



ankara üniversitesi ilef dergisi • 2018.5.1 • bahar/spring

Özgür Yaren

From the Editor...

Articles

Pelin Aytemiz

The Wide Open Windows of Cholera Street:
On the Light and Sound Leaking
Through/To the Private Space

Aygün Şen

Ecological Justice and Ecocriticism in
Science Fiction Cinema

Emine Uçar İlbuğa

Experiences of Watching Cinema
in Antalya in 60's and 70's

Şafak Etike

The Cultural Turn: A Discussion on the Effect
of Postmodernism on
Critical Communication Studies

Özgür Yaren

Editörden

Makaleler

Pelin Aytemiz

Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman'ı:
Kolera'nın Sokağa Açılan Pencereleeri ve
Mahreme/Mahremden Sızan Işık ve Ses Üzerine

Aygün Şen

Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet
ve Ekoleştirir

Emine Uçar İlbuğa

1960-1970'li Yıllarda Antalya'da
Sinema İzleme Deneyimleri

Şafak Etike

Kültürel Dönemeç: Postmodernizmin
Eleştirel İletişim Çalışmalarına Etkisi Üzerine
Bir Tartışma



2018.5.1

bahar/spring



© 2018 • 5(1) • bahar/spring

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>



© 2018 • 5(1) • bahar/spring

ISSN: 2148-7219

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

Özgür Yaren

Editör Yardımcıları/Assistant Editors

Ezgi Kaya
Mehmet Pelivan

Yayın Kurulu/Editorial Board

Cenk Saraçoğlu
Eren Yüksel
Gül Karagöz Kızılcı
Jale Özata Dirlikyapan
Özgür Yaren
S. Ruken Öztürk
Çağla Kubilay Kamiloğlu

Danışma Kurulu/Advisory Board

Aykut Çelebi (Ankara Üniversitesi)
Ayla Okay (İstanbul Üniversitesi)
Çiler Dursun (Ankara Üniversitesi)
Hasan Akbulut (İstanbul Üniversitesi)
Martin W. Bauer (London School of Economics)
Metin Kazancı (Ankara Üniversitesi)
Müjde Ker Dinçer (Ege Üniversitesi)
Nezih Orhon (Anadolu Üniversitesi)
Nikica Gilic (University of Zagreb)
Nilay Başok Yurdakul (Ege Üniversitesi)
Nilgün Tatal Cheviron (Galatasaray 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)

Tasarım/Design

m. Sobacı

Sahibi-Sorumlu YİM/Owner and Executive Editor

Abdülrezak Altun
Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi adına, Dekan V.
On behalf of the Faculty of Communication of Ankara University, Dean

Adres/Address

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Cebeci 06590 Ankara
editor@ilefdergisi.org
http://ilefdergisi.org

Taranan indeksler/Indexing by

ULAKBİM TR Dizin, ESCI (Emerging Sources Citation Index)

Baskı/Printing

Pozitif Matbaa
Çamlıca Mah. Anadolu Bulvarı 145. Sokak 10/19 Yenimahalle · Ankara
Tel: (0312) 397 00 31

Baskı Tarihi/Publication Date

1 Haziran 2018

İçindekiler/*Contents*

- Özgür Yaren 5
Editörden/*From the Editor...*
- Makaleler/*Articles*
- Pelin Aytemiz 7
*The Wide Open Windows of Cholera Street:
On the Light and Sound Leaking
Through/To the Private Space*
Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman'ı:
Kolera'nın Sokağa Açılan Pencereleri ve
Mahreme/Mahremden Sızan Işık ve Ses Üzerine
- Aygün Şen 31
Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştiri
*Ecological Justice and Ecocriticism in
Science Fiction Cinema*
- Emine Uçar İlbuğa 61
1960-1970'li Yıllarda Antalya'da
Sinema İzleme Deneyimleri
*Experiences of Watching Cinema
in Antalya in 60's and 70's*
- Şafak Etike 91
Kültürel Dönemeç: Postmodernizmin Eleştirel İletişim
Çalışmalarına Etkisi Üzerine Bir Tartışma
*The Cultural Turn: A Discussion on the Effect of
Postmodernism on Critical Communication Studies*

Kitap Eleştirisi/*Book Reviews*

- Hakan Karahasan 111 İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri
- Cansu Alaçam K. 117 İletişim Çağında Kültür
- Ezgi Kaya Hayatsever 127 Hayali Sermaye: Popüler Kültürde ve Gündelik Yaşamda Finansallaşma

Editörden...

Özgür Yaren

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Baharda film çalışmaları ağırlıklı bir sayıyla karşınızdayız. Popüler kültür ürünü olarak filmlere eleştirel bir nitelik atfeden, iyimser iki makale ile başlıyoruz. Pelin Aytemiz *The Wide Open Windows of Cholera Street: On the Light and Sound Leaking Through/To the Private Space* adlı makalesinde Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman filmini ele alırken özel ve kamusal alan ayrımını sorguluyor ve ezilenlerin dilde argoyu bir direniş alanı olarak kullanmalarına değiniyor. *Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştirme* başlıklı makalesinde Aygün Şen, ekolojik kıyamet senaryolarını işleyen bilim kurgu filmlerini ele alıyor ve bu filmlerin ekoloji duyarlı bir eleştiri alanı açabilme imkanının önemine vurgu yapıyor. Film Çalışmaları alanında Türkiye'deki araştırmacılar dünyadaki eğilimlerin aksine izleyiciye nadiren bakıyorlar. Yine de bu sayımızda metin yerine seyirciye odaklanan bir makaleye yer verebiliyoruz. Emine Uçar İlbuğa 1960-1970'li yıllarda Antalya'da sinema izleme deneyimlerini sözlü tarih çalışmasıyla ele alıyor. Sayının son makalesi ise kuramsal bir tartışma yürütüyor. Ekonomi politik yaklaşım ve kültürel çalışmalar arasındaki bölünmeyi ve postmodernist epistemoloji ve metodolojinin,

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

kültürel çalışmalar vasıtasıyla eleştirel iletişim çalışmalarını dönüştürmesi sorunsallaştırıyor. Şafak Etike'nin Kültürel Dönemeç: Postmodernizmin Eleştirel İletişim Çalışmalarına Etkisi Üzerine Bir Tartışma başlıklı makalesi, sayının metin odaklı film makaleleriyle birlikte okunduğunda eleştirel iletişim çalışmaları ve özellikle İlef'de spesifik olarak bu alan bağlamında biçimlenen film çalışmalarındaki baskın paradigmlar ve yaygın eğilimler üzerine ilginç bir eleştirel diyalog ortaya çıkıyor.

Bu sayıda üç kitap eleştirisine yer veriyoruz. Editörlüğünü Jacques Perriault'un yaptığı, dilimize *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* olarak çevrilmiş derlemeyi Hakan Karahasan eleştiriyor. Bu kitap İletişim çalışmalarındaki baskın paradigmlar, kıta Avrupası ve Anglo sakson dünya arasındaki farklar üzerine bir çalışma. Cansu Alaçam Kamiloğlu, James Lull'un derlediği, görece eski bir çalışma da olsa Türkçe'ye yeni çevrilen *İletişim Çağında Kültür* başlıklı kitabını eleştiriyor. Ezgi Kaya ise Max Haiven'in *Hayali Sermaye: Popüler Kültürde ve Gündelik Yaşamda Finansallaşma* kitabını eleştiriyor. Kitap finansallaşma olgusunun iktisat ve politikanın ötesinde kültür ve gündelik hayat üzerindeki etkisinin izini sürmeye çalışıyor.

The Wide Open Windows of *Cholera Street*: On the Light and Sound Leaking Through/To the Private Space

Pelin Aytemiz

Başkent University Faculty of Communication

paytemiz@baskent.edu.tr

Öz

Inspired by the subaltern studies the purpose of this article is to examine how the dichotomy of private/public in Metin Kaçan's *Ağır Roman*¹ Novel is reproduced on the axis of the visual language used by Mustafa Altıoklar's cinematic adaptation *Cholera Street*.² The article is interested in the peculiar choice of slang usage and reads this as an invitation to blur the borders of private/public space that modern life demands to keep separate. In this sense, *Cholera Street* can also be regarded as a brilliant piece of social commentary, offering a vivid peek into the life of the "other" trapped in the peripheral neighborhood. This article unravels further how *Cholera Street* through visual film grammar and various metaphors sends strong critical messages about the silence of subalterns who often lack the means to speak for themselves and how the violation of privacy turns out to be a challenging act against the dominant order.

Keywords: Private/public space, privacy, slang, subaltern, *Cholera Street*

.....

Makale geliş tarihi: 11.11.2017 · Makale kabul tarihi: 17.5.2017

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

ilef dergisi · © 2018 · 5(1) · bahar/spring: 7-29

DOI: ilef.427031

Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*'ı: Kolera'nın Sokağa Açılan Pencereleeri ve Mahreme/Mahremden Sızan Işık ve Ses Üzerine

Pelin Aytemiz

Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi

paytemiz@baskent.edu.tr

Abstract

Maduniyet çalışmalarından ilham alan bu yazı Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* kitabındaki özel/kamusal alan ikiliğinin romanın Mustafa Altıoklar tarafından yönetilen sinematik uyarlamasında görsel dil kullanımı ile nasıl yeniden üretildiğini incelemektedir. Yoğun argo içeren dil kullanımına odaklanan yazı, bu dil seçimini modern yaşamın kamusal alandan ayrı tutmayı talep ettiği mahrem alanın sınırlarını bulanıklaştırmak için bir davet olarak okur. Bu anlamda, bir kenar mahallesinde sıkışıp kalan "ötekinin" yaşantısına kulak veren *Ağır Roman* filminin toplumsal bir eleştiri içerdiği söylenebilir. Bu yazı, *Ağır Roman*'ın film grameri ve kullandığı çeşitli metaforlarla çoğu zaman kendi adlarına konuşma imkanı bulamayan madunların sessizlikleri ve mahremiyet ihlallerinin egemen düzen karşısında nasıl meydan okuyan bir anlayış haline geldiği ile ilgili ortaya koyduğu eleştirel mesajları irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Özel/kamusal alan, mahremiyet, argo, madun, *Ağır Roman*.

*Recognizing the other is respecting the other,
respecting the other is also the ability to understand
their perception of privacy*
Sıdıka Yılmaz³

In the aftermath of the 1980 military intervention, the political and economic realms of Turkey experienced liberalization through Turgut Özal's neo-liberal policies. The country went through crucial social changes as the new economic agenda of export-oriented growth and the free-market economy was adopted, and along with these developments, a significant amount of pluralism was also witnessed in terms of media. The introduction of Private TV channels and radio broadcasts and the improvements in communication channels resulted in an exceptional information flow. This new avenue of communication acted as a key stimulus for altering and enhancing civil society.⁴ When we consider the social atmosphere of the time, it would not be wrong to define the 1980s Turkey as a period that marks a burst of narrative about private life. Nurdan Gürbilek aims to make sense of the dilemmas of Turkey after the 1980s, describes this period as a time that witnesses a proliferation in the narration of "private life", especially sexuality, which was to be spoken in relation to liberation and individualization. Rather than the corporate authority -that

wants to know insistently- it was the volunteer narrators -who responded with a great appetite to journalists who wanted to create new fields of news- that played an important role in this process as they found liberation and individualization possibility in expressing the details of their private lives. For Gürbilek, as a result, one of the most important words that the 1980s brought to Turkish was “private life”. With all the contradictions the term contained, it had to be named and defined as a separate entity. Only then public opinion can be formed about this new word. For her, it was what the 1980s did to Turkey.⁵

In this context, Metin Kaçan’s 1990s *Ağır Roman* novel stands out as a peculiar text that is written about 1980s Turkey and as a very good example of the literature on the Larrikin or underground literature. It is a text that dares to talk about the private space and the privacy of “the other”. What make this text unique for its time is the slang language it uses and its brave narrative. Localized language and obscene phrases are delightfully fed into lines at every opportunity, diligently working on being dirty and vulgar, and maybe from time to time, even immoral. Not only the novel, but also its cinematic adaptation *Cholera Street*⁶ proves to be mirroring the changing atmosphere in Turkey and not altering issues regarding the silenced lives of the subaltern living in the isolated neighborhoods of Istanbul.

After this proliferation of words and narration about private life -burst of words- that has happened with the provocation of the media, a similar alteration has happened also in the realm of Turkish Cinema. According to Altan, the discourse of sexual content in Turkish cinema by a tone of eroticism in the 1990s began to form a new language, which is studied by scholars in great measure. In the transformation phase of Turkish Cinema, started in 1985 to this day, initially the female sexuality tried to take its place. By means of the social changes it has provided, only until the 2000s, it has enabled sexualities, which are described as “contrary or other” to be represented in films.⁷ As an appropriate example of this new language of Turkish Cinema Metin Kaçan’s *Ağır Roman* novel, which has been adapted to Cinema in 1997 by director Mustafa Altıoklar stands out. Casting Okan Bayülgen as Gili Gili Salih (the youngster who becomes the rowdy of Cholera) and Müjde Ar as Tina (the mature prostitute moved to the ghetto) and Mustafa Uğurlu as Reis (the gangster intimidating the neighborhood) the film is regarded as one of the most cult movies of Turkish film history.⁸ The presence of a variety of marginalized characters can be read as a general reaction to the mild powdery pink atmosphere of *Yeşilçam* melodramas in its entirety.

Having basically glimpsed at the ecosystem of the time and the related political, economic and cultural circumstances that form the setting for the novel and its cinematic adaptation, one can say that the aim of this article is to unravel further what *Ağır Roman* novel and *Cholera Street* film is commenting on the politics of the subaltern which it eagerly hosts. Inspired by the theoretical literature on subaltern studies and trying to make sense of the private sphere of the “other”, the purpose of this article is to examine how the concept of “privacy” - as discussed in critical theory- in Metin Kaçan’s book is reproduced on the axis of the visual language used by Altıoklar’s film and its focus on private / public spaces of the setting. In relation to the sense of privacy that is often violated through the slang language in Kaçan novel, this article explores how the dialectic of private / public finds its reflection in its film adaptation. According to Sıdıka Yılmaz, privacy is an area of un-decidability. Where privacy begins and ends is not clear and always uncertain.⁹ *Ağır Roman* novel is a powerful example of this uncertain nature. The ambiguous spaces, borders of these two areas are always in motion, constantly in dispute. This border shifting status of the concept can be traced in the visual touché of the film, which this article traces. In this sense, this article analyses the differences in portrayals of the dialectic of private / public in both Kaçan’s novel, constructed by the use of slang words, and Altıoklar’s film, through the visual grammar and spatial organization of the film.

How to Speak Cholerian? How to Hear the Private?

As for the topic, set up in Cholera Street (*Kolera Sokağı* in Turkish) in the poor quarter, *Tarlabaşı* district and *Ağır Roman* novel tell the story of outcast inhabitants from different ethnic, cultural and religious backgrounds. The title of this novel also glimpses the reader about the characters as it plays cleverly with the polysemy of the Turkish word *Roman*, which means both “Gypsy-Roman” and “novel”. Also, together with the adjective “*ağır*”, (which means “heavy” or “slow” in Turkish), *Roman* is the designation for a special kind of street music, played by some of the novel’s characters.¹⁰ The story is literally and symbolically “heavy” but at the same time frequently interrupted with a diegetic Roman music played by the gypsies, which allows the characters dance even though the conditions are oppressive, unfortunate and burdensome. *Ağır Roman* narrates the tragic story of a young car mechanic, the protagonist Salih, along with all the sub-stories of the side-characters. He is in the middle of an unlikely love story with the prostitute Tina, at the same time tries to protect the people of the neighborhood from the bullies. Finally,

he fails and commits suicide. This failure is not only a personal letdown but can also be read as a parallel catastrophe of the quarter itself.

Not only the word choices of the author are ingenious and is heavily imbued with Turkish slang, but also the characters included in the novel are, most of the time, from the marginalized; drug addicts, prostitutes, pick-pockets, jugglers, artisans, psychopaths and as the writes states in local jargon; “*Gafticiler*” (thieves), “*kevaşeler*” (skanks), “*pezolar*” (pimps) etc. Apart from the main characters, a homeless poet, a cross-dresser, a man who has a disfigured face full of burn marks, a mentally ill man, an insane hysteric wife, a self-cutting figure and characters who are somehow involved in events that can be considered taboo in most of the societies such as; same-sex relation, love affairs, bestiality etc. The choice of the slang, the creation of the marginalized characters and events gives Kaçan’s writings, in the words of Yıldız Ecevit, “a non-conformist, frequently vulgar, but overall extremely vivid and creative tone.”¹¹ All these visually rich depictions and characters are represented in the book very ingeniously allowing Altıoklar a rich arena for a cinematic representation. Through introducing such characters and exaggerated events, the novel narrates a curious way of existing as if telling a fantastic tale and positions the “other” and the subordinate in a mystical space. In the filmic adaptation Altıoklar visually uses fog that lands on the streets of Cholera to create this dream-like, but at the same time uncanny and vague, atmosphere (see Figure 3). Metin Kaçan in *Ağır Roman* uses slang language especially associated with low culture, which successfully sets up this vague mood and the feeling of otherness, as most of the readers are not familiar with the phrases and words of this unique parlance. A website that recommends 20 of the best books set in Istanbul warns the reader in these words: “Cholera Street was written in a language that is very local and full of slang, which makes the book difficult to read for the ordinary reader.”¹² Recalling such an ordinary reader, in an interview, Fuat Uğur asks a related question to the author: “Slang is a tool used when searching for answers to the question; is s/he from us or not? Am I wrong?” Kaçan answers as follows:

Every structure, formation, city, and street has its own slang. In order to preserve its integrity, it distinguishes itself from others by its language. In places where you do not know the language, you will be mistaken and will trip very easily. It’s because you are not vested with the life of that place.¹³

As if acknowledging this gap between the “ordinary” reader and characters of the novel, the film includes a narrator -the homeless poet- who describes the neighborhood and characters (with a voice-over sound) as if

guiding the spectator in the domain of the other in order not to “mistaken and trip easily”. The poet by mildly “translating” the parlance invites the spectator to the private lives of the inhabitants of Cholera Street. In order to exemplify the alienating effect the language creates I am quoting some of the phrases and words from the novel and the film¹⁴ acknowledging that most of the phrases cannot be translated directly, but can only be adapted.

Manita (darling), gırlamak (hoax, dupe), gavat (pimp), gayme (money), hacamat etmek (injure with a cutting tool), lomboak (one that has a strange face and puffy, protruding eyes), şopar (naughty- Gypsy child), malbuşçu (Marlboro seller), zorba (bully), gaffici (conman- thief), covinolar (stylish, showy, fancy one), cıvır (woman), kevaş (prostitute), labunya- labuş (feminine attitude, passive male gay), şopdik (small child, baby), tatavacı, (chatty, talkative), kanka (blood brother, close friend), saloz (stupid), zamalifka (penis), papikçi (addicted - pill user), dalgametre (penis), tırsmak (to hesitate, to be afraid of), voli vurmak (to gain profits unfairly), kırşı kırmak (shift away, to leave secretly and quickly from where you are), kalplerin rolantisini ayarlamak (make an adjustment of the heart), sotalanmak (stay in a hidden place, hide), zulalamak (to hide something), zıkkımlanmak (to drink alcohol), musluk (dildo), mazin kopartmak (find money), muhallebici muhabbeti (to flirt), manyelcilik yapmak (doing things that make a false impression about the cards in hand in a card game or gamble), acur güzeli (ugly man), açılmadan iade (dying virgin), eftamintokofti (in pretence, false) etc.^{15, 16}

This slang used not only is foreign and alien to the reader but also explicit, vulgar and harsh which also represents the disruption of the avoided atmosphere of the dominant ideology. By being explicit, the language demolishes the clear-cut boundaries of private and public. Once understood, the language inhales the reader to the private lives of the characters, without giving any chance to resist entering in. Only by getting used to the slang words, the reader cannot preserve its integrity and stay in the safe zone that the public domain offers. But when the parlance is not mastered then the novel excludes the reader and shuts up. The gap created between the text and the reader is also working to carry the story to a more distant domain, -dream-like place of the “other- as the realm of the foreign is visually represented in the *mise-en-scene* of Altıoklar’s film as unknown, a foggy and ambiguous place. Kaçan in an interview says:

Slang is the language of the street that should be hidden. It also changes constantly as it needs to be kept secret. It adapts itself to the flow of life; it develops in its speed. I live in the streets, every person on the street leaves a new drop in the pool of that language.”¹⁷

So if one masters the tongue, both the novel, and the film invite one to the sphere of the private. Yet, it is not only about how to speak or understand Choleric or enter the privacy of the characters but also about the question “can really the Choleric be heard and understood at all?”

In the dominant culture, the “other” constantly wished to be eliminated or pushed aside; the subaltern always stays in the shadow, under the fog and treated as mute, voiceless. According to Roland Barthes, “the petit-bourgeoisie is a man unable to imagine the Other. If he comes face to face with him, he blinds himself, ignores and denies him, or else transforms him into himself.”¹⁸ In contrast with the blind petit-bourgeoisie, this text shows, represents and creates meanings about the other using its own words, terms and idioms. Not only the characters of *Ağır Roman* are using slang language, but also the narrator of the book is not using a proper, legitimate Turkish. The narrator’s “defected” and “improper” usage of the language takes the novel in a subversive and alternative point in the history of contemporary Turkish literature. Kaçan, as the narrator, via the usage of the language of “the other”, involves himself in the story rather than positioning the narrator as someone who voyeurs the members of this particular group. Different than the texts written about gypsies in Turkish literature such as Osman Cemal Kaygılı’s *Çingenerler*¹⁹ there is not a colonialist attitude or a petit-bourgeoisie desire to tame the violent gypsies - generally the woman- and civilize the “nature-oriented” minority. In contrast to this distanced positioning, the author through narrating the story using “Choleric” creates a subject position that is originating from the “other” itself. For Yağmur Coşkun *Ağır Roman* differs from most of the attempts in representation of the peripheries in the discourse of Turkish literature -like Orhan Kemal’s *Evlerden Biri-* in one important aspect:

It goes one step beyond representing the periphery (or, in Turkish, *kenar mahalle*), it often lets it speak for itself, or at least speaks in its language.²⁰

Ağır Roman and the writer’s language have created reactions among the critics of literature world. Veysel Şahin explains that some argue that the slang used in the novel has damaged the literary taste and blamed for lacking aesthetics qualities, and on the other hand some others argue that the author has created a new language and aesthetics and has achieved something unique, which has not been done in the Turkish literature up to that point.²¹ Despite all the criticism the point where Kaçan’s novel succeed was to give the subaltern a voice that has been long not heard, denied, ignored, skipped, disregarded, neglected and bypassed. For Özgür Taburoğlu, the urban poor

of the metropolitans, who are not even visible, does not have their own expression tools, equipment or mediums. That's why they are exposed to the representation of the one that has a cultural capital; the filmmaker, the advertiser, the humorist.²² An external gaze portrays them. Although representations are always questionable, Taburoğlu's rightful criticism is not one hundred percent valid in the case of Kaçan as he is described as a writer from within the community he portrays.²³ What Kaçan is doing here can be read as not a sole representation of the inhabitants that dwell on the periphery of Istanbul but as having an attitude that might open up possible political openings. In contrast to other works, he lets them speak for themselves in their own language. Regarding Kaçan's narration Coşkun writes:

The language the narrator uses is a mixture of poetic imagery, the local vocabulary of the periphery, and only occasionally a descriptive, all-knowing tone. Hence, the narrator melts his voice among the scenes he describes and surrounds the fictitious street of Cholera, leaving it very seldom, and only to trace a character or two when he does so. In a way, the narrator becomes Cholera Street itself.²⁴

In the framework of subaltern studies²⁵ let's remember the well-known question of Gayatri Spivak "can the oppressed talk?"²⁶ The subaltern- which Antonio Gramsci defines as non-voiced, unrepresentative, non-expressive in its operating mechanisms in a society- considering that their voice is lost, Spivak's asks a very thorough question: can s/he really "talk"? Hüseyin Köse points out that the reason for the silence and muteness of the subaltern is not because of them being tongue-tied, and discusses this lack of voice in relation to their inability to represent themselves. He conceptualizes "the other" as subordinate, excluded, under pressure, suppressed and with impossibility in regards to political representation.²⁷ The inhabitants of *Cholera Street* are not "quiet" or "silent" as Necmi Erdoğan²⁸ describes, on the contrary, they are noisy and turbulent. For instance the character Gaftici Fethi, who describes himself as the Sexology Professor of Cholera Street from Open Air University, constantly wanders with a megaphone and shouts out loud "delicate" issues such as giving tips on lovers who wants to get married²⁹ or markets his pictorial sex encyclopedia shouting "if you do not want your son to be a fag, you must read this precious work". Even if the voices of the inhabitants of the street are exceedingly high, their voice is not heard in front of the dominant. By the slang -who is in, who is out- is defined and the community is formed. Their slang is not understood by the dominant, thus the inhabitants of *Cholera Street* are metaphorically and ironically forcefully sentenced to silence.

Windows As Visually And Mentally Transparent Borders

The idea that life has a public and a private aspect has a central place in Western political thought at least since the seventeenth century. Especially with the book published by Jürgen Habermas in 1962 *The Structural Transformation of the Public Sphere*³⁰ -in which the German philosopher explores the status of public opinion and its power in Western Europe representative democracy- the distinction between public sphere (German *Öffentlichkeit*) and private area, has been discussed by many circles and new public realm definitions and models have emerged. The establishing idea of the division of space corresponds essentially to two separate distinctions: the state's domain and the domain of home and family. Private life is shaped more by the sense of privacy and by being outside the state device, instead the public sphere is a kind of commonplace for everyone and is related to domination. Cumhur Aslan describes privacy as the name given to all elements that depend on individual-personal rights, and indicates an area where one can continue their vital activities and act exempt from the intervention of individuals, the state and others.³¹ Modern life by distinguishing between public and private space, at the same time limits the relationship and communication that people will engage with one another. However, it can be said that in *Cholera Street* the lines are not drawn by such defined and clear boundaries and privacy is as if an area of undecidability. These lines are muddied by not only the intensive slang that dominates the conversations but also the spatial organization and the peculiar dynamics of the neighborhood that threatens the formal and stiff structure of the public. The privy, intimate and even confidential language entangled with the slang exceeds the space of the private and continuously spill over the street of Cholera. According to Arendt, in the modern world, these two fields are constantly intermingled in waves, in the flow of the life cycle itself.³² In *Cholera Street*, just like Arendt's conceptualization, the setting particularly constructed as the domain of the "other" in front of the urban community and serves to confuse the borders of the private vs. public and distinguish itself from the rest of the world following by its own dynamics.

In the film inhabitants tend to use the public space as their own private spaces. Not only the vision and mind in *Cholera Street* is visualized blurred by the fog all the time, (See Figure 3) but also the borders of public and private are in ambiguity, two binary terms always pass into each other. People sit on the doorsteps, drink at the street, sleep and gossip, dance and celebrate, play and chat, even make love; especially in cars... How can one make sense of living together and avoiding clear fragmentation of the space and what

this ambiguity connotes in relation to the minority community represented in *Ağır Roman*? Oskay exemplifies this through the relation one has established with home decorations and goods at houses writing “when we look at the household stuff, we see that they have become public spaces that we offer ourselves to others.”³³ In Cholera the situation is the reverse. The *mise-en-scene* of Cholera street is comprised of armchairs put out in front of the barber salon in the style that is associated with a middle-class interior space, young people in a heated conversation settled in stairs, carpets laid on the streets, bed sheets hanging from balconies, baskets swinging down the street from the windows... The street, full of home decoration items, is the space that host intimate acts, conversations that is usually associated with the domestic space for the urbanite.

