dan hareketle ifade edilirse, bu tarz anlarda “imgem ve bedensel duyumun” ağırlığı (akt. Hermann 2020, 47) dikkat çeker. Geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki sınırı yitiren Turna, bir çeşit “tekrarlama zorlanımına” (Russell’dan akt. Hermann 2020, 52) kapılır. Örneğin, dışarıdaki havai fişek sesleri ve gürültü Turna’ya, Dursun’la birlikte olduğu ilk geceyi hatırlatır. Bu korkutucu sahne, Dursun’un ilişki sırasında sara krizi geçirmesi, Turna’nın yardım çığlıkları ve odaya giren kadınların Dursun’a soğan koklatması gibi olaylar tarafından biçimlendirilir.

Turna’nın hamile kalması ve kocasının erkek çocuk özlemi de anlatıda bir diğer endişe kaynağı olarak ifade edilir. Turna, evin tüm perdelerini kapatıp kendini dış dünyadan yalıtıldığı sahnelerin akabinde, siyah çarşafı kadınlar tarafından etrafının sarıldığı, kadınların kendisine uzanan ellerinden kurtulmaya çalıştığı ve kocasının bir ışık huzmesi içinde elinde bebekle belirmediği bir kâbus görür. Yavaşlatılmış çekimle ve bulanıklaştırma tekniğiyle sunulan sahnelerin ardından Turna dehşet içinde uyanır ama bebeği ellerinde tutan siyah çarşafı kadınların ve kocasının ona dik dik baktığı halüsinatif imgeyi görmeye devam eder. Bebeğin oğlan olması ve kendisinden alınmasıyla ilgili olarak onu dehşete düşüren bu sahneler travmatik anda deneyimlenen bilişsel bozukluğa ve zamanın kesintisizliğine işaret eder. Hirsch’in de

belirttiği gibi, kronolojik akış kesintiye uğrar ve “zaman ‘parçalanmış ve kontrol edilemez’ hale gelir” (2008, 103). “Travmatik an, anormal bir hafıza formunda kodlanmıştır; bu da, hem uyanıklık durumu esnasında geçmişe dönüş olarak hem de uyku esnasında travmatik kâbuslar olarak, bilinçliliği kendiliğinden kesintiye uğratar” (Hermann 2020, 45-46).

Ayrıca kadın üzerindeki ataerkil denetimi vurgulayan bu travmatik sahne, siyah çarşafli kadınların temsili bağlamında Batı toplumundaki İslamiyet’le bağlantılı dinsel korkuya ve ötekileştirme süreçlerine kaynaklık eder. David Morley ve Kevin Robins’in, Almanlar’ın biz/siz karşıtlığını kurarken İslami ötekiyi referans noktası olarak aldığı görüşünü (2011, 144) doğrulayan film, Alman ulusunun Türklere ilişkin dinsel referanslar barındıran kaygılarını yeniden dolaşıma sokar. Hamid Naficy’nin de ileri sürdüğü gibi, Tevfik Başer’in kadını kocasının kurbanı olarak konumlandıran *Sahte Cennete Veda* (1989) ve *40 Metrekare Almanya* gibi filmleri, bir yandan ataerkil iktidarı eleştirirken diğer yandan Batı’nın Türkler ve Müslümanlarla ilgili önyargılarını destekler ve göçmenlere ilişkin sabit imgelerin/klişelerin yeniden üretilmesine neden olur (2001, 196).

Dolayısıyla filmin göç travması konusunda benimsediği bu temsil politikası, Batılı devletleri ayrıcalıklı kılan ve Almanya’da yaşayan Türkleri modernleşmesi gereken ötekiler olarak sabitleyen oryantalist bir söylemin izlerini taşır. Bu tarz imgeler filmin toplumsal cinsiyet politikaları bağlamında Doğu/Batı, geleneksel/modern karşıtlığı tarafından çerçevelenmesini beraberinde getirir. Almanya’da bir fabrikada çalışan ve sınırlı bir çevreyle iletişim kuran Dursun’un, modern bir ülkede yaşamının sonucunda deneyimlediği kültürel şok, yabancılaşma ve kendi vatanından uzakta kimlik edinmede yaşadığı güçlülükle bağlantılı olarak ortaya çıkan travması, onun yas tutmasını engeller ve kültürel ve ulusal özü kaybetmeye ilişkin yaşadığı endişelerle bağlantılı olarak melankolik bir kimlik edinmesine neden olur. Freud, bir kişinin ya da ülke, özgürlük gibi soyut değerlerin kaybının yası tutulamadığında, melankolinin oluşacağından bahseder. Böylece kaybın/nesnenin özellikleri benlikte korunmaya devam edilebilir, yitik nesne “ben içinde yeniden inşa edil(ir)” (2001, 89-90; 2013, 243). Burada da yabancıyla karşılaşma travmatiktir ve aynı anda içe kapanma/ulusal kimliği sabitleme arzusu ve düşmanlaştırma/ötekileştirme yaratır. Dursun’un Almanlara yönelik “Sen bu Alamanları bilmezsin. Mikrop bu millet, mikrop. Evlilik nedir bilmezler; sevgi nedir, namus nedir bilmezler. K..çları başları açık sokaklarda dolaşırlar” sözlerinde de görüldüğü üzere milliyetçilikle ve erkeklikle

ilgili savunmacı tepkiler oluşur. Joanne Nagel'in milliyetçilerin kadının cinselliğine büyük bir dikkat sarf ettiği görüşünün doğrulandığı filmde (2004, 84) Dursun'un ulusal kimlik krizi erkeklik krizine dönüşür ve "kadının namusunu koruma" çerçevesinde açığa çıkan erkeklik performansına zemin hazırlar. Anlatıda kadına yönelik şiddetin de kültürel otantikliği/saflığı ve ulusal kimliği/erkekliği koruma refleksiyle devreye sokulduğu görülür. Alman hükümetinin desteklediği sosyal yardım uygulamalarına karşı çıkan ve karısının elinden alınacağından ya da kaçacağından endişe duyan Dursun, din, ahlak ve namus gibi değerler üzerinden biz/siz karşıtlığı kurar ve akışkanlığı engelleyerek, kültürel ve etnik sınırları homojenleştirmeye çalışır. Karısının dışarı çıkmasına izin vermediği gibi eve de din hocası dışında kimseyi kabul etmez. Bu bağlamda Dursun'un, göç deneyiminin ve yabancıyla karşılaşmanın neden olduğu kayıplarla "yitirilmiş evi", hayali ulusal bütünlüğü inşa etmeye çalışan, milliyetçi/komplocu bir dünya görüşünü meşrulaştıran yeniden kurucu nostalginin temsilcisine (Boym 2009, 75, 78-79) dönüştüğü söylenebilir. Ulusun/hayali cemaatin yitirilmesine dayalı endişeler, göç deneyimiyle yaşanan bütünlük kaybı ve travmatik yarılma, daha önce King'den yola çıkılarak ifade edildiği gibi, yaşanan travma karşısında saldırganlığın rasyonelleştirilmesi (2012) sürecini başlatır. Svetlana Boym'un deyişiyle;

Evin paranoyakça yeniden inşası zulmetme fantazisine dayalıdır [...] 'Biz' (komplo teorisyenleri) nedeni ne olursa olsun modern dünyada kendimizi emniyette hissetmeyiz ve kendi talihsizliklerimize bir günah keçisi [...] buluruz. Nefretimizi onlara da yansıtır, onların da bizden nefret ettiklerine ve bizi yok etmeye çalıştıklarına inanmaya başlarız. 'Onlar' 'bizim' eve dönüşümüzü engellemek için komplo kurarlar, dolayısıyla 'biz' de 'bizim' hayali cemaatimizi yeniden kurmak için 'onlara' karşı komplo kurmak zorundayız (2009, 79).

Yine filmde bazı Almanların da göçmenlere karşı olumsuz ya da duyarsız bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Almanlarla aynı apartmanda yaşayan Turna'nın kilitli olduğu süre zarfında karşı apartmanda oturan Alman bir çocukla iletişim kurma çabasının annesi tarafından engellenmesi ya da yardım istediği Alman komşusunun onu anlamadığını ifade ederek kapıyı yüzüne kapatması, göçmenlere yönelik ayrımcılığa ve empati eksikliğine işaret eder. Böylece aynı mekân paylaşımlarına karşın ev sahibi ülke vatandaşları ve göçmenler arasında herhangi bir etkileşim kurulamadığının gösterilmesi aracılığıyla sosyal ayrışma vurgulanır.

Ancak filmde göçmenlere ya da ev sahibi ülke vatandaşlarına ilişkin bu tarz

sunum biçimleri, kendi içine kapanan, iki ayrı, özcü, homojen kültürel kimlik tasavvurunun oluşmasına kaynaklık eder. Deniz Göktürk de *40 Metrekare Almanya* ve daha birçok filmde ortaya çıkan göçmen temsillerinin, kültürel klişelerle bağlantılı olduğunu ifade eder. Bu filmler aracılığıyla entegrasyon siyasetinin desteklenmesi için bir “getto kültürü” ortaya konulur. Kocaları, babaları ve kardeşleri tarafından denetim altına alınan, kamusal alana çıkışı sınırlandırılan ve kapalı mekânlarda yaşamlarını sürdüren Türk kadınlar çifte kurbanlara dönüştürülür. Yazara göre bu tarz temsiller, “melezlik hazları” içermez ve göçmenlere yönelik sahte bir şefkate işlerlik kazandırır (Göktürk 2003, 182-186; Göktürk 2002, 250). Dolayısıyla “göçmenler ve yerli halk arasında bölünmüş dikotomik bir dünya imgelemi” (Yaren 2008, 121) ortaya çıkar. Ayrıca bu tip temsiller göçmen kadınların yardıma muhtaç kurbanlara dönüştürülmesi aracılığıyla ev sahibi ülke vatandaşlarının ayrıcalık ve otorite elde etmesini mümkün kılar. Batılı öznenin norm olarak belirlendiği bu anlatı biçiminde, sessizleştirilen göçmen figürü (özellikle göçmen kadın) faillikten yalıtılır ve modernleştirilmesi, kabullenilmesi ve empati kurulması gereken edilgen nesnelere olarak konumlanır.¹⁴ Dolayısıyla Ticktin ve Ahmed’in de belirttiği üzere, ötekinin acısıyla merhamet temelinde bağlantı kurulması, eşitliğe dair politik bir bilinç sunmadığı gibi; “bağış yapan özne(yi)” de ötekiler karşısında üstün kılar (Ticktin’den aktaran Çelik-Rappas 2017, 83; Ahmed 2015, 34-35). Ahmed’in deyişiyle; “Kötü hissi iyi hisse (nefreti sevgiye, kayıtsızlığı sempatiye, utancı gurura, umutsuzluğu umuda) dönüştürmek her zaman adaletsizliğin bedelini ödemez. Aslında bu dönüşüm telafi etmek istediği şiddet formlarını yineler, çünkü hissin öznesi ile nesnesi arasındaki, hissin yayılmasıyla yinelenmiş olan ayrımı destekler” (2015, 241).

Filmin sonunda, Dursun’un banyo yaparken kriz geçirmesi ve ölmesi, Turna’nın hapis hayatı yaşadığı evden dışarı çıkmasını mümkün kılar. Ancak kamera Turna’nın adımlarını takip ederken görüş alanını apartmanla sınırlandırır. Filmin Turna’nın apartmandan çıkışıyla sonlanması, yabancı bir ülkede dil bilmediği için Almanlarla iletişim kuramayan ve gidecek yeri olmayan kadın karakterin yersiz yurtsuzlaşmasını ifade eder. Burns’ün de altını çizdiği üzere filmin açık uçla bitirilmesi aracılığıyla dışarıda Turna’yı bekleyen yeni sorunlar vurgulanır (2007, 5). Kadın karakterin gerek ataerkil denetim gerekse Almanların dışlayıcı tutumu nedeniyle eyleme geçmekte

•••

14 Avrupa sinemasında mültecileri acı çeken, savunmasız ve edilgen kurbanlar olarak sabitleyerek onlara yardım eden beyaz, Batılı karakterlerin merhamet temelinde ayrıcalık elde etmesini mümkün kılan filmlere ilişkin bir tartışma için bkz. Çelik- Rappas, 2017.

zorlanması, Ahmed'in belirttiği, mekânların heteronormatif ve ırksal politika gibi gerekçelerle sınıflandırılması sonucunda açığa çıkan korku hissine işaret eder. Yazarın da ileri sürdüğü üzere, korku bazı bedenlerin kamusal alanda rahatlıkla hareket etmelerinin ve hâkimiyet kurmalarının diğerlerinin sınırlandırılmasına bağlı olduğunu açığa çıkarır. Dolayısıyla filmde de kadın karakterin dışarı çıkma korkusunun, "bedensel ve sosyal alanı(n) birbirine hizalanarak [...] işle(mesine)" göndermede bulunduğu söylenebilir (Ahmed 2015, 93). Kadın karakter, ev sahibi ülkenin bakış açısından modernleştirilmesi gereken öteki figürüne dönüştürülür ve bu otantik kimlikle kamusal alanın ona kapalı olduğu ortaya konur. Filmde her ne kadar bazı Almanların dışlayıcı bakışları eleştirilse de asıl sorun kültürel uyumsuzluk olarak tanımlanır. Sonuç olarak *40 Metrekare Almanya* göçle birlikte ortaya çıkan travmatik kayıpları ve acıları sergilerken, her iki ulusal kimliği de sabitler ve özellikle erkek karakterin yabancı bir kültüre uyumsuzluğunu, ırkçılık ve ataerkil ideolojiyle eklemlenen/birleşen savunmacı tepkilerini vurgulayarak ve olumsuzlayarak yaşanan travmanın üstesinden gelme yolunun asimilasyon olduğunun altını çizer. "Asimilasyonun, bir yaşam stratejisi ve vizyonu olarak kabul edilmesi, mevcut hiyerarşinin, bunun meşruiyetinin [...] tanınması" (Bauman 2003, 141) ise uyumsuzluk ile göçmenin yetersizliği arasında bir bağlantı kurulmasına ve erkek göçmenin melankolik kimlik üstlenmesinde etkili olan ırkçı bakışın ya da yapısal eşitsizliklerin görünmez kılınmasına neden olur. "Kendi yarasına takılan ve yatırım yapan göçmen(in) sosyal ve cinsel şiddetin kaynağı ol(duğu)" (Ahmed 2016, 194) ve toplumsal bütünlük için tehdit oluşturduğu vurgulanır. Bauman'ın deyişiyle, "ayrımcılık, bu kesimlerin kendi eksikliklerine, kusurlarına ve tam da 'ötekilik'lerine referansla örtbas edili(r)" (2003, 141) ve Batılı devletlerin siyasi ve kültürel hegemonyası onaylanır.

Almanya Acı Vatan

Almanya Acı Vatan ise Almanya'da bir fabrikada işçi olarak çalışan Güldane'nin (Hülya Koçyiğit) Almanya'ya göç etmek isteyen hemşerisi Mahmut'la (Rahmi Saltuk) yaptığı anlaşmalı evliliğin zamanla gerçek bir evliliğe dönüşmesini ve Almanya'daki güç yaşam koşullarının karakterlerde yarattığı değişim ve krizleri anlatır. Gerek karakterlerin deneyimleri gerekse olay örgüsü devam ederken Almanya'ya göç eden kişilerin ya da Türk yetkililerin üst ses olarak filme eklenen tanıklıkları, kurmaca hikâyenin ulusal travmanın bir alegorisi olarak okunmasını mümkün kılar. Filmde sunulan travmatik imgeler, Barocco'dan hareketle ifade edersek, tekil bir olayın temsili olmanın ötesine

uzanır ve göçe dair kolektif deneyimin bir parçasına dönüşür (2022,198). Türk işçilerin kayıplarının yasını tutma yetersizliği ve travmatik deneyim sonucunda yaşadığı melankoli dikkat çeker. Bu noktada Eugenio Borgna'nın vurguladığı, dış dünyayla iletişimini kaybeden, kendi sınırları içine çekilen, parçalanma ve acı tarafından ele geçirilen (2014, 12, 86-88) göçmen kimliği ortaya çıkar. İşçilerin tanıklıkları göçün travmatik deneyime dönüşümünde etkili olan sömürü, ayrımcılık ve yetersiz yaşam koşullarını (Ainslie vd. 2013, 674) ve göçmenin farklı olanla karşılaşması sonucunda yaşadığı zulmedilme kaygısı ile depresyonu açığa çıkarır (Grinberg & Grinberg 1984, 13).

Birinci İşçi: Yabancı olduğumuz için ikinci insan olarak muamele görürdük. İkinci insan muamelesi yani bugün beyaz siyah ayrımı.

İkinci İşçi: Burda modern köle hayatı yaşıyor.

Türk genci: Bu Almanya benim gibi [...] gençleri baştan çıkaran bir bataklık.

Üçüncü İşçi: Neticede insan biliyor hapishaneye geleceğini.

Türk Yetkili: [...] Sorunun özü bence entegrasyon sorunu. Daha doğrusu bunu Türkçe somutlaştıracak olursak toplumsal uyum sorunu.

Almanya Acı Vatan'da göçün travmatik niteliği, yaşanan kültürel ve ekonomik kayıplar, ailelerdeki parçalanma, gençlerin melezleşme tehlikesi, göçmen kadınların kocaları/sevgilileri tarafından denetim altına alınması, Türk erkeklerin yabancı kadınlarla birlikte olması, modern kent yaşamında ve kapitalist ekonomi düzeninde yaşanan sömürü ilişkileri ve yabancılaştırma aracılığıyla sunulur. Türk göçmenlerin Almanya'da insani yaşam koşullarına sahip olmadığı, bedensel bütünlüklerinin ihlal edildiği ve ekonomik sorunlarla mücadele etme konusunda herhangi bir faillik üstlenemediği vurgulanır. Yeterince hızlı olmadıkları gerekçesiyle işten çıkarılmalarının ve yerlerine makinelerin geçecek olmasının işsizlik korkusu yarattığına ve bu durumun onları her tür sömürü ilişkisine maruz bıraktığına dikkat çekilir. Karakterlerin yaşadıkları kimlik krizi ve özellikle ilgili deneyimledikleri parçalanma ise geriye dönüşler, rüyalar, hayaller, baş dönmesi, göz kararması, denge kaybı, yankılanan ve tekrar eden sesler işitilmesi gibi fiziksel semptomlar aracılığıyla ifade edilir. Özellikle Almanya'ya göç eden işçilerin Ainslie ve diğer yazarlardan hareketle ifade edersek, tanıdık mekân/yer duygusunu yitirmesine ek olarak benlik duygusunun bir parçasını oluşturan seslerin ve daha önceden alıştıkları yaşam ritminin kaybının (2013, 665) görselleştirilmesinde kısa kesmeler, görüntü içindeki harekete paralel olarak baş dönmesi etkisi yaratan hızlı çevrilmeler, optik kaydırmalar, karakterlerin yabancılaştırmasını vurgulayan bakış açısı çekimleri, yakın ve ayrıntı çekimler, yankılanan kahkahalar ve çan sesi gibi bir sonraki sahneye sarkan sesler kullanılır.

Filmin temel karakteri Güldane'dir. Almanya'da geçen ilk sahnelerde daha fazla para kazanma hırsıyla¹⁵ ve daha iyi yaşam koşullarına sahip olma hayaliyle Almanya'ya geldiği görülen Güldane'nin hem fabrikadaki yüksek ve seri üretim beklentisi hem de Almanya'da yalnız bir kadın olmasından dolayı maruz kaldığı tacizler nedeniyle, zamanla bir çeşit kriz/parçalanma hali yaşadığı vurgulanır. Kadın karakter, yeniden bir bütünlük kurma özlemiyle krizin çözümünü anlaşmalı evlilik yaptığı Mahmut'un korumasına sığınmakta ve aile kurmakta arar. Ancak aile, travmanın güvenli kodlarla çözüme kavuşturulduğu birçok melodram filminin (Kaplan & Wang 2008, 9) aksine kültürel ve tarihsel travmaya yönelik bir iyileşme ya da kapanma sağlamaz. Bütünlük kurma arayışı, travmatik çatışmanın ve yabancılaşmanın derinleşmesiyle sonuçlanır. Kadın karakterin evlenmesi kapitalist sömürünün yanı sıra ataerkil bir baskıya da maruz kalmasına neden olur. Başlangıçta mutlu görünen çift, Mahmut'un Alman bir kadınla ilişki kurması, sık sık kumar oynaması ve Güldane'nin hamile kalmasıyla sorunlar yaşamaya başlar. Mahmut hem karısının bebeği doğurmasını istemez hem de parasına el koyduğu Güldane'nin boşanma isteğine karşı çıkar. Bunun üzerine Güldane çocuğu için güvenli bir gelecek oluşturabilmek adına Türkiye'ye dönme kararı verir. Ancak onun bu çabası havaalanında yaşadığı bir saldırı sonucunda daha önceden bastırıldığı travmatik anıların geri dönüşüyle kesintiye uğrar. Bir Alman'ın, elindeki yük taşıma arabasını itmesiyle yere düşen Güldane, tekrar ayağa kalkacak gücü bulamaz, zihinsel kontrolünü kaybeder. Güldane, ani kesmelerle vurgulanan görüntüler aracılığıyla; onu taciz eden erkeğin gülümsemesini, kendisini aldatan kocasını ve fabrikada sürekli olarak hata yapan numaraları tekrarlayan makineyi hatırlayarak histeri krizine girer. Önce ağlayan, daha sonra ise gülmeye başlayan Güldane, iç sesi aracılığıyla işittiğimiz, Almanya'daki döngüsel, rutin yaşama ve mekânsal kısıtılmışlığa işaret eden "ev, metro, fabrika, vida" kelimelerini tekrarlayarak bir çeşit çılgınlığa sürüklenir. Dışlamacı bakış, ataerkil iktidar ve kapitalist üretim sisteminin kadın karakterin travmatik deneyiminin temel nedenleri olarak konumlandığı sahnede, kullanılan imgelerin travmanın üç farklı zamansal diliminin bir araya getirilmesini mümkün kıldığı söylenebilir; "travmatize edici deneyimin şimdiki zamanı", hatırlamanın geçmişi ve deneyimin

•••

15 F. Neşe Kaplan'ın da belirttiği üzere, başlangıçta Almanya'dan aldığı ürünleri köyünde satan Güldane'nin materyalist kültüre katkı sağladığı ve tek amacının daha fazla para kazanarak Türkiye'de mülk sahibi olmak olduğu görülür (2017, 187-188). S. Ruken Öztürk'ün deyişiyle; "para canlısı, gözü Almanya'dayken sürekli para biriktirip yatırımlar yapmaktan başka bir şeyi görmeyen, bir anlamda tüccar zihniyetine sahip bir kadındır" (2004, 33).

“özüm senmesinin geleceği” (Baracco 2022, 197). Dolayısıyla, film böylelikle ne orada yaşamının ne de geriye dönüşün artık mümkün olduğunu ifade eden bir görüntüyle kapanır. Neşe Kaplan’ın da ileri sürdüğü gibi, Güldane’nin ülkesine geri dönse bile yabancılaşmayı aşamayacağı vurgulanır (2017, 191).

Filmde Almanya’ya daha iyi bir yaşama kavuşma hayalleriyle giden karakterlerin ertelenen hayatlarından dolayı yaşadıkları kayıp duygusu ve umutsuzluk, göçün travmaya dönüşümünü ifade eder. Harper ve Lantzn’in de belirttiği gibi, mekânsal yer değişimi göçmen için parçalanma, kimlik krizi ve boşluk duygusu yaratan bir kesinti hali olarak konumlanır (akt. Berger & Weiss 2003, 23). Göçmenin yetersiz fiziksel koşullar, ayrımcılık ve sömürü nedeniyle kayıplarının yasını tutamadığı, yeni nesne ilişkileri ve benlik yapısı geliştirmekte başarısız olduğu ve Amara’nın da işaret ettiği üzere, travmatik deneyimin tekil bir felakete ilişkili olmaktan çok bir süreklilik halini alıp gündelik yaşamdaki rutin ilişkilere sirayet ettiği görülür (2021, 829-830). Örneğin çöp toplayan ve işindeki başarısından dolayı madalya kazanan bir karakter, Türkiye’ye döndüğünde ne yapacağı sorusuna “Öleceğim [...] Bu çalışmaya can mı dayanır?” yanıtını verir. Yine Güldane’nin çalıştığı fabrikadaki seri üretim ve işçilerin hep daha fazlasını kısa bir sürede üretmesini gerektiren yüksek performans beklentisi, makine yığınları arasında çalışan işçileri mekânda kuşatan ve hızlı bir ritimle kurgulanan klostrofobik bir görsel düzenlemeyle sunulur. Almanya’da kapitalizmin daha fazla kar elde etmeye yönelik teknoloji kullanımı, işçinin emeğine ve üretim sürecine yabancılaştığı bir çeşit travmatik etki doğurur. Nilüfer Talu’dan hareketle özetleyecek olursak, “üretimini standartlaştırmak” için kullanılan fordist yöntemler, bireysel kimliğini kaybeden, mekanikleşen işçiyi yaratır (2010, 142). Üretim koşulları ve işçileri gözetleyen, üzerlerinde denetim kuran ve sürekli olarak hata yapan numaraları tekrarlayan büyük makineler, işçilerin histerikleşmesine neden olur. Özellikle filmin son sahnelerinde Güldane’nin makineyle hesaplaşma niteliği taşıyan eylemleri bu histeriyi açığa çıkarır. Güldane üstüne doğru gelen makineyle çarpışır ve görevinin başına dönmesini, aksi takdirde işsiz kalacağını söyleyen görevliye “*Nein* (Hayır)” diyerek bağırır.

Öte yandan filmde göçmenler için klostrofobi yaratan tek mekân fabrika olarak sunulmaz. Mahmut’un Almanya’ya ayak bastığı ilk sahnelerde de görülebileceği gibi, karakterin deneyimlediği kültürel şok ve yabancılaşma, kent hayatının hızına uyum sağlayamamasıyla, karşıdan karşıya geçerken yaşadığı zorlanmayla, yabancı bir kültürün göstergelerini ve dilini anlayamamasıyla, alışveriş merkezinin ve yüksek binaların neden olduğu

denge kaybı ve sıkışma hissiyle, Mahmut'un hızlanan kalp ritmiyle, yüksek volümlü işittiği gülüşmeler ve yabancı seslerin yarattığı kaygıyla ifade edilir; kameranın Mahmut etrafında 360 derece çevrindiği; optik kaydırmalarla Mahmut'un yüzüne yaklaşıp uzaklaştığı ya da yakın, ayrıntı, bakış açısı çekimi gibi farklı kamera açılarının kullanıldığı sahnelerde karakterin yaşadığı algısal sorunlar anlatılır. Bu durum, Georg Simmel'in kent hayatının ritmine ilişkin tespitleriyle paralellik taşır. Georg Simmel kent hayatına özgü sürat ve çeşitliliğin kasaba hayatının algısal boyutuyla karşıtlık kurduğunu ifade eder. Yazara göre "hayatın ve duyuşal-tinsel imgelerin ritmi, kasabalarda daha yavaş, daha alışıldık, daha düzenlidir. Metropol, farklılıkları kaydeden bir varlık olan insandan, kasaba hayatına göre daha başka bir bilinçlilik miktarı talep eder" (2011, 86). Burada da Mahmut'un yabancı bir ülkede deneyimlediği kent hayatı köydeki tekdüze yaşamıyla karşıtlık kurar ve kentte deneyimlediği algısal çeşitlilik ve hissettiği endişe sonucunda ulusal kimlik ekseninde yaşadığı narsisistik kayıplar açığa çıkar. Almanca bilmediği için çevresindekilerle etkileşim kuramayan Mahmut'un, ev sahibi ülkedeki dışlayıcı bakışı cisimleştiren bir Alman ve Alman toplumunda kendisi gibi ötekileştirilen siyahi bir figür karşısında gösterdiği farklı tepkiler, ulusal kimlik krizine işaret eder. Yardım istediği bir Alman'ın elindeki kâğıdı yere fırlatması karşısında herhangi bir tepki gösteremeyen Mahmut'un, ona yardım etmek isteyen bir siyaha "Get lan Arap, anlamıyon sen" diyerek çıkışması, kendisine yöneltilen ırkçı bakışı yerli halk tarafından ötekileştirildiği düşünülebilecek bir başka kimliğe yansıtarak bertaraf etme/siyah figürü kendisinden daha düşük bir statüye yerleştirme çabasına karşılık gelir. Bu bağlamda Mim Sertaç Tümtaş'ın nöbetleşe dışlama kavramının, filmde biraz daha farklı bir içerikle de olsa geçerlilik kazandığı söylenebilir. Tümtaş'ın nöbetleşe yoksulluk kavramından yola çıkarak geliştirdiği nöbetleşe dışlama kavramı, etno-kimlik meseleleriyle ilgili, daha önceden sosyal dışlanmayı yaşamış farklı etnik ya da dinsel grupların şehre/ülkeye yeni gelen gruplara aynı ırkçı bakışı yöneltmesine karşılık gelir (2020, 75, 93). Ancak filmdeki dışlama-içerme dinamiklerinden de görüldüğü üzere, süreç her zaman bu şekilde gelişmez. Filmde siyahi bir figürün ülkeye yeni gelen Türk göçmen tarafından dışlanması; göçmen grupların birbirlerini ötekileştirmesinde her zaman şehre/ülkeye geliş sırasının belirleyicilik taşımadığını gösterir. Etnik önyargıların veya dışlayıcı bakışın kimi zaman statüyü artırmak ya da değer kaybını telafi etmek için yeni gelen göçmenler tarafından da daha önceden yerleşiklik kazanan göçmenlere karşı kullanılabileceği görülür.

Ayrıca filmde Mahmut'un şehirde yaşadığı yabancılaşmada dinsel

aidiyetlerin farklılaşmasının da önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir. Mahmut'un bakış açısından alt açıyla görüntülenen kilise imgesi ve yükselen çan sesleri korkutucu ve tedirgin edici bir etki yaratmak üzere kullanılır ve iki kültürel/ dinsel kimlik arasındaki karşıtlığa dikkat çeker.

Yönetmen, göçmenlerin bakış açısından hem Kreuzberg'de yaşanan içe kapanma ve gettolaşma sürecini anlatarak göçmenlerin ertelenmiş hayatlarından ötürü çektikleri acıyı ve umutsuzluğu vurgular hem göç sürecinin neden olduğu uyum sorununu ve yabancılaşmayı modern-geleneksel karşıtlığı çerçevesinde değerlendirir hem de etkilene endişesinden hareketle gençlerin iki kültür arasındaki geçişkenliğini sorunsallaştırır. Gençlerin iki kültür arasında kalmasını bir problem olarak sunan film, üst ses aracılığıyla entegrasyonun gerekliliğini vurgulasa da çelişkili biçimde melezleşme, kültürler arası etkileşim gibi unsurlar söz konusu olduğunda kültürel saflığı korumadan yana tavır gösterir. Filmde Türk göçmenlerin kimi zaman uyumlandığı ekonomik sömürü düzenine dikkat çekilse de modernleşmenin ve kapitalist ekonomi anlayışının tehlikelerinin ahlaki bir çerçevede Mahmut'un karısını aldatması aracılığıyla sunulduğu; göçün travmatik bir deneyime dönüşümünde Türk erkeklerinin Alman kadınlarla birlikte olmasının, değer yitimi ve yozlaşmanın etkili olduğu görülür.

Sonuç olarak *40 Metrekare Almanya*'dan farklı olarak filmde, göç travmasını aşmanın bir yolu olarak asimilasyon ya da nostaljik bir hissiyatı içeren, anavatanın idealize edilmesine dayalı bir geriye dönüş önerilmez. Almanya'daki makineleşme, bireyselleşme ve materyalizmin olumsuzlanması aracılığıyla kapitalizmin ve aşırı modernleşmenin tehlikeleri ortaya konurken, karakterlerin parçalanmış bir kimlikle eşikte sunulması, var olan koşullarda bu travmayı aşmaya yönelik herhangi bir sağaltımın olmadığına altını çizer. Kaplan ve Wang'ın travmayı konu alan filmlerde izleyiciye önerilen pozisyonlardan biri olduğunu ileri sürdüğü, karakterin yaşadığı travmayla empati kurulmasını sağlayan tanıklık (2008) devreye sokulur ve maddi koşullar değişmediği sürece bu travmadan çıkış yolu olmayacağı vurgulanır. Filmin göç travmasını tarihsel ve toplumsal arka plan bilgisi eşliğinde sunması, seyircinin "boş empati(yle)" yetinmeyip adaletsizlikle yüzleşmesini mümkün kılar.¹⁶

•••

16 Kaplan'ın travmanın arka planına dair bilgi sahibi olunmaksızın sadece yardım etme motivasyonunu ortaya çıkaran "boş empati" ve bağlam bilgisini içeren ve adaletsizlikle yüzleşmeyi mümkün kılan tanıklık arasında yaptığı ayrım için bkz. Kaplan 2005.

Sonuç

Göçmenlik daha önce de belirtildiği gibi, her türlü özcü kimlik tanımının ötesinde hareket etme kabiliyetini ifade eden; melezlik, akışkanlık ve daima eşikte olma niteliğiyle öne çıkan bir deneyim olarak tanımlanabilir. Farklı kimlik karşılaşmalarına imkân sağlamasıyla hem aidiyet hissedilen ulusun hem de göç edilen ev sahibi ülkenin coğrafi ve kültürel sınırlarının aşınması için potansiyel sunar. Ancak burada çözümlenen filmlere bakıldığında, göç sürecinin ve göçmen kimliğinin bu potansiyelinin değerlendirilmediği; iki homojen ulusal coğrafya tasarımı sunulduğu ve göçmenin arada/askıda kalmış konumunun bir travma anlatısı çerçevesinde sabitlendiği görülür. Göç deneyimi ulusal kimlik krizi yaratırken bu kriz, Batı'yla karşılaşmanın neden olduğu eksiklik hissi ya da ulusal kimliği koruma refleksiyle çerçevesizdir. Göçmenin yabancı bir ülkede deneyimlediği ekonomik şiddet, izolasyon, sıra özlemi ve yabancılaşma özneliğinin parçalanması üzerinden sunulur ve kültürel alışverişi yadsınır. Örneğin *Almanya Acı Vatan*'da, Güldane'nin geçici de olsa yabancı bir ülkede yaşam kurma çabasının hem kapitalist sömürü ilişkileri hem de tanıdık ve tanıdık olmayan erkeklerin şiddet içeren eylemleriyle kesintiye uğraması göçün travmatik niteliğine işaret eder ve maddi koşullar değişmediği sürece travmanın sağaltımının mümkün olmadığı vurgulanır. Filmde aşk, aile kurma ya da annelik deneyimi aracılığıyla travmanın üstesinden gelmeye yönelik bir çözüm sunulmaması, melodramatik kapanımı engeller. Göçmenlerin Almanya'da yaşadığı olumsuz deneyimlerin üst ses olarak anlatıya dâhil edilmesi ve yetkililerin açıklamaları Almanya'ya işçi göçünün toplumsal ve tarihsel bellekte olumsuz bir işlev taşımasını mümkün kılar. Göçün travma anlatısı çerçevesinde temsil edilmesi, ulusal/kültürel geleneği kaybetme, Batı'dan etkilenme gibi endişeleri açığa çıkarır ve bu endişeler kadın ve erkek karakterlerin maddi ilişkilere bağımlılığı ve bu bağımlılığın yol açtığı hınç duygusu kapsamında ifade edilir. Ayrıca filmde erkek karakterlerin Almanya'daki yaşama uyum sağlamasına dair endişenin Alman kadınlarla evlilik dışı cinsel ilişkiler yaşama ya da seks ürünleri satan dükkânlara gitme biçiminde sunulması Batılılaşma ve ahlaki yozlaşma arasında bir eşitleme yaratılmasına neden olur.

40 *Metrekare Almanya* ise göçün travmaya dönüşümünü kadınların ataerkil düzen tarafından kurban edilmesi, erkek göçmenin Türk ulusal kimliğini sabitlemeye yönelik özcü kimlik performansı ve entegrasyonun başarısızlığı üzerinden ele alır. Oryantalist bir alt metin taşıyan filmde, Dursun'un yabancı bir kültürle karşılaşmasının neden olduğu travmatik

kayıpların ve şokun melankolik bir etki yarattığı ve bu durumun, ulusal kimlikle ilişkili biçimde inşa edilen erkekliği koruma kaygısıyla hem içe kapanmaya hem de kadınlara yönelik saldırganlığa yol açtığı vurgulanır. Erkek karakterin, karısının Almanlarla etkileşimini sınırlandırması ve onu eve hapsedmesi göçmenin Alman kültürüne uyumsuzluğuna işaret eder. Ayrıca göçmenin geleneksel kimliği ve Batı kültürü karşısında yetersizliği ifade edilirken dinsel farklılaşmanın da önemli bir rol oynadığı, eve gelen hoca ve siyah çarşafli kadınlar aracılığıyla İslamiyet korkusuna göndermede bulunduğu ve özcü biçimde sabitlenen iki farklı coğrafya ve dinsel kimlik vurgusu yapıldığı görülür. Bu doğrultuda erkek ve kadın karakterin göçün travmasına karşı farklı tepkiler vermesi dikkat çeker. Erkek karakterin yabancı bir coğrafyada ulusal kimliği korumaya yönelik melankolik bir varoluş ortaya koymasına ve kayıplarını şiddet içeren eylemlerle bertaraf etme çabasına karşılık farklı kültürlerle etkileşim konusunda daha açık olan ancak kocası tarafından engellenen kadın karakterin, maruz kaldığı ataerkil baskı sonucunda zihinsel bütünlüğünü kaybetmesine neden olan, onu dehşete uğratan kâbuslardan mustarip olduğu görülür. Ayrıca filmde Turna'nın kocasının ölmesinin bile Almanlarla ilişki kurmasını mümkün kılmamasının, kadın karakterin hapisane hayatı yaşadığı apartmandan çıksa bile gidecek yerinin olmamasının kültürel alışveriş, akışkanlık ve melezlik kavrayışını bertaraf ettiği ve "kültürel açıdan geri kalmış" göçmenin ancak asimilasyonla travmatik yarılmayı aşabileceğinin ima edildiği söylenebilir.

Kaynakça

- Abadan-Unat, Nermin. 2002. *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ahmed, Sara. 2015. *Duyguların Kültürel Politikası*. Çeviren Sultan Komut. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ahmed, Sara. 2016. *Mutluluk Vaadi*. Çeviren Deniz Mayadağ. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ainslie, Ricardo C. vd. 2013. "Contemporary Psychoanalytic Views on the Experience of Immigration." *Psychoanalytic Psychology* 30 (4): 663-679. <https://doi.org/10.1037/a0034588>
- Akalın, Ayşe. 2018. "Açık, Döner, Mühürlü Kapılar: 20. Yüzyılda Batı/Doğu Ekseninde Emek Göçünün Seyri." *Küreselleşme Çağında Göç: Kavramlar, Tartışmalar* içinde, editör S. Gülfer İhlamur-Öner ve N. Aslı Şirin Öner, 89-106. Ankara: İletişim.
- Alkın, Ömer. 2020. "Post-Migrant Memory Culture and Media History, The Figure of the Migrant in Turkish Cinema." *Please Rewind: German-Turkish Film and Video Culture in Berlin* içinde, editör Maike Suhr, 25-35. Berlin: Archive Books.
- Alkın, Ömer. 2021. "Postmigrant Media Futures." *Necus: European Journal of Media Studies* 10 (2): 113-120. <https://necus-ejms.org/postmigrant-media-futures/>
- Amara, Ahmed Ben. 2021. "A 'Phantom Pain': The Insidious Trauma of Migration in Fadia Faqir's *My Name is Salma*." *English Studies* 102 (6): 828-846. <https://doi.org/10.1080/0013838X.2021.1966965>
- Baracco, Alberto. 2022. "Conclusion: Visual Aesthetics of Trauma." *Italian Experiences of Trauma through Film and Media* içinde, editör Alberto Baracco ve Rosario Pollicino, 197-199. Newcastle upon Tyne :Cambridge Scholars Publishing.
- Başçı, Pelin. 2017. *Social Trauma and Telecinematic Memory: Imagining the Turkish Nation since the 1980 Coup*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Modernlik ve Müphemlik*. Çeviren İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, James.1997. "Trauma and Literary Theory." *Contemporary Literature* 38 (3): 569-582.
- Berger, Roni ve Tzipi Weiss. 2003. "Immigration and Posttraumatic Growth-A

- Missing Link." *Journal of Immigrant & Refugee Services* 1(2): 21-39.
https://doi.org/10.1300/J191v01n02_02
- Borgna, Eugenio. 2014. *Melankoli*. Çeviren Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: YKY.
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Çeviren F. Burak Aydar. İstanbul: Metis.
- Brubaker, Rogers. 2009. *Fransa'da ve Almanya'da Vatandaşlık ve Ulus Ruhu*. Çeviren Vahide Pekel. Ankara: Dost Kitabevi.
- Burns, Rob. 2007. "Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity." *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 15 (1): 3-24. <https://doi.org/10.1080/09651560701241362>
- Caruth, Cathy. 1995. "Introduction." *Trauma: Explorations in Memory* içinde, editör Cathy Caruth, 3-12. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Çelik-Rappas, İpek A. 2017. "Refugees as Innocent Bodies, Directors as Political Activists: Humanitarianism and Compassion in European Cinema." *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos Emociones y Sociedad* 23 (9): 81-89.
- Çipe, Kemal (2021). "Ulusaşırı Türk Sineması." *Göç Dergisi* 8 (3): 383-405.
- Depeli, Gülsüm. 2010. "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi." *Kültür ve İletişim* 13(2): 9-39.
- Erder, Sema. 2006. *Refah Toplumunda Getto*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Freud, Sigmund. 2001. *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*. Çeviren Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis.
- Freud, Sigmund. 2012. *Musa ve Tektanrılı Din*. Çeviren Oya Kasap. İstanbul: Say.
- Freud, Sigmund. 2013. "Yas ve melankoli." Çeviren E. Kapkın ve A. Tekşen. *Metapsikoloji içinde*, 243-259. İstanbul: Payel.
- Goankar, Anna Meera vd. 2021. "Introduction." *Postmigration: Art, Culture and Politics in Contemporary Europe* içinde, editörler Anna Meera Gaonkar, Astrid Sophie Øst Hansen, Hans Christian Post ve Moritz Schramm, 11-42. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Göktürk, Deniz. 2002. "Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in

- Cinema." *The German Cinema Book* içinde, editörler Tim Bergfelder, Erica Carter ve Deniz Göktürk, 248-256. London: British Film Institute.
- Göktürk, Deniz. 2003. "Turkish Delight-German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema." *Mapping the Margins, Identity Politics and the Media* içinde, editörler Karen Ross ve Deniz Derman, 177-192. New Jersey: Hampton Press.
- Grinberg, León ve Rebeca Grinberg. 1984. "A Psychoanalytic Study of Migration: Its Normal and Pathological Aspects." *Journal of the American Psychoanalytic Association* 32 (1): 13-38.
- Hermann, Judith. 2020. *Trauma ve İyileşme: Şiddetin Sonuçları, Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre*. Çeviren Tamer Tosun. İstanbul: Literatür.
- Hirsch, Joshua. 2008. "Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary." *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* içinde, editörler E. Ann Kaplan ve Ban Wang, 93-121. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kaplan, Ann. 2005. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Kaplan, Ann E. ve Ban Wang. 2008. "Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity." *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* içinde, editörler E. Ann Kaplan ve Ban Wang, 1-22. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kaplan, F. Neşe. 2017. *Göç, Kimlik, Çok Kültürlülük: Türk Sinemasında Almanya'ya Göç*. İstanbul: Der Yayınları.
- King, Claire Sisco. 2012. *Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Makal, Ahmet. 1994. *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Morag, Raya. 2006. "Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of the Vietnam War." *The Communication Review* 9 (3): 189-219. <https://doi.org/10.1080/10714420600814806>
- Morley, David ve Kevin Robins. 2011. *Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*. Çeviren Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Nagel, Joane. 2004. "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal

- Cinsiyet ve Cinsellik." *Vatan Millet Kadınlar* içinde, editör Ayşe Gül Altınay, 65-101. İstanbul: İletişim.
- Öztürk, S. Ruken. 2004. "Kadın Filmlerinde Hülya Koçyiğit'in Personası: Başkaldırışı Karşı Konulmaz, Yepyeni Bir Oyuncu." *Yıldız: Hülya Koçyiğit* içinde, editörler Aslı Güneş ve İren Dicle Aytacı, 30-48. Ankara: Dost.
- Pagán-Teitelbaum, Iliana. 2010. "Depiction or Erasure? Violence and Trauma in Contemporary Peruvian Film." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24 (1): 161-177. <https://doi.org/10.1080/10304310903419575>
- Posos Devrani, Elif. 2020. "Alman Sinemasının Eskimeyen Yan Karakteri: Göçmenler." *Kültürötesi İngeler: Ulusötesi Avrupa Sinemasında Göç, Sürgün, Kimlik ve Aksan Tartışmaları* içinde, editör Yıldız Derya Birincioğlu ve Uğur Baloğlu, 29-55. İstanbul: Doruk.
- Sancar, Mithat. 2010. *Geçmişle Hesaplaşma, Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim.
- Simmel, Georg. 2011. *Modern Kültürde Çatışma*. Çevirenler T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen. İstanbul: İletişim.
- Sönmez, Sevcen. 2015. *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Traomaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis.
- Standing, Guy. 2022. *Prekarya, Yeni Tehlikeli Sınıf*. Çeviren Ergin Bulut. İstanbul: İletişim.
- Şenol Cantek, Funda. 2015. "Toplumsal Cinsiyet ve Mekânsal Şiddet." Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri içinde, editör Betül Yazar, 163-173. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Şimşek-Çağlar, Ayşe. 2005. "İki Elde Bir Sehpa." *Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, editörler Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, 293-307. İstanbul: Metis.
- Talu, Nilüfer. 2010. "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey." *METU Journal of the Faculty of Architecture* 27 (2): 141-171.
- Tümtaş, Mim Sertaç. 2020. *Nöbetleşe Dışlanma: Göç ve Sosyal Dışlanma Döngüsü*. İstanbul: İletişim.
- Ulusay, Nejat. 2008. *Melez İngeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost.
- Vayrynen, Tarja. 2013. "Keeping the trauma of war open in the male body: resisting the hegemonic forms of masculinity and national identity in visual arts." *Journal of Gender Studies* 22 (2): 137-151. <https://doi.org/10.1080/09589236.2012.745686>

Yalçın-Heckmann, Lale. 2005. "Almanya'daki Farklı Türk Göçmen Kuşaklarının Medyadaki Yansımaları." *Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, editörler Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, 308-320. İstanbul: Metis.

Yaren, Özgür. 2008. *Altyazılı Rüyaalar: Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De Ki.

Yıldız, Pınar. 2021. *Kayıp Zamanın İzinde, Sinemada Geçmişle Yüzleşme, Yas ve İnkâr*. İstanbul: Metis.

Yüksel, Sinem Evren. 2016. *Trauma Anlatıları, Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora.

Filmler

Şerif Gören. 1979. *Almanya Acı Vatan*. Türkiye: Gülşah Film.

Tevfik Başer. 1986. *40 Metrekare Almanya*. Batı Almanya: Studio Hamburg Filmproduktion, Tevfik Baser Filmproduktion.

Minör Sinemada Kadın-Oluş ve *Hayaletler* Filmi

Azime Cantaş

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-9356-3050>

azimecantas@hotmail.com

Öz

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin felsefi yaklaşımlarında ürettikleri kavramlarla bağlantılı olan minör, Spinozacı ve Nietzscheci oluşu içeren yaşam felsefeleri ile tutarlıdır. Minör, molar yapılardan kaçış hattı çizerek farklılığı, oluşu ve yaşamı olumlar. Deleuze ve Guattari'nin edebiyat incelemeleri, minör olanın ve minör dilin nasıl olacağına odaklanmış görünse de minör fikrinin aslında yaşama içkin olduğu anlaşılmaktadır. Bu felsefenin sinemaya yansımaları ise zaman-imge (genetik göstergeler) olarak nitelendirilen filmlerde, henüz olmayan bir halka seslenmek, yersizyurtsuzlaşma, kolektif sözcelem, politik olana bağlanmak gibi özelliklerle kendini göstermektedir. Çalışmada, sınırlandırılmış bir uzamda, Deleuze'ün sinema yaklaşımı ve felsefede ürettiği kavramlarla birlikte minör sinemada kadın-oluş tartışılmıştır. Bu kapsamda geniş bir analize imkân tanıyan ve mikropolitikayı merkeze alan *Hayaletler* (Azra Deniz Okyay, 2020) filmi incelenmiştir. Çalışmanın amacı, Deleuze'ün minör edebiyat ile bağlantı kurduğu modern siyasal sinema üzerine düşüncelerini analiz etmek ve seçilen örnek film özelinde Türk sinemasında minör bileşenlerin olduğunu göstermektir. Zaman-imge sinemasının siyasal işlevi olarak görülen minörden hareket eden çalışmada, Deleuze'ün şizoanalizine uygun yatay ve sarmal bir yöntem uygulanmıştır. Türk sinemasında minör bir sinema örneği olarak ele alınan filmde, kadın-oluş, öteki-oluş, yoksulluk, sınıf farkı ve majör tahakküm gibi konulara yer verildiği görülmüştür. Bu bağlamda, filmde bireysel hikâyelerden yola çıkan anlatının, politikaya içkin olduğu tespit edilmiştir. Yönetmenin, klişelerden uzak yeni bir anlayışla ortaya koyduğu filmde, ideal dünyaların terk edildiği ve bireysel kaçış çizgilerinin öne çıktığı görülmektedir. Minör sinema yersizyurtsuz, temsil edilemeyen karakterleri ve sinema araçlarının kekeletilmesini sağlayan biçimsel özellikleriyle farklı bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minör, kadın-oluş, kaçış çizgisi, zaman-imge, *Hayaletler*

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 19.3.2022 ■ Makale kabul tarihi: 30.8.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 97-124

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1383418

The Film Ghosts and Becoming-Woman in Minor Cinema

Azime Cantas

Afyon Kocatepe University Faculty of Fine Arts

<https://orcid.org/0000-0002-9356-3050>

azimecantas@hotmail.com

Abstract

The concept of the "minor," drawn from Gilles Deleuze and Felix Guattari, is consistent with Spinozist and Nietzschean life philosophies of becoming. By drawing a line of escape from molar structures, the minor affirms difference, becoming, and life. Although Deleuze and Guattari's literary criticism seems to focus on what the minor is and how minor language is formed, the idea of the minor is, in fact, immanent to life. In cinema, this is reflected in films that are time-images (genetic indicators), addressing, for example, peoples that do not yet exist, deterritorialization, collective enunciation, and attachment to the political. This study employs Deleuze's approach to cinema and concepts drawn from his philosophy to discuss the becoming-female in minor cinema. It does so through the lens of the movie *Ghosts* (Azra Deniz Okyay, 2020), a Turkish example of minor cinema that centers on micropolitics and allows for a broad analysis. The aim of the study is to analyze Deleuze's thoughts on modern political cinema, which he connects with minor literature, and to show that there are minor components in Turkish cinema, specifically in the selected film. The study begins with the minor, treated as the political function of time-image cinema, and applies a horizontal and spiral method in line with Deleuze's schizoanalysis. It observes that the film includes topics such as becoming-woman, becoming-other, poverty, class difference, and major domination. In this context, it argues that the film's narrative, which is based on individual stories, is inherently political. In the film, the director uses a new approach that eschews clichés, abandons ideal worlds, and brings individual lines of escape to the fore. Through its deterritorialized, unrepresentable characters and formal features that make cinema tools stammer, minor cinema offers a different understanding of cinema.

Keywords: Minor, becoming-woman, line of escape, time-image, *Ghosts*

■ ■ ■ ■ ■

Received: 19.3.2022 ■ Accepted: 30.8.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 97-124

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1383418

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, politik ve ekonomik yaşamın değişimlerine paralel biçimde yeni bir düşünce pratiği geliştirmişler; felsefeye ilk ilkeler yerine ortadan bir yerden başlamışlardır.¹ Bu filozoflar için “ortadan başlamak”, felsefe tarihinin sabit özne-nesne diyaloguna son verecek ve bu şekilde yeni, daha aktif bir felsefi yaklaşımın gelişmesini sağlayacaktır (2005, xiii). Deleuze felsefesinin temel argümanları, Nietzsche okumaları ve Brian Massumi’nin de belirttiği gibi Guattari ile birlikte geliştirdikleri arzu politikası ve mikropolitikadır (2019, 94). Felsefeyi bir kavram üretimi olarak gören Deleuze felsefesine birçok noktadan başlanabilir. Arzu, duyumsama, anlam ve yaşam gibi pek çok kavram veya problem, estetik, etik ve ayrıca siyasete yönelik bir sarmal biçiminde iç içe geçer. Onun eserlerinde kavram yaratımı ve bu kavramların tekrarları, değişim ve dönüşüm içinde araştırmacı için güçlükler çıkarabilir. Ancak Sinan Kılıç’ın da vurguladığı gibi Deleuze’ün isteği de tam olarak klasik felsefenin ağaçbiçimli düşünce sistematığının dışına çıkmaktır. Deleuze, Batı felsefesine hâkim olan ağaçbiçimli düşüncenin hiyerarşik, majöratif, tarihselci, temsilci ve aşkınsal olmasına karşı çıkar (2012, 8). Bu yüzden düşünceyi, temsilciliğin egemenliğinden kurtarmaya çalışır, düşüncenin özgürleşmesi ve arzuladığı üretime ulaşması için minör/şizoidi önerir.

•••

1 Bu çalışma Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı’nda, Prof. Dr. Aytakin Can danışmanlığında, 3 Kasım 2021 tarihinde sunulan “Türk Sinemasında Minör İzdüşümler” başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

Deleuze'e göre (2000, 57) düşünce, öze veya kökene doğru bir yolculuk ya da temsilleri içeren diyalektik bir tartışma olarak incelenemez. Deleuze, Descartes ve Kant ile biçimlenen Kartezyen Cogito düşüncesinden koparak farklı bir yaklaşım ortaya koyar (Başaran 2016, 94). Deleuze ve Guattari *Kapitalizm ve Şizofreni*'de, psikanalizin ortaya koyduğu "ben" düşüncesi çerçevesinde, tek öznenin imkânsızlığını iddia eder. Bu kitap için yazdığı önsözde Foucault, Deleuze ve Guattari'nin ürettiği kavramların, hiyerarşik yapılara karşı bir direniş potansiyeli içerdiğini ifade eder (2006, 102). Deleuze, ikili ayrımlardan kaçınan, çoklukları ve "oluş"u ön plana çıkaran "rizom" modelini önermektedir (Badiou 2019, 27). Sistematik bir biçimde düzeni esas alarak gelişen ağaçbiçimli modelin aksine rizom; rastgele, dağınık ve kendiliğinden büyüyen ayrık otları gibi bir alternatif sunar. Deleuze ve Guattari, majör ve minör ayrımlarını ortaya koyarken majörün verili ve kökensel olduğunu vurgular. Buna karşın minör; bitki-oluş, kadın-oluş, böcek-oluş ve hayvan-oluş gibi melezleşmelerle bir bedenini veya ruhunu kendini aşarak değişmesi, dönüşmesi ve başkalaşmasına imkân tanır. Oluş, daima şimdiden kurtulan, yeni bağlantılar kuran, gelecekle geçmiş örtüştüren yersizyurtsuzlaşmadır ve çapraz ilişkileri içerir (Deleuze ve Guattari 2005, 303). Dolayısıyla oluş, insanın kendisini hayvan ya da bitki olarak görmesi değil, insan bedenini yapısöküme uğratma, yeğlilik alanlarını keşfetmesidir (Albertsen ve Diken 2014, 161).

Deleuze ve Guattari 1975 yılında yazdıkları *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* isimli eserde, minör edebiyatı kavramsallaştırmış ve özelliklerini belirlemişlerdir. Minör sinema kavramı doğrudan Deleuze'ün sinema kitaplarında yer almaz. Deleuze, *Sinema II Zaman-İmge* kitabında "Sinema ve Politika" başlığıyla değindiği konularda minör edebiyata gönderme yaparak "[...] halk noksan/eksik [...]" ifadelerini kullanarak Üçüncü sinemacıların filmlerine yer vermektedir (2021b, 265). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* kitabında ise minör sinemayı Orson Welles'in bir Kafka uyarlaması olan *Dava* (1962) filmi ve Jean Luc Godard'ın filmleri (2015, 34) üzerinden değerlendirmektedirler. Gary Genosko'nun araştırmasına göre *La Révolution Moléculaire*'in Encres (1977) baskısında "Cinema: A Minor Art" başlığı altında bir araya getirilen Felix Guattari'nin 1970'lerden kalma birkaç röportajında minör sinema üzerine açıklamaları vardır (2015, 337-350). Guattari için minör sinema; gündelik, samimi ve anti-otoriterdir (Genosko 2009, 243-256). Guattari'nin minör sinemaya yaklaşımı, Deleuze'ün sömürgecilik karşıtı ve devrimci Üçüncü Sinema'yı tanımlamasıyla tutarlıdır. İlk kez Deleuzecü perspektifle minör sinema, D. N. Rodowick'in *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi* (2018) kitabında ifade edilmiştir.

Deleuze felsefesi üzerine çalışan Damian Sutton ve David Martin Jones da minör sinema kavramını kullanarak ulus, kimlik, toplumsal cinsiyet gibi konuları çeşitli filmler üzerinden incelemektedirler. Fakat doğrudan bir minör sinema çalışması akademik anlamda oldukça sınırlı kalmaktadır. Türkiye'deki sinema çalışmalarında da minör sinema çalışması oldukça kısıtlıdır. Söz konusu kısıtlılık aynı zamanda bu çalışmanın önemini ortaya koyar. Ek olarak son dönemde kavram giderek yaygınlaşmakta ve sinema alanında yazılan makalelerde yer almaktadır.

Deleuze felsefesine özgü bir siyaset anlayışının potansiyelleri çok geniş bir alanda tartışmaya açıktır. Ancak çalışmanın üzerinde durduğu nokta; Deleuze felsefesinin sinemaya yaklaşımını, felsefede ürettiği kavramlarla birlikte sinemaya ne tür bir politik anlam yüklediğini açığa çıkarmak ve bunu bir film üzerinden göstermektir. Deleuze ve Guattari'nin molar yapı ve özdeşliklere karşı önerdikleri minör kavramı çerçevesinde, "minör nedir?", "minör bir edebiyattan bahsedilebileceği gibi minör bir sinemadan da bahsetmek mümkün müdür?", "minör bir sinemanın özellikleri nelerdir?" sorularından yola çıkarak Deleuze'ün sinema felsefesi açıklanmıştır. Bu kapsamda çalışmanın amacı, Deleuze'ün modern siyasal sinema (minör sinema) üzerine görüşlerini açıklığa kavuşturmak ve *Hayaletler* (Azra Deniz Okyay, 2020) filmi özelinde minör bileşenleri saptamaktır. Bu bağlamda, filmde bireysel hikâyelerden yola çıkan anlatının, politikaya içkin olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmenin, klişelerden uzak yeni bir anlayışla ortaya koyduğu filmde, ideal dünyaların terk edildiği ve bireysel kaçış çizgilerinin öne çıktığı görülmektedir. Minör sinema yersizyurtsuz, temsil edilemeyen karakterleri ve sinema araçlarını kekeleyen² sağlayan biçimsel özellikleriyle farklı bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır.

Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi

Deleuze sinema kitaplarında sinemayı, yeni bir dünya, imajlar ve göstergeler pratiği olarak değerlendirir. Ona göre sinema, çağın en önemli sanatıdır ve düşüncelerimizi dönüştürecek güce sahiptir. Claire Colebrook'un belirttiği gibi onun sinema kitapları zaman felsefesini açılar ve bu "felsefe" olmanın

•••

2 Minör dilde olduğu gibi sinematik unsurların kekeleyilmesi; sinema araçlarının bilinçli olarak bozulması, sinemasal olarak bir düzensizlik olarak açıklanabilir. Leitmotif gibi sahneler/kesmelerin yapılmasında da bu durum görülebilir fakat anlatının her defasında başka oluşlara ya da hikâyelere yönelmesi, bu tekrarları gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla başka şekilde ifade edememe imkânsızlığını göstermektedir. Kafka'da olduğu gibi sinemasal dilin minörleşmesi şeklinde ifade edilebilir.

ötesinde bir şeydir (2013, 45). Deleuze'e göre imgenin yurtsuzlaşmasıyla ortaya "saf duygu" imgesi çıkar; bu da oluşa ve yaşama gönderme yapar. Dolayısıyla sinema, yaşamın her bir noktasına sirayet eden felsefi düşünmeyle yakından ilişkilidir. Sinema düşünce içerir, izleyicinin izlediği film hakkında düşünce edimini gerçekleştirmesi ise onun bilgisine ve diline bağlıdır (Frampton 2013, 271). Deleuze, verili kökensel kodlara bağlanan bir sinemadan değil, üretici bir etkinlik olarak düşünceye yeni perspektifler kazandıran bir sinemadan söz eder.

Deleuze, sinemanın ilk yıllarını hareket-imge, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sonrasında gelişen modern sinemayı da zaman-imge olarak kavramsallaştırır. Deleuze'e göre sinemanın gücü, hareket-imgeden zaman-imeye geçiş sürecinde aranmalıdır (Colebrook 2013, 39). Özellikle zaman-imge, felsefede üretilen kavramlara benzer bir işleve sahip olduğundan, sinemada da düşüncenin açığa çıkmasına yardımcı olur. Deleuze, sinemanın düşünce üretimini açıklığa kavuşturmak için psikanalizin ya da dilbilimin yeterli olamayacağını düşünür; Ferdinand de Saussure'ün dilbilim kuramı yerine kartezyen ikiliğe neden olmayacak Charles Sanders Peirce'ün dört argümanını³ dönüştürerek sinemaya uygular (2021b, 48; Stam 2014, 264). Deleuze, hareket ve zaman sorunsalına dair sinema yaklaşımını ortaya koymak için ise Bergson'un hareket üzerine üç tezini ele alır. Birincisi şöyledir: "Hiçbir devinimsiz kesit gerçek bir hareket oluşturamaz; bunlar yalnızca mekâna nicel ekler sunabilir" (Deleuze 2021a, 11). Bergson, sezgiye dayanan ve kendiliğinden oluşan bir bilinci öncelemekte ve bu yüzden zamanı değil akışı tanımlayan *durée* (süre) kavramını kullanmaktadır. İkincisi, anların niteliğine göre bunun neden böyle olduğunu araştırır (2007, 181). Deleuze'e göre modern bilimin doğuşu aşkın durumların diyalektik düzeninin yerine anların mekanik ardışıklığını koymaktadır (2021a, 11-15). Bu anlar, antik felsefenin aşkın durumlarından daha çok herhangi-anlar olarak tanımlanan hareketlere içkindir. Bu doğrultuda sinema, "herhangi-anın bir işlevi olarak yani bir devamlılık izlenimi oluşturmak adına seçilen eşit uzaklıktaki anların bir işlevi olarak hareketi yeniden üreten bir sistem"dir (2021a, 17). Deleuze, Bergson'un hareket ve değişim üzerine olan üçüncü tezinin, hareket bakımından bir yanılısma ile bir gerçekliği karşı karşıya getirdiğini ifade eder (2021a, 23).

•••

3 Bunlardan ilki; göstergeler, düşünceye eşittir. İkinci argüman, dünyayı kavramamızı sağlayan düşüncenin ya da göstergelerin, dünya ile tözsel bir özdeşliği paylaştıkları fikridir. Üçüncüsü, düşüncenin soyut veya yansıtıcı olmaktan öte gerçek ve davranışsal bir eylem olmasıdır. Son argüman ise düşüncenin sürekli hareket halinde ve zamansal bir edim olduğudur (Rodowick 2018, 65).

Asuman Suner'in Deleuze'un sinema felsefesini özetlediği gibi klasik/ anaakım sinemaya niteliğini veren hareket-imege, neden-sonuç ilişkileriyle örülü ve mekân bütünlüğüne sahip bir dünya sunar. Duyu-motor devinim bağlarına hitap eden hareket-imege, hakikat sisteminin tahakkümünü güçlendiren bir özelliğe sahiptir. Fakat savaş sonrası dönemde, hareket imgenin kendini sürekli tekrarlayan biçimleri krize girmiştir (Suner 2012, 120-125). Deleuze'e göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği, doğrudan zaman imajların ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu imajların özelliklerini Andre Bazin açıklamıştır (2021b, 9). Bazin'in yeni gerçekçilik estetiği, gündelik hayatı temel almaktadır. Ancak Deleuze için zaman imaj, hareketin dışına çıktığı kadar gerçekliğin de dışına çıkmalıdır. Hareketin dışına çıkmak için üçlü tersine çevirme gerekmektedir. İlk olarak; imaj, saf optik ve ses imaj haline gelerek duyu-motor şemasından özgürleşmelidir. Daha sonra "zaman-imajın, okunabilir ve düşünen imajın güçlü ilhamına açık olması gerekir" (Deleuze 2021b, 35). Üçüncüsü ise zaman imajda, hareket artık bir duyu-motor imajdaki mekânsal bölümlerin ardışıklığı olan eylem temsilleri ile sınırlanmamıştır (Deleuze 2021b, 14).