In order to depict this dialogue among private/public spaces in the film, the visual symbol of “window” can be discussed. The windows of *Cholera Street* are never shot and always transparent. They lack curtains, allowing light, sound and the whole atmosphere of the public come inside without any filter. In this sense, the transparency and borderlessness of the community are visually expressed by a *mise-en-scene* that invites the fog, wind, sound,



Figure 1. Windows of *Cholera Street* as powerful metaphors that questions the borders of privacy

and dust of the street to the indoors through the unclosed balcony doors, see-through net curtains, broken window glasses and thin walls that does not isolate the sound. *Cholera Street* and its non-filtered windows become an oxymoron in itself.

In this sense in order to interpret the symbol of the window, visiting Thomas Keenan's work entitled "Windows of Vulnerability" could be meaningful.³⁴ Keenan conceptualizes the private and public sphere by the metaphor of the window basing on the opposition of sight and light. According to Keenan windows are barriers between private and public. Light passes through the window and brings otherness to the private space, like the filmic sound and the dialogues coming from the street and filling in the bedroom and vice-versa. According to Keenan "public" represents otherness. However, in *Cholera Street*, the public is used as in the domestic sphere of the other. The integrity of privacy does not fully protect its function and boundaries in this area. The built-in concept pairs intertwine such as; interior/exterior, individuality/massiveness, private/public, privacy/anonymity, self/other, active/passive, exhibitionism/voyeurism. The subjective experience becomes ambiguous, unclear and open to multiple meanings. "Everything is heard through the transparent walls of the home spaces of the poor," writes Nazmiye Kete³⁵. In *Cholera*, the relation is mutual. The widely open windows allow every hue, cry, street light and music to the inside and vice-versa every quarrel, sound of sexual intimacy pours out to the street.

In one scene, the spectator watches Ali Abi, the respected member of the community, returning home at night from a love affair. A neighborhood resident greets him, but he does not answer her back. He goes home and enters the house quietly not to wake up his household. Though tiptoeing to make no sound, the screams from the street reveal his late arrival to the house. While he is preparing to get into his bed he is accompanied by the reproachful outcry of the drunken woman; "Ali Abi! Say Hello! Ali Abi... Did we call your bird chicken? What have we done, Ali Abi? So, Ali Abi, was it good, Eleni?" In the scene, just as the lights of the street lamps easily enter the dark bedroom, the voice of the woman fills the privy space. This boundary sentiment as a cultural percept can be considered in relation to privacy. Just like in this sequence, in *Cholera*, the neighborhood itself is almost entirely depicted as an interior private space. While Istanbul, representative of the power and public space, the neighborhood as a whole -with all its complexities- depicted as a boundaryless private space of the other that one abstains to enter. Although commonly private space is associated with the domestic space and described

as the domain of the woman³⁶ here the street itself both with its inside/outside spaces and transparent borders symbolically positions itself against the public sphere and therefore hierarchically regarded secondarily.

The film starts with a sequence, which sets up the diegetic space and the general rules of the world that is going to be narrated. Making love although this act is associated with inner space and privacy, the sounds from the street is filling in the bedroom of a prostitution house and vice-a-versa; the sounds of the couple making love is seemingly to be heard by the crowd. The low camera is situated under the bed where one sees the woman's fetishized feet and legs. She is cleaning herself with a cup of water indicating that she has finished her deal. The spat they started ends up by the woman throwing the cup to the man. The cup misses its target, flies out of the window and the water she washed herself leaps out of the cup and spills down from the main character Gili Gili Salih's head. The characteristic Roman musicians accompany the confused hero and -private space public space without regard- the music fills the air. Semi-naked woman and man stand in the balcony quarreling with the now wet and angry hero (Figure 2). The sexual body and its peculiar privacy are commonly read through the dialectic of the law (religion-morality)/sin (the violation of it). Here, the transparent windows do not function in the paradigm of law / sin dialect. The windows belong to the house of prostitution and do not works to protect and guard the secrets of private life and the character's sexuality. In contrast, it invites the public in. Not only objects are exchanged between the public and private space, (like the cup thrown out of



Figure 2. Thanks to the characters shown in this way, from the first scene, the film suggests that the private will be shared with the public/audience without regarding this exhibitionist act as a privacy violation.

the balcony) but also conversations travel between borders. In one scene, Tina gazes at the dancing group down the street. One of the dancers screams up and calls the woman down to the fun. Tina shouts back as follows: "I am so tired, I have banged all night"³⁷ There is no hesitation shouting out loud such a relatively privy toned sentence. The borders both visually and mentally are transparent which presents a curious way of perceiving the world. Who are the stranger and other? Who is from the homely and familiar? What to left outside, what to include to the inside, domestic domain... These are all in ambiguity, which poses a critical stand in the understanding of borders and identities and the idea of belonging and community.

The borders between private and public life are not only questioned via the powerful visual of windows that let the sound, light, and fragments of public to trespass to the private sphere but also the slang word choices of the characters that invite the listener to an intimate zone.

The street, which is not as much a public sphere as a common square³⁸, is like an extension of a balcony (See Figure 2). Just like the clotheslines stretching from one balcony to the other that mingles, and the laundry left get mixed, the sound, light, color, and privacy in *Cholera Street* blend in each other and tangle (See Figure 1). Kaçan's semi-naked characters at the balcony, just like the intoxicating words he used when he was describing them, stretches the mental limits of confidentiality and the ideas assigned to privacy and private order. All these examples and visual depictions have a challenging potential. Through the concept of "Imagined Communities" Benedict Anderson³⁹ argues that a nation is a socially constructed community that is imagined by the public who share a common language - background and perceive themselves as part of that group. In this sense, in the film the members of the Roman community, as a minority in Istanbul, is represented as if they are a big family living in the limited space assigned to them apart from the rest of the society. The minority groups are usually excluded from the main area of the home/country or pushed into isolated, restricted areas. In this context, with their slang and open windows, the inhabitants of *Cholera Street* lack definite mental borders of limitation and constraint. It is likewise with the visual depiction of curtain lacking wide-open windows. This kind of a representation when considered via the understanding of Benedict Anderson's "imagined community" can be read as having a critical potential against the uncontested ideas assigned to the domains of public/private. Anderson claims that on the basis of the community, one has defined as a nation, there lies something imaginary. Based on the assumption that people who share a common language, past, religion,

and culture have the same opinion.⁴⁰ Thus, in imagined communities, people are convinced to live and act together. For Gill Valentine our understanding of space, the boundaries of space and idea of who the place belongs depends on the same imaginary ideals.⁴¹ In this context, when one thinks about the symbolic ownership assigned to public/private domains one should refer to the feminist space policy and its critics on gendered spatial organizations. Mary Wollstonecraft⁴², one of the well-known names in the liberal feminists of the 18th century, in her work entitled “A Vindication of Rights of Women” (one of the earliest works of feminist philosophy) argues that important work is being done on the public domain where the mind is valid, on the other hand woman is being associated with secondary desires and limited to private realm. This both hurt women’s reputation and prevents them from developing critical skills. According to her, mind is the same in every human being. In a more contemporary discussion, Aksu Bora⁴³ argues that this concept pair (public-private) is one of the ideological structures on which all this thought history is based on. If there are two separate areas, these two areas use two sets of rules. Hence, two forms of power and two separate power centres must be assumed. The private domain is governed by emotions, accepted inequality and informal relations yet, the public domain is the domain of justice, rationality, responsibility, accountability, equality and formal relations. In parallel Duygu Çayırçiođlu⁴⁴ also writes in most societies, the in-home and familial domains are considered in the world of women, the public and political worlds belong to the men. The gender of the private area is always feminine. In the houses kitchens are assigned to women; the living room where the television was watched, the newspaper was read and the political debate was held was established as a public space for men. In the same room, women talk about emotional relations among themselves while men can talk about sports, business, life, and politics. Therefore, as Bora⁴⁵ discusses; women are a-parted and left behind from social power and property. This secondaryization of the woman is supported by the idea that they are active in private domain and legitimized by their re-production deeds. Because of gender-based division of labour and the exclusionary structure of public space, they made it easier for them to get trapped in private space of the house. When thought in this framework, one cannot talk about such a fragmentation in the spaces of the protagonists of *Cholera Street*. In this line of thought, Serazer Pekerman, in her book *Film Dilinde Mahrem* examines films centered on women who are trapped in a corner on the public arena, who do not have a peaceful house of their own; or who do not know how to get out of a male-dominated houses. According to Pekerman, in these films, one follows women who are brave

enough to break their comforts for the sake of their independence, and instead of staying in the safe zone assigned to them they get out of the house and fall on the roads.⁴⁶ The ideal place for the woman in the mainstream media is the house, the domestic space that is clearly and cleanly separated from the public and the domain of the male. Yet in *Cholera Street* one does not come across to peaceful houses and families that will be happy forever, and woman trapped in kitchens, and windows that are tightly shut with thick curtains.⁴⁷ Woman of *Cholera Street* is not trapped behind the “safe” mainstream spaces of the private space, in contrast -together or alone- they dance-drink at night on the streets and hangout from the balcony with their nightgowns and use the “street slang” of man.

In this sense, the film could be regarded as presenting a possible political opening as it offers ways of thinking beyond these mentioned divisions supposedly inscribed in cultural forms and ideas forcefully attached to private/public spaces. In the film, the violation of private space seems to turn out to be a challenging act against the dominant order and established ideas regarding gendered spatial organization and the life of minority groups at the periphery. *Cholera Street* calls for an alternative way of seeing the constructed nature of space divisions by narrating its tale with slang and visualizing borders as confusing, imagined, foggy and vague which presents different ways of being at inside/outside at public/private space. Therefore the film puts in question the internalized bonds associated to those spaces and regards them as “imaginary” and vague.

Beyond Borders of Public/Private: *Cholera Street* as the Space of the Carnival

Like the peculiar local language used by the characters that could be regarded as distancing the reader and spectator from the diegetic world of the story and likewise the ambiguous borders set up between the public and private domains, one can say that the film presents a world that oscillates between reality and dream. Slang as a particular type of language, tries to evade the traditional and moral laws of the dominant which become a way of representation that resists the language of the symbolic world. Slang is to escape social taboos, as mainstream language tends to shy away from evoking certain realities. So for the mainstream, this domain is foreign, alien and maybe can be regarded as fantastic and surreal. Not only the exaggerated visuals or figures that could be regarded as fantastic recalls the domain of the surreal, but also the representation of the world of the Roman’s having foreign rituals, traditions



Figure 3. Altioklar visually uses fog that lands on the streets of Cholera, to create this dream-like but at the same time uncanny and vague atmosphere.

and a different kind of language is making the film dream-like. *Cholera Street* is visualized with an ever-present fog. Also, the presence of many addicted or alcoholic characters that is influenced by the drugs and the presence of their way of perceiving the world via point of view shots make the world subjective like dreams. In the film, there are many weird and unique characters and the way they are visualized creates a kind of carnival-like space that distances the film from images of *Tarlabaşı* one used to see at Istanbul.

In this context, it could be meaningful to borrow the concepts of “carnival” and “carnavalesque” that is defined by Bakhtin in his essay “Rabelais and His World: Carnival and Grotesque”⁴⁸. For him, the structure of the Carnival - from the medieval period- has a potential to question the authority. Carnival time is a time of excess, where the popular creative energy is given full expression in the form of costumes, masks, songs, dances etc. During the carnival, the hierarchy is not only suspended but inverted: the village idiot becomes king, sinners become priestly. It is a space-time governed by what Bakhtin terms “the grotesque body” and the “laughter”. Bakhtin challenges the one-dimensional seriousness of the official culture of the order and praises the unofficial ambivalence culture in these words: “the principle of laughter and the carnival spirit on which the grotesque is based destroys this limited seriousness and all pretense of an extratemporal meaning and unconditional value of necessity. It frees human consciousness, thought, and imagination for new potentialities”⁴⁹. In this sense the carnival consciousness- a counter-ideology- has an emancipatory power that gains its power through the transgressed acts of the grotesque body and the liberating act of laughter. It is the time where all the repressed placed in the mind appear. In this sense, based on this conceptualization I find this period of time described by Bakhtin similar to the dreams in which the unconscious and the repressed is visible and to the mood and setting created by *Cholera Street*. For Bakhtin, the carnival time is not only a reversion of the dominant order but it is the culture

in itself where people unify under a new rule, which is based on lack of rules. In this sense, the rules, traditions, and rituals of Cholera community are as if always in a carnival. Their totality and being is carnivalized. The dominant ideology, the urban style living, and capital order that aims to limit or even eliminate the “other” is not valid for *Cholera*, because it is as if always it is in a celebration of all that might be considered as criminal, illegal, sleazy, ugly and immoral, etc. The origins of carnival for Bakhtin depended on having an opposing experience to that of the elite’s feasts during medieval ages. In this sense the origins of *Cholera* is seemingly opposing the petit-bourgeoisie way of living. Whatever is prohibited in the elite life of the ruling class is allowed, reversed, parodied and mocked at *Cholera Street* that carries the realm of the film far from the reality. In the film one watches scenes where the harsh reality and painful experience of the characters are accompanied with the excessive laughter and slang. According to Lachmann; Eshelman and Davis⁵⁰ Bakhtin describes a cultural mechanism that operates by the “conflict between two forces, the centrifugal and the centripetal. It is precisely the latter that tends towards the univocalization and closure of a system, towards the monological, towards monopolizing the hegemonic space of the single truth. This centripetal force permeates the entire system of language and forces it towards unification and standardization; it purges literary language of all traces of dialect and substandard linguistic elements and allows only one idiom to exist.” In this sense, one can say that the centripetal force (in this case the city as the hegemonic space) countered by a centrifugal one (the people of Cholera) that promotes ambivalence, ambiguity and transgression via the use of slang, laughter, grotesque body and organization of space: situated at the periphery of the city. Carnavalesque can be described as a radical tool that resists the assimilation strategies of the power structures and the ruling party and can be used as an adjective to define the people of Cholera and the film itself.

To sum up one can say that, in the gripping heart-stopping drama set in the carnivalesque underworld of 1980s Istanbul in *Ağır Roman* novel, Kaçan offers up critical commentary on a variety of themes such as the cultural corruption in Turkey, social injustice, disrupted suburban life, minorities, strict gender segregation, ethnic discrimination, social stratification and so on. Of all these themes, maybe none is better developed than that of the issue webbed around the silenced voice of the subaltern that speaks straightforwardly to and from the heart of Istanbul’s periphery. In this sense, this essay, inspired by subaltern studies, aimed to listen to the voices of Kaçan’s fictional characters of *Ağır Roman* novel that are trapped by their peculiar slang language which defines

them as having “no-voice” with the reason of their otherness. Similarly the cinematic adaptation of *Ağır Roman: Cholera Street* by Altıoklar, is also having a similar critical perspective likewise the book is presenting on the issue of the “other” that is singled out as different and narrated through the context of this isolated Cholera Street. In this sense, by presenting a partly formal discussion, this research tried to consider questions regarding the street that, on one hand has its own attractive peculiar aura, on the other hand, has an intoxicating effect just like its name suggests. On this basis the article asked questions such as a) how the filmic elements serve to create the “marginalized” world of the other/subaltern b) how one can read the dominant usage of slang and its critical potential to represent the life on the periphery c) how private/ public domains intertwine each other through visual metaphors and how blurring these divisions challenges ideas forcefully attached to these orders and act against the dominant order. After considering such questions I can say that *Cholera Street* should be regarded not only as a story of the Roman community but about a film of the subordinated who are left alone with their own difficulties of poverty, violence, injustice, sexual desires, hypocrisies, religious-ethnic and sexual discriminations. It is about the mundane lives of the misfits in an isolated street that is represented away from the public domain of the city and seems to be existing in their own privacy that is just like a carnival. Their loud voices are heard but not considered, partly understood and mostly disregarded. Although ignored subalterns are not powerless and has tactics and a huge repertoire of deflective practices against the law. By reading the novel, poetically writes Coşkun “we finally hear the periphery speaking, and we finally are shown the inner dynamics of the life in that distant world. Finally, we start to understand the violence, which is normally no more than an ‘epistemic murk’ to us ‘civilized’ audience.”⁵¹ So both the novel and the film can be considered as a chance for the reader/spectator listen to the ones at the periphery who constantly invites the public to question its own way of considering privacy. *Cholera Street* calls for an alternative way of seeing the constructed nature of space divisions by narrating its tale with slang and visualizing borders as confusing, imagined, foggy and vague which presents different ways of being at inside/outside at public/private space (See Figure 3). Therefore *Cholera Street* puts in question the internalized bonds associated to those spaces and regards them as “imaginary” just like Benedict Anderson suggests.

Notes

- 1 Metin Kaçan, *Ağır Roman* (İstanbul: Metis, 1990).
- 2 Mustafa Altıoklar, (director) *Ağır Roman - Cholera Street* (1997)
- 3 Sıdika Yılmaz, "Her İletişim Bir Mahremiyet İhlalidir ve her Mahremiyet İhlalinin bir Haber Değeri Vardır," in *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, ed. Hüseyin Köse (İstanbul: Ayrıntı, 2011), 132.
- 4 Begüm Burak, "Turkish Political Culture and Civil Society: An Unsettling Coupling?" *Alternatives Turkish Journal of International Relations* 10 (1) (2011): 60-64.
- 5 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak-1980'lerin Kültürel İklimi* (İstanbul: Metis, 1993), 18-19.
- 6 In order to prevent any confusion, I am using the original title "*Ağır Roman*" to indicate Metin Kaçan's novel, and the films English title "*Cholera Street*" to refer to Altıoklar's film.
- 7 Zeynep Altan, "Yeni Medyada Eşcinsel Mahremiyet ve Toplumsal Okunuşlar: Türk Sineması Örneği," in *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, ed. Hüseyin Köse (İstanbul: Ayrıntı, 2011), 226.
- 8 According to Burçak Evren, Turkish cinema goes into one of the greatest crises of its history after television, when the foreign companies gain the rights to establish companies and distribute in Turkey, due to the amendments made in the Foreign Capital Law. Giant American companies not only bring their newest films to Turkey at the same time as Europe but also blocks all the ways of national cinema by getting distribution and demonstration rights. In this sense, *Ağır Roman* is also important in attracting more audiences to the movie theaters than in American films to initiate a socio-economic change. Burçak Evren "Türk Sinema Tarihine Genel Bir Bakış," in *Temel Verileri ile Türk Sineması 1996-2000* (İstanbul: Cine Türk Web Sitesi Yayını, 2006), 19. In this sense, *Ağır Roman* has an important place also in revealing the change in the structure of the audience.
- 9 Yılmaz, "Her İletişim," 139.
- 10 Access date: 30.09.2017, https://wikivisually.com/wiki/Metin_Kaçan.
- 11 Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (İstanbul: İletişim, 2004).
- 12 Access date: 01.10. 2017, <http://www.weloveist.com/20-best-books-set-istanbul>, 01.10.2017.
- 13 Fuat Uğur, "Metin Kaçan'ın Son Röportajı" *Aktüel*, 2013. Access date: 01.10. 2017 <http://www.aktuel.com.tr/kultur-sanat/2012/11/21/yasadigim-olaylarin-intikamini-yazarak-alıyorum>.
- 14 Sample dialogues quoted from the film that uses the peculiar terminology and phrases of *Kolera Street* in its original language: "O bin tılsımlı anın çarşafından ağır ağır geçirirken hayatını, Bilemezdi üç tekerlekli bisikletin karanlığa takla atacağını." "Ölümüne tav oldum kevaşeye", "Alem göt olmuş", "Ruhum calkanalıyor be", "Ulan delikanlının en yakın arkadaşı tekerlek olur mu?", "Leyn güzelleş be oğlum şimdilik ölümüne kadar ayaktasın", "Manitalar gece güzelleşir". "İmparatorlar sigaralarından babacasına çektikleri dumanı üflerken... ağır ablalar esrarı daha kallavi götürmek için zıvanalar hazırlamaktaydı." "Ulan yine koftiden Taksim atıyorsunuz ha!", "Ruh kemikten ayrıldığı vakit darbukacı Balık Ayhan

üzerine örtü koyduğu darbukayı çaldıkça Kolerada yaşayan softaların tüyleri diken diken oldu”, “Zaman ki sana hasta olmuş, incelikli haytasın.”

- 15 Hulki Aktunç, *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarlarıyla)* (İstanbul: YKY Yayınları, 2015).
- 16 Filiz Bingölçe, *Kadın Argosu Sözlüğü* (İstanbul: Metis, 2001)
- 17 Fuat, *Metin*.
- 18 Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers, (New York: The Noonday Press, 1957), 152.
- 19 Osman Cemal Kaygılı, *Çingeneler* (İstanbul: Destek Yayınları, 2011).
- 20 Yağmur Coşkun, “A Wretched Heaviness, Metin Kaçan: The Case for Translation” *Bosporus Review of Books*. Access date: 25.10.2017, <https://bosporusreview.com/why-you-should-read-a-wretched-heaviness/>
- 21 Veysel Şahin, “Sosyolojik Açıdan Ağır Hayatın Ağır Roman’ı ve Metin Kaçan” *Mecmua: Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), (2016), 15-18.
- 22 Özgür Taburoğlu, *Nazar: Başkası Nasıl Görür?* (Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2017) 264.
- 23 Michael Reinhard Hess regards Kaçan’s *Ağır Roman* and *Fındık Sekiz* novels as having lots of autobiographical details as the writer grew up in Dolapdere and even have a gang called *Beyaz Eldiven* in his youth. Michael Reinhard Hess “The Turkish Car Novel on a Trip: *Fındık Sekiz* by Metin Kaçan”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* (95) (2005), 88.
- 24 Coşkun, *Wretched Heaviness*.
- 25 Defined as having a Post-colonial, anti-imperialist, post-structuralist and critical tendency Subaltern Studies represented by historians such as Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, Samit Sarkar and Gyan Prakash, emerged in India between 1982-86 aiming to write the history of the silenced groups; the subalterns, is based on “the understanding of history from below.” Ludden, David “A Brief Study of Subalternity” *Reading Subaltern Studies: Critical History, Contested Meaning and the Globalization of South Asia* (2002). In Turkey, Subaltern Studies (*Maduniyet Çalışmaları* in Turkish) was initially recognized in Necmi Erdoğan’s research-which is later published as a book entitled *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri* and conceptualized and translated to Turkish as “Poor Subalterns” (*Yoksul Madunlar* in Turkish).
- 26 Gayatri Spivak, *Madun Konuşabilir mi?* (İstanbul: Dipnot, 2016)
- 27 Hüseyin Köse, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (İstanbul: Metis, 2016), 13-15.
- 28 Necmi Erdoğan, “Devleti ‘idare etmek’: Mâduniyet ve Düzenbazlık”, *Toplum ve Bilim: Osmanlı: Müktedir ve Madunlar* (83) (2000), 9-12.
- 29 The original tip of Gaftici Fethi is “Efendim, manita “seni seviyorum, evlenelim” ayakları yaparsa önce yüz mumluk ampule yarım metre mesafeden bakın sonra gözlerinizi ampulden ayırıp manitanın gözlerinin içine dakin. Eğer hâla cıvırın gözlerini görüyorsanız onunla hemen evlenin.”

- 30 Habermas, Jürgen, *Kamusalın Yapısal Dönüşümü* Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar (İstanbul: İletişim, 2000).
- 31 Cumhuriyet Aslan, "Türkiye'de Özel Alanın İfşası ve Mağduriyet Halleri: 'Deniz Baykal' Örneği", in *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, ed. Hüseyin Köse (İstanbul: Ayrıntı, 2011), 225-246.
- 32 Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, trans. B.S Şener, (İstanbul: İletişim Yayınevi, 1994), 13.
- 33 Oskay, as cited in Sıdıka Yılmaz, "Her İletişim Bir", 132.
- 34 Thomas Keenan, "Windows: Of Vulnerability" in *The Phantom Public Sphere*, ed. Bruce Robbins (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993), 135
- 35 Nazmiye Kete, "Yoksulluk, Mahremiyet ve Ölüm İlişisini Medya Üzerinden Okumak," in *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, ed. Hüseyin Köse (İstanbul: Ayrıntı, 2011), 72.
- 36 Duygu Çayırıcıoğlu "Sinemada Kamusal/Özel Alan Örneği: Demir Leydi," *Fe Dergi* 6, 1 (2014), 69.
- 37 The original lines are: "Çok yorgunum, tüm gece abinle tepiştik!"
- 38 The idea of the public is also challenged via the interesting visual depiction of the Polish poet Adam Mickiewicz's handless bronze statue. Pickpocketing and stealing is a way of living at *Cholera*. To apprehend the act as regular and mundane is also a way of commenting on the categories of ownership. Just like the space that is not fragmented in the world of *Cholera*, the exchange of the objects that are passing from the public to private or vice-versa, is only a matter of action. The niches, overhangs of streets are like the drawers of the characters. For example, Salih instead of using his own home for a cache hides some money and knife under a statue in a common square. When he needs them, finds them back in this hidden place. In another scene one sees Salih trying to cut the hand of the bronze statue of poet Adam Mickiewicz that is situated in the garden of the museum. Salih melts the hand of the statue and uses it to renovate an old American car. The meanings are transforming like the ideas attached to objects in *Cholera Street*. Mickiewicz is also a minority that has lived in Turkey. Although he is valued and given importance by the state (his home is turned into a museum) the powerful image of the statue that is missing hands is proposing a critical comment. The cut hand of the poet might be read as representing his inability to write anymore as a minority.
- 39 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. (London: Verso, 1991).
- 40 Anderson, *Imagined Communities*
- 41 As cited in Serazer Pekerman. *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili*. İstanbul: Metis (2012) (21)
- 42 Mary, Wollstonecraft, *The Vindications: The Rights of Men and The Rights of Woman*. Ed. D.L. Macdonald and Kathleen Scherf. (Toronto: Broadview Literary Texts, 1997).

- 43 Aksu, Bora, "Kamusal Alan Sahiden 'Kamusal' mı?," in *Kamusal Alan*, ed. Meral Özbek (İstanbul: Hil Yayın, 2004), 529.
- 44 Çayırçioğlu, *Sinemada Kamusal/Özel Alan*, 69.
- 45 Bora, *Kamusal Alan*, 531.
- 46 Pekerman. *Film Dilinde Mahrem*, 21
- 47 Unlike heroines of Pekerman who reads the fictional woman character who leave their homes for independancy, Ceyda Kuloğlu's striking research that focuses on the case of displaced Kurdish woman in Turkey, focus on real actors who can not leave home and their neighborhood for several reasons, which cab be defined as "neighborhood imprisonment" which is worth mentioning in this context. Ceyda Kuloğlu, "Coping Strategies of the Kurdish Women Towards Deprivation Situations After the Conflict-Induced Internal Displacement in Turkey," *International Journal of Business and Social Research*, 3, no 5 (2013): 163.
- 48 Mikhail Bakhtin. *Rabelais and His World*. trans. Hélène Iswolsky. (Bloomington: Indiana University Press, 1984)
- 49 Bakhtin, Rabelais, 49.
- 50 Renate Lachmann; Raoul, Eshelman; Marc, Davis "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. Cultural Critique", no 11 University of Minnesota Press (1989): 116.
- 51 Coşkun, *Wretched Heaviness*.

Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştiri

Aygün Şen

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

aygunsen007@gmail.com

Öz

Ekolojik limitleri görmezden gelerek sürekli büyümeyi teşvik eden kapitalizm, bilim ve teknolojiye gelişmeleri sermayenin hizmetine sunarak gezegenin tüm kaynaklarını sömürmektedir. Ekonomi politikten bağımsız ele alınamayacak ekolojik sorunların ortaya konulması, geniş kitleler tarafından tartışılması ve çözüm üretilmesi için sosyal bilimlere yaklaşımına ihtiyaç vardır. Sinema gibi geniş kitlelere ulaşan kültürel metinlerin farkındalık yaratma, kamuoyu oluşturma gücü göz önüne alındığında, insanmerkezci bir dünya görüşü yerine ekomerkezci bir paradigma inşa edilmesi, ekosistemi meydana getiren tüm canlılar için sosyal ve çevresel adalet mücadelesi verilmesi konusunda eko-sinemanın ve eko-eleştirin önemli bir rol üstlenmesi gereği anlaşılmaktadır.