Zaman-imege farklı bir dinamik içerir, gelenekten ayrılan ve yeni bir yeri daima meydana çıkaran konuşma ediminin değişen biçimi bulunmaktadır. Bu nedenle kamusal alan ve özel alan arasındaki ayrım, başka bir deyişle politik ve özel olan arasındaki ayrım yitirilmiştir (Deleuze 2021b, 267). Zaman-imege sinemasında artık "hareketin yarattığı süreklilik duygusuyla bütünlüklü bir yapıda sunulan mekânlar, şimdi kopuk kopuk parçalara ayrılmıştır. Öylesine-herhangi-mekân, genel geçer nedensellik yasalarına boyun eğmeyen, akıldışı, bağlantısız, sapkın, şizofrenik mekânlardır. Bu mekânlar aynı zamanda eyleme geçmeyen şizofrenik yeni bir karakteri ortaya çıkardı" (Suner 2012, 122).

Deleuze, zaman imajla birlikte yeni bir kurgu biçiminin üretildiğini ifade eder. Bu kurguda, imajları bağlantısız kılan irrasyonel aralıklar ortaya çıkar ve böylece klasik sinema anlayışında görülen neden-sonuç ilişkisinin terk edilmesi anlamına gelir. Deleuze'e göre zaman imaj, büyük ölçüde yalnızca üç gösterge türünü ele alır: Okuma-göstergeler, zaman-göstergeler ve düşünce-göstergelerdir. Bu üç gösterge de felsefi sorunlarla ilişkilendirilmiştir. Öncelikle okuma-gösterge, yeni bir tasvir biçimi kurar: "Kristal" tasvir ya da birinci göstergibilimin organik imajlarına karşıt olarak kristalize imajlar. Ayrıca, motor eylem temelindeki saf optik imaj, ses veya nesnel-öznel ayrımı, bir belirsizlik ya da ayırt edilemezlik ilkesi lehine zeminini kaybeder (Deleuze

2021b, 16). Zaman imajda şimdiki zaman, dönüşeceği geçmiş ile birlikte mevcuttur, geçmiş de bir zamanlar olduğu şimdiden ayırt edilemez olacaktır. Bu durum, iki temel türe ayrılan üç zaman göstergesi üretir; ilk iki doğrudan imaj, zamanın düzenini içerir (Rodowick 2018, 110). Deleuze bunları, “şimdiki zaman noktaları” ya da “geçmiş zaman katmanları, tabakaları” diye tasvir eder ve daha sonra ekler “zamanı seri olarak oluşturan bir zaman göstergesi türü daha vardır” (2021b, 335). Bu zaman göstergesi ise ardışık değil, zamanın kendinden kaynaklı özelliği olan “oluş”la ilgilidir. İkinci bir temel türü oluşturan üçüncü zaman gösterge, zaman dizisini örgütler. Dizilerde, durumların, niteliklerin, kavramların ya da özdeşliklerin dönüşümü olarak değişim söz konusudur. Bu nedenle Deleuze, üçüncü doğrudan zaman imajı “genetik gösterge” olarak adlandırır (2021b, 335). Burada doğru ile yanlış ayrımı bir kez daha dönüşür. Rodowick, genetik göstergenin yanlışın, doğruluk kavrayışını sorgulama gücü olduğunu vurgulamaktadır. Yazar, Deleuze’de olduğu gibi oluş olarak zamanın kuvvetini, değişimin ve yeninin ortaya çıkışının olanaklarını sürekli yenileyen bir gücün onaylanması olarak ele alır. Rodowick’e göre hikâyeleştirme aracılığıyla diziler, egemen söylem içerisinde bir çeşitleme vektörü çizecektir. Çeşitleme, aynı zamanda öteki olmayı imler ve Deleuze ile Guattari’nin Kafka üzerine çalışmalarında olduğu gibi minör edebiyat kavramına benzer bir minör sinema ortaya çıkar (Rodowick 2018, 113).

Zaman İmajın Siyasal Kurulumu Minör Sinema ve Kadın-Oluş

Deleuze ve Guattari’nin kaleme aldıkları *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (2015) isimli eserde minör edebiyatın, kavramsal çerçevesi çizilmekte ve aynı zamanda minör edebiyatın işleviyle ilgili açıklamalara yer verilmektedir. Filozofların ürettikleri minör kavramı, onların felsefi argümanları ile bütünlüklü ve tutarlı bir biçimde diğer kitaplarında yer alan kavramlarla da etkileşim halindedir. Örneğin *A Thousand Plateaus* (2005) isimli eserde geçen molar ve moleküler kavramları, majör ve minör kavramlarıyla benzer anlamlar içermektedir. Deleuze’ün son kitabı *Kritik ve Klinik* (2013)’te çeşitli filozofların Platon, Baruch Spinoza, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ve edebi şahsiyetlerin “klinik” analizlerine yer verilirken; Antonin Artaud, Samuel Beckett, Lewis Carroll, David Herbert Richards Lawrence, Arthur Rimbaud, Leopold von Sacher-Masoch, Herman Melville ve Walt Whitman gibi yazarlar birer kültür hekimleri olarak değerlendirilmiştir. Deleuze, bu yazarların bir tür yabancı dilde yazdıklarını dile getirerek aslında minör edebiyat ile bir bağlantı kurmuştur. Deleuze ve Parnet’in *Diyaloglar*

(1990) kitabında ise minör yazma tarzı ile minör edebiyat hakkında önemli ayrıntılar ve tanımlar yer almaktadır. Son olarak Deleuze felsefesinin ortaya çıkardığı bazı kavramlar ve düşünceler de minör edebiyat kavramının bileşenlerini oluşturmaktadır.

Deleuze ve Guattari'ye göre Kafka, eserlerinde Prag Almancasını kullanmayı tercih ederek Almanca'nın minör kullanımını icat etmiştir. Kafka'nın günlüklerinde yer alan "kleine literature" (küçük edebiyat) tanımlaması ve kullandığı Prag Almancası, kavramın esin kaynağı olmuştur (2015, 26-37). Demirtaş'ın da ifade ettiği gibi Yahudi kökenli bir ailenin çocuğu olarak Kafka ailesiyle Almanca, hizmetçilerle Çekçe konuşmuştur. Babasının reddettiği İbranice dilini ise sonradan öğrenmiştir (Demirtaş 2014, 338-354). Deleuze ve Guattari, majör bir dili minör bir biçimde konuşurmanın, o dilin gevelemesine, kekelemesine ve hatta inlemesine neden olduğunu ifade ederler (2005, 104). Böylece minör bir dil, majör bir dile karşı muhalif bir konumda yer almaz. Kafka, Almanca diline muhalefet amacıyla Çekçeyi kullanmaz. Damian Sutton ve David Martin Jones'un da ifade ettiği gibi tam tersi biçimde minör dille, majör dili alarak onu yersizyurtsuzlaştırıp başka bir şey olmaya zorlar. Minör olmak ya da minör yazmak; toplumsal, etnik, cinsiyet ya da ekonomik statü doğrultusunda, içinde barındırdığı olumsuz etkiler nedeniyle azınlık anlamına gelmez. Minör olmak, sabit kimlikleri ifade eden majör dili içeriden değiştirmektir. Bu yönüyle minörün sanatta, edebiyatta ve hatta dilde, toplumun majör sesini istikrarsızlaştırma potansiyeli olan siyasal boyutu da açığa çıkar. Dolayısıyla minör olmak, mevcut siyasal sisteme muhalif olmak değil, o sistemin içinde yer alarak onu içeriden değiştirmek demektir (Sutton ve Jones 2014, 72-73).

Deleuze ve Guattari için majör dil, özerk bir yapıya sahip değil, molar kimliklerin biçimlenişine içkin bir dildir. Bu dil kemikleşmiş yapılar, durağanlıklar, standartlaşma, tümeller ve sistematik gramer bağlamında işlev gösterir. Böylece majör dil, kodları ve yurdu birleştirir. Minör bir dil ise molar/majör öznenin yersizyurtsuzlaşma sürecini kapsamaktadır. Majör dilin farklı işleyişi, minör dil olarak tanımlanır. "Minör diller kendi içlerinde var olmaz: Yalnızca bir majör dille ilişki içinde var olurlar ve ayrıca o dilin, kendisini minör kılma amacı taşıyan yatırımlarıdır" (Deleuze ve Guattari 2005, 105). Deleuze ve Guattari'nin Kafka üzerinden ortaya koyduğu, minör edebiyatın işlevinden doğan ilk özelliği dili yersizyurtsuzlaştırmaktır. Minör oluşa dair ikinci özellik "her şeyin politik olması"dır. Deleuze bu durumu şu şekilde açıklar: "İçerinin damarları dışarının doğrularıyla dolaysız bir

temas halindedir” (2021b, 269). Thoburn’ün ifade ettiği gibi majör edebiyat yapıtlarında karşımıza çıkan aile ya da evliliğe dair sorunlar, toplumsal alan ya da salt bir çevre olarak hizmet eder. Kafka’nın eserlerinde görülen anne-baba-çocuk üçgenine sıkıştırılmayan, bireyselden toplumsala uzanan arzu üretimleri gibi değildir. Majör edebiyatta, ödipal meselelerden hiçbiri zorunlu olmamasına rağmen sonunda hepsi temsiliyet tahakkümüne dönüşür. Minörde ise tikel ile toplumsal olan iç içe geçerek karmaşıklaşır ve toplumsal çevre her şeyi karşılamaktadır (Thoburn 2009, 58). Deleuze ve Guattari’ye göre minörün sınırlı uzamı olması nedeniyle bireye özgü her bir sorun politikaya zorunlu olarak bağlanır. Dolayısıyla bireysel bir mesele ya da ilgi, zorunlu ve vazgeçilmez olur; bu yüzden diğer bütün öykü, bunun içinde yayılır. Böylece aile üçgeni (anne, baba, çocuk) kendine has değerleri belirleyen yasal, ekonomik, ticari, bürokratik diğer üçgenlerle bağlanıma girer (Deleuze ve Guattari 2015, 46). Thoburn’ün aktardığı gibi Deleuze ve Guattari’nin minör edebiyata ilişkin üçüncü tanımlayıcı özelliği kolektif sözcelemidir; minör yazarlık, ustalar edebiyatı değildir, o daha çok bir kültürün sınırlı şartlarında açığa çıkan “kolektif sözcelem”dir (Thoburn 2009, 60). Minör edebiyat bir taraftan düzen kelimelerini yıkan yersizyurtsuzlaştırma yaparken bir taraftan da serbest dolaylı söylem gibi tekniklerle dili kolektif bir ifadeye dönüştürür. Bu yönüyle edebiyat kişisel olmaktan çıkıp, politik bir hale dönüşür (Deleuze ve Guattari 2015, 45-69). Dilin, yersizyurtsuzluğu ve kolektif bir sözceleme dönüşümü başka oluşa geçirir (Çörekçioğlu 2017, 79).

Deleuze’ün oluş felsefesi, bitki-oluş, kadın-oluş, böcek-oluş ve hayvan-oluş gibi çeşitli bloklar oluşturmaktadır. Oluş blokları, molar yapıya karşı bir direniş biçimi sunan minör oluşturmaktadır (Deleuze ve Guattari 2005, 232). Minörleşme, tıpkı Kafka’da olduğu gibi bir bedenin veya ruhun kendini aşarak değişmesi, dönüşmesi ve başkalaşmasıdır. Bu dönüşüm süreci aynı zamanda yersizyurtsuzlaşmadır. Minör oluş, herhangi bir temsiliyet durumunun söz konusu olmadığı bir oluş halini göstermektedir (Deleuze ve Guattari 2015, 45-69). Bu felsefenin sinemaya yansması ise zaman imaj (genetik göstergeler) olarak nitelendirilen filmlerde; transa sokmak, henüz olmayan bir halka seslenmek, yersizyurtsuzlaşma ve bireyselini siyasala bağlanması gibi bileşenlerle kendini göstermektedir (Deleuze 2021b, 273). Zaman imajlar, zamanın ardışıklık düzenindeki sapmaları içerir. Nietzscheci anlamda ebedi dönüşüme göre tasarlanan diziler, saf tekerrürün ya da aynı olanın geri dönüşünün olanaksızlığını ifade eder; tekerrür daima farklılığı, geçişi ya da yeninin ortaya çıkışını tetikler (Deleuze 2010, 69). Genetik göstergeler ile oluş, imajların dizisini dönüştürür. Minör sinema, zamanın dizi olarak

kurulmasını içerir, masallama/hikâyeleştirme klasik bir sinema anlayışından oldukça uzaktır (Deleuze 2021b, 296). Hem filmsel evrendeki karakterler ve onların başına gelen durumlar hem de biçimsel özelliklerin kekeletilmesi söz konusudur. Minörün bileşeni olan “kolektif sözcelemenin temeli, halkı temsil etmek değildir. Bunun yerine, bir halkın kendi ortaya çıkışını bir kolektif güç iradesi olarak olumlamalarını sağlayacak bir fikrin, imajın kurulmasıdır. Deleuze bu süreci hikâyeleştirme/masallama diye adlandırır; hikâyeleştirme, minör sinemanın kolektif ifade biçimlerini tanımlayan” (Rodowick 2018, 202) önemli bir kavramdır.

Minörün en önemli niteliği “halkın eksik” (Deleuze ve Guattari 2005, 203) olmasıdır. Deleuze, halkın noksanlığını sinema ile ilişkilendirerek modern siyasal sinema ile klasik sinema arasındaki ilk büyük fark olarak belirler (2021b, 265). *Sinema II Zaman-İmge* (2021) kitabında, minör edebiyatın özellikleri, modern siyasal sinema tanımlanırken ele alınır. Klasik sinema ya da anaakım sinemada ezilmiş, kandırılmış, tahakküm altına alınmış ya da bilinçsiz olsa bile bir halk vardır. Sovyet sinemasında da bu durum geçerliliğini korur, Eisenstein’in filmlerinde olduğu gibi halk görünürdür. Üçüncü dünyada ise ezilen ve sömürülen ulusların daima bir azınlık durumunda olması, kolektif bir kimlik krizi yaşaması, halkın noksanlığını daha açık gösterir. “Üçüncü dünya ve azınlıklar kendi uluslarına ve o ulus içinde kendi durumlarına ilişkin olarak şunu söyleme konumunda olan yazarları ortaya çıkardı: Noksan olan halktır” (Deleuze 2021b, 265). Bir kitle sanatı olan sinema “halkın eksikliği”ni en etkili bir biçimde gösterecek tek sanattır. Sinemada, bir azınlığa mensup yönetmen kendini Kafka’nın tasvir ettiği açmazda bulabilir. Politik sinemanın üçüncü dünyada ve azınlıklar için üzerine kurulduğu temel, halkın eksik olması üzerinedir. Deleuze’e göre bu kriz halinden geçilmesi gereklidir ve bu yüzden sinema zaten orada olduğu varsayılan bir halka hitap etme işini değil, bir halkın icat edilmesine katkıda bulunma işlevini üstlenmelidir (2021b, 266).

Toplumsal tarih boyunca kadın, daima eksiklik üzerinden tanımlanmıştır. Erkek tarihi içinde kadının minör oluşu, sayıca az olması ya da azınlık olmasından dolayı değildir ve kadın, herhangi bir standart kalıp ya da norm olarak görülemez (Colebrook 2013, 147). Dolayısıyla kadın hem uygarlaşma sürecinde hem de psikanalizin ortaya koyduğu argümanlar içinde noksandır (Goodchild 2005, 219). Colebrook’un da ifade ettiği gibi kadın eğer yeni bir standart olarak çocuk büyütme, pasiflik, şefkat ve bakım şeklinde cisimleşirse majör olur ve bu kriterleri karşılamayanları da dışlar hale gelir. İnsan, majör bir biçim olarak değerlendirildiğinde genel bir varlıktır ama daha sonra ırk,

toplumsal cinsiyet ya da kültüre dayalı kimi farklılaşmalara sahip olduğu görülür. Erkek ve kadın arasındaki karşıtlık da majör bir karşıtlığa tekabül eder (Colebrook 2013, 112). Deleuze ve Guattari'ye göre kadın, erkekten başka ya da farklı bir biçimde algılanır. Fakat minör farklılıklar, ayrımları herhangi bir kökensel koşula ya da verili olan düzene uygun olarak belirlemez. Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari, kadını yani onların ifadesiyle kadın-oluşu minör olarak nitelendirir (2005, 291).

Deleuze ve Guattari'ye göre Batı düşün dünyası, ensestin yasaklanması üzerine inşa edildiği için kadın imkansız, yitirilmiş ve yasaklanmış köken olarak üretilir. Başka bir deyişle “erkek insan tarihinin” başlaması için bastırılması ve dışlanması gereken kadın, üretilen bir şeye dönüşür (Deleuze ve Guattari 2005, 37). Dolayısıyla kadın, Deleuze'ün modern siyasal sinemada bahsettiği üçüncü dünya insanların ve azınlıkların konumunda yer alır. Bu nedenle tanımlanan, üretilen bir kadın öznesi yerine kadın-oluş öne sürülür.

Kadın-oluş, kökensel bir kayıp nesnenin eksikliği ya da bastırılması değil, yeni bir arzunun ortaya çıkışı olarak görülmelidir. Deleuze ve Guattari, *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1* kitabı boyunca arzunun, üretim ve bağlantılar akışı, aynı zamanda farklılaşma akışı olduğunu açıklamaktadırlar. Filozoflara göre arzunun bastırılmasıyla bireye neyi arzulaması gerektiğini söyleyen ensest, yalnızca bir öyküdür. Toplumsal düzen, ensesti yasaklarken gerçekte anneyi yasaklanan bir nesne olarak üretir ve doğal yaşamdan başka bir yasa oluşturur. Böylece yaşamın gücünü, yaşama karşı kullanır (Deleuze ve Guattari 2014, 243). Siyaset, kadının dışında, kültürel amaçlar için biyolojik yaşamı terk etmeyi göze alarak “erkek” imgesiyle başlar, bu yüzden “erkek”, kadının bastırılması ve yasaklanması yoluyla üretilmiş olur (Colebrook 2013, 151). Deleuze ve Guattari için yasaklama, aynı zamanda yasayı oluşturur ve bedenler yasa tarafından düzenlenmeye başlar ve böylece yasa, bedenlerin üretimini sağlar. Kadın-oluş hem kadınlar hem de erkekler için zorunlu bir görevdir. Kadın-oluş, cinsiyetler arasındaki ödipalleşmiş eşitliği amaçlayan birçok feminist düşüncenin aksine cinsiyetler arasında indirgenemez farklılıkların olmadığını göstermeyi amaçlar (Deleuze ve Guattari 2005, 470).

Batı kültürü cinselliği tanımlarken kültürel, ekonomik ve sembolik farklılıkların düzeninden yararlanır. Tarihsel açıdan öznelliğin inşasında, toplumsal cinsiyet ve cinsel fark önemli unsurların başında gelmektedir. Buradan hareketle Deleuze ve Guattari, genel anlamda “çoğunluk/yerleşik/molar kadının karşısına “oluş/göçebe/moleküler” kadını önermiştir (2005, 248). Rosi Braidotti *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek* adlı

kitabında bu çerçeveyi feminist teoriler ışığında tartışmaktadır. Ona göre cinsel kutuplaşmalar ve toplumsal cinsiyet ikiliği, farkın bir düalizm içinde varlığın alt kategorisine indirgenmesinin prototipleri olarak reddedilir. Fakat bu durum, göçebe düşünce açısından cinselliğin, toplumsal cinsiyet sistemi için indirgenemez veya içerilemez olduğu gerçeğini değiştirmez (Braidotti 2019, 158). Bu doğrultuda Braidotti, Deleuze'ün cinsel farkın üstesinden gelmeye çalıştığını ifade eder. Yazara göre göçebe veya yeğincilikli ufuk, ikili değil dağılmış olması, düalist değil çoklu olması, diyalektik değil karşılıklı bağlantılı olması ve sabit değil, sürekli bir akış içinde olması bakımından, "toplumsal cinsiyetin ötesinde" bir cinsellik olarak vurgulanmaktadır (Braidotti 2017, 364). Bu yaklaşım Deleuze'ün fallik olmayan bir biçimde geliştirdiği "moleküler kadın" ve "organsız beden" gibi kavramlarla da ifade edilir. Deleuze ve Guattari için bütün oluşlar, kadın-oluşla başlar; erkek-oluş söz konusu olamaz çünkü erkeğin özünde majör bir biçim vardır (2005, 276). Colebrook'un da belirttiği gibi erkek, özne olarak bütün diğer varlıkların ya da oluşların varsayımsal olarak belirlendiği temeldir. Aşkınsal yapının kurucu kavramı da erkek olarak görülmektedir. Her türlü varlık erkek kriterini içerdiği için erkek majördür (Colebrook 2013, 147). Ataerkin düzende farklılığı yadsıyan şey erkek kavramıdır. Varlık olarak erkekten başka olan şey kadın-oluştur. Kadın-oluş, bulaşma ile yayılabilen duygulanımlar ve oluşlar içerir. Kadının herhangi bir özü yoktur fakat o yeryurt ve yersizyurtsuzlaşma süreçlerinin ifadesidir.

***Hayaletler* Filminde Minörlüğün Kadın-Oluş Hali**

Azra Deniz Okyay'ın yönettiği *Hayaletler* (2020) filmi, birbirinden farklı ama bir noktada hayatları kesişen Ela, Raşit, Didem ve İffet'in yaşamlarından bir bölüm aktarmaktadır. Film, İstanbul'da elektriklerin kesilmesiyle kaos ortamına dönüşen bir imajla açılır. Yönetmen; ezilen, kaybeden bir kesimi belgeler nitelikte, kentsel dönüşümün gerçekleştiği bir mekânda, gerçekçi bir yaklaşımla belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği bir anlatım oluşturmuştur. Karakterler, minör kişilik olarak değerlendirebileceğimiz özelliklere sahiptir; İffet, temizlik görevlisi olarak çalışan ve iyi bir mahalle sakini olarak görülürken hapishanedeki oğluna para bulma çabası sırasında dönüşür. Didem, hayalleri olan ve dans yarışmasını kazanmaya çalışan bir genç kızdır. Ela, mahallede yaşadıklarını belgelemeye çalışan feminist bir sanatçıdır. Raşit karakteri ise iktidarın yanında yer alan ve ona muhbirlik yapan bir kurbandır. Raşit karakterinin film boyunca iktidara yönelik söylemlerinde "Yeni Türkiye" vurgusu dikkat çekmektedir. Yönetmen, karakterlerin değişimini

bilinçli bir şekilde tasvir etmektedir ve Berke Göl ile yaptığı söyleşide şöyle der: “Bir figür nasıl değişebilir Türkiye’de? Raşit’in, Ela’nın, İffet’in nasıl değiştiğini göstermek istedim. Bir tanesi uyuşturucu satmak için eşarp takıyor, bir tanesi karanlıkta turist taklidi yapıyor, Raşit mahallenin sıradan bir sakiniyken bambaşka bir şeye dönüşmüş” (Okuyay 2020). Bu doğrultuda, Deleuze ve Guattari’nin yersizyurtsuzlaşma sürecinin filmdeki karakterlerin üst-kodlanması ve oluşu içerdiğini söylemek mümkündür. Kadın karakterlerin dönüşümü ile yersizyurtsuzlaştıkları görülürken onlardan farklı bir biçimde majör olan Raşit, yersizyurtsuzluğu yaşarken kapitalizmin gölgesinde yeniden yerliyuurtlu olur.

Filmde sürekli polis helikopterinin mahalleyi gözetlemesi, siren sesleri ve ellerinde telefonla birbirlerini fişleyen insanların olması, distopik bir dünya oluşturmaktadır. Filmin kurgusu, zamandan ve mekândan bağımsız karakterleri parçalı bir halde aktarırken yer yer tekrar eden geçiş sahneleriyle de sinematik unsurun kekeletilmesi ve minörleşmesi söz konusudur. Açılış sekansında araba sesleri ve rüzgâr sesleri birbirine karışmaktadır. Polis arabasının sireni, haber spikerinin sesi, itfaiye sireni bir arada kullanılmış ve bir ses katmanı oluşturulmuştur. Haber programında İstanbul’da elektrik kesintisi olduğu duyurulmaktadır. Siyah ekrandan, araba ve radyo sesinin olduğu imaja geçilir. Filmin son sahneleri olduğu anlaşılan açılış sahnesinde, Didem ve köpek arabaya biner. İffet, arabaya binen Didem’e başörtüsü takması gerektiğini söyler. Her yerde polis kontrolleri yapılmaktadır. Didem ve İffet karakterleri başörtüsü takarak bu kontrolleri sorunsuz atlattırmayı planlar. Başörtüsü mevcut ortamda bir kaçış yolu sağlayarak İffet’in giriştiği tehlikeli işi gizlemesine yardımcı olur. Araba içerisindeki bu sahnede, köpeğin nefes sesleri tüm sahneye hâkim olurken helikopter sesi bir anda belirir.

Filmde amatör oyunculara yer verilmesi, yerel mekânların kullanımı ile açıkça yeni gerçekçi, belgesel yakın bir kurmaca tarzdan etkiler görülmektedir. İmajlar, kısmen belgesel niteliği gösterse de filmin öykü evreninden gelmeyen sesin (diegetik olmayan/*non diegetic*) kullanımıyla anlatımı farklılaştırır. İmaj bakımından sesin kendine özgülüğü ve birbirinden değişik sesler film boyunca vurgulanır. Böyle bir ses ve görüntü düzenlemesi ile film, oldukça basit bir karışım ile akustik mekânın katmanlı hale gelmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla zaman-imge filmi olarak değerlendirilmesine olanak tanıyan unsurlardan biri oluşur. Ses, efektler ve müzik birbirinden ayrı bloklar olarak örgütlenir. Bu katmanlaşmayla karmaşık biçimde tabakalanır; helikopter sesleri, siren sesleri, müzik ve diyalog arasında serbest dolaylı

biçimde değişen insan sesi (Didem ve İffet'in tekrarlayan geçiş sahnelerinde olduğu gibi) fark edilir. Ses ve imajın belirgin ayrılığı, filmdeki zamansal bölünmeyi pekiştirirken eski ile yeniyi bir araya getirir. Ses ve imajın belirsiz senkronizasyonu, şimdi ile geçmişin gelişigüzel, belirsiz ve inişli çıkışlı ilişkisine katkıda bulunur ve açıkça geçmişe yapılan basit bir başvuruyu sıklıkla ironik hale getirir. Mekân, modern yaşamın büyük gökdelenleri arasına sıkışmış bir kenar mahalledir. Mahalledeki eski evlerin önündeki boş yatay düzlemde görülen Didem ve iki arkadaşı dans yarışması için prova yapmaktadırlar. Gökdelenlerden eski evlere çapraz bir geçiş söz konusudur. Kameranın aktüel kullanıldığı sahnede, birdenbire optik hareketiyle kadın karaktere hızla yaklaşılır (*zoom in* yapılır) ve Didem'in yakın plan görüntüleri verilir. Didem ve arkadaşlarının dans ettiği alanda, eski bir koltukta oturan üç küçük kız onları izlemektedir. Didem ve iki arkadaşının hayalleri, amaçları ve şimdiki halleri gösterilirken üç küçük kızın onları seyretmesi, dans eden kızların çocuklukları gibi konumlandırılmıştır. Bu sahnede, görüntülerden bağımsız diegetik olmayan bir ses kullanımı söz konusudur. Sahnenin dışından gelen müziğe, sahnenin içinde yer alan helikopter sesleri karışmaktadır. Filmin açılışında çerçeve oranı, standart orandan bir anda cep telefonun dikey çerçeve oranına geçer. Cep telefonunun çerçeve formatında mekânın yatay düzleminde dikey gökdelenler ve rezidanslar görülür. Bu gökdelenlerin gölgesindeki yıkık dökük evler, banliyöler gösterilir. Cep telefonunun dikey çerçeve formatı, haber programlarında kullanılan vatandaşların amatör çekimleri gibidir, bu bir anlamda gerçekliği arttırmak içindir. Gerçekçi yaklaşımda görülen estetik unsurların ve aynı zamanda standart kalıpların aşılması, film boyunca değişen çerçeve oranlarıyla da kendini göstermektedir.

Deleuze için kurmaca, ayrıcalıklı bir toplumsal ve politik düşünce ortamıdır çünkü kuramsal yanlısamlar tarafından bağlanmamıştır: Kurmaca, insanları gerçek durumlarına ait düşünümsel bilince taşımak için 'hakikati söyleme' sorunu değildir artık çünkü majörİtelerin minörİteleri sömürgeleştirdiği yerde, (bir dizi varoluş tarzı olarak) insanlar (ezilenlerin elde edebileceği tek bilincin majörİtenin bilinci olması ölçüsünde) henüz eksiktir ve bir halkı, sadece kurmaca icat edebilir (Goodchild 2005, 97).

Minör oluş, bireyin varoluş biçimlerinin farklılaşmaları tarafından ortaya çıkıyorsa eğer minör sinemanın saf biçimi, bu farklılaşma arzusunu ve amacını destekleyen nitelikte bir kurmaca olmalıdır. *Hayaletler* filmi de gerçek hayatı, kurmaca ile harmanlarken karakterlerin olası dönüşümlerini ve ihtimallerini çeşitlendirmektedir. Bu yönüyle henüz olmayan bir halkı icat etmeye

girişmektedir. Filmin kurgusu karakterlerin parçalanmışlığını aktarırken çerçeve formatı da gerçek hayatta karşımıza çıkan sosyal medya görüntülerini anımsatır. Yönetmen, öznenin varoluş biçimlerinin farklılaşmasını aktarmak için kullandığı sinematografik unsurları yukarıda andığımız söyleşide şu şekilde açıklar: “Instagram görüntülerini filmi bölümlere ayırmakta kullandık. Instagram’da birini çektiğinizde onun hayatına giriyorsunuz bir bakıma. İffet karakterini yazarken öyle giyinmiş, dertli bir şekilde sigara içen bir kadın görmüştüm, o kadının ne düşündüğünü hayal etmiştim” (Okuyay 2020). İffet’in oğlu hapisanede olduğu için paraya ihtiyacı vardır. İffet, Didem’den yardım ister. Bu sahnede İffet ve Didem konuşurken polis helikopteri üstlerinde dönmeye başlar. Onların seslerini bastıran helikopter sesi, sahnede konuşulanları gizlemeye yardımcı olur. Daha sonraki plana geçişte kullanılan, tekrar eden sahnedeki konuşmalar açıklığa kavuşur. Didem ve Kaan’ın sahnelerinde yakın plan kullanılmış, onların yüzlerine odaklanılmıştır. Kaan, Didem’in yanağından öperken sokaktaki bir adam onlara bağırmağa başlar: “Ne yapıyorsunuz, gidin başka yerde sevişin, aile var aile terbiyesizler!” der. Bu kişi yüksekte bir yerde konumlandırılmış ve uzak plan tercih edilmiştir. Kaan ve Didem adama tepki verirken onların öfkelerini göstermek için yakın plana geçilir. Adam, aynı ses tonuyla “burası fuhuş yeri değil, namus denen bir şey var” ifadelerini kullanır. Benzer bir diyalog, Didem ve arkadaşlarının dans ettiği sahnede de görülür. Arkadaşlarından biri mini etek giydiği için tacize uğradığını anlatır. Kız, olanlara tanık olan yaşlı bir kadının ona söylediklerini (“böyle giyinirsen böyle olur”) arkadaşlarına aktarır. Didem ve arkadaşları, dans yarışmasına hazırlık için dans etmeye başlar. O esnada onları izleyen birkaç adam toplanır. Karşı binadaki bir kadın, “içki mi içiyorsunuz, toplamışsınız adamları yine başınıza” diyerek kızları kovar. Toplumsal cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde penceredeki kadın, verili olanı koşulsuz kabul eden, cinsiyetçi molar bir yapıya sahiptir. Didem de yanındaki küçük kızlardan birinin kırmızı bir ruj sürdüğünü görür ve “bu yaşta bu ruj ne!” diyerek bağırır. Didem ve arkadaşları sadece dans ettiği için penceredeki kadın tarafından yargılanmıştır; aynı ithamları Didem, küçük kız ruj sürdüğü için yapar. Filmin bu sahnelerinde Didem, molar çizgiye dâhil olarak görülebilir. Fakat film ilerledikçe onun, minör-oluş sürecine geçişi gözlemlenebilir. Goodchild, Deleuze’den aktararak şöyle söyler:

Eğer tüm oluş bir kız-oluş yolunda ilerlerse (1988: 276) bunun nedeni, kızın, belirli bir toplumsal rol ya da kimlik biçiminde bir tarih ya da ahlaki dayatmak üzere kendisinden çalınan birisi olmasıdır. Ancak bir kız-oluş, tıpkı aynanın içindeki Alice gibi tamamen arzu düzlemine girişi gerektirir (Goodchild 2005, 271).

Deleuze'ün fark felsefesi yaklaşımlarının merkezi, öznenin maddi ve cinsiyetli yapısıdır. Bu cinsel yapı, doğası gereği farklı biçimlerde toplumsal ve siyasal ilişkilerle bağlantılıdır. Bu doğrultuda, bireyci bir kendilik söz konusu değildir. Toplumsal ve sembolik, maddi ve semiyotik bir kurum olarak cinsellik hem makro hem de mikro ilişkileri kapsayan bir karmaşıklık içinde, iktidarın birincil yeridir (Deleuze ve Guattari 2005, 366). Braidotti'nin ifade ettiği gibi cinsel fark, cinsiyetlendirilmiş iki kutupluluk, cinsiyetlendirilmiş kimliklerin politik ekonomisinin sadece toplumsal bir uygulamasıdır. Bu bakımdan cinsel fark hem olumsuz ve baskıcı (*potestas/ iktidar*) hem de olumlu ve güçlendirici bir anlamı olan iktidar/gücü ifade eden başka bir terimdir (Braidotti 2019, 164). Bu durum, tepki gösteren majör erkeğin güç arzusunda ve pencereden seslenen kadının aidiyet arzusunda görülebilir. Kaan ve Didem adama yönelerek tepki gösterirken kamera hareketli ve omuzda kullanılmıştır. Klasik sinemadan farklı olarak bu sahnelerde, sürekli yakın planda karakterleri takip eden hareketli kamera kullanımı söz konusudur. Kameranın sarsıntılı kullanımı belgesel gerçekliğine yakın bir biçim oluşturmaktadır. Filmin insanları minör oluş çerçevesinde değerlendirildiğinde, herhangi bir halkın temsil edilmesi söz konusu değildir. Henüz olmayan bir halk vardır. Didem'in kendisini dans ile ifade etmeye çalışması, Ela'nın kadın cinayetlerini protesto etmesi, her şeyi belgeleme arzusu ve İffet'in oğluna para göndermek için giriştiği işler bir oluş halini göstermektedir. Bu karakterler özne değil, Deleuzecü anlamda, henüz olmayan bir halktır. Minör olmak öncelikle standart bir kullanımı bozmaktır. Deleuze'ün ifadesiyle "bozularak çalışmak"tır. Kadın-oluş, göçebe ve rizomatik bilincin kuvvetlerini olumlayan bir dönüşüm sürecine tekabül eder. Aynı bir kendilik olarak ortaya çıkan, herhangi bir kadın ya da çocuğa benzemeyen bir kadın-oluş ve çocuk-oluş söz konusudur. Deleuze ve Guattari'nin molar kendilik olarak tanımladığı şey, biçimsel olarak tanımlanan, organlar ve işlevlerle donatılmış aynı zamanda bir özne olarak tarif edilmiş, atanmış kadındır. Bu kendiliği taklit etmeyen kadın-oluş, kendini ona dönüştürmez: "Kadın biçimini taklit etmek ya da bu biçimi almak yerine, bir mikro dişiliğin hareket ve dinginlik ilişkisine ya da yakınlık bölgesine giren, başka bir deyişle bizde moleküler bir kadın üreten, moleküler kadını yaratan parçacıklar yaymak" (Deleuze ve Guattari 2005, 275). Bu durum normal kabul edilene, standart olana, majör ya da molar yapıya karşı oluş bir direniştir. Deleuze ve Guattari, saf aklın majör iter idealinden uzaklaştırılmış minör iterler ve bütün toplanışların içinde en önde gelenin kadın hareketleri olduğunu ifade ederler (2014, 95).

Yönetmen, klasik bir sinema yaklaşımının ve egemen biçimsel özelliklerin dışına çıkmıştır. Anamlı aracın minörleşmesinden, siyasal ama öznel olmayan ölçütler arasındaki ilişki ortaya çıkar. Minörde “her şey siyasaldır” ve “her şey ortak bir değer alır” (Sauvagnargues 2010, 109). Minör bir sinemada, toplumsal yaratım ve nedensellik arasındaki bağlantı değişir ve sanat, toplumsal olanı yani molar yapıyı kaçırma işini üstlenir. Sistematik çokluklardan ve yorum sisteminden uzaklaşmak için gösterenin duvarı yıkılır. Minör yoğunluk, aktüel harekete doğru yönelir. Filmde, İffet karakterinin anne olarak herhangi bir suça bulaşmayacağı izlenimi yaratılır fakat onun uyuşturucu satmaya başlaması, Didem’in mahallenin genç kızı olarak verili olan majör yapıda, bir mahallenin ortasında dans etmesi gibi konular; kişilerin özne olarak konumlandırıldığı, majör yapıdan kopuşa neden olur. Fakat her bir karakterin hayatlarından sunulan parçalar onları özne konumuna değil, oluş sürecine çekmektedir. Minör oluş sürecinde kişinin derinliği ya da farkındalığı, bilinç öncesi çıkarlarıyla birlikte, toplumsallık içindeki kişinin konumu tarafından belirlenir. Fakat kişinin bakışı siyasal alana içkindir; kişinin bakış açısı süreç akarken makinenin parçasına dönüşebilir, kişi yersizyurtsuzlaşmaya veya kaçış çizgisine yönelir.

Raşit’in, Didem’in arkasından bakarak “Ne de güzel büyüdü” dediği sahnede, görüntü sabit kalır ve oradaki konuşma seslerini bastıran bir gıcırıtı ve çınlama sesi duyulur. Didem’in huzursuz yüz ifadesi yakın planda gösterilir, buna çınlama sesi eşlik eder. Bu sahne, ilerleyen sekanslarda karakterlerin yaşamlarından kesitlere geçiş için tekrar kullanılır. Tekrar kullanılan bu sahneler, minörün özelliği olan sinema dilinin araçlarının kekeletilmesi olarak düşünülebilir. Sahneler, rasyonel bağıntıyı kıracak bir biçimde kurgulanmıştır. Didem ile İffet’in karşılaştıkları sahnede, İffet akşam bir işi olduğunu ve bu yüzden Didem’den kendisine yardım etmesini ister. Polisin hava aracı bu sahnede belirgin hale gelir ve görüntü çerçevesi içinde görülür. İffet’in hayatından kesitler sunan sahneye geçilir. Uzak planda çöpleri boşaltan İffet ve iş arkadaşı görülmektedir. Bu sahneler yine cep telefonunun dikey çerçeve oranına sahiptir. İffet çöpleri topladıkları iş makinesini kullanırken oğlu arar. Bu sahne aslında filmde gelişen olayların başlangıcıdır. Filmin hiçbir sahnesinde görülmeyen İffet’in oğlu, annesinden yardım ister; hapiste kendisinden haraç isteyenlere verilmek üzere üç gün içinde 2000 lira bulması gerekmektedir. Yönetmen, filme Deleuze felsefesinde olduğu gibi ortadan bir yerden başlamıştır. Mahalle sürekli polis helikopteri tarafından izlenir. Raşit karakteri iktidar için muhbirlik yapar. Filmin bu tarz unsurları minör oluşun ikinci özelliğini “her şeyin politik olması”nı sağlamaktadır. Filmdeki, politika

bir söz dizimi olarak değil, gündelik yaşamı etkileyen erk ve arzu ilişkileriyle dolu olması anlamında politiktir.

Deleuze ve Guattari'nin arzu politikalarında olduğu gibi İffet ve Didem, varlık haline gelme gücüne ve hâkim anlamlara direnen aynı zamanda kendi kendilerini konumlandırabilen bir özelliğe sahiptirler. Onların direnişleri herhangi bir karşıtlık ya da çatışma değil, olumlama ve yaratım biçimidir. Gökdelenler ve eksi binalar arasındaki görüntüler ve penceresinde çaresiz bir biçimde sigara içen İffet, herhangi anların en önemli örnekleridir. Raşit karakterinin yasa dışı işlerinin yanı sıra kadın cinayetleri hakkında eylem yapan kişileri de tek tek fotoğraflayarak fişlediği görülür. Raşit cep telefonu ile eylemcileri görüntülerken arkadaşı Hamdi'ye, onların "işlerinin güçlerinin ortalığı karıştırmak, insanları tahrik etmek" olduğunu söyler. Kadın cinayetleri için pankart açan grup üyelerinin fotoğraflarını çeken Raşit, onların fotoğraflarını terörle mücadele ekiplerine verdiğini söyler. Raşit karakterinin içinde bulunduğu durum, Deleuze ve Guattari'nin ifadeleriyle açıklık kazanabilir:

Herhangi bir kişinin iktidar arzusu sadece bu çarklar karşısındaki büyülenmesinden ibarettir, bu çarkların bazılarını döndürme, bu çarklardan biri olma isteğinden ya da elinden daha iyisi gelmediğinde, bu çarkların işlediği malzeme olma, yine kendince bir çark olan bu malzemeye dönüşme isteğindedir (2015, 122).

Deleuze ve Guattari'ye göre her şey, her çizgi arzudur hem iktidara sahip olanlarda ve baskı uygulayanlarda hem de iktidara ve baskıya boyun eğen sanıklarda bulunan arzudur. Fakat onların bahsettiği arzu, iktidara duyulan baskı altına alma ya da baskı görme arzusu veya sadist, mazoşist bir arzu değildir. Onlara göre arzu, iktidarın kendisidir. En alt kademedeki memurlarına kadar uzanan, düzenleme olarak arzu, makinenin çarklarıyla ve parçalarıyla makinenin iktidarıyla tam olarak bir bütün oluşturur. Raşit sistemin içindeki herhangi bir kurban olarak alt kesittir ve her alt kesit, iktidardır ve aynı zamanda arzu figürüdür.

Güncel politikaya yer veren yönetmen, adı geçen röportajında şunları dile getirir: "Yeni Türkiye'de yaşıyorsak yeni bir sinemanın çıkması da çok doğal değil mi?" (Okuy 2020). Filmde kurgu düzenlemesi ve kamera kullanımı kimi zaman ironik bir hale bürünür. Kamerada kim vardır? Seyirci mi? Yönetmen mi? Oyuncu mu? Bazı sahnelerde bu sorular kendini tekrar eder. Sinemanın bir anlatım unsuru olan kamera, çekimin öznel ve nesnelliği

arasında gidip gelir, kekelemeye başlar. Minör edebiyatta kişinin, kimin konuştuğunu (yazarın mı, karakterin mi?) bilememesi gibi sinemada ise kameranın bakışının kime ait olduğu bilinemez. Aslında kendi kendilerini konumlandıran ötekiler tarafından yaratılmış eşgüdüksüz sıçramalar sayesinde ilerleyen düşünce imgesi oluşturulur.

Minör sinemanın merkezi, moleküler öznelik ve arzudur. Guattari'ye göre bir minör sinemayı neyin oluşturduğu sorusu, arzu akışlarından ve öznelleştirme süreçlerinden ayrılmaz; onu oluşturan moleküler düzeyde ortaya çıkan akışlar ve süreçlerdir. Guattari'nin düşüncesiyle tutarlı bir şekilde ilişki kurmak için minörü, zorunlu olarak özneliğin bileşimini gerçek semiyotik, materyal ve libidinal katmanlar arasında çok değerli bir tekilleştirme işlemi olarak ele almak gerekir. Özneliğin yeni bir bileşimi, çoklu varoluşsal referans evrenlerine, fiilen içkin sonsuz sayıda bir araya gelme olasılığına karşılık gelen sonsuz sayıda biçim alabilir. Devrimci özneliğin mikropolitikasını açıklayan minör sinema, moleküler düzeyde ortaya çıkan duygulanım ve arzu hareketlerinden ayrılmaz (Guattari 1996, 193-203). Didem'in arzusu dans yarışmasını kazanmaktır fakat arkadaşlarından birinin gelemeyeceğini öğrenen Didem, alt üst olur. Ortamdaki müzik sesleri yerini çnlama ve cızırtı seslerine bırakır. Kamera yavaş bir biçimde yakın plan görüntülediği Didem'den uzaklaşır. Didem yarışmayı yarıda bırakarak dışarı çıkar. Grup arkadaşlarından biri, Didem'e yarışmayı neden bıraktığını söyler, bu esnada ekran kesmeyle bir anda ikiye ayrılır ve Didem'in boş sokaklarda umarsızca dans ettiği görüntüler yan yana gelir. Didem'in kendi halindeki bu görüntüleri minör bir özellik taşımakta; dans etmek, trans halini göstermektedir. Karakterin içinde bulunduğu ruh hali, görüntülerde sadece Didem'in gözlerinin kapalı bir biçimde dans ettiği sahneler bir çeşit trans hali sunmaktadır. Didem, hayatındaki sorunlardan ve yarışmadaki başarısızlığından dolayı kendine bir kaçış hattı çizer. Bu sahneler, mevcut gerçeklikten bir kaçış çizgisi sunar. Bu sahnede görsel ve işitsel imajlar asenkron devam eder. Didem, gruptaki kızlardan birinden sevgilisi Kaan'ın onu aldattığını öğrenir. Bunun üzerine kendini kaybeden Didem, Kaan'ı aramaya başlar. Sonraki sahnelerde, Kaan'ın evinde karanlıkta bekleyen Didem görülür. Didem, kriz geçirerek duvardaki afişleri yırtar ve eşyalara zarar verir: "Ama her durumda bu paradokslar aynı anda iki yöne birden gitme ve bu sonuç/etkilerin bazen birine bazen diğerine vurgu yaparak özdeşleştirmeyi olanaksız hale getirme özelliğine sahiptir: Alice'in çifte macerası budur işte, deli-oluş ve yitik-isim" (Deleuze 2015, 95). Didem, Deleuze'ün Lewis Carroll'ın yapıtlarında gördüğü Alice'in dönüşümüne benzer biçimde saf-oluş, kız-oluş sürecini yaşamaktadır.

Minör bir sinemada şizofrenik kişilikler artık dünyamızda yetkili toplumsal roller olarak iş görmezler. Bununla birlikte, onlar tümüyle yersizyurtsuzlaşmışlardır, henüz varolmayan, henüz gelmemiş bir dünyada yaşayacak insanlardır. Raşit, tarihi binanın yıkılmasını kaza gibi göstermek için karanlıkta evin çeşitli yerlerine zarar verir. Kamera kısa bir süreliğine Raşit'in gözü yerine geçer, burada öznel bir kullanım vardır. Filmde yer alan öznel kameraların hiçbiri, klasik sinemada kullanıldığı biçimiyle özdeşleşme sağlamaz. Bu durum, Pasolini'nin serbest dolaylı öznelliğine benzer, dolaylı kamera anlatımının sınırlarını öznel, doğrudan bir karakter anlatımı aracılığıyla serbest bir tarzda karıştırarak yanlısın gücünün habercisi haline gelir. İki kutuplu ve bu kutuplardan birinin lehine çözülecek bir anlatımla karışmaz. Raşit, toplumsal çürümeye ve değerlerin yitirilmesine neden olurken yenilikten söz eder ve nihai sonu kendi eliyle duvarlarını yıkmaya çalıştığı binanın altında kalmak olur. Filmin son sahnelerinde, Raşit karakterinin ölü bedeninin binadan çıkarılması haber programında gösterilir. Raşit'in bu görüntüleri izleyicide kötü bir yargı oluşmasını engeller. Seyirci, film boyunca Raşit karakterinin yapmış olduğu eylemleri yargılar biçimde değerlendirirse de son sahnelerde gerçekleşen olaylarla birlikte, onun da yalnızca bir kurban olduğunu düşünmektedir. Filmin kurgusu, karakterlerin hayatlarından kesitler sunacak biçimde tekrar geçişlerle değişimi vurgular. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman bir arada bulunur. Başka bir deyişle zaman basit bir ardışıklık olarak düşünülemez.

Filmdeki kadınlar Deleuze'ün kadın-oluş kavramı içinde görülebilir. Kadın-oluş, Deleuze felsefesinde bütün oluşların başlangıcı olarak temellendirilir ve cinsel farklılığa yer vermeyen bir farklılık teorisi içinde yer alır (Weinstein 2008, 30; Stark 2018, 45; Braidotti 2019, 156). Kadın-oluş aşamasında kadının genel bir dönüşüm süreci ifade edilmek istenir.⁴ Başka bir deyişle kadınların doğuştan elde ettikleri bir özellikten çok ataerkil sistem içindeki kadınlara sunulan konumdan, kadınların minör iter oluşundan kaynaklanmaktadır. "Göçebe-oluş süreci daha ziyade, art arda geldikleri

•••

4 Braidotti, oluş sürecinden yola çıkarak kadın-oluşla ilgili fikirlerini şöyle açıklar: "Öncelikle oluş kavramı, Deleuze'ün içkinlik felsefesi açısından son derece önemlidir. İkinci olarak 'kadın-oluş' hem oluş kavramının ve sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır hem de huzursuzluk çıkarmak pahasına, bu kavrama ve sürece, göçebe öznelliğinin kurucu bir çelişkisi olarak kazanmıştır. Üçüncü olarak oluşun sistematik, doğrusal veya teleolojik evreleri ya da aşamaları yoktur; her yayla, içkin olarak edimselleşmiş dönüşümlerin sınırları belirgin ve sürdürülebilir bir bloğu ve uğrağını gösterir. Asıl görevimiz, bu süreçler üzerine düşünmektir" (Braidotti 2019, 154- 155).

halde doğrusal olmayan adımlardan oluşan zikzaklı bir güzergâhtır, öyle ki kadın-oluştan başlayan bu adımlar, farklı 'minör-ite-oluş' eşikleri ve örüntüleri ortaya koyar" (Braidotti 2019, 154). Filmin kadın-oluşu imleyen karakterleri aynı zamanda öteki oluşu göstermektedir. Öteki oluş/minör oluş, dizisel bir süreçtir, Deleuze'ün bahsettiği modern siyasi sinema başka bir deyişle minör sinema, öteki- oluşun kolektif bir irade olarak ifade edilmesinden dolayı özdeşliği eleştirir. Zaman-imege, açık bir şekilde bu siyasi işlevi yerine getirir. Yeni yaratım alanları için özgürlük yaratmak, sinematik söylemde, kolektif iradenin sözcemesi için imkân tasarlamaktır. Minörlüğün sinematik söylemi olarak bu kolektif sözcemenin koşullarını anlamak, politik sinema açısından oldukça önemlidir. Filmin merkezinde yer alan kadınlar, kadın-oluşa yönelerek mikropolitikaya dâhil olurlar. Braidotti, kadın-oluşun güçlendirilmesi ve bir yandan da aşılması gerekliliği üzerinde durur. Bir taraftan azınlık/göçebe/organsız bedenler/kadın-oluş dışı olandan başlarken diğer yandan Deleuze'ün bahsettiği anlamda bir öznelğin genel biçimlenmesi olarak ifade edilir. Deleuze felsefesinde oluş halinde bulunanların genellikle merkezden uzak oldukları görülmektedir.

Sonuç

Deleuze ve Guattari, Lacancı psikanalizin merkezinde bulunan cinsiyetler arası ikili karşıtlığa, erkek ya da kadın olma zorunluluğuna karşı çıkmıştır. Bu bağlamda, kadın ya da erkek karşıtlığının ötesinde "hiç kimse, sadece heteroseksüel ya da homoseksüel olduğundan çok, sadece erkek ya da kadın değildir; herkes aynı anda hiç biridir ve her ikisidir" (Holland 2013, 94). Dolayısıyla her ikisinin de arasındaki farkı yok ederek birleşmezler ve aslında her ikisinin de unsurlarına sahiptirler. Kadın-oluş kavramındaki kadın, deneysel olarak dışı bir bireyi değil azınlık olarak kadını ifade eder. Bu noktada Braidotti'nin de (2014, 38) ifade ettiği gibi cinsiyetlenmiş öteki olan kadının ve ırk üzerinden öteki konumundaki yerlilerin ya da doğal addedilmiş öteki konumundaki hayvanlar ve çevresel etmenleri sınırlayan diyalektik düşünce biçimi reddedilmiştir. Filmde İffet karakteri, şefkatli ve masum bir anne temsilinden ziyade toplumsal ahlak kurallarının dışına çıkarak oğluna çözüm üretebilmek için yasa dışı yollara sapmayı göze alır. İzleyiciler, İffet'i bu durumdan dolayı ne kötü bir kadın ne de iyi bir anne olarak konumlandırır, İffet burada temsil edilemeyen bir noktada yer alır.

Hayaletler filmi, anaakım ticari filmler, popüler filmler ve kapitalizmin aracı haline gelen sinema içerisinde minör bir sinemayı işaret eder. Sinemanın kendi dilini kekeleyen bir yaklaşımla çekilen filmde, militan

bir tavır görünmese dahi filmin politik olduğu görülmektedir. Filmin olay örgüsü, doğrusal bir çizgi takip etmekten ziyade Kafka'nın parçalı yazma biçimine benzemektedir. Filmde farklı bakış açılarına sahip ve sistemin içinde sıkışan tekillikler bir araya gelmiştir. Guattari'nin minör sinema olarak nitelendirdiklerinde olduğu gibi yeni oluşlar söz konusudur. Minör sinemanın temel işlevi; minör olmaya, öteki olmaya, devrimci olmaya yönelir. Çoğunlukçu filmsel düzenlemeleri yeniden yapılandırırken öznellik yeni, devrimci imkânı sağlayacak şekilde farklı biçimlerde üretilir ve kolektif öznellikler ortaya çıkar. Guattari, aşk ve deliliğin çeşitli biçimlerinin minör sinemaya konu olabileceği üzerinde durmuştur. Didem'in etrafında dönen eril söylemlerin baskısı altında kendini dansla var etmeye çalışması ve aşkı delilik boyutunda yaşaması minörün şizo-öznesi olarak tanımlanabilir. İffet oğluna göndermek için kimseden borç para bulamaz, kime güveneceğini bilemez, paranoya başlar; dünyanın saçmalığı absürt vurgularıyla karakteri kaçış çizgisine yöneltir. Filmin kurgusu, karakterlerin hayatlarından kesitler sunacak biçimde tekrar geçişlerle değişimi vurgular. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman bir arada bulunur. Başka bir deyişle zaman basit bir ardışıklık olarak düşünülemez. Şimdiki zaman, gelecek zamanın şimdi akışları tarafından belirlenememesi gibi geçmişin zorunlu sonucu değildir. Kurgu, klasik sinemada olduğu gibi mekândaki sürekliliği ve zamandaki ardışıklığı sağlayan rasyonel bir bağını içermez, daha farklı bir biçimde zamanın kuvveti, imajlar arasında bir ilişki yerine kopukluk üreten irrasyonel aralıklar tarafından düzenlenen bir dizililik oluşturmaktadır.

Sonuç olarak *Hayaletler* filmi içerdiği sıçramalar ve tekrar sahneler ile zamanın ardışıklık düzenindeki sapmaları içerir. Nietzscheci anlamda tasarlanan diziler, daima farklı bir karakterin hayatından kesitlere ya da yeni olaylara geçişi ile yeniye ve dönüşüme olanak tanır. Dönüşüm, yersizyurtsuzlaşma ile belirsizlik durumunu açığa çıkarır. Bu bağlamda film, zaman imajdır. Didem, İffet ve Ela karakterlerinin oluş hali, kadın-oluşa tekabül eder. Minör oluşun ilk unsuru olan yersizyurtsuzluk incelenen filmde mevcut hegemonyadan kaçan, kendini ifade etme imkânsızlığı yaşayan, temsil edilemeyen karakterlerde görülmektedir. Bu aynı zamanda biçimsel olarak da film dilinin klişelerden uzak kullanılarak deneysel özelliklere açık olmasını beraberinde getirmiştir. Yönetmen, sinemaya özgü araçları gerek içerik gerekse kameranın öznel-nesnel kullanımı ile kolektif sözcelem ya da serbest dolaylı söylem oluşturmaktadır. Kolektif sözcelemin kurulduğu minör dizi, doğrudan politikaya bağlanmıştır. Film zamanı kurarken anlatının biçimi olarak hikâyeleştirme de farklı şekilde ele alınır. Sokaklarda kaosun ve

kadın cinayetlerinin, fişlemelerin olduğu bir ortamda insanlar henüz yoktur. Bu bağlamda yönetmen, henüz olmayan, gelecek halka seslenen ve halk kimliğini çeşitlendiren bir sinematik deneyim oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Albertsen, Niels ve Bülent Diken. 2014. "Organlı/Organsız Toplum." *Göçebe Düşünmek* içinde, editörler Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş, 153-176. İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, Alain. 2019. *Deleuze: Varlığın Uğultusu*. Çeviren Murat Erşen. İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Başaran, Melih. 2016. "Yaratıcılık ve Deleuze: Genişleyen Anlayış Gücü, Özgürleşen İmgelem, Belirsiz Kavramlar ve Çılgınlık Olarak Akıl." *Dışarıdan Düşünmek, Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları* içinde, editörler İlke Karadağ ve Hakan Yücefer, 91-103. Ankara: Chivi Yazıları Yayınevi.
- Bergson, Henri. 2007. *Madde ve Bellek*. Çeviren Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi.
- Braidotti, Rosi. 2014. *İnsan Sonrası*. Çeviren Öznur Karakaş. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Braidotti, Rosi. 2017. *Göçebe Özneler: Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı*. Çeviren Öznur Karakaş. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Braidotti, Rosi. 2019. *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek*. Çeviren Ece Durmuş ve Münevver Çelik. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Colebrook, Claire. 2013. *Gilles Deleuze*. Çeviren Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Çörekçioğlu, Hakan. 2017. *Deleuze: Yaşamla İlişkisinde Felsefe ve Edebiyat*. İstanbul: Minör Yayınları.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Kant Üzerine Dört Ders*. Çeviren Ulus Baker. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Deleuze, Gilles. 2010. *Nietzsche ve Felsefe*. Çeviren Sertaç Canbolat. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles. 2013. *Kritik ve Klinik*. Çeviren İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles. 2015. *Anlamın Mantığı*. Çeviren Hakan Yücefer. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles. 2021a. *Sinema I Hareket-İmge*. Çeviren Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles. 2021b. *Sinema II Zaman-İmge*. Çeviren Burcu Yalım ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Claire Parnet. 1990. *Diyaloglar*. Çeviren Ali Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. 2005. *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. Çeviren Brian Massumi. Londra: University of Minnesota Press Minneapolis.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. 2014. *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*. Çeviren Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. 2015. *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*. Çeviren Işık Ergüden. İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Demirtaş, Mustafa. 2014. "Minör Edebiyat ve Minör-Oluş." *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında* içinde, editörler Ahmet Murat Aytaç ve Mustafa Demirtaş, 338-354. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, Michel. 2006. "Anti-Oidipus'a Önsöz." *Toplumbilim Dergisi Gilles Deleuze Özel Sayısı* 5 (1): 101-103.
- Frampton, Daniel. 2013. *Filmozofi, Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Genosko, Garry. 2009. "Felix Guattari." *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers* içinde, editör Felicity Colman, 243-256. Montreal & Kingston and Ithaca: Routledge Press.
- Genosko, Gary. 2015. "Félix Guattari and Minor Cinema" *In European Visions: Small Cinemas in Transition* içinde, editör Janelle Blankenship ve Tobias Nagl, 337-350. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839418185-021>
- Goodchild, Philip. 2005. *Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş*. Çeviren Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guattari, Félix. 1996. "Subjectivities, For Better or for Worse." *In The Guattari Reader* içinde, editör Gary Genosko, 193- 203. Cambridge and Oxford: Blackwell Publishers.
- Holland, Eugene W. 2013. *Deleuze ve Guattari'nin Anti- Oedipus'u Şizoanalize Giriş*. Çeviren Ali Utku ve Mukadder Erkan. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Kılıç, Sinan. 2012. "*Deleuze - Guattari: Yersizyurtsuzlaştırma Makinesi Olarak Şizoanalitik Fark ve Arzu Ontolojisi*." Doktora tezi, Uludağ Üniversitesi
- Massumi, Brian. 2019. *Duygu Politikası*. Çeviren Hakan Erdoğan. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Okyay, Azra Deniz. 2020. *Azra Deniz Okyay'la Hayaletler Üzerine Söyleşi*. röportaj yapan: Berke Göl. Erişim Tarihi: 15.01.2021. Altyazı. <https://altyazi.net/soylesiler/azra-deniz-okyayla-hayaletler-uzerine-soylesi/> 15 Ekim 2020.
- Rodowick, David Norman. 2018. *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. Çeviren Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları.
- Sauvagnargues, Anne. 2010. *Deleuze ve Sanat*. Çeviren Nurten Sanca. Ankara: De Ki Yayınları.

- Stam, Robert. 2014. *Sinema Teorisine Giriş*. Çeviren Selda Salman ve Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stark, Hannah. 2018. *Deleuze'den Sonra Feminist Teori*. Çeviren Yonca Cingöz. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Suner, Asuman. 2012. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sutton, Damian ve David Martin Jones. 2014. *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Çeviren Murat Özbek ve Yetkin Başkavak. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Thoburn, Nicholas. 2019. *Deleuze, Marx ve Politika*. Çeviren Ali Utku ve Mukadder Erkan. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Weinstein, Jami. 2008. "Introduction Part II." *Deleuze Studies Deleuze and Gender Special Issue*. 2(1): 20-33. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Filmler

- Azra Deniz Okyay. 2020. *Hayaletler*. Türkiye: Heimatlos Films
- Orson Welles. 1962. *Dava*. Fransa, İtalya, Almanya: Paris-Europa Productions, Hisa-Film, Finanziaria Cinematografica Italiana

Yerli Sineması ve Ortadan Kaybolmaya Direnen Yerli: *Smoke Signals*

Aygün Şen

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-6438-1426>

aygunsen007@gmail.com

Öz

Sömürgeciğin yüzyıllar boyunca bilim, popüler kültür ve ana akım sinemanın yardımıyla inşa ettiği "ortadan kaybolan Yerli" miti, Yerlilerin geçmişte kalmış veya zamanın dışında donmuş olduğu, medeni kültürlerle karşılaştığında ortadan kaybolmasının kaçınılmaz olduğu fikrine dayanır. Yerlileri yok etmeye yönelik sömürgeci şiddet ve bu şiddet karşısında geliştirilen mücadelenin küresel ortaklığına vurgu yapan bu çalışma, sömürgecilik tarihini ifşa eden, karşı anlatılar kuran Yerli sinemasını, yok olmaya direniş ve hayatta kalma eylemi olarak ele almaktadır. Yok olması istenen Yerli sembollerin ve ritüellerin perdeye yansımaları, yasaklanan dillerin duyulması, resmî tarihin gizlediklerinin dile getirilmesi, bunu amaçlamasa bile Yerli sinemasını politik direnişin aygıtı haline getirir. Sinema tarihi boyunca beyazlar tarafından Yerliler "hakkında" yapılmış filmler Yerli halkları klişelere hapsetmiş, işgalciliği meşrulaştıran bir dil kurmuştur. Yerli halk "tarafından" ve Yerli halk "için" üretilen her film, Yerli halkın sömürgeci temsillerine açık ya da örtük meydan okuyarak yok olmaya yazgılı olduğu iddia edilen Yerlilerin direnişini ortaya koyar. Yerli sineması, nostaljik bir sömürgecilik öncesi geçmişe dönme arzusuna tutunmayı ya da topluluğu sadece kolektif bellekteki acılarla tanımlamayı değil çağdaş dünyada Yerli olarak var olmaya devam etmek için yeni bir dil kurmayı amaçlar. Çalışmada *Smoke Signals*'in (Chris Eyre, 1998) ideolojik çözümlemesi yapılmış, popüler kültür ve ana akım sinemanın öğelerini yapıbozuma uğratan, günümüz toplumsal meseleleri ve onların kültürel mirası arasında bir diyalog yürüten, çağdaş dünyada Yerli varoluşunu yücelten Yerli sineması örneği olarak ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Yok olan Yerli, Yerli sineması, Dördüncü Sinema, Yerli çalışmaları, görsel egemenlik

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 13.03.2023 ■ Makale kabul tarihi: 31.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi • 10(2) ■ güz/autumn: 125-168

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396870

Indigenous Cinema and the Indian Resisting the Vanishing: Smoke Signals

Aygün Şen

Marmara University Faculty of Communications

<https://orcid.org/0000-0002-6438-1426>

aygunsen007@gmail.com

Abstract

Colonialism has constructed the myth of the “vanishing Indian” over the centuries through science, popular culture, and mainstream cinema. This myth is based on the idea that Indigenous peoples are stuck in the past or frozen in time, and that they are doomed to disappear when they encounter civilized cultures. This study emphasizes the global commonality of colonial violence aimed at the destruction of Indigenous peoples, as well as the struggle against this violence. It examines Indigenous cinema, which exposes the history of colonialism and constructs counter-narratives, as an act of resistance to vanishing and survival. Reflecting Indigenous symbols and rituals on screen, hearing forbidden languages, and articulating what official history conceals make Indigenous cinema an apparatus of political resistance, even if it does not aim to be one. Throughout the history of cinema, films made by whites “about” Indigenous people have imprisoned Indigenous peoples in stereotypes and constructed a language that legitimizes occupation. Each film produced “by” and “for” Indigenous people explicitly or implicitly challenges colonialist representations of Indigenous people and presents the resistance of Indigenous people who are allegedly destined for extinction. Indigenous cinema seeks not to cling to a nostalgic desire to return to a pre-colonial past, or to define the community only in terms of suffering in collective memory, but to construct a new language for continuing to exist as Indigenous people in the contemporary world. This study offers an ideological analysis of *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998) as an example of Indigenous cinema that deconstructs elements of popular culture and mainstream cinema, engages in a dialogue between contemporary social issues and Indigenous cultural heritage, and celebrates Indigenous existence in the contemporary world.

Keywords: Vanishing Indian, Indigenous cinema, Fourth Cinema, Indigenous studies, visual sovereignty

■ ■ ■ ■ ■

Received: 13.03.2023 ■ Accepted: 31.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 125-168

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396870

Sinema, ortaya çıkışından beri teknik, estetik, endüstri ve politikanın kesişiminde yer alır; her film açık ya da örtük bir politik gündem barındırır. Yerli sineması, ana akım sinemanın klişelerine karşı Yerli halkların¹ kendi temsillerinin kontrolünü geri alma girişimi olarak arazi ve kaynaklar üzerinde olduğu gibi, kültür üzerindeki egemenlik mücadelesinin de parçasıdır. Egemenin gözünden inşa edilen temsillere karşı Yerli görselliğini ve Yerli hikâye anlatma biçimini sanatsal ifade ve politik mücadele yöntemi olarak sürdüren Yerli sineması, resmî tarih ve egemen görselliği yapıbozuma uğratarak karşı anlatılar inşa eder. Temsil egemenliğini geri alırken sömürgecinin Yerlileri kayıt altına almak, egzotikleştirmek, insandışılaştırmak için kullandığı aygıtlar Yerli mücadelesinin araçları haline gelir.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren Yerliler hakkında yapılan filmler dışlayıcı sinema pratiklerinin ürünleri olmuş, kamerayı egemenler kullanırken kaydedilenler ötekiler olmuştur. Alice Strickland, Yerli halk kayda alındığında ortaya çıkan filmin, sinemacı ile özne arasındaki iş birliğinin ve etkileşiminin değil, sinemacının Yerli halka bakışının sonucu olduğunun altını çizmiştir. Sinemacı ve özne arasında karşılıklı katılım ve alışveriş yoktur. Yerli öznenin

•••

1 Küresel Yerli Hareketi'nin kültürel alanı sömürgeleştirme çabasının bir parçası olarak ortaya çıkan, 1990'lardan itibaren akademiye görünürlük kazanan *Indigenous Studies* (Yerli Çalışmaları) ve *Indigenous Cinema* (Yerli Sineması) alanlarında *Indigenous* sözcüğünün büyük harfle yazımı Yerli araştırmacılar tarafından politik bir tutum olarak benimsenmiştir. Bu çalışmada da Barry Barclay'in (2003, 7) "Büyük Y ile Yerli" vurgusu esas alınarak Yerli sözcüğü büyük harfle başlatılmıştır.

kontrol altına alındığı bu süreçte görüntüler sadece alınır; verilmez veya paylaşılmaz (Strickland 2013, 145).

Ana akım sinemadaki Yerli imgesi, Sosyal Darwinizm ve ırk ile kültürü eşitleyen erken dönem antropoloji tarafından ulus inşa sürecinde medeniyetin ötekisi olarak kullanılırken yok olmak üzere olan vahşi ve egzotik kalıntılar sunumuyla seyirciyi büyülemiştir. “Egzotik ve gizemli öteki” anlatısı ticari sinemaya yeni öyküler ve imajlar sağlarken Yerlilerin ilkelliğini, vahşiliğini vurgulayan anlatılar sömürgeci söylemi meşrulaştıran “medeniyetin temsilcisi beyaz” anlatısına hizmet etmiştir. Sinemanın etkisiyle popüler kültürde hızla yayılan bu söylem, sadece beyazların Yerliye bakışını değil, Yerlilerin de kendi kültürlerini, varoluşlarını algılama biçimini etkilemiştir. Bu nedenle Yerlilerin, kamerayı kontrol ederek incelenen, hakkında öyküler anlatılan seyirlik nesne konumundan kurtulup yaşayan, izleyen ve anlatan özne konumuna geçişi sömürgeciliğe karşı direnişin sonucudur.

Michelle Raheja, sinema endüstrisinin başlangıcından beri Yerli imgesine hayranlık duyduğunu, Yerlilerin gündelik hayatları olarak çekilen yüzlerce aktüel çekimin salonlarda gösterildiğini belirtmiştir. Sadece Western gibi ana akım türler dışında aktüel çekimler ve erken dönem etnografik filmler hem *vanishing Indian* (ortadan kaybolan Yerli) mitine katkı sağlamış hem de seyirci deneyimini sinemanın başlangıcından itibaren Yerli ve beyaz figürler arasındaki ikilemler ilişkisi çerçevesinde örmüştür. Sömürge politikalarını meşrulaştıran bu anlatı, asimilasyon ve katliamla mücadele etmeye çalışan Yerlileri medeniyete uyum sağlamazlarsa silinip gidecekleri, uyum sağlamaları durumunda da artık yeterince saf ve hakiki bir kültüre sahip olmadıkları için gerçek anlamda var olamayacakları bir kısır döngüye hapsedmiştir (Raheja 2007, 1170). Beyaz adamın medeniyeti karşısında Yerli halkların silinip gitmesi doğal bir süreçmiş, tarihin akışında aksi olması beklenemezmiş gibi anlatılmasına rağmen tarihe baktığımızda bilinden, edebiyattan müzelere ve sinemaya kadar kültürel alanda inşa edilen bu söylemin, sömürgecinin Yerlileri tarihten silerek çalınmış topraklardaki kendi varlığını meşrulaştırmaya çalıştığı sistemli yok etme politikaların devamı olduğu görülmektedir.

Yerli kültürünün ve kimliğinin yüzyıllar boyunca sömürgeci kurumlarda, kültürde, edebiyatta, ticari sinemada nasıl temsil edildiğini ele almadan, sömürgeci politikaların merkezinde yer alan “ortadan kaybolan Yerli” söyleminin nasıl inşa edildiğini ve çağdaş Yerli varoluşunun önemli bir parçası olan Yerli sinemasını tartışmak mümkün değildir. Dolayısıyla,

çalışmada öncelikle Yerli halkların tarih boyunca egemen bilimsel, kültürel ve politik söylemlerde nasıl tanımlandığı sorusuna cevap aranmıştır. Çalışma, sömürgeciliğin sadece silah zoru ve fiziksel şiddetle değil, kurumsal politikaları meşrulaştıran kültürel inşalar yoluyla kurulduğu ve sürdürüldüğü, bu nedenle Yerli mücadelesinde kültürel alanın önemli bir mevzi olduğu ve sinemanın mücadele aygıtı olarak kullanıldığı savına dayanmaktadır.

Farklı coğrafyalardaki Yerli halkların zorla asimilasyon, yerinden edilme ve insandışılştırılma süreçleri sadece devlet politikalarında değil, kültürel alanda da sömürgeciliğin inşa edilmesi ve sürdürülmesi bakımından ortak özelliklere sahiptir. Özgün kültürleri, gelenekleri ve tarihleri olan Yerli halkların filmleri, sömürgeciliğin farklı coğrafyalarda benzer pratikler ortaya koymasına bağlı olarak küresel ortaklıklara sahiptir. Sömürgecilik tarihinin Yerli perspektifinden anlatılması, çağdaş dünyada Yerli kimliğinin var olma biçimlerinin müzakere edilmesi, arazi ve temsil üzerindeki egemenlik haklarının savunulması, kültür ve geleneklerin gelecek kuşaklara aktarılması, küresel Yerli sinemasının doğuşunda ve gelişiminde ortak temalardır. Bu çalışmada Yerli sineması, sömürgeciliğin suçlarını ifşa ederken Yerli kültürünü kayıt altına alan ve çağdaş Yerli kimliğini inşa eden estetik ve politik anlatılar olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın coğrafi sınırları belirlenirken yerleşimci sömürgecilik temelinde kurulmuş ve günümüzde Batı medeniyetinin temsilcisi olarak değerlendirilen, aynı zamanda 1970'li yıllardan itibaren Yerli hareketinin ve Yerli sinemasının etkili bir politik söylem kurduğu Avustralya, Yeni Zelanda, Kuzey Amerika'da ABD ve Kanada, Fenno-İskandinavya'da Norveç, İsveç, Finlandiya seçilmiştir. Ekonomik ve teknik olarak gelişmiş ana akım sinema endüstrisinin bulunmasına ek olarak Küresel Yerli hareketinde öne çıkan bu ülkelerdeki Yerli halklar, kültür enstitüleri, araştırma ve film fonları, festivaller ve eğitim programlarının desteğiyle film üretimine yatırım yapabilmektedir.

Çalışmada adı geçen farklı ülkelerden Yerli filmleri, Barclay'in Yerli sinemasının temel özelliği olarak ele aldığı şekilde, kameranın "kıyı insanlarının" kontrolünde olduğu öyküler; sinema tarihi boyunca gözlenen ve kayda alınan halkların kendilerini ve dünyayı Yerli bakış açısından anlattığı filmlerdir. Yerleşimci devletlerin Yerlilere yönelik sömürgeci uygulamalarının ve bunların Yerli toplumu üzerindeki etkisinin, bu etkilerin film yoluyla ele alınmasının ortaklığı iddiasına dayanak oluşturmak için ortak temalarda farklı yıllardan ve farklı coğrafyalardan filmler örnek verilmiştir. Gerek belgesel veya kurmaca gerekse korku, dram, epik, komedi, yol öyküsü veya

bunların iç içe geçtiği melez anlatılar olsun Yerli filmleri, türleri, dönemleri ve coğrafyaları aşan şekilde film yoluyla Yerli görsel egemenliğini inşa eder ve çağdaş dünyada Yerli mevcudiyetini yüceltir. Farklı coğrafyalarda yaşayan Yerli halkların kabile değerleri, yerleşimci ulusla kurdukları ilişkinin niteliğine göre değişen egemenlik mücadeleleri, film türleriyle karşılıklı etkileşimleri ve yönetmen sineması gibi pek çok farklı açıdan Yerli sinemasının ayrıntılı olarak ele alınması mümkündür. Ancak makalenin sınırlılıkları nedeniyle tüm bu başlıkları kapsamak mümkün olmadığından çalışmanın Yerli sinemasının temel meselesine, modern dünyada Yerli olarak ortadan kaybolmaya direnme biçimlerine odaklanması amaçlanmıştır.

Kavramsal tartışmaları örnek bir film üzerinden ele almak için çalışmanın son bölümünde Kuzey Amerika'nın ilk Yerli filmi olan Chris Eyre'in yönettiği 1998 tarihli *Smoke Signals* (Hearne 2012, xv) Yerli bakış açısı merkeze alınarak ideolojik çözümleme yöntemiyle ele alınmıştır. Egemen temsillerle özdeşleşmenin sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılım için uygun koşulları yarattığını vurgulayan Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi, "filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belirli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler" (2010, 17). Ana akımda filmsel anlatı yoluyla inşa edilen yok olan Yerli söylemi, olumsuz Yerli temsillerini ve Yerlilerin insandılaştırılmasını doğallaştırarak sömürgeci politikaların meşrulaştırıldığı bir alandır. Bu nedenle egemen anlatıyı ve temsilleri Yerli bakışından karşı anlatılar yoluyla yapıbozuma uğratmak, Yerli sinemasını ideolojik olarak ele almak gerekir.

Filmin küresel başarısının yanında, yönetmenin kısa filmlerle başladığı kariyerinde belgesel, TV filmi ve uzun kurmacayla Yerli öykü anlatıcılığını sürdürmesi önem taşımaktadır. Senarist Sherman Alexie'nin kitlelere ulaşmak ve politik açıdan tartışmak için sinemayı etkili bir araç olarak görmesi, popüler kültür öğelerini ortak bir dil kurmak için kullanması, *Smoke Signals*'ı çalışmada yürütülen kuramsal tartışmaların ideal bir örneği haline getirmektedir. Filmde Yerli toplumunun sömürgecilik döneminden günümüze kadar egemen toplumla ilişkisi, Yerli kültürünün sinemasal evrene dahil edilmesi, nesiller arası aktarılan travmayla ve süregiden ayrımcılık biçimleriyle mücadele ederken geleneklerini ve kültürlerini koruyarak Yerli mevcudiyetini onurlandırma biçimleri, Barry Barclay'in "çoşku alanları" (akt. Milligan 2015, 347) ve Gerald Vizenor'ın (2008) Yerlilerin direnerek hayatta

kalma stratejilerini ifade etmek için kullandığı *Native survivance*² (Yerlilerin direnerek sağ kalması) kavramları ışığında ele alınmıştır.

Egemen Kültürde Yerli Temsilleri

Müze ve sergi seçkileri, filmler gibi ana akım kültürü oluşturan eserlerde yer verilen nesnelere, fotoğrafların, hareketli görüntülerin sadece nasıl elde edildiği ve seçildiği değil, hangi başlıklar altında sergilendiği de bilginin yaratımındaki güç ilişkilerine dayalıdır. Yerlilerin kayıtlarını, kültürel ritüellerini ve eserlerini, egzotik başlıklar altında ve marjinalleştirilmiş alanlarda sergilemek onları tarihin akışının ve çağdaş halkların dışında konumlandırır.

Webb, bilgi kaynağı ve görsel kültürün parçası olarak müzelerin rolü ve tarihsel temsillere ilişkin değişen anlayışın büyük ölçüde sömürge sonrası bağlamlarda ortaya çıktığını ve ulus inşa sürecinde önemli rol oynadığını belirtmiştir. Özellikle sömürgecilik sonrası eleştirel çalışmalar, antropoloji disiplini aracılığıyla yeniden gözden geçirilen müzeleri toplumsal kurum olarak bilgiyi sadece yansıtan değil, üreten yerler olarak da ele almaktadır. Webb'e göre bilimsel disiplinler evrimsel şemalara dayanarak ulusal bir köken ve geçmiş yaratmak için işe koşurken Yerlilerin bu şemaya yerleştirilmesi kolay olmamıştır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca arkeoloji ve antropoloji müzelerine ve diğer kurumlara sürekli nesne ve fotoğraflar taşınmış, yakın zamanda yok olacak tarih öncesi kalıntılar olarak görülen Yerli halkların izleri, yeryüzünden silinecek bir kültürün kanıtları olarak korunmak istenmiştir (Webb 2006, 169-170). Hughes'un aktardığı gibi David Garneau, müzelerin Yerli insanların kalıntıları ve çalınmış Yerli kültürel mirasıyla doldurulduğu bu sürecin, en güzel ve en ilginç nesnelere toplayarak "Birinci Milletleri yüceltmek" için kullanıldığını belirtmiştir. Garneau'ya göre sömürge küratörleri, Yerli kültürünü dondurarak saklamış, düzenlemiş, zamanın içinde canlılığını koruyarak tarihin bir parçası olan çağdaş Yerlilik olasılığını gayri meşrulaştırmak ve nihayetinde bastırmak için ölü bir Yerlilik sergilemiştir (akt. Hughes 2020, 5-6).

Robert Flaherty'nin filmi *Nanook of the North*'un (1922) film tarihinde bir başlangıç noktası olarak görüldüğünü, ilk sanat filmi, ilk belgesel, ilk etnografik film olarak anıldığını hatırlatan Fatimah Tobing Rony, Yerli halklar

•••

2 *Survivance, survival* (sağ kalım) ve *resistance* (direniş) sözcüklerinin birleşiminden oluşturulmuş bir sözcüktür. Henüz Türkçede tam karşılığı olmadığı ve Yerli çalışmaları açısından önemli bir kavram olduğu için metinde de *survivance* olarak kullanılacaktır.

ve film hakkında bu iyi bilinen anlatının kısmi ve saptırılmış olduğunu öne sürer. Daha özgün ve gerçek görünmesi için filmi kostüm ve dekor kullanarak çeken Flaherty, Inuit halkını mevcut yaşam biçimi içinde kayda almak yerine filmin öğelerini yerleşimci beyazlar ile karşılaşmadan önceki bir geçmişte kayda alınmış izlenimi verecek şekilde düzenlemiştir. Kendisini “önce bir kâşif sonra bir sanatçı” olarak tanımlayan Flaherty, *Nanook*'ta “etnografik” olanı izleyiciye gerçek görünecek şekilde yeniden inşa ederken gerçeği el değmeden kaydettiği yanılsamasını sürdürmüştür. Rony'ye göre bu ideoloji, sinemanın “kaybolan ırkların” kurtarıcı etnografisinde (*salvage ethnography*) kullanılmasının temelini oluşturur. Etnografik sinemanın ilk uzun kurmaca anlatıları arasında önemli bir yeri olan Edward Sheriff Curtis'in filmi *In the Land of the Headhunters* (1914) da *Nanook* gibi yeniden inşa ve kurtarma etnografisini, Yerli yaşamının Avrupalılarla karşılaşmadan önceki halini yaratma arzusunu içerir. Film, Yerli yaşamının o dönemdeki gerçek bir kaydı olarak tanıtılmasına rağmen oyunculara giydirilen kostümler, çekimler için oyulmuş bir totem gibi açıkça kültürel yeniden inşaya dayanmaktadır. Curtis, Kuzey Amerika Yerlilerinin görüntülerinin “tarihi ve etnolojik önemi” nedeniyle, kendisinin gibi filmlerin değerinin artacağını ve öğrenciler, bilim insanları ve kitleler tarafından kullanılabileceğini yazmıştır (Rony 1996, 15, 93).

Bu tür filmlerin önemi, beyazların medeniyeti karşısında yok olmaya mahkûm, her an yeryüzünden silinmesi beklenen kültürlerin ve halkların kayıtlarını içermesidir. Müzelerde Yerli kültüründen alınmış parçalar, edebiyat eserlerinde yer verilen klişe karakterler, kurtarma etnografisine dayalı belge filmler ve popüler temsiller, bizim zaman çizgimizin dışında yaşayıp ölmüş, vadesini doldurup kaçınılmaz şekilde ortadan kaybolmuş kültürlerin izlerini seyrimize sunma iddiasındadır. Yerli halkların kayıtlarını izlemek, gerçekte çoktan yok olmuş, ömrünü tamamlayarak sönmüş yıldızların dünyaya ulaşan ışıklarına bakmak gibidir. Bu görüntüler ortadan kaybolan Yerli anlatısıyla mistifiye edilerek sömürgeci politikaları meşrulaştıracak biçimde sunulur.

Bu eğilimi sinemasal tahnitçilik (*cinematic taxidermy*) kavramı ile açıklayan Rony, Yerli halkların görsel bir temsilini yapmak için onların ölmekte olduğuna inanmak ve daha gerçek daha saf görünen bir resim yapmak için de yapaylığı kullanmak gerektiğine dikkat çeker. Yerli halkların ölmemişlerse bile zaten ölmekte oldukları varsayıldığından, etnografik “tahnitçi”, varsayılan orijinaline daha sadık bir görüntü arayışıyla yapaylığa yönelmiştir. “Bir şeyin gerçek ruhunu yakalamak için çoğu zaman onu çarpıtmak gerekir”

diyen Flaherty sadece kendi sanatsal seçimlerini ve yöntemlerini değil, yok olacağına kesin gözüyle bakılan kültürlerin etkili, “gerçek” temsilinin ön koşullarını da tanımlar (Rony 1996, 102).

Etnografik sinemanın erken dönem antropoloji, popüler kültür ve filmlerin kesişiminde ortaya çıktığını vurgulayan Rony, tüm etnografik filmlerdeki örtük anlatının evrim olduğunu iddia eder (1996, 24). “Eskimoların aşk ilişkilerinin iyi bir filmini yapabileceğinizi sanmıyorum... çünkü yüzlerinde hiçbir zaman pek bir şey hissettiklerini göstermezler, ama bir morsu zıpkınlayan Eskimoların çok iyi bir filmini yapabilirsiniz” diyen Flaherty’nin Yerlileri konumlandırması, erken dönem antropolojinin ve etnografik filmlerin merkezindeki bir algıya, Yerli halkların insanlığın çocukluk evresi olarak değerlendirilerek evrim basamağında insanla hayvan arasındaki bir ara form olarak sınıflandırılmasına, düşünce ve his yerine bedeni ve eylemi kayan alt tür bir varlık olarak görülmesine işaret eder (Raheja 2010, 206).

Rony ve Raheja gibi Pascal Blanchard da popüler kültür, görsellik ve bilim iş birliğinde beyaz medeniyetinin ötekisi olarak barbar Yerli temsilinin yaratılmasının sömürgeciliğin suçlarının görünmez kılınmasındaki rolünü ele alır. “Vahşi”yi icat edenin Batı olduğunu vurgulayan Blanchard, bu icadın sömürgecilik tarihi ile bilim ve eğlence tarihinin kesişiminde gerçekleştirildiğine dikkat çeker. İnsan bahçelerinde (*human zoo*) Yerlilerin seyircilerle arasına bir mesafe konularak sergilenmesi, sadece farklı değil daha aşağı türler olarak sunulmaları ve bilim insanlarının “canlı numuneler” sergilemeleri, insan türü içinde bir kırılma yaratmıştır. Blanchard’ın belirttiği gibi bu döneme ait binlerce film, fotoğraf, afiş, kartpostal vb. görsel materyal keşfedilmesi, kamuoyunun açık şiddete başvurulmadan ırkçı, ayrımcı ve öjenist³ düşüncelere eğlence yoluyla nasıl ikna edildiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle yazar, ötekine dair kavrayıştaki değişimin öncelikle insanların hayal dünyasını sömürgecilikten arındırmayı gerektirdiğini vurgulamıştır (Blanchard 2016). Popüler görsellekle iç içe geçmiş erken dönem antropolojinin yardımıyla modern ulusun kendini evrimin en üst basamağında konumlandırması ve medeniyet karşısında yok olması kaçınılmaz olarak görülen Yerlileri denetim altına alması meşrulaştırılmıştır. Bu noktada Mirzoeff’in görselliğin daima emperyal olduğu, otorite ve iktidarı üst üste bindirerek bu ilişkiyi doğallaştırdığını belirtmesi hatırlanmalıdır. Biyoiktidarı

•••

3 Öjenik uygulamalar, güçlü ve gelişmiş bir toplum için hasta, engelli, fiziksel veya zihinsel olarak zayıf görülen bireylerin ayıklanarak güçlü, sağlıklı ve ulusun kökenini oluşturmaya uygun görülen bireylerin çoğaltılması esasına dayanmaktadır.

düzenlemenin soyutlanmış ve yoğunlaştırılmış bir aracı olan emperyal görsellik, tarihin zaman içinde ve zaman boyunca düzenlenmesinde görev almıştır; “uygar”ı zamanın en uç ileri noktasına yerleştirerek aynı dönemde yaşayan “ilkel”i geçmişte kalmış şekilde konumlandırmış, tarih ötesi bir otorite soy kütüğü iddiasında bulunmuştur (Mirzoeff 2011, 196).

Rony, kentlerde kurulan ve Yerlileri “doğal yaşamları” içinde gösterme iddiasıyla kurulan etnik fuarların yüksek maliyet ve dünya savaşları gibi nedenlerle durdurulmasıyla ideolojik işlevlerinin çoğunu sinemanın devraldığını belirtmiştir. Yazara göre seyahatnamelerin, bilimsel araştırma, safari ve sömürge propaganda filmlerinin çoğalmasıyla erken dönem sinema, seyircinin Avrupalı olmayan ve Yerli halklar konusundaki görsel açlığını tatmin etmesinin yanında, Blanchard’ın dikkat çektiği insanat bahçelerindeki seyirci mesafesi gibi, Yerli’ye yönelen sömürgeci bakış karşısında Yerli’nin potansiyel geri bakışını engelleme görevini üstlenmiştir. Beyazlar perdede insan türünün çocukluk aşamasında kalmış, az sonra medeniyet karşısında yok olup gidecek Yerlileri izlerken bilimin ve fantezinin bulunduğu büyüleyici seyir deneyimi sayesinde kendi özne konumunu teyit etmiştir (Rony 1996, 43).

Raheja’nın belirttiği gibi kurtarıcı antropolojinin kayıtları ve aktüel çekimler hem etnografik filmlerdeki hem de ana akım sinemadaki Yerli temsillerini biçimlendirmede temel kaynak olmuştur (2010, 208). Kuzey Amerika’daki ticari sinema endüstrisinin Yerli imajından “büyülediğini” belirten Raheja, 1894’ten 1908’e kadar *nickelodeon* adı verilen film makinelerinde Yerlilerin aktüel çekimlerinden oluşan yüzlerce film gösterildiğinin ve etnografik filmler gibi bu çekimlerin de yok olan Yerli mitine katkıda bulunduğu altını çizmiştir (2010, 206). Cordova da benzer şekilde, Amerika’da ulusal sinemaların doğuşundan günümüze kadar hem kurmaca filmlerde hem de etnografik kayıtlarda keşfedilen, evcilleştirilen ya da vahşi Yerli temsillerinin hareketli görüntünün temelini oluşturduğunu vurgulamıştır. 1908’de çekilen ilk görüntülerden bu yana, Brezilyalılar ve yabancılar tarafından çekilen belgesel ve kurmaca filmler Brezilya Yerlilerini şiddet yanlısı, güvenilmez, tembel veya egzotik olarak tasvir etmiştir. Egzotik Yerlinin gündelik hayatını kayda alan etkileyici çekimler, fotoğraf gibi görsel kayıtlarla birlikte sadece kent merkezlerine, ulusal arşivlere değil müzelere ve popüler kültür gösterimlerine ihraç edilmiştir (Cordova 2014, 125). Bu kısıtlayıcı çerçeveye rağmen Yerli sinemacılar kameranın kontrolünü aldıklarında etnografik film geleneklerini görsel egemenlik inşa

etmek ve etnografinin eğilimlerini sorgulamak, yapıbozuma uğratmak ve Yerli özne konumunu inşa etmek için kullanmışlardır (Raheja 2010, 208). Yerli halkların kendi kaderlerini tayin etme mücadelesinde yeni teknolojiler ve buna bağlı olarak küreselleşmenin etkili olduğunu vurgulayan Cordova, tüm coğrafyalarda olduğu gibi Latin Amerika’da da bu süreçte etnografik filmlerin yeniden tasarlandığının altını çizmiştir (2014, 127). Yerli video yapımcısı Isaac Pinhata da beyazların kullandığı araçları kendi amaçlarına uygun şekilde kullandıklarını vurgulamıştır (akt. Cordova 2014, 130).

Lien ve Nielssen gibi Cordova da farklı coğrafyalardaki Yerli halkların kendi temsilleri üzerinde kontrol sağlama yöntemlerine, araştırmacılarla ortak çalışmalarına ve mevcut kayıtların zamanla dönüşen anlamlarına değinmiştir. Bir yandan sahadaki araştırmacıların, fotoğrafçıların ve sinemacıların kayıt altına alınan Yerli halkları karar alma süreçlerine dahil ederek iş birliği yapmaları hatta kameranın kontrolünü tamamen teslim etme yönündeki çalışmaları devam ederken diğer yandan görüntülerin verili anlamları sorgulamaya açılmıştır (Lien ve Nielssen 2021, 11; Cordova 2014, 125). Yerlileri sınıflandırmak, etiketlemek ve nihayetinde insandıışılaştırmak için kullanılan görsel kayıtların zamanda ve mekânda dolaşımı ve yeniden ele alınması yoluyla sömürgecinin amacından farklı yeni algılanma biçimlerine açık olduğu tartışmaları önem kazanmıştır. Kayıt altına alınan öznelerin, antropometrik fotoğraflarının çekilmesi gibi insandıışılaştırıcı anlarda bile direniş, alaya alma ya da iş birliği gibi çeşitli faillik biçimleri sergiledikleri tartışılmıştır (Lien ve Nielssen 2021, 12). Ayrıca bu amaçla çekilmemiş olsalar da fotoğraf ve hareketli görüntülerin topluluklar tarafından geri alınarak tarihsel varlıklarının ispatı ve karşı anlatı kurmak için kullanılması gibi karmaşık güç dinamikleri üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bu kayıtların bir kısmı yıllar sonra görüntüledikleri topluluklara geri dönmüş, Yerli mücadelesinde sömürgeci uygulamaların ifşası ve Yerli hakların mücadelesi bağlamında yeniden anlamlandırılmıştır (Lien ve Nielssen 2021, 11-12; Cordova 2014, 125).

Raheja da Yerli direnişinin erken biçimlerini ele alırken Hollywood’un ilk döneminden itibaren Yerli Amerikalı oyuncuların stereotiplere dayanan roller oynasalar bile sektörde yer alarak bir dereceye kadar sisteme içeriden etki etmeye çalıştıklarını ortaya koymuştur. Bunun yanında, oyunculuk sayesinde sınıfsal ve coğrafi hareketlilik, finansal güvenlik, federal hükümetin rezervasyonlardaki Yerli ilişkilerini yürütmekten sorumlu beyaz görevlilerinin kısıtlamalarından bağımsızlık, siyasi ve sosyal aktivizm fırsatları ve sınırlı bir kurumsal güç yelpazesine erişim imkânı da kazanmışlardır (Raheja 2010, 12-13).

Popüler kültür ve görselliğin ırkçı ve ayrımcı politikalara kitlelerin ikna edilmesinde oynadığı rolün tartışılması, ötekileştirilmiş toplulukların da bunları karşı anlatılar yoluyla politik mücadelede kullanmasında etkili olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, tüm marjinalleştirilmiş topluluklar gibi Yerli halkların da sinemayı kültürel ve siyasi egemenlik mücadelesinin parçası olarak kullanmasına sahne olmuştur. Bu filmlerin sadece perdeye yansıyan eserin estetiği bakımında değil, tüm bir yapım süreci boyunca iş bölümü, karar alma ve çekim sürecinde ana akım filmlerden farklı olduğu görülmüştür. Araştırmacıların ve sinemacıların Yerli halkla birlikte yürüttükleri çalışmalar, sadece Yerli filmlerinin ortaya çıkışında değil, etnografik film geleneğinin Yerli öğelerinin katılımıyla dönüştürülmesinde de etkili olmuştur.

Ginsburg'un da belirttiği gibi, Sol Worth ve John Adair 1960'larda Navajo halkıyla iş birliği yaparak etnografik film alanında önemli bir dönüşüm başlatmış, kameranın kontrolünü topluluğa devrederek Yerli perspektifinden çekilen görüntüleri ve hikâye anlatma biçimlerini araştırmıştır. Eric Michaels 1980'lerde bu çalışmanın benzerini Avustralya'daki Warlpiri halkıyla uygulamış, Yerli halkla birlikte düşük güçlü televizyon (LPTV / *Low Power Television*) yayınları başlatmıştır. Yıllar içinde Terry Turner Kayapo halkıyla, Dominique Gallois ve Vincent Carelli Waiapi ve çeşitli Amazon halklarıyla benzer araştırmalar yürütmüşlerdir. Bu çalışmalar, Yerli halkların sadece eserlerin çerçeveleme, sahne uzunluğu gibi biçimsel estetiği değil, ekibin örgütlenme yapısı, görüntülerin izlenme ve yorumlanma biçimleri bakımından da ana akımdan farklı pratikler sergilediğini ortaya koymuştur. (Ginsburg 2004, 302). Barclay'in de vurguladığı gibi, kamera Yerli halkın elindeyken beyazların elinde olduğundan farklı çalışmakta, filmin anlatısı, estetiği, öznelerle kurduğu ilişki ve yapım sürecindeki örgütlenme şeması değişmektedir (2003, 10). Bilim ve sanat tarihi boyunca sömürgeci bakışın, bilimsel araştırmaların ve popüler kültürün nesnesi olan toplulukların dünyaya ve sömürgeciye çevirdiği bakış ve kendi hikâyelerini anlatma biçimleri, özneleşme süreçleri yanında bakışın ve arşivlemenin içerdiği iktidarı görünür kılmıştır.

Ortadan Kaybolması İstenen Yerli

Yerli kültürünü her durumda yok olmaya mahkûm bir zamansızlıkta sabitlemek, sömürgecinin paternalistik iktidarını meşrulaştırma amacı taşır. Yerlilerin kendi kaderlerini tayin etme ve kendi toprakları hakkında karar alma kapasiteleri olmadığı kabul edilirse, gelişmiş ve üstün olduğu varsayılan Batı medeniyeti tarafından yönetilmeleri meşrulaştırılır. Yerliler

için en iyiye karar verecek olan, medeniyetin temsilcisi olarak yerleşimcidir. Sömürgeci, hegemonyasını sürdürmek, şiddet ve işgal eylemlerini meşrulaştırmak için ürettiği bu klişelere sadece yerleşimcileri değil, Yerlileri de ikna etmek zorundadır.

Albert Memmi'nin açıkladığı gibi, sömürgeleştirilenler sömürgeci sistem tarafından tuzağa düşürülürken, sömürgeci de öne çıkan rolünü sürdürür. "Sömürgeci ırkçılık üç ana ideolojik bileşenden oluşur: Bir, sömürgecinin kültürü ile sömürgeleştirilen arasındaki uçurum; iki, bu farklılıkların sömürgecinin yararına kullanılması; üç, bu sözde farklılıkların mutlak gerçek standartları olarak kullanılması" (Memmi 1991, 115).

Tarihçi Brian Dippie, *The Vanishing American* kitabında, ortadan kaybolan Yerli inancının kendini gerçekleştiren bir kehanet olduğunu, altında yatan varsayımlarla tekrar tekrar dile getirilerek kanıtlara ihtiyaç duymayan ve Yerliler açısından yıkıcı sonuçları olan bir mit statüsüne ulaştığını belirtir. Artık mesele Yerli nüfusun geçmişte azalıp azalmadığı değil, gelecekte azalmasının kaçınılmaz olduğuna duyulan inançtır. Yazarın vurguladığı nokta, ortadan kaybolan Yerli mitinin "nostaljik olanla ilerici dürtünün mükemmel bir birleşimini" temsil etmesidir (Dippie 1982, xii). Ella Shohat ve Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*'de sembolik olarak ulusun kendi kaderini gerçekleştirmesi ve Aydınlanma değerlerinin, medeniyetin zaferi için barbar Yerlinin yok olmasının kaçınılmaz olduğunun altını çizerler. İlahi bir kader olarak Yerlilerin ortadan kaybolması, onları yalnızca geçmiş zamanda ele almanın ve böylece şimdiki zamandaki iddialarını reddetmenin bir yolu olarak melankolik nostaljiye izin verir; tehdit olmaktan çıkan Yerli imgesine ancak ölümlerinden sonra hassasiyetle yaklaşılabilir (Shohat ve Stam 2014, 118-119).

Memmi'ye göre, sömürgecinin, kendi sömürgeci rolünü kabul etmesi bu rolün taşıdığı suçları da kabul etmesi anlamına gelir ve bu kabul kalıcı bir huzur sağlamaz. Tıpkı rolünü reddederken olduğu gibi, bu rolü kabul ederken de sömürgeci gasp ederek ve ezerek zafer kazanır, zafer kazandıkça suçluluğunu teyit eder. Kendi meşruiyetine ikna olmadan işgal ettiği muğlak konumu şiddete başvurarak sağlamlaştırmaya çalıştıkça huzursuzluğu artar; sömürülene zulmettikçe kendisi için seçtiği acımasız rolle örtüşür. Kendini yenilgiye uğratmaya en baştan yazgılı bu süreç, sömürgeciyi daha ileri gitmeye iter: "varlığı bile gaspçı rolünü üstlenmesine neden olan ve giderek daha ağır bir baskı altında kalmasına yol açan gasp edilenin yok olmasını dilemeye" (Memmi 1991, 56-57).

Dünyanın her yerindeki sömürgeci yerleşimcilerin hevesli beklentisine rağmen Yerli halkların ortadan kaybolmadığı günümüzde daha net görülmektedir. Warren Cariou, Avrupa medeniyetinin varsayılan üstünlüğü ile karşılaşınca kaçınılmaz şekilde yok olacağına inanılan Yerli halkların varlığının sömürgeci için bir kriz durumu olduğunun altını çizmiştir. Yerli halklarının ölmediği gerçeği, Batı kültürünün kendine dair algısında bir kriz yaratır: “Yerliler hâlâ buradaysa ve hatta sayıları artıyorsa, bu onları topraklarından kovmuş bir sömürge kültürünün yasal ve ahlaki meşruiyeti için ne anlama geliyor?” (Cariou’dan akt. Pearson ve Knabe 2015, 5).

Yerliyi Öldür, İnsanı Kurtar!

Yerli halklar, yerleşimci sömürge devletleri yönetiminde pek çok açıdan saldırı altında hayatta kalmaya çalışan topluluklardır. Katliam, kültürel soykırım ve atalarının topraklarından sürülüp yetersiz rezervasyonlarda⁴, çöllerde, verimsiz arazilerde açlığa terk edilmeleri bu saldırıların önde gelenleridir. Yerli ve yerleşimci arasındaki temas biçimlerine ve yerleşimci devletin hangi değerler üzerine inşa edildiğine göre değişmekle birlikte, Yerli halkların dünyanın farklı yerlerinde maruz kaldıkları ortak sömürge pratiklerinden biri ve belki de en önemlisi, çocukların ailelerinden koparılmasıdır. Kültürü ve kökleri ile bağ kurarak dilini ve geleneklerini öğrenerek büyümüş Yerlilerin asimile edilmesi zor olduğundan, kültürel soykırımda özellikle çocuklar hedef alınmıştır. Çocukların Yerli kültüründen ve kimliğinden koparılarak asimile edilmesi, şiddet ve istismara maruz bırakılması, büyüdüklerinde baskın toplumun eşit haklara sahip bireyleri olarak kabul edilmemesi, nesiller arasında aktarılan travmaya neden olmuştur. Yerleşimci sömürgecilik tarihine sahip tüm coğrafyalarda Yerli çocukların tâbi tutulduğu yatılı eğitim, Yerli toplulukların dilini, kültürünü ve geleneklerini bırakmaya zorlandığı kültürsüzleştirme (*deculturalization*) politikasının doğrudan uygulaması olmuş, yerleşimci ulusların “ortadan kaybolan Yerli” mitinde ifade edilen arzusunun odağı haline gelmiştir.

Birçok yazarın belirttiği gibi Kuzey Amerika’da *kill the Indian, save the child* (Yerliyi öldür, çocuğu kurtar) veya *kill the Indian, save the man* (Yerliyi

•••

4 Yerli rezervasyon sistemi, Amerikan Yerlilerinin beyaz yerleşimci hükümetler tarafından sınırları belirlenen topraklarda yaşamak zorunda bırakılmasına dayanmaktadır. Rezervasyonlar, Yerlileri hükümetin denetimi altında tutmak, Yerliler ile yerleşimciler arasındaki çatışmayı en aza indirmek ve Yerlileri beyazların yöntemlerini benimsemeye teşvik etmektir. Daha fazla bilgi için bkz. <https://www.history.com/topics/native-american-history/indian-reservations>

öldür, insanı kurtar) politikası ile, çocukların yatılı okullarda medeni topluma uyum sağlayacak şekilde yetiştirilmesi, “vahşi” yanlarının ortadan kaldırılarak birer “insan” haline getirilmesini amaçlamıştır. Bu yatılı okullarda çocuklar aile ve kabile bağlarının koruyuculuğundan ve yol göstericiliğinden uzakta zorla Hristiyanlaştırılmış, dillerini konuşmaları yasaklanmış, fiziksel ve cinsel istismara maruz bırakılmıştır (Kuokkanen 2003, 703; Lantto 2005, 106; Pearson ve Knabe, 2015, 6).⁵ Avustralya’da *breed the black out* adı verilen politikaya göre, ailelerinden zorla alınan melez Yerli çocukları yatılı eğitim kurumlarında, ıssız yerleşim yerlerinde asimile ederek medeni dünyada yaşamaya uygun hale getirmek amaçlanmıştır. Bu çocukların beyazlarla çocuk yapmaları sağlanacak, böylelikle birkaç nesil sonra Yerli halk tamamen ortadan kaybolacaktır (Martin 2014). Aborjin ve melez çocuklardan sorumlu yetkili A.O. Neville, 1937 yılında yaptığı konuşmada 1905 tarihli *Aborjinler Yasası*’na atıfta bulunarak “herhangi bir çocuğu hayatının herhangi bir aşamasında annesinden alma yetkisi” olduğunu hatırlatmış, “İngiliz Milletler Topluluğu’nda 1 milyon siyah nüfusa mı sahip olacağız yoksa onları beyaz toplumumuzla birleştirip sonunda Avustralya’da Aborjin olduğunu unutacak mıyız?” diye sormuştur (Woo 2014). Avustralya’da 1970’lere kadar sürdürülen ve 2008’de Yerli halka verdiği zararlar için resmî özür dilenen uygulama, günümüzde *Stolen Generations* (Çalınmış Nesiller)⁶ olarak anılan yaklaşık yüz bin çocuğun ailesinden zorla koparılmasına neden olmuştur.

Therese Davis, Avustralya’daki Aborjin topluluklarındaki aile içi şiddet, bağımlılık gibi sosyal işlev bozukluklarının, tarihsel travma ve Çalınmış Nesiller gibi sömürgeci şiddetiyle bağlantısının konuşulması, araştırılması ve çözüm bulunması yerine ana akımda trajedi olarak temsil edildiğini, hükümet tarafından ırkçılık ve neo-paternalizm biçimlerini meşrulaştırmak için kullanıldığını aktarmıştır (Davis 2007, 11). Sosyal hizmet ve psikiyatri alanında çalışan Lakota halkına mensup Maria Yellow Horse Brave Heart, Yerli halkların tarihsel travma ile mücadele ettiğini, sadece kendi yaşam

•••

5 Kanada Parlamentosu’nun 2021 yılında aldığı kararla yatılı okulların Yerli çocuklara verdiği zararları anmak için 30 Eylül “Turuncu Gömlek Günü” olarak da adlandırılan “National Day for Truth and Reconciliation” ilan edilmiştir (Parliament of Canada, 2021).

6 The Healing Foundation tarafından Haziran 2021’de açıklanan ve Avustralya Sağlık ve Refah Enstitüsü (AIHW) 2018-2019 araştırması verilerini içeren rapora göre, Çalınmış Nesiller’den kurtulanların sayısı 2018-19 döneminde 33.600’e yükselmiştir. Tüm Aborjin ve Torres Boğazı Adalılarının üçte birinden fazlası onların soyundan gelmekte, Batı Avustralya’da nüfusun neredeyse yarısının Çalınmış Nesil ile bağlantısı bulunmaktadır (The Healing Foundation, 2021).

süreleri içindeki değil, önceki nesillerden aktarılan travmaların da mağdurları olduklarını vurgulamıştır. Kültür ve tarihin semptomları gösterme ve yas tutma biçimleri üzerindeki etkisine değinen Brave Heart, uzun yıllar boyunca kendi geleneklerine göre ölülerini gömme ve yas tutma ritüellerinin sömürgeci tarafından yasaklanmasının da Yerli toplumunun travma ve kederle başa çıkma, iyileşme süreçlerini kesintiye uğrattığını belirtmiştir. Yerli halkların sömürgeci tarafından sadece kültürlerinden ve geleneklerinden değil tarihlerinden de koparılması, gerçeklerle yüzleşme ve sorunların çözümüne odaklanma sürecini baltalamaktadır (Brave Heart 2005, 4-5).

Araştırmalar (Lantto 2005, Omma vd. 2011, Heith 2018) “Ortadan kaybolan Yerli” söyleminin İsveç’teki tezahürünün, hükümetin Yerli halk Samilere karşı uyguladığı “Laponlar Lapon kalacaktır” politikası olduğunu göstermiştir. Medeniyet karşısında yok olacaklarına kesin gözüyle bakılan Samilere egzotik kalıntılar olarak davranılmış, ren geyiği çobanı olarak yaşam biçimlerini muhafaza etmeyi amaçlayan korumacı ayrıştırma politikası uygulanmıştır. Yerli çocukların kendi dillerini konuşmaları yasaklanmış, İsveçli çocuklardan daha basit içeriğe sahip ve ırkçı bir eğitime tâbi tutulmuş, evrimsel olarak şehirlerde yaşamaya ve eğitimlerini sürdürecektir kapasiteye sahip olmadıkları onlara anlatılmıştır (Lantto 2005, 112-114; Omma vd. 2011, 11; Heith 2018, 101). Norveç ise *Norveçleştirme* politikası adı verilen katı bir sistem uygulamış, eğitim sisteminde Yerli çocukları baskın ulus içinde tamamen asimile ederek, nüfusa Norveçli adıyla kayıt yaptırmayanlara mülkiyet hakkı vermeyerek Yerliyi ortadan kaldırmayı ve uluslaşma sürecini tamamlamayı amaçlamıştır (Minde 2005, 7).

Yukarıda kısaca değinilen ve Yerliyi ortadan kaldırmayı amaçlayan sömürgeci uygulamalar, farklı coğrafyalardaki Yerli toplulukların tüm kültürel ürünlerinde olduğu gibi filmlerinde de ortak tema olarak karşımıza çıkar. Bu filmler sadece geçmişin acılarına odaklanmayı ya da nostaljik bir sömürgecilik öncesi geçmişe dönmeyi değil, çağdaş dünyada Yerli olarak var olmaya devam etmek için yeni bir dil kurmayı amaçlar. Farklı coğrafyalardaki Yerli toplumlarına karşı işlenen suçlar, geleneklerini ve kültürlerini tahrip eden ırkçı ve ayrımcı uygulamalar, geride ülke ortalamalarının üstüne çıkan oranlarda depresyon, intihar, işsizlik, aile içi şiddet, alkol ve madde bağımlılığı sorunları ile mücadele eden Yerli topluluklar bırakmıştır. Yerli gençler, çağdaş dünyada var olmaya çalışırken hâlâ eşitsizlik, gelir adaletsizliği, ayrımcılık gibi sorunların yanında nesiller arasında aktarılan travmaların yüküyle de baş etmeye çalışmaktadırlar.

Kanada’da Mi’kmaq rezervasyonunda büyüyen Jeff Barnaby, ilk uzun filmi *Rhymes for Young Ghouls*’da (2013) 70’lerde rezervasyonda yatılı okul travmasını alkol ve uyuşturucuyla unutmaya çalışan ebeveynlere sahip genç bir kızın, istismarcı bir devlet görevlisinden ve yatılı okuldan kurtulmaya çalışması, cezaevindeki babasının yerine yine bir bağımlı olan amcasıyla uyuşturucu ticareti yapması sürecini ele alır. *Savage* (2009) filminde Kanada’nın Yerli okullarındaki çocukları ölümden geri dönen zombiler olarak tasvir eden Anishinaabe halkına mensup Lisa Jackson, *Suckerfish* (2004) adlı kısa filminde ise yatılı okulun izlerini hayat boyu taşıyan annesiyle ilişkisini, annesinin alkol bağımlılığını ve mektuplaşmaları sayesinde onu anlama ve affetme sürecini anlatmıştır. Annesi Kanada Blackfoot, babası Norveç Sami halkı üyesi olan Elle-Maija Tailfeathers, öyküsü ve görüntü manipülasyon tekniklerini kullanma biçimi *Suckerfish*’i andıran *Bihitos*’ta (2014) babasının depresyon ve alkol bağımlılığının kaynağının yatılı okulda yaşadıkları olduğunu öğrenir. Tailfeathers ve Jackson, çocukluk anıları, ebeveynlerinin konuşulmayan travmaları ve halklarının geçmişindeki asimilasyon sürecini anlatırken arşiv görüntülerini, aile albümlerinden fotoğrafları, mektupları animasyonla hareketlendirmiş, kolajlamış, böylelikle aile geçmişi ile halklarının tarihi arasındaki bağı göstererek kolektif belleği onarmaya çalışmışlardır. Özellikle ABD ve Kanada’nın asimilasyon politikaları ve Yerli yatılı okulları ana akım medyada görünür olmakla birlikte Fenno-İskandinavya’daki benzer uygulamalar yeterince tartışılmamıştır. Sami sinemasında asimilasyon sonucu kültürel kimliğin kaybı, Yerli köklerini gençliğinde keşfetme ve yatılı okul sürecinin depresyon, aile içi şiddet ve bağımlılık olarak nesiller arası aktarılan travmaya dönüşmesi genç kuşak sinemacıların sıklıkla ele aldığı bir temadır. *Sami Daughter Yoik* (Liselotte Wajstedt, 2007, İsveç), *Suddenly Sami* (Ellen-Astri Lundby, 2009, Norveç), *My Family Portrait* (Yvonne Thomassen, 2013, Norveç), *Sami Blood* (Amanda Kernell, 2016, İsveç) ve *Je’vida* (Katja Gauriloff, 2023, Finlandiya) bu filmlere örnektir.⁷

Dördüncü Sinema ve Yerli Yeni Dalgası

İlk uzun Yerli filmlerden *Ngati*’nin (1987) yönetmeni Maori sinemacı, yazar ve düşünür Barry Barclay, 17 Eylül 2002 tarihinde Auckland Üniversitesi Film ve Medya Çalışmaları Bölümü’nde yaptığı konuşmaya şöyle başlar: “Bu öğleden sonra burada meşru bir şekilde ‘Dördüncü Sinema’ olarak adlandırılabilir

•••

7 Bu konuda ayrıntılı çalışmalar için bkz. Aygün Şen (2022a) “İskandinav Beyazlığı ve Yerli Kimliğin Reddi: Sameblod” ve Aygün Şen (2022b) “Belleği ve Kimliği Geri Kazanmak: Sami Kadınların Birinci Şahıs Belgeselleri”.

bir kategori olduğunu öne süreceğim, bununla Yerli Sinemasını kastediyorum- büyük 'Y' ile Yerli" (Barclay 2003, 7).

Barclay, Yerli sinemasının sadece estetik köklerinin topluluğun geleneklerine dayanmasıyla değil, ideolojisi, yapım ve gösterim sürecinin filmin özneliyle birlikte idare edilmesi gibi ortaklıklarla da ulusal sınırların içindeki sinemaların dışında, küresel çapta bir kategori oluşturduğunun altını çizer. Ana akım sinemada kamera sömürgecinin kontrolündedir, işgale gelenlerin gözünden ve onların anlatılarını meşrulaştıracak şekilde çekim yapılır. Kimin elinde olursa olsun, kameranın öyküyü benzer şekilde kaydedeceği fikrine itiraz eden Barclay, Birinci Sinemanın kısıtlamalarından kurtularak Yerlilerin kontrolünde olan kameranın, sinema tarihi boyunca tek amacı Batılı toplumlar ve Batılı ideolojik manzaralar içindeki eylemleri ve ilişkileri göstermek olan geminin güvertesindeki kamera gibi çalışmayacağını vurgulamıştır. Güvertedeki beyaz adamın gelişini kıyıda izleyen Yerli halkın neyi nasıl gördüğü ile ilgilenmek, öykülerini onların gözünden anlatmak, ana akım sinemanın amaçlarına terstir. "Birinci Sinema Kamerası geminin güvertesinde sağlam bir şekilde durur. Doğası gereği orada durur. Kıyıdaki kamera, Dördüncü Sinema Kamerası, atalarının evi 'kıyı' olan insanların elindeki kameradır" (Barclay 2003, 10).

Dördüncü Sinema, sömürgeciliğe ve resmî tarihe karşı anlatılar inşa etmesi yanında filmin ticari başarısının temel motivasyon olmaması, yönetmeni mutlak otorite kabul etmek yerine kolektif yapım sürecine dayanması ve gösterim sürecinde seyirciyi aktif katılımcı haline getirmeyi amaçlaması bakımından kendisinden önce gelen Üçüncü Sinema ile ideolojik ve pratik ortaklıklara sahiptir. Dördüncü Sinema, sınıflandırma bakımından da Üçüncü Sinema gibi tartışmalı bir alandadır. Üçüncü Sinema tartışmalarında bu kategoriye dahil edilecek filmlerin, Üçüncü Dünya ülkelerinin sömürge karşıtı sinemasını mı anlattığı yoksa tüm ülkelerde aynı ilkelere bağlı yapılan filmleri mi kapsadığı, diğer sinema kategorileriyle karşılıklı etkileşimi, estetik özellikleri ve ideolojik çerçevesi üzerinde uzlaşılammıştır. Corinn Columpar'a göre, taksonomik bir kategori olarak Dördüncü Sinema meselesi oldukça tartışmalıdır. Yerli sinemacıların, vatandaşı oldukları farklı ülkelerde Birinci, İkinci ve/veya Üçüncü Sinemaları içerebilen ulusal sinemayla kaçınılmaz olarak etkileşim içinde olmaları filmlerin dilini ve yapım koşullarını etkilemektedir. Kendinden önceki sinema kategorilerinden benzer sorunları devralan Dördüncü Sinema, Yerli ve Yerli olmayan sinemacılar arasındaki etkileşimler ve kimin Yerli olup olmadığına tam olarak karar

vermenin zorlukları hesaba katıldığında sınırları çizilmesi karmaşık bir hale gelir (Columpar 2010, xiv).

Çetin-Erus'un da belirttiği gibi kökleri Üçüncü Dünya ülkelerinin İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sonrası verdikleri anti-emperyalist mücadeleye dayanan Üçüncü Sinema, Birinci Sinema olarak adlandırılan emperyalizmin temsilcisi Hollywood sinema endüstrisi ve İkinci Sinema olarak adlandırılan Avrupa sanat sineması dışında, emperyalizme açıkça karşı duran, sömürgecilik karşıtı düşünürlerin mücadelesinden beslenen militan ve politik bir sinema olarak ortaya çıkmıştır. Ulusal bağımsızlığı, halk savaşını ve emperyalizmden kültürel olarak da kurtulmuş Üçüncü Dünya kimliğini merkeze alan Üçüncü Sinema terimi ilk olarak Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından yazılan "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" (1968) başlıklı manifestoda kullanılmıştır. Yeni tamamladıkları *Kızgın Fırınlara Saati* (*La Hora De Los Hornos*, 1968) filminin yapım ve gösterim sürecine de değindikleri manifestoda projektörü "saniyede 24 kare ateş edebilen bir silah" olarak tanımlamışlardır. Solanas ve Getino, filmlerin estetik özelliklerini devrimci amaçlar doğrultusunda olmak, seyirciyi aktif hale getirmek olarak açıklamış ve sinemanın ulusal kültürün parçası olarak önemli rol üstlendiğini belirtmişlerdir. Julio Garcia Espinosa da 1969 yılında "Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin" adlı manifestosunda sinema üretiminin kitleler yerine seçkinlerin elinde olmasına değinerek estetik olarak mükemmel filmler yapmanın az gelişmiş ülkelerde sahte bir hedef olduğunu, Hollywood ideolojisini ve yabancılaşmış, pasifize edilmiş seyirciyi yansıttığını belirtmiştir (Çetin-Erus 2007, 26-32).

Üçüncü Sinema hareketi ile aynı dönemde ortaya çıkan Küresel Yerli Hareketi sömürsüzleştirme mücadelesinin ideolojik temellerini paylaşırken Yerli Sineması da Üçüncü Sinema estetiğinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Yerli sineması sadece yönetmenin Yerli olmasıyla değil, film sürecinin tümünde farklılıklar ortaya koymaktadır. Barclay'e göre, Dördüncü Sinema katı biçimsel kurallarla sınırlandırılmaz, Yerli sinemacıların ulusal ortodoksinin dışında büyüyen bir Yerli sinemasını şekillendirmek için eski temel değerleri yeniden işlemeye çalışabilecekleri esnek bir alandır. Barclay, Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemanın modern ulus devletinin sinemaları olduğunu ve Yerli bakış açısından hepsini işgalci sinemalar olarak nitelendirdiğini belirtir. Her ne kadar bu üç sinema kapsamında filmler yapmayı seçecek Yerli sinemacılar olsa da bazılarının ulusal ortodoksinin dışında bir Yerli sineması geliştirmek için gelenekleri, eski değerlerin özünü, topluluk ilkelerini yeniden canlandırabileceklerine inanır (Barclay 2003, 11).

Zacharias Kunuk (2017), Barry Barclay gibi pek çok Yerli sinemacı filmlerini öncelikle kendi halkları için yaptıklarını, binlerce yıldır yaşlılarından devraldıkları hikâye anlatma biçimlerini filmlerinde yaşatmayı amaçladıklarını belirtmiştir. Maori film yapma kurallarını topluluğun ortak buluşma yeri olan “marae”ye katılım protokolleri üzerinden açıklayan Barclay, filmlerini görünmez bir marae olarak düşünmek gerektiğini söyler: “İçeri bakan ama herkese açık olan.” Kendi öykülerini kendi halkları için anlattıkları bu buluşma yerine, dışarıdan gelenler kabile kuralları dahilinde çalıştıkları ve geleneklere saygı gösterdikleri sürece kabul edilirler (Barclay 2015, 76). Kunuk, Barclay, Alexie gibi sinemacılar, filmin öyküsüne topluluğun efsanelerini dahil ederek, çeşitli kabile sembolleri, ritüelleri, şarkıları kullanarak ve bunları film içinde açıklamayarak Yerli izleyiciye ayrıcalık tanır, Yerli olmayan izleyiciyi bazı bilgilerin dışında tutarlar. Böylelikle Yerli görsel egemenliğini inşa eder, Yerli sinemanın ideolojik çerçevesi olarak değerlendirebileceğimiz şekilde Yerli bilme, görme, yapma, hissetme biçimlerini merkeze yerleştirirler.

Raheja’ya göre, 70’lerden itibaren örnekleri artan Yerli film, video ve televizyon üretiminin kökleri, “her biri belirli bir coğrafi alana, ayrı kültürel pratiklere, geçmişi bugünden veya gelecekte ayırmayan döngüsel zaman algısına ve manevi geleneklere odaklanan belirli Yerli estetiğine” dayanır. Dördüncü Sinema sadece ulusal ve sömürgeci sinema pratiklerinin bir eleştirisini ya da revizyonunu sunmakla kalmaz, baştan sona tüm bir Yerli çerçevesini film yapım projesine dahil ederek, aynı zamanda diğer Yerli bağlamlardaki film yapım gelenekleriyle de ana akım hiyerarşik yapılanmanın dışında yatay bir ilişki kurarak yeni estetik ve politik olasılıklara imkân tanır. Filmin ulusal veya küresel olarak gösterime girmesinden önce topluluğa törenle sunulması, sözün topluluğa dönmesi ve topluluk ile film arasında bağ kurulması nedeniyle Yerli sineması kültürel olarak da özgündür. Raheja, bu filmlerin kültür elçisi gibi çalışarak topluluğun sanatsal, kültürel ve siyasi kaygıları için Yerli terimleriyle bir arabuluculuk alanı sağladığına dikkat çeker (Raheja 2010, 17-19). Turner, Dördüncü Sinemanın gündeme getirdiği meselelerin sadece filmleri değil hukuk, bilgi ve mülkiyet ilişkilerini kapsayan tartışmalar olduğunu vurgulamıştır. Sinemayı, insanları ve mekânları farklı biçimde görmenin aracı olarak nitelendiren Barclay’ın, filmlerinin yanı sıra ufuk açıcı kitaplarında ortaya koyduğu gibi, Dördüncü Sinema ile ilgili her tartışma aynı zamanda bir bilme ve görme sorunudur. Yerli sinemanın tarihsel, politik ve estetik özellikleri onu tür olarak farklı kılar (Turner 2013, 162-164).

Barclay, Yeni Zelanda dışında Yerli sinemacılar tarafından yapılmış uzun kurmaca filmlere örnek olarak *The Pathfinder* (Nils Gaup, 1987), *Bedevil* (Tracy Moffatt, 1993), *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998), *Atanarjuat: The Fast Runner* (Zackarias Kunuk, 2001), *Beneath Clouds* (Ivan Sen, 2002), *The Business of Fancydancing* (Sherman Alexie, 2002) filmlerini örnek gösterir. Çoğunlukla yerel finansman kaynaklarına ve kısıtlı bütçelere dayanan Yerli filmlerini, büyük binalar, yatırımcılar, gişe gelirleri bakımından Birinci sinema ile kıyaslamak mümkün olmasa da Yerli ve Yerli olmayan sadık izleyici kitlesi, Yerli festivalleri ve bağımsız festivallerdeki gösterimler düşünüldüğünde küçük ama önemli bir Yerli sinemasından bahsetmek mümkündür (Barclay 2003, 8).

Barclay'ın Dördüncü Sinema olarak adlandırdığı Yerli sineması, Yerli sinemacıların kamerayı kendi koşullarına ve amaçlarına uygun olarak kullanmalarını sağlayan bir Yerli vizyonunu anlatır; filmin üretim, gösterim, dağıtım kapsayan bütününe yönelik bir tutumdur. Ulusal ortodoksinin dışında, ideolojik zeminde tarihsel ilerlemecilik ve materyalizmle sınırlanmadan Yerli ruhani geleneklerine ve hikâyelerine yer açan, kabile değerlerini sadece film estetiğinde ve anlatısında değil yapı-yönetim sürecinin tamamında gözeterek onurlandıran bir sinemadır. Yerli uygulamalarının ve kültürel öğelerinin kültürel canlandırma sürecinde geri kazanılmasının ötesine geçerek Yerli olmayan uygulamaların Yerli amaçlar için kullanılmasını, yeni veya melez anlatım biçimleri geliştirilmesini içerir. Dünyanın farklı yerlerinde yaşayan Yerliler günümüzde sayısı giderek artan kimliklenme ve ilişkilene biçimlerine sahiptir. Kabile ve topluluk üyesi, ulus devlet yurttaşı, rezervasyon/kırsal/kent sakini olarak farklı aidiyet ve mücadele biçimleri geliştirirler. Yerli toplulukların çağdaş ifade biçimleri, karşılaştığı sorunlar ve dile getirdiği gerçeklikler, Yerli filmlerinin eleştirel bir şekilde ele aldığı melez ve sınır kimlik alanlarıyla doğrudan bağlantılıdır.

Yapımcı, kültür eleştirmeni ve aktivist Jesse Wente de Barclay gibi Yerli sinemasını ulusal sinemanın dışında, bir bütün olarak Batı sinemasına tepki gösteren ve küresel çapta ortaklıkları olan bir sinema hareketi olarak değerlendirir. Benzer kaygılara sahip ve benzer işler yapan Yerli sinemacıların bir araya gelerek birbirlerinin filmlerini gördükleri film festivalleri gibi etkinlikler de bu döngüyü beslemiş, 70'lere kadar uzanarak tüm dünyayı kapsayan Yerli sinema hareketi aynı dönemde organik olarak gelişmiştir (Bergstrom 2015). Bergstrom'la söyleşisinde Wente, Yerli sinemasının politik mücadeleyle bağlantısını vurgulayarak bunun bir egemenlik meselesi

olduğuna dikkat çeker. Yerli sineması sadece film yapma değil, farklı coğrafyalardaki Yerli sanatçıların özgün sinemasal dillerini Yerli öğelerini kullanarak kurma ve sinemasal imajlarının kontrolünü yeniden ele geçirme girişimidir. Wente, 2000 sonrasında Yerli sinemacılara kendi hikâyelerini anlatma ve sinemayı kendi imajlarına göre yeniden şekillendirme gücü veren küresel hareketi Yerli Yeni Dalgası olarak adlandırır ve Zacharias Kunuk'un *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001) filmini "sıfır noktası" olarak nitelendirir. Bergstrom'a Lee Tamahori, Chris Eyre ve Tracey Moffatt'ın filmlerinin ve benzer örneklerin Yerli Yeni Dalga'nın önemli öncüleri olduğunu söyleyen Wente, bu yönetmenlerin kendilerinden sonra gelen sinema hareketinin temellerini attığını belirtir. Bu nc filmler, Yerli tarihini ve geleneklerini daha iyi yansıtma için sinemasal hikâye anlatımını yeniden şekillendirerek Yerli sinemacıların referans alabilecekleri, kendi yollarını bulmaya çalışırken bir parçası olarak gelişebilecekleri bir gelenek oluşturmuştur (Bergstrom 2015).