Son dönem bilimkurgu sinemasında sıklıkla kullanılan ekolojik kıyamet senaryoları biçim değiştirmekte, ekosistemin yıkımında herkesin eşit sorumluluğa sahip olduğu, tüm insanların felaketlerden aynı oranda zarar gördüğü anlatıların yerini sınıfsal bir perspektifle sistemi eleştiren filmler almaktadır. Çalışmada ekolojik sorunları ele alıp kıyamet sonrası vizyonunu ortaya koyarken sistem eleştirisini ve çevresel adaleti anlatının merkezine yerleştiren bilimkurgu filmler incelenmiştir. Seçilen filmler sosyal ve çevresel adalet, doğa/kültür düalizmi, sömürgecilik, toplumsal meseleler çerçevesinde ekoeleştirel yaklaşımla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ekoeleştiri, ekolojik adalet, sosyal adalet, ekolojik kriz, bilimkurgu sineması.

• • • • •

Makale geliş tarihi: 28.12.2017 · Makale kabul tarihi: 27.02.2018

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

ilef dergisi · © 2018 · 5(1) · bahar/spring: 31-59

DOI: ilef. 427036

Ecological Justice and Ecocriticism in Science Fiction Cinema

Aygün Şen

Marmara University Faculty of Communication

aygunsen007@gmail.com

Abstract

Capitalism, encouraging continuous growth by ignoring ecological limits, exploits all the resources of the planet by bringing the developments in science and technology to the service of the capital. There is a need for a social sciences approach to reveal ecological problems that can not be handled independently from political economy, to be discussed by broad masses and to produce solutions. When eco-cinema and eco-criticism are considered as important for the struggle for social and environmental justice for all living creatures bringing ecosystem to the fruition, building an ecocentric paradigm instead of a anthropocentric world view, considering the power of creating awareness and publicity of cultural texts reaching wider masses such as cinema role to be undertaken.

The ecological apocalyptic scenarios often used in recent science fiction cinema are films that criticize the system with a class perspective in the form of changing forms, having everyone on an equal footing in the destruction of the ecosystem, and all people suffering in the same way as disasters. While studying ecological problems and putting forth the post-apocalyptic vision, science fiction films that put system criticism and environmental justice at the center of the narrative were examined. Selected films have been dealt with in the context of social and environmental justice, nature / culture dualism, colonialism, social issues in an ecocentric manner.

Keywords: Ecocriticism, Ecological Justice, Social Justice, Ecological Crisis, Science Fiction Film.

İnsan toplumunun doğadan kopuşu yüzlerce yıl önce toprağın mülk edinilmesi ile başlamış, dinsel inanışlar, felsefe, bilim ve siyasetteki dönüşümler doğanın hammadde kaynağı olarak görülmesi sürecini hızlandırarak medeniyetin ve ilerlemenin doğaya hükmetmek olarak algılanmasını desteklemiştir. Endüstriyel Devrim ile bu zihinsel sürecin teknik yönü tamamlanmış, ekosistemin bir parçası olduğunu unutan insan türünün doğada neden olduğu yıkım tüm gezegenin sağlığını tehdit eder hale gelmiştir. Dinsel inanışlar, insan merkezci bilim, sanayi devrimi ve kapitalizm ile doğallaştırılan kültür / doğa karşıtlığı ve doğanın sömürüsü, küreselleşmenin de etkisiyle ekosisteme onarılamaz zararlar vermeye devam etmektedir.

Doğanın belirli yasalara göre işlediğinin kabulü dışında 17. yüzyıl bilimsel devrimi ve ona bağlı gelişen modern bilimin “doğanın fethi ve üzerinde hâkimiyet kurulması” fikrine dayandığını belirten John Bellamy Foster, 20. yüzyıl sonundaki ekolojik hareketin yükselişine kadar kapitalizmin -bazen de sosyalizmin- doğayı fethetmenin “ilerlemeyi” anlatan bir mecaz olduğunu vurgulamıştır.¹ 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dünyanın karşı karşıya kaldığı ekolojik yıkım, çevre krizinin sosyo-politik yönlerinin araştırılmasına duyulan ihtiyacı ortaya koymuştur. İnsan toplumunun tüm doğal varlıklarla birlikte kendi türünün devamlılığını da tehdit eden bir “medeniyet” kurması

ekolojik sorunların sadece teknoloji ve fen bilimlerinin yardımı ile çözülemeyeceğini açıkça göstermiştir. Modern düşüncüyü, insan kültürünü ve medeniyetini oluşturan tüm bileşenler ekolojik bir perspektifle tartışmaya açılmış, ekolojinin salt doğa biliminin konusu olmadığı, teknoloji ile çözülemeyecek kadar derin ve yapısal sorunlarla yüz yüze geldiği anlaşılmıştır.

Foster “Ekoloji ve Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş” makalesinde yaşadığımız dönemde karşı karşıya bulunduğumuz ekolojik krizin sermaye birikiminin “dünyayı yabancılaştırıcı” mantığına yerleşik olduğunu ve bir sistem olarak kapitalizmin köklerine dayandığını vurgulamıştır.² Günümüzde insan türü küresel iklim değişikliğinden endüstriyel çöp yığınlarına kadar değişen bir ölçekte çevresel yıkım yoluyla kendi yaşamını ve ekosistemin sağlığını tehdit etmeye devam etmektedir. Zenginliğin mevcut dağılımı, dünyanın pek çok bölgesinde besin ve temiz suya ulaşamayan kitleler yaratmakta, insan nüfusu artmaya devam ederken gereksiz şekilde yıkıcı türde endüstrileşmiş tarıma yol açmaktadır. Biyo-çeşitlilik hızla düşerken ve türler ortadan kaybolurken, insan toplulukları ekonomik ve endüstriyel anlamda sürekli büyümeye ve sosyal-ekonomik-çevresel adaletsizliğe dayalı olan, ekosistemin taşıma kapasitesini aşan bir sistemi devam ettirmeye çalışmaktadır.

Edebiyat alanında doğa üzerine yazılmış eserlerin incelenmesi ile başlayarak günümüzde tüm kültürel ürünleri içine alacak şekilde genişleyen ekoeleştiri çalışmaları, kültürel metinlerde insana verilen ayrıcalıklı rolü sorgulayarak doğanın tüm varlıklarına özne konumunu geri vermeyi amaçlamaktadır. Ekolojik bozulmaya neden olan yerleşik değer yargılarını, ön kabulleri tartışmaya açarak okuyucularında bilinç değişikliği ve devamında davranış değişikliği gerçekleştirmeyi amaçlar. Kültürel metinlerdeki doğa temsillerini ele alarak bu temsillerin sorunlu ve eksik yönlerini deşifre eder, doğanın kendi adına konuşmasına olanak tanır ve insanın doğa ile olan karşılıklı bağına vurgu yapar. İnsanın ekosisteme zarar veren toplumsal, politik, ekonomik sistemlere karşı çıkmasının ilk aşaması, öncelikle tüm türlerin kendi içsel değeri olduğunun, insana sağladıkları faydadan bağımsız bir değer taşıdıklarının farkına varmasıdır.

Ekolojik yıkımda insan eylemlerinin rolü günümüzde açık biçimde tartışılmakla birlikte her bireyin eşit suç ve sorumluluğa sahip olduğunu iddia etmek, küresel şirketlerin ve hükümetlerin süreçteki rolünü gözden kaçırmak anlamına gelmektedir. Bir yanda doğaya her gün tonlarca atık bırakan dev şirketler ve doğayı şirketlerin sömürüsüne açan hükümetler, diğer yanda Küresel Kuzey’in sınırsız tüketimi için sağlıklı koşullarda çalıştırılan Küresel

Güney'in yoksul halkları, Kuzey ülkelerinde yaşayan alt sınıflar, azınlıklar ve yerli halklar; bu iki taraf bugün karşı karşıya kaldığımız krizde elbette eşit sorumluluğa sahip değildir. Ekoeleştirel çalışmalar içinde çevre etiği, ekolojik adalet, yerli halkların mücadeleleri gibi eşitlik ve adalet temelli yaklaşımlar giderek daha fazla yer bulmaktadır. Bilimkurgu sinemasında sıklıkla işlenen kıyamet öykülerinde ekolojik felaketlerin sebepleri ve sonuçları ele alınırken, son dönemde artan sayıda filmde mevcut ekonomik/politik sistem eleştirilmekte ve ekolojik adalet meselesi öykünün odağında işlenmektedir.

Ekolojik Kriz ya da Homo-economicus'un Krizi

1999'da *Guardian Weekly*'de yayımlanan Paul Brown'ın makalesi ekolojik krizin boyutlarını ortaya koymak bakımından önemli veriler sunmaktadır. 1998 yılında kuraklık, sel, ormanların yok edilmesi ve toprakların verimsizleşmesi gibi nedenler yüzünden göç etmek zorunda kalan insan sayısı 25 milyonu bulmuş, ilk kez savaş nedeniyle göç etmek zorunda kalan insan sayısını geride bırakmıştır. Her yıl yapılan *World Disasters* (Dünyadaki Felaketler) adlı araştırmanın 1999 yılı raporuna göre, 1998 yılında meydana gelen "doğal felaketler" rekor düzeye ulaşmış, bu felaketler nedeniyle yerini yurdunu terk etmek zorunda kalanlar dünya genelindeki mültecilerin %58'ini oluşturmuştur. Araştırmayı yapan uluslararası federasyonun başkanı Astrid Heiberg'in de vurguladığı gibi, küresel ısınma ve ormanların yok edilmesinden kaynaklanan ekolojik sorunlar ile yoksulluk ve gecekondular sayısındaki artışla kendini gösteren toplumsal sorunların bir araya gelmesiyle felaket yepyeni boyutlara ulaşmaktadır. Heiberg, insan kaynaklı iklim değişikliği ile hızla değişen toplumsal ve ekonomik koşulların bir arada çok daha büyük boyutlu felaketlere yol açacak zincirleme bir reaksiyon başlatacağı konusunda uyarıda bulunmuştur.³

Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü'nün (FAO) 2017 *Küresel Gıda Krizi Raporu*'na göre küresel olarak, 2016 yılında 108 milyon kişi kriz düzeyinde gıda güvensizliği veya daha kötüsü ile karşı karşıya kalmıştır. Bu sayı, 80 milyon olarak tespit edilen 2015 yılına göre %35'lik bir artış olduğunu ortaya koymaktadır. Küresel iklim değişikliğine bağlı kuraklık ve El Nino gibi meteorolojik felaketlerin yanı sıra Yemen, Suriye, Irak gibi ülkelerde devam eden şiddetli çatışma koşulları da gıda güvenliğini tehdit etmektedir. Uzmanlar küresel iklim değişikliği ve bölgesel çatışmaların kalıcı doğasının, ayrıca bunlara bağlı olarak zincirleme şeklinde artan etkilerin risk altındaki toplulukların mevcut durumla başa çıkma ve gelecek şoklara direnme kapasitesini zayıflattığına değinmiştir.⁴

2015 yılı Birleşmiş Milletler Dünya Su Gelişim Raporu (WWDR) tek başına ekonomik büyümenin geniş çaplı bir toplumsal ilerlemenin göstereni olmadığını, pek çok ülkede temel insan hakkı olan temiz su ve hıfzıssıhaya erişim olanakları bakımından zenginler ve yoksullar arasında büyüyen bir uçurum olduğunu belirtmiştir. Küresel iklim değişikliği ve deniz seviyesindeki yükselmenin tatlı su kaynaklarının azalmasına sebep olduğu günümüzde temiz suya erişimin sosyal adalet çerçevesinde düzenlenmemesi özellikle yoksullar, kadınlar ve çocuklar üzerinde orantısız etkilere neden olmaktadır.⁵

İklim değişikliği, türlerin çeşitliliğinin azalması, zehirli atıklar, kuraklık, besin kıtlığı gibi sorunlar küresel ekolojik meseleler olmakla birlikte bu sorunlar öncelikle yoksul halkları etkilemektedir. Zehirli atık bölgelerinde yaşamak zorunda kalanlar, kuraklık yüzünden tarım yapamayanlar, gıda sıkıntısı çekenler yoksul Güney ülkeleri halkları ve zengin Kuzey ülkelerinin yoksul ve azınlık durumundaki halklarıdır. Küresel çapta faaliyet yürüten şirketler Amazon'u petrol atıkları ile zehirlenmekte, endüstriyel tarımcılığa arazi sağlamak için ormanları yok etmekte, çalışanların sağlığını tehlikeye atan endüstriyel faaliyetlerini yoksul ülkelerde sürdürmekte, yerli halk tarafından kutsal sayılan ve ekosistemin bir parçası olan nehirlerle sayısız baraj inşa ederek bölgenin yaşam kaynağı olan suyu tekeline almayı amaçlamaktadır.⁶

Ekolojik Adalet: Ekolojik Mücadele ve Sınıf Mücadelesi

Joel Kovel ekolojik krizi, doğanın insani üretimi tamponlama kapasitesini sistemli olarak tahrip eden ve nihayet aşan, ekosistemlerde hangi sonuçlara yol açacağı önceden kestirilemeyen, ancak birbiriyle etkileşim halinde olan ve sürekli genişleyen bir dizi çöküş olarak açıklamıştır. Bu aşamada hayat döngülerinin birbirine bağlı ve uyumlu işleyişleri aksamakta, insani ekosistemler kadar diğer ekosistemler de parçalanmaktadır.⁷ Murray Bookchin'e göre, çağımızda karşı karşıya kaldığımız ekolojik krizin temel nedeni, günümüz toplumunun organik evrimi geçmişteki tüm toplumlardan daha fazla bozuyor olmasıdır. Günümüzde toplumun geldiği yıkıcı, yok edici ve sömürücü noktayı anlamak için sadece nüfus ve teknoloji üzerine yoğunlaşmak meselenin asıl kaynağını gözden kaçırmamıza neden olur. Uygurlukla beraber başlayan hiyerarşi ve tahakkümün kaynağını oluşturan kurumsal ve ahlaki yapılar ortadan kaldırılmadan yapılacak reformlar ya da teknolojiyi tamamen reddetmek, kapitalist mülkiyet ve üretim ilişkilerinden kaynaklanan krizi çözmekte başarısız olacaktır.⁸

Tarihte hiçbir toplumun sermaye sahiplerini daha fazla biriktirme, sahte ihtiyaçlar yaratma, daha fazla üretme ve daha fazla satma konusunda destekleyen bir kâr hırsı tarafından yönlendirilmediğini söyleyen Daniel Tanuro, 'ekolojik kriz' olarak adlandırılan olgunun insanlığın çevresiyle olan ilişkisinin tarihsel krizi olduğunu vurgulamıştır. Bir yanda zenginlik ve aşırı tüketim, diğer yanda yoksulluk ve yetersiz tüketimi arttıran bu sistemde, tüm insanları eşit derecede sorumlu tutan 'antropik' (insan kaynaklı) değişim yerine kapitalist iklim değişikliğinden, toplumsal bir krizden söz etmek gerekmektedir.⁹

Joseph Needham'a göre kapitalizmde doğanın fethinden insanın fethine geçilmiş, doğa üzerinde hâkimiyet kurmak için kullanılan teknolojik aygıtlar toplumsal tahakküm mekanizmalarını da dönüştürmüştür. Tüm gezegeni etkisi altına alan tahakküm ve yıkımın sonucu olarak iktisadi anlamda çevre ve merkez ülkeleri arasındaki eşitsizlik ile birlikte kapitalist devletler içindeki sınıflar arasındaki eşitsizlik de artmakta, ekolojik anlamda küresel ekosistem küresel iklim değişikliği tarafından dönüştürülmektedir.¹⁰

1992 Haziran'ında Rio de Janeiro'da tüm dünya ülkelerinin katıldığı *Yeryüzü Zirvesi* olarak da adlandırılan Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Konferansı gerçekleştirilmiştir. Zirvenin hazırlık çalışmalarının sürdüğü yıllar boyunca ortak bir metin oluşturulabilmesinin önündeki en büyük engel zengin ve yoksul ülkelerin çatışan çıkarları olmuştur. Yeryüzü kaynaklarını en çok kullanan, yeryüzünü en çok tahrip eden zengin ülkeler, bir yandan mevcut üretim ve tüketim alışkanlıklarında anlamlı bir değişimin sözünü vermekten kaçınmakta, diğer yandan yoksul ülkelerdeki endüstriyel faaliyetleri ve nüfus artışını çevre sorunlarını derinleştirecek bir insani etken olarak sunmaktadır.¹¹

Küresel nüfus artışına dair kaygıların yeni olmadığını belirten Ursula Heise, Thomas Malthus'un 1789'da yazdığı *An Essay on the Principle of Population* (Nüfusun İlkeleri Üzerine Bir Deneme)'den beri insan nüfusundaki hızlı büyümenin geleceğe dair derin endişelere ve vahim öngörülere neden olduğunu hatırlatmıştır. 1960'lar ve 70'lerde Paul Ehrlich'in *The Population Bomb* (Nüfus Bombası/1968), Roma Kulübü raporu *The Limits to Growth* (Büyümenin Sınırları/1972), ve Lester Brown'ın *The Twenty-Ninth Day* (Yirmi Dokuzuncu Gün/1978) gibi nüfus artışı kontrol altına alınmazsa çevreyi ve küresel toplumu bekleyen korkunç bir gelecek öngören yayınlarla nüfus artışına dair kaygılar doruğa ulaşmıştır.¹²

Malthus'un yaklaşımı, "sefaletin bir yere düşmesi" gerektiğini ve kaçınılmaz olarak bu yerin alt sınıflar olduğunu öne sürer. Alt sınıfların sefaleti, "insan düzenlemesinden tamamen bağımsız" işlediğini iddia ettiği doğa kanununun sonucudur. Azlık tanımının kökeninin ayrılmaz biçimde toplumsal ve kültürel olmasına rağmen genellikle doğaya içkin bir şey olarak kabul edildiğini belirten David Harvey, deneyimlediğimiz azlıkların çoğunun doğadan kaynaklanmadığını, insan faaliyetleri tarafından yaratılıp toplumsal idare yoluyla yönetildiğini ortaya koymuştur. "Aslında azlık, kapitalist üretim tarzının ayakta kalmasında zorunludur ve dikkatle idare edilmesi gerekir, yoksa fiyat mekanizmasının kendi kendini yöneten tarafı parçalara ayrılır."¹³

Harvey'nin vurguladığı gibi, nüfus fazlalığı ve kaynak azlığı argümanı kabul edilip kapitalist üretim biçiminin devam etmesine izin verildiği sürece, yurt içinde sınıfa ve etnik baskılamaya yönelen politikalar, sınır ötesinde de emperyalist ve neo-emperyalist politikalar kaçınılmaz olacaktır. Mevcut bir toplumsal düzen, bir nevi elit grup tehdit altındaysa, egemen konumunu korumak için mücadele ediyorsa, nüfus fazlalığı ve kaynak azlığı argümanları insanları statükoyu ve otoriter ölçütleri benimsemeleri yönünde ikna etmeye yarayan ideolojik aygıtlar olarak işlev görür.¹⁴ "İnsanlar bir kez kendi coğrafi, toplumsal ve zihinsel habitatlarında kendilerini kısıtlanmış hissetmeye başladı mı" diye yazar Levi-Strauss, "türün bir kesiminin insan olarak görülme hakkını inkâr etme gibi basit bir çözümün cazibesine kapılma tehlikesine düşerler".¹⁵

Bilimkurgu sinemasında son dönem kıyamet ve kıtlık senaryoları da benzer şekilde insan türünün felaket karşısında ya da kaynakların sadece bir grup insana yeteceğine inandıkları zaman halkın belli bir kısmını "insan olmayan öteki" olarak görme eğilimini ele alan filmlerdir. Çalışmada ele alınan *Avatar* (James Cameron, 2009), *Snowpiercer* (Kar Küreyici, Joon-ho Bong, 2013), *Elysium* (Yeni Cennet, Neill Bloomkamp, 2013), *Hunger Games* (Açlık Oyunları, Gary Ross, 2012/ Francis Lawrence, 2013, 2014, 2015) gibi distopyan bilimkurgu filmler, ekolojik mahşer sonrası dünyasında kıt kaynakların sosyal ve çevresel adalet ekseninde nasıl bir baskı ve denetim mekanizması haline geleceğine dair endişelerin dile getirildiği popüler anlatılardır.

Rob Nixon *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Yavaş Şiddet ve Yoksulların Çevreciliği) adlı kitabında ekoeleştirinin çalışma alanlarından sosyal ve çevresel adalet kavramını Üçüncü Dünya'nın ekolojik mücadeleleri bakımından ele almıştır. Nixon "yavaş şiddet"i aşama aşama ve gözden uzakta gerçekleşen, zamana ve mekâna yayılmış ertelenmiş yıkımın şiddeti,

normalde bir şiddet gibi görülmeyen aşındırıcı şiddet olarak açıklamıştır. Şiddet aniden gerçekleşen, mekânda birden ortaya çıkan ve derhal algılanan bir olay veya eylem olarak algılanır. Ancak yazar, şiddetin başka bir türü ile meşgul olmamız gerektiğini vurgular. Yavaş şiddet, ani ve seyirlik (*spectacular*) olmayan, zamanda ve mekânda birikerek etkisini artıran, kademeli şekilde ilerleyen ve büyüyen bir şiddettir. İklim değişikliği, ormansızlaşma, okyanusların kirlenmesi, toksik atıklar gibi yavaşça gerçekleşen çevresel felaketlerin algılanmasındaki ve temsil edilmesindeki güçlükler, bu tür şiddetle mücadele etmeyi daha da zorlaştırmaktadır. Nixon, medyanın etkileyici olana ve gösteriye tapındığı, kamu politikalarının derhal algılanan ihtiyaçlara göre biçimlendirildiği bir çağda yavaş şiddetin nasıl temsil edilebileceği sorusu üzerine eğilmiştir. Düşen bedenler, yanan kuleler, tsunami dalgaları gibi dikkat çekici olmayan, on yıllara yayılan yavaş şiddetin algılanmasını nasıl sağlayabiliriz? Yavaş gerçekleşen, anonim olan felaketleri kamunun dikkatini çekmeye ve politik müdahaleyi sağlamaya yetecek görüntülere ve anlatılara nasıl dönüştürebiliriz?¹⁶

Nixon'un özellikle vurguladığı gibi, yavaş şiddetin temel kurbanları kaynak sıkıntısı çeken yoksullardır. Zengin Kuzey ülkelerinde gelişen çevreciliğin, Andrew Ross'un deyimiyle "gezegensel idare" (*planetary management*) için başka bir kılıf olduğu görüşü, küresel kaynak savaşlarının cephe hattında ikamet edenler arasında tam olarak giderilmemiştir. Nixon, ekolojik mücadelenin ve dolayısıyla gezegenin sonucunu sınıf temelli bir mücadelenin belirleyeceğini belirtmiştir. "İnanıyorum ki, çevreciliğin kaderi -ve daha kesin olarak biyosferin karakteri- Ramachandra Guha ve Joan Martinez-Alier'in "tok karınlılar" ve "boş mideliler" çevreciliği olarak adlandırdığı hareketler arasındaki gerilime rastlayan dönemde dikkate değer bir şekilde biçimlendirilecek".¹⁷

Joni Adamson *American Indian Literature, Environmental Justice and Ecocriticism* (Amerikan Yerli Edebiyatı, Çevresel Adalet ve Ekoeleştiri) adlı kitabında sınır bölgesi halkları ve azınlıkların maruz kaldığı çevresel adaletsizliği ortaya koyar. 1987 tarihli bir rapordan veriler aktaran Adamson, "Afro-Amerikalı ve Hispaniklerin yüzde altmışının, Amerika Yerlileri ve Asya/Pasifik Adalıların yüzde ellisinden fazlasının bir veya daha fazla sayıda denetimsiz zehirli atık bölgesine yakın yaşadığını" belirtir. 2001 yılında yayımlanan kitabıyla ekoeleştirinini pastoral ve yaban hayatla ilgilenmenin ötesinde toplumsal ekolojik bir bakış açısı kazanıp çevresel adalet kavramını ele almasına öncü olan yazar, Amerikan Yerlilerinin çevreyi kirleten endüstrilerinin hem

çalışanları hem de kurbanları olduğunu vurgular. Adamson, ekoeleştirmenleri doğa kavramına ve doğa yazınına geleneksel bakışı sorgulamaya, birbirlerini etkileyen toplumsal ve çevresel sorunların merkezi olan, üzerinde her geçen gün sayısı artan yoksul ve ötekileştirilmiş insanın yaşadığı topraklar üzerine düşünmeye davet eder.¹⁸

Aldo Leopold'un görme ve etik üzerine yaklaşımını hatırlatan Nixon, doğayı, "öteki"leri nasıl görebileceğimiz ve anlayabileceğimiz sorusuna eğilmiştir. Leopold'ün "ancak görebildiğimiz şeylere karşı etik olabileceğimizi" vurgulayan sözlerinden yola çıkan yazar, duyuşsal algı alanımızın ötesinde uzanan insan ve biyotik topluluklara karşı nasıl etik hareket edebileceğimizi sormuştur. Bir yandan yavaş şiddetin görünür olmasını sağlamaya çalışırken aynı zamanda da görünür olana ayrıcalık tanınması ile nasıl mücadele edebiliriz? Nixon, yavaş şiddetin ekosisteme ve ekosistemin bir parçası olan insana zararlarını ortaya koyarken ekolojik ve sosyal adaleti odak noktasına almıştır. Zengin Kuzey ülkelerinin, tek tip üretime mecbur ederek biyotik çeşitliliğine zarar verdiği, ağır sanayilerini taşıdığı, endüstriyel atıklarını ihraç ettiği, sağlıksız koşullarda yavaş yavaş zehirlediği Üçüncü Dünya Ülkeleri insanlarını "kullan at insanlar", söz konusu coğrafyaları ise "kullan at çevreler" olarak gördüğünü belirtmiştir. Yavaş şiddete sadece kimlerin maruz bırakıldığı değil, kimlerin "tanık" sayıldığı da önem taşımaktadır. Şiddet kimin tanıklığı ile "şiddet" sayılır?¹⁹

Üçüncü Dünya ülkelerindeki ekolojik katliamlar ve yavaş şiddet, ancak gelişmiş ülkelerin gündemine taşınabilecek gösteriler haline getirildiğinde dünya kamuoyunda ses getirmekte ve çözüm için baskı grupları oluşmaktadır. Bu nedenle ekolojik mücadeleleri yürütmek, sosyal ve ekolojik adaletsizliğe karşı kamuoyu baskısı oluşturarak karar alıcıları harekete geçirmek için popüler kültür ürünleri ile ilişkilendirilen, farklı coğrafyalarda ekolojik mücadeleler veren insanları birleştiren kampanyalar büyük önem taşımaktadır. Sömürülen doğanın, adaletsizliğe uğrayan ve yok sayılan sınıfların, yoksul halkların sesinin duyulması, mücadelelerinin görünür olabilmesi için ekomerkezci kültürel ürünlere ve bu ürünlerin incelendiği ekoeleştirel metinlere ihtiyaç vardır. Ekoeleştirmenin hayatî önemi buradan kaynaklanmaktadır: Tutumlarımızı algılarımız biçimlendirir ve somut eyleme giden yolda kültürel inşalar olan algılarımız dönüşüme uğratılmadan ekolojik yıkımın önüne geçmek için gerekli somut adımların atılması mümkün değildir.