Görsel Egemenlik ve Kendi Kaderini Tayin Hakkı

1970'ler, Yerli halkların smrgencilik hem kültür ve kimlik hem de toprak ve doğal kaynaklar üzerindeki yıkıcı etkileriyle mücadele etmek için örgütlendiği, ulusal sınırları aşan eylemler düzenlediği bir dönemdir. Yerli mücadelesinin küresel sahada ne çıkan yüzü olan kültürel canlandırma, sömürgeci tarihin Yerli gözünden anlatıldığı, dilin, geleneklerin ve kimliğin gururla yeniden sahiplenildiği, akademiden sanata kadar pek çok alanda Yerli temsil biçimlerinin ağdaş Yerli yaşamıyla ilişkilendirildiği bir harekettir. Kültürel canlandırmada, gelişen teknolojinin de etkisiyle, dönemin politik ve sanatsal ifade aracı olarak kitlelere seslenme gücü olan Yerli medyası ve bunun önemli bir parçası olarak Yerli sineması ne çıkmıştır. Yerli sineması, taban hareketini ve egemenlik taleplerini güçlendirirken farklı coğrafyalardaki Yerli halklar arasındaki tartışmanın, buluşmanın ve diyalogun aracı haline gelmiştir. Sözlü kültür ve hikâye anlatıcılığının, bilginin yeni nesillere ulaştırılması, belleğin aktarılması konusunda önemli rol üstlendiği Yerli kültüründe film, hikâye anlatıcılığı geleneğinin bir formu olarak sahiplenilmiştir. Temsillerin kontrolünü geri almak, kendi öykülerini kendi perspektiflerinden anlatmak ve ulus devletin tarih anlatısından dışlanan Yerli tarihini bir karşı anlatı olarak inşa etmek, kendi kaderini tayin mücadelesinin önemli bir parçasıdır.

Bir grubun nasıl tanımlandığı ve hangi bağlamlarda ervelendiği, gruba yönelik politika oluşturma ve yönetim sürecini derinden etkilemektedir. Yerli politikaları, Yerli toplulukların nasıl göründüğü ile yakından ilişkilidir ve bu görüşler siyasi nlem ve eylemlerin kapsamını belirler, politik alanın

sınırlarını tanımlar (Haglund ve Axelsson 2016, 129). Pamela Wilson ve Michelle Stewart, Yerli medyasının hem ulusal hem de küresel düzeyde egemen politikalarla etkileşime girerek ve onlara meydan okuyarak kimlik ve temsil politikalarını ele aldığına dikkat çekerler. Medya temsilinin ve kültürel öz tanımlamanın kontrol edilmesi, kültürel ve siyasi egemenlik hakkının ileri sürülmesinin ayrılmaz parçasıdır. Uluslararası hukukta Yerli halklara ilişkin son tartışmalarda, Yerli halkların nesillerdir aktarılan bilgisine el konulması ve kontrolü ile fikri mülkiyet hakları, toprak ve kaynaklar üzerindeki egemenlik ile insan hak ve özgürlükleri kadar önemli konular hâline gelmiştir (Wilson ve Stewart 2008, 5-19).

Turner'ın vurguladığı gibi, Barclay'in Dördüncü Sinema çerçevesinde ele aldığı imge egemenliği (*image sovereignty*), bilgi ve mülkiyet konusundaki Yerli haklarını gündeme getirir (2013, 170). Yerli dünyasına dair bilgilerin edinilmesi, öncelikle Yerli halkları özne olarak tanımayı gerektirir; Yerli dünyalarına girilmeli ve Yerli insanlarla ilişki kurulmalıdır. Yerliler hakkında bilgi toplayan, kültürlerini ve geleneklerini kayıt altına alan tüm teknolojiler gibi film teknolojisi de özneliğini kabul edip eşit-karşılıklı ilişki kurduğunda Yerli toplulukların amaçlarına hizmet edecektir. Topluluğun bir görüntünün oluşturulmasında ve gösteriminde söz sahibi olması, görüntü egemenliğini tanımlar. Ancak Yerli halkın süreç boyunca ve eserin son hali üzerinde kontrolünün olmadığı dışarıdan-tepeden kayıt altına alma, arşivleme, tasnif etme ve gösterim süreçleri bu toplulukları nesneleştirmeye hizmet eder. Yerli halklar, başkalarının onlar hakkında ürettiği imgelere bakmak yerine kendi imgelerini üretmeli hem kendi geleneklerinin gereklerini gözeterek hem de hukuki hakları çerçevesinde bunlar üzerinde kontrol sahibi olmalıdır (Turner 2013, 170-171). Yerleşimci sömürgeciliğin entelektüel bir anlayış olarak nakledilebilir olduğunu vurgulayan Jolene Rickard, bir Yerli halkı örnek olarak ele alıp anlayabilirsek, küresel çapta Yerli halklar arasında paralel deneyimler göreceğimizi belirtir. Bu nedenle yerleşimci devletin baskısına direnişin parçası olan görsel egemenlik (*visual sovereignty*), atalarından miras aldıkları bilgilerle ilişkilerini sürdürmeye çalışırken aynı zamanda stratejilerini çağdaş bir zeminde konumlandırmaya devam eden Yerli sanatçıların çalışmalarını değerlendirmede önemli bir kavramdır (Rickard 2020).

Görsel alanda yer alan film, video ve yeni medya, Yerli halkların içine hapsedilmeye çalışıldığı klişe temsilleri yıkmanın yanında Robert Warrior'ın soykırım ve sömürgecilik sonrası toplumların "entelektüel sağlığı" olarak adlandırdığı şeyi güçlendirme potansiyeline sahip bir öz-temsil eylemi olarak

egemenliğin önemli bir parçasıdır. Görsel egemenlik, nesiller arası, kitlesel ve ulusötesi Yerli izleyiciye hitap ederek yerel ve uluslararası mücadeleleri anlatır, toprak hakları, dilin aktarılması ve korunması gibi temel meseleler hakkında bilgi akışını sağlar. Yerli filmlerinde ifade bulan görsel egemenlik, sinemacıların sadece basılı eserler yoluyla aktarılması ve korunması mümkün olmayan sözlü anlatılar, ritüeller, Yerli zaman ve mekân performanslarını sahneleme ve bu şekilde kayıt altına alarak koruma imkânını sağlar (akt. Raheja 2007, 1161-1162).

Warrior'ın Yerli görsel egemenliği ve Yerli toplumlarının entelektüel sağlığı üzerine vurgusu, Yerli sinemanın sömürgecilik suçlarını ifşa etme ve yüzleşme, köklerine ve kimliğe sahip çıkarak asimilasyona direnme, direniş alanını nesiller ve sınırlar arasında genişletme potansiyelini öne çıkarır. Yerli sineması, resmî tarihte ve baskın ulusların ana anlatısında görünmez hale getirilmiş ya da klişelere hapsedilmiş Yerli halklar için yüzleşme, hesaplaşma, direnme, Yerli öykülerini ve dünyada olmanın Yerli yollarını inşa ederek kurbanlığı aşma, iyileşme imkânını temsil eder. Yerli hayalet dansının taşıdığı gizil güç, sömürgecilerin hegemonyasından özgürleştikleri atalarının topraklarında, kendi değerlerine göre inşa ettikleri geleceğin ifadesidir.

Brave Heart'a göre, Yerli halkların tarihsel travmanın yükünden kurtularak iyileşebilmesi için gerekli aşamalar, travmayla yüzleşerek geçmişini kucaklamak, bu travmayı anlamak, acıyı serbest bırakıp son olarak travmayı aşmaktır. Travmayı aşmak, kendini artık travma ile bağlantılı olarak tanımlamamayı, travmanın ötesine geçerek iyileşmeyi ifade eder. "Hayatta kalan" (*surviver*) ifadesinin "kurban" dan (*victim*) daha iyi olduğunu, "kurban" olmaktan "kurtulan" olmaya geçişi anlattığını ancak yine de kendini travma ile tanımlamak anlamına geldiğini vurgular (Brave Heart 2005, 5). Yerli sineması, *survival* (hayatta kalmak) ve *resistance* (direniş) sözcüklerinin birleşiminden oluşan *survivoance* kavramı çerçevesinde ele alındığında önemi ve üstlendiği rol daha iyi anlaşılır. Gerald Vizenor'a göre Yerli *survivoance*, yokluk, imha, köklerinden uzaklaşma, zorunlu göç ve unutulmaya karşı aktif bir mevcudiyet duygusudur. Tüm bu haksızlıklara, katliamlara, suçlara karşı öfke ve tepki geliştirmek her ne kadar yerinde olsa da Vizenor, *survivoance*'ı etkiye karşı tepkiyi aşan, sağ kalmanın ötesine geçen bir iyileşme ve hikâyelerin devamı, geleceği inşa etmekten vazgeçmeyen bir tutum olarak tanımlar. Sadece sağ kalabilmiş olmayı değil, mizahı, ironiyi, Yerli varoluş biçimini ve gelenekleri sürdürmeyi, yola devam edebilmeyi anlatır. Vizenor, *survivoance* hikâyelerini tahakküm, dikkat dağıtma, zorlama ve trajedinin dayanılmaz ağırlığını aşan bir varoluş olarak açıklar. "*Survivoance*'ın karakteri, yokluk, hiçlik ve kurban

gitmişlik (*victimry*) üzerine çıkan, bunlara üstün gelen bir Yerli mevcudiyet duygusu yaratır” (Vizenor 2008, 1).

Vizenor’un Yerli *surviance* olarak açıkladığı, etkiye tepki ve trajedinin üzerine çıkan coşkulu mevcudiyeti Barclay “coşku alanları” olarak tanımlamıştır. “Artık *Direnış Alanları* hakkında pek bir şey duymak istemiyorum. *Coşku Alanları* hakkında konuşalım” diyen Barclay (akt. Milligan 2015, 347), Vizenor ve Brave Heart gibi pek çok Yerli araştırmacının, sanatçının ve yazarın vurguladığı kurbanlığı aşarak hikâyeleri, gelenekleri dünyada olmayı yücelterek sürdürmeyi Yerli sinemasının önemli bir parçası olarak ele almıştır. Yerli varlığının, sürekli haklarını talep etmek, varoluşunu ispat etmek ve gerekçelendirmenin dar çerçevesine sıkıştırılması, sömürgecilik mirasıdır. Kurumsal yapılardan popüler kültürdeki temsillere kadar geniş bir alanda hâlâ devam eden örtük ve açık ayrımcılık biçimleri, Yerli halkları bir tarihleri ve kültürleri olduğunu anlatma döngüsüne hapsedmektedir. Resmî tarihin gizlediklerini ifşa etmek ve sömürgeci temsillere meydan okuyan karşı-anlatılar kurmak önemli olmakla birlikte, sömürgecinin çizdiği sınırlar içinde kalmadan Yerli varoluşunun bugünkü anlamını, modern dünyada var olmaya devam eden Yerliliğin ne olduğunu tartışmak için alanlar açmak önemlidir. Acılarla yüklü bir geçmişı hatırlamak ve hatırlatmak, gerçeği ve ataları yüceltmek anlamına gelir ancak bugün umuda, iyileşmeye, hayale, ironiye ve neşeli bir varoluşa da yer açmak gerekmektedir. Sadece tarihe ve geleneklere yapılan vurgu ve bunların güncel yorumlarına kapalı olarak nostaljiye tutunmak, sömürgecinin Yerliyi tarihin dışına atan ve failliğini yok sayan anlatısını yeniden üretme riski taşır.

Düşmanın Dilini Yeniden İcat Etmek

Jesse Wente, sinema tarihinin büyük bölümünde, Yerli halkların film öykücülüğünün sınırlarına itildiğini, kendi tasvirleri üzerinde kontrolleri olmadığını belirtmiştir. 1960’lar ve 70’lerde, Yerli sanatçılar kendi filmlerini yapıp temsillerinin kontrolünü geri almaya başlayana kadar ekrandaki Yerli karakterlerin çoğunluğu, Yerli olmayan oyuncular tarafından canlandırılan basmakalıp yardımcı karakterlerdir (Bergstrom 2015). Dean Rader’a göre, Amerikan Yerlileri bağlamında silmenin ve sömürgeleştirmenin mekânı, Batı’nın boş alanlarından televizyon ve sinemanın boş alanlarına kaymıştır. Atalarının topraklarından zorla çıkarılan, uzun yıllar boyunca dilleri, ritüelleri yasaklanan ve topraklarına el konulan Yerliler, medyada klişelere indirgenerek kültürel kimliğinden ve egemenliğinden yoksun bırakılmıştır (Rader 2002, 149).

Egemen anlatı, Yerli kimliğini medeniyet düşmanlığı, vahşilik, bağımlılık ve şiddet ile özdeşleştirerek; filmler, müzeler, edebiyat eserleri aracılığıyla kültürel sahada baskın imajlar oluşturarak ayrımcı toplumsal algıya ve kurumsal politikalara zemin sağlar. İster bilimsel çalışmalar isterse edebiyat veya görüntülerin dili olsun, egemenin dili yerleşimci sömürgeciliği ve soykırım koşullarını tanımlarken bu olguların gerçekleşebileceği bir dünya yaratır. Yerli sinemasının inşa ettiği karşı-temsiller, Yerlilerin insandılaştırılmasını meşrulaştıran kültürel aygıtların işleyişini öğrenerek, düşmanın dilini tersine çevirerek film dilini yeniden icat eder. Sömürgeciliği kuran ve meşrulaştıran her zeminde Yerli perspektifinden yazmak, konuşmak, üretmek, Yerli değerlerini merkeze alarak tanıklık etmekten fazlasını yapar; iktidarın inşa edilmesinde kullanılan araçları karşı-anlatı kurmak için direniş silahı olarak dönüştürür.

Joy Harjo ve Gloria Bird'e göre, egemenin dili sömürgeci gerçekliği yapılandırmakla kalmaz, aynı zamanda Yerli halkların bu gerçekliğe direnmek için kullanacakları araçları da inşa eder. Yerli çalışmaları içindeki temel kavramlar her zaman çoklu ve çelişkili anlamlara sahiptir çünkü bu kavramlar kaçınılmaz olarak sömürge geçmişinden gelen değerlerin yükünü taşır. Yine de Yerli halklar bu sözcükleri yerleşimci sömürgeciliğin ötesinde yeni gerçekliklere işaret edecek şekilde kullanmış ve yeniden icat etmişlerdir. Yerli ve kadın olarak ötekileştirilmiş gruplara dahil olan Harjo ve Bird, şiirlerinde sözcüklerin verili anlamlarını tersyüz ederek, yapıbozuma uğratarak kendi mücadelelerini dile getirecek anlamlarla donatmışlardır. Kavramlara ve sözcüklere kesin gözüyle bakılamaz; aksine, dil ve terminolojinin sürekli sorgulanması ve yeniden icat edilmesi sömürgeleştirme sürecinin parçasıdır (Teves vd. 2015, viii; Rader 2002, 164-165).

Sömürgecilik süreci sadece toprak ve kaynakların gasp edilmesi değil, aynı zamanda sömürgecilerin dil kullanımı yoluyla Yerli halkların gerçekliğini değiştirme girişimidir (Teves vd. 2015, viii). Ana akımı oluşturan görüntüler ve sözcükler Yerlilerin de dili haline gelerek farklı Yerli gruplarının iletişim kurmasını mümkün kılan ortak bir dil zemini sağlar. Yeniden icat edilerek sahiplenilen ve yaratıcı bir eylem olarak dönüştürülen düşmanın dili, mücadeleyi birleştirerek sömürgeleştirme sürecinin parçası olur (Rader 2002, 165; LaRocque 2010, 21-22; Teves vd. 2015, viii). Yerli sanatçıların ve araştırmacıların sömürgeciliğin etkilerini ifşa eden sözcükleri ve görüntüleri, eylem alanları olarak politik mücadele ile birbirine eklenmiş direniş biçimleridir (Rader 2002, 165). Sömürgeciliğin mirası olan dili, araçları,

metinleri ve görüntüleri karşı-anlatılar kurmak için Yerli bakış açısından yeniden anlamlandırmak ya da yepyeni görüntüler ve sözcükler üretmek, kültürel egemenlik için önemli işaretler olarak hizmet eder (Raheja 2007, 1163). Bu kültürel metinler aynı anda hem egemen bir söyleme karşı mücadele alanları hem de içirme ve sınırlama alanlarıdır; Yerli tepkilerini harekete geçirir ve bir kültür içindeki bireylerin tahakküme tepki verme biçimlerini kayıt altına alır, korur ve sürdürür (Rader 2002, 165). Yerli sineması, film geleneklerinden faydalanırken bunları yeniden yapılandırır, katkıda bulunur ve sınırlarını genişletir. Yalnızca beyazların oluşturduğu Yerli temsillerini angaje etme ve yapıbozuma uğratma olasılığı sağlayarak değil, daha geniş çapta Yerli kültürel ve siyasi iktidarını konumlandırarak Yerli egemenliğine dair tartışmalara katkı sağlar (Raheja 2007, 1163).

Rader'ın de belirttiği gibi, şair, senarist ve yönetmen Sherman Alexie, Yerli edebiyatına öncülük eden Nobel ödüllü N. Scott Momada'in *House Made of Down* (1968) romanını Yerlilerin belki de yüzde birinin okuduğunu ancak yüzde doksan dokuzunun iki Cheyenne gencin yolculuğunu anlatan *Powwow Highway* (Jonathan Wacks, 1988) filmini izlediğini söyleyerek sinemanın kitlelere ulaşma gücüne dikkat çeker. Spokane Yerli Rezervasyonu'nda doğan, şiirlerinde Western filmlerinden, John Wayne'den, arabalı sinemalardan, bunların Yerli gençlerin hayattaki yerlerini bulmaları açısından öneminden bahseden Alexie, televizyon ve sinemanın yeni sözlü gelenekler olarak grupları birbirine bağlama ve sömürgeciye direniş işlevine sahip olduğunu vurgular (Rader 2002, 163). Rader'a göre, yüz yıl önce düzenlenen hayalet dansı ritüellerinde sömürgeciyi kovmak ve barış içindeki topraklarına kavuşmak için söyledikleri güç şarkılarının yerini şimdi düşmanın dilini yeniden icat etmek anlamına gelen Yerli filmler almıştır (Rader 2002, 164). Yerli sinemanın önemli filmlerinden *Smoke Signals*'ın senaristi ve yardımcı yapımcısı olan, *The Business of Facydancing*'i aynı adlı şiir kitabından uyarlayarak yönetmenliğini yapan Alexie, bir zamanlar sömürgecinin kültürel silahı ve ayrıcalığı olan medya alanlarını şimdi sömürgesizleştirme için yeni mevziler olarak yeniden inşa eder.

Yerli Varoluşunu Kutlamak ve Coşku Alanları: *Smoke Signals*

Daha önce de belirtildiği gibi 1998'de yönetmenliğini Chris Eyre'nin yaptığı, senaryosunu şair ve yazar Sherman Alexie'nin *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* (1993) kitabından uyarladığı *Smoke Signals*, ABD'nin ilk Yerli filmi olmasının yanında küresel çapta büyük başarı elde etmiştir. Amerikan

Yerlileri tarafından yönetilen, oynanan, yapımıcılığı üstlenilen ve büyük bir dağıtım anlaşması yapan ilk filmidir. Sundance Film Festivali'nde Seyirci Ödülü ve Film Yapımcıları Ödülü'ne layık görülmüş, eleştirmenlerden övgü almış ve hem Yerli hem de Yerli olmayan seyircilerin beğenisini kazanarak gişede başarılı olmuştur. Joanna Hearne, Amerikan Yerli sinemasının gelişiminde bir dönüm noktası olarak nitelendirilen filmin, gösterime girdiği tarihten günümüze kadar eleştirel ilgiyi canlı tutan yenilikçi bir sinemasal öykü anlatıcılığı örneği olduğunu belirtir (2012, xv).

Hearne çalışmasını Kuzey Amerika ile sınırlandırdığı için *Smoke Signals*'ın başarısını bu çerçevede değerlendirmiş olsa da film, küresel Yerli hareketi ve Yerli sineması için bir kilometre taşıdır. Öncelikle filmin güncel zamanda geçmesi, geçmişe ağıt ve el değmeden korunmuş özgün Yerli kültürü anlatısından kaçınarak Yerli ve beyaz seyirciye güncel meseleler üzerinden doğrudan seslenmeyi ve başarılı şekilde ulaşmayı mümkün kılmıştır. Film, modern dünyada Yerli olmayı geçmişten gelen travmaların etkisini görmezden gelmeden ele alırken popüler kültürü, klişeleşmiş Yerli temsillerini ince bir alaycılıkla ele alır. Filmin anlatısında popüler kültüre ve resmî tarihe dair referanslar, Yerli ve Yerli olmayan seyirci için ortak bir dil olarak kullanılır, imgelerin farklı toplulukların kolektif belleğindeki farklı anlamları ortaya serilir.

Coeur d'Alene rezervasyonunda yaşayan Victor (Adam Beach) ve Thomas (Evan Adams) adlı zıt karakterlere sahip, Thomas'ın tanımlamasıyla biri ateşten diğeri külden oluşan iki genç erkeğin, ailesini yıllar önce terk eden Victor'ın babasının cenazesini almak için çıktıkları yolculuğu anlatan filme, Alexie'nin Amerikan tarihi ve popüler kültürden beslenen Yerli öykü anlatıcılığı hâkimdir. Yolculuk, dostluk, aile dramı ve erginleşme gibi ana akım sinemada da sık kullanılan anlatı biçimleri ve popüler kültür öğeleriyle örülmüş olan film, tür sınırlarını aşarak ve tanıdık figürlerin anlamlarını tersyüz ederek Yerli öykü anlatıcılığının önemli bir örneği olur. Film, rezervasyon yaşamını, aile ilişkilerini, geçmişin hatalarıyla yüzleşmeyi, kendini ve dünyayı keşfetmeyi anlatının merkezine alırken Yerlilere yönelik etiketlemeleri ve ayrımcılığı bu merkezin çevresindeki temas noktalarını düzenlemek için kullanır ve işgalcilerin çabalarına rağmen Yerli halkların ortadan kaybolmadığı gerçeğini kutlar.

Smoke Signals, 1976 yılının 4 Temmuz'unda yani ABD Bağımsızlık Günü'nde Idaho'daki Coeur d'Alene Yerli Rezervasyonu'nda neşeli bir sabahla açılır. Rezervasyon radyosu genç bir çiftin vereceği ev partisinin

duyurusunu yapıp hava ve yol durumunu aktardıktan sonra filmin anlatıcısı olan Thomas'ın sesinden, ailesini kaybetmesinin ve kendisinin kurtarılmasının öyküsünü dinleriz. Thomas'ın anlatımıyla dünyadaki tüm Yerlilerin katıldığı büyük parti sonrası herkes sızmışken evde yangın çıkmış, Victor'ın babası Arnold Joseph (Gary Farmer), kurtulması için pencereden dışarı fırlatılan bebek Thomas'ı yakalamıştır. Arkadaşlarını kaybeden Arnold, kaybının büyüklüğünü gösteren şekilde yas tutmak için saçlarını keser ve bir daha hiç uzatmaz. Ardından yine rezervasyon radyosunda spiker Randy Peone'nin (John Trudell)⁸ sesinden "Rezervasyon bugün çok güzel, Yerli olmak için güzel bir gün. Hava güneş altında 7 derece, sabahın sekizi, 1998 senesinde Yerli olma vakti" anonsuyla filmin güncel zamanına geçilir.

Ana akımdan farklı olarak Yerlilerin öyküsünü anlatan dış ses bir beyaza ait değildir. Thomas sadece dış sesin sahibi olarak değil, Victor'la yaptıkları yolculuk boyunca karşılaştıkları insanlara düşle gerçeğin birbirine karıştığı öyküler anlatmasıyla da hikâye anlatıcısı Yerli karakterinin modern dünyadaki temsilcisidir; öykülerinde önemli olan tamamen gerçek olaylara dayanması değil, gerçeğin yolunu işaret etmesidir. Phoenix'e gitmek için yola çıktıklarında sadece geri gidebilen bir arabayla rezervasyonda dolaşan iki genç kız yanlarında durur, Victor ve Thomas'ı çıkışa kadar götüreceklerdir ama onların da karşılığında bir şey önermesi gerekmektedir. "Biz Yerliyiz hatırlasana, takasçımız" diyen genç kıza Thomas bir öykü anlatmayı önerir ve her öyküde yaptığı gibi ellerini kavuşturup gözlerini kapatarak anlatmaya başlar. Thomas'ın anlattığına göre, Victor'ın babası Arnold 60'larda genç bir hippidir. Zaten o yıllarda tüm hippiler Yerli olmak istiyordur ama kimse gerçek bir Yerli'nin topluma mesaj vermesini ummuyordur. Hippi gençlerin eyleminde tutuklanan Arnold önce cinayet, ardından ölümcül silahla saldırı, son olarak da 20. yüzyılda yaşayan bir Yerli olmakla suçlanır. Thomas'ın anlattığı ve Victor'ın da gerçek olmadığını söylediği bu öyküde gerçek olan ana fikirdir. Beyazların çeşitli Yerli geleneklerini taklit ederek kültürel el koyma ve kendi amaçları için Yerliliği mistifiye etme eylemleri günümüze kadar artarak devam ederken gerçek Yerlilerin halâ ortadan kaybolmaması suç

•••

8 John Trudell (1946-2015), Yerli hakları eylemcisi, şair ve müzisyendir. Tüm Kabilelerden Yerliler'in (IOAT) 1969'da Alcatraz adasını işgali sürecinde hareketin sözcüsü olmuş ve *Özgül Alcatraz Radyosu* adıyla yayın yapmış, ayrıca 1973-79 yıllarında Amerikan Yerli Hareketi'nin (AIM) başkanlığını yürütmüştür. 1979 yılında FBI'ın kaza olarak değerlendirip araştırmayı reddettiği, kendisinin cinayet olarak nitelendirdiği şüpheli bir yangında eşini ve üç çocuğunu kaybetmiştir. Trudell 2015 yılında hayatını kaybedene kadar Yerli hakları için mücadeleye devam etmiştir (John Trudell t.y.).

olarak görülmektedir. İki genç Phoenix'ten rezervasyona dönerken sarhoş bir beyaz sürücünün yaptığı kazaya karıştıklarında, kendini kurtarmak isteyen sürücü, Victor'ın sarhoş olduğunu ve kendisine ölümcül silahla saldırdığını iddia ettiğinde, Thomas'ın öykülerinin güncel gerçeklikle bağı seyirciye tekrar hatırlatılır: Yerlileri olumsuz klişelere hapsetmek beyazların suçlarını örtmek içindir ve Yerlilerin en büyük "suçu" hâlâ ortadan kaybolmamış olmalarıdır.

Thomas'ın saflığına, nerede ne söyleyeceğini bilmemesine, insanlara hemen güvenmesine öfkelenen Victor, böyle devam ederse beyazların onu ezip geçeceğini söyler ancak iki gencin de Yerli algısının popüler kültürün temsillerine dayandığı görülür. Sömürgeci temsiller yüzyıllar boyunca edebiyat, müzeler ve sinemada Yerliyi "soylu vahşi" ya da "kana susmuş barbar" ikiliğine sıkıştırmış, popüler kültüre hâkim olan bu temsiller sadece beyazları değil Yerlileri de etkilemiş ve kendilerini sömürgeci bakışa göre değerlendirmelerine neden olmuştur. *Kurtlarla Dans (Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990) filmi yüzlerce kez izlemiş olan Thomas soylu vahşi klişesine hayrandır; filmlerde gördüğü mistik öykü anlatıcısı, şifacı karakterine bürünmeye çalışır. Victor'ın Yerli kahramanı ise gelmiş geçmiş en iyi basketbolcu, savaşçı, kaba ve kanlı olarak tarif ettiği Geranimo'dur. "Gerçek bir Yerlinin nasıl olduğunu bilmeyen" Thomas'a sert ve ciddi görünmesini, savaşçı olmasını söyler; az önce bir bufalo avlamış gibi görünmelidir. Kabilelerinin avcı değil balıkçı olduğunu söyleyen Thomas'a "Az önce balıktan gelmiş gibi mi görünmek istiyorsun? *Somonlarla Dans* mı bu?" diyerek kızar. Thomas sıkıca örüp bağladığı saçlarını özgürlüğün sembolü olarak açmalı, takım elbisesini çıkarmalı ve gülümsememeyi öğrenmelidir.

Mola yerinde saçlarını açıp kıyafetlerini değiştiren savaşçı görünümlü Thomas ve Victor'ın kendilerini beyazlara ezdirmeme kararlılığı uzun sürmez. Otobüse döndüklerinde koltuklarda biri kovboy şapkalı orta yaşlı iki beyaz adamın oturduğunu görürler. Kendi yerleri olduğunu söylediklerinde "Burası şimdi bizim yerimiz ve siz muhteşem Yerliler hâlâ buradaysanız kendinize *powwow* yapacak başka bir yer bulun" cevabını alırlar. Bu cevap, ana akım temsillerin ve Yerlilere yönelik kurumsal politikaların çerçevesini çizer; medeni dünyadan silinip gitmeleri gerekirken var olmaya devam ederek huzursuzluk veren ötekiler ve kabile danslarından başka bir şey bilmeyen ilkeller.

Beyazlarla dolu bir otobüste memnuniyetsiz sesler yükselmeye başlayınca eşyalarını toplayıp başka koltuklara oturmak zorunda kalırlar. Yeni oturdukları koltuklarda Thomas'ın "Kovboylar her zaman kazanır" deyip

Tom Mix ve John Wayne'i örnek vermesine itiraz eden Victor, Wayne'in hiçbir filmde dişlerinin görünmediğini söyler. "Bir adamın dişlerini göremiyorsan ortada bir sorun vardır" diyen Victor otobüs koltuğunda ritim tutarak "John Wayne'in dişleri sahte mi, gerçek mi, plastik mi?" sözleriyle bir Yerli ezgisi mırıldanmaya başlar. Thomas'ın da katılmasıyla sesleri yükselir, kamera otobüsü uzaktan gösterdiğinde Yerli davulları ve başka Yerlilerin sesleri de eklenmiştir. Sözcüklere, şarkılara ve ritüellere atfedilen güç, bunların sömürgeciye karşı Yerli halkı hem birbirine hem de atalarına bağlayarak bir direniş hattı inşa etmesi, Yerli kültürlerinde önemli ve yaygın bir temadır. Yenilgiyi ve ardından gelen coşkulu varlık bilincini gösteren sahne, beyazlar tarafından yine yerinden edilmiş iki Yerli gencin ironi ve Yerli şarkıları sayesinde gururlarını kıran bu yenilginin üstesinden gelmesini, neşeli bir direniş sergilemesini gösterir.

Bu sahne üç farklı kurmaca ve gerçek alan arasında hareket eder: Westernlerin kahramanı ve filmsel evrene ait olan kovboy karakteri, kovboy karakterini profilmik evrende canlandıran oyuncu John Wayne ve şimdi/burada/gerçek yaşamlarında Thomas ve Victor'ı yerinden eden beyazlar. Tarihteki katliamların ve işgallerin, bunları meşrulaştıran düşmanca ve çarpıtılmış temsillerin, son olarak da günümüzdeki ayırıcılık ve yerinden etmenin, bir başka deyişle Yerlilerin ortadan kaybolması gerektiği politikasının kurumsal, medya-popüler kültür ve toplumsal yaşamdaki yansımalarıdır bunlar. Böylelikle iki gencin yüksek sesle söylediği, atalarının sesleri ile kalabalıklaşarak güçlenen direniş ve güç şarkıları tarihteki, kurmaca öykülerdeki ve bugün gerçekleşen tüm yenilgilere bir cevap niteliği kazanır. Yerli seyirciye seslenerek coşkulu bir mevcudiyet duygusunu, hala yok edilmemiş olmanın bilincini uyandırır. Vizenor'ın Yerli *survivoance* olarak adlandırdığı, her ne kadar haklı olsa da öfkeye ve kurban gitmişliğe sıkışmamış, etkiye tepki ile sınırlandırılmayacak bir Yerli varoluşunu çağırır.

19. yüzyılın ikinci yarısında federal hükümetin Yerlilere karşı yürüttüğü savaşların komutanı George Armstrong Custer, Amerika kıtasına ayak basan ilk beyaz Kristof Kolomb, Ay'a ayak basan ilk insan Neil Armstrong, popüler kültürdeki olumsuz Yerli temsillerini inşa etmede en büyük pay sahibi Western sineması yıldızı John Wayne gibi isimler filmin içindeki öykülerde, Yerlilerin kendi aralarındaki konuşmalarda sıkça kullanılır. Arnold'ın küllerini almak için Phoenix'e vardıklarında uzun bir yolu yürürken, çok uzun zamandır yolda olduklarını anlatmak için Thomas'ın kullandığı benzetmeler Amerikan yayılcılığının kısa bir özeti: Kolomb kıyıya çıktığından beri

yürümektedirler, Custer köyleri yağmalayarak ilerlerken hala yoldadırlar sonra Harry Truman bomba atmıştır. Ay'da bir kumsala ulaşırlar ancak belli ki Yerlilere orada da rahat yoktur, Neil Armstrong bir tekme ile onları uzaya fırlatır. Buldukları ıssız yerde kurtarıcı olarak popüler kültür kahramanları Thomas'ın aklına gelir; Batman, Superman ve Wonder Woman yardıma gelmediği için kimsesizdirler.

Hearne, filmin ana akım medyaya yaptığı metinlerarası göndermelerin, filmin Yerlileştirme stratejisinin bir parçası olduğuna ve bu sayede filmin çok sayıda izleyiciye hitap ederek geniş çapta duyulan bir Yerli sesi olabildiğine dikkat çeker (2012, 1). *Smoke Signals*, seyircinin aşına olduğu yerleşik anlatı türlerini (komedi, arkadaşlık, erginleşme, aile ve yol öyküsü), popüler kültür ikonlarını ve tarihi figürleri kullanırken bunlara yeni anlamlar yükleyerek dönüştürür, türlere ve kültürel alana içeriden müdahale ederek *Yerlileştirir* (*Indigenization*). Alexie, senaryoda popüler kültür referanslarını ortak bir zemin inşa etmenin aracı olarak kullanmıştır. Hearne'ün de aktardığı gibi "Bu bizim aynı masaya oturmamızın bir yolu. Çoğu şairin Latinceyi kullandığı şekliyle popüler kültürü kullanıyorum" diyen senarist-yazar, bu referansların Yerli ve Yerli olmayan seyirciler için taşıdığı anlamların radikal biçimde farklı olduğuna dikkat çekmiştir (2012, xvi-xvii). General Custer ABD tarihinde İç Savaş kahramanı olarak anlatılırken Yerli halklar için katliamcıdır; filmde yakıp yok eden yangınla, yağmacılık ve katliamla özdeş olarak kullanılır. Kolomb beyaz seyirci için kâşif, Yerli seyirci için işgalcidir. Neil Armstrong Ay'a ilk ayak basan insan olarak dünyanın sınırlarının ötesine bir kâşif ve kahramandır, ancak Yerliler için beyaz işgalciliğinin evrenin uzak köşelerine yayılmasıdır. *Smoke Signals*, Alexie'nin amaçladığı gibi filmin izleyicilerinin aynı masaya oturmasını sağlar, ancak burada yüklü olan anlamlar sadece farklı değil, aynı zamanda çatışmalıdır. Barclay'in Yerli sinemasının temel özelliği olarak vurguladığı gibi, kamera Yerlilerin elindedir ve ülkenin tarihini, gündelik yaşamı yüzyıllardır beyazların öykülerinde olduğundan çok farklı anlamlarla yüklü olarak Yerli perspektifinden kaydetmektedir.

Raheja'ya göre, ulusötesi Yerli medya üretimi, Audre Lorde'un "Efendinin aletleri asla efendinin evini yıkmayacak" sözünü yeniden ele alarak gerçekte efendinin, evini Yerli temelleri üzerine inşa ettiğini hatırlatır. Yerlilerden çalınan toprak gibi kültür, dil, hikâye anlatma biçimleri ve Yerli temsilleri de yeniden ele geçirilmeli, sahiplenilmeli ve ait olduğu yere iadesinde ısrar edilmelidir. Bu amaçla, sömürgeleştirme çerçevesinde çalışan Yerli sinemacılar, el konulan kültürlerini ve kimliklerini, başka bir ifadeyle kendi evlerini yeniden

inşa etmek için medya teknolojisinin bazı biçimleri gibi “efendi araçlarını” Yerli mücadelesinin araçları haline getirirler (Raheja 2010, 18). 2010 yılında hayatını kaybeden ve Yeni Zelanda’nın ilk Maori sinemacılarından biri olan Merata Mita’nın Yerli filmlerin farklı mekânlarda, farklı seyirci topluluklarına gösterimini ekranı yerlileştirmek olarak tanımlaması, görsel egemenlik ve temsillerin geri alınması konusunda aydınlatıcı bir bakış kazandırır. Yerli medyanın ana akım temsiller karşısındaki konumunu akıntıya karşı yüzmek olarak nitelendiren yönetmen, mücadelenin kendilerini güçlü kıldığını söylemiştir. Filmlerini benzersiz ve belirgin biçimde Maori değerlerini ve dünya görüşünü temel alarak yapmalarının nedeni, sinemanın sahip olduğu bu gücün farkında olmalarıdır. “Filmlerimizin gösterildiği dünyanın herhangi bir yerinde 90 dakika boyunca ekranı Yerlileştirme imkânına sahibiz” (Dowell 2006, 377).

Smoke Signals, medya alanlarının Yerli ve Yerli olmayan topluluklar üzerindeki gücünün farkında olan, seyircinin popüler imgeler ve uzlaşmış anlamlar üzerinden anlatıyla ilişkilmesini sağlayan ve bu uzlaşmaları sorgulamaya açan bir filmidir. Ana akım medya ve resmî tarihteki verili anlamları Yerli karşı-anlatısıyla yerinden eder, tarihteki Yerli katliamlarını hatırlatarak klişeleri ters yüz ederek, popüler kültürün Yerli imgesi ile alay ederek ana anlatıyı yapıbozuma uğratar. Victor’a babasının kaybı için duyduğu üzüntüyü ileten Thomas bunu nereden öğrendiği sorusuna bilge Yerli karakterine bürünerek “Rüzgârda işittim. Kuşlardan duydum. Gün ışığında hissettim” dedikten sonra gülümseyerek “Ve annen burada ağlıyordu” diye cevap verir. Benzer bir ironiyi Victor’ın annesi Arlene’den duyarız. Yerli evlerinin ve ritüel yemeklerinin önemli bir parçası olan kızarmış ekmeğin yaparken Victor’a, Thomas’ın da birlikte gelme teklifini kabul etmesi ve dostlarından gelen eleştirilere açık olması gerektiğini anlatmak için bir örnek verir. Herkes Arlene’in yaptığı kızarmış ekmeğin, dünyanın en güzel kızarmış ekmeği olduğunu söyler ama bunu tek başına yapmaz. Tarifini büyükannesinden almış, büyükannesi de kendi büyükannesinden almıştır. Ayrıca ekmeğini yiyen insanlar bir eleştiri getirdiğinde onları dinler ve ekmeğini daha iyi yapmaya çalışır. Sonra Arlene gülümseyip “Bir de her zaman Julia Child’ı izlerim” der. Nesiller arasındaki bilgi ve deneyim aktarımı, dinlemeyi konuşmanın üstünde tutmak ve topluluğun üyelerinin sözlerini dikkate almak konusundaki konuşma, bir yandan Yerli kolektif değerlerine vurgu yaparken diğer yandan egzotik Yerli imajını alaya alır. Filmde Yerliler arasında geçen, popüler kültürün Yerli klişelerinin ironiyle ele alındığı, beklentilerin ters yüz edildiği bu diyaloglar, Rony’nin

“kameraya gülmek” olarak tanımladığı (1996, 117) bir direniş biçimi olarak ele alınmalıdır. Film, egzotik Yerli klişelerini sömürgecinin elinden alır, Yerli ve Yerli olmayan seyirci için ortak bir dil olarak kullanır, Yerli olmayan seyircinin beklentisini ve Yerliler konusundaki bilgisizliğini ironiyle ifşa eder. Bu alaycı bakış, aynı zamanda ana akımda daima seyredilen Yerlinin sömürgeci bakış karşısındaki geri bakışıdır. Yerliler de tıpkı Yerli olmayan halklar gibi modern dönemin farklı bilgi kaynaklarını kullanır, TV izler, dünyadan haberdar olur. Yerli halklar rezervasyonda tarihin dışında, geçmiş zamanda donup kalmış değildir. Ginsburg, 1970’lerin sonlarından itibaren Yerli halkların, hayatlarına hızla giren kitle iletişim araçlarının tehdit ve olanaklarıyla karşı karşıya kaldığını ve durumu kendi lehlerine çevirmenin yollarını aradıklarını belirtmiştir (2004, 302). Araştırmacılar video gibi medyaların Yerli toplulukları üzerindeki etkilerini ve Yerli toplumsallığının görüntülere nasıl yansıdığını incelerken, Yerli medya yapımcıları bu teknolojilerin kendi mücadelelerine ne tür katkılar yapacağını tartışmıştır. Yerli medyası, kentte ya da kırsalda olsun, egemen kültür tarafından yeterince özgün bulunsun ya da bulunmasın, farklı koşullarda yaşayan Yerli halkın modernitenin temsil pratikleri dünyasında kendilerine ait bir alan talep etme çabalarının bir parçasıdır.

Arnold’ın ölümünü haber veren Phoenix’teki komşusu Suzy, Victor’a babasıyla anılarını anlatırken birlikte gittikleri Powwow Ulusları Toplantısı’nı “Görebileceğin tüm Yerliler oradaydı” diye tarif eder ve ekler, “Keşke bu toplantıyı Kolomb geldiğinde yapsaydık”. Ev partileri ve gösteriler için büyük kalabalıklar halinde toplanan Yerlilerin politik amaçlar ve egemenlik kazanmak için birlikte hareket etmek, örgütlenmek konusundaki başarısızlıklarına yönelik bir özeleştirmedir bu. Başka bir özeleştiri ve uyarı da Suzy’nin karavanındaki televizyonda başlayan western filme yöneliktir; Thomas, “Televizyondaki Yerlilerden daha acıklı olan tek şey, Yerlilerin televizyondaki Yerlileri izlemesidir” diyerek güler. Barclay’in Yerli sinemasının öncelikle kendi halkı ile konuşması gerektiğini yerine getirir film. Yerliler, ana akım medyanın imajlarına sürekli maruz kalmakta, Thomas ve Victor’ın Yerli algısındaki gibi kendilerini ekrandaki Yerli imajlarına göre değerlendirmektedir. Yerli sinemasının ve daha geniş kapsamda Yerli medyasının, ana akıma içeriden müdahale etmesinin önemi buradadır; beyazların Yerlilere bakışını değiştirmekten daha önemli olan Yerlilerin kendilerine bakışını sömürgeci temsillerden arındırmaktır.

Henüz bebekken kaybettiği anne-babasına dair hiç anısı olmayan Thomas, kendisini yangından kurtaran Arnold’ın anlattığı hikâyelerden,

sihirbazlık numaralarından etkilenmiş ve onu kahramanı olarak seçmişse de Victor için babası alkolik, kendisine ve annesine şiddet uygulayıp sonunda onları terk eden bir sahtekârdır. Thomas'ın Arnold ile ilgili her öyküsü, Victor için ona gösterilmeyen ilgi ve şefkatin hatırlatıcısıdır. Victor'ın, babasını affetmesinin ilk adımı, Arnold'ın Thomas'ın ailesini öldüren yangını çıkaran kişi olduğunu ve ailesini sevmediği için değil vicdan azabıyla baş edemediği için kaçtığını öğrenmesidir. Babasının cüzdanında bulduğu aile fotoğrafında "yuva" yazısını gören Victor, eşyaların arasında bulduğu çakı ile saçlarını keserek cenazeyi ve yası ilk kez sahiplenir. Acı, kayıp, yas evrensel olmakla birlikte *Smoke Signals*, Yerli toplumundaki tarihsel travmalara, yasin ve kutlamanın Yerli kültüründeki tarihsel köklerine, bunların modern dünyada deneyimlenme ve dışavurum biçimlerine, ritüellere ve geleneklere yer verir. Tarihsel kayıp, işgal ve direnişin izlerinin modern Yerli yaşamında görülmesi, "orijinal ve otantik Yerlilik" tartışmalarına bir yanıt olarak Yerli varoluşunu vurgularken Yerli estetiğini, ritüellerini sinemasal evrenin görsel inşasına dahil eder.

Sık sık karakterlerin yaşamlarındaki önemli anlara dönen film, öyküyü zamanda ve mekânda hareket ettirmek için açılıp kapanan kapıları, hareket eden nesnelere kullanır. Gerçeğin ve düşün birbirinden ayırt edilemediği ve aslında ayırt edilmesinin önemli olmadığını vurgulandığı anlarda, sarhoş babasından yumruk yiyen çocuk Victor'ın açtığı kapıdan içeri genç Victor girmekte, başka bir sahnede ise babasının öldüğü öğrenen Victor market kapısını açarken kapı önünde çocuk Victor belirmekte ve babasıyla şakalaşmaktadır.

Arnold'ın Victor sayesinde iki Katolik rahibi basketbol maçında yendiklerini anlattığı, böylelikle bir günlüğüne de olsa Yerlilerin kazandığını söylediği sahnede, Arnold'ın fırlattığı top yuvarlanarak babasının ölümünün ardından onun yaşadığı yere gelen Victor'ın önüne düşer. Öykülerin iç içe geçtiği sahnede (Idoha'daki rezervasyonda Arnold ve çocuk Victor rahiplerle salonda basket maçı yaparken, Victor oğlunun kazandığı sayıyla rahipleri yendiklerini komşusu Suzy'ye Phoenix'te anlatırken ve Phoenix'te Suzy, cenazeyi almaya gelmiş olan Victor'a babasının bu anıyı anlattığı geceyi anlatırken) zamanlar ve mekânlar arasındaki geçişi basketbol topunun hareketi sağlar. Victor, Suzy'ye o maçı kazanamadıklarını, son sayıyı kaçırdığı için Yerlilerin yine yenildiğini söylese de anlatır, Arnold'ın oğlunu seven, onunla gurur duyan bir baba olduğunu ve Yerlilerin öyküler yoluyla hayatta kalmaya ve direnmeye devam ettiğini gösterir. Arnold'ın film boyunca

Katolik rahiplere dair vurgusu ve öfkesi, Yerli çocukların rahipler gözetiminde “medenileştirilmek” üzere gönderildiği yatılı okullara, bu okullardaki asimilasyon, şiddet ve istismar tarihine bir gönderme olarak alkolik ve ihmalkâr ebeveynler, ev içi şiddet ve tarihsel travma arasındaki bağlantıya işaret eder. Seyirciye olayları ve bağlamları açıklamak için filmin anlatısında ve biçiminde kopuşlar ve kesintiler yerine akışın korunması, sürekli ileri aktığı düşünülen zamanda bir kırılma değildir. Sahne, geçmiş ve şimdinin iç içe geçerek birbirini etkilediği, birbirinin içinde var olduğu Yerli döngüsel zamanını kurar. Filmsel evrenin kuruluşunda zaman ve mekânda kopuşlar ve sıçramalar yerine açılıp kapanan kapıların, yuvarlanan topun hareketiyle doğanın döngüsüne benzer bir akış sağlanır.

Yerli toplumundaki yaygın sorunları görmezden gelmeyen film, kurban anlatısına sığınmak yerine ironi ve bilinç kazanma yoluyla hem içerideki hem de dışarıdaki sorunlarla baş etmeyi amaçlayan bir dil kurar. Yerleşimci devletin geçmişten günümüze devam eden katliamları, yerinden etmeleri, asimilasyonuna rağmen Yerlilerin var olmaya ve öykülerini anlatmaya devam etmeleri, yenilmediklerinin kanıtıdır. Babalarını affederek geçmişin travmalarından özgürleşecek, varoluşlarını öfkeye dayandırmak yerine hayatta kendi yollarını bulmaya başlayacak, iyileşerek sömürgeciliğin kurbanlarından yaşamı kutlayanlara dönüşeceklerdir. Thomas’ın ifadesiyle, Yerliler “ateşten ve külden doğmuş” çocuklardır, öfkeye tutunmak güçlendirici görünse de bu, geçmişte tutsak kalmak, kendi hatalarıyla yüzleşmemek, yaşamın değerini ve döngüsünü gözden kaçırmakla sonuçlanmaktadır. Filmin sonunda Thomas’ın sesinden dinlediğimiz, Dick Lourie’nin “Babalarımızı Affetmek” şiirinden uyarlanan monolog, “Babalarımızı affedersek, ne kalır geriye?” diye biter. Geriye kalan yaşamdır. Beyazların kaybolup gitmelerine dair hevesli beklentilerine rağmen var olmaya ve şarkılarını söylemeye, öykülerini anlatmaya, kültürlerini ve kimliklerini sahiplenmeye devam etmeleridir; iyileşme, öfkenin ve geçmişin yükünden kurtulunca başlayacaktır. Babasının küllerini Spokane Irmağı’na savurduktan sonra sıkılı yumruklarını havaya kaldıran Victor, fonda Yerli ezgileri ve davulları duyulurken özgürlük çığlığı atarak ilk defa ağlar. Bu sahnede Victor’ı alt açıyla çekerek yücelten kamera, Victor yere düşüp ağlamaya devam ederken gökyüzüne yükselerek Thomas’ın şiir okuyan sesi eşliğinde rezervasyon topraklarını, akan ırmağı ve şelaleyi gösterir. Victor sonunda rezervasyondaki kötü anılarından, geçmişin ağırlığından, ruhundaki yükten kurtularak atalarının topraklarında Spokane ırmağı gibi özgürce dolaşabilecektir.

Smoke Signals, Yerlileri medya alanının seyirlik nesnelere veya pasif alımlayıcıları olarak temsil eden ana akım medyanın içinde, sömürgecilik tarihini Yerli bakışından yorumlayan, söylemi içeriden dönüştüren bir alan açar. Popüler temsillerin sadece beyazların Yerliye bakışı değil, Yerlinin de kendine bakışı ve dünyayı anlamlandırma biçimleri üzerindeki etkisini eleştirel biçimde ele alır. Resmî tarih anlatısı ve ana akım medyadaki verili anlamları sorgulamak, yerinden etmek ve Yerli belleğinin, kültürünün öğeleriyle yeni anlamlar yüklemek, Yerli egemenliğini inşa etme sürecinin parçasıdır. Ana akım medya, Yerli halkların da hayatının önemli bir parçasıdır ve popüler kültüre hâkim olan sömürgeci temsiller Yerli gençlerin kafasındaki Yerli imgesini derinden etkilemektedir. Bu nedenle *Smoke Signals* ve diğer Yerli filmlerinin, temsillerin kontrolünü geri almak amacıyla popüler kültür sahasında geçici otonom bölgeler oluşturmak olarak nitelendirilebileceğimiz ekranı Yerlileştirme eylemleri büyük önem taşır.

Sonuç

Sömürgeci ideoloji, bilimsel ve edebi eserler, popüler kültür ve sanat yoluyla zamanda-mekânda taşınabilir, farklı coğrafyalarda tarih boyunca farklı toplumlara aktarılabilir ve ortaya çıkışından beri sinema bu aktarımın en güçlü aygıtıdır. Yerli sineması, düşmanın bu güçlü aygıtını Yerli karşı anlatıları inşa etmek, kendi temsillerinin kontrolünü geri almak için içeriden dönüştürür. Yerliyi yok olmaya mahkum, araziye insansız, kıtaları keşfedilmiş olarak kurgulayan resmî tarih anlatısının ve sömürgeci uygulamaların sonucunda farklı coğrafyalarda, farklı geleneklere ve kültürlere sahip Yerli halkların öykülerinde, kolektif belleğinde ve buna bağlı olarak filmlerinde ortak temalar görülmektedir. Öykünün kahramanları, anlatının biçimi, perdeye yansıyan ritüeller farklı olsa da küresel olarak Yerli sineması açık ya da örtük bir direniştir. Ortadan kaybolması istenen Yerli kimliğinin sahiplenilmesi, damgalanan sembollerin ve ritüellerin perdeye yansması, yasaklanan dillerin duyulması, resmî tarihin gizlediği acıların topluluk belleğindeki öykülerle dile getirilmesi, hikâyesi anlatılan Yerlinin kendi hikâyesini anlatmak için kameranın kontrolünü alması, bunu amaçlamasa bile filmi politik hale getirir: Varlığıyla beyazları rahatsız eden Yerli hâlâ yok olmamıştır.

Yerli sinemacılar, atalarının topraklarını şirketlerin ve devletlerin yağmasından korurken topluluğun gençlerine Yerli mirası aktarmak için yürüttükleri politik mücadelede uzun yıllar sömürgecinin en büyük silahı olan sinemanın gücünü etkili şekilde kullanırlar. Yerli halk "tarafından" ve Yerli halk "için" üretilen her film, Yerli halkın sömürgeci temsillerine açık ya da

örtük meydan okuyarak yok olması istenen Yerlilerin direnişini ortaya koyar. Sadece geleneksel kültürün değil, çağdaş kültürün de öğelerini kullanarak filmsel tür uzlaşılarını aşan melez anlatılar kurar, silinip gitmeye direnerek Yerli perspektifinden gelecek vizyonları inşa eder. Topluluk değerleri, kolektif bilinç ve kabile değerlerini çağdaş dünyada yeni veya melez biçimlerde temsil eden Yerli filmleri, günümüz dünyasında Yerli olarak yaşamanın yollarının pazarlık edildiği, çağdaş kimliğin yeni biçimlerinin ortaya konulduğu, geçmişi ve bugünü sorgulayan anlatılardır. Yerli sineması, Yerli bilgi birikimi ve dünyada olmanın-dünyayla uyum içinde yaşamanın Yerli yollarını nesiller arasında aktarmaya yardımcı olarak Yerli varoluşunu onurlandırır.

Smoke Signals örneğinde görüldüğü gibi, Yerli sineması yüzyıllar boyunca sömürgeciliğin suçlarını meşrulaştırmak, görünmez kılmak için kullanılmış popüler kültür ve medya alanını, o alanın araçlarını kullanarak yapıbozuma uğratar. Filme adını veren duman işaretleri, senarist Alexie'nin ana akımın, özellikle Western filmlerin Yerli klişelerini anımsatma yollarından biridir. Diğer yandan Yerlilerin tehlikeyi haber vermek, yardım çağırarak için kullandıkları duman, yangınların, katliamların ardından sağ kalan, "ateşten ve külden doğmuş" Yerlilerin hâlâ yok edilemediğinin işaretidir. *Smoke Signals*, düşmanın dilini, Yerli kültürünün öğeleriyle geleneklerinin yardımıyla yeniden icat eder, bu melez dille görsel egemenliği inşa eder. Bunu yaparken Barclay'in "coşku alanları" olarak adlandırdığı, kabile değerlerini, ritüelleri, kolektif belleği, nesiller arasındaki aktarımı, özetle; Yerli dünya görüşünü kutlayan ve yücelten, gelenekleri yeniden uyandırarak işleyen bir anlatı ve estetik çerçeve kurar. Yerli sineması Vizenor'ın Yerli *survivance* olarak tanımladığı, kimliğin ve geleneklerin kaybına, yokluğa ve imhaya karşı mizahla gelenekleri sürdürmenin, geleceği inşa etmekten vazgeçmeyen Yerli mevcudiyetinin örneğidir.

Kaynakça

- Barclay, Barry. 2003. "Celebrating Fourth Cinema." *Illusions Magazine* 35: 7-11. https://www.academia.edu/4905111/Printed_in_Illusions_Magazine_NZ_July_2003_CELEBRATING_FOURTH_CINEMA.
- Barclay, Barry. 2015. *Our Own Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baswan, Meera ve Sena Yenilmez. t.y. "The Sixties Scoop." Erişim tarihi 15 Ağustos 2022. <https://www.theindigenousfoundation.org/articles/the-sixties-scoop>.
- Bergstrom, Aren. 2015. "An Indigenous New Wave of Film." Erişim tarihi 30 Ekim 2015. <https://3brothersfilm.com/blog/2015/10/30/an-indigenous-new-wave-of-film>.
- Blanchard, Pascal. 2016. "Vahşinin İcadı". *Skop Bülten*, 26 Temmuz 2016. Çeviren Ali Artun. Erişim tarihi 2 Temmuz 2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-vahsinin-icadi/3011>.
- Brave Heart, Maria Yellow Horse. 2005. "From Intergenerational Trauma to Intergenerational Healing." *Wellbriety Online Magazine* 6: 2-8. <https://www.sjsu.edu/people/marcos.pizarro/maestros/BraveHeart.pdf>.
- Columpar, Corinn. 2010. *Unsettling Sights: The Fourth World on Film*. USA: Southern Illinois University.
- Cordova, Amalia. 2014. "Reenact, Reimagine: Performative Indigenous Documentaries of Bolivia and Brazil." *New Documentaries in Latin America* içinde, editörler Vinicius Navarro ve Juan Carlos Rodriguez, 123-144. NY: Palgrave Macmillan.
- Çetin-Erus, Zeynep. 2007. "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları." *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde, editörler Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus, 19-50. İstanbul: Es Yayınları.
- Davis, Therese. 2007. "Remembering Our Ancestors: Cross-cultural Collaboration and the Mediation of Aboriginal Culture and History in Ten Canoes." *Studies in Australasian Cinema* 1 (1): 5-14.
- Dippie, Brian W. 1982. *The Vanishing American: White Attitudes and U.S. Indian Policy*. US: University Press of Kansas.
- Dowell, Kristin. 2006. "Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On- and Offscreen at the First Nations\First Features Film Showcase." *American Anthropologist* 108 (2): 376-384.
- Ginsburg, Faye. 2004. "Shooting Back: From Ethnographic Film to Indigenous Production/ Ethnography of Media." *A Companion to Film Theory* içinde, editörler Toby Miller ve Robert Stam, 295-322. UK: Blackwell Publishing.
- Haglund, Anders ve Per Axelsson. 2016. "The Invisible Sami Population:

- Regional Public Healthcare in Northern Sweden 1863–1950." *Journal Of Northern Studies* 10 (2): 123-145.
- Healing Foundation. 2021. "Make Healing Happen – It's time to act." Erişim tarihi 23 Eylül 2022. <https://healingfoundation.org.au/make-healing-happen/>
- Hearne, Joanna. 2012. *Smoke Signals: Native Sinema Rising*. USA: University of Nebraska Press.
- Heith, Anne. 2018. "Indigeneity and Whiteness: Reading Carpentaria and The Sun, My Father in the Context of Globalization." *Indigenous Transnationalism* içinde, editör Lynda Ng, 93-117. Australia: Giramondo Publishing.
- History Channel. 2017. "Indian Reservations." Erişim tarihi 25 Ekim 2023. <https://www.history.com/topics/native-american-history/indian-reservations>.
- Hughes, Laura A. 2020. "Framing Representation: An Ethnographic Exploration of Visual Sovereignty and Contemporary Native American Art." Yüksek lisans tezi, University of Denver. <https://digitalcommons.du.edu/etd/1782>
- John Trudell. t.y. "Biography." Erişim Tarihi: 18 Şubat 2023. <https://www.johntrudell.com/biography>.
- Kunuk, Zacharias. 2017. "The Art of Inuit Storytelling." Erişim tarihi 3 Mart 2023. <http://www.isuma.tv/our-style/the-art-of-inuit-storytelling>
- Kuokkanen, Rauna J. 2003. "'Survivance' in Sami and First Nations Boarding School Narratives." *American Indian Quarterly* 27 (3-4): 697-726.
- Lantto, Patrik. 2005. "The Promise and Threat of Civilisation: Native School Policies in Canada and Sweeden in the20th Century." *Canadian Environments: Essays in Culture, Politics and History* içinde, editörler Robert C. Thomsen ve Nanette L. Hale, 97-120. Brussels: P.I.E.-Peter Lang.
- LaRocque, Emma. 2010. *When the Other is Me: Native Resistance Discourse 1850-1990*. Manitoba: University of Manitoba Press.
- Lien, Sigrid ve Nielssen, Hilde W. 2021. "Introduction: Coloniality, Indigeneity, and Photography." *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage* içinde, editörler Sigrid Lien ve Hilde W. Nielssen, 3-20. Vancouver: UBC Press.
- Martin, Douglas. 2014. "Doris Pilkington Garimara, Aboriginal Novelist, Dies at 76." *The New York Times*, Erişim tarihi 20 Nisan 2014. <https://www.nytimes.com/2014/04/21/arts/doris-pilkington-garimara-novelist-is-dead-at-76.html>.
- Memmi, Albert. 1991. *The Colonizer and the Colonized*. Çeviren Howard Greenfeld. UK: Beacon Press.

- Milligan, Christina. 2015. "Sites of exuberance: Barry Barclay and Fourth Cinema, ten years on." *International Journal of Media and Cultural Politics* 11 (3): 347–359.
- Minde, Henry. 2005. "Assimilation of the Sami: Implementation and Consequences." Aboriginal Policy Research Consortium International (APRCi). 196. Erişim tarihi 2 Şubat 20223. <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1248&context=aprci>
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counter History of Visuality*. Durham & London: Duke University Press.
- Omma, Lotta., Lars E. Holmgren ve Lars H. Jacobsson. 2011. "Being a Young Sami in Sweden Living Conditions, Identity and Life Satisfaction." *Journal of Northern Studies* 1: 9-28.
- Parliament of Canada. 2021. "An Act to amend the Bills of Exchange Act, the Interpretation Act and the Canada Labour Code (National Day for Truth and Reconciliation)" Erişim tarihi 3 Şubat 2023. <https://parl.ca/DocumentViewer/en/43-2/bill/C-5/royal-assent>
- Pearson, Wendy G. ve Susan Knabe. 2015. "Introduction: Globalizing Indigenous Film and Media." *Reverse Shots: Indigenous Film and Media in an International Context* içinde, editörler Wendy G. Pearson, Susan Knabe. 3-39. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Rader, Dean. 2002. "Word as Weapon: Visual Culture and Contemporary American Indian Poetry." *MELUS* 27 (3): 147–167.
- Raheja, Michelle H. 2007. "Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and 'Atanarjuat (The Fast Runner).'" *American Quarterly* 59 (4): 1159-1185.
- Raheja, Michelle H. 2010. *Reservation Reelism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Rickard, Jolene. 2020. "Indigenous Visual Sovereignty" (Lecture) Power Institute. Erişim tarihi 15 Kasım 2022. <https://youtu.be/aGOUJbGK2o0>.
- Rony, Fatimah T. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner. 2010. *Politik Kamera*. Çeviren Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shohat, Ella ve Robert Stam. 2014. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. NY: Routledge.
- Strickland, April. 2013. "Barry Barclay's Te Rua: The Unmanned Camera and Maori Political Activism." *The Fourth Eye: Maori Media In Aotearoa New Zealand* içinde, editörler Brendan Hokowhutu ve Vijay Devadas, 143-161. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Şen, Aygün. 2022a. "İskandinav Beyazlığı ve Yerli Kimliğin Reddi: Sameblod." *Nordik Sinema* içinde, editörler Elif Demoğlu ve Ekin Gündüz Özdemirci, 111-144. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Şen, Aygün. 2022b. "Belleği ve Kimliği Geri Kazanmak: Sami Kadınların Birinci Şahıs Belgeselleri." *Kültür ve İletişim* 25 (2): 392-423.
- Teves, Stephanie N., Andrea Smith ve Michelle H. Raheja. 2015. "Introduction and Acknowledgments." *Native Studies Keywords* içinde, editörler Stephanie N. Teves, Andrea Smith ve Michelle H. Raheja, vii-xi. Arizona: University of Arizona Press.
- Turner, Stephen. 2013. "Reflections on Barry Barclay and Fourth Cinema." *The Fourth Eye: Maori Media In Aotearoa New Zealand* içinde, editörler Brendan Hokowhitu ve Vijay Devadas, 162-178. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vizenor, Gerald. 2008. "Aesthetics of Survivance Literary Theory and Practice." *Survivance: Narratives Of Native Presence* içinde, editör Gerald Vizenor, 1-23. USA: University of Nebraska Press.
- Webb, Sharon. 2006. "Making Museums, Making People: The Representation of the Sami Through Material Culture." *Public Archaeology* 5(3): 167-183.
- Wilson, Pamela ve Michelle Stewart. 2008. "Introduction: Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage." *Global Indigenous Media* içinde, editörler Pamela Wilson ve Michelle Stewart, 1-35. Durham: Duke University Press.
- Woo, Elaine. 2014. "Doris Pilkington Garimara Dies; Wrote of Australia's 'Stolen Generations'." *Los Angeles Times*, Erişim tarihi 19 Nisan 2014. <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-doris-pilkington-garimara-20140420-story.html>.

Filmler

- Barnaby, Jeff. 2013. Rhymes for Young Ghouls. Kanada: Prospector Films.
- Eyre, Chris. 1998. Smoke Signals. ABD: Shadowcatcher Entertainment.
- Gauriloff, Katja. 2023. Je'vida. Finlandiya: Oktober.
- Jackson, Lisa. 2004. Suckerfish. Kanada: Door Number 3 Productions.
- Jackson, Lisa. 2009. Savage. Kanada: Door Number 3 Productions.
- Kernell, Amanda. 2016. Sami Blood. İsveç: Nordisk Film Production.
- Lundby, Ellen-Astri. 2009. Suddenly Sami. Norveç: Ellen Lundby Film & Media.
- Tailfeathers, Elle-Maija. 2014. Bihttos. Kanada: Elle-Maija Tailfeathers.

Thomassen, Yvonne. 2013. My Family Portrait. Norveç: Trude Refsahl.

Wajstedt, Liselotte. 2007. Sami Daughter Yoik. İsveç: LittleBig Productions.