21. yüzyılda biyosferik gerçekliklerle, ekosistemin işleyişi ile uyum içinde kolektif ve sürdürülebilir üretim ve tüketim biçimlerini benimsemeden

insanlığın gelişmeye devam etmesi mümkün değildir. Gezegenel limitleri kabul etmeyen, çözümü sadece teknolojide arayan ve gelişme, kalkınma gibi kavramların kapitalizmin sürekli büyümeye dayanan yıkıcı çerçevesinde tanımlayan hiçbir hareket başarılı olamaz. Somut her ekoloji savunmasının sermaye birikimi mantığını ortadan kaldırmaya dayanması gerektiğini vurgulayan Foster, dünyanın ihtiyaçlarına uygun bir uzun ekolojik devrimin doğanın ve insan emeğinin kapitalizmdeki yabancılaşmasına karşı çıkararak gerçekleştirilebileceğini belirtir.²⁰

Ekoloji Mücadelesinde Sosyal Bilimler Yaklaşımı: Ekoeleştiri

Ekoeleştirel çalışmaların ilk örneklerine konu olan doğa yazını, çağdaş biçimiyle ilk kez 19. yüzyılda Henry David Thoreau'nun eserlerinde ortaya çıkmış, 20. yüzyılda Aldo Leopold'un, John Muir'in ABD'nin yabanıl alanlarının korunması için verdikleri mücadeleler ve yazdıkları eserler ile sürmüştür. Serpil Oppermann, ekoeleştirin ilk dönem çalışmalarının edebiyat eserlerinde çevreci fikirlere ve doğa betimlemelerine odaklandığını belirtmiştir. İlk dönem ekoeleştirmenler insanı doğaya yaklaştırmak ve doğayı "öteki" olmaktan çıkararak onun ontolojik gerçekliğini anlatmak için edebiyattan faydalanmışlardır.²¹

Çevre koruma hareketlerinin ABD'de toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkışı ve kabul görmesi 1960'larda başlamıştır. *Science and Survival* (Bilim ve Sağkalım, 1966), *The Closing Circle* (Kapanan Çember, 1971), *Making Peace with the Planet* (Gezegenle Barışmak, 1990) gibi ünlü kitapların yazarı biyolog ve çevre aktivisti Barry Commoner 50'lerin sonlarından itibaren nükleer denemeler, kimyasal atıklar ve enerji politikaları hakkında geniş kitleleri bilinçlendirecek kitaplar yazmıştır. Yeni doğan bebeklerde nükleer denemelerden kalan radyoaktif izleri ortaya koyduğu yayınları ve aktivizmi sayesinde 1963 yılında yer üstü nükleer denemeler yasaklanmıştır.²² Biyolog Rachel Carson, 1962'de yayımlanan *Silent Spring* (Sessiz Bahar) adlı kitabında tarımda kullanılan ilaçların, DDT gibi zehirli kimyasalların doğa üzerinde bıraktığı korkunç etkilere değinmiş, anne sütünde ve henüz doğmamış bebeklerde bu kimyasalların izine rastlandığını ortaya koymuştur. Büyük yankı yaratan ve ABD'de çevreci hareketin başlamasına öncülük eden kitap 1964'te *Wilderness Act* (Doğa Kanunu) çıkartılmasında ve 1971 yılında DDT'nin kullanımının tamamen yasaklanmasında büyük rol oynamıştır. Oppermann'ın da vurguladığı gibi, yabanıl yaşamın ekolojik, toplumsal, politik ve estetik boyutunu ele alan doğa yazını, çevreciliğin toplumsal hareket haline gelmesinde, ekolojik bilincin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.²³

Doğa yazınının ortaya çıkması gibi etkinliğini arttırması da çevre ile olan yakın ilişkinin sonucudur. 1960'larda tarım ilaçlarının etkisi, yabancı doğal alanların ortadan kaldırılması kaygıları ile görünürlük kazanan çevre hareketi ile doğa yazını birbirini beslemiştir. 1970'lerde ekoeleştiri terimi ilk kez kullanılmış, ancak çalışmacılar birbirinden farklı uzmanlık alanlarında çalışmaya devam ettiklerinden bir çatı altında toplanamayan ekoeleştirel literatür akademik ve toplumsal olarak yeterince etkili olamamıştır. 90'larda çevresel yıkımın göz ardı edilemeyecek boyutlara ulaşması ve gündemde yer bulması ile ekoeleştiri alanında yapılan çalışmaların sayısı artmış, yöntemi ve kapsamı hakkındaki tartışmalar hız kazanmıştır. Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm'un 1996 yılında derledikleri *The Ecocriticism Reader* adlı kitap, 70'lerden beri yazılmış ekoeleştirel metinleri bir araya toplayarak alanın gelişimine büyük katkı yapmıştır.

Joseph W. Meeker *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (Hayatta Kalmanın Komedi: Edebi Ekoloji Çalışmaları, 1974) adlı eserinde "literary ecology" (edebî ekoloji) terimini edebi çalışmalarda görülen biyolojik temaların ve bağlantıların araştırılmasına göndermede bulunmak için kullanmıştır. Meeker'a göre, "Bu aynı zamanda, edebiyatın insan türünün ekolojisinde hangi rolü oynadığını keşfetmek için bir girişimdir". *Ecocriticism* (ekoeleştiri) terimi ise ilk kez 1978'de William Rueckert tarafından *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* (Edebiyat ve Ekoloji: Ekoeleştiri Bir Deney) adlı makalesinde kullanılmıştır. Rueckert ekoeleştiri ile "ekolojinin ve ekolojik kavramların edebiyat çalışmalarına uygulanışı"nı kastetmiştir. Glotfelty, Rueckert'in tanımının özel olarak ekoloji bilimi ile ilgilendiğini, bu nedenle edebiyat ve fiziksel dünya arasındaki olası tüm ilişkileri kapsayan yaklaşımdan daha kısıtlayıcı olduğunu belirtmiştir.²⁴

Paula Willoquet Maricondi'nin anlatımıyla ekoeleştiri, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnisite gibi toplumsal inşalar ve doğa arasındaki karşılıklı etkileşimi araştırır. Kültürel metinlerin doğal dünya ile ilişkilerimizi nasıl etkilediğini, kültürün içinde zamanla değişen doğa imgesinin değişimini, çevresel krizin edebiyattaki temsillerini ele alır. "Kısaca, ekoeleştiri dünyanın toplumsal alandan (*social sphere*) ve ekosferden (*ecosphere*) oluştuğunu, bu ikisinin karşılıklı ilişki içinde olduğunu ve birincisinin, ikincisinin bağlamı dışında değerlendirilemeyeceğini kabul eder."²⁵ Cheryll Glotfelty de ekoeleştiriye edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişki üzerine yapılan çalışmalar olarak tanımlamıştır. Feminist eleştirinin dil ve literatürü toplumsal cinsiyet temelli bir perspektiften incelemesi, Marxist eleştirinin metin okumalarına ekono-

mik sınıf ve üretim biçimleri üzerine farkındalık geliştirmesi gibi ekoleştirir de edebi çalışmalara dünya-merkezli bir yaklaşım benimser.²⁶ Glotfelty'nin ekoleştirir tanımına atıfta bulunan Garrard, feminizm ve Marksizmle kıyaslanmasından da anlaşılabilceği gibi, ekoleştiririnin politik bir analiz biçimi olduğunun altını çizmiştir. Kültürel ürünleri incelerken belirgin bir çevreci ahlak ve siyasi gündeme bağlayan ekoleştirir, felsefedeki ve siyaset kuramındaki ekoloji merkezli gelişmelerle yakından ilişkilidir. Bir bilim dalı olmasının yanında toplumsal-politik bir hareket olan ekolojinin zamanla değişen, dönüşen bir tanım olduğunu hatırlatan Garrard, "esas olan ekoleştiririnin ahlaki ve siyasi yönelimi vurgusu ve çalışma alanının geniş tanımıdır" der.²⁷

"Doğa onun hakkında söylediklerimizden bağımsız olarak varlığını sürdürür sürdürmesine, ama bizim için ancak onun hakkında bir şeyler söylediğimiz sürece vardır" diyen ekososyalist Joel Kovel, dilin gerçeği "yarım yamalak yansıtan bir ayna" olmasının yanında toplumsal ve tarihsel bir inşa olduğuna dikkat çekmiştir. Düşünüre göre insanın doğa üzerinde bıraktığı iz iki katmanlıdır; insan türü doğayı hem somut olarak etkileyerek, onu yeniden biçimlendirerek ve düzenleyerek kendi izini yerkürenin her noktasına bırakır, hem de doğal dünyaya dair tüm önermeler toplumsal sözcelerdir. Doğadan bahsetme yolları kültürün dolayımından geçmiş dil ile ifade edilir ve bunlar toplumsal pratiklerdir.²⁸ Greg Garrard da ekoleştirirlerin doğanın bir yönüyle kültürel bir inşa olduğunu fark edip bunlar üzerinde çalışırken, diğer yandan doğanın nesne ve dolaylı biçimde söylemin kökeni olarak gerçekten var olduğunu gözden kaçırmamaları gerektiğini hatırlatmıştır.²⁹

Tanımlamak, anlamak, etik bir ilişki oluşturmak için doğayı sözcüklerle, görüntülerle, seslerle ifade etmemiz gerekir. Bu nedenle ekolojik yıkımın önüne geçmek için öncelikle kültürün öğeleri ele alınmalı, insanmerkezci bakışı normalleştiren kavramlar sorgulanmalı, yeni kavramlar ve yeni yaklaşımlar üzerinde uzlaşılmalıdır. Yazılı eserlerde doğa temsillerini incelemek, doğa ve insan arasındaki bağı ortaya koymak ve doğanın insanmerkezci dünya görüşü nedeniyle maruz kaldığı yıkımın önüne geçmek amacındaki ekoleştirir çalışmaları, zamanla değişen koşullar ve önem kazanan sorunlara bağlı olarak çevresel adalet, ekolojik haklar, küreselleşme, yerli mücadelesi, küresel gıda krizi, kent ekolojisi gibi birbirini etkileyen pek çok alanı kapsayarak genişlemiş, tüm kültürel ürünlerin bu meseleler üzerinden incelendiği bir sosyal bilimler disiplini haline gelmiştir. İnsanın ekosisteme zarar veren toplumsal, politik, ekonomik sistemlere karşı çıkmasının ilk aşaması, gezegenin tüm kaynaklarını yağmalayan ve eşitsizliğe dayalı mevcut sistemin sürdürülemez

olduğunun farkına varmasıdır. Farkındalık ve bilinç değişikliği gerçekleştirilmeden bir sonraki aşama olan eylemlilik gerçekleştirilemez. Ekoleştirir, tutum ve davranış değişikliğine giden yolda bireylerin zihinsel farkındalık kazanmaları için önemli bir alandır.

Ekomerkezci Bir Film Eleştirisi

1990'lardan beri önemli bir akademik çalışma alanı olarak kabul edilen ekoleştirir, metin analizinin ötesine geçerek müzik, fotoğraf, film gibi çok çeşitli kültürel ürünleri ele almaktadır. Karla Armbruster ve Kathleen Wallace, *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (Doğa Yazınının Ötesinde: Ekoleştiririnin Sınırlarını Genişletmek) adlı derlemelerinde ekoleştiririnin en önemli görevinin, daha geniş bir yelpazedeki metinlere atıfta bulunmak için kendi sınırlarını genişletmek olduğunu söylemişlerdir. Geniş kapsamlı araştırma alanı nedeniyle ekoleştirir metodolojik ve teorik olarak eklektiktir ve akademide yaygın kabul görmüş varsayımları, doktrinleri veya prosedürleri yoktur. Scott Slovic de benzer şekilde, ekoleştiririnin her gün dünya çapında binlerce edebiyat akademisyeninin alandaki çalışmaları tarafından yeniden tanımlandığını, yapılan her ekoleştirir çalışması ile alanın sınırlarının genişlediğini belirtmiştir.³⁰ Nadia Bozak, *The Cinematik Footprint* (Sinematik Ayak İzi) adlı kitabında "Ekoloji, tanımı gereği sınırlandırılmamıştır, doğanın nerede bittiğini ve kültürün nerede başladığını söylemek imkânsızdır, ya da tam tersini" diyerek ekoloji gibi ekoleştiririnin de kesin sınırlar ile belirlenemeyeceğini vurgulamıştır.³¹

Sinemanın kültürel uzlaşma rolü film ve medya araştırmacıları tarafından uzun zamandır ele alınmakla birlikte doğal dünya ve kültürel alan arasındaki ilişkide oynadığı rol yakın zamana kadar büyük oranda ihmal edilmiştir. 1990'lardan itibaren sinemanın bir yandan üretim, dağıtım, tüketim ve yeniden dolaşım deneyimlerinin doğal kaynaklara etkisi ele alınırken, diğer yandan sinematik metinlerin doğal dünyaya dair görsel-işitsel temsillerinin imgelemimizi etkileyerek dolaylı şekilde dünyaya karşı davranışlarımızı biçimlendirmedeki etkisi incelenmiştir.³²

Michael Branch, ekoleştiririnin kültürel değişim için bir çağrı olduğunu belirtmiştir. Ekoleştirir sadece kültürel metinlerde doğayı analiz etme yolu değil, küresel topluluk algısında ve etikte bir genişleme, daha biyo-merkezli bir dünya görüşüne doğru ilerleme çabasıdır.³³ Eko-film eleştirirleri için sinema ve eko-sinema çalışmaları, dünyayı algılama biçimimizi dönüştürerek ahlaki evrenin merkezine insan arzularını koyan sınırlı çerçevenin dışında-

ki olanakları görmemizi sağlar.³⁴ Paula Willoquet-Maricondi çeşitli filmlerin ekoeleştirilme açısından incelenmesinin daha iyi bir görsel okur-yazarlığı geliştirmeye iki yoldan yardımcı olduğunu belirtmiştir: İmajların inşasının insan dışı dünyaya yönelik algıları ve tavırları biçimlendirmede nasıl çalıştıklarını anlamamıza yardım ederek ve ikinci olarak da doğanın ve çevre sorunlarının görsel temsillerinin tarihsel, kültürel ve ideolojik boyutları konusundaki tartışmaları canlandırarak.³⁵ Pietari Kääpä, küresel bir toplumda politik ve kültürel meseleleri tartışmak için en etkili yollardan birinin sinema olduğunu belirtmiştir. Sinemanın ulusötesi ve hatta küresel ölçekli ekolojik sorunları görsel ve işitsel olarak kayıt altına alma ve bunları küresel ölçekte geniş izleyiciler karşısında ifşa etme potansiyeli vardır.³⁶

Sinemada ekoeleştirilme yaklaşım, doğanın kurmaca, belgesel, deneysel filmlerde ele alınışını inceleyen bir çalışma alanıdır. Doğanın ve insan-doğa ilişkisinin filmlerde temsil edilme biçimlerini ekolojik bir bakış açısıyla analiz ederek bunların olumlu ve olumsuz etkilerini araştırır. Küresel ekolojik meselelerin tartışmaya açılması, sorunların politik ve kültürel kaynaklarının anlaşılabilmesi için sinema önemli bir araçtır. Doğaya yönelik algılarımızın kültürün dolayımından geçtiğini, günümüz kültürünü biçimlendirmede küresel çaptaki seyircilere ulaşan sinemanın taşıdığı önemi göz önünde bulundurduğumuzda, sinemada ekoeleştirilme çalışmalarının önemi daha iyi anlaşılacaktır.

İnsanın ekosisteme verdiği zararın boyutları hâlâ tam olarak ölçülemezken filmler aracılığıyla da farklı türde kıyamet senaryoları üretilmektedir. Bu filmlerin bazılarında doğa varlıkları insan uygarlığını tehdit etmekte ve uygarlığın karşısında konumlandırılmış olan doğa varlıklarının kontrol altında tutulması gerektiği izleyiciye anlatılmaktadır. Bazı filmlerde ise günümüz insan uygarlığının geldiği noktanın, tüketime ve sömürüye dayalı ekonomik yapının ve savaşa dayalı politikaların doğaya verdiği zararlar ortaya konulmaktadır.

Ekoleştirilme analiz için kuramsal bir çalışma yöntemidir, ancak temelde bir eleştirilme yöntemi değildir, kendine ait sağlam ve yerleşmiş yöntemleri yoktur. David Ingram, geleneksel sosyal bilim yöntemlerini bu disipline uygulanacak şekilde adapte etmiş, sinemada ekoeleştirilme yönteminin gelişmesine önemli katkı yapmıştır. Sadece doğayı merkeze alan kurmaca ve belgesel filmler değil, işlediği konu ve türden bağımsız olarak her film ekoeleştirilme yaklaşımıyla analiz edilebilmektedir. Ekosistemin insan olmayan üyelerinin filmlerdeki temsili, bu temsillerin yanlışlığı/yokluğu ekoeleştirilmenin ilgi alanındadır. Kültür ve doğanın filmlerdeki inşa edilme biçimleri, insan öykülerinin doğa

içindeki konumlanışı, doğanın insan faydasından bağımsız olarak taşıdığı değer anlatılması ya da görmezden gelinmesi gibi pek çok başlıkta filmler ele alınabilmektedir.

Marc Ferro *Sinema ve Tarih* kitabında kurmaca filmlerin de belgeseller kadar tarihi kaydeden araçlar olduğunu, filmlerin içindeki ayrıntıların 'görünür olan' boyunca 'görünmez olanı' keşfetmeye yardım ettiğini vurgulamıştır. Belge filmler ve haber filmleri gibi kurmaca filmlerde de beklenmeyen, istenmeyen payı büyük olabilir. Bu filmler amaçlanandan daha fazla gerçeği göstermiş olabilirler.³⁷

Varsayımımız şudur: film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümenden düşsel entrika olsun, Tarih'tir; postulatımız da şu: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih'tir.³⁸

Aldo Leopold'un insanın ancak gördüğü, hissettiği şeylere karşı etik davranabileceğini söylemesi gibi, Ferro da "Hiç görülmemiş olan, aynı zamanda ve özellikle, hiç hissedilmemiş olandır" der.³⁹ Eko-sinemanın ve ekoloji merkezli bir film eleştirisinin gücü ve önemi burada yatmaktadır: Varlığımızın bağlı olduğu ancak görmeyi ve buna bağlı olarak etik davranmayı unuttuğumuz doğayı bize hatırlatır. İnsan türü olarak ekosistemin merkezinde olmadığımızı, diğer canlı/cansız varlıklarla aynı dünyayı paylaştığımızı, tarihimizin ve kültürümüzün doğadan ayrılamayacağını ortaya koyar. Belgesel ya da kurmaca film olsun, doğanın doğru ya da yanlış temsillerini analiz eden ekoloji merkezli bir film eleştirisi, doğanın filmlerdeki varlığı kadar yokluğunu da kayıt altına alarak kültürümüzü sorgular.

Ekolojik Kıyamet Senaryoları ve Ekolojik Adalet

Bilimkurgu sineması, günümüzün kaygılarını, korkularını başka bir zaman ve mekâna taşıyarak olası felaketleri ya da çözüm yollarını önermesi bağlamında ekolojik meselelerin algılanmasına büyük katkı sağlayabilme potansiyeline sahiptir. Kıyamet ve kıtlık senaryoları, olası gelecek vizyonları sunarak toplumun beklentilerini ve korkularını tasvir eden, insan türünün felaket karşısında ya da kaynakların sadece bir grup insana yeteceğine inandıkları zaman halkın belli bir kısmını "insan olmayan öteki" olarak görme eğilimini ve kaynakların sınıfsal tahakküm aracı olarak kullanılmasını ele alan, tüm sorunların çözümü olarak sunulan teknolojik gelişmelerin kimlerin yararına olduğunu sorgulayan filmlerdir.

Darko Suvin'in belirttiği gibi, bilimkurgu türü amprik zamanın ve uzamın, amprik algılamalarımızla bilip öğrendiğimiz gerçeklerin dışında öğeler ve karakterler kullansa da yaşadığımız dünyanın daha doğru, aslına uygun bir temsilini sunma potansiyeline sahiptir. Bilimkurgu metinleri, reel dünyayı aşmak için izleyicisini dış gerçekliğe yabancılaştırarak daha insanca bir dünyaya erişmeyi amaçlar.⁴⁰ Ünsal Oskay'a göre gerçek bilimkurgu anlatıları, mevcut gerçekliğin tanrısal ve değiştirilemez olmadığını, tüm zorluklara rağmen hayatın insan eliyle değiştirilip daha insani değerler üzerinde yeniden kurulabileceğini fark etmemizi sağlar.⁴¹

Böylece, bilinmeyende ve yeni olanda yeni bir dünya, ideal bir yaşam ortamı, ideal bir kabile, ideal bir devlet, ideal bir toplum yaşamı ararken 'vadimize' ya da 'kendimize' tuttuğumuz 'ayna', artık yalnızca yansıtıcı bir ayna olmaktan çıkmakta; değiştirici (transforme edici) bir ayna olmaya yönelmektedir.⁴²

Tanınmış fantezi ve bilimkurgu yazarı Ursula K. Le Guin, bu türlerin özünde okuyucunun mevcut dünyasına alternatifler sunduğunu vurgular. Yazara göre fantezi ve bilimkurgunun önemi kesin ve belirlenmiş bir iyileşme umudu sunmasından ziyade hayal ürünü olan, ama ikna edici bir alternatif gerçeklik önermesindedir. Mevcut koşulların, yaşam biçiminin tek seçenek olmadığını göstererek daha cesur düşünmemize yardım eder. Adaletsiz düzenin devam etmesine, sorgulanmamasına izin veren şey bizim yaşamının yeni yollarını düşünmek konusundaki tembelliğimiz ve ürkekliğimizdir.⁴³

Bilimkurgu, geleneksel Hollywood sineması içinde, ekolojik ve sosyal meselelerden biçimsel olarak ve tarihsel bağlam içinde en çok etkilenen türdür. Bu жанr, teknoloji ve insanlığın karşılıklı etkileşim halinde olduğu, birbirlerini ölçüp biçtikleri özel bir tür alanı merkeze alır. Çağın umutlarını, dileklerini, korkularını, içsel gerilimlerini açığa vurur ve sınırlılıklarını ortaya koyar. Bilimkurgu filmleri, Brereton'un vurguladığı gibi, doğaları gereği içinde yaşadığımız ve kesin olarak kabul ettiğimiz dünyayı sorgulama eğilimindedir.⁴⁴ Douglas Kellner, metinlerin ideolojik değerlendirmesi ve medya kültürünün gösterilerinin ötesine geçerek bunların toplumun umutlarını, korkularını nasıl sahnelediğini, ideolojik söylemleri ve politik duruşları nasıl yaydığını incelemek gerektiğini belirtmiştir. Medya kültürü içinde toplumların hayalleri, arzuları sahnelenmekte, bu yolla toplumsal eleştiri ve politik karşıtlığı harekete geçiren ütöpik bir içerik sunulmaktadır. Medya gösterileri yoluyla çağın önemli kaygılarını gözlemlemek, neden popüler hale geldiklerini araştırmak mümkündür.⁴⁵

Bilimkurgu filmler ekomerkezli bir bakış açısı ile ele alındığında mevcut gerçeklikten yola çıkan, geleceğe yönelik öngörüler ve sorular çıkar karşımıza: Başka bir gezegende, başka bir zamanda, başka bir teknoloji ile yaşayan canlıları düşündüğümüzde onları nasıl tasvir ediyoruz? Gelecekte insan medeniyetini, ekosistemi, doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi nerede, hangi biçimde görüyoruz? Geleceğe dair düşleyebildiğimiz en güzel yaşam ve en kötü yaşam nasıldır? Bugünkü kültürümüz, mevcut ekolojik koşullar, teknolojik gelişmeler, sosyal sistemler ışığında baktığımızda gelecekteki “cennet”i ve “cehennem”i nasıl anlatırız? “Cennet” ve “cehennem”e dair beklentilerimizin ve korkularımızın filmlerdeki temsilleri bize günümüze dair neler söyler, algılarımızı ve buna bağlı olarak eylemliliğimizi nasıl değiştirir?

Teknolojinin ve kapitalizmin geldiği aşamada sömürüye dayalı insan medeniyetinin doğayı mutlak biçimde ortadan kaldıracığı, ekolojik yıkımın bedelini alt sınıfların ödeyeceği ve kaynakların eşitsiz paylaşımının yeni bir tür tiranlığın doğuşuna zemin hazırlayacağı öngörüsü *Avatar*, *Açlık Oyunları* serisi, *Elysium*, *Mad Max*, *Snowpiercer* gibi son dönem popüler bilimkurgu filmlerde ön plandadır. Bu noktada gelecek vizyonunu başka zaman, başka mekân tasavvurları üzerinden ortaya koyan bilimkurgunun tür olarak önemi ortaya çıkmaktadır. Bilimkurgu, aslında bugün ve burasıdır. Mevcut gerçekliğimizi ifade etmek için gelecekte bir evren kurarken günümüz kültürel, toplumsal, politik ve ekonomik koşullarından yola çıkılır. Bu filmler ekolojik mahşer sonrası bir dünyada kıt kaynakların sosyal ve çevresel adalet ekseninde nasıl bir baskı ve denetim mekanizması haline geleceğine dair endişelerin dile getirildiği popüler kültür metinleridir.

Söz konusu filmler gelecekteki ekolojik felâketler üzerine kurulmuş popüler anlatılar olmakla birlikte, yeni dönemde kıyamet senaryosu filmlerinde soruların ve çözüm yollarının teknolojik boyutundan çok –ya da bununla birlikte- sınıfsal gelecek vizyonları öykünün odağında işlenmiştir. Ayrıca ekolojik sorunların çok boyutlu, karmaşık ve birbirini zincirleme reaksiyonlar halinde güçlendiren etkileri olduğu vurgulanmaktadır. Beklenmedik bir anda gerçekleşen dev bütçeli seyirlik felaketlerin (meteor, sel, patlama, deprem, vb.) ve bunların ileri teknolojiler ve kahramanın cesareti sayesinde üstesinden gelinmesi öykülerinin yerini şirketlerin, hükümetlerin açgözlülüğü veya ihmalkârlığı nedeniyle sürecin yıllara yayılan, birbirini tetikleyen ve giderek artan etkisine daha fazla yer veren filmler almaktadır.

Avatar neoliberal sömürgeciliğin Dünya gezegenini yaşanılmaz hale getirdikten sonra gezegen-ötesi boyuta ulaşmasını anlatır. Yönetmen ve senarist

Cameron Ortadoğu petrolü, Afrika elmas madenleri veya Amazon ormanları mücadelesinden aşına olduğumuz bir sömürgecilik öyküsünü başka bir zamana, başka bir gezegene, başka canlı türlerine taşıyarak anlatır. Pandora gezegenindeki zengin maden yataklarını ele geçirmek isteyen şirket ve ordu ortaklığındaki sömürgeci güçler, doğa ile uyum içinde yaşayan yerli halk Na'vileri kutsal yuvalarını terk etmeleri için ikna etmeye çalışır. Sömürgeciler bilim ve teknolojinin yardımıyla yerli halka benzeyen ancak insanlar tarafından kontrol edilen yarı Na'vi yarı insan olan avatarlar üretilip içeriden bilgi almaya çalışırlar. Görevi yerlilerin arasına sızıp içeriden bilgi getirmek olan eski asker Jake, avatar bedeninde Na'vi yaşamını deneyimledikçe Pandora doğasına ve doğanın bir parçası olarak yaşayan Na'vilerin kültürüne hayranlık duyar. Avatar projesinin başındaki bilim insanı Grace, Jake ve birkaç arkadaşı yetkilileri gezegendeki doğa-kültür zenginliğinin madenlerden daha değerli olduğunu anlatmaya çalışırlar. Sömürgeci güçlerin saldırıya geçmesiyle Jake liderliğindeki Na'viler gezegenlerini savunmak için mücadele eder ve sonunda işgalci güçleri gezegenlerinden kovarlar.

Snowpiercer, küresel ısınmaya çare olması için bulunan teknolojik çözümün beklenmeyen tepkimelere yol açıp tüm dünyayı buzullarla kaplı hale getirdiği bir gelecekte geçer. Dünyayı buz kaplarken neredeyse tüm canlılar yok olur ve sağ kalan insanlar donmamak için sürekli hareket eden bir trende yaşamlarını sürdürürler. Trenin ön kompartımanlarında zenginler için canlı hayvan ve bitki türleriyle “doğal” hale getirilmiş bolluk içinde bir yaşam sağlanırken fakirler en arka kompartımanda açlık ve sefalet içinde hayatta kalmaya çalışırlar. Trenin kontrolünü ele geçirmeye çalışan alt sınıftan isyancılar lokomotifin ulaşmalarında trenin mucidi ve sürücüsü olan Wilford'ın kendilerini beklediğini görürler. Yaşlandığı için yeni bir sürücüye ihtiyaç duyan Wilford isyanı kendisi teşvik etmiştir. Bu sırada ölenler trendeki “aşırı nüfus”tur ve ölümleri ile nüfus yeniden dengelenmiştir. Alt sınıftan küçük çocukları trenin bozulan parçaları yerine işlev görmeleri için kullanarak lokomotifin/sistemin bir parçası haline getiren Wilford'a göre tren tüm bir ekosistemdir. Sınıf sistemine dayalı ve zayıfların yok olduğu bir hiyerarşik ekosistem tasvir eden Wilford, isyancıların liderinden yeni sürücü olmasını ister. Sürücü kim olursa olsun trende kaldıkları sürece adaletsiz sistemin devam edeceğini anlayan isyancılar adaletsiz bir yaşam yerine buzlarla kaplı ölü dünyada hayatta kalmayı denemeye karar verir ve treni raydan çıkarırlar. Filmin karanlık tonuna rağmen final sahnesinde geleceğe yönelik umut yeşertilir. Trenden inenler buzullar arasında dolaşan bir kutup ayısı görürler. Dünya kendini onarmaya, yeniden canlanmaya başlamıştır.

Elysium filminde dünyada artan kirlilik, canlıları zehirleyen gazlar, kıtlık ve aşırı nüfus yüzünden seçkinler Elysium adlı uyduda yeni bir yaşam kurmuşlardır. Üst sınıflar bu yeni “cennet”te yeşil bahçeler içinde hastalık ve yaşlılığın olmadığı bir hayat sürerken alt sınıflar dünyada hastalık, çeteler, yoksulluk ile mücadele etmeye çalışırlar. Elysium’da her evde bulunan sağlık biriminde tüm hastalıklar tek bir cihazla tedavi edilirken alt sınıfların uyduya girişi yasaktır. Çeteler, Üçüncü dünya ülkelerinden Avrupa’ya kaçmaya çalışan mültecileri taşıyan günümüz insan kaçakçıları gibi, yüksek fiyatlar karşılığında hastaları yasadışı olarak Elysium’a taşırlar. Dünyayı zehirleyerek yaşanılmaz hale getiren dev şirketler ve üst sınıflar kendilerine ileri teknoloji sayesinde yeni bir yaşam kurmuştur ancak açlık ve hastalık alt sınıflar için kaçınılmazdır. Dünyada üretime devam eden kirli endüstrilerde, can güvenliği olmayan tehlikeli işlerde alt sınıflar çalışmaktadır. Teknolojik ilerleme, gelişme gerçekten gelecekte gezegenimizi kurtaracak mı, yoksa sınıflı toplum ve sermayenin iktidarı devam ettiği sürece ekolojik yıkımın bedelini sadece alt sınıflar mı ödeyecek? Filmin sonunda kahramanın kendi hayatı pahasına, alt sınıfları uydudan uzak tutan, bedenlerine işlenmiş olan sınıfsal kodları okuyan yazılımı ortadan kaldırması ile daha adil bir yaşam için umut doğar.

Dört filminden oluşan *Hunger Games* serisinde şiddete ve gösteriye dayalı bir iktidarın, yurttaşları sefalet ve aşırı tüketim karşıtlığında yönettiği bir ülke tasvir edilmiştir. Başkent Capitol ve 12 muntikadan oluşan Panem adlı ülkede her muntika Capitol’ın lüks ve zenginlik içinde yaşaması için belirlenmiş bir alanda üretim yapmakta, muntika halkları ise açlık ve sefalet içinde yaşamaktadır. Panem’de 74 yıl önce Capitol tarafından 13. Muntika’nın tamamen yok edilmesi ile bastırılmış isyanın bir daha yaşanmaması için muntikalar sürekli gözetim altında tutulmakta, “Açlık Oyunları” adı verilen vahşete dayalı bir gösteri ile eylemsiz hale getirilmektedir. Capitol halkı aşırı tüketim ve gösterinin heyecanı ile büyülenirken Muntika halkları açlık, sefalet ve ölüm korkusu ile kontrol edilmektedir. Açlık Oyunları, her muntikadan kura yoluyla “hasat edilen” ve “haraç” adı verilen 12-18 yaş aralığındaki birer kız ve erkek çocuğunun tek bir galip kalana kadar birbirlerini öldürmeleri ve sağ kalanın ömrünün sonuna kadar zenginlik içinde yaşamasına dayalıdır. 74. Açlık Oyunları’nda arenaya gönderilmek üzere kız kardeşinin seçilmesi üzerine Katniss gönüllü olur ve doğayı tanınması, avcılık deneyimi sayesinde hayatta kalır. Bu arada 12. Muntika’dan gelen diğer haraç Peeta ile birlikte hayatta kalmak için gösterinin kurallarına göre hareket eder ve âşık genç kız rolünü oynayarak Capitol vatandaşlarının desteğini kazanır. Antik dönem gladyatör oyunlarında olduğu gibi, Açlık Oyunları’nda da fiziksel güç ve dayanıklılık

yanında seyircilere iyi bir gösteri sunarak onların sempatisini kazanmak, hayatta kalmanın anahtarıdır. *Hunger Games*, Katniss'in mevcut sistemin kurallarına uygun hareket ederek herkes için adil ve özgür bir yaşam elde edilemeyeceğini, sistemin ortadan kaldırılması gerektiğinin farkına varmasını ortaya koyar. Katniss'in bir sembol haline geldiği kitle hareketi büyür ve gücü ele geçirmek için vatandaşlarını ölüme gönderen iki liderin de öldürülmesi ile yeni bir toplumsal sistemin ilk adımları atılır.

Hunger Games serisinde, *Avatar*'da olduğu gibi, ekoleştirinin temel ilgi alanı olan ve ekosistemin tahrip edilip yağmalanmasında en büyük role sahip olan doğa/kültür düalizmine bağlı bir kültürel inşa olan medeniyet/ barbarlık kavramları ters yüz edilmiştir. Tehditkâr olan ve kontrol altında tutulması gereken "doğa" değil, ileri teknolojiyi insanları öldürmek ve baskı altında tutmak için kullanan insan kültürüdür. Nazilerin İkinci Dünya Savaşı'nda insanları kitlesel olarak "imha" etmek için dönemin tekniklerinden faydalanmasından beri bilimsel ve teknik gelişmişliğin toplumları barbarlıktan kurtarmadığı bilinmektedir. *Avatar*'da başka gezegenlere gidecek kadar ileri teknolojiye sahip 'medeniyetin' bunu yerli halkları ve ekosistemi sömürmek, yok etmek için kullanması gibi *Hunger Games*'te ileri teknoloji, en vahşi katliamları gerçekleştirmek için kullanılmaktadır. Sosyal ve çevresel adaletin sağlanmadığı, toplumun sömürenler ve sömürülenler olarak sınıflara bölündüğü bir sistemde ileri teknoloji, ekolojik yıkım ve katliamın devasa boyutlara ulaşmasının aracı haline gelmektedir.

Hunger Games'te Capitol (üst sınıflar/ Birinci Dünya) ve Mıntıklar (alt sınıflar/ Üçüncü Dünya) üzerinden günümüz dünyasının sınıfsal, politik, ekonomik ve çevresel adalet meseleleri ortaya konulmuştur. Sorun kaynakların kıtlığı değil, adaletsiz paylaşımı sorunudur. Uzun çalışma saatleri ve kölelik koşulları emek piyasasının gereği değil, emek piyasasını kontrol edenlerin kendi ayrıcalıklarını korumasının sonucudur. Çevre ile bağı koparılan, zengin kuzey ülkelerinin ihtiyaçlarını karşılamak için ekolojik dengeyi bozacak şekilde tek tip üretime mahkûm edilen az gelişmiş ülkeler, ekonomik olarak bağımlı oldukları ülkelerin tahakkümü altındadır. Capitol'de yaraları bir gecede iyileştiren kremler, canlıların genlerine müdahale eden teknoloji mevcuttur ancak mıntıklalarda insanlar basit hastalıklardan ölmekte, temel sağlık ve besin ihtiyaçlarına bile ulaşamamaktadır. *Elysium* ve *Snowpiercer*'da doğal kaynakların tüketildiği veya atıklarla zehirlendiği dünyada teknoloji yardımı ile inşa edilen sağlıklı yaşam alanlarına yalnızca üst sınıfların erişimi vardır. Sadece bu filmlerde anlatılan karanlık gelecekte değil, günümüz dünyasında

da temel sorun ilacın, gıdanın, temel insani ihtiyaçların eksikliği değil, bunlara erişimi kimin, nasıl düzenlediğidir. Ekolojik ve insani krizlerin kaynağı teknoloji ve bilimin geri kalması ya da aşırı gelişmesi değil, seçkin azınlık tarafından kitleleri kontrol etmek, ekonomik ve politik gücü elde tutmak için kullanılmasıdır.

Sayırsız gıda politikası yazarının işaret ettiği gibi, dünyadaki herkesi besleyebilecek kadar gıda üretebiliyoruz. Açlık yetersiz üretimin sonucu değil, yapısal olarak yaratılan bir sorundur. Sosyolog Harriet Friedman'ın "Gıda politikaları sınıf politikalarının bir vehçesidir" sözünü hatırlatan Burke, küresel olarak kökleşmiş ve politik olarak onaylanmış ırkçılığın gıdaya ulaşmada eşitsizlik yarattığını, bunun da bir çevresel adalet sorunu olduğunu belirtmiştir.⁴⁶ Gelişen teknolojinin ve bilimin kapitalizmin hizmetinde olmasının ekosistemde yol açtığı hasarın (atıklar, hammadde için doğanın sömürülmesi, radyoaktif sızıntılar, vb) yine bilim ve teknoloji sayesinde çözülebileceğini öne süren, GDO'lu gıdalar gibi doğal dengeyi tahrip eden uygulamalarla küresel açlık sorununa çözüm bulunabileceğini savunanlara karşı, çeşitli düşünürler "kıtlık" kavramının tanımını tartışmaya açmakta ve teknolojinin politikadan bağımsız olmadığını altını çizerek yanıt vermektedirler.

Raj Patel'in *Stuffed and Starved: The Hidden Battle for the World Food System* (Tıkabasa ve Açlıktan Kırılan: Dünya Gıda Sistemi için Gizli Savaş) kitabında açıkladığı gibi Dünya Ticaret Örgütü ve Dünya Bankası'nın kredi ve patent anlaşmaları, Avrupa Birliği ve Amerika'ya Küresel Güney üzerinde görülmemiş bir güç vermiştir. Zengin Kuzey kendi stratejik gıda rezervlerini korumaya alırken Küresel Güney ülkelerini kendi tarımsal üretimleri üzerindeki haklarından, biyo-çeşitlilikten feragat etmeye ve Kuzey'i besleyecek tek tip üretim yapmaya zorlamakta, monokültüre mahkûm etmektedir. Giderek daha fazla sayıda zengin ülke, *Hunger Games*'te Capitol'un yaptığı gibi, beslenme eksikliği ve açlık çeken nüfusa sahip ülkelerden gıda ithal etmektedir. Bu ülkeler artık bir besin demokrasisine sahip olamamakta ve yaratılmış bir sisteme bağımlı hale gelmektedir. Çevresel Adalet aktivisti Robert Bullard, tüm çevresel adalet meselelerinin temelini imparatorluk etiğine, toprağın ve insanların fethine dayanan değerlere uzandığını yazmıştır. Mevcut ekonomik sistemin insanları ve toprağı birbirine bağladığı nokta, ikisini de eşit şekilde tüketilebilecek ticari değerler olarak görmesidir.⁴⁷

Hunger Games küresel çaptaki ekolojik ve sosyal adaletsizliğin, gösteriye dayalı bir iktidarın vardığı son nokta olarak "cehennem"dir. Dört filmde oluşan seride meta-mekân kullanımıyla çifte cehennem tasavvur edilmiş-

tir. Panem ülkesi alt sınıflar ve yoksul ülke vatandaşları için gelecekteki bir “cehennem”dir; aynı zamanda oyun kurucular haraçlar için insan kontrolünde olan ama “doğal” görünen bir cehennem, “arena” inşa eder. *Elysium*’da Dünya gezegenini cehenneme çevirenler uyduda bir “cennet” kurmuştur; ancak alt sınıflar zehirli gazlar, endüstriyel atıklar içindeki “cehennem”de yaşamaya mecbur bırakılmıştır. *Snowpiercer*’da benzer şekilde dünyayı önce küresel ısınma ile çöleştiren, daha sonra buna çözüm bulmak için buzlarla kaplanmasına neden olan, aşırı endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin yanlış kullanımınıdır. Trenin ön kompartımanlarında üst sınıflara bir “cennet” inşa edilirken alt sınıflar açlık ve sefalet içinde “cehennem”i yaşarlar. *Avatar*’da Pandora gezegeni bir kayıp cennet tasavvuru ise bu cenneti yok eden de insan türünün açgözlülüğü ve doğadan kopuk yaşam biçimidir. Ordu-şirket ortaklıkları Dünya gezegenini yaşanılmaz hale getirdikten sonra teknolojinin de yardımıyla başka gezegenleri yağmalamaya başlamış, insan türü Na’vilerin mavi cennetini cehenneme çevirmiştir.

Avatar gibi küresel ölçekte milyonlarca seyirciye ulaşan bir filmin bölgesel okumalarının en çarpıcı örneklerinden biri Filistin direnişi tarafından ortaya konulmuştur. Filistinli köylüler, şiddete dayalı olmayan direnişin aktivistleri ve *Duvara Karşı Anarşistler* adlı İsraili Yahudi grup üyeleri kendilerini Na’vi mavisine boyayarak Batı Şeria boyunca uzanan ve Yahudi yerleşim yerlerini Filistin köylerinden ayıran *Ayrılık Duvarı*’nı (Separation Wall) protesto etmişlerdir.⁴⁸ Yukarıdan, baskın kültür tarafından üretilmiş filmin alttaki ezilenleri harekete geçirmek konusunda tarihte bir başka örnek olmadığını söyleyen Loshitzky’ye göre, kurumsal kapitalizm mantığı içinde üretilmiş bir Hollywood filmi tüm bunlara rağmen yıkıcı olarak okunmuş, baskı altındaki halkı mücadele etmek konusunda harekete geçirmiştir. Yazar, *Avatar*’ın sömürge karşıtı taban hareketlerini mobilize etme gücünün geleneksel politik film algısına dair temel sorular sordurduğunun altını çizmiştir.⁴⁹

Yavaş Şiddet kitabının yazarı Rob Nixon’ın da vurguladığı gibi, dünyada gösteri üzerinden sürüp giden bir savaş vardır ve gişe rekortmeni filmler, belgeseller küresel çevresel adalet mücadelesinde önemli bir rol oynamaktadır. Joni Adamson, dünya çapındaki yerli gruplarının (Amazon yerlileri, Filistinli protestocular) kendi bölgesel hareketlerini *Avatar*’la ilişkilendirmelerinin nedeninin gişe rekortmeni bir filmin Hindistan ya da Amazon’da geçmesi değil, *Avatar*’ın bu meselelerin kamusal hale gelmesine yardımcı olması olduğunu belirtmektedir.⁵⁰ Filmin kahramanı Jake’in elindeki taşla ileri teknoloji ürünü dev bir yıkıcı araca karşı koymaya çalışması, ulusötesi şirketlere, güçlü ülke-

lere karşı topraklarını, doğalarını ve yaşam haklarını savunmaya çalışan tüm halklar için ikonik bir sahnedir. Günümüzde ekonomik ve askeri olarak güçlü sömürgecilere karşı özgürlük ve adalet için koşulların eşit olmadığı bir savaşta direnmeye devam eden insanlar için, filmin sonunda işgalcilerin geldikleri gezegene geri gönderilmesi, zafere duyulan umudu beslemekte ve ilham verici olmaktadır.

Sonuç

Son yıllarda giderek artan sayıda bilimkurgu filmi, radikal ekolojik hareketlerin de ısrarla ortaya koydukları gibi, mevcut sistem içinde kaldığı sürece sadece teknolojideki gelişmelerle ekolojik yıkımı, sosyal ve çevresel adaletsizliği ortadan kaldırmanın imkansız olduğunu ortaya koyar. Ekolojik çöküşün kaynağı gibi çözümü de politiktir. Popüler sinemanın çelişkili biçimde de olsa mevcut sistemin devamı halinde insanlığın sağlıklı bir çevrede yaşamasının mümkün olmadığı, ekolojik krizin önlenmesinin en önemli koşulunun sistemi değiştirmek olduğunu vurgulaması azımsanamayacak kadar önemlidir. İçinde bulunduğumuz toplumsal ve ekolojik yıkımın kökleri kültürel, ekonomik, politik sistemimizde bulunmaktadır. Ekosistemin işleyişini ve insanın ekosistemin bir parçası olduğunu anlamadan, bu işleyişe saygı göstermeden, tüketime dayalı, sınıflı, cinsiyetçi ve sömürgeci bir kapitalist sistemin ortadan kaldırılması mümkün değildir. Ele alınan filmler günümüzün gerçeklerini ve acil meselelerini başka bir zamana/ başka bir uzama taşıyarak bugünün sorularına cevap vermeye çalışmakta, bir gelecek vizyonu sunmaktadır.

Bir ekolojik kıyametin ardından hangi toplumsal sınıflara ne olacaktır? Çalışmada ele alınan filmlerde besin kıtlığı, zehirlenmiş atmosfer, kimyasal atıklarla kirlenmiş toprak tüm sınıfları aynı şiddette etkilememektedir. Teknolojide yaşanan gelişmelerin kime faydası olacaktır? Son yıllarda ekolojik yıkımı ele alan popüler filmlerde öncelikle sınıflı toplum yapısının, mevcut adaletsiz sistemin ortadan kaldırılması gerektiğine yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Sosyal ve çevresel adalet, ekoeleştirinin en canlı kollarından biridir ve ekolojik yıkıma da neden olan sistemin temel sorunlarını net biçimde ortaya koymaktadır. Sınıflı toplum, adaletsizlik, sömürü devam ettiği sürece yeni bir gezegende bir cennet yaratılsa bile, bu cennetin kimler için olacağı sorusu cevap beklemektedir. Karanlık ve umutsuz tonda başlayan bu filmler, doğrudan mevcut sistemi yıkmaya yönelik eylemlerin gerçekleştirilmesi ile kurtuluşun mümkün olabileceğini ortaya koyarak geleceğe yönelik umudu

besleyen argümanlarla sona ermektedir. Treni raydan çıkarmadan, kubbeyi yıkmadan, işgalciyi kovmadan, insanları eşit gören sistem başlatılmadan herkes için ekosistemle uyumlu, çevresel adaletin sağlandığı bir sistem kurulamaz.

Bu filmlerde ekolojik sorunların karmaşıklığının daha fazla yer bulması, teknolojik çözümlerin sosyal sorunlar çözülmeden herkese faydalı olmayacağı (*Elysium*, *Hunger Games*, *Snowpiercer*), adil bir toplum inşa edilmediği sürece bilim ve teknolojideki gelişmelerin azınlığın tahakkümünün ve sömürgeciliğin aracı olacağı (*Avatar*, *Hunger Games*, *Elysium*) siyaset-sermaye-ordu suç ortaklığı devam ettikçe ekolojik yıkımın başka bir gezegende bile kaçınılmaz olduğu (*Avatar*), işgalci uzaylı stereotipinin insan açgözlülüğü karşısında mülteci durumuna düştüğü (*Avatar*) anlatıları yaygınlaşmıştır. Teknoloji ve bilime duyulan güvenin yerini bunların yanlış ve kötücül kullanımından doğan sonuçların sorgulanması almış, barbarlık ve modernlik tanımları tartışmaya açık hale gelmiştir. *Avatar*'da doğa ile uyum içinde yaşayan "vahşi"leri katleden, gezegeni yağmalayan, gelişmiş teknolojiye sahip "modern" toplumdur. *Hunger Games*'te teknolojinin en gelişkin halinin barbarlık için kullanıldığı, yüzyıllar öncesindeki gibi ilkel gladyatör oyunlarının ve kamuya açık infazların gözetim/denetim teknolojileri sayesinde daha vahşi biçimde sürdürüldüğü bir ülke tasvir edilir.

Çalışmada ele alınan filmlerde çelişkiler bulunmakta, bu çelişkiler Hollywood'un ticari yapısından kaynaklanmaktadır. Hollywood sineması kasıtlı olarak çelişkili mesajlar içeren anlatılar kurmakta, mümkün olduğunca çok sayıda seyircinin beklentilerini tatmin etmeyi amaçlamaktadır. Sömürgecilik eleştirisi yaparken öykünün beyaz adam gözünden anlatılması (*Avatar*), yerli geleneklerini seyirlik olarak kullanan turistik bakışa yer verilmesi (*Avatar*), öykünün dramatik gelişimi için aşk üçgeninin kullanılması (*Avatar*, *Hunger Games*), başkarakterlerin beyaz olması (*Avatar*, *Snowpiercer*, *Elysium*, *Hunger Games*) filmlerin ekolojik meselelere dair mesajlarının gücünü zayıflatan çelişkilerdir. Ancak Hollywood gelenekleri içinde ekolojik meselelerin dile getirilmesi ve geniş kitlelere ulaştırılması önemlidir. Küresel çapta milyonlarca izleyiciye ulaşan filmler yoluyla öncelikle ekolojik sorunların varlığına ve mevcut kültürel, toplumsal, politik sistemin aksaklıklarına dikkat çekilmesi, bu sorunların çözüm yollarını tartışmak için ilk adımdır.

Örnek film analizlerinin de gösterdiği gibi bilimkurgu sineması sadece mevcut ekolojik meseleleri, geleceğe yönelik korku ve beklentileri yansıtmakla kalmamakta, belirli sorunları görünür hale getirilmesine, gelecek vizyonla-

rı ve çözüm önerileri sunarak dünyaya, topluma ve mevcut yaşam biçimine farklı açılardan bakılmasına katkı sağlamaktadır. Ekosistemin kırılganlığı arttıkça popüler sinemanın ekolojik meselelere dair kaygıları temsil etme biçimi değişmekte, sorunların ve çözüm yollarının karmaşıklığı vurgulanmaktadır. Milyonlarca insana ulaşan popüler bilimkurgular, çağdaş kültürel metinler olarak seyircilere yeni yaşam biçimleri, tüm canlılar için daha adil ve daha özgür bir dünya inşa edilmesi olasılığını hatırlatma gücüne sahiptir. Bu güç üzerinde daha çok çalışma yapılması, sinemanın insan ile insan dışı doğa ilişkisini onarmak, ekosisteme yönelik yeni bir duyarlılık geliştirmek, doğanın tüm varlıklarının hakkının gözetildiği yeni bir etik kurmak gibi acil ihtiyaçlara cevap vermek konusunda topluma nasıl yardımcı olacağıın anlaşılması bakımından hayati önemdedir. Bu çalışmanın da sinema çalışmaları içinde ekolojik meselelerin çözümüne yönelik çabalara küçük bir katkı yapması hedeflenmiştir.

Notlar

- 1 John Bellamy Foster, "The Long Ecological Revolution", *Monthly Review*, 1.11.2017, <https://monthlyreview.org/2017/11/01/the-long-ecological-revolution/>
- 2 John Bellamy Foster, "Ekoloji ve Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş", <http://sendika62.org/2010/02/ekoloji-ve-kapitalizmden-sosyalizme-gecis-john-bellamy-foster-40436/>), 03.02.2010.
- 3 Kovel, *Doğanın*, 31.
- 4 Food and Agriculture Organization of the United Nations, "Global Report on Food Crises 2017", <http://www.fao.org/3/a-br323e.pdf>, Erişim: 19.02.2018, 15.
- 5 "The United Nations World Water Development Report 2015", <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002318/231823E.pdf>, Erişim: 19.02.2018.
- 6 Konu hakkında daha fazla bilgi için: http://www.suhakki.org/2014/08/hindistan-25-milyon-dolarlik-coca-cola-tesisine-dur-dedi/#.WjoTSN9I_IU, <http://chevrontoxico.com/about/rainforest-chernobyl/>, <http://amazonwatch.org/work/belo-monte-dam>
- 7 Joel Kovel, *Doğanın Düşmanı*, çev. Gürol Koca (İstanbul: Metis, 2005), 42-43.
- 8 Murray Bookchin, "Yoketme gücü yaratma gücü," çev. Ümit Altuğ, *Birikim* 57-58 (1994): 48.
- 9 Daniel Tanuro, *Yeşil Kapitalizm İmkansızdır*, çev. Volkan Yalçıntoklu (İstanbul: Habitus, 2011), 56.
- 10 Foster, "Ekoloji"
- 11 "Ekoloji-Bilim İlişkisi Üzerine Tartışmalar", *Birikim* 57-58 (1994): 35.
- 12 Ursula K. Heise, "The Virtual Crowds: Overpopulation, Space and Speciesism", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 8.1, (2001): 3. Erişim: 22.02.2016 <http://www.jstor.org/stable/44087426>
- 13 David Harvey, *Sermayenin Mekanları*, çev. Başak Kıcı, Deniz Koç, Kıvanç Tanrıyar, Seda Yüksel (İstanbul: Sel, 2012), 65, 85.
- 14 Harvey, *Sermayenin*, 88.
- 15 Harvey, *Sermayenin*, 90.
- 16 Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), 2-3.
- 17 Nixon, *Slow*, 5.
- 18 Greg Garrard, *Ekoeleştiri*, çev. Ertuğrul Genç (İstanbul: Kolektif, 2016), 186-187.
- 19 Nixon, *Slow*, 15.
- 20 Foster, "The Long Ecological"
- 21 Serpil Oppermann, "Doğa Yazınında Beden Politikası" http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/18_cilt/6.pdf , Erişim: 04.11.2014, 5.