Kanonik Sinema Tarihi Yazımından Kuşkulan(ma)mak: Nazım Hikmet'in Filmografisine Dair Birkaç Düzeltme

Tunç Boran

Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-3055-0690>

tuncboran@hotmail.com

Öz

Nazım Hikmet, dünyaca tanınan bir şair ve yazar olmasının yanı sıra, sinema ile profesyonel düzeyde ilgilenmiş bir sanatçısıdır. 1930'lu yıllarda Türkiye'de sinema sektöründe çalışmıştır. Türk sinema tarihinin kanonunu oluşturan ana kaynak metinlerde, Nazım Hikmet'in Mümtaz Osman müstear adıyla 1933 yılında *Düğün Gecesi* (Kanlı Nigâr), 1934 yılında ise *Istanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı belge filmleri yönettiği iddia edilmektedir. Sinema tarihi kaynaklarında Hazım Körmükçü'nün oynattığı bir *Karagöz* oyununu baştan sona tespit eden 1933 tarihli *Yeni Karagöz* veya *Karagöz* adlı filmde söz edilir ve bu kaynaklarda filmin Nazım Hikmet ile ilişkisinden bahsedilmemektedir. Bu eserlerde yer alan filmlerle ilgili bilgiler, eserlerin kanonik statülerinden ötürü sorgulanmadan benimsenmiş ve tekrar edilmiştir. Bu çalışmada, *Karagöz*, *Düğün Gecesi*, *Istanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı kayıp filmler hakkında sinema tarihi kaynaklarında verilen bilgiler, dönemin gazetelerinde yapılan araştırmada elde edilen verilerle karşılaştırılmıştır. Kaynaklarda, yönetmeni Hazım (Körmükçü) olarak belirtilen *Karagöz* veya *Yeni Karagöz* filminin adının 25 Sene Evvel Bir *Karagöz Gecesi*, yönetmeninin ise Osman Mümtaz müstear adıyla Nazım Hikmet olduğu belirlenmiştir. *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmleri ile 1933 yılında 3 *Karagöz* filmi çekilmiştir. Sinema tarihi kaynaklarında 1934 tarihli olduğu iddia edilen *Istanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerinden *Istanbul Senfonisi* filmi 1938, *Bursa Senfonisi* ise 1939 tarihlidir. *Istanbul Senfonisi* filminin yönetmeni Nazım Hikmet iken, *Bursa Senfonisi* filminin çekimi ve gösterimi sırasında Nazım Hikmet hapistedir. Elde edilen yeni bilgiler çerçevesinde Nazım Hikmet'in belgesel filmlerinin isimleri, aidiyetleri, yapım ve gösterim tarihleri konusunda sinema tarihinin kanonunu oluşturan metinlerde yanlışlıklar yapıldığını ve takip eden diğer yayınlarda bu yanlışların tekrar edildiğini göstermiştir. Bu tarihyazımsal kusur, sinema tarihçilerinin birincil kaynaklara değil de ikincil kaynaklara ve referanslara başvurmalarından ve karşılaştırmalı bir bakış açısını kullanmamalarından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu çalışmada, elde edilen bulgular çerçevesinde kayıp olan filmlerin belgesel sinema tarihi açısından nitelikleri, sinematografik özellikleri tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel tarihi, Nazım Hikmet, sinema tarihi, aktüel film, tarih yazımı

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 14.4.2023 ■ Makale kabul tarihi: 11.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 169-202

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396894

(Not) Doubting Canonical Cinema Historiography: A Few Corrections to Nazım Hikmet's Filmography

Tunç Boran

Çankırı Karatekin University Faculty of Art, Design and Architecture

<https://orcid.org/0000-0002-3055-0690>

tuncboran@hotmail.com

Abstract

In addition to being a world-renowned poet and writer, Nazım Hikmet was professionally interested in cinema. He worked in the cinema industry in Turkey in the 1930s. In the main source texts that form the canon of Turkish cinema history, it is claimed that Nazım Hikmet, working under the pseudonym Mümtaz Osman, directed the documentary films *Düğün Gecesi (Kanlı Nigâr)* in 1933 and *Istanbul Senfonisi* and *Bursa Senfonisi* in 1934. Another film mentioned in these sources, but without any connection to Nazım Hikmet, is the 1933 film *Yeni Karagöz* or *Karagöz*, which describes a *Karagöz* play performed by Hazım Körmükçü from start to finish. Because of the canonical status of these sources, the information they contain has been adopted and repeated unquestioningly. This study aims to change that. It compares the information given in the sources of cinema history about the lost films *Karagöz*, *Düğün Gecesi*, *Istanbul Senfonisi*, and *Bursa Senfonisi* to data obtained from contemporary newspapers. Through research into newspapers from the period, it finds that the real name of the movie *Karagöz* or *Yeni Karagöz*, whose director is stated in the sources as Hazım (Körmükçü), is *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi*, and its director is Nazım Hikmet, again under the pseudonym Osman Mümtaz. It also finds that three *Karagöz* films were shot in 1933, including *Karagöz Şair* and *Karagöz Çifte Cadılar*. Furthermore, though cinema history sources date the films *Istanbul Senfonisi* and *Bursa Senfonisi* to 1934, the real dates of these films are respectively 1938 and 1939. While the study concludes that Nazım Hikmet did indeed direct *Istanbul Senfonisi*, he was in prison during the shooting and screening of *Bursa Senfonisi*. These new findings suggest that mistakes were made in the canonical sources of Turkish cinema history regarding the names, affiliations, and production and screening dates of Nazım Hikmet's documentary films, and that these mistakes were repeated in later publications. This historiographical flaw arises from the fact that cinema historians resort to secondary sources and references rather than primary sources and do not use a comparative perspective. In addition, this study also discusses the qualities and cinematographic features of the lost films in terms of documentary cinema history in light of its findings.

Keywords: Documentary history, Nazım Hikmet, cinema history, actuality film, historiography

■ ■ ■ ■ ■

Received: 14.4.2023 ■ Accepted: 11.10.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 169-202

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1396894

Tarih bilimine dair farklı tanımlar ve okullar olsa da tarih yazımında “olgusal doğruluk” ve “yorumlamada tutarlılık”, üzerinde uzlaşmış genel kurallardır. Olgular doğru bilinmelidir, zira tarihçi olgular arasındaki ilişkileri dikkate alarak yorumlar yapar ve varsayımlar ileri sürer. Hastings Savaşı’nın 1066’da yapılmış olması gibi tarihin omurgasını oluşturan ve bütün tarihçiler için değişmez olan belirli birtakım temel olgular olduğunu belirten Edward Hallett Carr’a göre, olguların doğruluğu tarihçinin işinin zorunlu bir koşuludur. Housman’in “Kesin doğruluk bir ödevdir, erdem değil” sözünü hatırlatan Carr, tarihçiyi kesinliğinden (doğruluğundan) dolayı övmeyi, bir mimarı yapısında iyi fırınlanmış kereste, gereğince karıştırılmış harç kullanmasından ötürü övmeye benzetmektedir (Carr 2002, 13). Carr için tarih yazımının övgüyü bile hak etmeyen zorunlu koşulu olan “olgusal doğruluk” Türkiye’de erken dönem sinema tarih yazımının aşılammış sorunlarından birisidir. Türkiye’de erken dönem sinema tarihinde filmlerin aidiyeti, yapım yılları, içerikleri gibi temel tarihsel olgularda bile hatalar tespit edilmektedir. Örneğin, Türk sinema tarihinin ilk filmi kabul edilen *Ayastefanos’taki Moskof Abidesinin Tahribi* adlı filmin varlığı neredeyse bir yüzyıl boyunca tartışılmış, ancak 2017 yılında dönemin gazetelerinde yapılan tarama neticesinde filme dair olgular ortaya konulabilmiştir (Odabaşı 2017, 161). Bu durumun altında

yatan temel etken bilimsel bir sinema tarih yazımının gelişmemiş olması ve Türkiye’de erken dönem sinema tarihi bilgilerinin Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen gibi amatörlerin –bir başka deyişle proto-tarihçilerin- kaleme aldığı metinlere dayanmasıdır. Türk sinema tarihinin ilk metinlerini kaleme alan her iki yazar; tarihsel söylemi inşa ederken belirli bir yöntem kullanmamış, kaynak alıntısı yapmamış, kaynakça sunmamış ve tarihçi çalışmasına özgü bir problematik tanımlamamıştır (Yıldırım 2022, 214-215). Bu yazarların ardından Tunç Yıldırım’ın Türkiye’de modern sinema tarihçiliğinin Marksist ve ulusalcı kurucu babası olarak tanımladığı Nijat Özön’ün çalışmaları gelmektedir (Yıldırım ve Elem-Yıldırım 2020, 43). Dünyaca ünlü sinema tarihçisi Georges Sadoul’un “sanat ve endüstri olarak sinema tarihi” modelinden yani Marksist yaklaşımından bir hayli etkilenen Nijat Özön’ün 1962 yılında yayınladığı *Türk Sineması Tarihi* kitabı, Türkiye’de ilk bilimsel sinema tarihi yazma girişimidir (Yıldırım 2022, 209). Nijat Özön’ün kitabı, zamanla Türk sinema tarihi çalışmalarının başlıca referans kaynağı haline dönüşmüş ve kanonik bir statüye erişmiştir. Özön, Çalapala ve Tilgen’in metinlerinin Türkiye’de sinemanın erken dönemine dair bilgi eksikliğini kapatabilecek nitelikte olmadığı şerhini düşerek (2003, 18-19) *Türk Sineması Tarihi* kitabının ilgili bölümlerini bu metinlere dayandırmaktadır. Özön sonrası, Giovanni Scognamillo’nun 1987 tarihli *Türk Sinema Tarihi* kitabı, Âlim Şerif Onaran’ın 1994 tarihli iki ciltten oluşan *Türk Sineması* kitabı da sinema tarihinin referans metinleridir. Scognamillo ve Onaran’ın sinema tarihine bakışlarında Nijat Özön’den farklılıklar olsa da erken dönem Türk sineması ile ilgili tarihsel olgular ve bilgiler Nijat Özön’den çok ayrılmamaktadır (Özen 2009, 32-36; Doğan 2010, 207-209). Bunun nedeni, bu yazarların da Türkiye’de sinemanın erken dönemini yazarken Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen’in metinlerini kaynak olarak kullanmalarındadır. Scognamillo, Türk sinemasının erken dönemine dair kendi yazdıkları da dâhil sonradan yazılan tüm metinlerin Çalapala ve Tilgen’in dar kapsamlı çalışmalarına dayandığını “üzülerek” belirtmektedir (2010, 9). *Türk Sineması Tarihi* kitabının ilk baskısında kaynak eleştirisi yöntemini kullanmayan Özön, kitabın ikinci baskısının ön sözünde hem Çalapala hem de Tilgen’in metinlerinin yararlı olduğu kadar yanıltıcı olduğunu belirtmektedir. *Türk Sineması Tarihi* kitabının ilk baskısı yayımlandıktan sonra ortaya çıkan yeni belge ve bilgiler arttıkça Nijat Özön’e göre; Çalapala ve Tilgen’in metinlerinin sinema tarihçisi için bir mayın tarlası, bubi tuzakları ile döşenmiş bir alan olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle Özön, yazdığı *Türk Sineması Tarihi* kitabının sinema tarihinin erken dönemine dair bölümlerinde, eksiklik ve yanlışlıklar bulunduğunu kaydetmektedir

(Özön 2003, 16). Gerek Scognamillo gerekse de Özön'ün uyarılarına rağmen Çalapala ve Tilgen'den aktardıkları bilgiler, daha sonraki pek çok yayında sorgulanmadan benimsenmiştir. Erken dönem sinema tarihine dair olguların sorgulanmadan aktarılmasında Türk sinema tarihinin ana kaynak metinleri¹ haline dönüşmüş eserlerin kanonik statülerinin etkili olduğu açıktır. Yıldırım, bu tarihyazımsal kusurun yazarların çoğunun birincil kaynaklara değil de ikincil kaynaklara ve referanslara başvurarak makalelerini yazmalarından ve bunu yaparken de karşılaştırmalı bir bakış açısını kullanmamalarından ileri geldiğini belirtmektedir (2022, 207-208). Sinema tarih yazımında tarihi olgularda yapılan hataların tekrar edilmesinin sebeplerinden biri de dönemin süreli yayınlarının göz ardı edilerek yeteri kadar araştırılmaması ve olguların karşılaştırmalı bir çerçeveden ele alınmamasıdır.

Sinema tarihine dair olguların, sorgulanmadan benimsenerek aktarılmasının örneklerinden biri de Nazım Hikmet'in yönetmenliğini yaptığı aktüel/belgesel filmler ile ilgili bilgilerdir. Türk sinema tarihinin ana kaynak metinlerinde, Nazım Hikmet'in sinema çalışmaları hakkında konsensüs ve yineleme söz konusudur. *Güneşe Doğru* filminin yönetmenliği ve yazdığı senaryolar dışında sinema ve belgesel tarihi kaynaklarına göre, Nazım Hikmet'in Mümtaz Osman müstear adıyla 1933 yılında *Düğüün Gecesi (Kanlı Nigâr)*, 1934 yılında ise *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı aktüel/belge filmleri yönettiği belirtilmektedir (Özön 2003, 99,195; Scognamillo 2010, 81; Onaran 1981, 333; Evren 2006, 284; Adalı 1986, 101; AYTEKİN 2017, 78; Hakan 2014, 67,251; GÜNDEŞ 1998, 108; ÖZGÜÇ 2005, 50). Nazım Hikmet'in aktüel/belge filmlerine dair bilgilerin kaynağı, Çalapala ve Tilgen'in metinleridir (Çalapala 2009, 111; Tilgen 2009, 121-122). Nijat Özön'ün eserlerinde bu bilgilerin yer alması referans etkisini güçlendirmiş, böylelikle bu bilgiler sorgulanmadan tekrar edilmiştir. Nazım Hikmet hakkında yazılmış kitap ve makalelerde de 1933 yılında *Düğüün Gecesi (Kanlı Nigâr)*, 1934 yılında ise *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerini yönettiği bilgileri sorgulanmadan tekrar edilmektedir (Makal 2003, 87-88,95; GÖKSU ve TIMMS 2011, 155; Tosun 2007, 399-400; Ayhan 1967, 40; UÇAR 2019, 123; YALÇIN 1967, 7; Scognamillo 1967, 38,40; Metin 1967, 42; Makal 2002, 443; Soner 1971, 4; Sayar 1980, 11; Akman 1974, 112). Kimi yayınlarda ise adı geçen filmlerin yanı sıra Nazım Hikmet'in 1933 yılında Hazım Körmükçü'nün oynattığı bir Karagöz oyununu filme kaydeden *Yeni Karagöz* adlı kısa filmi de yönettiği ifade edilmektedir (Ünsler 1994, 24; Onaran

•••

1 Kanonik statüye erişmiş ana kaynak metinlere Burçak Evren'in sinema tarihi çalışmalarını da eklemek gerekir.

1994, 95; Gökmen 1989, 188, 189, 191).

Bu çalışma, *Düğün Gecesi*, *Karagöz*, *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı kayıp filmleri konu edinmektedir. Dönemin gazete arşivlerine dayanarak filmlerin yapım, gösterim tarihleri, aidiyetleri, içerikleri ve sinematografik biçimleri araştırılmıştır. Bu çalışmanın amacı; adı geçen filmlerin isimleri, aidiyetleri, yapım ve gösterim tarihleri ile ilgili dönemin gazete arşivlerinden tespit edilen bilgilerin, Türk sinema tarihinin kanonik kaynaklarında yer alan bilgiler ile karşılaştırılmasıdır. Filmlerin kayıp olması nedeni ile sinema tarihçisi Nijat Özön'ün belirttiği gibi -incelemeler, makaleler, eleştirmeler, anılar, senaryolar, tanıtma yazıları, reklamlar, afişler gibi- ikincil belgelere başvurulması bir zorunluluktur. Bu durumda kayıp filmler hakkında bilgi edinmek için sinema tarihçisinin bir "arkeolog çalışması" yaparak farklı kaynaklara başvurması gerekmektedir (Özön 2003, 18). Çalışmanın konusu olan film materyallerinin ulaşılamaz olmasından ötürü araştırmanın veri toplama kaynağını dönemin gazetelerinde yer alan ilanlar, haberler, köşe yazıları gibi ikincil kaynaklar oluşturmaktadır. 1933-1939 yılları arası veri toplama kaynağı olarak kullanılan süreli yayınlarda söz konusu filmlere dair metinler analiz birimi olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada; "*Düğün Gecesi*, *Karagöz*, *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı kayıp filmlerin yapım, gösterim ve künye bilgileri nelerdir?", "Kanonik metinlerde söz konusu filmlere dair bilgiler de hata var mıdır?" ve "Bu filmlerin içerikleri, sinemasal kategorileri ve tür özellikleri nelerdir?" sorularına cevap aranmaktadır. Ayrıca bu çalışmada, elde edilen bulgular çerçevesinde kayıp olan filmlerin belgesel sinema açısından nitelikleri, sinematografik özellikleri tartışılmaktadır. Filmler, kronolojik bir sıra ile araştırılmış ve incelenmiştir.

"Sinemacı" Nazım Hikmet

Nazım Hikmet, dünyaca tanınan bir şair ve yazar olmasının yanı sıra, sinema ile profesyonel düzeyde ilgilenen bir sanatçısıdır. Ece Ayhan'ın ifade ettiği gibi, Nazım Hikmet, sinemayla ilgilenen ilk Türk ozanıdır (1967, 40). Sinema sanatı ile etkileşimi Sovyetler Birliği'nde geçen gençlik yıllarında başlasa da (Makal 2003, 15-38) Nazım Hikmet'in sinema çalışmaları 1932-1938 arasında yoğunlaşmaktadır. Nazım Hikmet'in sinema kariyeri, İpek Film'in Nişantaşı'nda kurduğu Türkiye'nin ilk sesli stüdyosunda başlamıştır. 2 Aralık 1931'de gösterime giren Türk sinema tarihinin ilk sesli filmi *İstanbul Sokaklarında* ve 3 Şubat 1932'de gösterime giren *Kaçakçılar* adlı ikinci sesli uzun kurmaca filmi İpek Film yapmıştır. Paris'te seslendirmesi yapılan her iki filmin masraflarının fazla olması nedeniyle İpek Film, sesli çekimler ve

dublaj için bir stüdyo kurma kararı almıştır (Onaran 1981, 187-196). Stüdyo kurulma aşamasında 4 Nisan 1932 tarihli bir haberde, Nazım Hikmet'in İpek Film için *Elle est à vous* adlı Fransız operetini adapte ederek senaryo yazdığı duyurulmuştur (*Milliyet* 4 Nisan 1932, 5). Nazım Hikmet'in İpek Film'e ve sinema sektörüne dâhil olmasında Muhsin Ertuğrul'un da rolü ve etkisi olmalıdır (Makal 2003, 73-75). İpek Film'in İstanbul Nişantaşı'nda kurduğu stüdyonun, 15 Haziran 1932'den itibaren faaliyete geçeceği 19 Mayıs tarihli gazetede duyurulmuştur (*Milliyet* 19 Mayıs 1932, 5). İpek Film sesli stüdyosunda ilk olarak Osman Mümtaz müstear adıyla Nazım Hikmet'in senaryosunu yazdığı *Karım Beni Aldatırsa* filminin çekimlerine başlanmıştır (*Vakit* 7 Temmuz 1932, 6; 14 Temmuz 1932, 6). *Karım Beni Aldatırsa* filminin çekimleri ve kurgusu devam ederken İpek Film, Türk Kurtuluş Savaşını anlatan *Bir Millet Uyanıyor* adlı ikinci bir filmin çekimlerine başlamıştır. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilen filmde, jenerikte yazmasa dahi hiç değilse bazı sahnelerde² Nazım Hikmet'in yönetmen yardımcısı olarak çalıştığı bilinmektedir (Makal 2003, 75-76). İpek Film'in İstanbul Nişantaşı'nda kurduğu sesli stüdyosunda 1932 ve özellikle 1933 yılında yoğun bir yerli film üretim patlaması yaşanmıştır. *Bir Millet Uyanıyor* ve *Karım Beni Aldatırsa* filmlerinin ardından İpek Film bünyesinde hepsi de Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde *Fena Yol (O Kakos Dhromos)*, *Söz Bir Allah Bir, Naşit Dolandırıcı*, *Cici Berber*, *Milyon Avcıları* ve *Leblebici Horhor Ağa* filmleri çekilmiştir (Scognamillo 2010, 55-59). Ancak İş Bankası'ndan alınan kredi ile tamamlanabilen *Leblebici Horhor Ağa* filminin ticari başarısızlığının ardından İpek Film, 1934'te yapımcılıktan çekilmiştir (Onaran 1981, 232-233). Muhsin Ertuğrul kendisinin yapımcılığında *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmini çekmiş, işletmesini İpek Film'e devretmiştir. İpek Film, 1937 tarihli *Güneşe Doğru* filmi ile üç yıl ara verdiği yapımcılığa geri dönmüştür (Özön 2003, 100-103). *Bir Millet Uyanıyor* filmi dışında Türkiye'de 1932-1938 yılları arasında çekilen tüm filmlerin senaryosu "Osman Mümtaz" müstear adıyla Nazım Hikmet'e aittir. Hepsini uyarılama olan *Elle est à vous* adlı Fransız operetinden *Karım Beni Aldatırsa*, Grigorios Ksenopulos'un aynı adlı romanından *Fena Yol (O Kakos Dhromos)*, Mahmut Yesari'nin Maurice Hennequin ve Pierre Veber'den *Kudret Helvası* adıyla çevirdiği *Et moi, j'te dis qu'elle t'a fait de l'œil!* adlı oyundan *Söz Bir Allah Bir*, Max Neufeld'in *Sehnsucht 202* adlı filminden *Milyon Avcıları*, Tekfor Nalyan ve Dikran Çuhaçyan'ın aynı adlı operetinden senaryolaştırılan *Leblebici*

•••

2 Nazım Hikmet'in *Bir Millet Uyanıyor* filmine katkısı olmadığını ifade eden filmin senaristi Nizamettin Nazif bile Nazım Hikmet'in bazı sahnelerde yönetmen yardımcısı olarak çalıştığını kabul etmektedir (Makal 2003,76).

Horhor Ağa filmleri ile ayrıca kaynağı veya özgünlüğü tespit edilemeyen Naşit Dolandırıcı ve Cici Berber filmlerinin senaryoları Nazım Hikmet'e aittir. Hemen hemen hepsi müzikal operet olan bu filmlerin içinde Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir, Milyon Avcıları filmlerinin müziklerini Muhlis Sabahattin, Cici Berber filminin müziklerini Mesut Cemil yapmıştır. Bu filmlerde müziklerin sözlerini ise Nazım Hikmet yazmıştır (Onaran 1981, 206-233). Münir Nurettin Selçuk'un oynayacağı İpek Film'in Mineli Kuş filminin çekimleri yarım kalmıştır. Film için Mesut Cemil tarafından bestelenen "Kanatları Gümüş" ve "Martılar Ah Eder" şarkılarının sözleri Nazım Hikmet'e aittir. Mineli Kuş filmi tamamlanamasa da Münir Nurettin'in seslendirdiği bu iki şarkıdan oluşan plak, "Mineli Kuş filminden" başlığı ile piyasaya çıkmıştır (Makal 2003, 91-92). Muhsin Ertuğrul'un yapımcılığında ve yönetmenliğinde çekilen Aysel Bataklı Damın Kızı filminin senaryosu da Nazım Hikmet'e aittir. Senaryo, Selma Lagerlöf'ün Tösen från Stormyrtorpet adlı romanından yola çıkarak Hasan Cemil Çambel'in uyarlamasına dayanmaktadır (Scognamillo 2010, 59). Osman Mümtaz müstear adıyla Nazım Hikmet'in yazdığı Gazeteci Düşmanı senaryosu (Vakit 2 Mart 1933, 6) Cici Berber olarak değiştirilmiştir. Rakım Çalapala ve Nijat Özön'e göre, Cici Berber filmini Nazım Hikmet, Muhsin Ertuğrul ile yönetmiştir (Çalapala 2009, 111; Özön 2003, 99). Ancak Cici Berber filminin çekimleri sırasında Nazım Hikmet hapistedir. 18 Mart 1933'te tutuklanan Nazım Hikmet, 16,5 ay hapiste kalmış ancak Ağustos 1934'te tahliye olabilmıştır (Oral 2019, 109). Nazım Hikmet, bu dönemde Söz Bir Allah Bir, Milyon Avcıları ve Naşit Dolandırıcı senaryolarını muhtemelen; Leblebici Horhor Ağa ve Aysel Bataklı Damın Kızı senaryolarını ise kesinlikle hapiste yazmıştır. Nihayet dönemin sonunda 1937'de Nazım Hikmet, senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı Güneşe Doğru filmini çekmiştir (Scognamillo 2010, 81-82). Sinema ile ilişkisi bu filmler ile sınırlı kalmamış, Nazım Hikmet 1938'e kadar İpek Film'de dublaj yönetmenliği de yapmıştır (Cimcoz 1968, 41). Bu dönemde Muhsin Ertuğrul Türk sinemasının birinci adamı ise, 1932-1938 arası çalışmalarının yoğunluğu nedeniyle Nazım Hikmet'i ikinci adam olarak değerlendirmek yanlış bir tespit olmayacaktır. Nazım Hikmet'in yukarıda aktarılan sinema çalışmalarının dışında çalışmamızın konusunu oluşturan aktüel/belgesel film çalışmaları da olmuştur. Söz konusu filmler, kronolojik sıra ile araştırılmıştır.

25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi Filmi

Sinema tarihinin ana kaynaklarında, Hazım Körmükçü'nün oynattığı bir Karagöz oyununu baştan sona tespit eden *Yeni Karagöz* veya *Karagöz* adlı bir

filmden söz edilir ama bu kaynaklarda filmin Nazım Hikmet ile ilişkisinden bahsedilmemektedir (Özön 2003, 195; Çalapa 2009, 111; Tilgen 2009, 121; Özön 1968, 69; Scognamillo 2010, 66). Kimi kaynaklarda, *Yeni Karagöz* filminin yönetmeni olarak Hazım Körmükçü gösterilmektedir (Özgüç 2012, 35). Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul'a göre ise, büyük yazar olarak nitelediği Nazım Hikmet, 1932'de³ Karagöz'e adanmış bir belgesel çekmiştir (1999, 493). Bazı kaynaklara göre de Nazım Hikmet 1933 yılında *Yeni Karagöz* adlı kısa bir film yönetmiştir (Ünsler 1994, 24; Onaran 1994, 95; Gökmen 1989, 188-189,191).

Öncelikle kaynaklarda geçtiği şekilde 1933 senesinde veya sonrasında *Karagöz* veya *Yeni Karagöz* adını taşıyan bir film bulunmadığını ifade etmek gerekir. Gazete arşivlerinde yapılan araştırma sonucu, yaklaşık yarım saat süren *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin 4 Ocak 1933 tarihinden itibaren Elhamra Sineması'nda gösterildiği ve yönetmenin de "Osman Mümtaz"⁴ müstear adıyla Nazım Hikmet olduğu tespit edilmiştir. Film, İpek Film stüdyosunda çekilmiştir. Filmin ilanında, oynatan Hazım (Körmükçü) olarak verilirken filmde yer alan diğer isimler ünlü oyuncu Karagöz Hüseyin Efendi, orta oyuncular Asım Baba, Kemal Baba, Kanuni Tevfik Bey, çocuklar, Bozacı, Helvacılar, Bekçi ve figüranlar olarak geçmektedir. Şarkıları ise Emine Hanım seslendirmektedir (*Milliyet* 2 Ocak 1933, 4; 4 Ocak 1933, 4; *Vakit* 2 Ocak 1933, 4). Filmin kameramanlığını Remzi Ar yapmıştır (Sekmeç 2014, 291-292). Filmin uzunluğu 1000 metre, 3 kısım ve süresi yarım saattir. *Karagöz* filmi, 4 Ocak 1933 günü Elhamra Sineması'nın haftalık programında gösterilen Georges Bancroft'un *Denizler Devi*⁵ adlı uzun Fransızca dublajlı filme ilaveten gösterilmeye başlanmıştır (*Vakit* 5 Ocak 1933, 4; *Son Posta* 5 Ocak 1933, 12). *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmi, Ramazan ayında gösterilmiştir. Ramazan ayı o yıl, 29 Aralık 1932 günü başlamış, 26 Ocak 1933 günü sona ermiştir. Film, Ramazan eğlencelerini hatırlatmak amacıyla Ramazan ayının ilk günlerinde gösterime girmiş ve tüm ay boyunca farklı sinema salonlarında gösterilmiştir. Filme dair 31 Aralık 1932 tarihli ilk gazete ilanlarında "Darülbedayiden Hazım Bey'in oynattığı *Karagöz* filmi İpek Film Stüdyosunda çevrilmiştir" yazmaktadır (*Vakit* 31 Aralık 1932, 4; *Son Posta* 31 Aralık 1932, 8). *25 Sene Evvel*
•••

3 Filmin yapım yılı esas alınrsa doğru bir tarihtir.

4 Tüm sinema kaynaklarında Nazım Hikmet'in müstear ismi Mümtaz Osman şeklinde ifade edilmektedir. Ancak dönemin gazetelerinde müstear isim Osman Mümtaz olarak geçmektedir.

5 Bu film 1932 tarihli, John Cromwell'in yönettiği Georges Bancroft'in oynadığı *The World and the Flesh* adlı ABD yapımı filmidir.

Bir Karagöz Gecesi filminin Aralık 1932 tarihinde yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

25 *Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin gazete ilanlarının bazılarında filmin adı *Karagöz* olarak verilmekte, yalnızca “Oynatan: Hazım” (Körmükçü) ismi yer almaktadır. Bu ilanlarda filmin yönetmeni Osman Mümtaz’ın adı geçmemektedir (*Vakit* 6 Ocak 1933, 4; 8 Ocak 1933, 4; *Son Posta* 6 Ocak 1933, 8) Muhtemelen bu ilanlar nedeniyle bazı sinema kaynaklarında 25 *Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin adı *Karagöz*, filmin yönetmeni Hazım (Körmükçü) olarak geçmektedir. 25 *Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin Elhamra Sineması’nda gösterimi “umumi arzu üzerine” bir hafta uzatılmıştır. Film, ikinci hafta gösteriminde Avusturya(!)⁶ yapımı *Dudaklardan Gönüle* filmine ilaveten gösterilmiştir (*Vakit* 11 Ocak 1933, 4; *Son Posta* 11 Ocak 1933, 8; 13 Ocak 1933, 8). 25 *Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmi ayrıca 19 Ocak 1933 tarihinde bir hafta Kadıköy Eski Hale Sineması’nda ABD Yapımı *Cennet Kuşu*⁷ filmi ile gösterime girmiştir (*Son Posta* 17 Ocak 1933, 8). Film ayrıca aynı hafta Alemdar Sineması’nda Ernst Lubitsch’in *Öldürdüğüm Adam*⁸ filmine ilave olarak gösterilmiştir. Alemdar Sineması’nın ilanında film, “Türk’ün tarihi sesli sineması Karagözü, asrın sesli sinemasında görmekten büyük hadise mi olur?” başlığı ile duyurulmuştur (*Son Posta* 20 Ocak 1933, 8).

25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi Filminin Konusu ve Eleştiriler

Gazete yazılarına göre 25 *Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin konusu, “Eski İstanbul hayatını yeniden canlandırmak, eski adetlerin bir kısmını göz önüne getirmek, unutulmuş şeyleri hatırlatmaktır”. Film, Hazım’ın (Körmükçü) *Karagöz* filminin çekilme maksadının eski İstanbul hayatını hatırlatmak olduğunu açıklayan konuşması ile başlar. Konuşmanın ardından geleneksel sokak satıcıları bozacı, mısır buğdaycı ve beyitler söyleyen keten helvacı filmde yer alır. İstanbul sokaklarını gösteren filmde, kafesli geleneksel evde kadın gölgesi, ut sesi ve “Pencereden Kar Geliyor, Arkama Baktım Yâr Geliyor” adlı Rumeli türküsü perdeye yansır. Geleneksel İstanbul görüntüleri; mahalle kahvesi, tavla oynayan insanlar, sıra sıra çay bardakları, kahve fincanları, nargileler, sokakları aydınlatan hava gazı lambaları birbirini

•••

6 Mártha Eggerth ve Gustav Fröhlich’in başrolünü paylaştığı, yönetmenliğini Géza von Bolváry’nin yaptığı 1932 yapımı *Ein Lied, ein Kuß, ein Mäde* adlı film bir Alman filmidir.

7 King Vidor’un yönettiği orijinal adı *Bird of Paradise* olan film, 1932 ABD yapımıdır.

8 Yönetmenliğini Ernst Lubitsch’in yaptığı orijinal adı *Broken Lullaby* olan film, 1932 ABD yapımıdır.

takip eder. Eski İstanbul hayatını tasvir eden görüntülerin ardından Hazım (Körmükçü) Karagöz oynatır. Film, ramazan davulcusunun davulunu vurup mâni söylemesi ile sona erer (İzzet 1933a, 3; Cemal 1933a, 7). Selami İzzet (Sedes) *İstanbul Değişmemiş* başlıklı yazısında, 25 sene evvel İstanbul hayatını tasvir eden filmde yer alan görüntülerin 1933'te halen yaşadığını, İstanbul'da hayatın değişmediğini alaycı bir tonla dile getirir. Filmde, eski İstanbul'u, çocukluğundaki hayatı görmeyi bekleyen Selami İzzet, hayal kırıklığına uğramıştır. Filmde gösterilen sokak satıcılarını "daha dün gördüğünü", filmde kafesin ardında şarkı söyleyen kadını Fatih'ten dönerken duyduğunu, mahalle kahvesine her gün rastladığını, filmin sonunda gösterilen davulcuğu ise filmi izleyip çıktıktan sonra tıpkı filmdeki gibi sokağın başında davulunu çalarken gördüğünü yazmaktadır. Yazar, 25 yıl önceki İstanbul'a ait unsurların tasvirini yetersiz bulmuştur (İzzet 1933a, 3). Ancak Selami İzzet başka bir yazısında, *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmini *Düğün Gecesi* filminden daha başarılı bulmaktadır (İzzet 1933b, 3). Osman Cemal (Kaygılı) ise, filmin 25 yıl önceki İstanbul tasvirinde eksiklikler ve yanlışlıklar bulmuştur. Filmde, Hazım'ın Karagöz oyunundan evvel söylediği "Ey Gonca Açıl" şarkısının 5-6 yıllık yeni bir şarkı olduğunu belirten Osman Cemal, filmde yer alan nargilelerin 25 yıl öncesine değil kırk-elli sene öncesine ait olduğunu tespit etmiştir. Ayrıca köşe yazısında, 25 yıl önce kahvehanelerde insanların Karagöz oyununu beklerken tavla oynamadıklarını, kahve, gazoz içtiklerini ve yemiş, lokum yediklerini iddia eder. Yazar, 25 yıl önce gerek Karagöz oyunu esnasında gerekse de oyun öncesinde tambur ve klarnet çalınmadığını, oyunda ut, keman, kanun ve tef ile ahenk yapıldığını ifade eder. Filmde yer alan sokak satıcılarını da 25 sene evvelki hallerine uygun ve gerçekçi bulmayan Osman Cemal'e göre, 25 sene önce İstanbul'da keten helvacıların hemen hepsi İranlıdır ve satış ağzları filmde gösterilenden bambaşkadır. Ancak filmde keten helvacılarının kutusunun 25 sene öncesine ait olduğunu da eklemiştir. Köşe yazısında, 25 sene evvel bozanın şekerlisinden ziyade pekmezlisinin satıldığı, filmdeki bozacının bağırsının o döneme ait makamda olmadığı, mısır buğdaycının ise o dönemin ahengini gösteremediği belirtilmiştir. Karagöz oyunundan önceki sahneler içinde Osman Cemal, en çok "Pencereden Kar Geliyor" türküsünün söylendiği kafes sahnesini beğenmiş ve aslına uygun bulmuştur. Karagöz oyununu ise Hacivat-Karagöz muhaveresi gibi önemli bölümleri atlanmış eksik ve yarım bir oyun olarak değerlendirmiştir. Oyunun başlangıcında Hacivat'ın semaisini bitirdikten sonra Hacivat'ın Karagöz'ü kızdıracak şeyler söylemesi üzerine onun da hiddetle üzerine atılması gerekirken filmde, Hacivat semaisini bitirir bitirmez Karagöz hiç yoktan pencereden atlayıp

nedensiz Hacivat'ın gırtlığına yapışmıştır. Kavgadan sonra nükteli muhavere yapılmaksızın Karagöz, "Varayım, gireyim bakalım ayine-i devran ne suret gösterir?" diyerek gitmiştir. Hacivat'ın ikinci gelişinde oyunun başlayacağı duygusuna kapılan Osman Cemal hayal kırıklığına uğramış, oyunu yetersiz bulmuştur. Oyunun bu bölümünde Hacivat, Karagöz'ün karısı için mahallede dedikodu olduğunu söyler, Karagöz de dedikoduyu bir Arap ve Arnavut'tan sorar. Bir iki yanlış anlama ve şiveden sonra Karagöz'ün "Varayım, bakayım ayine-i devran ne suret gösterir?" sözü ile oyun sona erer. Filmin uzun süreceği endişesi ile Karagöz oyununun eksik bırakıldığını belirten yazara göre, kısa ancak tam bir Karagöz oyunu tercih edilmeliydi. Hazım Körmükçü'nün filmde yer alan ufak tefek eksiklerin ya farkında olmadığını ya da daha mükemmelini filme almak için imkân olmadığını düşünen yazar, yine de Karagöz oyununu ses, taklit yönünden mükemmel bulmakta ve Hazım'ı alkışlamaktadır. Osman Cemal, filmin müellifi olarak Hazım Körmükçü'yü görmekte, yazısında filmin yönetmeni Nazım Hikmet'ten hiç söz etmemektedir (Cemal 1933a, 7). Osman Cemal'in ayrıntılarını verdiği *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminde oynatılan oyun, Karagöz oyunları ile karşılaştırıldığında "Kütahya Çeşmesi" olduğu tespit edilmiştir (Sevilen 1969, 24-50). Osman Cemal'in ifade ettiği gibi filmde oyunun pek çok bölümü muhtemelen süre sıkıntısı nedeni ile oynanmamış, bu nedenle oyun eksik ve yarım kalmıştır. Osman Cemal Kaygılı ve Selami İzzet Sedes'in köşe yazıları, kayıp olan *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin konusunun ve içeriğinin anlaşılmasını sağlamaktadır. Ancak bu köşe yazılarında filmin biçimi ve sinematografisine dair bir değerlendirme bulunmamaktadır. *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin sinematografisine ve biçimine yönelik tek ipucu, Ankara'daki Amerikan Büyükelçiliği Üçüncü Kâtibi Eugene M. Hinkle tarafından 1933 yılında hazırlanan Türk sineması hakkındaki raporda yer almaktadır. Dönemin Türk filmlerini değerlendiren Hinkle, filmin konusunu da doğru tespit ederek İstanbul'da 30 yıl önceki bir Ramazan akşamını anlatan Nazım Hikmet'in yönettiği *Karagöz* adlı kısa filmin Rus üslubunda çekildiğini belirtmektedir (2009, 96). Uzun bir süre Sovyetler Birliği'nde kalan Nazım Hikmet'in Sovyet biçimciliğinden etkilenmesi doğaldır ancak bu etkilenmenin derecesini film kayıp olduğu için bilmek mümkün değildir. Eldeki verilerle *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin, perdede oynatılan bir Karagöz oyununu kaydetmekle yetinen bir aktüel yapım olmadığı anlaşılmaktadır. Filmin adında ve içeriğinde 25 yıl öncesinin İstanbul tasviri vardır. Nazım Hikmet, filmin basit bir Karagöz gösterisi kaydı olmasını istememiştir. Filme bir anlatı ve bakış açısı kazandırmaya çalışmıştır. Film, geçmiş İstanbul'da yaşayan

geleneksel hayatın izlerini takip etmiş ve seyircilere yansıtmıştır. Karagöz oyununu ise bu geleneksel hayatın bir parçası olarak sunmuştur. İstanbul'un geçmiş hayatına yönelik bakış açısı ve anlatısı ile *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmini belgesel tarihi içinde değerlendirmek gerekir.

Karagöz Şair ve Karagöz Çifte Cadılar Filmleri

Sinema tarihi ve Nazım Hikmet ile ilgili yayınlarda tek bir *Karagöz* veya *Yeni Karagöz* filminden söz edilir. Bu kaynaklarda 1933 yılı yapımı tek bir *Karagöz* filminden söz edilse de *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmi, İpek Film'in o yıl çektiği tek *Karagöz* filmi değildir. *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* adlı filmler de mevcuttur. Literatürde Mustafa Gökmen'in *Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları* adlı kitabında bu filmlere tesadüf edilmektedir. Her iki filmle ilgili "Hazım Körmükçü'nün İpek Film stüdyosunda çevirdiği kısa film" ifadesi ile gösterim tarihleri dışında bir bilgi yoktur. Ancak bu kaynakta da *Karagöz* filmlerinin serisinin ilk filmi yanlış bir şekilde *Yeni Karagöz* olarak yazılmıştır (Gökmen 1989, 188-189). Fikret Hakan'ın kitabında da *Karagöz Çifte Cadılar*, *Karagöz Şair* ve *Karagöz Gecesi* filmlerinin Hazım Körmükçü tarafından derlenmiş, oynatılmış yapımlar olduğunu belirten kısa bir bilgi mevcuttur (2014, 67). Araştırma sırasında *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin gösteriminden üç ay sonra gazete ilanında *Karagöz Şair* adlı bir filme rastlanmıştır. Gazetelerde yer alan ilanında *Karagöz Şair* filmi, "Türkçe sözlü-sazlı, İpek Film Stüdyosunda yeni yapılan" bir film olarak tanımlanmaktadır. İlanda "Oynatan: Darülbedayiden Hazım" dışında başka bir isme yer verilmemiştir. *Karagöz Şair* filmi, programda *Malek Milyoner*⁹ adlı uzun kurmaca film ile gösterilecektir. İlanda *Karagöz Şair* filminin 4 Nisan 1933 günü akşamı Elhamra Sineması'nda gösterileceği belirtilmektedir (*Milliyet* 2 Nisan 1933, 4; *Son Posta* 3 Nisan 1933, 8; *Akşam* 3 Nisan 1933, 4). Filmin gösteriminin öncesinde verilen ilanlarda filmin adı *Karagöz Şair* iken filmin gösterim günü ve sonrasında gazete ilanlarında filmin adı şaşırtıcı bir şekilde *Karagöz Çifte Cadılar* olarak değişmiştir (*Akşam* 4 Nisan 1933, 4; 8 Nisan 1933, 4; *Son Posta* 4 Nisan 1933, 8; *Vakit* 5 Nisan 1933, 4). Film, Kurban Bayramı haftasında gösterime girmiştir. *Karagöz Çifte Cadılar* filmi, Elhamra Sineması'ndaki gösterimden sonra 1933 Nisan ayının sonunda Alemdar Sineması'nın programında Marlene Dietrich'in *Sarışın Venüs*¹⁰ filmi ile gösterilmiştir (*Son Posta* 26 Nisan 1933, 8). Aynı yılın Mayıs ayının sonunda

•••

9 Bu film, 1932 tarihli ABD yapımı Buster Keaton'ın oynadığı *Speak Easily* adlı filmidir.

10 Yönetmenliğini Josef von Sternberg'in yaptığı orijinal adı *Blonde Venus* film, 1932 ABD yapımıdır.

ise *Karagöz Çifte Cadılar* filmi Üsküdar Hale Sineması'nın programında yer almıştır (*Cumhuriyet* 30 Mayıs 1933, 4). Elhamra Sineması'ndaki gösteriminden önce filmin adının neden değiştirildiği bilinmemekle birlikte adın son anda değiştirilmesi akla gelen ilk ihtimaldir. Ancak *Karagöz Çifte Cadılar* filminin ilk gösteriminden yaklaşık sekiz ay sonra, 21 Aralık 1933'de *Karagöz Şair* adlı filmin İpek Sineması'nda gösterime girmesi iki farklı *Karagöz* filmi olduğunu ispat eder. *Karagöz Şair* filmi İpek Sineması'nda *Gizli Muharebe*¹¹ adlı Fransızca dublajlı uzun film ile gösterilmiştir. Filmin tanıtım ilanında *Karagöz Şair* filmi, "Hazım Beyin İpek Film Stüdyosunda hazırladığı tamamen Türkçe sözlü 3 büyük kısımlık film" olarak tanıtılmaktadır (*Milliyet* 20 Aralık 1933, 4; *Akşam* 22 Aralık 1933, 4). *Karagöz Şair* filmi de Ramazan ayının ilk günlerinde gösterime girmiştir. *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmlerinin İpek Film tarafından eş zamanlı olarak çekilen ancak gösterim tarihleri farklı olan iki film olması akla yatkındır. Üstelik filmlerin isimleri ile *Karagöz* oyunlarını karşılaştırıldığımızda *Karagöz Çifte Cadılar* filmi "Cazular" adlı oyun ile (Kudret 1968, 359-392), *Karagöz Şair* adlı film ise "Şairlik" oyunu (Kudret 1968, 23) ile eşleşmektedir. *Karagöz* filmleri, geleneksel olarak *Karagöz* oyunlarının oynatıldığı Ramazan ayında ve dini bayramlarda gösterime girmiştir. Sonraki yıllarda da bu gösterimler devam etmiştir. Örneğin 1935 yılı Ramazan ayında Lale Sineması *Karagöz* filmlerini göstermiştir (*Halkın Sesi* 28 Kasım 1935, 3). 1941 yılında dahi *Karagöz* filmleri sinema salonlarında yer bulmuş, *Karagöz Çifte Cadılar* filmi Beyoğlu Halk Sineması'nda gösterilmiştir (*Haber Akşam Postası* 19 Haziran 1941, 7).

Karagöz Filmlerinin Yönetmeni Sorunsalı

Karagöz Şair ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmleri ile ilgili bilgiler, yalnızca gazetelerde yer alan ilanlar ile sınırlıdır. Üstelik filmlerin ilanlarında oynatan ve hazırlayan Hazım dışında bir bilgi de bulunmamaktadır. *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmlerinin kameramanlığını Remzi Ar'ın yaptığı bilinmektedir (Sekmeç 2014, 291-292). Ancak araştırma sırasında filmlerin yönetmenine dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. *Karagöz* filmleri serisinin ilki *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin yönetmenliğini "Osman Mümtaz" müstear adıyla Nazım Hikmet yapmıştır. Bu film, Nazım Hikmet'in yönetmenliğini yaptığı ilk filmidir. *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmleri ile ilgili eldeki bilgiler çerçevesinde Nazım Hikmet ile bağlantısı tespit edilememiştir. Nazım Hikmet, 18 Mart 1933 günü gizli örgüt kurmak, komünizm propagandası

•••

11 Orijinal adı *Un certain monsieur Grant* Fransızca dublajlı 1933 tarihli Alman filminde Jean Murat ve Olga Tschecowa başrolleri paylaşmaktadır.

yapmak suçlaması ile tutuklanmıştır (Oral 2019, 109). *Karagöz Çifte Cadılar* filmi ise, 4 Nisan 1933 günü Elhamra Sineması'nda gösterime girmiştir. Nazım Hikmet'in filmin gösteriminden 17 gün önce tutuklanması filmle ilişkisinin olmadığı/olamayacağı anlamına gelmez. Nihayetinde *Karagöz Çifte Cadılar* filminin çekimleri ve kurgusu daha önce yapılmış olabilir. Ancak yine de *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmleri ile Nazım Hikmet arasında bir ilişki kurmak için bir veri de bulunmamaktadır. Böylesi sınırlı bilgiler içinde – elbette hata payının olduğunu bilerek- ancak tahminler yürütebiliriz. Karagöz oyununu kaydetmekle yetinen bir aktüel filmin ötesinde bir anlatı inşa etmeye çalışılan *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminde Karagöz oyununun eksik ve yarım bırakıldığı yönünde bir eleştiri mevcuttur. Muhtemelen bu eleştirinin neticesinde *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmleri, yalnızca bir Karagöz oyununu kaydeden filmler olarak yapılmış olabilir. Karagöz oyununu bir bakış açısı taşımadan kaydeden bu aktüel yapımlar ile yönetmen olarak Nazım Hikmet'in bir ilişkisi olmayabilir. Elbette bu varsayımlar eldeki sınırlı bilgiler çerçevesinde yapılan değerlendirmelerdir. Kayıp filmler ile ilgili yeni bilgilere ulaşıldığı takdirde bu filmlerin içeriği ve aidiyeti netleşecektir.

Geleneksel Bir Orta Oyununun Filme Alınması:

Düğün Gecesi Filmi

Sinema tarihinin ana kaynak metinlerinde, Nazım Hikmet'in 1933 yılında *Düğün Gecesi* (*Kanlı Nigâr*) adlı filmi yönettiği bilgisi yer almaktadır (Onaran 1981, 333; Özön 2003, 99, 195; Scognamillo 2010, 81; Evren 2006, 284; Adalı 1986, 101; Çalapa 2009, 111; AYTEKİN 2017, 78; Hakan 2014, 67, 251; Gündeş 1998, 108; Özgüç 2005, 50). *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin sinemalarda gösterimi devam ederken 22 Ocak 1933 tarihli bir haberde, İpek Film stüdyosunun orta oyunu oyuncularını bir araya getirerek “Kanlı Nigâr” adlı orta oyununu filme almaya başladığı yazmaktadır. İsmi henüz belirlenmeyen filmde Naşit, Muazzez, Asım, Fahri, Ali, Sait Bey gibi orta oyuncular ile Darülbedayi'den Hazım Bey oynayacaktır. Haberde, “Milli ve yerli” olarak tanımlanan orta oyunu filminin *Karagöz* filmi gibi başarılı olacağı düşünülmektedir (*Vakit* 22 Ocak 1933, 1). Filmin yönetmenliğini “Osman Mümtaz” müstear adıyla Nazım Hikmet yapmıştır. Filmde bir sunnet düğününde oynanan “Kanlı Nigâr” oyunu kaydedilmiştir. 24 Şubat 1933 tarihli gazete haberine göre; yönetmen Nazım Hikmet, olay örgüsü bilinmekle birlikte bir metne dayanmayan orta oyununda doğaçlama olarak oynamaya alışmış orta oyuncularını yönlendirmede zorlanmıştır. Filmde, oyuncuların Kavuklu Ali Bey'e rolünü detaylı bir şekilde anlatmış, “anladın mı gözüm?”

diye sormuştur. “Anladım” diye cevap vermesine rağmen Kavuklu Ali Bey, yönetmenin uyarı ve talimatlarına hiç uymamış, kendi bildiği şekilde oynamıştır. Gazete haberine göre, Kavuklu Ali Bey o kadar güzel oynamıştır ki yönetmen Nazım Hikmet işi gücü unutup gülmeye başlamıştır (*Cumhuriyet* 24 Şubat 1933, 5). İsmi *Düğün Gecesi* olarak belirlenen filmin çekimleri 1933 yılı Şubat ayı sonunda tamamlanmıştır (*Vakit* 27 Şubat 1933, 6). *Düğün Gecesi* filminin çekimlerini Remzi Ar gerçekleştirmiştir (Sekmeç 2014, 291-292). Mart ayının başında *Düğün Gecesi* filminin pek yakında gösterime gireceğini bildiren ilanlar yayınlanmıştır. İlanda, “pek yakında sizi kahkahalarla güldürecek ve eğlendirecek Türkçe sözlü-şarkılı-taklitli komedi filmi” olarak tanıtılan *Düğün Gecesi* filminin oyuncularında Hazım, Naşit ve Halide, “Halkımızın Sevgilisi” sıfatı ile yer almaktadır. Ancak Halide’nin ismi diğerlerine nazaran daha büyük yazılmıştır (*Milliyet* 3 Mart 1933, 4). *Düğün Gecesi* filmi, 24 Mart 1933 tarihinde Elhamra Sineması’nda gösterime girmiştir. İlanda film; Türkçe şarkılı, orta oyunu, sazlı büyük halk komedisi olarak nitelendirilmiştir. Oynayanlar ise Naşit, Hazım, Halide, Asım Efendi, Ali Hayri, Muazzez Bey, Emine Hanım olarak sayılmaktadır. *Düğün Gecesi* filmi, Karagöz filmleri gibi programın ekstra filmi olarak değil ana filmi olarak gösterilmiştir. *Düğün Gecesi* filmine ilaveten *Artist Kamı*¹² adlı Fransızca dublajlı film yer almıştır (*Son Posta* 24 Mart 1933, 8; 26 Mart 1933, 8). Yine gazete ilanlarında yer alan “bir saat mütemadi kahkaha ve eğlence” tanımlamasından yola çıkarak filmin süresinin bir saat olduğu söylenebilir (*Cumhuriyet* 21 Mart 1933, 4). *Düğün Gecesi* filminin programın ana filmi olarak gösterilmesinden anlaşılmaktadır ki film sinema kaynaklarında ifade edildiği gibi kısa değil uzun bir filmidir.

Gazetelerde yer alan haber ve ilanlara göre, *Düğün Gecesi* filminin gösterimi genel istek üzerine uzatılmıştır. Filmin ikinci hafta gösteriminde filme yeni çevrilen “hokkabaz, çiçekçi oğlu” gibi sahneler eklenmiştir. İkinci hafta gösteriminde filme ilave olarak bu defa ABD yapımı *Mukaddes Yalan*¹³ filmi gösterilmiştir (*Son Posta* 29 Mart 1933, 8; 30 Mart 1933, 11; *Milliyet* 31 Mart 1933, 4; *Akşam* 2 Nisan 1933, 4). 4 Nisan 1933 günü Elhamra Sineması’nda *Düğün Gecesi* filmi yerini *Karagöz Çifte Cadılar* filmine bırakırken *Düğün Gecesi* filmi, Kurban Bayramı haftasında bu defa Alemdar Sineması’nda gösterime girmiştir. Elhamra Sineması’nın programında olduğu gibi *Düğün Gecesi* filmine *Artist Kamı* filmi eşlik etmiştir (*Akşam* 4 Nisan 1933, 4; *Son Posta* 4 Nisan 1933, 8). “Büyük Türk komedisi” olarak nitelenen filmin Alemdar

•••

12 Meg Lemonnier’in başrolünü oynadığı filmin orijinal adı tespit edilememiştir.

13 Orijinal adı *The Magnificent Lie* olan 1931 tarihli filmde başrolde Ruth Chatterton oynamaktadır.

Sineması'nda da gösterimi uzatılmış, film, iki hafta gösterimde kalmıştır. Film ikinci haftasında Georges Bankroft'un *Denizler Devi* adlı Fransızca dublajlı filmi ile gösterilmiştir (*Son Posta* 13 Nisan 1933, 12; 14 Nisan 1933, 8). İstanbul gösterimlerinin ardından *Düğün Gecesi* filmi Ankara'da Kulüp Sineması'nda da gösterilmiştir (*Milliyet* 15 Nisan 1933, 8). Film 1933 yılının 30 Ağustos Zafer Bayramı'nda İstanbul Milli Sinema'da da yer almıştır (*Cumhuriyet* 30 Ağustos 1933, 4). Filmin ilanlarında yönetmenin adına yer verilmez iken filmle ilgili haberlerde *Düğün Gecesi* filminin rejisörünün Osman Mümtaz Bey olduğu ifade edilmiştir (*Cumhuriyet* 24 Şubat 1933, 5; 24 Mart 1933, 5; *Vakit* 27 Şubat 1933, 6). *Cumhuriyet* *Düğün Gecesi* filmi, *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin ardından Nazım Hikmet'in "Osman Mümtaz" müstear adıyla yönettiği ikinci filmidir.

***Düğün Gecesi* Filminin Konusu ve Eleştiriler**

Düğün Gecesi filmi, sünnet düğününde oynanan "Kanlı Nigâr" adlı orta oyununun sahnelenmesini konu almaktadır. Filmde eski zamanlardaki bir sünnet düğünü canlandırılmıştır. Kapalı bir mekânda piriç karyola, muskalar, maşallahlar, fesli, başörtülü seyircilerle eski usul sünnet düğünü dekoru oluşturulmuştur. Sünnet düğünü dekorunu yerli yerinde bulan Vâlâ Nureddin'e göre, dekor çocukluğundaki sünnet düğünlerine benzemektedir (Nureddin 1933, 3). Selami İzzet ise, orta oyununun sade kapalı bir odada geçen sünnet düğününde canlandırılmasına itiraz eder. Konakta geçen bir sünnet düğününü canlandırabilmek için *Karım Beni Aldatırsa* filminden daha fazla para sarf etmek gerekeceği için yapımcıların sade bir odayı tercih ettiklerini düşünmektedir. Orta oyununun gerçekte bir meydanda oynandığını belirten Selami İzzet, orta oyununa ilginin azaldığı dönemde düğünlerde oynamaya başladığını ifade etmektedir. Yaz günlerinde sünnet düğünlerinde orta oyunu bahçede oynanmaktadır. Yazara göre, filmde orta oyunu kır kahvesi bulunan bir meydanda oynansa daha iyi bir sonuç alınabilirdi (İzzet 1933b, 3). Film, doğrudan doğruya orta oyunu ile başlamaz, filmin başında sünnet düğünü için yapılan hazırlıklar yer alır. Sünnet düğünü öncesi tahta zemin silinir, temizlik yapılır. Çıplak bacakları ile Emine Hanım, "Oğlan Da Kolunu Sallama" ve "Dere Boyu Düz Gider" türkülerini söyleyerek tahta zemini siler. Mutfaktan görüntüler, aşçının yemek hazırlıkları, yemek masasının düzenlenmesi orta oyunundan önceki görüntülerdir. Düğüne hazırlık sahneleri, özellikle de tahta zemini silme sahnesi beğenilmiştir (Cemal 1933b, 7; *Milliyet* 24 Mart 1933, 5). Osman Cemal, Emine Hanım'ın oyunculuk performansını beğenmiştir. Emine Hanım'ın Darülbedayi'den Halide

Hanım'a taş çıkartacak bir oyunculuk gösterdiğini ifade eden Osman Cemal, oyun ve piyesler için Emine Hanım'ı biçilmiş kaftan olarak görmektedir (1933b, 7). Filmde sünnet düğünü için yapılan hazırlık sahnelerinin ardından orta oyunu başlar. Gazetelerde "Karlı Nigâr" adlı orta oyununun konusu ve içeriği ile ilgili detaylı bilgi bulunmamaktadır. Ancak filmle ilgili haberlerde ve köşe yazılarında orta oyununun yapısı, oyuncuların performansına dair değerlendirmeler, oyuna dair eleştiriler yer almaktadır. Oyunda; Hazım Acem'i, Fahri Kayserili ve Yahudi'yi, Naşit Kürt'ü ve Laz'ı, Muazzez Bey Arnavut'u, gazetelerde çok açık ifade edilmese de Ali Bey Kavuklu'yu, Asım Baba Pişekar'ı canlandırmıştır. Zenne Sait, Siyret Bey, Sefer, Halide Hanım, Emine Hanım rol alan diğer isimlerdir. Oyunun sonunda Emine Hanım çiftetelli oynamaktadır. Köşe yazılarında, Hazım ve Naşit Beylerin taklitleri beğenilmekle birlikte makyajlarının yetersiz olduğu düşünülmektedir. Osman Cemal, Acem'i oynayan Hazım'ın makyajsız çıkması nedeniyle sahneyi ötekiler kadar dolduramadığını, üstelik sarışın bir Acem olamayacağını yazmaktadır. Fahri'nin Kayserili ve Yahudi taklitleri beğenilmiş, Laz taklidinden daha uzun süren Naşit'in Kürt taklidi başarılı bulunmuştur. Muazzez Bey'in az süren ancak başarılı Arnavut taklidinde makyajı dikkat çekmektedir. Ali Bey ise baştan sona kadar bütün oyunu tuhafıkları ile sürüklemiştir (*Milliyet* 24 Mart 1933, 5; Cemal 27 Mart 1933, 7). Filmin ilanlarında ve afişlerinde Halide Hanım'ın ismi büyük puntolarla yazılıdır. Ancak *Düğün Gecesi* filminde kısa bir cümleden oluşan küçük bir rolü vardır. Selami İzzet, filmde yetenekli sanatçının isminden yararlandığını düşünmektedir (*İzzet* 1933b, 3). Orta oyununda yer alan Balama ve Ermeni gibi tiplerin filmde olmadığını belirten Osman Cemal, oyunda rol dağılımlarının yanlış olduğunu düşünmektedir. Ona göre; Naşit Laz yerine Ermeni, Hazım Arnavut, Seyret Balama, Sefer Laz, Muazzez Züppe rollerine çıksa daha iyi olurdu. Naşit'in iki role çıkmasının hata olduğunu, Fahri'nin de iki role çıktığını ancak iyi makyajından ötürü yabancıların anlayamadığını yazmaktadır (Cemal 1933b,7). Osman Cemal gibi filmde rol dağılımında hata yapıldığını düşünen Selami İzzet'e göre Kavuklu rolüne Naşit Bey çıkmalı ve Hazım Bey ile daha uzun konuşmalıydı. Filminden iki anlaşılmaz taklit çıkarılıp yerine Hazım-Naşit diyalogu konulsa daha iyi bir sonuç alınabilirdi (*İzzet* 1933b, 3).

Rol dağılımının yanı sıra filmin senaryo yapısına yönelik eleştiriler de mevcuttur. Film, orta oyununun esasına özellikle Kavuklu-Pişekar sahnesine önem vermediği için eleştirilmektedir. Vâlâ Nureddin, yönetmenin Pişekar-Kavuklu karşılıklı konuşmasını gereksiz saydığını, klasik rüya anlatım sahnesini kısıdan geçtiğini, geri kalan kısmın ise alelade bir orta oyununda

olduğu gibi cereyan ettiğini yazmıştır (Nureddin 1933, 3). Selami İzzet ise, orta oyununun en önemli sahnesi Pişekar-Kavuklu diyaloguna filmde önem verilmediğini, Arnavut, Laz, Kürt, Acem gibi rollerin kısa taklitle sınırlandırıldığını oysa orta oyununda bu kişilerin Kavuklu ile yaptıkları konuşmaların esas yapıyı oluşturduğunu ifade eder (İzzet 1933b, 3). “Kanlı Nigâr” oyununun sinemada seyircilerden yeterince ilgi görmediğini düşünen Osman Cemal, bu durumun nedeni olarak Elhamra’da seyircilerin bir kısmının orta oyununun nüktelerini, tuhafliklarını kavrayamayacak kadar yabancı kalmış kimseler olmasına ve perdedeki sözlerin bir kısmının seyirciler tarafından işitilmemesine bağlamaktadır. “Kanlı Nigâr” oyununun patırtılı, gürültülü bir oyun olduğunu belirten Osman Cemal’e göre, bu oyun beyaz perdeye uygun değildir. Filmde “Kanlı Nigâr” yerine “Sihirbaz” oyunu tercih edilmiş olsaydı beyaz perde için daha doğru bir tercih olacaktı (Cemal 1933b,7). Filmdeki orta oyununu beğenmeyen Selami İzzet, filmin orta oyununu dört-beş taklitli şarkı ile birtakım adamların soyulmaları ile sınırlandırıldığını ve bu noksanların *Düğün Gecesi* filmi aksattığını düşünmektedir. *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmi *Düğün Gecesi* filminden daha başarılı bulmaktadır (İzzet 1933b, 3). Ancak herkes aynı fikirde değildir. Vâlâ Nureddin, *Düğün Gecesi* filmi *Karagöz* filmine göre “daha mükemmel ve tamam” bulmuştur. Filmin sinematografisi ve anlatım diline dair yalnızca Vâlâ Nureddin’in köşe yazısında küçük ipuçları vardır. Yazar, Kavuklu-Pişekar ve rüya anlatım sahnelerini yönetmenin sinemanın anlatım teknikleri ile beyaz perdeye yansıtamadığını belirtmektedir. Yönetmenin Kavuklu’nun rüyasını anlattığı sahnede bölünmüş ekran tekniğini kullanarak anlatılanı gösterse daha iyi ve komik bir sonuç alınabileceğini düşünmektedir. Vâlâ Nureddin, *Düğün Gecesi* filminde yönetmenin şamdanın ön planda olduğu ve kübik resimler yaptığı çerçevede oluşturduğu yenilik anlayışının filmin bütününde oluşturulamadığını ifade etmektedir (1933, 3). Vâlâ Nureddin’in verdiği küçük ipuçlarından yola çıkarak *Düğün Gecesi* filminde yönetmen Nazım Hikmet’in bazı planlarda avangart estetikten etkilenmiş çerçeveler yarattığını ancak filmin tamamında biçimsel bir bütünlüğü oluşturamadığını düşünebiliriz.