- 22 Ümit Şahin, "Yeşil hareket bir öncüsünü daha kaybetti: Barry Commoner'in ardından..." <https://yesilgazete.org/blog/2012/10/02/yesil-hareket-bir-onusunu-daha-kaybetti-barry-commonerin-ardindan/>, 2.10.2012.
- 23 Oppermann, "Doğa," 5.
- 24 Cheryll Glotfelty, "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis", The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology içinde, der. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Athens, Georgia: TheUniversity of Georgia Press, 1996), xx.
- 25 Paula Willoquet-Maricondi, "Introduction: From Literary to Cinematic Ecocriticism", Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film içinde, der. Paula Willoquet Maricondi (USA:University of Virginia Press, 2010), 3.
- 26 Glotfelty, "Introduction," xviii.
- 27 Garrard, *Ekoleştirir*, 6.
- 28 Kovel, *Doğanın*, 121-122.
- 29 Garrard, *Ekoleştirir*, 24.
- 30 Willoquet-Maricondi, "Introduction," 1.
- 31 Stephen Rust, Salma Monani, "Introduction: Cuts to dissolves-defining and situating ecocinema studies", Ecocinema Theory and Practice içinde, der. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (New York and London: Rotledge, 2013), 1.
- 32 Rust, Monani, "Introduction," 2.
- 33 Elizabeth Henry, "The Screaming Silence Constructions of Nature in Werner Herzog's Grizzly Man", Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film içinde, der. Paula Willoquet-Maricondi (USA: University of Virginia Press, 2010), 183.
- 34 Rust, Monani, "Introduction," 11.
- 35 Paula Willoquet-Maricondi, "Preface", Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film içinde, der. Paula Willoquet Maricondi (USA:University of Virginia Press, 2010), xii-xiii.
- 36 David Ingram, "The Aesthetics and Ethics of Eco-film Criticism", Ecocinema Theory and Practice içinde, der. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (New York and London: Rotledge, 2013), 59.
- 37 Ferro, Marc Ferro, *Sinema ve Tarih*, çev. Turhan Ilgaz, Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Kesit, 1997), 32-34.
- 38 Ferro, *Sinema*, 32.
- 39 Ferro, *Sinema*, 113.
- 40 Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya* (İstanbul: Der Yayınları), 13-14.
- 41 Oskay, *Çağdaş*, 40-41.
- 42 Oskay, *Çağdaş*, 19.

- 43 Maria Popova “Ursula K. Le Guin’den, hayali hikaye anlatıcılığının mümkün olana dair algımızı nasıl genişlettiği üzerine”, çev. Serap Güneş, 10.05.2016 <https://dunyadanceviri.wordpress.com/2016/05/10/ursulu-k-le-guinden-hayali-hikaye-anlaticiliginin-mumkun-olana-dair-algimizi-nasil-genisletti-uzerine-maria-popova/>
- 44 Pat Brereton, *Hollywood Utopia* (UK: Intellect Books, 2005), 139-141.
- 45 Douglas Kellner, *Medya Gösterisi*, çev. Zeynep Paşalı (İstanbul: Açılım, 2010), s.69-70.
- 46 Brianna Burke, “‘Reaping’ Environmental Justice through Compassion in The Hunger Games”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 22 (3) (2015): 547, erişim tarihi: 12.04.2016, doi: 10.1093/isle/isu099.
- 47 Burke, “Reaping,” 551-552.
- 48 Yosefa Loshitzky, “Popular Cinema as Popular Resistance”, *Third Text*, 26 (2) (2012): 151-152, erişim tarihi: 15.07.2016, doi: 10.1080/09528822.2012.663971.
- 49 Loshitzky, “Popular”, 153.
- 50 Joni Adamson, “Indigenous Literatures, Multinaturalism, and Avatar: The Emergence of Indigenous Cosmopolitics”, *American Literary History* 24 (1) (2012): 156, erişim tarihi: 18.07.2016, doi: 10.1093/alh/ajr053

1960-1970'li Yıllarda Antalya'da Sinema İzleme Deneyimleri

Emine Uçar İlbuğa

Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi
ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

Öz

Türkiye'de 1960 ve 1970'li yıllarda sinemaya gitmek büyük kentler gibi, köy, kasaba ve taşra kentlerde de insanların gündelik yaşamlarının önemli bir parçasıdır. Bu yıllarda özellikle sinemalar, sinemaya gitmek, sinemada film izlemek hem eğlenmek hem sosyalleşme hem kamusal alanda bir arada olmak, hem de farklı dünyalar, kültürler, yaşamlar üzerine deneyimler edinmek gibi çok kapsamlı bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla insanların sinema deneyimleri, filmleri algılamaları, sinemanın gündelik yaşamları ve gelecek perspektiflerine nasıl etki ettiği önemlidir. Sözlü tarih çalışmaları tam da bu noktada kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal olarak mikro ölçekte bir döneme ilişkin yaşanmış deneyimlerin izinin sürülmesi ve bir dönemin anlaşılması bakımından önemli bir araçtır. Bu çalışma kapsamında Antalya ili örneğinde 1960-1970'li yıllarda sinema izleme pratikleri sekiz görüşmeci örneği üzerinden analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sözlü tarih, sinemaya gitmek, toplumsal bellek, Antalya, 1960-1970'li yıllar

.....

Makale geliş tarihi: 18.2.2018 · Makale kabul tarihi: 4.4.2018.

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

ilef dergisi · © 2018 · 5(1) · bahar/spring: 61-90

DOI: ilef.427040

Experiences of Watching Cinema in Antalya in 60's and 70's

Emine Uçar İlbuğa

Akdeniz University Faculty of Communication
ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

Abstract

In Turkey in 60's and 70's going to cinema was an important part of people's daily lives in big cities as important as in villages, towns and country side. During these years going to cinema and watching movies played a comprehensive role in people's daily lives since it provided people, to have fun, socialize, be together in public area, experience different worlds, cultures and lives. So it is important how people's cinema experiences and understandings of movies affect their daily lives and perspective of future. Therefore oral history studies are important tools to follow and understand the traces of experiences of a certain period on cultural, social, economic and political micro scale. In this context this study aims to analyze the cinema practices in Antalya in 1960-1970s through eight participants.

Keywords: Oral history, going to cinema, social memory, Antalya, 1960-1970s.

1960-1970'li yıllar Türk sinemasının altın çağı olup, yıldız sisteminin güçlü ve izleyicilerin sinemaya ilgisinin yoğun olduğu bir dönemdir. Kentlerin hemen hemen her semtinde, kasaba ve köylerde birden fazla sinema salonlarının bulunduğu bu yıllar aynı zamanda Türkiye'de iç ve dış göçün yoğun olduğu, kentlerde yapısal değişikliklerin ve askeri müdahalelerin yaşandığı, yeni anayasanın hazırlandığı, gençlik hareketlerinin arttığı, ekonomik bakımdan da sorunlu bir döneme denk gelir. Buna karşın sinema gündelik hayatın önemli bir parçasıdır, izleyiciler için önemli bir kimliklenme, sosyalleşme ve bilinçlenme aracıdır.

Günümüzde bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmelerle, internet ve yeni medyanın hızla gündelik yaşamın belirleyicisi olduğu bir dönem yaşanmaktadır. Günümüz hız çağı biz insanlara bugün ve geleceğe odaklı bir yaşam sunarken, geçmiş çok çabuk unutulmaktadır. Bu bakımdan geçmişe ilişkin sözlü tarih çalışmaları daha bir önem taşımaktadır. Asuman Susam "Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema" adlı kitabında, günümüzde "sosyal bilimler ve kültürel çalışmalarının vazgeçilmez yöntemlerinden biri olarak sözlü tarih çalışmalarının" önemine vurgu yaparken, bu yöntemin özellikle seçiliyor olmasının günümüz dünyasında tesadüf olmadığını belirtmektedir. Çünkü özellikle teknolojiye hızlı gelişmeler ve yeni medyanın insanların

yaşam dünyasını çevrelemesi, ölçsüz egemenlik alanına sahip olması, giderek gerçeğini kaybeden bireyin dünyası medyanın seyirlik oyunları ile göstermelerin anlık şölenlerine dönüşmektedir. Bir yandan hızlı bir belleksizlik ve geçiciliğin içine yuvarlanılmakta, çağın bireyleri olarak yüksek teknolojinin esiri olup, hızlı bellek yitiminin içine düşülmekte, öte yandan buna tepki verme itkisiyle geçmişe ve belleğe sığınma duygusu şiddetini artırmaktadır.² Rancière, “bir hatıra bir bilincin anılarının toplamı değildir” der. Ona göre bir hatıra, işaretlerin, izlerin, anıtların belli bir bütünüdür, belli bir tertibidir. Enformasyonun bol olduğu yerde, hatıranın yeterinden fazla olduğu varsayılır. Oysa günümüz koşulları böyle olmadığını göstermiştir. Enformasyon yalnızca kendi çıkarları için çalışır ve onun çıkarı da yalnızca şimdinin soyut hakikati kendini onaylasın diye her şeyin çabucak unutulmasındadır.³ Dolayısıyla günümüz dünyasında geçmiş ile bugün arasındaki bağ giderek çözülmekte, bugün hemen geçmiş olmakta ve hız insan ilişkilerini, yaşam biçimlerini değiştirmekte/dönüştürmektedir.

Türk sinemasının altın çağı 1960-1970’li yıllarda sinema önemli bir ritüel, sosyalleşme, kimliklenme aracı olması yanında, zengin bir hayal dünyasına açılan pencere işlevi taşımaktaydı. Ailece, arkadaş ve komşularla birlikte, sinema salonları önünde kuyruklar oluşturmak, film izlerken hep birlikte gülmek, hep birlikte ağlamak, kahramanla özdeşleşirken kötü karakterlere karşı topluca tavrı almak önem taşımaktaydı.

Özellikle 1980’li yıllardan itibaren hem siyasi hem teknik alandaki gelişmeler sonucu sosyal ve kültürel faaliyet olarak önem taşıyan sinema salonları ve sinema izleme pratiklerinde bir kırılma yaşanmıştır. Bu yıllarda hızla gelişen yeni medya teknolojileri aracılığıyla sinema izlemek kolektif bir deneyim olmaktan ziyade daha çok dijital ortamlarda bireysel bir deneyime dönüşmüş ya da AVM’ler içinde multiplex sinemalarda, daha çok uluslararası film dağıtım şirketlerinin kontrolünde ve popüler filmlerin yer bulduğu salonlarda tüketicinin bir parçası haline gelmiştir. Bir zamanlar 500-1000 kişilik sinema salonlarıyla kent, kasaba ve köylerde film izlemek önemli bir etkinlik iken bugün taşra kasabalarında sinema salonu yok denecek kadar azdır. Sinema salonları birer mahal olmaktan çıkmış, tüketim kültürünün bir parçası olarak gündelik hayatımıza girmiştir.

Bu çalışmanın amacı ne geçmişi yüceltmek, ne geçmişe ilişkin yaşanmışlıkların bir nostaljisini yapmaktır. Bu çalışmanın amacı geçmiş deneyimleriyle bugün arasında bir bağ kurmak, geçmiş bugün üzerinden yeniden değerlendirmek ve bugünü geçmiş üzerinden anlamaya çalışmaktır. Çünkü medya tarihi bakımından mağaraya çizilen resimlerden, kara tahtaya, gazetelerden,

radyoya, sinemadan televizyona uzanan ve her bir medyanın bir ötekinin yerine ikame olmaktan öte her birinin aynı zamanda varlık gösterdiği uzun bir sürece eşlik eder. Doğal olarak her bir medya insanların, toplumun yaşam değerlerini, yaşam biçimlerini de değiştirmiş, dönüştürmüştür. Dolayısıyla bugün daha çok yeni medya, sosyal medya, internet üzerinden insan ilişkilerinin yürütüldüğü bir dönem yaşanmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada özellikle katılımcıların o yıllarda yaşadıkları aile, mahalle ortamları, sosyal ilişkileri, boş zaman etkinlikleri gibi, sinema izleme pratikleri üzerinden bir değerlendirme önemli olacaktır. Annette Kuhn'un ifadesiyle hem toplumsal hem bireysel olarak yaşanmış bir zaman ve dolayısıyla bu dönemin sinema üzerinden bir bellek araştırması öznel bir tarihi içinde barındırmaktadır. Bu durumda katılımcıların hem geçmişi olumlu anlamda anımsamak hem de belleklerinde kalan anılar üzerinden bir seçicilik, bir kayıp duygusu yaşamalarını da beraberinde getirmektedir.⁴

Bu çalışma kapsamında 2015 yılında 1960-1970'li yıllarda Antalya'da sinema deneyimini yaşayan toplam 8 kişi ile yüz yüze ve görüntülü olarak yaklaşık 40-60 dakika arasında süren görüşmeler gerçekleştirildi. Kartopu örneklem aracılığıyla ulaşılan görüşmecilere, yaşadıkları dönemin sosyo, kültürel, siyasal koşulları, ilk sinema deneyimleri, özdeşleştikleri karakterler, oyuncular, filmlerin onlar üzerindeki etkileri, sinema salonları, sinemaya gitme ritüelleri gibi sorular sorularak, o döneme ilişkin sinema izleme deneyimlerinin ortaya konulması hedeflenmiştir. Ayrıca 1964 yılında temeli atılan Altın Portakal Film Festivali Türkiye'nin en uzun soluklu sinema festivalidir. Bu bakımdan bir sinema kenti olan Antalya'da 1960-1970'li yıllarda sinema izlemiş olan katılımcıların sinema izleme pratikleri Altın Portakal Film Festivali üzerinden bir değerlendirmeyi de gerekli kılmıştır.

Bunun yanında Türkiye'de sinema salonları, izleyici pratikleri, gösterimler üzerine bilgiler daha çok Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük kentler üzerinden yapılan çalışmalarla sınırlı kalmaktadır. Oysa bir döneme ilişkin, sinema salonları, film dağıtım, gösterim ve film izleme deneyimlerini büyük kentlerin dışında taşra üzerinden anlamaya çalışmak ve küçük bir örneklem üzerinden o döneme ilişkin sinema kültürünü ortaya koymak bu alandaki literatüre önemli katkı sağlayacaktır. Taş Öz'ün belirttiği gibi "sinemadaki seyir deneyimi" salt bir eğlence, boş zaman etkinliği ya da sosyalleşme olarak açıklanamaz. Aksine sinemaya gitmenin "sosyalleşmeyle olan ilişkisi değerlendirilirken, dönemin sosyo-kültürel, ideolojik koşullarının göz ardı edilmemesi"⁵ ve bu deneyimlerin farklı bölgeler, kentler, kasabalar örneği üzerinden de ortaya konulması önem taşır.

1960-1970'lerde Antalya'da Sinemaya Gitmek: Biyografik Bilgiler

Çalışma kapsamında Antalya'da 1960-1970'li yıllarda sinema deneyimi yaşamış 4 kadın ve 4 erkek olmak üzere toplam 8 kişi ile görüşme yapılmıştır. Katılımcıların en küçüğü 57, en büyüğü ise 80 yaşındadır. Dolayısıyla 1960 ve 1970'li yıllarda çocuk ve genç olan, lise ve dengi okullarda, üniversitede okuyan ya da henüz iş hayatına yeni atılmış farklı yaş gruplarından katılımcıların o döneme ilişkin sinema izleyicisi olarak farklı deneyimlerinin ortaya konulması mümkün olmuştur.

Erkek katılımcılardan sadece biri üniversite mezunu, biri üniversite terk, diğer ikisi lise mezunudur. Kadınlardan ise biri lise mezunu, biri Ortaokul terk, diğer ikisi üniversite mezunudur. Katılımcılardan sadece bir kadın bekar olup, diğer kadın ve erkek katılımcıların hepsi evlidir. Erkeklerin meslekleri esnaf, gazeteci, avukat ve turist rehberliği olurken, kadınların, avukat, öğretmen, devlet memuru ve işçi olarak çalıştıkları görülmektedir. Kadınlardan yalnızca avukat olan hala aktif çalışma hayatına devam etmektedir. Buna karşın erkeklerde sadece 80 yaşında olan katılımcı emekli olup, diğer üç katılımcı aktif çalışma hayatlarına devam etmektedirler. Kadın ve erkek katılımcıların ailelerinin mesleklerine bakıldığında hepsinin annesi ev kadını⁶ olup, kadın ve erkek katılımcılardan beşinin babası çiftçidir. Erkek katılımcılardan birinin babası sinema işletmecisi birinin ise gazoz imalatçısıdır, sadece bir erkek katılımcının babası yüksek eğitim yapmıştır. Görüşmecilerden iki erkek Antalya merkezde doğup, büyümüş ve Antalya ili merkezinde sinema deneyimlerini yaşamışlardır. Diğer katılımcılar ise Alanya, Manavgat, Serik, Gazipaşa gibi Antalya'nın farklı ilçelerinde yaşamış ve bu döneme ilişkin sinema deneyimlerine sahip olmuşlardır. Ancak özellikle bazı katılımcılar 1970'li yılların sonu ve 1980'li yıllarda üniversite eğitimi için Ankara, İstanbul gibi kentlerde yaşamış, daha sonra kendi kasaba ve şehirlerine dönmüşlerdir. Dolayısıyla sinema izleme pratikleri yoğun olarak 1960-1970'li yıllarda Antalya ve Antalya'nın ilçelerinde gerçekleşmiştir.

1960-1970'li Yıllarda Taşra ve Kentleşme Arasında Bir Kent: Antalya

Ülkemizde, kentleşme hareketlerinin gelişimi incelendiğinde, 1950 öncesi ve sonrası olmak üzere iki farklı dönemden söz etmek mümkündür. Nitekim, 1950'ye kadar çok yavaş artış kaydeden (kendi iç dinamikleriyle) ülke kent

nüfusu, bu tarihten sonra özellikle kırsal alanlardaki yapısal dönüşümlerden kaynaklanan çözülmenin, kentlere yönelik yoğun göçlere neden olması sonucunda, çok hızlı bir artış sürecine girmiştir. Kırdan kente yönelik göçlerin şekillendirdiği bu hızlı kentleşme, günümüzde de devam etmektedir. Ancak özellikle Antalya ve ilçeleri deniz, hava koşulları, turizm gibi nedenlerle hem ulusal hem uluslararası göçün yoğun yaşandığı bölge olmuştur.⁷ 1950'li yıllardan başlayarak ve 1970'li yıllardan itibaren bir rant ekonomisine dönüşen kentlerdeki yoğunlaşma, dolayısıyla apartmanlaşmaya dayalı imar anlayışı, kentlerdeki tarihi dokuların yok edilmesi gibi kentlerin kimliklerini ve tarihsel karakterini yitirmelerine neden olmuştur.⁸

Bu araştırmanın yürütüldüğü Antalya Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda 35 bin (1927) nüfusa sahip, tarım ve ticaretin egemen olduğu, yerleşimin ise daha çok Kaleiçi ve çevresinde olduğu bir kenttir. Türkiye'de birçok kent ve kasabada olduğu gibi Antalya'nın mekansal oluşum ve kimlik değişimi de 1950'li yıllarda başlar. Bu dönem hızlı büyüme sonucu tarımsal alanlar ve konut alanları iç içe geçmeye başlar ve 1965'li yıllarda kent taşrası oluşmaya başlar ve 1970'li yıllarda bu oluşum hızla büyümeye devam eder. Bugün için Antalya artan nüfusu ve konutlaşmasıyla turizm merkezi olarak kültür ve eğlence mekânlarıyla sadece köylerden değil, diğer illerden ve dünya ülkelerinden aldığı göçlerle farklı kültürlerin barındığı bir dünya kentine dönüşmüştür.⁹

Antalya'nın en eski semtleri Karaalioğlu Parkı, Yeni Kapı, Güllük, Şarampol, Tophane ve Valiliği'nin olduğu bölgelerdir. Antalya'da doğup büyüyen katılımcıların kentte yaşam, sosyal ilişkiler ve serbest zaman üzerine yorumları da daha çok bu semtlere ilişkindir. Evler tek ya da iki katlı, şehir nüfusunun az olması nedeniyle insan ilişkilerinin yoğun ve kontrol mekanizmasının güçlü olduğu bir yaşam sürdürülmektedir. Antalya'nın en eski yerleşim yeri olan Haşim İşcan Mahallesi'nde doğup büyüyen ve hala orada yaşayan bir katılımcı mahallerini şu şekilde tasvir etmektedir:

17. yüzyıldan itibaren burada kale surlarında bir kapı açılmış, yani kale surlarına artık halk taşmış, yetmemiş. Oradan bir sur kapısı açılınca o kapıya Yenikapı demişler. Şimdi Haşim İşcan Mahallesi olarak geçiyor. Bu da eskiden Pavurya Mahallesi, Fasulye Mahallesiymiş. Bir de Osmanlı zamanında Rabetiye, rağbet edilen, ilgi çeken mahalle anlamında şimdi Haşim İşcan olan Yenikapı semti, esas Rum Mahallesi olarak geçiyor. Fakat bizim bildiğimiz 1946 doğumlu olduğuma göre, 1950'lerden sonraki bütün şey.¹⁰

Kentin küçük olması, sosyal etkinlikler ve çay bahçesi, park gibi yerlerin sınırlı ve tek merkezde bulunması mahalle geleneğinin ve ilişkilerinin de yoğun olduğunu göstermektedir.

Ben 1937 doğumluyum. Güllük caddesinden kışlaya doğru inen ikinci sokak var. Orada bir yeşil türbe vardır. O yeşil türbenin karşısındaki aşağı yukarı bir buçuk dönümlük yer bizimdi. Böyle iki katlı bir evimiz vardı. Birinci katı şömineli. Ondan sonra içeriden yukarıya çıkan merdivenli, yukarıda iki oda vardı. Geniş bir bahçemiz ve her türlü meyvemiz vardı. O tarihte Yediarıklar adıyla anılan sular-
dan bir tanesi de bizim bahçeden geçerd, o geçen suyun yoğun olduğu bölgede havuz yapılmıştı. Her türlü meyvemizi sebzemizi oradan temin ederdik. Komşuluk ilişkileri çok güzeldi. Herkes birbirine yardım ederdi, eksikliğini tamamlardı. Araba da yoktu o devirde. Motosiklet vardı Camcı Muhsinlerin. Benim de herkül isimli bir bisikletim vardı.¹¹

Her iki katılımcı da çocukluk yıllarında yaşadıkları mahalleyi ve komşularını en ayrıntısına kadar anımsamakta ve geçmişteki insan ilişkilerinin bugüne göre çok daha yoğun ve dayanışmacı olduğuna vurgu yapmaktadırlar. Ancak kentin aldığı hızlı göç, turizm ve yeni kentleşme politikalarıyla yapısının tamamen değiştiğini ifade etmişlerdir.

Aslında 1960-70'li yıllar Antalya için hem kentleşme hem nüfus ve yapılaşma bakımından bir geçiş dönemine denk gelmektedir. Görüşmecilerin bir kısmı için özellikle köy, kasaba ya da kentte bulunan bahçeli evlerinde geçen çocukluk ve gençlik dönemleri, eğitim veya başka nedenlerle köyden kasabaya ya da kente göç etmeleri ile bir kırılmayı da berberinde getirmiştir. Bazı katılımcılar çocukluklarının geçtiği tek katlı ya da iki katlı bahçeli evlerini tanımlarken "gecekondu" olarak nitelendirmişlerdir.

Sosyal Yaşam, Sosyal Çevre, Komşu, Aile İlişkileri, Serbest Zaman

Mahallede komşularla gündüz ve akşam birlikte geçirilen zamana ilişkin anılarında katılımcıların vurgusu genel olarak "ilişkilerin daha yoğun yaşandığı" üzerine olmaktadır:

Akşamları sohbetlerimiz iyiydi. Dünyamızda o zaman televizyon yoktu. Onun için komşular akşamları birbirleriyle çok daha iyi iletişimdedi. Akşamda kendi aramızda eğlenceler, tombalalar, radyoda arkası yarınlar, böyle tatlı eğlencemiz vardı.¹²

O zamanlar bir eğlence merkezi olmadığı için sinema dışında, genellikle hıdırellez eğlenceleri olur, düğünler bahçelerde veya sokaklarda kutlanırdı, çok renkli geçerd. Halkevinde kütüphaneye giderdik, sinema vardı afişlerine bakardık.¹³

Katılımcılar ister kent, kasaba ister köyde büyümüş olsunlar geçmişte yaşadıkları boş zaman etkinlikleri gibi, aile ve komşuluk ilişkilerini "hep birlikte" geçirilen zaman üzerinden değerlendirmektedirler: "Akşamları birlikte sokakta oyunlar oynar"¹⁴, "deniz kıyısına gider"¹⁵, "birlikte radyo dinlerdik" ya da "okula giden bir çocuğun sesli okuduğu kitabı hep birlikte dinlerdik"¹⁶ gibi birlikte yaşanan o dönemleri bugün üzerinden özlemle anımsamakta ve anlatmaktadırlar.

Bununla birlikte 1960'lı yıllarda sinema yanında evlerde radyonun daha merkezi bir rolünün olduğu görülmektedir. Radyo ebeveynlerin kontrolündedir, daha çok ailece ve komşularla birlikte haberleri dinlemek ve o dönemin siyasi olayları üzerine konuşmak önemlidir. Katılımcılar için çocukken ailelerine tarlada, bahçede yardım etmeleri veya ailelerinin iş yerlerinde çalışmalarını da boş zaman etkinliklerine ilişkin tanımlarında yer almaktadır. Örneğin "hep birlikte tarlaya gider"¹⁷, "evde akşamları fıstık ayıklar"¹⁸, "arkadaşlarla sinema süpürür"¹⁹ ya da "gazoz satardık"²⁰, "kozacılık yapardık"²¹ gibi ifadelerinde çalışmak hem eğlenmek, hem birlikte zaman geçirmek hem de aile ekonomisine katkı sağlamak bakımından önem taşır.

Antalya'da eğlence ve sosyal mekanlar sınırlı olsa da mahallede, evde yaratıcı oyunlar, düğün, nişan, Hıdırellez, mahalli şenlikler gibi ailece ve komşularla geçirilen zamanın dışında, sinema, konser, tiyatro turnelerinin tabii de önemli sosyal etkinlikler olarak dile getirilmektedir. Bununla birlikte Antalya'da aileler ve gençler için tophane de bulunan sahildeki çay bahçeleri özellikle akşamları en cazip mekanlardır ancak bu mekanlar sosyal kontrole de açıktır. Özellikle gençlerin sevgilileri ile gidebilecekleri kafeler sınırlıdır ya da yok denecek kadar azdır:

Antalya'da böyle bir eğlence yeri yok. Bir tane kafe var, Fransızca yazılan café. Solmaz... İstanbul'dan gelen Ahmet Kıvrıkcık isimli birisi oralarda gördüğünü buralarda uygulamaya çalıştı. Kiraladığı kıraathaneyi İstanbul'daki gibi bir pastane yapmaya çalıştı, ama bir türlü kimse girmiyor. Çünkü orayı herkes kıraathane biliyor. Sonra bu ailede teyze, baldız ne varsa kafeye doldurdu, aylarca orada beklediler ve başardılar sonunda. Yavaş yavaş erkekler kız arkadaşlarını getirmeye başladı, aileler oturmaya başladı. Antalya'da bir eğlence yeri yoktu. Ya gideceksiniz bir kahveye, çay bahçesine ya Tophane çay bahçesine... Birkaç tane mermerli çay bahçeleri... Oralarda oturup vakit geçirebiliyordunuz.²²

Bununla birlikte bir katılımcı Antalya'da sosyal etkinlikler üzerine o dönemlerde yerel futbol takımları ve mahalleler arası karşılıklı oynanan çeşitli yarışma oyunlarına vurgu yapmaktadır. Bu oyunların sonunda kazanmak ya da kaybetmek önemlidir:

Antalya'da Işıkspor vardı. Antalya'nın en çok sevdiğimiz takımıydı. Çaput toplarımız vardı. O toplarla mahallenin gençleriyle top oynardık. Ondan sonra şimdiki büyük sanayinin oluştuğu yerlerde büyük arenalar vardı, at yarışları yapılırdı. Deve güreşleri yapılırdı. Yaz aylarına doğru baharla beraber bayrak yarışları yapılırdı. Biz Dağ mahallesine tabiiydik. Öbür tarafta Giriftliler mahallesi vardı. İki mahalle arasında bayrak yarışı olurdu. Kim kazanırsa ona bir ödül verilirdi.²³

Özellikle 1960'ların sonu ve 1970'li yıllarda Antalya insanlar için bir yandan ahşap bahçeli evlerinde, mahallelerinde yoğun insan ilişkilerinin yaşandığı bir taşra kent, öte yandan hızla göç alan ve ahşap evlerin apartmanlaşmaya evrildiği, turizmin geliştiği bir dönemi yaşar.

İlk defa Işıklar Caddesi'nin sonunda, şu anda Kırk Daireler olarak bilinen apartmanlar yapıldı. Sanıyorum 1970'li yıllar veya 1960'lı yılların sonunda yapıldı. O zamana kadar da hep bahçeli evler vardı.²⁴

Harvey'in de vurguladığı gibi, "bir şehrin atmosferi ve cazibesi, şehrin sakinlerinin ortak olarak ürettikleri bir şeydir" ve "bireylerin, toplumsal grupların gündelik faaliyetleri, mücadeleleri şehrin toplumsal hayatını yaratmaktadır. Dolayısıyla henüz arabaların çok yoğun olmadığı zamanlarda sokaklar birer ortak alandır ve buralar halkın kaynaştığı, çocukların oyun oynadığı yerlerdir".²⁵ Kente akan hızlı göç ve kentleşme politikaları, yeni yapılanmalar gibi, kentte yaşanan dönüşüm, insanların ilişkilerine, boş zaman etkinliklerine etki etmiş, kent içinde ki ortak alanların farklı boyut kazanmasına yol açmıştır.

Kasaba/Kent, Açık/Kapalı Ayrımında Sinemalar

Sinema salonları o yıllarda salt bir film izleme mekânı olmaktan öte işlev görür. Sinema salonları izleyicinin köy, kasaba ve kent insanların bir araya geldikleri, birbirilerine dikkat ettikleri, genç kız ve erkeklerin flört ettikleri, okullarından kaçıp arkadaşlarıyla farklı hayatlarla yüz yüze geldikleri mahallerdir. Özellikle sinema salonlarının konforu, büyüklüğü, sayısı ya da sağladığı olanaklar bakımında Antalya merkez ve kasabalarında yer alan sinema salonları arasında da farklılıklar vardır. Görüşme yapılan tüm katılımcılar o yılların sinema salonlarını büyüdükleri semt gibi, en ince ayrıntısına kadar tasvir etmişler, sinemaların özellikleri ve sinemalar arasındaki farklar üzerine uzun uzun konuşmayı tercih etmişlerdir. Çoğu zaman katılımcılar geçmiş ve bugün üzerinden bir karşılaştırma yaparak o yılların sinema salonları ve sinema izleme pratiklerini özlemle ve yücelterek anlatmışlardır. O yılların izleyicileri olarak sinema salonları onlar için salt bir sinema izleme mekanları olmanın ötesinde bir anlam taşır.

Paech ve Paech “Menschen im Kino” (İnsanlar Sinemada) adlı kitaplarında filmlerin kendisi gibi sinema salonlarına da vurgu yapmaktadırlar:

Almanya'da sinemaya gitmek yerine bir filme gidiyorum denilir, oysa bir filmi başka insanlarla birlikte karanlık sinema salonunda hipnoz olmuş izlerken, filmin son bulmasıyla, insanların sinema salonunu terk etmek üzere çıkışa yöneldiklerinde filminden geriye kalanın sadece sinema salonunun kendisi olur. Çünkü çoğu zaman sinema deneyimi üzerine anılar bu mekandaki koku, dokunuşlar ve birliktelikler [üzerinedir].²⁶

Peter Handke kendisine “ilk izlediği filmi hatırlayıp hatırlamadığı” yönündeki soruya “aklımda kalan filmde ziyade sadece sinema salonunda oturduğum bank”²⁷ diye yanıt verir. Paech ve Paech ve Handke'nin vurguladıkları bir zamanlar sinema salonlarında topluca yaşanan duygusal yoğunluk ve katharsis bugün için daha çok bireysel bir olguya dönüşmüştür.

Serdar Öztürk ise, sinemayı ‘yer’den farklı bir ‘iletişim mekanı’ olarak tanımlar ve ‘yer’in yer olabilmesinin insandan bağımsız olduğunu, oranın insanla birlikte artık bir mekana dönüştüğüne vurgu yapar ve o mekanın da artık kendine ait bir dili, kendine ait bir aurası ve yapısal mekanizması oluştuğunu belirtir.²⁸

Eski sinemalar muazzam 800-1000 kişilik sinemalardı. Üç bölümden oluşurdu. Birisi alt salon, girişte... Sonra balkon dediğimiz, alt salonun yarısına kadar gelen asma kat. Bir de sinemaların alt katında bir taban eğimi vardı, iç konkav gibi bir eğri çizerdi. Arkada oturan da ortada oturan da şöyle baktığı zaman perdeye hâkim olurdu. Bir de loca dediğimiz yerler vardı; bu localar genellikle daha yüksekte ve dışarıdan özel kapıları olan ve bir aileyi alabilecek yerlerdi. Benim en çok hoşuma giden sinema, Yenikapı'daki Elhamra sinemasıydı. Bunu 1920'lerde İtalyanlar yapmış.²⁹

Antalya'nın en eski sineması olarak nitelendirilen ve ilk yıllardan itibaren sinema salonu olarak inşa edilmiş olan Elhamra sineması bugün tamamen yıkılmış ve yeri Antalya Belediyesi binasının bulunduğu alanda, yeşil alan olarak kalmıştır. Daha sonraki sinema salonları ise Antalya'nın farklı semtlerinde yazlık ve kışlık olarak inşa edilmiş, bu sinema salonları hem izleyici kitleleri hem de sinema salonunda gösterilen filmlerin niteliği ve menşei bakımından da farklılık göstermiştir.

Antalya'nın merkezi Şarampol, Memur Evleri, Bahçelievler, Kaleiçi ve Işıklar'dı. Valiliğin arka sokağında hemen iki tane sinema vardı Şehir Sineması, Cumhuriyet Meydanı'nın karşısında Yıldız Sineması vardı, üst terası yazlık sinemaydı.

Muratpaşa da Markantalya'nın aşağısında Yener Sineması, Akdeniz Sineması vardı. Varlık Mahallesi'nde bir yazlık sinema vardı, eski adıyla oraya Beton Kahveler denir. Ayrıca Kaleiçi'nde İnci Sineması ve Işıklar'da Kültür Sineması en sona kalanlar. Daha sonraları Batı Sineması Muratpaşa'nın arka tarafında şimdiki cuma pazarının kurulduğu yerdeydi. Ama bunlar hepsi kapandı, hiçbir tanesi yok şimdi.³⁰

Sinema salonları bulunduğu semte, sağladığı konfora, gösterime soktuğu film türüne ve filmlerin yerli ya da yabancı olmasına göre farklılık göstermektedir.

Antalya'da en konforlu Saray Sineması vardı, çok ünlüydü. Ücreti de diğer sinemalara göre yüksekti. Saray Sineması'na gelen filmler de seçme filmler oluyordu. Saray Sineması'nda film izlemek bir ayrıcalıktı. İnci Sineması mesela en derme çatma olanıydı, Kaleiçi'nde.³¹

Yaz aylarında daha çok Konyaaltı deniz kıyısına gelen Antalyalılar, deniz kıyısında kurdukları çadırlarda yaşadığı için buraya da geçici olarak yazlık sinema kurulur:

Konyaaltı yazlık sineması basit briketlerle çevriliydi, içinde tahta sandalyeler vardı. En lüks sinemalarda bile yazlıklarda, tahta sandalye vardı. En büyük özelliği herkes içkisini veya yemeğini alır, orada oturarak sinema seyredilerdi. Yani biraz daha şeydi, böyle large...³²

Gökmen ve Gür'ün de ifade ettiği gibi, yazlık sinemalarda sıra numarası, loca gibi özelliklerin olmadığı dolayısıyla zengin, fakir, eğitilmiş, eğitimsiz herkesin yan yana tahta sandalyelerde oturabildiğine vurgu yapmaktadırlar. Buna göre izleyiciler kapalı sinema salonlarındaki kontrol ve kurallardan uzak, duygularını bastırmadan izledikleri filmlere kendilerini kolayca kaptırmakta ve film izlerken yiyecek ve içecekleriyle birlikte kendilerini evlerinde gibi hissetmektedirler.³³

Antalya da özellikle ilkbahar, yaz ve sonbahar ayları yazlık sinema sezonunun açılması anlamına gelmektedir. "Günümüzde nostaljik birer mekâna dönüşen açık hava sinemalarının sunduğu doğal ortam ve hareket serbestliği buraları özlenen mekanlar haline getirmiştir".³⁴ Hem ucuz hem kolay ulaşılır, hem evlerinden yiyecek ve içeceklerini getirerek, ailece, komşularla birlikte gürültü ve şaşa içinde film izleme deneyimi bakımından yazlık sinemalara gitmek, film seyredip, sohbet etmek önemlidir.

Antalya sinemalarında (yazlık ve kışlık) her bütçeye uygun, izleyicilerin ilgi alanlarına göre alternatif filmler gösterime sunulmaktadır. Bugün bu

sinemalardan sadece İnci (daha sonra adı Oskar olarak değiştirilir) sineması Kaleiçi'nde atıl durumda bulunmaktadır: Onun dışında sözü edilen sinema salonlarının hepsi yıkılarak yerlerine apartmanlar yapılmış ya da başka iş mekanlarına dönüştürülmüştür. Örneğin Yıldız Sineması yıkıldıktan sonra yerine yapılan apartmana sinemanın adı verilmiştir. Katılımcıların "kültürel belleklerinde önemli izler bırakmış salonlar günümüz tüketim alışkanlıkları içinde birer birer yıkılmıştır."³⁵

Antalya'nın ilçelerinde ise daha az sayıda sinema salonu olmakla beraber izleyici kitlesi bakımında sinemalara ilgi yüksektir. Kasabadan büyük kente okumaya gelen katılımcılar genel olarak eğitim ve iş gibi nedenlerle yer değiştirse de çocuk ve gençlik yıllarında gittikleri sinema salonları onlar için ayrı önemde taşır.

Benim sinema deneyimim daha çok Manavgat'ta ve yazlık sinema olan Çağlayan Sineması'yla ilgili. Benim için sinema Manavgat'taki Çağlayan Sineması demektir.³⁶

Alanya'dan bir katılımcı ailesine ait ve Alanya'nın üç sinemasından biri olan Örnek Sineması'nda çocukluğundan itibaren çalışmış ve hala aynı sinema salonunun işletmesini yürütmektedir. Çocukluğuna ilişkin anılarında Alanya'da sinema salonlarını şu şekilde açıklamaktadır:

Günde iki defa film oynuyordu. Bir öğlen seansı oluyordu bir de akşam suareleri. Akşam seansları 19:30, 20:00 gibi olurdu. Öğlen seansları 14:00,14:30 gibi. Alanya'da takvim 19 Mayıs'ı gösterdiğinde yazlık sinemalara taşınılır, 29 Ekim'de de kışlık salona geçilirdi. Tabi yaz sezonunda hava karardıktan sonra görüntü verilebileceği için perdeye 22:00 gibi falan başlardı sinema.³⁷

Gazipaşa ve Serik ilçelerinde sinemaya giden bir katılımcı ise kendi ilçelerindeki açık hava sinemalarının derme çatma binalardan olduğuna vurgu yaparken, daha sonraki yıllarda İstanbul ve Ankara'da gittiği sinema salonları ile bir karşılaştırma yapmaktadır:

Gazipaşa'da bir dükkanın üstüydü, sandalyeler koymuşlardı bir de perde işte öyle yazlık sinema. Kışın, olmuyordu, belli bir mevsim kapanıyordu. Serik'te bir giriş katı sinemaydı, çok küçüktü, hiçbir özelliği yoktu. Daha sonra İstanbul'daki salonlar beni çok etkilemişti.³⁸

Mekan olarak mimariden, konforuna, gösterime aldığı filmlerden izleyici profillerine kadar birçok farklı misyonları olan sinemalar alternatif kamusal alanlar oluşturabilmesi bakımında önemlidir. Bu nedenle salt bir eğlence, boş zaman geçirme aracı olarak görülmemelidir. Sinema kamusal alan kavramıy-

la birlikte değerlendirildiğinde çok merkezli, çok kaynaklı farklı coğrafyalardan hikayeleri ve farklı bakış açılarıyla izleyicisine farkındalık ve alternatif mekan/zaman ilişkisi sunabilir.³⁹ Kırel aynı zamanda sinema salonlarını bir "sosyal uzam" olarak tanımlar ve bu yerde ev içi ve iş alanlarından soyutlanarak aynı arka plan ve statüye sahip ve birbirlerini daha önceden tanıyan veya tanımayan insanların arkadaşlık edebilme şansı yakaladığı, akraba ve dostlarıyla görüştüğü, genç kızların aile ve sosyal baskıdan kaçış bulabildikleri yerlerdir"⁴⁰ diye tanımlar.

Bununla birlikte zamanla televizyonun evlerde yaygınlaşması, siyasi olaylar, ekonomik sorunlar eskinin şenlik içinde sinemaya gitme ritüellerinin yavaş yavaş ortadan kalkmasına neden olur. Böylece sinema izleyici profilleri değişir, sinema filmlerinin içeriği, türleri farklılaşır ve sinemaya gitmek ailede, mahalle de arkadaşlar arasında eski anlamını kaybeder ya da daha özel filmler, yönetmenler ve oyuncuların filmlerinin takibi önem kazanır.

70'li yılların sonuna doğru sağ sol çatışmaları başlayınca sinema sektörü de bundan etkilendi, halk artık akşam belirli bir saatten sonra evinden çıkmamaya başladı. Filmlerin de tarzları, türleri değişti. Daha ucuz maliyetli filmler yapıldı. Böylece sektör devam etti.⁴¹

1960 İhtilali, 1974 Kıbrıs Harekatı yanında, artan öğrenci olayları gibi siyasi sorunlar ve ekonomik anlamda yaşanan krizler Türkiye'de kaotik bir sürece eşlik eder. Bu yıllarda sinemaya gitmek güvenli olmaktan çıkar, eski komşuluk, hatta aile ilişkilerinde dahi siyasi nedenlerle ciddi kırılmalar yaşanır. Sinema salonları hem izleyiciler hem sinemada gösterilen filmler bakımından bir değişim dönüşüm sürecine girer.

Sinema Kavrayışı ve Sinema Filmlerinin Etkisi

Kolker sinemanın izleyicisinden "bir roman, resim ya da senfoni gibi büyük entelektüel güçler talep etmediğini" belirtir. Bununla birlikte filmlerin izleyici üzerindeki duygusal ve ahlaki etkileri diğer endüstri ürünlerinden farklıdır. İzleyicinin duygularıyla tepki vermesini, dünyayı ahlaki kesinlikler içinde düşünmesini, iyi ve kötü insanların, etik ve etik olmayan davranışların olduğunu gösterir, hatta bu dünyada nasıl davranılması gerektiği şekilde etik çözümler önerir.⁴² Rancière ise "kurmacanın gerçek dünyaya karşıt olan hayali bir dünyanın yaratılması anlamına gelmediğini belirtir. Ona göre kurmaca, "görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışmasıdır."⁴³

Kolker ve Rancière'in vurguladığı gibi sinema salt bir eğlence, hayali bir dünya yaratmanın ötesinde bir rol oynar. Sinema bu yıllarda, kentlerin dışın-da taşrada da yoksul halkın en önemli bilinçlenme, sosyalleşme, farklı kültür-leri tanıma ve kimliklenme aracı olarak önem taşır.

O dönemlerde sinema bizim için sosyal bir alandı, ailecek, arkadaş çevresi ile gidiyorduk. Daha küçük, yeni yetişme dönemlerinde komşu kadınlarla giderdik. Sonra ağabeyimin eşi yengemler vardı onlarla giderdik. Hatta Türkan Şoray'ın *Dönüş* filmi vardı, ona götürmüştüm. Yengem hamileydi, *Dönüş* filminde de bir doğum sahnesi vardı. Sen de hamilesin, bu filmi izle gibilerinden götürmüştüm.⁴⁴

Sinema izleyiciler için bir kaçış, özgürlük alanı, özdeşleşme, platonik aşk-ların yaşandığı bir dünya ve bir ritüel anlamı taşır.

Ajda Pekkan'la Cüneyt Arkın'ın filmine gitmişim ilk olarak. Ağlamaktan ölmüş-tüm tam da ergenlik dönemimdi. Sonra Cüneyt Arkın'ı rüyalarımda görmeye başladım. Sanıyorum benim platonik aşkım oldu Cüneyt Arkın.⁴⁵

Ayrıca o yıllarda sinema farklı kültürlere, kentlere, ülkelere açılan bir pencere olması bakımından da önem taşır. Örneğin kent, kasaba, köy sine-masında o hafta hangi film varsa, izlenir ve yeni hikayeler, yeni starlar yeni kültürlerle tanışılır.

Başka bir dünyanın kapılarını açıyordu bize. Alanya'da birkaç zengin aile vardı. İşte duyardık İstanbul'a Ankara'ya, yurt dışına giderlerdi. Ben üniversiteye gide-ne kadar bir veya iki defa hastalandığım için beni şehre götürmüşlerdi. Sinema bize o bizim dışımızdaki dünyayı anlatıyordu. İstanbul'da Ankara'da sokaklarda yüzlerce araba gidiyor. Alanya'da toplamda üç-beş zenginin arabası vardı. Onun dışında faytonlar veya at arabaları vardı. İstanbul filmlerini çok seviyordum. Va-purları gösteriyordu mesela. O vapura binmek falan ne kadar güzel, hep hayal etmişimdir Boğaz'da gezen vapurları.⁴⁶

Yukardaki katılımcının ifadeleri Türkiye'de sinema ve seyirci ilişkisini si-nema/kent bağlamında değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Küçük bir sahil kasabasında yaşayan bir izleyici için Türkiye'nin en büyük kenti ile karşılaş-mak film aracılığı ile mümkün olur. Dolayısıyla "İstanbul'un bir kent olarak imgesel boyutu, kent yaşamı, Türkiye'nin en ücra köşelerine bile sinema ara-cılığı ile ulaşır. Bu yıllarda İstanbul arzulanan bir kent olarak sunulur çoğu zaman."⁴⁷

Bununla birlikte o yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi ve ekonomik ko-şullar, tartışmalar sinema filmleri üzerinden de anlaşılmaya çalışılır, sinema filmleri çoğu zaman siyasi bilinçlenmelerinde önemli bir rol üstlenir.

Belli bir yaşa geldikten sonra gençlik dönemlerinde artık toplumun sosyo-ekonomik siyasi yapılarının biraz farkındalığına vardıktan sonra, genelde toplumsal içerikli, daha çok Yılmaz Güney'in filmlerini çok sevdim. Kendi bulunduğum toplumda da bir şeyler arayıp çıkabiliyorsun onun içerisinden. Bizim toplumda da aynı şu da var diyebiliyorsun.⁴⁸

Katılımcıların sinemaya yoğun ilgilerine ilişkin anlatılarında sinema aracılığı ile sorunlardan, gündelik hayattan, sahip oldukları sosyo-kültürel koşullardan bir an için soyutlanarak aynı filmlerde sergilenen düş ile gerçek arasında gidip gelen başka bir dünyanın kapılarının aralandığına ilişkin vurguları anlamlı olmaktadır. Bu yıllarda özellikle hafta sonları ve matinelere gösterilen yoğun ilgi nedeniyle önceden gidilecek film için bilet alınması ya da yer ayırılması gerekmektedir:

Öyle bugünkü gibi kapıya gidip bilet almak imkânsızdı. Yani iki gün önceden biletler biterdi. Orada bir torpilli arkadaşımız olacak, size bilet ayıracaktı. Valisi, defterdarı bile sinemacılarla iyi ilişkiler içinde olmaya çalışırlardı ki onlar için özel bir kontenjan açık tutulurdu, yani şehrin ileri gelenleri için. Çünkü o zamanlar Antalya'da tek hâkim, tek savcı var, yani gelmeyeceklerse onlara ayrılan biletler son anda satılırdı. Sinema o zamanlar her şeydi.⁴⁹

Bazı katılımcılar için sinemanın oturdukları mahalleye yakınlığı ya da uzaklığı hangi filmi izleyeceklerinde önem taşımaktaydı. Çünkü 1960'lı yıllarda Antalya da otomobil sayısı sınırlıdır, kent içinde toplu taşıma faytonlar ve at arabaları ile sağlanmaktadır. Bu nedenle çoğu yerlere yürüyerek gidilmektedir. Sinemaya giriş fiyatları ise çok yüksek olmamakla birlikte katılımcıların bilet fiyatlarına ilişkin verdikleri bilgiler yıla, gidilen sinema salonuna, öğrenci ve asker indirimi olmasına bağlı olarak farklılık göstermektedir:

Sinema bilet fiyatları öğrenciye farklıydı biraz düşüktü 100 paraya delikli paralar vardı eskiden 2.5 kuruş, 1 kuruş olan devreler de vardı. Daha sonra 5 kuruş 10 kuruş olduğu devreleri hatırlarım, hatta 25 kuruş oldu sonra.⁵⁰

Sinema, bu yıllarda salt bir zaman geçirme aracı olmanın ötesinde, insanlar için bir sosyalleşme alanı, gençler için yeni bir macera, flört alanı, filmlerin dünyasında bir yolculuk, siyasi, kültürel bir bilinçlenme alanı, film karakterleri üzerinden kimliklenme aracı gibi çok yönlü etkileri olan bir mecradır.

Benim çocukluğumda çok sinemaya gidilirdi. Özellikle yazın açık hava sineması vardı Alanya'da iki tane. Bütün mahalle neredeyse giderdi. Babaannem, teyzem yaz akşamlarında, 'O sinemaya Türkan Şoray'ın şu filmi gelmiş, Yılmaz Güney'in bu filmi gelmiş'. Hemen her filme gidilirdi. Mahallenin en büyük eğlencesiydi,

ailenin eğlencesiydi. Minderlerimizi alırdık. Girişte çekirdek alırdık. Ara sıra da bize gazoz alırlardı.⁵¹

Öncelikle sinema çoğu izleyici için bir kaçış alanı, bir özdeşleşme bir katharsis ve haz alma deneyiminin yaşandığı⁵² bir mekandır. Seyirci izlediği filmlerde çoğu zaman karakterlerle yer değiştirir, onun yerine geçer ve perde de kısa bir süre için de olsa bir başka hayatı en yoğun haliyle yaşar.

Filmin Tanıtım Araçları ve Sinema İzleme Deneyimleri: Dün ve Bugün

Hangi filmlerin sinemalarda gösterileceğine ilişkin bilgiye o dönemlerde farklı kanallardan ulaşılmaktaydı. Örneğin sinemada gelecek programa ilişkin fragman, el ilanları, sinema salonlarının önü ve şehir merkezinin işlek caddelerine yerleştirilen panolar, gazeteler, komşular ve arkadaşlardan edinilen bilgilerle sinema filmlerinin takibi mümkün olmaktadır.

Bir anonsçu vardı ya sinemanın kendi otomobiliyle ya da kendi otomobili yoksa taksi kiralayıp günün belli saatlerinde çıkıyordu, arabanın üstünde bir tane hoparlör vardı: 'Dikkat dikkat! Bugün saat 14.00'de saat 20.30'da Çağlayan Sineması'nda yılın en ünlü aşk, macera, avantür filmi oynayacaktır. Başrollerinde Türkan Şoray ve Ayhan Işık'ın oynadığı filmi izlemek için acele ediniz.' Böylece hangi sinemada hangi filmin oynayacağını her gün duyma şansımız vardı.⁵³

Kalekapısı'nda ve Üçkapılar yani Hacinaz kapısının orda, her sinemaya bölünmüş bir pano vardı. Yeni bir film geldiğinde onların afişleri değişirdi, akşam sinemaya gitmek isteyen veya film değişti mi diye merak eden, bu hafta Yıldız'da ne oynuyor, git öğren bakalım diye çırağını gönderirdi.⁵⁴

Alanya'da at arabalarının iki yönüne afişleri yapıştırıp, koyuyorlardı. Elinde megafonla bağırırdı: 'Dikkat, dikkat! Bu akşam, Örnek Sineması'nda 'Sonbahar Rüzgarları (1969)... Başrollerde Türkan Şoray, Ediz Hun, aşk macera, heyecan bu filmde'. Bu anonslarla o bütün mahalleleri dolaşır, öyle duyardık.⁵⁵

Sinemaya kadınlar daha çok aile üyeleri ve komşuların eşliğinde, erkekler ise daha az aile üyeleriyle daha çok arkadaşlarıyla gittiklerini belirtmişlerdir. Sinemaya kimlerle gidilirdi ve sinema filmleri izlendikten sonra neler yapılırdı konusu da yine katılımcıların buldukları kasaba, kent üzerinden farklı anılarla ortaya konulmaktadır.

Genelde arkadaşlarımla giderdim. Toplu halde oradan çıkardık. Yenikapıda gezerdik. Deniz manzaralı yerlerde. Daha sonraki yıllarda Konyaaltı Obalar devri

oldu. Orda da beyaz perde diye yazlık sinemalar oluştu. Ama onlar geçiciydi. Seyyar sinemalar gibiydi. Ama asıl Antalya'da yazlık sinema şehir sinemasıydı. O yıllarda yerli filmler olduğu gibi ender de olsa yabancı filmler vardı, onlara da giderdik.⁵⁶

Antalya o yıllarda küçük ve sosyal kontrolün baskın olduğu bir kenttir. Her ne kadar genç kız ve erkekler birlikte sinemaya gidemeseler de sinemada birbirlerini görmeleri, tanışmaları için önemli bir ortam oluşmaktadır.

Antalya çok küçük bir yer olduğu için öyle kız arkadaşla sinemaya gitmek falan imkânı yoktu. Ancak nişanlıyla sinemaya gidebilirdiniz. O da yanınıza bir tane komşu kızı ya da kız kardeş muhafız konurdu. Ama biz o kızla anlaşırđık, cebine beş on kuruş koyup, bizim başka yere gittiğimiz olurdu. Biraz zordu o işler.⁵⁷

Manavgat'ta yaşadığımız dönemde flört olayı yoktu, çok zordu, vardı ama çok sınırlıydı. Özellikle genç kızlar açısından cesaret isteyen bir olaydı. O nedenle biz erkek arkadaşlarımızla gidiyorduk genelde sinemaya. Film izlemek kadar bizim için kız arkadaşlarımızı orada görme şeyi daha önemliydi.⁵⁸

Sinemaya gitmek aile içinde düğüne gider gibi, bayram gibi özel bir durumdur ve o gün en güzel kıyafetler giyinilir.

Böyle herkes birbirine bakar kasabada, işte sinemaya gidiyorlar, geliyorlar. Arkadaşlarımızı görürüz, çünkü okulun dışında ilk kez bizi formanın dışında görecektik arkadaşlarımız onun için çok dikkat ederdik.⁵⁹

Sinemaya ne zaman, kiminle, ne sıklıkla gidildiği konusu, kadın ve erkeklerin birlikte, yalnız ya da ailece gitmeleri gibi, gitme sıklıkları mevsimlere, sinema izleyicilerinin evli/bekar ya da kadın/erkek olmalarına ve filmlerin gösterimlerinin gece, gündüz, hafta içi ya da hafta sonu olmasına göre değişmekle birlikte katılımcıların tümü her hafta sinemaya gittiklerini belirtmişlerdir.