***Düğün Gecesi* Filminin Değerlendirilmesi**

Düğün Gecesi filmi, dönemin köşe yazılarında genel olarak bir kültür hizmeti şeklinde değerlendirilmektedir. Karagöz ve orta oyununa ilginin azaldığı, yeni pişekarların, kavukluların, hayalcilerin yetişmediği, eski üstatların ölümü ile milli oyunların tamamıyla unutulacağı endişelerinin hâkim olduğu

bir dönemde, İpek Film'in Karagöz ve orta oyununu filme alması olumlu karşılanmıştır (*Milliyet* 24 Mart 1933, 5; Nureddin 1933, 3; İzzet 1933b, 3). Vâlâ Nureddin'e göre, sinema sebebiyle ölen Karagöz ve orta oyunu, yine sinema sayesinde ölümden kurtulmuştur. İpek Film, bu geleneksel eğlenceleri kaydetmekle milli sinema arşivine bir "vesika" kazandırmıştır (Nureddin 1933, 3). İsimsiz bir yazıda ise, *Düğün Gecesi* filmi orta oyununu tarihi şeklinde muhafaza ederek gelecek nesillere aktaran bir *document* olarak nitelendirilmiştir (*Milliyet* 24 Mart 1933, 5). Ancak geleceğe bırakılan bir belge olarak görülen Karagöz ve orta oyunu filmleri dramatik bir şekilde kaybolmuştur. *Düğün Gecesi* filmi, döneminde her ne kadar işlevsel açıdan *document* ve "vesika" olarak değerlendirilmiş olsa da film türü (*janr/genre*) olarak kurmaca komedi olarak sınıflandırılmıştır. Sinema salonlarında programlarda birinci film olarak gösterilmesi ve *Düğün Gecesi* filminin İpek Film'in sesli stüdyosunda çevrilen üçüncü filmi olarak değerlendirilmesi, filmin kurmaca komedi olarak algılandığını göstermektedir (Milliyet 24 Mart 1933, 5). Haziran 1932'de, İpek Film'in Nişantaşı'nda inşa ettiği sesli çekim stüdyosunda *Bir Millet Uyanıyor* ve *Karım Beni Aldatırsa* adlı uzun kurmaca filmler yapılmıştır. Bu filmlerin ardından *Düğün Gecesi* filmi, İpek Film'in sesli stüdyosunda yapılan üçüncü film sayılmaktadır. Oysa *Düğün Gecesi* filminden önce İpek Film stüdyosunda *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* ve Vedat Örfi Bengü'nün yönetmenliğinde *Yeşil Bursa* adlı kısa filmler de çekilmiştir. Anlaşılan *Düğün Gecesi* filmi, o dönemin moda tabiri ile dokümanter bir kültür filmi değil uzun kurmaca bir film olarak değerlendirilmiştir.

Tuluat tiyatrosunun bir oyununu, orta oyununun son temsilcileri ile kaydeden *Düğün Gecesi* filmi, kuşkusuz tarihsel belge niteliğinde bir yapımdır. *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminde kamera önünde oynanan bir Karagöz oyununu kaydetmekle yetinmeyen yönetmen Nazım Hikmet, *Düğün Gecesi* filminde de benzer biçimde yalnızca kamera önünde oynanan bir orta oyunu kaydetmemiştir. Filmde, Karagöz oyununu geleneksel İstanbul hayatının bir parçası olarak sunan Nazım Hikmet, orta oyununu da yine geçmişin gündelik hayatı içinde kültürel bir unsur olarak tasvir etmiştir. Bir sünnet düğünün hazırlıkları ile başlayan film, yalnızca orta oyununu kameraya kaydetmez, orta oyununun gündelik hayattaki işlevini de yansıtır. Her ne kadar kurmaca bir oyunu içerse de film, orta oyununun toplumsal işlevini gösteren bir bakış açısına ve anlatıya sahiptir. *Düğün Gecesi* filmi, *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmi gibi belgesel tarihi içinde değerlendirilmesi gereken bir yapımdır.

Nazım Hikmet, yönetmenliğini yaptığı ikinci filmi *Düğün Gecesi*'ni

gösterime girdiğinde sinemada izleyememiştir. 24 Mart 1933 tarihinde *Düğün Gecesi* filmi, Elhamra Sineması'nda gösterime girdiğinde Nazım Hikmet gözaltındadır. Gizli örgüt kurmak, İstanbul, Bursa ve Adana'da duvarlara devrim bildirileri yapıştırarak, kitapçıklar dağıtarak komünizm propagandası yapmak suçlaması ile 18 Mart 1933 günü tutuklanmıştır (Oral 2019, 109). Ancak tutuklandığı için gösterime girdiği zaman izleyemediği tek filmi *Düğün Gecesi* olmayacaktır. *İstanbul Senfonisi* filminde de Nazım Hikmet aynı yazgıyı bir kez daha yaşamıştır.

Yapım Yılı Yanlış Bilinen Film: *İstanbul Senfonisi*

Sinema tarihi ile ilgili bütün yayınlarda Nazım Hikmet'in 1934 tarihinde *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerini yönettiği iddia edilmektedir (Onaran 1981, 333; Özön 2003, 99,195; Scognamillo 2010, 81; Evren 2006, 284; Adalı 1986, 101; Çalpalı 2009, 111; Aytekin 2017, 78; Hakan 2014, 67,251; Gündeş 1998, 108; Özgüç 2005, 50). Kaynaklarda 1934 yılında yapıldığı iddia edilen *İstanbul Senfonisi* filminin yapılan araştırma sonucunda 1938'de sinemalarda gösterildiği anlaşılmıştır. *İstanbul Senfonisi* filmi, 10 Şubat 1938 günü *Bora*¹⁴ adlı uzun filme eklenerek Melek Sineması'nda; *Ali Baba Hindistan'da*¹⁵ filmine ek olarak da İpek Sineması'nda gösterilmiştir. İlanlarda film, "memleketimizde Türk sanatkâr ve kıymetli musikîşinasların hazırladığı büyük film" olarak tarif edilmektedir (*Cumhuriyet* 10 Şubat 1938, 4; *Akşam* 10 Şubat 1938, 4; *Kurun* 11 Şubat 1938, 4). *İstanbul Senfonisi* filmi, Kurban Bayramının arife gününde gösterime girmiş ve Kurban Bayramı boyunca gösterimde kalmıştır. Film, İzmir'de İpekçilerin Elhamra Sineması'nda 14 Şubat 1938'de gösterime girmiştir. Bu programda, *İstanbul Senfonisi* filmi, *Üç Ahbap Çavuşlar*¹⁶ adlı ABD yapımı filmi ile yer almıştır (*Halkın Sesi* 14 Şubat 1938, 2; 17 Şubat 1938, 2). İpek Sineması'nda *Ali Baba Hindistan'da* ve *İstanbul Senfonisi* filmlerinden oluşan programın gösterimi ilanlarına göre, halktan gelen yoğun istek üzerine bir hafta daha uzatılmıştır (*Son Posta* 17 Şubat 1938, 4; *Son Telgraf* 17 Şubat 1938, 4). Benzer biçimde Melek Sineması'nda da *Bora* ve *İstanbul Senfonisi* filmlerinden oluşan program bir hafta daha uzatılmıştır

•••

- 14 Yönetmenliğini Marc Allégret'in yaptığı, başrolünde Charles Boyer'in oynadığı 1938 tarihli orijinal adı *Orange* olan Fransız filmidir.
- 15 Yönetmenliğini David Butler'in yaptığı, başrolünde Eddie Cantor'ın oynadığı 1937 tarihli orijinal adı *Ali Baba Goes to Town* olan ABD yapımı filmidir.
- 16 Yönetmenliğini Sam Wood'un yaptığı 1937 tarihli orijinal adı *A Day at the Races* olan ABD yapımı film, Marx Kardeşlerin yarattığı Groucho, Chico, Harpo adlı karakterlerin komik maceralarını anlatan seri filmlerden biridir.

(*Cumhuriyet* 18 Şubat 1938, 4; *Son Telgraf* 19 Şubat 1938, 4; *Son Posta* 20 Şubat 1938, 4). İstanbul ve İzmir'in yanı sıra *İstanbul Senfonisi* filmi, Ankara'da da gösterime girmiştir. Ankara Halk Sineması'nda film, *Hudut Kahramanı*¹⁷ adlı uzun film ve *Su Sporları* adlı haber filmi ile birlikte gösterilmiştir (*Ulus* 20 Mart 1938, 12; 21 Mart 1938, 12). *İstanbul Senfonisi* filmi, İstanbul Alemdar Sineması'nda *Namus Lekesi*¹⁸ adlı uzun filme eklenerek gösterildiği programın ilanında filmle ilgili olarak "Münir Nureddin'le en güzide Türk musikisi *İstanbul Senfonisi* Türk'ün sanat ve yurt nefisleri" tanımı yapılmaktadır (*Cumhuriyet* 10 Nisan 1938, 4). Film, gösterime girmesinden bir yıl sonra 22 Mart 1939'da İzmir Yeni Sineması'nda da gösterime girmiştir. Bu ilanda dikkat çeken ayrıntı, *İstanbul Senfonisi* filminin altında "Münir Nurettin, Mehterane Musiki Heyeti" ifadesinin yer almasıdır (*Yeni Asır* 22 Mart 1939, 3; 25 Mart 1939, 3). Araştırmamızda tespit edebildiğimiz kadarı ile 1941 yılında Beyoğlu Halk Sinemasında da *İstanbul Senfonisi* filmi gösterilmiştir (*Son Posta* 2 Nisan 1941, 4). Tüm sinema kaynaklarında 1934 tarihli olarak ifade edilen *İstanbul Senfonisi* filmi, 1938'de gösterilmiştir.

İstanbul Senfonisi filminin ilanlarında filmin künyesine dair bilgi bulunmamaktadır. Filmin yönetmeni, kameramanı, çalışanlarına ait bilgi olmadığı gibi süresi de ilanlarda yer almamaktadır. Ancak filmin çekimlerini kameraman Cezmi Ar'ın yaptığı bilinmektedir (Sekmeç 2014, 64). Programda uzun kurmaca bir film ile gösterildiği için filmin nispeten kısa olduğunu tahmin edebiliriz. Gazetelerde filme dair bilgi olmadığı gibi *İstanbul Senfonisi* filminin Nazım Hikmet ile ilişkisini belirten bir kanıt da bulunmamaktadır. Ancak Nazım Hikmet'in tutuklu iken eşi Piraye ile yazışmaları *İstanbul Senfonisi* filminin yönetmeninin Nazım Hikmet olduğunu kanıtlamaktadır. Nazım Hikmet, 17 Ocak 1938 gecesini "Orduyu ihtilale teşvik suçlaması" ile tutuklanmıştır (Göksu ve Timms 2011, 186). Ankara'da tutuklu bulunduğu sırada Nazım Hikmet, *İstanbul Senfonisi* filmine seyircinin verdiği tepkiyi merak etmektedir. Nazım Hikmet, Piraye'ye yazdığı 19 Şubat 1938 tarihli mektubunda, *İstanbul Senfonisi* filmi ile dublaj yönetmenliğini yaptığı *Ali Baba Hindistan*'da filmlerinin iş yapıp yapmadığını, beğenilip beğenilmediğini sormaktadır. Nazım Hikmet'in "bu hususta malumat ver" dediği filmler 10 Şubat 1938'de gösterime girmiştir. Piraye, Nazım Hikmet'e "Ali Baba filminin iki hafta oynadığını, *İstanbul Senfonisi* filminin ise çok beğenildiğini" bildiren

•••

17 Buck Jones'un başrolünde oynadığı filmin orijinal adı tespit edilememiştir.

18 Yönetmenliğini Marcel L'Herbier'nin yaptığı başrolünde Victor France ve Lise Delamare'in oynadığı 1937 tarihli orijinal adı *Forfaiture* olan Fransız filmidir.

güzel haberi, 26 Şubat 1938 tarihli mektupta vermiştir. Nazım Hikmet'in *İstanbul Senfonisi* filmi ile ilgili mali hakları olduğunu 19 Şubat 1938 ve 1 Mart 1938 tarihli mektuplardan öğreniyoruz. 19 Şubat 1938 tarihli mektupta, Nazım Hikmet, *İstanbul Senfonisi* filminin Avrupa satışına ortak olduğunu, İstanbul gösterimlerinden de bir şeyler alacağını yazmıştır. 1 Mart 1938 tarihli mektupta ise, *İstanbul Senfonisi* filminin Avrupa'ya satışından alacağı para hariç, mart ayının sonuna kadar İpekçilerden alacağı olduğunu hatırlatmıştır (Fuat 1976, 57-62). Bu ifadelerden Nazım Hikmet'in yönetmeni, yazarı olarak *İstanbul Senfonisi* filminin yurt içi ve yurtdışı satışlarından pay alacağı anlaşılmaktadır. Bu mektuplar, *İstanbul Senfonisi* filminin yönetmeninin Nazım Hikmet olduğunu kanıtlamaktadır. 10 Şubat 1938 günü gösterime giren *İstanbul Senfonisi* filmi, 1933 tarihli *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* ile *Düğün Gecesi* filmleri ve 1937 tarihli *Güneşe Doğru* filminin ardından Nazım Hikmet'in yönetmenlik yaptığı dördüncü filmidir.

İlanlarında çok sınırlı bilgiler olan *İstanbul Senfonisi* filmi ile ilgili dönemin gazetelerinde yapılan araştırma sırasında filme dair habere veya köşe yazısına rastlanmamıştır. İlanlarda yer alan kısa cümleler, filmin içeriği ile ilgili yüzeysel bilgiler sunar. İlanlardaki bilgiler çerçevesinde *İstanbul Senfonisi* filmi "En güzide Türk musikilerini seslendiren Münir Nurettin'in şarkılarının ve Mehterane Musiki Heyeti'nin müziklerinin eşlik ettiği İstanbul'un tarihi ve bedii güzelliklerini gösteren Türk sanatkâr ve kıymetli musikişinasları tarafından hazırlanan" bir yapım olarak tanımlanır. İlanlarında Münir Nurettin şarkıları eşliğinde İstanbul'un tarihi ve bedii güzellikleri olarak tanıtılan *İstanbul Senfonisi* filminin konusu ve içeriği ile ilgili bilgilerimiz Piraye'nin oğlu Memet Fuat'ın aktardıkları ile sınırlıdır. Memet Fuat, filmin Münir Nurettin'in söylediği "Martılar Ah Eder" şarkısıyla denizden İstanbul'a yönelerek başladığını yazmaktadır. Şarkının güftesini adını vermeden Nazım Hikmet yazmış, Mesut Cemil ise bestelemiştir (Fuat 2021, 183). "Martılar Ah Eder" şarkısı, 1933 yılında çekimleri yarım kalan *Mineli Kuş* filmi için bestelenmişti (Makal 2003, 91-92). Münir Nurettin'in yorumladığı şarkının taş plak kaydının *introsu* film açılışına göre aranje edildiği hissini uyandırmaktadır. Film, İstanbul'un tarihi yerlerini göstermektedir. Filmde tarihi yerlerin yanı sıra İstanbul'daki çağdaş yaşamı yansıtmak için birçok semtte de çekimler yapılmıştır. Yalnızca kent manzaraları değil filmde kentte yaşayan insanların gündelik hayatından görüntüler de vardır. Filmde, Kalamuş'ta sandalda Piraye'nin kızı Suzan'ın, Mehmet Ali Paşa Köşkünün bahçesinde kovalamaca oynayan Piraye'nin oğlu Memet'in, salıncakta sallanan Suzan'ın, Mithat Paşa köşkünün bahçesinde masa tenisi oynayan Piraye'nin kız kardeşi Selma ve

Suat'ın ve onları izleyenlerin görüntülediği planlar vardır (Fuat 2021, 183; Fuat 1998, 298-299). Anlaşılan Nazım Hikmet, İstanbul'un gündelik hayatını yansıtmak için ailesine ve tanıdıklarına filmde yer vermiştir.

İlanlarında verilen bilgiler ve Memet Fuat'ın anlatımları çerçevesinde *İstanbul Senfonisi* filmini, klasik Türk müziğinin eşlik ettiği, İstanbul'un tarihi ve turistik yerleri ile gündelik hayattan görüntülerin olduğu bir tanıtım filmi olarak sınıflandırmak mümkündür. Memet Fuat da *İstanbul Senfonisi* filmini tanıtım filmi olarak değerlendirmektedir (2021, 183; 1998, 298). Öte yandan kayıp olan *İstanbul Senfonisi* filmini –elbette *Bursa Senfonisi* filmini de- isminden ötürü Nazım Hikmet'in avangart sinemanın kent monografilerine öykünerek çektiği de ileri sürülmektedir. 1920'lerde Avrupa'da yükselen modernist avangart çağrıya uyan kent senfonisi belgeselleri içinde özellikle Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyükşehrin Senfonisi* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) ve Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmleri öne çıkmıştır (Aytekin 2017, 78; Boran 2022, 219). Kayıp olan *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerinde de kent senfonilerine benzer bir yapının kurulduğu, belgesel film bütünlüğüne ulaşmış yapımlar olduğu iddia edilmektedir. *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerini kent senfonisi olarak değerlendirme eğilimi o denli güçlüdür ki Aytekin'in yaptığı bir araştırmada, kimi belgesel yönetmenleri bu filmleri Türkiye'de gerçekleştirilen ilk belgeseller olarak nitelendirmektedir (2017, 289). Ancak konusuna dair zayıf, biçimine dair hiçbir veri olmayan kayıp *İstanbul Senfonisi* filmini tanıtım filmi veya avangart sinemanın kent monografisi örneği olarak sınıflandırmak aşırı olarak değerlendirilebilecek yorumlardır. *İstanbul Senfonisi* filmine dair bilgilerimiz; sinema tarihi kaynaklarında belirtildiği gibi 1934 değil 1938 tarihli bir yapım olduğu ve filmi Nazım Hikmet'in yönettiği ile sınırlıdır. *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* ile *Düğün Gecesi* filmlerinde olduğu gibi Nazım Hikmet'in *İstanbul Senfonisi* filminde de biçim arayışı içinde olabileceğini düşünebiliriz. Ancak diğer kayıp filmlere nazaran bu filmle ilgili yeterli veri olmadığı için kesin bir hükme varmak zordur.

Yönetmeni Bilinmeyen Film: *Bursa Senfonisi*

Tüm sinema tarihi kaynaklarında *İstanbul Senfonisi* gibi *Bursa Senfonisi* filminin de 1934 tarihinde Nazım Hikmet tarafından çekildiği ifade edilmektedir. Ancak bu filmin yılı da hatalıdır. 20 Eylül 1938 tarihli bir gazetede, *Bursa Senfonisi* filminin çekim sürecine dair bir haber yer almaktadır:

[...] bir müddet evvel *İstanbul Senfonisi* ismi altında dokümanter film şeklinde

beyaz perdeye aksettirmiş olan İpekçi Kardeşler Filmcilik Limited Şirketi güzel Bursa için de böyle bir teşebbüse girişmiştir. Dün akşam Bursa'ya hareket eden film operatörü bu banyo şehrimizin manzaralarını çekmeye başlamıştır (Cumhuriyet 20 Eylül 1938, 4)

Bu haber, *Bursa Senfonisi* filminin çekimlerinin Eylül 1938 tarihinde başladığını kanıtlamaktadır. *Bursa Senfonisi* filminin çekimlerini -haberde adı verilmeyen operatör- İpek filmin kameramanı Cezmi Ar gerçekleştirmiştir (Sekmeç 2014, 60-64).

Bursa Senfonisi filmi, 1939 yılında sinemalarda gösterilmiştir. İstanbul'da Saray ve İpek Sinemalarında *Raca'nın Hazinesi*¹⁹ adlı uzun filme ek olarak *Bursa Senfonisi* filmi programda yer almıştır. İlanda "Türkiye'nin hakiki bir pırlantası olan güzel Bursa'mızın tarihi abideleri, camileri ve sayfiyeleri" ifadeleri yer almaktadır. Film, Türkçe sözlü ve musikilidir (Cumhuriyet 22 Mart 1939, 4; Akşam 22 Mart 1939, 4; Milliyet 22 Mart 1939, 4). Filmin Saray ve İpek Sinemalarında gösterimi 4 gün sürmüştür (Vakit 26 Mart 1939, 4; Yeni Sabah 26 Mart 1939, 4). *Bursa Senfonisi* filmi, İstanbul gösteriminden bir ay sonra Ankara'da Halk Sineması'nda gösterilmiştir. *Kim Öldürdü*²⁰ adlı uzun filme ek olarak gösterilen filmin ilanında Türkçe sözlü ve musikili olduğu vurgulanmıştır (Ulus 23 Nisan 1939, 12). Film ayrıca 1939 Aralık ayında İstanbul Beşiktaş Şen Sineması'nda da gösterilmiştir (Haber Akşam Postası 10 Aralık 1939, 6). *Bursa Senfonisi* filminin ilanlarında da filmin künyesine dair bilgi bulunmamaktadır. Üstelik ilan tanıtım cümlelerinde *İstanbul Senfonisi* filmine göre bile daha az bilgi vardır. İlan metninden anlaşılan *Bursa Senfonisi* filminin Bursa'nın tarihi ve turistik yerlerini musiki eşliğinde gösteren bir yapım olduğudur.

Bursa Senfonisi filminin 1938 Eylül ayında gerçekleşen çekimleri ve 1939 Mart'ta gösterimi sırasında Nazım Hikmet hapistedir. 17 Ocak 1938 günü gözaltına alınan Nazım Hikmet, iki ayrı davadan toplam 28 yıl 4 ay hapis cezası almıştır (Fuat 2021, 355-357). *Bursa Senfonisi* filminde Nazım Hikmet'in fiili olarak yönetmenlik yapma imkânı yoktur. Üstelik Nazım Hikmet mektuplarında veya görüşmelerinde *Bursa Senfonisi* filminin aidiyeti ve mali hakları ile ilgili bir iddiada bulunmamıştır. Ancak yönetmeni belli olmayan film, açıkça *İstanbul Senfonisi* filminin Bursa'ya uyarlanmasıdır. *İstanbul*
•••

19 Başrolünde Ramon Novarro'un oynadığı, yönetmenliğini Jacques Feyder'in yaptığı orijinal adı *Son of India* olan film, 1931 ABD yapımıdır.

20 İsveç kökenli Warner Oland'ın oynadığı, Çinli-Amerikalı bir polis dedektifi Charlie Chan adlı kurgusal karakterin maceralarından oluşan seri filmlerden biridir.

Senfonisi filminde oluşturulan anlatı ve biçim Bursa filminde tekrar edilmiştir. Bu nedenle fiili olarak yer almasa da Nazım Hikmet'in görüşleri çerçevesinde *Bursa Senfonisi* filminin yapıldığını belirtmek haksız bir tespit olmayacaktır.

Sonuç

Türkiye'de belgesel sinema tarihinin kayıp halkaları olan *Karagöz serisi*, *Düğün Gecesi*, *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmleri hakkında yapılan araştırma sonucunda, sinema tarihinin kanonunu oluşturan ana kaynak metinlerde ve takip eden diğer yayınlarda maddi hatalar yapıldığı tespit edilmiştir. Kaynaklarda, yönetmeni Hazım (Körmükçü) olarak belirtilen *Karagöz* veya *Yeni Karagöz* filminin adının *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi*, yönetmeninin ise Osman Mümtaz müstear adıyla Nazım Hikmet olduğu belirlenmiştir. *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmleri ile 1933 yılında üç *Karagöz* filmi çekilmiştir. Ancak *Karagöz Şair* ve *Karagöz Çifte Cadılar* filmlerinin yönetmeni tespit edilememiştir. Kaynaklarda Nazım Hikmet'in yönetmenliğini yaptığı ilk film olarak geçen *Düğün Gecesi* filmi, Nazım Hikmet'in yönetmenlik yaptığı ikinci filmidir. Sinema tarihi kaynaklarında 1934 tarihli olduğu iddia edilen *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerinden *İstanbul Senfonisi* adlı film 1938, *Bursa Senfonisi* ise 1939 tarihlidir. *İstanbul Senfonisi* filminin yönetmeni Nazım Hikmet iken, *Bursa Senfonisi* filminin çekimi ve gösterimi sırasında Nazım Hikmet hapistedir. Filmin yönetmeni tespit edilememiştir. Sinema tarihinin kanonunu oluşturan kaynaklarda filmlerle ilgili tarihi olgular hatalıdır. Bu hatalar diğer yayınlarda sürekli yinelenmiştir. Filmler ile ilgili hataların kaynağı, Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen'in metinleridir. Bu metinlerde yer alan bilgileri Nijat Özön'ün kaynak olarak kullanması ile hatalı bilgiler genel kabul görmüştür.

Bu çalışmada yalnızca bu maddi hatalar tespit edilmemiş, kayıp filmlerin içeriği ve biçimleri ile ilgili yeni verilere de ulaşılmıştır. Bu çalışmada, ana kaynaklarda ismi dahi yanlış verilen *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filminin içeriği aktarılmıştır. Film, yalnızca *Karagöz* oyununu kaydeden aktüel bir yapımdır. İstanbul'un geleneksel eğlencelerini ve yaşamını tasvir eden bir anlatıya sahiptir. Nazım Hikmet, sadece kamera karşısında oynanan *Karagöz* oyununu kaydetmemiştir. *Karagöz* oyununu geleneksel yaşamın bir unsuru olarak sunmuştur. *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* filmi Rus biçimciliğinden etkiler taşımaktadır. Ancak filmin kayıp olması nedeni ile filmin biçimsel yapısı hakkında kesin bir yargıda bulunmak zordur. Yine sinema tarihinin ana kaynaklarında adı dışında bir bilgi bulunmayan *Düğün Gecesi* filmi, yalnızca orta oyununu kaydeden bir yapımdır. Orta oyununu geçmişin

gündelik hayatı içinde kültürel bir unsur olarak tasvir eden film, geleneksel bir sünnet düğününün içinde yer alan orta oyununu sunar. Böylelikle orta oyununun gündelik hayattaki işlevini de yansıtır. Nazım Hikmet, Karagöz ve orta oyununun geleneksel hayat içindeki yerlerini ve işlevlerini gösteren bir anlatı ile filmleri aktüel bir çekimin ötesine taşımaya çalışmıştır. İstanbul'un geleneksel hayatına yönelik bir bakış taşıyan filmler, belgesel tarihi içinde yeterince anlaşılmamış ve hak ettikleri değer verilmemiştir. Bu filmlere kadar Türkiye'de olgusal filmler, kamera önünde gerçekleşen olayı kaydetmekle yetinen aktüel filmlerdir. Anlatısı ve bakış açısı ile bu aktüel filmlerden ayrılan *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* ve *Düğün Gecesi* filmleri Türkiye'de belgesel tarihi içinde önemli yapıtlardır. Elde edilen veriler çerçevesinde zaman zaman Avrupa avangardından ve Sovyet biçimciliğinden izler taşıyan filmlerde, Nazım Hikmet'in biçimsel bir bütünlük oluşturamadığı düşünülmektedir. *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerinin isimlerinde kent senfonilerine açıkça bir gönderme vardır. Ancak konuları ve biçimleri hakkında çok az bilgi olmasından ötürü *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* filmlerinin kent senfonisi oldukları yönündeki görüşü destekleyici bir veri bulunmamaktadır.

Bu çalışma, Nazım Hikmet'in belgesel filmlerinin isimleri, aidiyetleri, yapım ve gösterim tarihleri konusunda sinema tarihinin kanonunu oluşturan metinlerde yanlışlıklar yapıldığını ve takip eden diğer yayınlarda bu yanlışların tekrar edildiğini göstermiştir. Bu tarihyazımsal kusur, sinema tarihçilerinin birincil kaynaklara değil de ikincil kaynaklara ve referanslara başvurmalarından ve karşılaştırmalı bir bakış açısını kullanmamalarından kaynaklanmaktadır.

Kaynakça

- Adalı, Bilgin. 1986. *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Akman, Ercüment. 1974. "Nazım Hikmet ve Sinema." *Türkiye Defteri* (8): 108-113.
- Ayhan, Ece. 1967. "Nazım Hikmet ve Sinema." *Yeni Sinema* (9): 40-41.
- Aytekin, Hakan. 2017. *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.
- Boran, Tunç. 2022. "Türkiye'nin Turizm Şafağında Belgesel Filmlerin Yeri (1950-1960)." *Turizm Sektöründe İletişim: Kavram, Uygulama ve Öneriler* içinde, editör Gül Coşkun-Değirmen, 219-244. Ankara: Nobel Yayınları.
- Carr, Edward Hallett. 2002. *Tarih Nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cemal, Osman. 1933a. "Karagöz Sinemada Bu da Başka Karagöz." *Vakit* 8 Ocak 1933, 7.
- Cemal, Osman. 1933b. "Sinemada Orta Oyunu." *Vakit* 27 Mart 1933, 7.
- Cimcoz, Adalet. 1968. "2. Seslendirme Anıları." *Yeni Sinema* (19-20): 40-42.
- Çalapala, Rakım. 2009. "Türkiye'de Filmcilik." *Kebikeç* (28): 103-112.
- Doğan, Emrah. 2010. "Nijat Özön ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı." *Folklor/Edebiyat* 16 (61): 193-211.
- Evren, Burçak. 2006. *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*. Antalya: 43. Antalya Film Festivali Yayını.
- Fuat, Memet. 1976. *Nazım ile Piraye*. İstanbul: De Yayınevi.
- Fuat, Memet. 1998. *Gölgede Kalan Yıllar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Fuat, Memet. 2021. *A'dan Z'ye Nazım Hikmet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökmen, Mustafa. 1989. *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Göksu, Saime ve Edward Timms, 2011. *Romantik Komünist Nazım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gündeş, Simten. 1998. *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hakan, Fikret. 2014. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Hinkle, Eugene M. 2009. "Modern Türkiye'de Sinema." *Kebikeç* (28): 91-102.
- İzzet, Selami. 1933a. "Sohbetler- İstanbul Değişmemiş!" *Vakit* 7 Ocak 1933, 3.
- İzzet, Selami. 1933b. "Sinemada Orta Oyunu." *Vakit* 29 Mart 1933, 3.

- Kudret, Cevdet. 1968. *Karagöz Cilt:1*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Makal, Oğuz. 2002. "Nazım Hikmet'i Senaryoları ve Filmleriyle Keşfetmek." 100. *Doğum Yılı Dönümünde Nazım Hikmet'e Armağan* içinde, editör Alpay Kabacalı, 425-456. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Makal, Oğuz. 2003. *Beyazperde ve Sahnede Nazım Hikmet*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Metin, Ziya. 1967. "Belge Filmi Yönetmenlerimiz." *Yeni Sinema* (10-11): 41-42.
- Nureddin, Vâlâ. 1933. "Sinemada Orta Oyunu." *Akşam* 29 Mart 1933, 3.
- Odabaşı, İ. Arda. 2017. *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Onaran, Âlim Şerif. 1981. *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Onaran, Âlim Şerif. 1994. *Türk Sineması (I. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oral, Haluk. 2019. *Nazım Hikmet'in Yolculuğu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özen, Emrah. 2009. "Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi." *İletişim Araştırmaları* 7(1-2): 13-47.
- Özgüç, Ağâh. 2005. *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özgüç, Ağâh. 2012. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon Yayınları.
- Özön, Nijat. 1968. *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özön, Nijat. 2003. *Türk Sineması Tarihi*. Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Sadoul, Georges. 1999. *Histoire du Cinéma Mondial*. Paris: Flammarion.
- Sayar, Vecdi. 1980. "Sinemacı Nazım Hikmet." *Yeni Sinema* (32): 9-13.
- Scognamillo, Giovanni. 1967. "Türkiye'de Belge Film Çalışmaları." *Yeni Sinema* (10-11): 38-40.
- Scognamillo, Giovanni. 2010. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sekmeç, Ali Can. 2014. *Türk Sinemasında Görüntü Yönetmenleri 1914-2014*. Antalya: 51. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını.
- Sevilen, Muhittin. 1969. *Karagöz*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Soner, Ahmet. 1971. "Sinemacı Gözüyle: Nazım." *Cumhuriyet Sanat-Edebiyat* 3 Ocak 1971, 4.
- Tilgen, Nurullah. 2009. "Bugüne Kadar Filmciliğimiz." *Kebikeç* (28):113-134.

- Tosun, Necip. 2007. "Nazım Hikmet ve Sinema." *Hece Aylık Edebiyat Dergisi* (121): 395-401.
- Uçar, Özgün. 2019. "Nazım Hikmet'in Kayıp Filmi: Güneşe Doğru." *Atlas Tarih* (56): 122-125.
- Ünser, Orhan. 1994. "Nazım Hikmet'in Sinema Çalışmaları: Ali Baba." *Antrakt* (33): 23-25.
- Yıldırım, Tunç ve Elem-Yıldırım Fehime. 2020. "Türkiye'de Sinematograf: Kâzım Nami Duru'nun Türkiye'de Sinema Tarihyazımına Katkısı." *İlef Dergisi* 7 (1): 39-72. <https://doi.org/10.24955/ilef.735454>.
- Yıldırım, Tunç. 2022. "Modern Türk Sinema Tarihyazımına Marxist ve Ulusalçı Bir Giriş: Nijat Özön'ün Sinema Tarihçiliğine Dair Görüşler." *Uluslararası Prof. Dr. Halil İnalçık Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu Bildirileri I.Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 207-241.
- Yalçın, Altan. 1967. "Sinematek Arşivinde İki Yıl." *Yeni Sinema* (10-11): 6-8.

Gazeteler

- "Alemdar." *Cumhuriyet* 10 Nisan 1938, 4.
- "Ali Baba Hindistan'da." *Son Posta* 17 Şubat 1938, 4.
- "Ali Baba Hindistan'da." *Son Telgraf*. 17 Şubat 1938, 4.
- "Ankara Sinemaları." *Milliyet* 15 Nisan 1933, 8.
- "Beyoğlu Halk Sineması." *Haber Akşam Postası* 19 Haziran 1941, 7.
- "Beyoğlu Halk Sineması." *Son Posta* 2 Nisan 1941, 4.
- "Bora Filmi Görülmemiş Bir Muvaffakiyetle Melek'te Devam Ediyor." *Cumhuriyet* 18 Şubat 1938, 4.
- "Bora." *Son Telgraf* 19 Şubat 1938, 4.
- "Bu Akşam Elhamra Sineması." *Akşam* 4 Nisan 1993, 4.
- "Bu Akşam Elhamra Sinemasında Mukaddes Yalan." *Son Posta* 29 Mart 1933, 8.
- "Bu Akşam Elhamra Sinemasında." *Son Posta* 11 Ocak 1933, 8.
- "Bu Akşam Elhamra Sinemasında." *Son Posta* 4 Nisan 1933, 8.
- "Bu Akşam Elhamra Sinemasında." *Vakit* 11 Ocak 1933, 4.
- "Bu Akşam İpek Sinemasında." *Akşam* 10 Şubat 1938, 4.
- "Bu Akşam İpek Sinemasında." *Cumhuriyet* 10 Şubat 1938, 4.
- "Bu Sene İstanbul Bayramdan Bayrama Giriyor." *Akşam* 4 Nisan 1933, 4.

- "Bu Sene İstanbul Bayramdan Bayrama Giriyor." *Son Posta* 4 Nisan 1933, 8.
- "Bugün Elhamra Sinemasında Düğün Gecesi." *Son Posta* 24 Mart 1933, 8.
- "Bugün Elhamra Sinemasında Karagöz Filmi." *Son Posta* 6 Ocak 1933, 8.
- "Bugün Elhamra Sinemasında Karagöz'ün Filmi." *Vakit* 6 Ocak 1933, 4.
- "Bugün Elhamra Sinemasında." *Son Posta* 13 Ocak 1933, 8.
- "Bugün İki Muazzam Film Birden." *Halkın Sesi* 14 Şubat 1938, 2.
- "Bugün İki Muazzam Film Birden." *Halkın Sesi* 17 Şubat 1938, 2.
- "Bugün İpek Sinemasında." *Akşam* 22 Aralık 1933, 4.
- "Bugün İpek ve Saray Sinemalarında." *Vakit* 26 Mart 1939, 4.
- "Bugün Melek Sinemasında." *Kurun* 11 Şubat 1938, 4.
- "Bugün Milli Sinemada." *Cumhuriyet* 30 Ağustos 1933, 4.
- "Bugün Saray ve İpek Sinemasında." *Yeni Sabah* 26 Mart 1939, 4.
- "Charles Boyer Tarafından Yaratılan Boyer." *Son Posta* 20 Şubat 1938, 4.
- "Çarşamba Akşamından İtibaren Elhamra Sineması Haftalık Programına İlaveten Karagöz Filmini Takdim Edecektir." *Vakit* 2 Ocak 1933, 4.
- "Düğün Gecesi Elhamra'da." *Cumhuriyet* 24 Mart 1933, 5.
- "Düğün Gecesi." *Vakit* 27 Şubat 1933, 6.
- "Elhamra Sineması Düğün Gecesi." *Milliyet* 31 Mart 1933, 4.
- "Elhamra Sineması Reklamı." *Milliyet* 2 Ocak 1933, 4.
- "Elhamra Sinemasına Koşacak." *Vakit* 5 Nisan 1933, 4.
- "Elhamra Sinemasında Büyük Muvaffakiyet." *Son Posta* 26 Mart 1933, 8.
- "Elhamra Sinemasında Düğün Gecesi." *Akşam* 2 Nisan 1933, 4.
- "Elhamra Sinemasında." *Milliyet* 4 Ocak 1933, 4.
- "Elhamra Sinemasının Misilsiz Programı Misilsiz Bir Muvaffakiyet Kazandı." *Son Posta* 5 Ocak 1933, 12.
- "Elhamra Sinemasının Zengin Programı Misilsiz Bir Rağbet Kazanmaktadır." *Vakit* 8 Ocak 1933, 4.
- "Elhamra." *Vakit* 5 Ocak 1933, 4.
- "Gazeteci Düşmanı." *Vakit* 2 Mart 1933, 6.
- "Gizli Muharebe." *Milliyet* 20 Aralık 1933, 4.
- "Haftanın Filimleri." *Son Posta* 30 Mart 1933, 11.

- "Haftanın Filmleri." *Milliyet* 24 Mart 1933, 5.
- "Halkımızın Sevgilisi Hazım-Naşıit-Halide." *Milliyet* 3 Mart 1933, 4.
- "İkinci Hafta." *Son Posta* 13 Nisan 1933, 12.
- "İpek Film Stüdyolarında." *Vakit* 14 Temmuz 1932, 6.
- "Karagöz." *Son Posta* 31 Aralık 1932, 8.
- "Karagöz." *Vakit* 31 Aralık 1932, 4.
- "Karagözden Sonra Orta Oyunu Da Filme Geçiyor." *Vakit* 22 Ocak 1933, 1.
- "Karagözden Sonra Orta Oyunu." *Cumhuriyet* 24 Şubat 1933, 5.
- "Karım Beni Aldatırsa." *Vakit* 7 Temmuz 1932, 6.
- "Lale Sineması." *Halkın Sesi* 28 Kasım 1935, 3.
- "Malek Milyoner." *Akşam* 8 Nisan 1933, 4.
- "Malek Milyoner." *Milliyet* 2 Nisan 1933, 4.
- "Ne Var, Ne Oluyor?" *Son Posta* 20 Ocak 1933, 8.
- "Saray ve İpek Sinemalarında." *Milliyet* 22 Mart 1939, 4.
- "Sarışın Venüs." *Son Posta* 26 Nisan 1933, 8.
- "Sesli Filim Stüdyosu İşe Başlıyor." *Milliyet* 19 Mayıs 1932, 5.
- "Sesli Film İpekçi Kardeşler Bir Stüdyo Yaptırıyorlar." *Milliyet* 4 Nisan 1932, 5.
- "Sinema-Bir İki Satırla." *Cumhuriyet* 20 Eylül 1938, 4.
- "Sinemalar ve Tiyatrolar." *Haber Akşam Postası* 10 Aralık 1939, 6.
- "Sinemalar." *Ulus* 20 Mart 1938, 12.
- "Sinemalar." *Ulus* 21 Mart 1938, 12.
- "Sinemalar." *Ulus* 23 Nisan 1939, 12.
- "Taş Yağsa Bile Halkın Akını Kesilemez." *Son Posta* 17 Ocak 1933, 8.
- "Üsküdar Hale Sinemasında." *Cumhuriyet* 30 Mayıs 1933, 4.
- "Yalnız Türk'ün Güzel Komedi." *Son Posta* 14 Nisan 1933, 8.
- "Yarın Akşam Elhamra Sinemasında." *Akşam* 3 Nisan 1933, 4.
- "Yarın Akşam Elhamra Sinemasında." *Cumhuriyet* 21 Mart 1933, 4.
- "Yarın Akşam Elhamra Sinemasında." *Son Posta* 3 Nisan 1933, 8.
- "Yarın Akşam Saray ve İpek Sinemalarında." *Akşam* 22 Mart 1939, 4.
- "Yarın Akşam Saray ve İpek Sinemalarında." *Cumhuriyet* 22 Mart 1939, 4.

“Yeni Sinemaya.” *Yeni Asır* 22 Mart 1939, 3.

“Yeni Sinemaya.” *Yeni Asır* 25 Mart 1939, 3.

Filmler

Allégret, Marc. 1938. Orage. Fransa: Productions André Daven.

Bilinmiyor. 1933. Karagöz Çifte Cadılar. Türkiye: İpek Film.

Bilinmiyor. 1933. Karagöz Şair. Türkiye: İpek Film.

Bilinmiyor. 1938. Bursa Senfonisi. Türkiye: İpek Film.

Bolváry, Géza von. 1932. Ein Lied, ein Kuß, ein Mädel. Almanya: Super-Film Berlin GmbH.

Butler, David. 1937. Ali Baba Goes to Town. ABD: Twentieth Century Fox.

Cromwell, John. 1932. The World and the Flesh. ABD: Paramount Pictures.

Ertuğrul, Muhsin. 1931. İstanbul Sokaklarında. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1932. Bir Millet Uyanıyor. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1932. Kaçakçılar. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1933. Cici Berber. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1933. Fena Yol (O Kakos Dhromos). Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1933. Karım Beni Aldatırsa. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1933. Naşit Dolandırıcı. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1933. Söz Bir Allah Bir. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1934. Aysel Bataklı Damın Kızı. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1934. Leblebici Horhor Ağa. Türkiye: İpek Film.

Ertuğrul, Muhsin. 1934. Milyon Avcıları. Türkiye: İpek Film.

Feyder, Jacques. 1931. Son of India. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer.

Hikmet, Nazım. 1933. 25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi. Türkiye: İpek Film.

Hikmet, Nazım. 1933. Düğün Gecesi. Türkiye: İpek Film.

Hikmet, Nazım. 1937. Güneşe Doğru. Türkiye: İpek Film.

Hikmet, Nazım. 1938. İstanbul Senfonisi. Türkiye: İpek Film.

L'Herbier, Marcel. 1937. Forfaiture. Fransa: Société du Cinéma du Panthéon.

Lamprecht, Gerhard. 1933. Un Certain Monsieur Grant. Almanya: Universum Film (UFA).

Lubitsch, Ernst. 1932. Broken Lullaby. ABD: Paramount Pictures.

Sedgwick, Edward. 1932. Speak Easily. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer.

Sternberg, Josef von. 1932. Blonde Venus. ABD: Paramount Pictures.

Vidor, King. 1932. Bird of Paradise. ABD: RKO Radio Pictures.

Viertel, Berthold. 1931. The Magnificent Lie. ABD: Paramount Pictures.

Wood, Sam. 1937. A Day at the Races. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer.

YouTube'daki Kültürel Mevzi Savaşlarını LeftTube Yayıncıları Üzerinden Okumak: ContraPoints Örneği

Turancañ Şirvanlı

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-7286-3070>

turancañ.sirvanlı@kocaeli.edu.tr

Öz

Kapitalist sistemde özel mülkiyet, sermaye birikimi ve ücretli emek ekseninde örgütlenen kitle iletişim araçları ve bu araçların tahakküm kurucu doğası, eleştirel medya çalışmalarının tartıştığı merkezi problemlerden olmuştur. Ancak, özellikle İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünden hareket eden farklı bir perspektif, kitle iletişim araçlarının tahakküm kurucu işlevinin yanında, iletişim pratiklerini dönüştürme ve demokratikleştirme potansiyelini de tartışmaya başlamıştır. Raymond Williams, henüz 1970'li yıllarda bazı yeni teknolojilerin mevcut düzende olduğundan çok daha farklı amaçlarla kullanılabileceklerinden bahsederken Bertolt Brecht radyonun Walter Benjamin sanatın, Hans-Magnus Enzensberger ise genel olarak medyanın dönüştürücü kullanımına, demokratikleştirici potansiyeline ve kamusal yaşam için bir iletişim aracı olarak işlevselleştirilebilmesine vurgu yapmaktadır. Bu kapsamda, günümüzde YouTube'un salt bir eğlence platformu olmanın ötesinde, farklı ideolojik pozisyonlar için politik ve kültürel bir mücadele alanı olarak konumlandığı görülmektedir. Son yıllarda, YouTube platformunda "yeni radikal sağ" (*alt-right*) grupların içerikleri görünür olmakta; buna karşı, "LeftTube" veya "BreadTube" olarak tanımlanan sol görüşlü çeşitli YouTube yayıncıları, bu alanı bir karşı söylem geliştirebilme adına kullanmaktadır. Dolayısıyla, sol pozisyonu temsil eden yayıncıların hangi söylemsel ve söylemsel olmayan stratejiler ile bu alanı kullandığı önemli bir soruya işaret etmekle birlikte bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, sol bir söylemle YouTube'da görünür olan *ContraPoints* kanalı ve kanalın içerikleri, nitel metin çözümlemesi yöntemi ile incelenmiştir. Çalışmada, *ContraPoints* kanalının içeriklerinde, "radikal/alternatif sağ" anlatılara karşı kurulan karşı-hegemonik anlatı stratejilerinin saptanması amaçlanmıştır; ayrıca, *LeftTube* yayıncıları ekseninde YouTube'un kültürel mücadele alanı olarak nasıl kullanıldığı değerlendirilmiştir. Çalışma sonunda *radikallikten çıkarma*, *eleştirel mizah*, *diyalojik hikâye anlatıcılığı* ve *karakter yaratma* olmak üzere dört temel karşı-hegemonik strateji tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: LeftTube, BreadTube, hegemonya, ContraPoints, YouTube

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 20.8.2023 ■ Makale kabul tarihi: 15.11.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/sautumn: 203-244

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1346870

A Reading of Cultural Position Wars on YouTube through LeftTube Broadcasters: The Case of ContraPoints

Turancan Şirvanlı

Kocaeli Univeristy Faculty of Communication

<https://orcid.org/0000-0002-7286-3070>

turancan.sirvanli@kocaeli.edu.tr

Abstract

The field of critical media studies has long focused on the problems posed by the mass media, its dominance, and its embeddedness in the capitalist system's cycle of private ownership, capital accumulation, and wage labor. However, a different perspective, particularly from the British Cultural Studies field, has begun to discuss the potential of the mass media to transform and democratize communication practices. In today's world, YouTube is not only an entertainment platform, but also a political and cultural battleground for different ideological positions. In recent years, content from "new radical right" (*alt-right*) groups has become visible on the YouTube platform; in response to this, various left-wing YouTubers, who are defined as *LeftTube* or *BreadTube*, use this space to develop a counter-discourse. The starting point of this study is the important question of "which discursive and non-discursive strategies are used by the left-wing YouTubers." Focusing on the *ContraPoints* channel, a YouTube channel with a leftist discourse, this study analyzes the channel's content through the method of qualitative text analysis. The study aims to identify the counter-hegemonic narrative strategies the channel employs against "radical/alternative right" discourses and to evaluate how *LeftTube* broadcasters use YouTube as a space of cultural struggle. The study identifies four main counter-hegemonic strategies: *deradicalization*, *critical humor*, *dialogic storytelling*, and *character creation*.

Keywords: LeftTube, BreadTube, hegemony, ContraPoints, YouTube

■ ■ ■ ■ ■

Received: 20.8.2023 ■ Accepted: 15.11.2023

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 10(2) ■ güz/autumn: 203-244

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1346870

Kitle iletişim araçlarının dijitalleşmesi yeni toplumsal fırsatları ve zorlukları ortaya çıkaran, gelişmekte olan bir olgudur.¹ Dijital kitle iletişim araçlarının en etkili gücü olan sosyal medya mecralarının politik ve kültürel tasvirlerini ve buna ek olarak bu mecraların özgürleştirici veya hegemonik potansiyelini araştırmak/tartışmak sosyal bilimciler için yeni tanımlamalara ve değerlendirmelere kapı aralamaktadır (Miranda vd. 2016, 304). Çünkü sosyal medya platformları siyasi kutuplaşmaya ve aşırı görüşlerin yaygınlık kazanmasına uygun ortam yaratırken aynı zamanda kullanıcıların egemen politik kalıplardan çıkıp yeni ve özgün iletişim süreçleri oluşturmasına da zemin hazırlamaktadır (Jasper 2023). Günümüzde YouTube, bir eğlence platformu olmanın ötesinde; bilgi edinme, paylaşım yapma, gelişmeleri takip etme, fikirleri sunabilme ve politik bir söylem geliştirebilme gibi farklı işlevlerde kullanılmaktadır. Bu durum, dijital medyanın da politik mücadele ekseninde bir alan yaratıp yaratamayacağı tartışmalarını görünür kılmıştır.

•••

1 Bu çalışmanın bulgularının bir kısmı, 16-18 Mayıs 2023 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenen 10. Uluslararası İletişim Günleri/Dijital Kapitalizm ve İletişim Sempozyumu'nda ve 16-17 Kasım 2023 tarihleri arasında Eskişehir'de düzenlenen VI. Yeni Medya Çalışmaları Kongresi'nde yazar tarafından sözlü bildiri olarak sunulmuş ve çalışmanın özet metni sempozyum bildiri kitaplarında basılmıştır.

Günümüzde, özellikle ABD politik alanında yükselen ve internet mecrasında kendilerine yeni bir alan yaratma arayışında olan yeni radikal sağ/alternatif sağ (*alt-right*) görüşlü aktörler, -YouTube başta olmak üzere- çeşitli sosyal medya mecralarını aktif şekilde kullanmakta ve belirli kitleleri etkilemektedir. Örneğin, Dave Rubin'in hazırlayıp sunduğu *The Rubin Report* adlı YouTube yayınlarında pek çok aşırılık yanlısı görüşlere sahip aktörler kendilerine yer bulmaktadır. 2023 Ekim ayı itibarıyla 2 milyondan fazla abonesi bulunan kanalda, başta psikoloji profesörü Jordan Peterson ve muhafazakâr medya figürü Ben Shapiro olmak üzere; bilimsel ırkçılığa destek veren yayıncı Stefan Molyneux, İslam ve göçmen karşıtı faaliyetleri nedeniyle İngiltere'ye girişi yasaklanan gazeteci Lauren Southern gibi pek çok alt-right pozisyonundaki ünlü kişi yer almaktadır (Lewis 2018, 12).

İnternet mecrasındaki söz konusu alt-right aktörlerin yükselişine karşı, *LeftTube* veya *BreadTube* olarak tanımlanan ve sol retoriği benimseyen YouTube kanallarının çoğalmasında dikkat çekmektedir. *LeftTube* içerik üreticileri dijital alandaki politik ve kültürel savaşları tetiklemekte ve çeşitli konularda içerikler hazırlayarak, takipçilerine sol düşüncüyü benimsetmeye çalışmaktadır. Bu videolar sınıfsallık, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, çevre sorunları, sosyal haklar, emek sömürüsü gibi konuları ele alırken, aynı zamanda siyasi partilere ve liderlere ilişkin eleştiriler içerir. Dolayısıyla, YouTube mecrasında, alt-right yayıncıları ve *LeftTube* yayıncıları arasında ideolojik üstünlük kurma ve izlerkitleyi yönlendirme yarışı gerçekleştiği söylenebilir. Bu durum, İtalyan Marksist filozof ve siyaset teorisyeni Antonio Gramsci'nin "mevzi savaşları" kavramının dijital çağdaki bir örneği olarak değerlendirilebilir. Sol eğilimli içerik üreticileri, YouTube üzerinden sağ ideolojiye meydan okuyarak kendi mevzilerini oluşturmakta ve karşı kutbun hegemonik pozisyonlarını zayıflatmaya çalışmaktadır.

LeftTube olarak tanımlanan kanallar arasında en dikkat çekici olanı transseksüel bir kadın olan Natalie Wynn'in içeriklerini hazırlayıp ürettiği *ContraPoints* kanaludur. Sol politika, toplumsal cinsiyet ve buna bağlı kimlikler, ırk ve felsefe hakkında çeşitli kurgusal ve kurgusal olmayan video-denemeler hazırlayan Wynn, genellikle bu konuları politik alanda ve YouTube'da popüler olan alt-right söylemlere bir cevap olacak şekilde inşa etmektedir. İfade edilen noktalardan hareketle bu çalışma, sosyalist bir YouTube yayıncısı olan Wynn'in ve *ContraPoints* kanalının alt-right ideolojisi karşısında kültürel ve teknik olanaklarıyla nasıl bir karşı-hegemonik anlatı stratejisi geliştirdiğine odaklanmaktadır. Bu kapsamda çalışmada, *LeftTube* oluşumu özelinde *ContraPoints* kanalının anlatı stratejilerinin saptanması ve YouTube'un kültürel

mücadele alanı olarak nasıl kullanıldığı üzerine bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır. Çalışmada şu araştırma sorularına cevap aranmıştır: YouTube mecrasındaki *LeftTube/BreadTube* yayıncılarının temel özellikleri nelerdir ve *ContraPoints* kanalının “yeni radikal sağ” ideolojisi karşısında kültürel ve teknik olanaklarıyla geliştirdiği karşı-hegemonik anlatı stratejileri nelerdir?

İfade edilen noktalardan hareketle çalışmada *ContraPoints* kanalının en çok izlenen 10 içeriği nitel metin çözümlemesi yöntemi ile incelenmiş ve kanalın başat söylemsel ve söylemsel olmayan stratejileri belirlenmiştir. Stratejilerin sınıflandırılması ve yorumlanması noktasında konuya ilişkin mevcut alanyazından ve *LeftTube/BreadTube* yayıncılarının konu edinildiği araştırma haberlerinden, analizlerden ve söyleşilerden faydalanılmıştır. Bu noktada özellikle, alt-right gruplara karşı kurulan karşı-hegemonik anlatı dinamiklerinin saptanması hedeflenmiştir.

Hegemonya ve Karşı-Hegemonya Mücadelesi Ekseninde Dijital Mevzi Savaşları

Toplumsal sistemde yönetici sınıflar, iktidara gelebilme veya mevcut iktidarı koruyabilme adına tarihsel süreç içinde farklı yollar denemişlerdir. Egemen sınıf, mevcut iktidarını baskı yoluyla sağlayabileceği gibi tabi sınıfın rızasının üretimiyle de kendi meşruiyetini sağlayabilmektedir. Politik alandaki iktidar yapısı kolayca görünebilir çünkü, iktidarın niteliği aynı zamanda nicel anlamda da görünür olmaktadır. Ancak, kültürel (poetik) alandaki nitelik ile nicelik arasındaki ilişki çok belirgin değildir. Politik alanda iktidara karşılık gelen durum, poetik alanda hegemonyadır (Dellaloğlu 2020, 313). Dolayısıyla, sınıflar sadece politik alanda değil, kültürel alanda da sürekli bir mücadele halindedir. “Mevzi savaşları” kavramı, siyasi ve kültürel konumlara sahip olmak için sınıflar arasındaki çeşitli mücadelelere işaret etmektedir (Gramsci 2012b, 250). Antonio Gramsci’ye göre, sınıflar arasındaki mücadeleler sadece askeri çatışmalarla sınırlı değildir; bu mücadeleler, kültürel alandaki etkileşimler ve çatışmaları da içermektedir. Toplumsal gruplar kültürel alanda iktidar olabilmek için çeşitli stratejiler üretirler. Gramsci, bu stratejilerin, hegemonya (egemenlik) ve karşı-hegemonya (karşı-egemenlik) olarak adlandırılan iki kavram üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Hegemonya, egemen güçlerin toplumda “ortak duyu”yu sağlamak amacıyla düşünce, değer ve inançları kontrol ettiği durumları ifade etmektedir. Karşı-hegemonya ise, egemen güçlere karşı geliştirilen ve alternatif düşünce, değer ve inançları savunan hareketleri belirtmektedir (Im 1991, 141-142; Gramsci 2011, 190; Cox ve Schilthuis 2012, 1).

Bu mücadeleler özünde mevzi savaşıları kavramının içeriğini oluşturur. Toplumsal gücü elinde tutmak isteyenler hegemonik pozisyonlarını korumak için savaşırken toplumsal değişim isteyenler de karşı-hegemonya mücadelesi vermektedirler (Gramsci 2011, 171; 207-208). Bu mücadele sonucunda, rızaya dayalı bir şekilde, ahlaki ve entelektüel önderlik kuran bir toplumsal sınıf, kendi hegemonyasını işler kılabilir. Bu bağlamda, Gramsci'nin sınıf egemenliğini açıklamada, -salt üretim ilişkilerinden ve devletin baskı yoluyla tahakküm süreçlerinden farklı olarak- sivil toplum alanındaki yeniden üretim nosyonuna ve rıza üretiminin daha özgül/karmaşık biçimlerine odaklandığı görülmektedir. Çünkü, bir sınıf iktidara gelirken ideolojiyi kullanır ancak, bir iktidarı sürdürülebilir kılmak hegemonya ile mümkündür (Dellaloğlu 2020, 316). Dolayısıyla Gramsci'nin hegemonya teorisi, rıza yoluyla toplumu dönüştürmeye dönük bir strateji yarışını tarif ettiği için aynı zamanda etik-politik bir liderlik mücadelesini anlatmaktadır. Söz konusu kültürel ve politik alandaki hegemonya kurma yarışı, baskın ve tabi sınıflar arasında -çeşitli stratejilerin görünür olduğu- sürekli bir mücadeleyi zorunlu kılmaktadır.

Bu bağlamda Gramsci, söz konusu mevzi savaşıları sırasında altyapı ve üstyapı kurumları arasında köprü kurabilecek en önemli aktörün entelektüeller olduğuna işaret etmekte ve bu entelektüelleri "organik aydınlar" olarak kavramsallaştırmaktadır. Gramsci, bu noktada "organik aydın" ve "geleneksel aydın" ayırımına gitmektedir. Geleneksel aydın, sınıflar arası ilişkilerden kopuk aydın tipolojisini yansıtırken organik aydın mensubu olduğu sınıfın özgün değerlerini taşıyan ve bunu savunan aydınlardır. Dolayısıyla organik aydınlar kendilerine ait sınıfların ideolojik savaşını entelektüel düzeyde yürütmektedirler (Gramsci 2012a, 222-223). Bu noktada aydınların görevi, "kendi" örgüt sorunlarını bilmesi, örgüt içindeki homojenliği oluşturabilmesi, siyasi, entelektüel ve hatta askeri önderlik edebilmesidir. Bu nedenle Gramsci, organik aydınların geleneksel aydınları "asimile edip" ideolojik olarak "fethetmeleri" halinde mevzi savaşında öne geçeceklerini, ayrıca söz konusu kültürel ve politik savaşın hegemonik kapitalist devletin devrilmesini hızlandıracağını belirtmektedir (Gramsci 2011, 166-167; 2012b, 250).

Organik aydın pozisyonu günümüz dijital medya ekseninde düşünüldüğünde, belirli ideolojilerin temsilini sağlayan entelektüellerin YouTube gibi dijital paylaşım platformlarına dahil oldukları ve baskın anlatılara karşı bu platformları etkili bir araç olarak kullandıkları görülmektedir. Bu mecralarda yer alan aktörler merkeze alındığında, dijital mecraların kültürel

hegemonya mücadelesinde “kim tarafında, hangi amaçla, nasıl kullanıldığı” soruları önem kazanmaktadır. Öyle ki YouTube sadece bir eğlence platformu değil, kültürel ve politik mücadelelerin de kendisini gösterdiği bir alan olarak konumlandırıldığında, bu alandaki sol görüşlü radikal yayıncıların da birer organik aydın olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği yönünde tartışmalar bulunmaktadır (Fuchs 2010; Lydon 2020; Maupin 2021). Dijital alanda bir ideolojik savaşın yürütüldüğünü ve bu alanın aynı zamanda birer kültürel mevzi savaşı alanı olarak konumlandığını iddia eden güncel tartışmalar, YouTube'daki sol/sosyalist yayıncıların “yeni organik aydınlar” olarak tasvir edilebileceğini, bu yayıncıların söz konusu popüler alanlar içinde kapitalist sisteme meydan okuyan yayınlar ürettiğini belirtmektedir (Lydon 2020, 36).

Diğer yandan, *YouTuber*lar toplumsal olarak ilerici bir ideolojinin organik aydınları olmak isteseler bile YouTube'un örgütlü yapısı onları egemen yapının içinde başka bir sömürü pozisyonuna getirmektedir (Fuchs 2010, 187). Ayrıca, bir ideolojiyi anlatıyor olmak ile bir ideolojinin/sınıfın temsilcisi olmak farklı şeylerdir; sol/sosyalist *YouTuber*ların işçi sınıfını ne ölçüde temsil ettiği tartışmalı bir noktada bulunmakta (Maupin 2021, 48-49); buna ek olarak, YouTube'u kullanırken “kapitalizme karşı konuşmak” -kuşkusuz- birtakım çelişkiler barındırmaktadır (Cotter 2022, 9). Ancak, bütün bu eleştiriler geçerliliğini korumakla birlikte; teorik çerçevelerin tarihselliğinden kopmadan Gramsci'nin sunduğu kavram setleri merkeze alındığında hegemonya teorisi, YouTube gibi popüler platformlardaki kültürel ve politik hegemonya/karşı-hegemonya mücadelelerinin nasıl okunabileceği konusunda da önemli açılımlar sunabilmektedir. Nitekim -mecranın kendisinin başka sömürü biçimlerine kapı aralamasına karşın- YouTube içindeki sol/sosyalist yayıncıların -“organik aydın” pozisyonuna benzer şekilde- YouTube kanalı aracılığıyla bilgiyi/ideolojiyi toplumsallaştırdığı söylenebilir.

Bu durum, Bertolt Brecht'in 1930'lu yıllarda radyonun mevcut düzende kamusal yaşam için bir iletişim aracı olarak işlevselleştirilebilmesine yaptığı vurgu ile benzerlik taşımaktadır. Brecht, 1932 tarihli “Bir İletişim Aygıtı Olarak Radyo” başlıklı makalesinde ister ticari isterse kamu yayıncısı olsun, radyo kurumunun şirketler ve hükümetler tarafından coğrafi sınırlarla ayrılmış dinleyicilere mesaj iletmek için kullanılan tek taraflı bir iletişim sistemi olduğundan bahsetmekte ve “radyonun bir dağıtım aygıtından bir iletişim aygıtına dönüştürülmesi” gerektiğini vurgulamaktadır (Brecht 2000, 42). Benzer şekilde, Raymond Williams, henüz 1970'li yıllarda bazı

yeni teknolojilerin mevcut düzende olduğundan çok daha farklı amaçlarla kullanılabilmesine değinmekte; Brecht'in "radyo"yu konumlandırışı gibi Walter Benjamin sanatın, Hans-Magnus Enzensberger ise genel olarak medyanın dönüştürücü kullanımına, demokratikleştirici potansiyeline ve kamusal yaşam için bir iletişim aracı olarak işlevselleştirilebilmesine vurgu yapmaktadır (Alver 2011, 56, 61, 65). Özünde, düşünürlerin dikkat çekmek istediği temel nokta, kitle iletişim araçlarının tahakküm kurucu doğasına rağmen -Terry Eagleton'ın da ifade ettiği gibi- bu araçların rasyonel kullanımı ile bilgiyi/ideolojiyi toplumsallaştırabileceği yönündedir:

Güzel bir sonuca ulaşmak umuduyla kötülük yapmak ile başkasının kötülüğünü yararlı bir şeye dönüştürmeye çalışmak arasında fark vardır. Sosyalistler kapitalizmden sorumlu değil ve onun suçları bakımından masumdur; ama mademki kapitalizm var, o zaman ondan en iyi biçimde yararlanmanın rasyonel olacağı düşünülebilir (Eagleton 2011, 76).

Genel olarak kitle iletişim araçlarının özelde ise sosyal medya platformlarının -hegemonik bir kurum olmalarının yanında-demokratikleştirici potansiyelini ararken Raymond Williams'ın "hegemonik" ve "hegemonya" ayrımı önemli bir çıkış noktası sunabilmektedir. Bu bağlamda, teori ve pratik arasındaki ayrıma gönderme yapan Williams, soyut olan hegemonya kavramının somut pratikteki karşılığı olarak "hegemonik" kavramını kullanır ve böylece hegemonyanın işlediği somut kurumları imler (Williams 1990, 91-92; 2015, 100). Williams, hegemonik süreci oluşturan üç unsura işaret eder: (1) Gelenekler, (2) kurumlar ve (3) biçimlenmeler. Gelenekler, toplumsal süreçlerde önceden tanımlanmış ve biçimlendirilmiş "seçilmiş açıklamalar"dır. Bir başka ifade ile pratikte gelenek, "egemen ve hegemonik baskı ve sınırların en açık seçik dışavurumudur" (Williams 1990, 93). Dolayısıyla hegemonyanın kurucu unsurlarından biridir. Kurumlar ise seçilmiş değerleri (gelenekleri) oluşturan somut alanlardır (kurumlardır); aile, okul, kilise, medya gibi hegemonik aygıtlardır. Seçici geleneğin işlerliği, tanımlanabilir kurumlara bağlıdır. Ancak kurumlar hiçbir zaman tek başına işlevsel değildir. Kurumlar arasındaki ilişkisellik hegemonyayı aktif kılar. Bu kapsamda "biçimlenmeler" unsuru önemli bir noktada bulunmaktadır. Entelektüel ve sanatsal yaşamda kültürün etkin gelişimi, biçimsel kurumların arasındaki değişken ve dolaylı ilişki ile gerçekleşmektedir. Ancak, biçimlenmeler her zaman baskın hegemonik olan ile doğrusal bir ilişki taşımaz. Bazı durumlarda karşı-hegemonik süreçlerin ortaya çıktığı biçimlenmeler de görünür olabilmektedir (Williams 1990, 96). Bu bakımdan Williams'ın hegemonik çözümlemede öne sürdüğü (1) gelenekler, (2) kurumlar ve (3) biçimlenmeler

aşamaları soyuttan somuta bir izlek ve hegemonik kültürel alan içindeki mücadeleyi ve ayrık sesleri anlamamızı sağlayan bir perspektif sunmaktadır.

Sunulan kavramlar daha somut bir zemine taşındığında Gramsci ve Williams'ın vurguladığı noktaların güncel pratikte de karşılıkları görülebilir. Bu kapsamda sadece kamusal alana değil, dijital alana da yayılmış kültürel mevzi savaşları farklı biçimlenmeler olarak ele alınabilir. Bir başka ifade ile dijital alandaki hegemonik pratikler de seçilmiş bir geleneğin, bu geleneği kurumsallaştıran kurumların ve bu kurumların içinden çıkan ancak birbirinden bağımsız olabilen biçimlenmelerin farklı örüntüleridir. Fuchs'un da dediği gibi (2010, 180) kitleselliği, kullanım biçimleri ve sahiplik yapısı göz önüne alındığında, dijital kapitalizm çağında hegemonik süreçleri kurumsallaştıran bir alan olarak nitelendirilebilen YouTube gibi dijital mecraların içinde eleştirel aktörler de görünür olabilmektedir. Bir başka ifade ile YouTube "hegemonik bir kurum" olarak kavramsallaştırılsa bile kültürel bir pratik olarak kendi içindeki yayınlar, içerikler ve yayıncılar birbirinden farklılaştığı için aktörlere apriori bir egemen temsil yüklemek yanlış olacaktır. Bu durum, YouTube'un kamuya açık bir platform olabilme "potansiyeline" işaret etmekle birlikte (Fuchs 2022, 254) bu alanın dönüştürücü kullanımına kapı aralamaktadır. YouTube içindeki sosyalist/anarşist yayıncılar, bu alanın karşı-hegemonik potansiyelini işler kılmaya çalışmakta ve bu mecrada içinde bir karşı anlatı sunmayı hedeflemektedir. *LeftTube* yayıncılarını bu teorik pozisyondan incelemek, dijital alandaki mevzi savaşlarını anlamlandırma adına daha bütünsel bir perspektif sunacaktır.

Sosyal Medyanın Hegemonya ve Karşı-Hegemonya Potansiyeli

Hegemonya ve karşı-hegemonya yarışına medya mefhumu merkeze çekilerek bakıldığında, medyanın ne tür bir hegemonya veya karşı-hegemonya işlevi gördüğü önemli bir soru haline gelmektedir. Gramsci'nin hegemonya teorisinden etkilenen Louis Althusser, hegemonya sürecinde "devlet"e vurgu yapar ve bu yüzden hegemonik aygıtları devletin ideolojik aygıtları olarak kavramsallaştırır. Althusser, "Sistem kendini nasıl yeniden üretir?" sorusuna sadece emek süreciyle değil, üretim aygıtının dışında kalan ve egemen ideolojiye boyun eğmeyi sağlayan -din, aile, iletişim, eğitim ve medya gibi-devletin ideolojik aygıtları (DİA) ile cevabını vermektedir (Althusser 2014, 50-51). Bu noktada bir DİA olarak medya önemli bir noktada bulunmaktadır. Bireyler, medya ve diğer DİA'lar aracılığıyla bir "özne" olarak "çağırılır" (2014, 78) ve böylece egemen ideolojinin bir öznesi olarak kendini var eder. Çünkü bir ideoloji her zaman bir aygıtta ve bu aygıtın pratiğinde var

olur ki bu durum, ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olduğunu gösterir (2014, 72). Böylece medya, hegemonyanın taşıyıcısı ve maddi pratiği olarak konumlanmaktadır.

Medyaya ilişkin benzer vurgular, alanyazındaki farklı düşünürlerde de gözlenmektedir. Öyle ki Noam Chomsky de ana akım medyayı “devletin ya da büyük sermaye sahiplerinin kontrolünde bulunan, kitleleri yönlendirmesiyle egemen düşünceyi taşıyan tekelleşmiş medya grupları” şeklinde tanımlamaktadır (1997, 20-23). Benzer şekilde İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolü de -Frankfurt Okulu düşünürleri ile benzer bir hattı izleyerek- medya ile yaygınlık kazanan hegemonik kültürün işçi sınıfını kapitalist topluma entegre etmede önemli bir rol oynadığına değinirken söz konusu medya kültürünün yeni bir kapitalist hegemonya biçimi oluşturduğuna işaret etmektedir (Kellner 2002, 35). Herbert Schiller ise medya aracılığıyla yayılan hegemonyanın ulusaşırı doğasına vurgu yapmakta ve merkez ülkelerin çevre ülkelere medya aracılığıyla bir kültür emperyalizmi uyguladığına değinmektedir (1975, 10). Diğer yandan, medyanın “hegemonik bir araç” olarak nasıl kullanıldığına ekonomi-politik bir perspektifle yaklaşan Edward Herman ve Noam Chomsky, medyanın haberleri -medya mülkiyeti, reklama bağlılık, haber kaynakları, yaptırımcı kurumlar ve antikomünizm gibi- belirli süzgeçlerden geçirerek sunduğunu propaganda modeli ile açıklar (1999). Herman ve Chomsky’ye göre, servetin belli kesimlerin elinde toplandığı ve büyük sınıfsal eşitsizliklerin yaşandığı bir dünyada kitle iletişim araçları, egemen yapının değerlerini, inançlarını ve davranış biçimlerini aşlamak için sistemli bir propaganda işlevi görmektedir (1999, 21). Sosyal medyanın yaygınlık kazanması ile söz konusu dijital araçların hegemonik süreci ne ölçüde kırıp kıramayacağı ise güncel tartışmalarda yerini almıştır.

Christian Fuchs, *propaganda modelini* dijital medya üzerinden değerlendirerek “İnternet ve sosyal medya çağında propaganda modelini nasıl anlamlandırabiliriz?” sorusu üzerine gider (2018, 71). Fuchs, sosyal medya pazarında yüksek seviyede tekelleşme eğilimi olduğunu ve kişiselleştirilmiş reklamcılığın kullanıcıların dijital emeğini sömürdüğü için daha büyük tehlikeler taşıdığını belirtmekte (2018, 74-77) ve artık küçük bir elit kullanıcı grubunun çevrim içi görünürlüğe sahip olduğunu ve bu kapsamda haberin/içeriğin temel kaynağının bu elit kullanıcı grubu olduğunun altını çizerken bir denetim mekanizması olarak politik botların (trollerin) çevrim içi politik iletişimdeki rolüne vurgu yapmaktadır (2018, 79-81). Son olarak sosyal medyadaki ideoloji üretiminin artık profesyonel ideologlarla sınırlı

olmadığını belirten Fuchs, politik botların ve -daha çok sağ görüşe sahip- sosyal medya ideologlarının günlük yaşama etkisine değinmektedir (2018, 85). Bu vurgu önem taşımaktadır çünkü YouTube'un algoritmalarının insanları aşırı sağcı videolara yönlendirdiği (Ribeiro vd. 2020, 140) ve platformdaki aşırılık yanlısı, beyaz savunucusu veya radikal sağcı kanallardaki içeriklerin yaygın olduğu (Chen vd. 2021, 6) çeşitli raporlarda gözlenmektedir. Stoica ve Chaintreau'a göre, özellikle, kişiselleştirilmiş içerik öneri sistemi, tek bir bakış açısına dikkat çektiği için bir filtre balonu görevi görmektedir. Sosyal medyadaki "en popüler" öğeler de hâkim sosyal kodlara hizmet ettiği için sosyal medyadaki baskın içeriklerin "hegemonik" olduğu söylenebilir (Stoica ve Chaintreau 2019, 577). Bu yapı içinde, azınlıkta kalan grupların bakış açısı ağıdan dışlanmamakta ancak algoritmik öneri sistemi ile azınlığın bakış açısının temsili kaybolmaktadır (Stoica ve Chaintreau 2019, 580). Bu durum, geleneksel medyanın olduğu gibi sosyal medyanın da bir hegemonya aracı olarak kullanıldığı yargısını güçlendirmektedir.

Bununla birlikte, son yıllardaki yeni toplumsal hareketler ve yeni aktivizm biçimleri göz önünde bulundurulduğunda sosyal medyanın hegemonik süreçlere meydan okumak ve bir karşı-anlatı oluşturmak için kullanıldığı da gözlemlenen unsurlardır. Sosyal medyanın etkileşime açık doğası belirli aktivizm biçimlerini görünür kılmakta ve karşı-hegemonik hareketlerin güçlenmesine belirli bir zemin hazırlayabilmektedir (Gerbaudo 2013, 15-16). Bu noktada, sosyal medya ve dijital aktivizm olgularını irdelemek yerinde olacaktır. Dijital aktivizm, sosyal ve siyasi değişimi teşvik etmek için internet ve sosyal medya gibi dijital teknolojiler kullanılarak ortaya konulan aktivizm biçimidir. Çevrim içi imza kampanyalarından bilgisayar korsanlığı ve siber saldırılara kadar geniş bir taktik yelpazesini kapsamaktadır. Kitlesele eylemleri organize etmek ve harekete geçirmek konusunda sosyal medya platformları ve dijital aktivizm arasında güçlü bir ilişki olduğu söylenebilir (van Laer ve van Aelst 2010, 1159-1160).

Sosyal medyanın, aktivizm adına en büyük avantajı zaman ve mekân kısıtlamalarının ötesinde iş birliği ve katılma izin vermesidir. Bu anlamda fikirlerin ve sorunların yayılmasını teşvik ederek sosyal hareket aktörlerinin mobilizasyonuna katkı sunmaktadır (van Laer ve van Aelst 2010, 1151). Örneğin, 2010 yılında yaşanan ve çeşitli Arap ülkelerini kapsadığı için *Arap Baharı* olarak adlandırılan bizi dizi halk hareketinin organize edilmesi ve güçlendirilmesinde sosyal medya platformlarının kullanımı etkili olmuş; 2011 yılında İspanya'da Öfkeli protestolarında ve ABD'de Occupy Wall Street

(*Wall Street'i İşgal Et*) hareketinde sosyal medya mobilizasyon işlevi görmüştür (Gerbaudo 2013, 26-28). Buna ek olarak, cinsel taciz ve cinsel saldırılara karşı büyümüş küresel bir ifşa dalgası olan #MeToo hareketi ve ABD'de Afro-Amerikan yurttaşlara karşı polis şiddetini protesto eden Black Lives Matter hareketi, sosyal medya, dijital aktivizm ve karşı-hegemonya ilişkiseliliği bağlamında örnek olaylar olarak gösterilebilir. Diğer yandan sosyal medyanın karşı-hegemonik potansiyelinin tüm coğrafyada aynı geçerliliğe sahip olduğunu söylemek güçtür. Örneğin, Nijerya medya atmosferinde devlet organı ve ana akım medya bütünleşmişken ülkede sosyal medya, alternatif seslerin duyulabilmesi adına önemli bir karşı-hegemonik aygıt pozisyonunda bulunmaktadır. Ancak hükümet, düzenleyici yasalarla sosyal medyaya ilişkin kısıtlamalar getirmekte ve kendi hegemonik pozisyonunu güçlendirmektedir (Olaniyan ve Akpojivi 2021, 425-426). Sosyal medya, dünyadaki protesto hareketlerinin gösterdiği gibi, son yıllarda hem direniş hareketleri hem de hegemonya için güçlü bir araç haline gelmiştir (Olubunmi 2015, 1-2).

Miranda vd. (2016) çalışmalarında sosyal medyanın kamusal söylemde ne ölçüde özgürleştirici (yaygın katılıma ve çeşitli bakış açılara izin veren) veya hegemonik (birkaç kişi tarafından ideolojik kontrole katkıda bulunan) olduğuna odaklanmakta ve çalışma sonunda; sosyal medyanın kullanıcıları aktif birer yazar yapabilmesi ve katılıma/etkileşime zemin hazırlaması bakımından geleneksel medyaya göre "özgürleştirici" olabileceğini ancak içerik kısıtlamaları ve birkaç kişinin ideolojik kontrolüne açık olması açısından geleneksel medyadan daha hegemonik olabileceğini vurgulamaktadırlar (Miranda vd. 2016, 320-321). Bir diğer örnek olarak Cinzia Padovani'nin (2018, 3575) çalışmasında, İtalyan aşırı sağ parti Lega Nord'un (Kuzey Ligi) göçmen karşıtı söyleminin Twitter aracılığıyla pekiştirildiği (söylemin rezonansını sağladığı) ve sosyal medyanın hegemonyayı sağlamlaştırıcı bir aygıt olarak kullanıldığı gösterilmektedir. Diğer yandan, ırkçılık karşıtı İtalyan aktivistler ise ironi ve iğnelemelerle Lega Nord'un Twitleri ile etkileşime girerek bir karşı-hegemonik pozisyon üretmekte, bununla da kalmayıp sosyal medyadaki hareketi kamusal alana taşıyarak çeşitli mitingler düzenlemektedirler.

İfade edilen noktalardan hareketle, sosyal medyanın hem direniş hareketlerini hem de hegemonyayı besleyebilecek "belirsiz bir doğası" bulunduğu söylenebilir (Olubunmi 2015, 6). Dolayısıyla, sosyal medya ve hegemonya ilişkisinin "belirsiz doğası" merkeze alındığında, tek belirlemim üzerinden analizler sunulması araştırmacıları indirgemeci bir pozisyona itebilir. Nitekim Gramsci'ye göre de hiçbir zaman, her şeyi kapsayan nihai bir

ideolojiler dizisi yoktur. Tıpkı hegemonyada olduğu gibi karşı-hegemonya da bir sonucu değil, devamlı mücadele içeren bir süreci imler. Çünkü hegemonya bir iktidara gelme pratiği değil, iktidarı sürdürülebilir kılma pratiğidir. Bu bağlamda verilen örneklerden hareketle, Jaques vd.'nin "neo-Gramsci'ci teori" (Jaques vd. 2019, 3) olarak tarif ettiği Gramsci'nin hegemonya teorisinin -sosyal medya gibi alanları merkeze alan- çağdaş yorumunun *LeftTube/ BreadTube* gibi güncel fenomenleri açıklamada güçlü bir teorik çerçeve sunduğu görülmektedir.

LeftTube/BreadTube Yayıncıları ve ContraPoints Kanalı

Özellikle 2000'li yıllar ABD konvansiyonel siyaseti ve internetin politik ünlüleri merkeze alındığında, sosyal medya platformlarında sağ/ muhafazakâr görüşe sahip ünlü isimlerin içeriklerinin görünür olduğu gözlenmektedir (Herrman 2017). Örneğin Jordan Peterson, Ben Shapiro, Steven Crowder ve Tucker Carlson gibi isimler, özellikle YouTube mecrasını aktif şekilde kullanarak sundukları fikirlerle pek çok insanı etkilemektedir. Buna ek olarak, 2010 yılında görünür olan, 2017 yılında Donald Trump'ın ABD Başkanı seçilmesi ile popülerleşen ve beyaz milliyetçiliğini önceleyen bir siyasi hareket olarak alt-right ideolojisi hem konvansiyonel siyasette hem de pek çok sosyal medya alanında yaygınlık kazanmıştır. Bu görüşü benimseyen bireyler çevrim içi gruplar oluşturarak çeşitli sosyal medya mecralarında çokkültürlülüğe, beyaz olmayanlara, kadınlara, Yahudilere, Müslümanlara, LGBTİ+ bireylere, göçmenlere ve diğer azınlıklara yönelik saldırgan içerikler üretmektedirler (Kırmızısakal 2021). Buna ek olarak, popülerleşen alt-right yayıncıları, sol ideolojiye yakın bireylerle dalga geçen ve onları aşağılayan videoları -SJW (*social justice warrior/sosyal adalet savaşçısı*) başlığı altında farklı mecralarda dolaşıma sokarak çeşitli İnternet mecralarında kendi ideolojik pozisyonlarına meşru bir zemin yaratmaya çalışmaktadır.

İnternet dilinde SJW kavramı, genellikle sol görüşe yakın olan ve özellikle ırkçılık, cinsiyetçilik, homofobi ve transfobi gibi kimlik ve eşitsizlik konularıyla ilgili sosyal ve politik konuları savunan bireyleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. SJW ifadesi belirli konu özelindeki aktivistler için olumlu bir anlam taşıırken pek çok çevrim içi toplulukta, politik ve sosyal konularda "gereksiz hassasiyet" gösteren insanları imlemek ve onlarla dalga geçmek için kullanılmaktadır. Özellikle ABD güncel siyaseti merkeze alındığında dijital alanda, SJW ve WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*) kültürel savaşının yaşandığı söylenebilir. Böyle bir politik atmosfer altında, *LeftTube* veya *BreadTube* olarak tanımlanan yayıncıların -Fleishman'ın

(2019) araştırma dosyasında ifade ettiği, Maddox ve Creech'in (2021, 2-3) ise çalışmasında belirttiği üzere- kültürel alandaki söz konusu radikal sağ ideolojinin yükselişine bir tepki olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

LeftTube veya *BreadTube* tanımı, YouTube'da popülerleşen alt-right görüşlere bir eleştiri olarak doğan ve sosyalist/anarşist ideolojiyi merkeze alan içerik oluşturucuları topluluğunu ifade etmektedir. Bu isimlendirmeleri yayıncılar değil, yayınların Reddit ve Fandom gibi sosyal tartışma sitelerinde toplanan takipçileri yapmaktadır. *BreadTube* tabiri ilk olarak Reddit altgruplarında YouTube'daki solcu yayınları tasvir etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Kavram, ismini, anarşist yazar Peter Kropotkin'in *Ekmeğin Fethi* kitabından almaktadır (Amin 2019). En genel isimlendirme olarak ise *LeftTube* ismini kullanan sol ve anarşist düşünceye sahip içerik oluşturucuları, alt-right ideolojiye meydan okumak için YouTube'un kültürel ve teknik olanaklarını kullanmakta ve sol argümanları savunmaktadır. *LeftTube* yayıncıları, sağ radikal içeriklerle etkileşime girerek bu yayınlardaki argümanları çürütmeye odaklandıkları için diğer YouTube içerik oluşturucularından farklı bir pozisyonda bulunmakta ve genel olarak sağ grupların yoğunlukta olduğu dijital alanları etkili şekilde kullanıp kendi söylemlerini görünür kılmaya çalışmaktadır (Fleishman 2019; Maddox ve Creech 2021, 2). Farklı yayıncılar *LeftTube*/*BreadTube* konsepti altında içerikler üretiyor olsa da² günümüzde en bilinen üç yayıncının *ContraPoints*, *Philosophy Tube* ve *hbomborguy* olduğu söylenebilir (Lee 2021).

Sol yayıncıların YouTube'da oluşturduğu anlatılar son yıllarda popülerleşmekte ve ana akım medyanın da ilgisini çekmektedir. *The Conversation*'dan Alexander Mitchell Lee (2021), *BreadTube* olarak bilinen yeni bir çevrim içi aktivist dalgasının ortaya çıkışına dikkat çekmekte ve bu aktivistlerin, solcu fikirleri destekleyen ilgi çekici ve ikna edici videolar oluşturarak aşırı sağ içeriğin etkisine karşı koymayı amaçladığını belirtmektedir. Lee'nin sunduğu araştırma haberinde aynı zamanda *BreadTube* yaratıcıları tarafından kullanılan stratejilerin, aşırılık yanlısı ideolojilere karşı izleyicilere potansiyel etkileri olduğu vurgulanmaktadır. *The New Republic*'den Shaan Amin (2019) ise *LeftTube* yayıncılarının farklı geçmişlere ve içerik stillerine sahip olduğunu, bazılarının siyasi yorumlara ve aktivizme odaklandığını, bazılarının ise kültürel analizlere veya tarihsel konulara

•••

2 Kanalların takipçilerinin oluşturduğu fandom sayfasında, oluşumlar arası etkileşim kurmak için BreadTube.tv başlığı altında bütün sol/sosyalist/anarşist yayıncılarının listelendiği bir sayfa bulunmaktadır. Bkz: <https://breadtube.fandom.com/wiki/BreadTube.tv>

yer verdiğini vurgulamaktadır. *LeftTube* yayıncıları genel olarak fikirlerini iletmek için mizah, hiciv veya akademik araştırmaları kullanarak alt-right yayıncılardan farklılaşmaktadır. Amin'e göre (2019) *LeftTube* yayıncıları, YouTube'daki sağcı seslerin egemenliğine meydan okuyan, çevrim içi siyasi söylem içinde büyüyen ve etkili olan bir hareketi temsil etmektedir. Diğer yandan, Caleb Maupin, *BreadTube* oluşumlarının "güvenli" bir solculuk türü olduğunu belirtmekte; ABD müesses nizamının ve ana akım medya kuruluşlarının desteklemesi ile Donald Trump'ın yükselişine karşı ihtiyaç duyulan bir denge unsuru oluşturduklarını ifade etmekte (2021, 49) ve *BreadTube* yayıncılarını da eleştirmektedir.

Popülerlik ve kitlelilik unsurları göz önünde bulundurulduğunda en ön plana çıkan *LeftTube* yayıncısının Natalie Wynn'in içeriklerini hazırlayıp ürettiği *ContraPoints* kanalı olduğu söylenebilir. Felsefe alanında çalışırken doktorasını bırakan Wynn, 2008 yılında ilk YouTube kanalını açmış ve bu alanı daha çok kişisel bir blog kanalı olarak kullanmıştır. 2016 yılında ise sağcı *YouTuber*ların yaygınlaşmasına ve alt-right gruplarının internet kültüründe ciddi bir ağırlığının oluşmasına tepki olarak *ContraPoints* kanalını kurmuş ve içeriklerini alt-right argümanları çürütmek üzere inşa etmiştir (Reeve 2019; Fleishman 2019; Kurtović 2020, 63; Keys 2022, 61). Wynn kanalını "faşizme verilen uzun, teatral bir tepki" olarak tanımlamaktadır (2018). *ContraPoints* kanalında en temelde politika, toplumsal cinsiyet, etik, ırk ve felsefe gibi çok çeşitli konulara değinen video denemeleri yer almaktadır. Ayrıca, Wynn transseksüel bir kadındır ve videolarında cinsel kimliği üzerine içeriklere de sıklıkla yer vermektedir. *New York* dergisinden Jesse Singal (2017), *ContraPoints* kanalının "internet kültür savaşları"ndaki konumuna işaret ederken "YouTube Nazilerine" karşı ürettiği sol söyleme dikkat çekmektedir. Wynn, videolarında alt-right eleştirisine yer verirken aynı zamanda solcu fikirleri de açıklayarak sunmaktadır (Maddox ve Creech 2021, 9-10).

Wynn, videolarında genellikle internet kültürü üzerinden aşırı sağcılara ve klasik liberallere karşı sol argümanlar üretmekte ve bunları mizahi bir üslupla sunmaktadır. Bu bağlamda, kanaldaki videoların teknik kalitesi de üst düzeyde tutulmaktadır. Öyle ki Wynn'in yayınları, politik bir içerikte olmasına rağmen, çeşitli popüler kültür dergilerinden pek çok ödül kazanmıştır. Kanaldaki içerikler genellikle iğneleyici, satirik, kara mizah, ironi ve cinsel temalar içeren ama politik de olan bir tona sahiptir. Bu anlamda Wynn, izleyici ile sempatik ve empatik etkileşimler oluşturabildiği için diğer pek çok politik YouTube kanalından ayrılmaktadır (Kurtović 2020, 65; Keys 2022, 61). Buna

ek olarak *ContraPoints* kanalı, kitle fonlaması platformu Patreon aracılığıyla takipçilerinden ekonomik destek almaktadır. Temmuz 2023 itibarıyla, kanalın 18 bin 118 destekçisi bulunmaktadır. Bütün bu özelliklerinden hareketle bir *LeftTube* yayıncısı olarak *ContraPoints* kanalının, dijital mevzi savaşlarını somutlaştırma ve YouTube üzerindeki kültürel hegemonya yarışındaki karşı-hegemonik stratejileri inceleme adına önemli bir araştırma nesnesi olduğu söylenebilir.

Yöntem

Bu çalışmada, *ContraPoints* kanalının başat söylemsel ve söylemsel olmayan anlatı stratejilerinin belirlenmesi amacıyla, kanalın en çok izlenen 10 içeriği nitel metin çözümlemesi yöntemi ile incelenmiştir. Nitel metin çözümlemesi yöntemi, farklı kaynaklarda genellikle Niteliksel İçerik Analizi (QCA) olarak da adlandırılmaktadır (Kuckartz 2019, 181). Nitel metin çözümlemesi yöntemindeki temel hedef, belirli ayrıntıları tutarlı bir resim, model veya kavramlar kümesi halinde düzenlemektir (Neuman 2014, 479). Bu yöntem, metinlerin içeriğini, anlamını ve kullanımını anlamaya yöneliktir. Araştırmacı nitel metin çözümlemesi yaparken bir metnin dilsel ve semantik yapısına, temalarına, motiflerine, konularına ve biçimsel özelliklerine odaklanır. İncelenen metnin özelliklerine göre, özgün bir metodoloji geliştirildiği için bu anlayış araştırmacıya yüksek düzeyde esneklik sağlamaktadır (Kuckartz 2019, 183-185). Buna ek olarak, nitel metin çözümlemesi uygulamalarında MAXQDA gibi yazılımları kullanmak, analiz sırasında orijinal metinler üzerinde çalışılmasına ve metinlerin bütünsel bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır (Kuckartz 2019, 189). Bu kapsamda, çalışmada *ContraPoints* kanalının içeriklerini sistematik şekilde incelemek ve baskın stratejileri belirlemek amacıyla nitel veri analizi programı MAXQDA kullanılmıştır. MAXQDA programı, YouTube videolarını metin formunda program içine aktarabilme özelliğinden dolayı çalışmanın amacı ve araştırma nesnesi bakımından tutarlı bir araçtır. MAXQDA programı özellikle YouTube video analizlerinde URL'ler aracılığıyla veri toplama, transkripsiyon, kodlama ve analiz aşamalarında araştırmacılara bütünsel bir hareket alanı sunmaktadır. Bu çalışmada da video analizlerinde:

- (1) Videoların URL'lerini programda içe aktararak veri toplama,
- (2) Videoların transkripsiyonu ve metin formatına dönüştürülmesi,
- (3) Videolar izlendikten sonra verilerin konular (videoda hangi konu/konular tartışılıyor?), eleştiri (hangi cümlelerle ne eleştiriliyor?), üretilen söylem (hangi

cümlelerle ne savunuluyor?) ve anlatı tekniği (bilgi ve açıklamalarla sunum, mizah ile sunum, temsili karakterlerle sunum, arşiv araştırması ile sunum gibi) başlıkları altında kodlanması,³

(4) Toplanan verilerin alanyazından hareketle belirlenen başlıklar ekseninde yorumlanması aşamaları izlenmiştir.

İlk aşamada videoların betimsel analizi yapılmış; videoların başlık, tarih, görüntülenme, süre ve konu gibi özellikleri sunulmuştur. Analiz edilen kategorilerden hareketle videolardaki anlatı stratejileri çeşitli başlıklar altında yorumlanmıştır. Başlıkların oluşturulmasında mevcut alanyazından ve *LeftTube/BreadTube* yayıncılarının konu edinildiği araştırma haberlerinden, analizlerden ve söyleşilerden faydalanılmış; aşağıda ilgili yerlerde, sınıflandırmaların nasıl oluşturulduğuna yer verilmiştir. Bu kapsamda, mevcut alanyazının derlemesinden ve örnek olarak seçilen videoların çözümlenmesinden oluşan bir araştırma metodolojisi ile stratejiler belirlenmiş ve yorumlanmıştır.

ContraPoints Kanalındaki Karşı-Hegemonik Stratejilerin Sınıflandırılması

ContraPoints kanalının betimsel özelliklerine bakıldığında, Nisan 2023 tarihi itibarıyla kanalın 1 milyon 720 bin takipçisinin bulunduğu ve kanalda bugüne kadar çeşitli konularda 31 video paylaşıldığı görülmektedir. 4 Şubat 2011 tarihinden itibaren içerik üretmeye başlayan kanaldaki videolar, Nisan 2023 tarihi itibarıyla toplam 88 milyon 626 bin 965 kez görüntülenmiştir. Bu kapsamda, incelenen video seçiminde kanalın en çok izlenen videoları tercih edilmiştir. Bunun nedeni, bu videoların izleyicilerin önemli ölçüde ilgisini ve etkileşimini toplayan içeriklere sahip olmasıdır. Bu çalışma kapsamında incelenen videolara bakıldığında içeriklerin 2017-2021 yılları arasında yayımlandığı, ortalama 3 milyon kez izlendiği görülmektedir. Araştırma kapsamına alınan videolarda toplumsal eşitsizlik, toplumsal cinsiyet, transfobi, popüler kültür, kapitalizm ve alt-right eleştirisi konularına yer verilmiştir. Konuların tespit edilmesinde her bir videonun tamamında tartışıldığı gözlenen başat temaya bakılmıştır. Çalışma kapsamındaki

3 Sistematik içerik analizlerindeki genel geçer unsur, kategorilerin birbirini dışlamasıdır. Ancak, bu çalışmanın amacı nicelik olarak baskın kategorinin belirlenmesi değil, seçilen videolardaki stratejik örüntülerin ve spektrumun incelenmesidir. Bu kapsamda bir kategori içinde birden fazla kodlama yapılmıştır. Örneğin, anlatı tekniği kategorisinde hem mizahi sunum hem de temsili karakterlerle sunum gibi unsurlar aynı anda yer alabilmektedir.

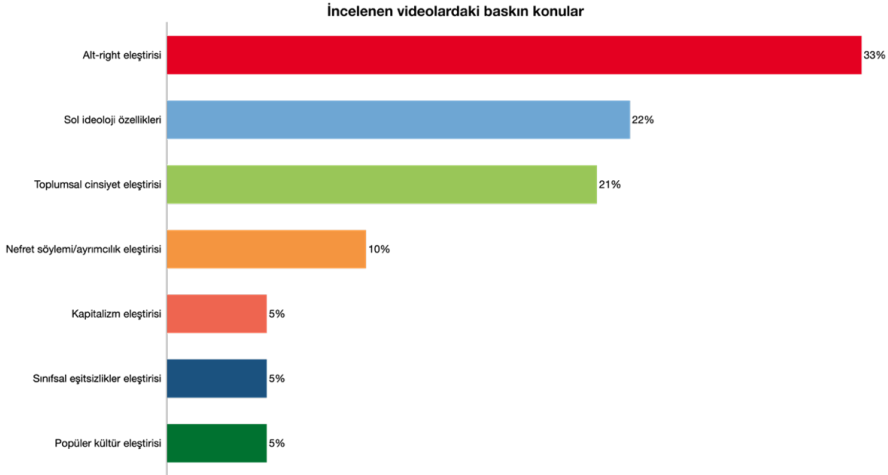
videoların en kısa olanı 14 dakika; en uzununu ise 1 saat 48 dakikadır. İncelenen videoların betimsel özelliklerine *Tablo 1*'de yer verilmiştir.

Sıra No	Başlık	Tarih	Görüntülenme	Süre	Konu
1	J.K. Rowling	26 Ocak 2021	6.400.219	01:29:45	Toplumsal cinsiyet ve transfobi
2	Incels	17 Ağustos 2018	5.465.489	00:35:05	Popüler kültür ve alt-right eleştirisi
3	Envy	7 Ağustos 2021	5.182.175	01:48:16	Toplumsal eşitsizlikler
4	Jordan Peterson	2 Mayıs 2018	4.297.986	00:28:20	Alt-right ve sağ söylem eleştirisi
5	Men	24 Ağustos 2019	3.952.763	00:30:35	Toplumsal cinsiyet
6	Beauty	22 Mayıs 2019	3.194.601	00:30:52	Güzellik algısı ve popüler kültür eleştirisi
7	Transtrenders	1 Temmuz 2019	2.990.568	00:34:44	İrçilik ve transfobi
8	Decrypting the Alt-Right: How to Recognize a Fascist	1 Eylül 2017	2.783.403	00:23:34	Alt-right ve kapitalizm eleştirisi
9	What's Wrong with Capitalism (Part 1)	30 Aralık 2017	2.303.577	00:19:07	Kapitalizm eleştirisi ve toplumsal eşitsizlik
10	The Left	24 Eylül 2017	1.736.922	00:14:00	Toplumsal eşitsizlik ve soldaki bölünmeler

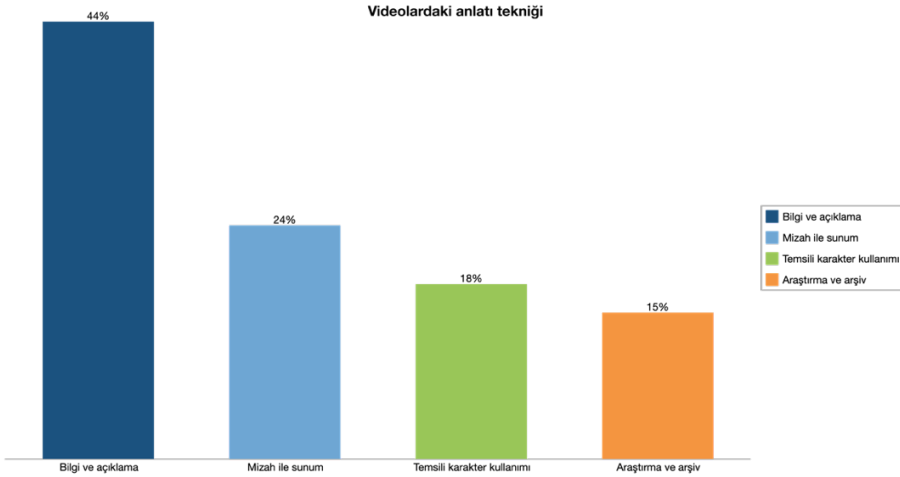
Tablo 1: İncelenen Videoların Betimsel Özellikleri (Veriler, Nisan 2023 tarihinde alınmıştır)

İncelenen videolarda, tartışılan konular ekseninde belli başlı eleştiri ve düşüncelere yer verilmektedir. Videolardaki en baskın konulardaki eleştirilerin genel dağılımı Grafik 1'de sunulmuştur. İncelenen videolarda genel olarak "sol söylem üretimi" savunulan argüman olarak gözlenirken alt-right söylemi, popüler kültür, anti-kapitalizm, anti-faşizm, toplumsal eşitsizlikler, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, transfobi/homofobi gibi konuların eleştirilerek işlendiği görülmektedir. Buradaki "sol söylem üretimi" kategorisi, sol değerleri içine alan birçok kategorinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Eşitlik, sosyal adalet, kolektif sorumluluk, toplumsal cinsiyet eşitliği, ekonomik eşitlik, işçi hareketi, sosyal refah, çok kültürlülük, kamu hizmetleri gibi konulara değinen argümanlar "en genel anlamda" sol ideoloji özelliklerini imlediği için bu konulara değinen söylemler sol ideoloji

özellikleri kategorisi altında toplanmıştır. Böylece videoların toplamındaki müşterek temalar tekilleştirilerek kanalın en temel argümanına netlik kazandırılması amaçlanmıştır.



Grafik 1: İncelenen Videoların Konulara Göre Dağılımı



Grafik 2: İncelenen Videoların Anlatı Tekniğine Göre Dağılımı

Diğer yandan, sunum tekniği bakımından yoğunluklu olarak bilgi ve açıklamalar eşliğinde sunum ve mizahi öğelerle sunum tekniklerinin kullanıldığı gözlenmektedir (Grafik 2). Kanalın incelenen videolarının büyük bir bölümü -tıpkı akademik bir araştırma gibi- literatür ve arşiv taramasına

dayanmaktadır. Wynn ortaya sunduğu argümanların büyük bir bölümünde sözlü olarak kaynak da göstermektedir. Bu kapsamda bilgi ve açıklama ile konunun işlenmesi başat anlatı tekniğidir. Bunun yanında, temsili karakterler ve mizahi ton kanalın en tipik biçimsel özellikleridir. Mizah ve temsil unsurlarına aşağıdaki sınıflandırmalarda ayrıca değinilecektir.

Kanalın ifade edilen başat betimsel özelliklerin yanı sıra kurduğu anlatıdaki baskın özelliklerin belirli bir sınıflandırma içinde sunulması, okuyucuya daha anlaşılır ve bütünsel bir perspektif sunacaktır. Bu bağlamda, baskın stratejilerin bir sınıflandırma ekseninde belirlenmesinde, *LeftTube/BreadTube* yayıncılarının konu edinildiği mevcut alanyazından ve çalışma kapsamında 10 video içerik üzerinden gerçekleştirilen metin analizlerinden faydalanılmıştır. Ayrıca kategoriler içinde, aynı konuyu merkeze alan çalışmalardaki benzerliklere ve farklılıklara değinilmiştir.

İncelenen metinlerde gözlemlenen baskın konu, alt-right eleştirisidir. Konuyu merkeze alan akademik çalışmalar ve haber metinleri de kanalın alt-right fikirleri nasıl yanlışladığının altını çizmektedir. Jesse Singal (2017), *New York Magazine*'deki haberinde internet kültür savaşlarında *ContraPoints* kanalının alt-right bireyleri radikal fikirlerden uzaklaştırabileceğine değinmektedir. Benzer şekilde Jeffrey Fleishman (2019) "Transgender YouTube Star ContraPoints Tries to Thange Alt-Right Minds" başlıklı araştırma haberinde, kanalın radikal fikirleri yerinden ettiğine değinirken, Elle Reeve (2019) "Meet the YouTube Star Who's De-radicalizing Young, Right-Wing men" başlıklı haberinde Natalie Wynn ile bir söyleşi gerçekleştirmiş ve kanalın genç radikal sağcı bireyleri farklı fikirlere nasıl yönlendirdiğini konuşmuştur. Jessica Maddox ve Brian Creech'in *Television & New Media* dergisinde yayımlanan makalelerinde, alt-right bireyleri "radikallikten uzaklaştırma" pratiğinin Natalie Wynn tarafından bir strateji olarak kullanıldığı vurgulanmaktadır (2021, 9-10). Bu çalışmadaki metin analizinde de benzer bulgulara rastlanmıştır. Kanalda yoğunluklu olarak alt-right eleştirisine yer verilmesi ve sol ideolojinin özelliklerinin sunulması (Grafik 1), radikalliğe farklı bir yön verme stratejisinin yansıması olarak düşünülebilir. Bu kapsamda sınıflandırmadaki ilk başlık olarak *Radikallikten Çıkarma* stratejisi belirlenmiştir.

Videolardaki anlatı tekniği, kullanılan dile ve içerik formatlarına referanslar vermektedir. Jeffrey Fleishman (2019) kanalın internet jargonuna merkeze alan diline dikkat çekmekte, Maddox ve Creech ise bir kompozisyon olarak videolardaki mizahi estetik kaygılara vurgu yapmaktadır (2021,

9). Benzer şekilde, Leika Keys de çalışmasında kanalın video deneme formatını incelemiş ve videolardaki satirik tona, mizah ve ironi kullanımına dikkat çekmiştir (2022, 67). *The New Republic'* den Shaan Amin (2019) ve *Los Angeles Times'* tan Alexander Mitchell Lee (2021) ise araştırma haberlerinde genel olarak *LeftTube* yayıncılarının içeriklerinde mizahi yönün ön planda olduğunu vurgulamaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen videolarda da kullanılan dilin popüler internet jargonuna yakın olduğu ve eleştirel bir mizah ile sunumun videoların çoğunda yer aldığı görülmüştür (Grafik 2). Bu kapsamda kanalın ikinci stratejisi olarak *Eleştirel Mizah* unsuru belirlenmiştir.

Radikallikten çıkarma ve eleştirel mizah unsurlarının kanalın temel stratejileri olduğu söylenebilir. Ancak, bu stratejilerin “nasıl kurulduğu” da önemli bir soruya işaret ettiği için videolardaki anlatıları, içerik özellikleri kadar teknik detayları ile de çözümlemek gerekmektedir. Keys, çalışmasında kanaldaki performanslara, mizansenlere, karakterlere ve diyalog kullanımındaki yetkinliğe dikkat çekmekte; diyaloga dayalı video deneme formatının yalnızca entelektüel tartışmayı ilerletmek için değil, aynı zamanda izleyicideki duygusal hesaplaşmaları teşvik etmek için de kullandığını belirtmektedir (2022, 61). Kurtović (2020, 68-69), kurgu karakterler yaratarak diyaloglar eşliğinde bir format yakalamanın farklı fikirlerin temsilini sağlamada kullanıldığını ifade ederken Lee (2021), videoların bu formatta sunulmasının ilgi çekici ve ikna edici tarafına vurgu yapmakta, Fleishman (2019) ise farklı tipolojilerde karakterler yaratmanın ironi ve dramatik unsurları keskinleştirdiğini belirtmektedir.

Öyle ki Natalie Wynn (2018), XOXO Festivali'nde yaptığı bir konuşmada diyalog ve karakter kullanımının bilinçli ve işlevsel bir tercih olduğunu şu şekilde açıklamaktadır: “Ben diyaloglar yapıyorum. Bu, fikirlere tam olarak bağlanmadan onları keşfetmenin bir yolu, kulağa korkakça geliyor ama bunun bir örneği var. Felsefeye geri dönecek olursak Platon'un tüm felsefesi kurgusal karakterler arasında geçen diyalog formatında yazılmıştır ve bence siyasetten bahsediyorsak bu işe yarar (Wynn, 2018). Maddox ve Creech, bu diyalojik yöntemi (2021, 9) ve ideolojilerin kurgu karakterlerle temsil edilmesini (2021,11) radikallikten uzaklaştırma stratejisinin bir parçası olarak görmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenen metinlerde de hikâye anlatımı ve karakter yaratımı noktalarında benzer bulgular gözlenmektedir. Bu bağlamda, kanalın son iki stratejisi olarak *Diyalojik Hikâye Anlatıcılığı* ve *Karakter Yaratma* stratejileri belirlenmiştir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde *radikallikten çıkarma, eleştirel mizah, diyalojik hikâye anlatıcılığı ve karakter yaratma*

olmak üzere dört temel başlığa ayrılan stratejilerin, incelenen metinlerden hareketle açıklamalarına yer verilmiştir.

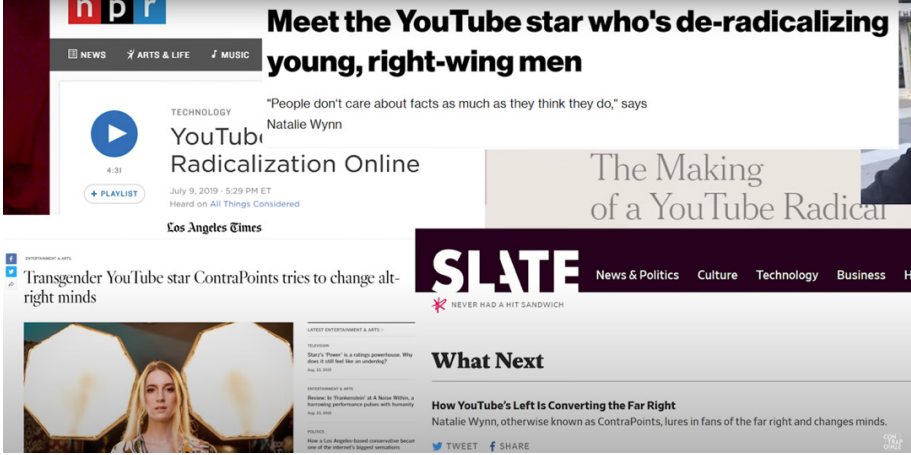
Radikallikten Çıkarma (Deradikalizasyon)

Radikallikten çıkarma veya deradikalizasyon (*deradicalization*) kavramı, bir kişinin -aşırı sağ gibi- radikal fikirlerinden vazgeçerek daha ılımlı bir düşünceye geçiş yapması anlamına gelmektedir. Bu kavram, özellikle terörizm ve aşırı sağ gibi konulardaki değişimi vurgulamak için kullanılır (Dechesne 2011, 289). Deradikalizasyon, radikalleşmiş bireylerin toplumla yeniden entegrasyonunu sağlamak, şiddet eylemlerini önlemek ve toplumda barış ve güvenliği artırmak amacıyla uygulanan bir süreçtir. Deradikalizasyon programları genellikle yetkililer veya hükümetler tarafından uygulanmaktadır (Horgan 2008, 5-6). Ancak, sosyal medyada belirli bir kitleye hitap eden bireysel kullanıcıların da “radikallikten çıkarma” sürecini işlevsel kıldığı gözlenmektedir.

ContraPoints kanalının en önemli stratejilerinden biri radikal fikirlerin eleştirilmesi ve alternatif düşüncelerin sunulması bakımından radikallikten çıkarma (*deradicalization*) pratikleridir. Kanalın *Incels*, *Jordan Peterson*, *Men* ve *Decrypting the Alt-Right: How to Recognize a F@scist* videolarında aşırı sağ ve alt-right bireyin neden radikalleştiğinin anlaşılması amaçlanmakta ve bu fikirler eleştirilerek alternatif düşünceler sunulmaktadır. Özellikle radikal olarak tanımlanabilecek düşüncelerin mantıksal ve etik açıdan eleştirilmesi videolardaki radikallikten çıkarma stratejilerinin temelini oluşturmaktadır.

Ana akım medyada *ContraPoints* kanalı üzerine yapılan haberlerin çoğunda (Görsel 1) kanalın temel işlevinin “genç aşırı sağcı erkekleri radikallikten uzaklaştırma” olduğu belirtilmektedir (Singal 2017; Reeve 2019; Fleishman 2019; Maddox ve Creech 2021, 9-10). Ancak, Natalie Wynn, “Men” başlıklı videosunda bu durumu, radikallikten uzaklaştırma değil, sol düşünceye doğru tekrar radikalleştirmek olarak tanımlamaktadır: “Kimse birden aşırı sağcılıktan halinden memnun bir merkezci olmaz. Hayır. Çoğu aşırı solcu olur. Çoğu zaman komünist ya da anarşist olurlar. O yüzden onları sağımdan uzağa sol tarafıma giderlerken seyredirim. Aslında bu radikallikten uzaklaştırmak değil, tekrar radikalleştirmektir” (*ContraPoints* 24 Ağustos 2019). Wynn’in bu tutumu *YouTuber*ların organik aydın konumuna ilişkin tartışmaları görünür kılmaktadır. Nitekim hegemonya teorisine göre ahlaki ve entelektüel önderlik kuran bir toplumsal sınıf, kendi

hegemonyasını işler kılabilir. Wynn'in radikallikten çıkarma stratejileri de kendi takipçileri üzerinde bir tür ahlaki ve entelektüel etki bırakma girişimi olarak okunabilir.



Görsel 1: *ContraPoints* Kanalına İlişkin Haberlerin Derlemesi

Özünde Natalie Wynn'in içeriklerinde ortaya koyduğu dil -sol temsilin yoğun olduğu içeriklerde çok karşılaşılmayan- internet jargonunu merkeze alan ve bu sayede internetteki aşırı sağ görüşlü bireylere dahi ulaşabilen bir dildir (Fleishman 2019). Bu dili aynı zamanda teknik açıdan estetik bir sunumla kurabilmesi Wynn'i diğer politik *YouTuber*lardan ayırmaktadır (Maddox ve Creech 2021, 9). Örneğin, "J. K. Rowling" bölümünde, ünlü yazar Rowling'in transfobik söylemlerini eleştirmekte; bu söylemlerin altında yatan mantığı ortaya koymaya çalıştığı görülmekte ve bu anlamda sağ söylemi sol bir söyleme çevirmektedir:

[...] Translara karşı yaygın bir ayrımcılık olduğu kanıtlanmıştır. Hatta Joanne'in (J.K. Rowling) Tweet'iyle aynı hafta, Trump yönetimi sağlık hizmeti ve sağlık sigortasında translara yönelik ayrımcılığı önleyen korumaları kaldırdı. Aslında onların karşı olduğu şey eşitlik. [...] Bence trans kültüründe meşruluğumuzu güvence altına almaya o kadar takmış durumdayız ki bazen politik bir hareketin asıl hedefinin meşruluk değil, eşitlik olduğunu unutuyoruz. Bizler esas bunun için savaşmalıyız (ContraPoints 26 Ocak 2021).

Bir diğer örnek ise "Incels" bölümüdür. Bu bölümde Wynn, ABD'de "Incels" (*involuntary celibate*) olarak adlandırılan, kendileri istemelerine rağmen romantik veya cinsel partner bulamayan kadın düşmanı, ırkçı ve nefret dolu bireyleri tanımlayan bir internet altkültürünü incelemiş ve bu

kültürün üyeleri ile alt-right söylemin kesişimine dikkat çekmiştir (Keys 2022, 63). Wynn'in radikallikten çıkarma stratejisi bir grupla dalga geçerek değil, özünde bir olgunun altındaki gerçekleri arama girişimi ile ortaya konulmaktadır: “Bu videoda Incel’lerle dalga geçmek, onları eğitmek, hatta onlarla empati kurmak bile istemiyorum. Sadece onların kim olduğunu ve neden böyle olduklarını anlamak istiyorum. Başlangıç olarak, bazen birinin dünyasını anlamak için en iyi yol onların dilini öğrenmektir” (ContraPoints 17 Ağustos 2018).

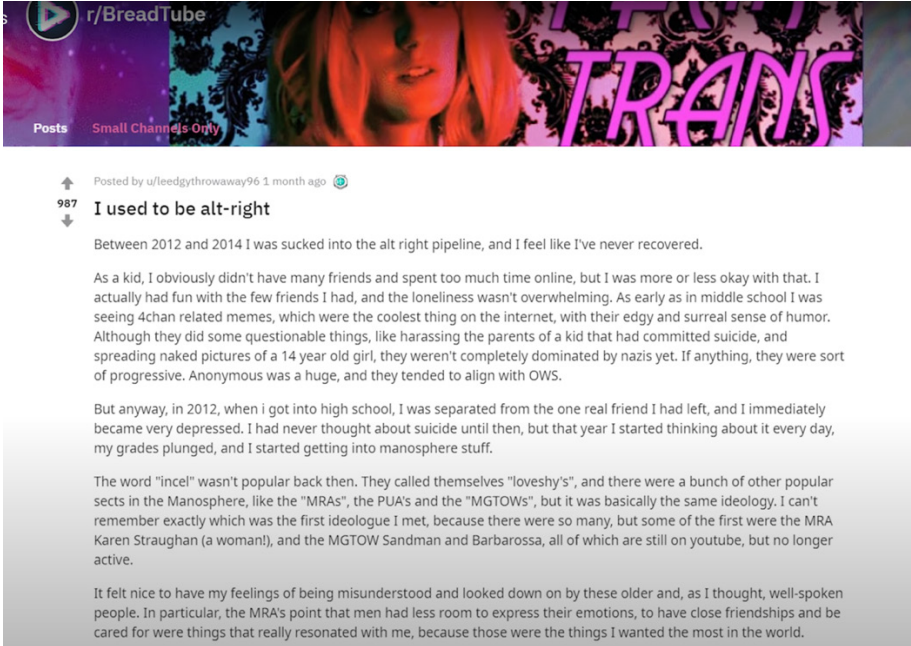
Bir diğer önemli örnek, “Decrypting the Alt-Right: How to Recognize a F@scist” başlıklı içeriktir. Bu bölümde internetteki radikal sağ yayıncılar ve siyasetçiler tarafından kullanılan aldatıcı stratejiler hakkında eleştirel bir içerik hazırlanmıştır. Bölümde, alt-right stratejilerin ortaya çıkarıldığı ve çözümlendiği gözlenmektedir:

Yani bir faşisti tanımak istiyorsanız alt metni nasıl okuyacağınızı ve köpek ısıklarını nasıl duyacağınızı bilmelisiniz. Çünkü 100 faşistten 99'u faşizmi, ırkçılığı ve beyaz üstünlüğünü sizinle konuşurken reddedecektir. Gamalı haç ve Nazi selamı istisnadır, kural değildir. Faşistlerin ilgi çekme olasılığı daha yüksektir ve bu nedenle daha ince taktikler kullandıklarında daha tehlikelidirler (ContraPoints 1 Eylül 2017).

Videoda sağcılarının dokuz farklı manipülasyon stratejisi, örnekler üzerinden anlatılmıştır. Bölüm sonunda ise alternatif sağ stratejilerle nasıl mücadele edilebileceği konusunda öneriler sunulmuştur: “Sanırım liberal merkezilere ve faşist olmayan muhafazakarlara mesajım şu, eğer bir siyahi, queer veya göçmen insanı bile umursuyorsanız alt-right ve müttefiklerine karşı çıkararak o kişi için ayağa kalkın. Onlara bir platform vermeyin, YouTube kanalınızda onlarla tartışmalara ev sahipliği yapmayın” (ContraPoints 1 Eylül 2017).

Kanalın birçok videosunun başlığından da anlaşılabilceği üzere Wynn'in kimi konular özelinde alt-right YouTube yayıncılarının “manipülasyon” ve “tık-avcısı” taktiklerini kullandığı görülmektedir. Video başlıklarında ya konuyu kapsayan tek kelime ya da herhangi bir soru cümlesi yer almaktadır. Böylece merak unsuru pekiştirilerek izleyicilerde bir ilgi yaratılması amaçlanmaktadır. Amin (2019), Maupin (2021, 14) ve Cotter (2022, 10), Google algoritmalarını kandırarak arama sıralamalarında üst sıralara çıkmak için kullanılan benzer taktikleri alt-right YouTube yayıncılarının da kullandığına dikkat çekmektedir.

ContraPoints kanalı, en temelde alt-right görüşlerin ardındaki mantıkları çürüterek ve videolardaki fikirleri eğlenceli bir dille yanlışlayarak YouTube'da "radikallikten çıkarma" stratejileri kullanmaktadır. Bu stratejiyi özellikle arşiv kayıtlarını, tarih kitaplarını ve mizah unsurlarını kullanarak yapmaktadır. Wynn bu anlatı formu ile kadın düşmanlığı ve faşizm gibi radikal sayılabilecek düşünceleri bile bir anlamda yapıbozumuna uğratıp "eşitlik" ve "çoğulculuk" temelinde sol bir söyleme çevirebilmektedir. Bu anlamda kullanıcılardan da alt-right fikirlerden uzaklaştıkları yönünde geri bildirimler almaktadır (Görsel 2). Bu tarz geri bildirimlerin, hegemonik süreçte önemli bir adım oluşu söylenebilir çünkü hegemonya en temelde bir rıza üretimidir ve Wynn, içerikleri ile bu süreci kendi durduğu pozisyon lehine işlevsel kılmaktadır.



Görsel 2: Kanalı'nın Reddit'teki Tartışma Grubundan Bir Kullanıcı Yorumu

Bu noktada, hegemonya/karşı-hegemonya teorisinin iz düşümleri de görünür olmaktadır. Hegemonya en temelde insanların rızasının sağlanmasıdır ve söz konusu fikir değiştiren kullanıcılar özelinde değerlendirildiğinde baskın hegemonyaya karşı bir karşı-hegemonyanın kurulmaya başlandığı söylenebilir. Bu bağlamda, *ContraPoints* kanalının takipçilerini radikalleşmeden arındırma süreci üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu gözlenmektedir. Nitekim bu konuyu merkeze alan farklı tartışmalarda (Singal 2017; Fleishman 2019; Reeve 2019; Maddox ve Creech

2021, 9-10) da bu argümanı doğrulayan bulgulara rastlanmıştır. Wynn, hazırladığı videolar aracılığıyla aşırı sağ görüşe sahip bireylerle etkileşime geçmekte, radikalleşmeyi önleme ve radikalleşmeye karşı koyma konusunda etkili stratejiler ortaya koymaktadır.

Eleştirel Mizah

Eleştirel mizah, sosyal ve siyasi konuları eleştirmek için hiciv ve satirik unsurları kullanan bir anlatı türü olarak değerlendirilebilir. Zijp'e (2022) göre politik bağlamda eleştirel mizah, egemen ideolojilere meydan okumak, sosyal adaleti ve eleştirel düşünmeyi teşvik etmek için etkili bir yol olarak kullanılmaktadır. Eleştirel mizahın aşırılıkçı düşünceleri yerinden etme, diyalogu teşvik edebilme ve siyasi aktivizme kapı aralama gibi özellikleri bulunmaktadır (2022, 423-424). Bu açıdan eleştirel mizah, toplumdaki güç ilişkileri ile de yakından ilişkilidir (Matamoros Fernandez vd. 2012, 8).

ContraPoints kanalı da videolarında alternatif sağ argümanları çürütmek için ironi, iğneleme ve parodi stratejilerine başvurmaktadır. Aynı zamanda videoların eleştirel mizah unsurları ile sunulması içerikleri daha ilgi çekici kılar. Maddox ve Creech da Wynn'in takipçileri üzerinde ilginç ve eğlenceli bir deneyim yaratmak için videolarında kostümler, aksesuarlar ve teatral öğeler kullandığına değinmektedir (2021, 8). Videolarda toplumsal dikotomilerin üzerine gidilmekte; rol yapma, absürtlük ve satiriklik unsurları ile toplumsal ayrımlar çözümlenmektedir.

Karşı görüşü mizah malzemesi yapma stratejisi, asıl olarak alt-right YouTube kanallarının önemli bir taktiğidir. *SJW CRINGE MACHINE* isimli kanal bunun YouTube'daki en popüler örneklerinden biridir. Bu kanalda çeşitli kurgu teknikleri kullanılarak SJW olarak tanımlanan kitlelerle dalga geçen türlü videolar yayımlanmaktadır. Phelan (2019, 461) ve Finlayson'ın (2022, 70) da dikkat çektiği üzere, pek çok yerde SJW etiketi ile mizah unsuru olarak kullanılan bu videoların çoğunlukla radikal sağ fikirlerin referanslarını taşıdığı ve kültürel sol temsillerle dalga geçtiği söylenebilir.

ContraPoints kanalında da sağ ideolojiye karşı biçimsel olarak benzer ama içerik olarak farklı bir stratejinin uygulandığı görülmektedir. Wynn kanalında doğrudan sağcı videolarla değil bu videoların altında yatan mantıkla dalga geçmektedir. Örneğin, "Transtrenders" bölümünde sağ değerleri savunan Jackie Jackson isimli hayali bir karakter yaratılmış ve karakterin savunduğu liberal-muhafazakâr argümanlar abartılı bir sunumla mizah malzemesi

yapılarak işlenmiştir. “Jordan Peterson” bölümünde ise Wynn, Peterson’ın argümanlarını tartışırken Peterson’u temsil eden bir oyuncakla küvete girmiş ve Peterson’ın “karizmatik” konumunu mizah malzemesi haline getirmiştir (Görsel 3). Bunu yaparken alt-right argümanları ve temsilleri kendi argümanları ve sunumu ile yanlışlamaktadır. Bunun gibi pek çok örnekte de görüleceği üzere Wynn, aşırı sağcı fikirleri kendi argümanlarıyla mizah malzemesi yaparak hem bir önceki stratejide belirtilen aşırı sağcı fikirleri radikallikten çıkarmayı hem de -Fleishman’ın (2019) da değindiği gibi- mizah ile bu fikirlerin içeri boşaltmayı mümkün kılmaktadır.



Görsel 3: “Jordan Peterson” Başlıklı Videodan Bir Kesit (09:10)

ContraPoints kanalında mizah unsuru sadece alt-right eleştirisi için kullanılmaz. Aynı zamanda sol söylemin daha anlaşılır olması ve ağır akademik dilden arındırılması için çeşitli mizah unsurlarının diyalogların içinde de kullanıldığı gözlenmektedir. Bu yönde bir dil kullanımı, sol argümanların akademik ağır dilden çıkarılmasında ve daha anlaşılır olarak kitlelere ulaşabilmesinde etkili olmaktadır. Örneğin “Kapitalizmin nesi var?” başlıklı videoda şöyle ifadeler yer almaktadır: “Bölüm 2: Emegın Yabancılaşması (*Alienated of Labor*). Bu Marksist jargon hiç olmuyor! Yeni bir şey bulmak lazım: Bölüm 2: B*KTAN İŞLER (*SHI*TY JOBS*) [...] -Neden durmadan kapitalistlere sürüngenler diyorsun? -Çünkü Marksist analiz sıkıcı ve kapitalistler sürüngenler olunca daha ilgi çekici oluyor” (*ContraPoints* 30 Aralık 2017).

Diğer yandan kanalda mizahın sadece söylemsel değil, söylemsel olmayan pratiklerde de kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Wynn, “Envy” başlıklı videosunun sonlarına doğru makyaj yapmaya başlamakta ve “haset” konusunda çeşitli politik çıkarımlarda bulunmaktadır (Görsel 4). Bu anlamda politik konularda “ciddi” bir üslup ve imaj sunan diğer YouTube kanallarının aksine mizahı ve absürt unsurlarını kullanarak tipolojik anlatımların dışına çıkmaktadır. Bir anlamda *ContraPoints* kanalında -kamera karşısında makyaj yapma, yemek yeme gibi- YouTube popüler içerik formatları kullanılarak politik bir söylem üretilmektedir. Bu yönde bir sunum, özünde karşı-hegemonik bir pozisyon sağlamada önemli bir unsurdur; öyle ki Besim Dellaloğlu da toplumun gündelik diliyle politik söylemlerde bulunmanın rıza üretimindeki işlevine dikkat çekmektedir: “[...] politik hakikatimizi gökten yere indirip toplumun gündelik diliyle cümle içinde kullanamazsanız demokratik iktidar göremezsiniz. Çünkü ikna edemezsiniz. Çünkü rıza üretemezsiniz. Bunu söylemek halk dalkavukluğu değildir. Antonio Gramsci’yi biraz okumuş, Gandhi’nin o meşhur filmini seyretmiş birinin politik realizmidir” (Dellaloğlu 2020, 322).



Görsel 4: “Envy” Başlıklı Videodan Bir Kesit (01:28:37)

Bu bağlamda, *ContraPoints* kanalının bir diğer önemli stratejisinin “eleştirel mizah” olduğu söylenebilir. Natalie Wynn, kanalında hiciv ve ironiyi sosyal ve politik eleştiriler için kullanmaktadır. Bu anlamda absürtlük, parodi, taklit ve popüler kültür malzemelerini eleştirel düşünce ile birleştirmektedir. Mizahın bu yönde kullanımı, savunulan görüşü “yüzeyselleştirme” tehlikesi taşısa da bu yönde bir stratejinin sol söylemi gündelik hayatın içine taşımak, izleyicileri

kışkırtmak ve kontrast yaratmak amacıyla kullanıldığı gözlenmiştir. Ayrıca, bu yönde bir sunum rıza üretimini desteklemektedir.

Diyalojik Hikâye Anlatıcılığı

ContraPoints kanalının bir diğer önemli stratejisi, video konseptlerinde kullanılan karşılıklı diyaloglardır. Kanaldaki tüm içerikleri Natalie Wynn kendisi araştırmakta, hazırlamakta, sunmakta ve kurgulamaktadır. Ancak bunu yaparken farklı karakterler oluşturarak ve bunların karşılıklı konuşmasını sağlayarak ideolojilerin temsilini sağlamaktadır. Böylece videolarda iki veya daha fazla kişi arasındaki fikir alışverişinin ve tartışmaların olduğu bir hikâye anlatımı formu kullanılmaktadır. Bu bağlamda, video metin içinde farklı seslerin, bakış açılarının ve söylemlerin etkileşimi sunulmaktadır. Bu etkileşim daha çok sağ ve sol argümanların fikirselle çatışması olduğu gibi sol ideoloji içindeki fikir ayrılıklarına da söz konusu kurmaca karakterlerin tartışmaları içinde yer verilmektedir. Böylece diyalojik bir hikâye anlatımı kullanılarak, tartışılan konu ekseninde ilişki kurma, anlayış geliştirme ve yeni bilgi yaratma üzerine bir strateji geliştirilmektedir.

Bu konuya örnek olarak “Transtrenders” başlıklı videodaki “Özgürlük Raporu” isimli mizahi talk show programı gösterilebilir. Programda transfobi, ırkçılık, özgürlük ve cinsel kimlik konuları tartışılmakta ve her birini Natalie Wynn’in canlandırdığı karakterler üzerinden farklı ideolojik pozisyonların cinsel kimliklere ilişkin tutumları sunulmaktadır. Programın sunuculuğunu liberal-sağ görüşe sahip Jackie Jackson yapmakta, muhafazakâr görüşlere sahip Trump destekçisi Tiffany Tumbles karakteri ve *non-binary* karakter Baltimore Maryland karşılıklı tartışmaktadır (Görsel 5). Genel olarak bölümde sol bir ideoloji temsili olan kesişimsel feminizm (*intersectional feminism*) tartışmalarına yer verilmiş; üç farklı ideolojik pozisyonu ve cinsel kimliği temsilen üç farklı karakter bir tartışma programında yer alarak ideolojilerin argümanları test edilmiştir. Bu anlamda Maddox ve Creech’in de ifade ettiği gibi kanalda kullanılan diyalojik yöntem, özellikle sağ-muhafazakâr argümanların sorgulanmasında önemli bir araç işlevi görmektedir (2021, 9). Öyle ki söz konusu programdaki karakterlerin söylemleri ideolojik pozisyonların referanslarını yeniden üretmektedir: “Merhaba, ben Jackie Jackson, Özgürlük Raporu’na hoş geldiniz. Önemli sorunları konuştuğumuz politik bir talk show’dayız. Mesela Meksikalılar, ne kadar tehlikeliler? Müslümanlar, onları durdurabilir miyiz? Bu gece, çocuklarınızı yarım ve arada bırakan tehlikeli transseksüel konusuna yeniden bakacağız” (*ContraPoints* 1 Temmuz 2019). Bu noktada Wynn, kurduğu anlatı tekniği ile -tıpkı ırkçılık karşıtı İtalyan

aktivistlerin aşırı sağcı parti Lega Nord'un Twitleri ile etkileşime girmesi gibi (Padovani 2018, 3575) -baskın söylemlerle etkileşime girerek bir karşı-hegemonik söylem üretmektedir.



Görsel 5: "Transtrenders" Bölümü Açık Oturum Konsepti (00:58)

Konuya ilişkin bir diğer önemli örnek, "The Left" başlıklı bölümdür. Videoda radikal ve şiddet yanlısı bir solcu olan kedi kız Tabby karakteri ile liberal solu temsil eden ve Tabby'ye göre daha "ılımlı" düşüncelere sahip Justine Tableau karakterinin karşılıklı konuşması sunulmaktadır (Görsel 6). Genel anlamda video, kapitalizm eleştirisi üzerinden çerçevelenmiş olsa da sol düşünce içindeki karşıt argümanların temsiline yer verilmektedir. Tabby ve Justine'in diyalogik atışması, sol içindeki fikir ayrılıklarını da bir mizansen içinde aktarmakta ve izleyiciye bir düşünce alanı sunmaktadır. İki karakter arasındaki diyalog "radikal" olarak tanımlanacak düşünceleri de özünde radikallikten çıkarmakta; daha anlaşılır ve daha kapsayıcı bir sol retorik önermektedir:

- Tabby: Nazileri yumruklamamız gerektiğini mi söylüyorsun?

- Justine: Nazileri protesto etmek için 30.000 kişi ortaya çıkarsa buna gerek kalmayacak diyorum. Fakat bu, 30.000 kişiyi kendi tarafınıza çekmek anlamına gelir ki bunu, ölüm tehditleri savurarak ve komünist propaganda Tweet'leri atarak, 'diyalektik' gibi kelimeler kullanarak ve herkese isimleri telaffuz edilemeyen ve anlaşılmaz fikirleri olan meçhul Avrupalı filozofları okumasını söyleyerek yapamazsınız. Kimsenin anlayamayacağı veya sempati duyamayacağı bir sebep olmadan camları kırmak ve insanların işlerini ve rahat yaşamlarını bırakıp; açlık

ve diktatörlükle ilişkilendirilen bir ekonomik sistem kurmak için bir devrime katılmasını bekleyemezsiniz (ContraPoints 24 Eylül 2017).



Görsel 6: "The Left" Bölümünde İki Farklı Sol Söyleme Sahip Karakterin Karşılıklı Konuşması (02:34)

Kanaldaki diyalojik anlatımdan farklı olarak, bazı içeriklerin de monologlar üzerinden ilerlediği söylenebilir. "Beauty" başlıklı videoda Natalie Wynn, kendisiyle konuşmakta ve kendi isteklerinin altında yatan nedenleri tartışmaktadır. Bu örnek, Keys'in (2022, 61) de ifade ettiği gibi diyaloglar aracılığıyla izleyicideki duygusal hesaplaşmaları teşvik etmektedir. Bu monologların çoğu bireysel deneyimden hareketle toplumsal çıkarımlara doğru bir akışla sonlandırılmaktadır:

Güzelliğin güç olduğunu, güzelliğin politik olduğunu biliyoruz. Eşitsizliğin hâkim olduğu bir toplumda güzellik standartlarının ayrıcalıklı kesimce belirlendiğini biliyoruz. Açık tenli olmanın, güzel, eli ayağı tutan ya da zayıf olmanın siyah tenli, trans, engelli ya da kilolu olmaktan daha çekici görülmesinin haksızlık teşkil ettiğini biliyoruz. Kadın güzelliğinin bu kadar önem arz etmesinin ataerkillik yüzünden olduğunu biliyoruz. Güzellikle olan saplantımızın, reklam ve kozmetik endüstrisi tarafından ve güzellikle alakalı sosyal medya fenomenlerince kışkırtıldığını biliyoruz. [...] Toplumu eleştirme isteklerimizi değiştiremeyebilir fakat bizleri toplumu değiştirme konusunda motive edebilir ve toplumu değiştirmek isteklerimizi değiştirebilir (ContraPoints 22 Mayıs 2019).

Bu anlamda *ContraPoints* kanalında incelenen içeriklerde diyolojik -ve

kimi videolarda da monoloğa dayalı- bir hikâye anlatım tekniği kullanıldığı görülmektedir. Bu strateji, radikallikten çıkarma ve eleştirel mizah öğeleri ile ilişki içindedir çünkü diyalojik unsurların kullanımı özellikle sağ radikal fikirleri yanıtlama ve satirik bir anlatımı güçlendirme üzerinedir. Bu anlatı çeşitli ideolojik pozisyonları temsil eden karakterler üzerinden işlendiği için karakter yaratımı diyalogoğa dayalı anlatımın temelini oluşturmaktadır.

Karakter Yaratma

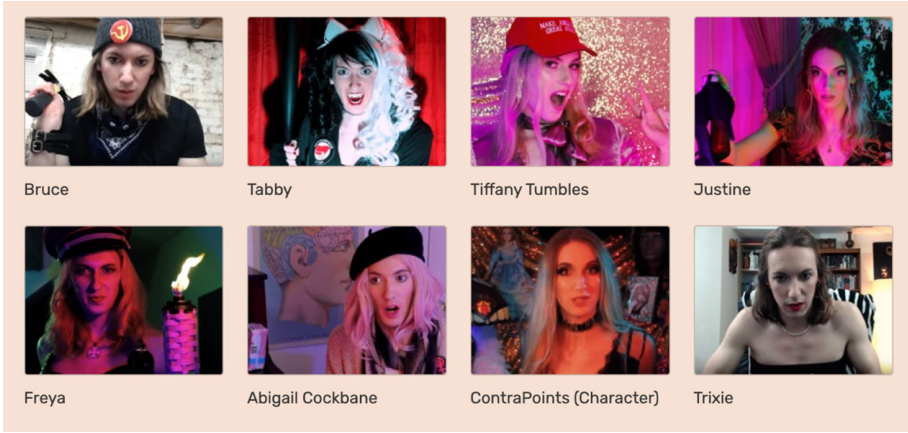
ContraPoints kanalında kullanılan son strateji “karakter yaratma”dır. Videolarda kullanılan karakterlerin hepsi farklı ideolojilerin toplumda, medyada ve siyasi söylemde nasıl tasvir ve temsil edildiğini betimlemektedir (Tablo 2). Bu noktada karakterler özelinde kurulan temsilin “iyi/kötü” veya “doğru/yanlış” gibi didaktik saiklerle değil, argümanları çatıştırma özelinde kurulduğu söylenebilir.

Karakter	Temsil
Dr. Abigail Cockbane	Radikal feminist, transfobik siyaset.
Lady Foppington	18. yüzyıl aristokrati, muhafazakâr sağ.
Tabby	Stalinist radikal sol, antifaşizm.
Freya	Nazizm, faşizm, radikal sağ ve alternatif sağ.
Justine Tableau	Kültürel Marksizm, kuir ve postmodern feminizm.
Tiffany Tumbles	Muhafazakâr sağ ve alternatif sağ. Trump destekçisi.
Jackie Jackson	ABD’li muhafazakâr bir siyasi yorumcu olan Dave Rubin’in parodisidir. Klasik liberalizm, muhafazakârlık.
Baltimore Maryland	Kuir ve postmodern feminizm.

Tablo 2: İncelenen Bölümlerdeki Karakterler ve İdeolojik Temsilleri

Kanalda yaratılan karakterlerin her biri, işlenen konunun merkeze aldığı kişi tipolojilerini belirtmektedir. Karakterlerin söylemleri, davranışları ve dış görünüşleri bu tipoloji özelinde oluşturulmuştur (Görsel 7). Karakterlerin genel olarak alt-right grupların eleştirisi ekseninde inşa edildiği söylenebilir ancak absürtlük ve abartı içeren karakterler genellikle radikal sağ ve solun tipolojilerine aittir.

Örneğin, “The Left” başlıklı videonun hemen başında faşizmi temsil eden Freya karakteri büyük bir topluluk karşısında, beyaz milliyetçiliğini öven bir konuşma yapmıştır. Karakterin konuşma sırasındaki hareketleri ABD eski başkanı Donald Trump’ı anımsatmakta, karakter Nazi üniforması giymekte ve radikal sağ ideolojinin unsurlarını taşıyan bir dil kullanmaktadır.



Görsel 7: *ContraPoints* Kanalındaki Karakterlerin Bir Bölümü

Konuşmasını Nazi Partisi sloganı olan “Hail victory!” (*Sieg Heil-Zaferi Selamlayın*) sözü ile kapatan Freya karakteri, konuşmasından sonra dinleyicileri etkilemiş ve büyük bir alkış almıştır. Ardından sahneye çıkan Tabby karakteri radikal sosyalizmi temsil etmektedir. Anti-faşizm rozeti takmış bir kedi kadın olan Tabby karakteri, dinleyicilere akademik jargonla ve Hegel felsefesine göndermelerle hitap ettiği için kötü karşılanmış, tepki çekmiş ve alay edilmiştir. Seyircilerden beklediği reaksiyonu alamayan Tabby, sinirlenip seyircilere beyzbol sopası ile saldırır. Bu kurgu, özünde faşizm ve Sovyet sosyalizminin tipolojik bir anlatısını vermektedir. Faşist düşüncenin siyaset alanında kullandığı retorik ile kitleleri nasıl etkilediği Freya karakteri üzerinden anlatılırken radikal sosyalist düşüncenin kendi içindeki çelişkileri ve Sovyet sosyalizmi deneyimindeki otoriter tutum da Tabby karakteri üzerinden sunulmaktadır. Böylece karakterlerle kurulan temsil anlatılmak istenen konunun retorikini güçlendirmekte ve temsiller aracılığıyla videolarda politik ifade biçimleri sunulmaktadır. Genel karakter tipolojileri değerlendirildiğinde Kurtović’e göre Wynn, “bu siyasi aşırılıkları karikatürize etmemekte; bunun yerine bunların ne kadar çekici, hatta mantıklı görünebileceğini göstermekte ve daha sonra bu aşırılıkları parçalamaktadır” (2020, 70).

Diğer yandan, kanaldaki karakterlerin hepsi Freya ve Tabby örneğinde olduğu gibi keskin (radikal) ideolojik pozisyonlarda değildir. Örneğin, “Transtrenders” başlıklı videodaki karakterler sadece ideolojik bir pozisyonu değil, farklı kimlik ve cinsel yönelim pozisyonlarını da temsil etmektedir.

Tiffany Tumbles klasik liberal/muhafazakâr değerlere sahip bir trans bireyi yansıtmaktadır. Justine Tableau ise liberal sol eğilimli ve cinsiyet performativizmine inanan bir trans kadını temsil etmektedir. Jackie Jackson ve Justine Tableau karakterleri çok yakın arkadaşlardır ve -“Özgürlük Raporu” isimli mizahi talk show programından hemen sonra- bölüm boyunca Justine Tableau’un oturma odasında politika ve cinsel kimlikler üzerine konuşmaktadırlar. Videoda, karakterler üzerinden kurulan temsiller ile sadece ideolojik pozisyonların değil, ötekileştirilen cinsel kimliklerin de bir sunumu gerçekleştirilmektedir. Diğer yandan karakterlerin söylemleri, kamusal alanda görünür olan transfobik argümanlara da bir cevap niteliği taşımaktadır:

- Justine: Cinsiyet bir dizi harekettir. Buna performatiflik denir. Giyinme şeklin bu, konuşma şeklin bu, senin davranış tarzın, diğer insanlarla ilişkilerin böyle. Geçiş yoluyla biz kadınların hareketlerini alırsın ve bu toplumsal olarak bizi kadın yapar. Biyolojiden veya psikolojiden bağımsız olarak. Şah ve mat transfobikler!

- Tiffany: Cinsellik aynen cinsiyet kimliği gibidir. Bu bir performans değil, bu bir trend değil, bir seçenek değil. Sadece senin kim olduğunun bir parçası ve sen bunu değiştirmek için hiçbir şey yapamazsın. (ContraPoints 1 Temmuz 2019).

Bu bağlamda videolarda, kimi durumlarda ideolojik kimliği, kimi durumlarda da cinsel kimliği ön plana çıkarılan farklı karakterler üzerinden analogiler kurularak kimlik ve siyasetin iç içe geçtiği bir anlatı yaratılmaktadır. Kurtović, bu anlatı tarzı ile Wynn’in “izleyicilerine kasıtlı olarak siyasi görüşlerin kamusal ve özel ifadelerinden oluşan iç içe geçmiş bir oyuncak bebek sunduğunu” (2020, 69) ifade etmektedir.⁴

Sonuç olarak ifade edilen kurgusal karakterler sayesinde kanal hem bir tür retorik oluşturmakta hem de hegemonik temsillere alternatifler sunmaktadır. Böylece karakter tipolojileri ile yaratılan temsiller aracılığıyla radikallikten uzaklaştırma, eleştirel mizah, diyalojik hikâyeye anlatımı stratejileri birbirini tamamlamaktadır. Dolayısıyla kanaldaki konuların, anlatının ve formatın alt-right gruplara ve radikal görüşlere karşı bir karşı-hegemonik stratejisi olarak sunulduğu söylenebilir.

•••

4 Kimlik ve cinsiyet temelli ayrımcılığın da politik nedensellikler taşıdığı düşünüldüğünde Wynn’in yarattığı karakterler, özellikle toplumsal cinsiyet, kuir teori ve postmodern feminizm konuları ekseninde daha geniş bir spektrumda okumalara açıktır. Ancak, bu çalışma doğrudan karşı politik anlatılara odaklandığı için karakterlerin temsil ettiği kimlik ve cinsiyet temelli tartışmalara geniş şekilde değinilmemiştir. Bu konu ekseninde yapılacak farklı tartışmalar konuya anlamlı katkılar sunabilir.

Sonuç ve Tartışma

Günümüzde YouTube, bir eğlence platformu olmanın ötesinde; farklı politik kutupların kendi hegemonik söylemini inşa edebilmesinde de işlevsel bir alan olarak kullanılmaktadır. Antonio Gramsci'nin "mevzi savaşları" ile açıkladığı hegemonya kurma mücadelesinin dijital çağdaki temsili bir örneği olarak alt-right yayıncılar ve *LeftTube* yayıncıları değerlendirilebilir. Özellikle ABD politik atmosferi merkeze alındığında iki ideolojik kutbun, siyasi ve kültürel konumlara sahip olabilmek için YouTube mecrasında bir hegemonya mücadelesi içinde olduğu söylenebilir. Bu kapsamda bu çalışmada bir *LeftTube* yayıncısı olan *ContraPoints* kanalının alt-right ideolojisi karşısında kültürel ve teknik olanaklarıyla nasıl bir karşı-hegemonik strateji geliştirdiğine odaklanılmış ve bu bağlamda *ContraPoints* kanalının anlatı stratejileri nitel metin çözümlemesi tekniği ile incelenmiştir.

Gerçekleştirilen çözümleme sonucunda, *ContraPoints* kanalının alt-right söyleme karşı dört temel karşı-hegemonik stratejisi saptanmıştır. Bunlar, radikal fikirlerin eleştirilmesi ve alternatif düşüncelerin sunulması bakımından *radikallikten çıkarma* stratejisi; radikal olarak tanımlanabilecek düşüncelerin mantıksal ve etik açıdan eleştirilmesi adına ironi, iğneleme ve parodi stratejileri kullanılarak üretilen *eleştirel mizah*; video metin içindeki farklı seslerin, bakış açılarının ve söylemlerin diyaloglarla etkileşiminin sunumu bağlamında *diyalojik hikâye anlatıcılığı* ve son olarak farklı ideolojilerin toplumda, medyada ve siyasi söylemdeki tipolojilerinin oluşturulması bağlamında *karakter yaratma* şeklindedir. Söz konusu dört stratejinin birbirinden bağımsız olmadığı, her stratejinin bir diğerini tamamladığı ve bu bağlamda alt-right söyleme karşı YouTube mecrasında etkin bir sol söylem geliştirildiği söylenebilir. Özellikle, YouTube'daki alt-right yayıncıların kullandığı -Google algoritmalarını kandırmak ve karşı görüşü mizah malzemesi yapma gibi- stratejilerin *ContraPoints* kanalında da kullanılması, "hegemonik" bir aygıt olan sosyal medyanın "karşı-hegemonik" bir pozisyonda kullanımına örnek teşkil edebilir.

Diğer yandan, bu çalışmanın sonuçlarından hareketle, çalışmanın kapsamı dışında kalan ancak tartışılması elzem olan pek çok sorun görünür olmaktadır. Öncelikle her fenomenin olduğu gibi kuramsal çerçevelerin veya ampirik gözlemlerin belirli bir tarihselliği vardır. Mevzi savaşları, organik aydınlar, hegemonya ve karşı-hegemonya kavramları, tartışıldığı dönemdeki tarihsel, kültürel, sosyal ve ekonomik örgütlenmelerden bağımsız değildir. Dolayısıyla, alanyazındaki belirli kuramsal perspektifleri olduğu

gibi alıp, güncel fenomenler üzerinden okumalar yapmak anakronizm tehlikesi taşımaktadır. Bu bağlamda, güncel fenomenlerin teorik çerçevelerin tarihselliğinden kopmadan tartışılması daha tutarlı bir perspektif sunacaktır. Antonio Gramsci'nin ve Raymond Williams'ın sunduğu kavramsal çerçeveler *LeftTube* gibi güncel fenomenleri tartışmada önemli bir teorik zemin sunsa da alt-right ve *LeftTube* gibi oluşumların kendi tarihsel, kültürel, sosyal ve ekonomik nedenselliklerinden uzaklaşmamak gerekir. Dolayısıyla, bu çalışmanın kapsamı dışında olsa da ileride bu konu özelinde yapılacak çalışmalarda "alt-right" ve "yeni sol" fenomenlerini ortaya çıkaran tarihsel, kültürel, sosyal ve ekonomik koşulların da araştırmalara dahil edilmesi önerilir. Kapsam, amaçlar ve sınırlılıklar bağlamında bu çalışmada söz konusu unsurlar eksik bırakılmıştır.

Bir başka önemli nokta, dijital alanın sivil topluma etkisi konusudur. Gramsci'ye göre hegemonyanın kazanıldığı esas alan, sivil toplumdur. Çalışmanın bulgularından hareketle, ortaya konulan dijital alandaki sol söylemin kamusal alana ve sivil topluma etkisi tartışmalı bir konuma gelmektedir. Kamusal sadece mekâna ya da mecraya bağlı bir fenomen değildir; bir mecrayı deneyimlerken tarihsel olarak örgütlenmiş kültürel ve politik tecrübelerin ortaya konulmasıdır. Yeni medyanın ise politik bir kamusal alan olabilme potansiyelinin yanında; güncel konjonktürde yarı-kamusal, fragmanlaşmış, kendi söylemini kendi içinde hapseden ve bizzat politik kamusal alan algılanışını deforme eden (Habermas 2023, 11) bir alan olarak konumlandığı söylenebilir. Bu da *LeftTube/BreadTube* yayıncılarının sivil topluma, kamusal alana ve konvansiyonel siyasete etkisini flu bir konuma getirmektedir. İnternet dünyasındaki kültürel iktidar yarışlarının, kamusal alandaki kültürel iktidar yarışlarından belirli örüntüler taşıdığını ancak birbirinin aynısı olmadığını unutmamak gerekir. Bu etkiyi merkeze alarak ileride yapılacak çalışmalar, konuya ilişkin yeni açılımlar sunacaktır.

Bir diğer önemli soru işareti, kültür savaşının gerçekleştiğinin iddia edildiği kamusal mekân olan YouTube'un kendi ekonomi-politiğidir. Sahiplik yapısı, dijital emek süreçleri ve dijital kapitalizme eklenmiş doğası (Wasko ve Erickson 2020, 142-144; Fuchs 2022, 250-252) bakımından, YouTube'un kendisinin de hegemonik süreçleri kurumsallaştıran bir alan olduğu söylenebilir. Bu bakımdan, *LeftTube* yayıncılarının bir kısmı bu durumu "kapitalizm altında hayatta kalmaya çalışma" (Cotter 2022, 9) olarak tanımlasa da yayıncıların "hegemonik olan" içinde bir karşı anlatı sunma hedefleri birtakım çelişkiler yaratabilir. Bir başka ifade ile YouTube gibi ticari

bir işletme içinde yaygınlık kazanan, metalaşmaya ve artı-değere karşı olan bir sol söylemin kendisi başlı başına bir meta değeri taşıyarak artı-değer üretmektedir. Bu süreç de sol retoriğin işlevselliği ve kendi etik pozisyonu adına çelişkili bir durum yaratmaktadır. Diğer yandan, platform-izleyici ilişkiselliği göz önüne alındığında, söz konusu artı-değeri mümkün kılacak toplumsal ilişkileri kuran “maddi olmayan emek” (Hardt ve Negri 2004, 124) de bu sürece eklenmektedir. Dolayısıyla, mecranın eleştirel ekonomi-politiği, söylemin politik düsturu ile ilişki içindedir ve ileride yapılacak çalışmalarda bu konunun ön plana çıkarılması önerilir.

Sonuç olarak, bütün çelişkili noktalarına rağmen *LeftTube/BreadTube* oluşumlarının karşı-hegemonya potansiyeli, dijital kapitalizm çağında sol söylemin belirli oranda sesini duyurabilmesi için önemli bir noktada bulunmaktadır. Öyle ki, herhangi bir politik eylemin en net devrimci özelliği, geçmişin tutuculuğundan sıyrılabilmesidir. *LeftTube/BreadTube* güncel konjonktürde ABD siyasi ve kültürel atmosferinde görünür olmaktadır. Türkiye ve diğer ülkelerdeki konumu ve potansiyel etkileri -ifade edilen önerilerden hareketle- bu konu ekseninde ileride yapılacak çalışmalarla netlik kazanacaktır.

Kaynakça

- Althusser, Louis. 2013. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çeviren Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Alver, Füsün. 2011. "Eleştirel Kuram Perspektifinden İlk Etkin Alımlayıcı Çalışmaları ve Medya Pedagojisi Çalışmalarına Etkisi." *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (15): 49-71.
- Amin, Shaan. 2019. "Can the Left Win YouTube?" *NewRepublic*, Erişim tarihi 8 Nisan 2023. <https://newrepublic.com/article/154399/can-left-win-youtube>.
- Brecht, Bertolt. 2000. *Bertolt Brecht on Film & Radio*. Çeviren Marc Silberman. Londra: Bloomsbury.
- Chen, Annie Y., Brendan Nyhan, Jason Reifler, Ronald E. Robertson ve Christo Wilson. 2021. *Exposure to Alternative & Extremist Content on YouTube*. Center for Technology & Society.
- Chomsky, Noam. 1997. "What Makes Mainstream Media Mainstream." *Z Magazine* 10 (10): 17-23.
- Cotter, Kelley. 2022. "Practical Knowledge of Algorithms: The Case of BreadTube." *New Media and Society* 0(0): 1-20.
- Cox, Robert Henry ve Albert Schilthuis. 2012. "Hegemony and Counterhegemony." *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization* içinde, editör George Ritzer, 1-4. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd.
- Dechesne, Mark. 2011. "Deradicalization: Not Soft, But Strategic." *Crime, Law and Social Change* 55: 287-292.
- Dellaloğlu, Besim. 2020. *Poetik ve Politik: Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Eagleton, Terry. 2011. *Marx Neden Haklıydı?* Çeviren Oya Köymen. İstanbul: Yordam Kitap.
- Finlayson, Alan. 2022. "YouTube and Political Ideologies: Technology, Populism and Rhetorical Form." *Political Studies* 70 (1): 62-80.
- Fleishman, Jeffrey. 2019. "Transgender YouTube Star ContraPoints Tries to Change Alt-Right Minds." *Los Angeles Times*, Erişim tarihi 18 Nisan 2023 <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-st-transgender-youtuber-contrapoints-cultural-divide-20190612-story.html>.
- Fuchs, Christian. 2010. "Labor in Informational Capitalism and on the Internet." *The Information Society* 26 (3): 179-196.
- Fuchs, Christian. 2018. "Propaganda 2.0: Herman and Chomsky's Propaganda Model in the Age of the Internet, Big Data and Social Media." *The*

- Propaganda Model Today: Filtering Perception and Awareness* içinde, editör Joan Pedro-Carañana, Daniel Broudy ve Jeffery Klaehn, 71-92. London: University of Westminster Press.
- Fuchs, Christian. 2022. *Digital Democracy and the Digital Public Sphere: Media, Communication and Society Volume Six*. New York: Taylor & Francis.
- Gerbaudo, Paolo. 2013. *Twitter ve Sokaklar: Sosyal Medya ve Günümüzün Eylemciliği*. Çeviren Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gramsci, Antonio. 2011. *Hapishane Defterleri. Cilt 1*. Çeviren Ekrem Ekici. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Gramsci, Antonio. 2012a. *Hapishane Defterleri. Cilt 2*. Çeviren Barış Baysal. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Gramsci, Antonio. 2012b. *Hapishane Defterleri. Cilt 3*. Çeviren Barış Baysal. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Habermas, Jürgen. 2023. *Kamusalın Yeni Bir Yapısal Dönüşümü ve Müzakereci Demokrasi*. Çeviren Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hardt, Michael ve Antonio Negri. 2004. *Çokluk*. Çeviren Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Herman, Edward S. ve Noam Chomsky. 1999. *Medya Halka Nasıl Evet Dedirtir: Kitle İletişim Araçlarının Ekonomi Politikası*. Çeviren Berfu Akyoldaş, Tamara Han, Metin Çetin, İsmail Kaplan. İstanbul: Minerva Yayınları.
- Herrman, John. 2017. "For the New Far Right, YouTube Has Become the New Talk Radio." *The New York Times Magazine*, Erişim tarihi 18 Nisan 2023. <https://www.nytimes.com/2017/08/03/magazine/for-the-new-far-right-youtube-has-become-the-new-talk-radio.html>.
- Horgan, John. 2008. "Deradicalization or Disengagement? A Process in Need of Clarity and a Counterterrorism Initiative in Need of Evaluation." *Perspectives on Terrorism* 2 (4): 3-8.
- Im, Hyug Baeg. 1991. "Hegemony and Counter-Hegemony in Gramsci." *Asian Perspective* 15 (1): 123-156.
- Jaques, Cecilia, Mine Islar ve Gavin Lord. 2019. "Post-truth: Hegemony on Social Media and Implications for Sustainability Communication." *Sustainability* 11 (7): 1-16.
- Jasper, Dan. 2023. "The Impact of Social Media on Politics: A Full Overview." *Street Civics*, Erişim tarihi 3 Ekim 2023. <https://streetcivics.com/the-impact-of-social-media-on-politics/>.
- Kellner, Douglas. 2002. "The Frankfurt School and British Cultural Studies: The Missed Articulation." *Rethinking The Frankfurt School: Alternative Legacies Of Cultural Critique* içinde, editör Jeffrey T. Nealon ve Caren Irr, 31-59.

- New York: State University of New York Press.
- Keys, Leika. 2022. "Concepts with Compassion: How ContraPoints Uses the Video Essay Format to Promote Intellectualism and Catharsis." *Aleph, UCLA Undergraduate Research Journal for the Humanities and Social Sciences* 19 (1): 60-70.
- Kırmızısakal, Koray. 2021. "Alt-Right: Trollerin, Memlerin Şöleni." *Gazete Duvar*, Erişim tarihi 2 Nisan 2023. <https://www.gazeteduvar.com.tr/alt-right-trollerin-memlerin-soleni-haber-1510137>.
- Kuckartz, Udo. 2019. "Qualitative Text Analysis: A Systematic Approach." *Compendium for Early Career Researchers in Mathematics Education* içinde, editör Gabriele Kaiser ve Norma Presmeg, 181-197. Berlin: Springer Nature.
- Kurtović, Iva. 2020. "Contrapoints–Performance as Politics on YouTube." *Zbornik Radova Međunarodnog Simpozija Mladih Anglista, Kroatista I Talijanista*, 62-82.
- Lee, Alexander Mitchell. 2021. "Meet BreadTube, the YouTube Activists Trying to Beat The Far-Right at Their Own Game." *The Conversation*, Erişim tarihi 10 Nisan 2023. <https://theconversation.com/meet-breadtube-the-youtube-activists-trying-to-beat-the-far-right-at-their-own-game-156125>.
- Lewis, Rebecca. 2018. *Alternative Influence: Broadcasting the Reactionary Right on YouTube*. Data & Society Research Institute.
- Lydon, Keith. 2020. "Gramsci in the Digital Age: YouTubers as New Organic Intellectuals." *The Graduate Review* 5 (1): 34-45.
- Maddox, Jessica ve Brian Creech. 2021. "Interrogating LeftTube: ContraPoints and the Possibilities of Critical Media Praxis on YouTube." *Television & New Media* 22 (6): 595-615.
- Matamoros Fernandez, Ariadna, Louisa Bartolo ve Luke Troynar. 2023. "Humour as an Online Safety Issue: Exploring Solutions to Help Platforms Better Address This Form of Expression." *Internet Policy Review* 12 (1): 1-40.
- Maupin, Caleb. 2021. *BreadTube Serves Imperialism: Examining The New Brand of Internet Pseudo-Socialism*. Center for Political Innovation.
- Miranda, Shaila, Amber Young ve Emre Yetgin. 2016. "Are Social Media Emancipatory or Hegemonic? Societal Effects of Mass Media Digitization in The Case of the SOPA Discourse." *MIS Quarterly* 40 (2): 303-330.
- Neuman, William Lawrence. 2014. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Londra: Pearson.
- Olaniyan, Akintola ve Ufuoma Akpojivi. 2021. "Transforming Communication, Social Media, Counter-Hegemony and the Struggle for the Soul of Nigeria." *Information, Communication & Society* 24 (3): 422-437.

- Olubunmi, Aborisade Philip. 2015. "The Ambiguous Power of Social Media: Hegemony or Resistance?" *New Media and Mass Communication*, 33: 1-9.
- Padovani, Cinzia. 2018. "Lega Nord and Anti-Immigrationism: The Importance of Hegemony Critique for Social Media Analysis and Protest." *International Journal of Communication*, 12, 27: 3553-3579.
- Phelan, Sean. 2019. "Neoliberalism, the Far Right, and the Disparaging of Social Justice Warriors". *Communication, Culture & Critique* 12 (4): 455-475.
- Reeve, Elle. 2019. "Meet the YouTube Star Who's De-Radicalizing Young, Right-Wing Men." *Vice News*, Erişim tarihi 5 Nisan 2023. <https://www.vice.com/en/article/qvym73/meet-the-youtube-star-whos-de-radicalizing-young-right-wing-men>.
- Ribeiro, Manoel Horta, Raphael Ottoni, Robert West, Virgílio A. F. Almeida ve Wagner Meira Jr. 2020. "Auditing radicalization pathways on YouTube." *FAT*20* içinde, editör Mireille Hildebrandt ve Carlos Castillo, 131-141. New York: Association for Computing Machinery.
- Schiller, Herbert. 1975. "Communication and Cultural Domination." *International Journal of Politics* 5(4): 1-127.
- Singal, Jesse. 2017. "This YouTuber is Figuring Out How to Counter the Alt-Right's Dominance of the Site." *New York Magazine Intelligence*, Erişim tarihi 10 Nisan 2023: <https://nymag.com/intelligencer/2017/10/contrapoints-profile.html>.
- Stoica, Ana-Andreea ve Augustin Chaintreau. 2019. "Hegemony in Social Media and the Effect of Recommendations." *Companion Proceedings of The 2019 World Wide Web Conference* içinde, editor Ling Liu ve Ryen White, 575-580. New York: Association for Computing Machinery.
- Van Laer, Jeroen ve Peter Van Aelst. 2010. "Internet and Social Movement Action Repertoires: Opportunities And Limitations." *Information, Communication & Society* 13 (8): 1146-1171.
- Wasko, Janet ve Mary Erickson. 2020. "YouTube'un Ekonomi Politikası." Çeviren Erdem Yedekci. *Yeni Medya Kuramları II* içinde, editör Filiz Aydoğan, 129-144. İstanbul: Der Yayınları.
- Williams, Raymond. 1990. *Marksizm ve Edebiyat*. Çeviren Esen Tarım. İstanbul: Adam Yayınları.
- Williams, Raymond. 2015. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Wynn, Natalie. 2018. "Natalie Wynn, ContraPoints - XOXO Festival 2018" *You Tube*, 30 Ağustos 2023. https://www.youtube.com/watch?v=0Ix9jxid2YU&ab_channel=XOXOFestival.
- Zijp, Dick. 2022. "Those Who Laugh as a Body Today, Will March as a Body

Tomorrow: Critical Comedy and the Politics of Community." *European Journal of Cultural Studies* 25 (2): 422-437.

İncelenen İçerikler

- ContraPoints. 2017. "Decrypting the Alt-Right: How to Recognize a F@scist." YouTube, Erişim tarihi 15 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=Sx4BVGPKdZk&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2017. "The Left." YouTube, Erişim tarihi 10 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=QuN6GfUix7c&t=152s&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2017. "What's Wrong with Capitalism (Part 1)." YouTube, Erişim tarihi 10 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=gJW4-cOZt8A&t=325s&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2018. "Incels." YouTube, Erişim tarihi 9 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=fD2briZ6fB0&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2018. "Jordan Peterson." YouTube, Erişim tarihi 12 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=4LqZdkkBDas&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2019. "Transtrenders." YouTube, Erişim tarihi 18 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=EdvM_pRfuFM&t=63s&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2019. "Beauty." YouTube, Erişim tarihi 20 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=n9mspMJTNEY&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2019. "Men." YouTube, Erişim tarihi 9 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=S1xxcKCGljY&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2021. "J.K. Rowling." YouTube, Erişim tarihi 2 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=7gDKbT_l2us&ab_channel=ContraPoints.
- ContraPoints. 2021. "Envy." YouTube, Erişim tarihi 25 Nisan 2023. https://www.youtube.com/watch?v=aPhrTOg1RUK&ab_channel=ContraPoints.

Kitap İncelemesi

Medya ve Kadın Üzerine Yeni Bir Kitap

A New Book on Media and Women

S. Ruken ÖZTÜRK

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-7058-8132>

rozturk@ankara.edu.tr

Öz

Bu yazıda Çağla Kubilay ile Nalan Ova editörlüğünde çıkan *İki Binli Yıllarda Medya ve Kadın* isimli kitap incelenmiştir. Üç bölümden oluşan ve dokuz makaleyi içeren kitabın yazarları, medya ve kadın çalışmaları literatürünü, geleneksel ve dijital mecraları farklı bağlamlarda tartışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Medya, kadın çalışmaları, toplumsal cinsiyet

•••

Abstract

This book review examines a new edited volume entitled *İki Binli Yıllarda Medya ve Kadın* (*Media and Women in the 2000s*), by Çağla Kubilay and Nalan Ova. The volume comprises three sections and nine articles, each of which addresses media and women's studies literature and discusses women in traditional and digital media in different contexts.

Keywords: Media, women's studies, gender

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi • 10(2) • güz/autumn: 245-250

Kitap İncelemesi

İki binli Yıllarda Medya ve Kadın (2023)

Editörler: Çağla Kubilay, Nalan Ova

Paradigma Akademi, 2023, 320 sayfa

Dünyada feminist hareketin 1970'lerdeki gelişmesine paralel olarak Türkiye'deki bilimsel çalışmalarda da kadın araştırmaları bağlamında çeşitli katkıların sunulduğunu görüyoruz. Şüphesiz kadın çalışmaları alanında 1980'lerden günümüze yazılmış birçok kitap ve makale bir çırpıda sayılabilir. Ama özelden iletişim çalışmaları ile kadın çalışmalarına bağlayan en yakın tarihli İki Binli Yıllarda Medya ve Kadın (2023) başlıklı kitap, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden Çağla Kubilay ile Süleyman Demirel Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden Nalan Ova'nın uzun bir süreye yayılan emekleriyle yayımlandı. Dergimizi yayına hazırlarken çıktığını öğrendiğimde ben de bir değerlendirme yazısı yazmak istedim. Üç bölümdeki dokuz makaleden oluşan çalışma, sekiz farklı araştırmacının yazılarını içeriyor.

Medya ve kadın konularını ortak paydada birleştiren kitabın "Medya ve Kadın Literatürüne Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Bakmak" başlıklı ilk bölümü iki araştırmadan oluşuyor. Bu noktada çalışmadaki tüm makalelerin değerli olduğunu belirterek kendi ilgi alanım nedeniyle kitaptaki bazı metinlere biraz daha yakından bakacağımı söylemek istiyorum. Bu araştırmalardan birincisi kitabın editörlerinin Çağdaş Ceyhan'la birlikte yazdıkları "Türkiye'de Medya ve Kadın Konulu Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı ilk yazı. Bu ortak yazarlı çalışma mevcut literatürü ortaya koymak, literatürdeki değişimleri değerlendirerek yoğunlaşılacak ve eksik kalan noktaları tartışmak amacıyla yola çıkmış. Çalışmada, Ulusal Tez Merkezi'nden "kadın", "toplumsal cinsiyet" ve "medya" anahtar sözcükleri ile taranarak (başlangıcından Temmuz 2022'ye kadar) ulaşılan 508 tez inceleniyor. Yapılan araştırmada Türkiye ölçeğinde iletişim alanının kadın çalışmalarıyla bulunduğu lisansüstü tezlerin ilkinin 1985 yılına tarihlendiğini görüyoruz. Bu anlamda lisansüstü tezlerden gelen birikimin Türkiye'de kırk yıla yaklaştığını söylemek mümkün. İncelenen tezlerin büyük kısmının yüksek lisans tezi olması, doktora tezlerinin azınlıkta kalması doğal ancak tezlerin önemli bir çoğunluğunun kadınlar tarafından hazırlanması ile medya ve kadın temalarına kadınların daha fazla ilgi göstermesi, dikkate değer bir veri. Danışmanların cinsiyet dağılımlarına bakıldığında, yazarlarınki kadar büyük bir fark olmasa da aynı sonuca ulaşılmış ve kadın akademisyenlerin ağırlıkta olduğu saptanmış (306/197). Yıllara göre dağılımda tezler 2008'den sonra artmış, 2019 yılında ise 103 gibi önemli bir sayıya ulaşmış. Tezlerin

üniversitelere göre dağılımına dikkat ettiğimizde ise ilgili konuda en çok araştırmanın Marmara Üniversitesi'nde hazırlandığını (yüzde 12,6) sonrasında Ankara ve İstanbul Üniversitelerinin ağırlığı (yüzde 8,5) eşit bir şekilde paylaştığını görüyoruz. Anabilim dalları açısından bakıldığında (bu durum temalara da işaret etmekte) en çok tezin radyo-televizyon ve sinemayı içeren anabilim dallarında (yüzde 30,5), ardından ise gazetecilikle ilgili alanlarda (yüzde 24,8) yazıldığını söylemek mümkün. Metodolojik açıdan tezlerde büyük çoğunlukta içerik üzerine yoğunlaşmış, en çok da sinema alanında kadın temsilleri çalışılmış. Bu çarpıcı inceleme bize burada yer veremediğim birçok şey söylüyor aslında, özellikle de hangi alanlarda araştırmalara ihtiyaç olduğunu. Kitabın ilk makalesi bu anlamda toplumsal cinsiyetle ilgilenen ve iletişim alanında çalışmak isteyen araştırmacılar için önemli bir kaynak ve yol gösterici. İlk bölümün "İletişim Çalışmaları Alanında Kadın Araştırmacıların Görünmezliği: Matilda Etkisi" başlıklı diğer yazısında ise Çağla Kubilay, bilim kadınlarının etkinliğini Matilda etkisi kavramı üzerinden tartışma konusu ediniyor. Bu doğrultuda makalede, kadınların bilimsel alandaki katkılarının görmezden gelindiğini ya da bu katkılara yeterince değer verilmediğini savunan Matilda etkisi kavramını Türkçe literatür açısından ön plana çıkarma ve alana ilişkin genel bir değerlendirme yapma amacıyla hareket ediliyor. Matilda etkisinin kavramsal tartışmasına ve dünyada Matilda etkisini konu edinen çalışmalara ilişkin geniş bir perspektif sunan yazıda, Türkiye'deki iletişim çalışmalarındaki bilimsel bilgi üretimi ve toplumsal cinsiyet yanlılığı bağlamındaki sorgulamaların eksikliğine dikkat çekiliyor.

Medya ve kadın konusunda başvuru kaynağı olacağını düşündüğüm kitabın "Dijital Mecralarda Kadın: Deneyim Alanları ve Feminist Teori Üzerine Tartışmalar" başlıklı ikinci bölümünde üç çalışma yer alıyor. Bunların ilkinde "Alternatif Bir Kamusal Alan Olarak Webloglar: Kadınların Blog Yazma Deneyimleri" başlığıyla Seray Ulusoy-Selvi kadınların blog deneyimlerine odaklanıyor, dijital birer mecra olarak kadınlar için blogları feminist karşıt kamusal alan penceresinden ele alıyor. Bu amaca uygun olarak derinlemesine görüşme tekniği ile bloglarda kadınların "kendilerini nasıl ifade ettiklerini, ne amaçla blog yazdıklarını ve blogları ziyaret ettiklerini ve ayrıca bloglarda etkileşim için kullandıkları ortamları" sorguluyor. Yanıt aradığı sorular doğrultusunda blogların feminist karşıt kamusal alanla benzer özellikler taşıdığını bizlere gösteriyor. Bölümün "Feminist Mecralarda Kesişimsellik Tartışmaları" başlıklı ikinci çalışmasında Çiğdem Yasemin Özkan ve Fırat Berksun son dönemde sıklıkla tartışma konusu edilen "kesişimsellik" kavramını *5Harfliler* ve *Çatlak Zemin* adlı internet sitelerindeki 31 yazı

üzerinden ele alıyor ve tematik analizle dört başlık altında inceliyor. Makalede, kavramın feminist hareket içinde ne tür nitelemelerde kullanıldığını belirlemek amacıyla, kesişimselliğin tartışmalarda nasıl genişlediği, akademideki tartışmaların reel siyasete nasıl yansıdığı ve feminist hareket içinde kavramın nasıl kullanıldığı değerlendiriliyor. Yapılan değerlendirme ile kesişimsellik tartışmalarının yoğunlaşmalarını ve sınırlılıklarını geliştirme yönünde adım atılıyor. İkinci bölümün son yazısı Buğrahan Demirci'nin "Radikal Feminist Hak Arayışının Neoliberal Tahakküme Uğratılması: Türkiye Merkezli Şirketlerin 'Cinsiyet Eşitliği' Çalışmalarının İdeolojik Bağlamda İncelenmesi" başlıklı çalışması. Demirci, araştırmasında Türkiye'deki büyük holdinglerin kadın odaklı kampanyalarına çevrimiçi ortamda ulaşarak kadın hareketinin kazanımlarının piyasa mantığına nasıl eklemelendiği sorusuna cevap arıyor. Türkiye'deki on büyük holdingin kadın haklarıyla ilgili proje, reklam, yayın gibi çalışmalarını ideolojik olarak çözümleyen ve neoliberal dönemde sermayenin feminizme bakışını gözler önüne seren bu yazıda, kadınların taleplerinin görünmez kılındığı sonucuna ulaşıyor.

2000'li yıllarda medya ve kadın üzerine odaklanan çalışmanın dört yazı içeren üçüncü bölümü ise "Geleneksel Mecralarda Kadın: Öznellik, Toplumsal Denetim ve Şiddet" başlığını taşıyor. Yukarıda da belirttiğim ve ilgi alanım nedeniyle daha fazla yoğunlaşmak istediğim ikinci çalışma bu bölümün ilk makalesi. "Kimlik, Öznellik ve Toplumsal Sınırlar: Sinemada Kadın İmgeleri" başlıklı makalesinde Sinem Evren Yüksel, son on yılda sinemamızda kadın karakterleri öne çıkaran iki erkek, iki kadın yönetmene ait dört film inceliyor: *Hayatboyu* (Aslı Özge, 2013), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015), *Kor* (Zeki Demirkubuz, 2016) ve *Bağlılık Aslı* (Semih Kaplanoğlu, 2019). Makale, bu filmlerin cinsiyetçi bir söylem üretip üretmediğine, kadınları kalıplarla anlatıp anlatmadığına, kadın öznelliğine, kadının toplumsal konumuna, arzusunun denetimine, aileyle, annelikle ilişkilerine odaklanıyor; sinemada kadının temsilini ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin söylem inşasını tartışmaya açıyor. Araştırmada *Kor*'un kadını arzu nesnesi ile kurban olması bağlamında işlediği ve anlatının çözümsüz bir rutinle bittiği, *Bağlılık Aslı* filminin ise kadını kutsal annelikle sınırlamaya çalıştığı vurgulanıyor. Burada kimi filmlerin karşı bir söylem kurabileceğini, eleştirel açıdan bakabileceğini, aileyi ya da anneliği sorgulamamızı sağlayabileceğini unutmamak gerekir. Aslı Özge de Senem Tüzen de filmlerinde, kadınların, erkeklerin yarattığı sistemde kapana kısılmışlığına, öznelliklerinin parçalanmışlığına işaret eder. Bunlara ek makalede, *Ana Yurdu* filminin ataerkil söylemi içselleştiren kadınların bu sistemi nasıl sürdürdüğünü açığa çıkaran eleştirel ve kutsal annelik mitini

sorgulayan yaklaşımına dikkat çekiliyor. Yüksel vurgulamasa da bir adım ileriye giderek bu mitin filmde yerle bir edildiğini söyleyebilirim. Çözümleme sonucunda ulaşılan diğer bir nokta ise *Bağlılık Aslı* filminde, kadının mutluluğunun annelikte, gelenekte ya da özde olduğu gibi bir kapanmayı sunduğu tespitidir. Bölümün “Yazılı Basında Kadına Yönelik Şiddetin Sunumu: Erken Yaşta ve Zorla Evlilikler” başlıklı ikinci yazısında Nalan Ova, kadınların ve kız çocuklarının erken yaşta ve zorla yaptığı evliliklerin ulusal basında nasıl temsil edildiğini inceliyor. Toplumsal duyarlılık sağlanmasına ve kamu politikalarının üretimine ilişkin haberlerin tutumunu sorguluyor. van Dijk’ın eleştirel söylem yaklaşımı bağlamında yapılan analizde, hak odaklı habercilikten uzak, kadınların ve kız çocuklarının “mağdur kurban” ya da “aşık kadın” olarak temsil edildiğine dair dikkat çekici bir söylem inşası olduğu saptaması yapılmış. “Yasaklar ve Serbestlik Kıskaçında Haber Medyasında ‘Üniversitelerde Başörtüsü’ Sorunu” başlıklı bir sonraki makale, Nalan Ova ile Çağla Kubilay, uzun yıllara yayılan “üniversitelerde başörtüsü” sorununu merkeze alıyor. Bu yasağın 2013’te kaldırıldığını da hatırlayacak olursak yazarlar, özellikle 2008-2013 yılları arasındaki beş yıla odaklanarak yaşanan tartışmaları *Hürriyet*, *Birgün* ve *Milli Gazete* üzerinden okuyor. Bu üç farklı eğilime sahip gazetenin çözümlenmesi sonucunda, haberlerinin “laiklik ilkesi ekseninde başörtüsü sorunu ve toplumsal ve siyasal alanı kutuplaştırıcı bir mesele olarak başörtüsü sorunu” şeklinde, iki tema bağlamında ele alındığı tespiti dikkat çekici. Kitabın ve bu bölümün son yazısı Çağla Kubilay’a ait. “İslami Muhafazakâr Kadın Yazarların Perspektifinden Kürtaj Tartışması” başlıklı makalede Kubilay, kürtaj konusunun İslamcı kadın yazarlar tarafından nasıl tartışıldığını analiz ediyor. Yazar, kürtaja karşı çıkmak ya da savunmak şeklinde oluşan iki kutup arasında kalan İslamcı kadın yazarların iki gruba da dahil olmadıklarına ve özgül konumlarına vurgu yapıyor. Bu konumlanma doğrultusunda araştırmada, İslamcı kadın yazarların hem kürtaj yasağını savunan İslami kadının erkek egemen anlayışına hem de kürtaj hakkını savunan seküler tarafın kadınlarına karşı duruşları ayrıntılı bir biçimde ele alınıyor.

Kitabın ilk yazısında da gösterildiği gibi medya ve kadın üzerine en çok tez sinema alanında ve kadın temsilleri üzerine yazılmış. Nitekim bu yoğunluk şüphesiz sadece tezler için değil çok sayıda makale için de geçerlidir. Bu derleme kitapta yer alan sinema yazısı ve diğer makalelerde, temsil/içerik incelemelerinde yoğunluğun olduğunu görüyoruz. Bu bağlamda *İki Binli Yıllarda Medya ve Kadın* kitabı alandaki sorunlara ve boşluklara işaret etmesi bakımından gelecekte yapılacak çalışmaların yönelimlerinin belirlenmesinde

etkili olacaktır. Bununla birlikte kitabın ilk makalesinde yazarların da dikkat çektiği gibi medya ve kadın çalışmalarında hem üretim hem de izleyici/alımlama aşamalarına dair sorgulamalar yapmanın ekonomik ve kültürel pratikler içerisindeki işleyişi bütünlüklü görmede fayda sağlayacağı kesindir. Ancak bu noktada temsil araştırmalarının öneminin yüksek olduğunu ve daha da derinleşerek sürmesi ihtiyacını da ifade etmek gerekir. Temsil; eleştirel bakabilmemiz, farkında olabilmemiz ve sorgulamamız açısından bize çok şey söylüyor. Yeni yapılacak çalışmaların bu kitapta işaret edilen ve ortaya konan eksikleri doldurma yönünde adım atması şüphesiz literatüre olumlu katkılar yapacaktır.

Bu Sayıdaki Yazarlar

Aygün Şen

aygunsen007@gmail.com

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır. Yazar, Yerli sineması, toplumsal cinsiyet ve sinema, anime ve sinemada ekoeleştiri alanlarında çalışmalarını sürdürmektedir.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6438-1426>

•••

Azime Cantas

azimecantas@hotmail.com

Azime Cantas, 2007 yılında Selçuk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olduktan sonra İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans programlarını tamamladı. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda "Yeni Türk Sinemasında Minör İzdüşümler" başlıklı tezi ile doktora mezun oldu. Öğrenciliği sırasında yönetmenliğini yaptığı Hürriyet Mimarı isimli belgesel ve Guernica isimli kısa film çalışmalarıyla çeşitli ulusal ve uluslararası film festivallerine katıldı. 2023 yılında yayınlanan Filozof Yönetmenler kitabının editörlüğünü yaptı. Afyon Kocatepe

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

Üniversite Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü'nde akademisyen olarak görev yapmaktadır.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9356-3050>

•••

Çilem Tuğba Koç

takdag@erciyes.edu.tr

Çilem Tuğba Koç, Erciyes Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde Doçent Doktor olarak görev yapmaktadır. İngiltere'de Londra Metropolitan Üniversitesi'nde bir yıl süreyle, doktora tez sürecinde misafir araştırmacı olarak bulunmuştur. Asıl çalışma alanı, doktora tez konusu da olan kadın dergileri üzerinden kadın modernleşmesidir. Koç, halen Youtube'daki çocuk influencerlar üzerine olan TÜBİTAK 1001 projesini yürütmektedir. Erciyes Üniversitesinde Çocuk ve Medya, Popüler Kültür ve İletişim, Medya ve Kadın Çalışmaları derslerini vermektedir. Yayınları arasında "Yeni Medya'da Çocuk Haberciliği: Milliyet Çocuk, Hürriyet Çocuk ve Ciccice Çocuk Deyince Sayfalarının İncelenmesi", "Müzik ve İdeoloji: Türkiye'de Popüler Kültür ve Popüler Müzik", "Cinsiyetçi Online Yeni Medya: Türkiye'de Haber Sitelerindeki Haberlerin İncelenmesi" isimli çalışmalar bulunmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3479-4035>

•••

Eren Yüksel

erennyuksel@gmail.com

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı üniversiteye bağlı Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını ve doktoraasını tamamladı. Halen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde Doçent olarak çalışmaktadır. Akademik ilgi alanları arasında toplumsal cinsiyet çalışmaları, erkeklik çalışmaları, Türkiye sineması, sinema tarihi ve film kuramları yer almaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1299-7517>

•••

Gökhan Atılğan

atilgan@media.ankara.edu.tr

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. *Kemalizm ile Marksizm Arasında Geleneksel Aydınlar: Yön-Devrim Hareketi*, *Behice Boran: Öğretim Üyesi, Siyasetçi, Kuramcı* kitaplarının yazarı. *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler ve Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* kitabının

editörlerindedir. Çalışma alanları; Marksist düşünce, Türkiye siyaseti ve Türkiye’de kültürel hayat.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1569-1110>

•••

S. Ruken Öztürk

rozturk@ankara.edu.tr

S. Ruken Öztürk Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde öğretim üyesidir. 2004’te iletişim alanında Doçent unvanı aldı, 2010’da Profesör oldu. Sinema alanında yayınları bulunmaktadır ayrıca kadın çalışmaları da özel ilgi alanıdır. *İLEF Dergisi*’nin ve *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*’nin kurucuları arasındadır. Yakın zamanda Türkiye’de sinema sanatındaki sansür üzerine kitapları yayımlandı.

<https://orcid.org/0000-0002-7058-8132>

•••

Tunç Boran

tuncboran@hotmail.com

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nden mezun oldu. Sosyoloji alanında Yüksek lisans, tarih alanında doktora yaptı ve Doçentliğini sinema alanından aldı. Çok sayıda tarihi belgesel film ve kısa filmde yönetmenlik yaptı. Belgesel sinema ve sinema tarihi alanında kitaplar ve makaleler yazdı. Halen Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi’nde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3055-0690>

•••

Turancan Şirvanlı

turancan.sirvanli@kocaeli.edu.tr

18 Ekim 1991 yılında Ankara’da doğdu. İlk/ortaokul ve lise öğrenimini Ankara’da tamamladı. 2017 yılında Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Basın ve Yayın Bölümü’nden mezun oldu. 2014 ile 2015 yılları arasında öğrenci değişim programı kapsamında Polonya’da University of Warsaw Faculty of Journalism’de eğitim gördü. Ertesi sene, *Hürriyet* gazetesinde staj yaptı. 2020 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basın ve Yayın Anabilim Dalı’nda yüksek lisansını tamamladı. 2019 yılında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’ne Araştırma Görevlisi olarak atanan yazar, aynı üniversitede Gazetecilik ve Medya Çalışmaları Programı’nda doktora eğitimine devam etmektedir. Alternatif medya, dijital gazetecilik ve medya sosyolojisi üzerine çalışmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7286-3070>

Yazı Teslim Kuralları ve Yayın Süreci

1. Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar öncelikle Editör tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanların yazar adları gizlenir ve Editör ve / veya Yayın Kurulu üyelerinin görüşü doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hiçbir şekilde hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz.
2. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu nihai kararını raporlar üzerinden verebilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu'nun eleştiri, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar.
3. Dergiye gönderilecek yazılar, dipnotlar ve kaynakça dahil 8000 sözcüğü geçmemelidir.
4. Dergiye gönderilecek yazılara ortalama 150 sözcükten oluşan özet, 5 anahtar sözcük ve başlıklar Türkçe ve İngilizce olarak eklenmelidir.
5. Yazıya ek olarak yazarın kısa biyografisi ve iletişim bilgileri gönderilmelidir.

6. Gönderilen metinde yazarın kimliğini ifşa edecek ibarelerden kaçınılması gerekmektedir.
7. Yazı teklifleri yazarın adı, çalışmanın adı, çalışmanın tek cümlelik özetini içeren bir ileti ile gönderilmelidir.
8. Yazı teslimi ve dergiyle ilgili her türlü iletişim için editor@ilefdergisi.org adresi kullanılabilir.
9. *İLEF Dergisi'*nde yer alacak tüm yazıların metin içi referansları ve kaynakçaları Chicago Referans Formatı'na uygun olarak gösterilmelidir. Bunun için Kaynak Gösterme Formatı sayfamıza bakabilirsiniz.
10. Yazıda kullanılan başlıklar kısa ve net olmalıdır.
11. Yazılar doc ya da docx uzantılı dosyada Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve çift satır aralığıyla yazılmalıdır. Dipnotlar 9 punto ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır.
12. Yazının ana başlığı ve ara başlıklar, kalın ve sözcüklerin ilk harfleri büyük olmalıdır.
13. 40 sözcüğü geçen alıntılar, paragraftan bir santim içerde, blok halinde, tek satır aralığında ve 11 punto ile yazılmalıdır.
14. Alıntı yapıldığı durumlarda kaynaklar, tablo ve figürlerin altına yazılmalıdır.
15. Yayına hazır eserler için yazardan onay alınır.
16. Her bir yazara derginin basılı kopyasından birer adet gönderilir.
17. Yukarıdaki kurallara uymayan yazılar, gerekli düzenlemeler yapıldıktan sonra değerlendirme sürecine kabul edilir.

Kaynak Gösterme Formatı*

Referans Kuralları

Metinler Chicago formatının author-date sistemine göre düzenlenmelidir. Metin içinde atıflar yazarın ya da yazarların soyadı, eserin yayın tarihi ve sayfa numarası şeklinde gösterilmelidir. Metine eklenecek notlar ise sayfa sonunda dipnot olarak verilmelidir. Çalışmanın sonunda atıf yapılan eserleri içeren kaynakça alfabetik sıraya göre oluşturulmalıdır.

Kitap

Tek yazar

Metin içinde

(Kışlalı 2011, 55)

Kaynakçada

Kışlalı, Ahmet Taner. 2011. *Siyaset Bilimi*. Ankara: İmge Kitabevi.

İki ya da daha fazla yazar

Metin içinde

(Horkheimer ve Adorno 2014, 125-27)

(Hall vd. 2005, 96)

Kaynakçada

Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno. 2014. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çevirenler Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. Ankara: Kabalıcı Yayınevi.

Hall, Stuart, Doothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis. 2005. *Culture Media Language*. New York: Routledge.

Kitap Bölümü

Metin içinde

(Atılğan 2015, 291-92)

(Hall 1993, 80)

Kaynakçada

Atılğan, Gökhan. 2015. "İdeoloji." *Siyaset Bilimi* içinde, editörler Gökhan Atılğan ve E. Atilla Aytekin, 285-98. İstanbul: Yordam Kitap.

Hall, Stuart. 1993. "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü." Çeviren Mehmet Küçük. *Medya İktidar İdeoloji* içinde, editör Mehmet Küçük, 77-127. Ankara: Ark Yayınevi.

E-kitap, Çevrimiçi Kaynaklar

Çevrimiçi olarak referans gösterilen kitaplar için, referans URL veya veri tabanının adını ekleyiniz. Diğer e-kitap türleri için formatı adlandırınız. Sayfa numaraları yoksa metinde bir bölüm başlığı ya da bölüm gösterilebilir.

Metin içinde

(Mutlu 2008, 123-28)

(Kurland and Lerner 1987, bölüm 10, belge 19)

Kaynakçada

Mutlu, Erol. 2008. *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ayraç. Kindle.

Kurland, Philip B. ve Ralph Lerner, ed. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Dergi Makalesi

Metin içinde

(Karagöz-Kızılca 2016, 81)

Kaynakçada

Karagöz-Kızılca, Gül. 2016. "Osmanlı/Türk Basın Tarihi Yazımı Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme." *İlef Dergisi* 3 (1): 71-90.

Online dergi

Varsa DOI (Digital Object Identifier) numarasını belirtiniz. DOI numarası yoksa URL adresine yer veriniz.

Metin içinde

(Işık ve Eşitti 2016, 656-57)

Kaynakçada

Işık, Mehmet ve Şakir Eşitti. 2016. "I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergibilimsel İncelenmesi." *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 70, no. 3 (Güz): 655-82. https://doi.org/10.1501/SBFder_0000002366.

Işık, Mehmet ve Şakir Eşitti. 2016. "I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergibilimsel İncelenmesi." *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 70, no. 3 (Güz): 655-82. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/ausbf/article/view/5000149467>.

Gazete ya da Popüler Dergide Makale

Metin içinde

(Çevikgöz 2016)

(Dündar 2016, 11)

Kaynakçada

Çevikgöz, Ünal. 2016. "Kent ve Göç." *Radikal*, 8 Şubat 2016. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/unal-cevikoz/kentler-ve-goc-1506875/>.

Dündar, Can. 2016. "Sevgili Cumhuriyet Okuru Bugün 8 Şubat Pazartesi." *Cumhuriyet*, 8 Şubat 2016.

Yayımlanmamış Tez

Metin içinde

(Akçay 2015, 99-100)

Kaynakçada

Akçay, Ebru. 2015. "Edebi Edebiyata Karşı Edepli Edebiyat: Hidayet Romanlarında Propaganda Unsurlarının İncelenmesi." Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi.

Web sitesi

Yayımlanma veya gözden geçirme tarihi listelenmeyen bir kaynak için yıl yerine t.y. ("tarih yok") kullanılmalıdır. Bununla birlikte erişim ya da son değişim tarihi eklenmelidir.

Metin içinde

(Google 2019)

(Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, t.y.)

Kaynakçada

Google. 2019. "Gizlilik Politikası." Gizlilik ve Şartlar. Son değişim tarihi 22 Ocak 2019. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi. t.y. "Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakkında." Erişim tarihi 1 Nisan 2019. <http://ilef.ankara.edu.tr/fakulte-hakkinda/>.

Daha fazla ayrıntı ve İngilizce makaleler için bkz:

For more detailed and English article usage, refer to The Chicago Manual of Style Author-Date,

https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-2.html

Paper Submission Rules and Publication Process

1. The submitted manuscript is assessed by the journal editor for an initial decision. If the manuscript is regarded as suitable for the journal, then it is sent to two peer-reviewers competent in the relevant field of study, providing the anonymity of the author.
2. Peer-reviews are archived for two years. If only one of the peer-reviews are positive, the manuscript can be sent to a third peer-reviewer, or a final decision can be made by the editorial board regarding the peer-reviews.
3. The manuscript should be no more than 8000 words including the citations and the bibliography.
4. An abstract consisting of at most 150 words and 5 keywords in English and Turkish should also be provided with the manuscript.
5. A short biography and the contact information of the author should also be submitted.
6. Any indication that could expose the identity of the author should be avoided.
7. Submissions should be attached to a mail including the name of the author, the name of the article and a one-sentence summary of the manuscript.

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

8. For further communication please contact editor@ilefdergisi.org.
9. All citations should be made using Chicago-Style 16th Edition: <http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>.
10. The titles and section-headings in the manuscript should be brief and clear.
11. The manuscript should be typed in Times New Roman, 12 pt with double-spacing. The endnotes should be in Times New Roman, 9 pt with single-spacing. The manuscript should be sent in .doc or .docx formatted files.
12. The main title of the manuscript should be written in capital bold letters. The section-headings should be written in bold letters with only the first letters of the words capitalized.
13. If quotations have more than 40 words, a block quotation should be used. The quotation should begin on a new line and it should be indent 1 cm. from the left margin. The entire quotation should be 11pt with single-spacing.
14. The source should be indicated below the cited table/figure.
15. The author is asked for a final approval prior to publication.
16. A printed copy of the journal is sent to authors.
17. Manuscripts that do not comply with these requirements can be accepted for evaluation only after necessary changes are made.

Reference Style

Ilef Journal's documentation style follows The Chicago Manual of Style, chap. 15. Manuscripts should be prepared according to Chicago Author-Date system with footnote.

For a quick guide, see

https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-2.html.

S. Ruken Öztürk

From the Editor

Gökhan Atılğan

Supporting the Arts: A Study on the Bourgeoisie and Arts

Çilem Tuğba Koç

Katılımcı Sözlüklerde Mizojinik Görünümler

Eren Yüksel

Migrant Cinema as a Trauma Experience

Azime Cantaş

The Film Ghosts and Becoming-Woman in Minor Cinema

Aygün Şen

Indigenous Cinema and the Indian Resisting the Vanishing: *Smoke Signals*

Tunç Boran

(Not) Doubting Canonical Cinema Historiography: A Few Corrections to Nazım Hikmet's Filmography

Turancan Şirvanlı

A Reading of Cultural Position Wars on YouTube through LeftTube Broadcasters: The Case of ContraPoints

Book Review

S. Ruken Öztürk

A New Book on Media and Women