Alanya'da bu seks filmleri furyası başlayana kadar, 76-77 falan mıydı? Herhalde o yıllara kadar yazları özellikle haftada bir gün hemen hemen giderdik. Haftada bir film değişirdi. Kışın daha seyrek gidiyorduk sanıyorum. Ama yazın yani bir üç ay belki hemen her hafta sinemaya giderdik.⁶⁰

Sinemada yeme içme kültürü kapalı ve yazlık sinemalarda farklılık göstermektedir. Özellikle açık hava sinemalarında izleyicilerin yanlarında yiyecek ve içeceklerini getirmeleri doğal karşılanırken, kapalı sinema salonlarında sinema önünde ya da film aralarında sinemanın kantininde satılan yiyecek ve içeceklerle sınırlıdır. Sinemada gösterimde olan filmlerin süresi, film ve

verilen araların sayısı insanların yeme/içme ya da birbirleriyle etkileşimlerinde önemli olmaktadır. Sinemada film izlerken özellikle çekirdek yenilmesi, kabuklarının yerlere atılması, film esnasında çıkardığı ses çoğu katılımcının belleğinde rahatsız edici bir anı olarak öne çıkmaktadır:

Çekirdek yenirdi ve yere atılırdı. Herkes tıkr tıkr filmin ortasında çekirdeklerin kabuklarını yere atardı. Bir de tirmişçimiz vardı, Girit'ten gelme bir hanımdı, hatırlıyorum. Onu satardı fincanlarda. 1 para 2 para 5 para sonra çok isterse 1 kuruş karşılığında tirmisi satardı. Tirmisi, baklagiller türünden ince kabuklu bir yiyecek. Bunun yumuşak kabuğunu yere atıyorsunuz ve yiyorsunuz.⁶¹

Antalya sinemalarında film gösterimi ve verilen aralar esnasında gazoz, simit, çekirdek gibi yiyecek içecek türleri yanında, kente özgü yiyecekler de izleyicilerin belleklerinde iz bırakan anlardır:

Bir de tabii yazlık sinemalarda, Antalya bölgesinde kızılıçığa eğren deniyor. Eğren satılıyordu mesela külahta.⁶²

Şekerci Selahattin dediğimiz, İstanbul Şekercisi ismi, onun bir pasta ustası vardı. Bir şey yarattı burada, Frigo diye, kendisi yapıyordu, Böyle, revani gibi dökülüyor, ama kakaodan dökülüyor. Sonra pişiriliyor, dolaba konuluyor, soğutuluyor. Sonra onlar kesilip uçlarına birer kargı parçası konarak, bugünkü gördüğümüz dondurmalar var ya çubuklu aynı ona benziyordu, ama dikdörtgen şeklinde, kahverengi, çikolata, soğuk bir şeydi. Bir de Alaska vardı, o da buzdan donduruluyordu, renkli buz, Alaska.⁶³

Eski yıllarda ki sinema izleme pratikleri ile günümüzde sinema salonları ve film izleme pratikleri üzerine farklı anlayışlar öne çıkmaktadır. Kimi katılımcı geçmişte sinema izlemek toplumsal bir olguydu ve birlikte yaşanan bir deneyimdi diye nitelerken, günümüzde küçük, konforlu ve çeşitli film alternatifleri ile alışveriş merkezlerinin içinde yer alan sinemaların eski tadı vermediğini dile getirmektedirler. Buna karşın bazı kadın katılımcılar ise daha fazla film seçeneği sunması, daha konforlu olması nedeniyle AVM'ler içindeki sinema salonlarını daha çekici bulmaktadırlar.

Ben 63 yaşındayım. 60-65 yaşındakilerin çok da fazla sinemaya gittiğini düşünmüyorum. Çünkü yakın arkadaşlarım var onlar da çok nadir gidiyorlar. Eski sinemaları... o yazlık sinemalar, hatırlıyorum, açık havada yıldızların altında film izliyorduk, bu çok farklıydı. Ama şimdi o sinemaların hiç birisi yok.⁶⁴

Özellikle 1970'lerin sonlarından itibaren sinemaya gitmek daha az, daha seçici olmayı beraberinde getirmiş ve 1980'li yıllarda ise politik koşullar nede-

niyle çoğu katılımcı sinemaya daha az gittiklerini belirtmişlerdir. Son yıllarda ise daha az ama daha seçici olarak filmlerin takibi önemli olmaktadır.

80 arifesinde zaten bizim hoşumuza giden filmlerin birçoğu yasaklanmıştı. Diğer filmlerde bizi cezp etmiyordu. 1986 yılında Pınar Kür'ün, *Asılacak Kadın* filmine gittim, hoşuma giden filmlerden birisiydi. En son dönemde gittiğim film bir yılı aşta Cem Yılmaz'ın bir filmi, biraz siyasi içerikli, komedi tadında İftarlık Gazoz'a gittim.⁶⁵

Geçmiş ve bugünün sinema izleme pratikleri bakımından yapılan değerlendirmelerde günümüz sinema salonlarının konforu gibi filmlerin kalitesi, oyunculuk ve teknik olarak sinema filmleri daha çok beğenilmektedir. Kirel'in de belirttiği gibi, sinema başlangıcından itibaren yeni teknolojilere açık ve öncü bir endüstrinin üretimidir ve son yıllardaki teknolojik gelişmelerin hem seyir hem de üretimle ilgili dijitalleşmesiyle birlikte seyircinin beklentileri ve seyir biçimi de değişmiştir.⁶⁶

Sinema Dergileri, Yerli/Yabancı Yıldızlar, Yıldızlarla İletişim Kurma/Karşılaşma

Sinema ve seyirci ilişkisi içinde önemli bir bileşeni film yıldızları oluşturur. Yıldızların sinema endüstrisinin işleyişinin vazgeçilmez ögesi olarak var olma nedenleri ve var edilme biçimleri kolektif bir arzunun sonucu olarak yorumlanabilir. Yıldızlar hem film endüstrisinin vazgeçilmez bileşenleridir hem de izleyicilerin kendi imajlarını arayıp bulduğu bir yansıma olarak önem taşırlar. Yıldızlar izleyicilerin çoğu için "sefaletten servete" geçme ve "mit"⁶⁷ olarak öne çıkarılırlar. Çünkü "yıldız sineması kahramanla özdeşleşme, empati ve arzularıyla bağlanma temellerine dayanır ve çoğu zaman beyaz, seksi, güçlü ve heteroseksüel olmak aranan özellikleridir. Onların kitlelere ulaşması konusunda yalnızca yer aldıkları filmler değil, dergiler, gazete röportajları, fan kulüpleri, hayran dergileri gibi mecralar önem taşırlar".⁶⁸

Türk sinemasının ilk yıldızı Cahide Sonku'dur. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren Türkan Şoray, Fatma Girik, Filiz Akın, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır gibi isimler izleyicilerin takip ettikleri en önemli yıldızlar olur.⁶⁹

Bu çalışma kapsamında katılımcıların dönemin yıldızları ile ilgili anılarından daha çok iyi karakterleri canlandıran yıldızlarla özdeşleşmeleri ve yıldızlar üzerine magazinsel konuları içeren dönemin en önemli dergilerinin takibi önem taşırlar:

Ses dergisine aboneydim, günümüzün en magazin olaylarını, sinema olaylarını, tiyatro oyunlarını Ses dergilerinden takip ederdik. Mesela Fatma Girik basketçi Cihat bilmem kimle evlenecekmiş. Filiz Akın yine öyle yani hayatımız onlarla doluydu. Kartpostallarımız olurdu. Birbirimize yılbaşında, bayramda sinema oyuncularının kart postallarını göndermişizdir. Yakın zamana kadar Filiz Akın koleksiyonum vardı.⁷⁰

Bazen de evde kardeşler arasında farklı yıldızları beğenmeleri nedeniyle farklı gazete ve mecmuaların takibi söz konusu olmaktadır.

Çok renkli bir dünya böyle okumaktan ziyade resimleri cezbederdi. Hayran hayran onlara bakardık, çok uzak insanlar ve güzel bir dünya olarak onların dünyasını yerleştiriyordum kafama. Kartpostal sakızda çıkıyordu. Biriktiriyorduk, benim favorim Leyla Sayar'dı. Kız kardeşimin Hülya Koçyiğit diğzerinin Türkan Şoray'dı. Erkek artist olsun kadın olsun biriktirilirdi. Onları çok uzun süre sakladım.⁷¹

Hem erkek hem kadın katılımcıların beğendikleri dönemin erkek yıldızları; Münir Özkul, Göksel Arsoy, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Ayhan Işık, Kartal Tibet, Kadir İnanır, Tarık Akan, Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Zeki Müren, Aytaç Arman olurken kadın yıldızlarda Filiz Akın, Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Selda Alkor, Aliye Rona isimleri öne çıkmaktadır.

Bununla birlikte katılımcılar tarafından Yılmaz Güney bir yıldız olmanın ötesinde bir efsane olarak anılmıştır. Yılmaz Güney'in hem Çirkin Kral dönemi hem de siyasi filmlerinden beğeniyle bahsedilmiştir. Ali Habib Özgentürk, Yeşilçam sinemasının Yılmaz Güney gibi bir mitos yaratmış olmasına dikkat çeker ve "Türkiye'nin ezilen insanı, ilk kez Yılmaz Güney ile beyaz perdede yaşamaya başlamıştır" der.⁷² Kasım 1973 Yedinci Sanat Dergisi tarafından İstanbul Küçükçekmece de farklı yaş ve meslekten (ayakkabıcı, mobilyacı, ev hanımı, kahveci, öğretmen, şair, öğrenci) 50 kişi ile o yıllarda gösterimde olan Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filmi üzerine bir soruşturma yürütülür. Film izleyen görüşmecilerin tamamına yakını filmi "ezilen ve ezenleri" karşı karşıya getirmesi ve insanları bilinçlendirmesi bakımında över.⁷³ Bu çalışmada da katılımcılar için hem kartpostallarını biriktirme hem de kendilerine örnek alma konusunda Yılmaz Güney ismi anlam taşımaktadır.

Ben talebeliğim zamanında en çok Yılmaz Güney'in filmlerini severdim. Tabi ki bu arada iyi yabancı filmler vardı, ünlü western filmler yapılıyordu. 70'li yıllarda Ringo'lar Cango'lar benim çocukluğumda Herkül, Masis filmleri Spartakus filmleri vardı. Bunlar çok büyük ilgi gören filmlerdi.⁷⁴

Popüler/Yerli/Yabancı/Favori Filmler ve Eleştiri

Özellikle taşra ve kent sinema salonlarında yabancı ya da yerli filmlerin gösterilmesi bakımından farklılıklar vardır. Bazı sinemalar çoğunlukla yerli, bazıları çoğunlukla yabancı filmler göstermektedir. Özellikle kasaba sinema salonlarında ağırlıklı olarak yerli filmler gösterilmektedir. Bu çalışmada kasabada sinemaya giden katılımcılar daha çok yerli filmleri sinemada izlediklerini belirtirken kentte yaşayan katılımcılar yabancı filmleri de yerli filmler gibi izlediklerini belirtmişlerdir. 1973 yılında Borazan ve Akyüz, Balıkesir ve Sakarya'ya bağlı köy ve kasabalarda 15 sinema işletmecisi ile bir araştırma yürütmüşlerdir. İşletmecileri o yıllarda 200'den 1350 kapasiteye kadar değişen sinema salonlarında haftada 6 ile 16'ya kadar değişen sayıda filmi gösterime soktuklarını ve yerli filmlere talebin fazla olması nedeniyle sinemalarda daha çok yerli filmleri gösterdikleri belirtmişlerdir. Bir işletmeci ise kasabalarında izleyicilerin yönetmenleri hiç tanımadıklarını, filmleri daha çok starlara göre takip ettiklerini vurgulamıştır.⁷⁵

Bu çalışmada da katılımcılar üzerinde kalıcı etkiler bırakan yabancı ve yerli filmlerin hatırlanmasında filmin yönetmeninden ziyade, filmin ya da filmin başrol oyuncularının adı etkili olmaktadır.

Ben şahsen hiç Türk filmi sevmiyordum. Çünkü yabancı filmlerde giriş, gelişme anlıyorum ama sonucu hiçbir zaman bilemedim. Yani hep bir şaşırırdık sonuçta. Bu da insanda gerilim yaratıyor ve o filmde zevk alıyorduk. Özellikle komedi filmleri daha da hoşumuza gidiyordu. Laurel & Hardy'leri seyrettik, ondan sonra Jerry Lewis'ler. İki Açık Gözler, Bud Abbot ve Leo Castello... Yani ben hatta dün yediğim yemeği hatırlamam, ama o oyuncuları, İki Açık Gözler'in oyuncularını... İşte Jerry Lewis'in bütün filmlerini seyrettim diyebilirim.⁷⁶

Yabancı ve yerli film tercihi genellikle kadınların yerli filmleri izledikleri, erkeklerin ise hem yerli hem yabancı filmleri takip ettikleri görülmektedir:

Şimdi çok yabancı film olayını bilmiyorum. Çok yabancı filmler yoktu. Genelde Türk filmleri revaçtaydı. Türkan Şoraylar, Filiz Akınlar, o dörtlü... genelde Türk filmleri ağırlıktaydı gittiğimiz sinemalarda.⁷⁷

Nezih Erdoğan Türkiye'de sinema izleyicisini, sinema öncesi seyirci, 1960 ve 1970'li yıllarda Yeşilçam seyircisi ve 1980'li yıllardan sonra seyirci olmak üzere üç temel başlıkla sınıflandırmaktadır. Bu çalışmanın konusu bağlamında özellikle ikinci sınıflandırma üzerinden 1960 ve 1970'li yılların sinema

izleyicisi üzerine Erdoğan'ın tespitleri önem taşımaktadır. Çünkü bu dönem Yeşilçam'ın en parlak dönemidir ve aynı zamanda köyden kente göçün yoğun yaşandığı, insanların ekonomik, kültürel, toplumsal bağlamda bir geçiş dönemi yaşadığı süreçtir. Kentli ve üst sınıf ile köy kökenli kentli alt sınıfların çakıştığı, bir diğer ifadeyle toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve Yeşilçam'ın da en parlak dönemidir. Dolayısıyla Yeşilçam melodram filmleri içerik olarak zengin/fakir karşıtlığında aşk öykülerini başarılı bir biçimde kullanır.⁷⁸ Bu dönem sinema izleyicisi toplumsal değişim ve dönüşümü sinema aracılığı ile de deneyimler. Kırel'in de vurguladığı gibi sinema popüler bir eğlence aracı olarak günlük hayatın merkezindedir.⁷⁹ Bu çalışmada katılımcıların belleklerinde sinema izleme pratiklerine ilişkin deneyimlerinin hala taptaze kalmış olması onların yaşamında sinemanın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Altın Portakal Film Festivali'ne İlişkin İzlenimler/Deneyimler

1950'li yıllardan itibaren yaz aylarında Aspendos Antik Tiyatrosu'nda düzenlenen ve daha çok konser / tiyatro gibi gösterimlerle öne çıkan Antalya Tiyatro ve Müzik Festivali'ne dönemin Belediye Başkanı Avni Tolunay'ın 1964 yılında sinemayı da dahil etmesiyle Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin temeli atılır. Şimdiki adıyla Antalya Film Festivali Türkiye'nin en uzun soluklu Film Festivali olma özelliğini taşımaktadır.

Dolayısıyla bu çalışma kapsamında Antalya'da büyüyen ve sinemaya giden katılımcıların eski sinema deneyimlerine ilişkin anlarında Altın Portakal Film Festivali önemli yer tutmaktadır:

Altın Portakal Film Festivali'nde kortejler çok etkileyiciydi. Yılmaz Güney'in o Üçkapılar'da, sanıyorum atlar çekiyordu bir platformun üzerinde, yanındaki Zeynep Aksu olabilir, tam hatırlamıyorum. El sallayarak geçerken çok yakından görmüş ve çok etkilenmiştim. Filmlerde Yılmaz Güney'i böyle dev gibi, iri kıyım bir adam olarak düşünüyordum. Ama gerçeğinin öyle olmadığını görünce çok etkilenmiştim.⁸⁰

Altın Portakal'da artistleri takip ederdik. Mesela rahmetli Tarık Akan'ı çok severdik. O aynı zamanda halkın içinden çıkmış bir adamdı. Arabasının üzerinde gezi turlarında balkonda olduğumuzda herkesle ilgilenirdi. Türkan Şoray da öyle sıcağanlı bir hanımdı. Herkesle ilgilenirdi. Ayhan Işık, Sadri Alışık da öyleydi. Halkla ilişkileri ileri derecede olan sanatçılarımızdı.⁸¹

Katılımcılar için festival kapsamında çok sevdikleri ve çoğu zaman be-yazperdede izlerken özdeşleştikleri kadın ve erkek kahramanlarla karşılaşma

ya da onları yakından görebilme şansını elde etmeleri oldukça heyecan yaratır. Antalya Altın Portakal Film Festivali aracılığı ile kent bir hafta için de olsa filmlerle, oyuncularla, kortej ve gösterilerle bir şenlik havasının yaşandığı mekana dönüşür:

Altın Portakal Film Festivali, 70 yıllarında dört gözle beklediğimiz bir hayalimizdi. Çünkü o kortejlerde sanatçıları görmek, halkla daha iç içe, meydanlarda perdeler , sahneler kurulurdu. Cumhuriyet Meydanı, yat limanı gibi bazı yerlerde halka ücretsiz gösterimler yapılırdı. Altın Portakal'a gelen filmler mesela yarışmaya girenler girmeyenler dahil oralarda gösterilirdi. O eski festivaller halkla daha iç içe halkın ayağına giderdi adeta.⁸²

Katılımcılar genel olarak festival ile birlikte kentte yaşanan hareketlilik, kent meydanlarında film gösterimleri için dev ekranların kurulması, kortejler aracılığı ile kentte bir bayram havasının esmesi ve zaman zaman kent meydanlarında/kafelerde oyuncularla yüz yüze görüşebilme olanakları üzerinden o günlere ilişkin olumlu anılarını dışa vurmuşlardır. Bununla birlikte bir katılımcı özellikle festivalin ilk yıllarında 'oyuncuların festivale ilgisiz kalmalarını, hatta bazı ünlü oyuncuların Antalya'ya ödülleri dahi almaya gelmediklerini eleştirmiş' ve eski yıllarda film festivalinin daha şenlikli, daha katılımcı ve güzel olduğu yönündeki ifadelerin çok da gerçeği yansıtmadığını belirtmiştir:

Eskiden festivallerde eğlence yok, başka bir şey yok. Düşünün bütün Antalya o bizim Cumhuriyet Caddesine aşağılara kadar doluyor. Antalya'ya gelen artistler tenezzül etmiyorlardı başta. Yani ikinci üçüncü rollerde veya adamı dövenler kortejde geçiyordu. O zaman bir çoğu hüsrarla evlerine dönüyorlardı, 'ya bu sene de kimse gelmedi' diye. Yani millet bunları unutuyor, işte eskiden festivaller çok güzeldi falan... O festivaller gibi, 29 Ekim'de de aynı şeyler geçiyordu. Artistler hariç öyleydi; arabacılar geçiyordu, lokantacılar geçiyordu, demirciler geçiyordu bilmem ne.⁸³

Antalya Altın Portakal Film Festivaline ilişkin katılımcıların değerlendirmeleri daha çok kortejler ve yıldızlarla karşılaşmaları bağlamında öne çıkarırken, festival kapsamında gösterilen filmlerin isimleri, filmlerin onlar üzerinde bıraktığı etkiler ve bu filmlerin nasıl, kimlerle, hangi koşullarda izlendiğine ilişkin deneyimlerinden çok fazla bahsetmemişlerdir. Bununla birlikte festivalin yalnızca kent merkezi ile sınırlı olması, ilçeler ve kent arasında ulaşımın o yıllarda çok kolay sağlanamaması gibi nedenlerle festival hakkında daha çok kent merkezinde yaşayan katılımcılar konuşmayı tercih etmiştir.

Sonuç

1960-1970'li yıllarda Antalya'da sinema izleme deneyimlerini kapsayan bu çalışmada bir döneme ilişkin sinema deneyimleri bir kent örneğinde, farklı yaş grupları ve kadın/erkek izleyiciler ayrımında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada sinema tarihinin bir dönemi, izleyici profilleri, gösterilen filmler, yıldızlar, sinema dergileri, sinema salonları, sinema izleme pratikleri, içinde yaşanan toplumsal koşullar bağlamında o dönemi yaşamış kuşakların belleklerinin izinden bir anımsama, yeniden anlama ve geçmişe ilişkin deneyimlerin bugüne aktarılması hedeflenmiştir. Katılımcılarla yapılan görüşmelerde onların bireysel bellekleri zaman zaman toplumsal bellekle örtüşmüş, zaman zaman belleklerindeki anı kırıntıları ile yüzleşirken bir yandan da daha çok kendilerinde olumlu anlamda iz bırakan olayları anlatmayı tercih etmişlerdir. O döneme ilişkin çok fazla eleştirel bir yaklaşımdan ziyade geçmişe özlem ve bugün üzerinden bir karşılaştırma yapılması söz konusu olmuştur. Assmann'ın ifade ettiği gibi bellek hem kültür hem sosyal hem de zaman boyutunda bağlayıcı bir yapı oluşturur. Bu yapı ortak deneyim, beklenti, eylem mekânlarından bir sembolik anlam dünyası yaratır, birleştirici, bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlar ve şimdiki zamanın ufkuna bir başka zamanın görüntülerini, öykülerini katar, anıları canlandırarak bugün ile dünü birleştirir.⁸⁴

Sinemada film izlerken yemek içmek, izleyicilerin filmlere kendilerini kaptırarak ıslık çalma, alkışlama ya da bağırarak tepki vermeleri sıradan bir durum gibi anlatılmıştır. Bununla birlikte geçmiş sinema salonları ve filmleri ile günümüz sinema salonları ve filmlerinin karşılaştırılmasında genç olan katılımcılar günümüz sinema salonları ve filmlerini daha konforlu ve teknik olarak kaliteli bulduklarını ifade etmişlerdir.

Genel olarak katılımcıların eğitsel ve ekonomik koşullarının sosyal/kültürel etkinliklere katılımlarına ve sinema izleme pratiklerine yansımada belirgin bir farklılaşma izlenmemiştir. Ancak bu farklılaşma daha çok kadın ve erkek ayrımında kendini göstermiştir. Kadınların **sinemaya gitmesinde** mutlaka aile üyeleri, akraba ya da komşuların refakati önemliken, erkekler hem tek başlarına, hem aileleri hem de arkadaşlarıyla **sinemaya gidebildiklerini** belirtmişlerdir. Kadınlar için filmlerde izledikleri kahramanlar üzerinden yaşadıkları platonik aşklar öne çıkarken, erkeklerin sinemaya gitme nedenleri arasında sinemada beğenebilecekleri kızlarla karşılaşma ya da sevgilileri ile kaçamak görüşebilme olasılığı önem taşır. Buna karşın erkek katılımcılar kız

arkadaşları ya da nişanlılarıyla sinema ya da sinema sonrası kafe ve parklarda bir araya gelmelerinin o kadar kolay olmadığını, her zaman birilerinin göreceği endişesini taşıdıklarını ifade etmişlerdir. Bu durum hem Antalya merkez hem ilçelerinde o yıllarda sosyal baskının güçlü olduğunu göstermektedir. Ayrıca kadın ve erkek izleyicilerin yerli ve yabancı film tercihlerinde bir farklılık görülmektedir. Kadın izleyiciler erkek izleyicilere göre daha çok yerli filmleri ve Türk oyuncularını beğendiklerini dile getirmişlerdir. Bununla birlikte günümüzde kadın katılımcıların tümü sinemaya gittiklerini, Altın Portakal Film Festivalini takip ettiklerini ifade ederken, erkek katılımcılar son yıllarda pek sinemaya gitmediklerini belirtmişlerdir.

Sonuç olarak Antalya henüz iç ve dış göçe maruz kalmamış küçük bir taşra kenti iken Alanya, Manavgat turizmin merkezi olmamışken sinema insanların gündelik yaşamlarında önemli bir yer tutmaktadır. Sinema deneyimleri, sinema filmlerinin duyuru kanalları, sinemada yeme/içme, izlenen filmlere verilen tepkiler, film kahramanlarıyla özdeşleşme, kimliklenme, kimlerle sinemaya gidildiği, dönemin dergilerinin takibi ve yıldızların fotoğraflarının toplanması, sevilen yıldızlarla karşılaşma olanakları temelinde gerçekleştirilen görüşmelerde her bir katılımcı yaşı, eğitimi, aile koşulları, içinde yaşadığı kent ve kasaba temelinde farklı deneyimlerini ortaya koymuşlardır. Altın Portakal Film Festivali hem kentte yarattığı bayram havası hem kent merkezlerinde gerçekleştirilen ücretsiz film gösterimleri hem de beğenilen yıldızlarla karşılaşma olanaklarını sağlaması bakımından Antalyalı izleyiciler için önem taşımaktadır.

Notlar

- 1 Bu çalışma, TÜBİTAK tarafından desteklenen 115K269 No'lu araştırma projesi kapsamında, 1960'lı ve 70'li yıllarda, Türkiye'de sinemaya gitme pratiklerine ilişkin araştırma kapsamında gerçekleştirilmiştir ve 15. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi'nde sunulmuş bildirinin genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş halidir.
- 2 Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* (İstanbul: Ayrıntı, 2015), 64.
- 3 Jacques Rancière, *Sinematografik Masal*, çev.: Tacettin Ertuğrul (İstanbul: Küre, 2016), 170.
- 4 Annette Kuhn, "Heterotopie, Heterochronie: Ort und Zeit der Kinoerinnerung", *Kino-Film-Zuschauer: Filmrezeption* içinde, der. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler, Yvonne Zimmermann (Marburg: Schüren, 2010), 27-39.
- 5 Perihan Taş Öz, "Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültürü ve Seyircinin Değişen Konumu", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* (April 2012 Volume 2 Issue 2): 65-73, erişim tarihi 2 Ocak 2018, doi: 10.7456/10202100/009.
- 6 Katılımcılar annelerinin mesleklerini ev kadını olarak nitelendirmişlerdir. Ancak görüşmelerin ilerleyen bölümlerinde katılımcılar, annelerinin köyde çiftçi olarak çalıştıklarını (babaları gibi), kent veya kasabaya taşındıklarında ise yaşadıkları bahçeli evlerin bahçe ve ev işleriyle uğraştıklarını ifade etmişlerdir.
- 7 Şevket Işık, "Türkiye'de Kentleşme ve Kentleşme Modelleri", *Ege Coğrafya Dergisi*, (14) (2005): 57-71.
- 8 Oktay Ekinci, "Kültürel Miras, İmar ve Belediyelerimiz", *Kent ve Planlama* içinde der. Ayşegül Mengi (Ankara: İmge, 2007), 31-45.
- 9 Sevinç Güçlü, *Kentleşme ve Göç Sürecinde Antalya'da Kent Kültürü ve Kentlilik Bilinci*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, 2002), 36-41.
- 10 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 11 İzzettin G., 1937, Antalya.
- 12 Suna Y., 1957, Alanya.
- 13 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 14 Şehriban Ö., 1953, İzzettin G., 1937.
- 15 Mustafa K., 1955, Hüseyin Ç., 1946.
- 16 Emiş K., 1956, Suna Y., 1957.
- 17 Suna Y., 1957, Emiş, K., 1956.
- 18 Emiş K., 1956.
- 19 Hüseyin Ç., 1946, Turgay E. 1956.
- 20 Hüseyin Ç., 1946.
- 21 İzzettin G., 1937.

- 22 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 23 İzzettin G., 1937, Antalya.
- 24 Mustafa K., 1955, Manavgat.
- 25 David Harvey, *Asi Şehirler*, (İstanbul: Metis, 2013), 126-134.
- 26 Anne Paech ve Joachim Paech, *Menschen im Kino* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2000), 3-4.
- 27 Peter Handke' den aktaran Paech ve Paech "*Menschen*", 4.
- 28 Serdar Öztürk, "Türkiye'de Sözlü Tarih'ten İletişim Araştırmalarında Yararlanma Üzerine Notlar", *Milli Folklor*, (87) (2010):13-26.
- 29 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 30 Şehriban Ö., 1953, Antalya.
- 31 Mustafa K., 1955, Manavgat.
- 32 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 33 Esmâ Gökmen ve Hilal Gür, "Yazlık Açık Hava Sinemaları: Sinema Mekanlarının Sosyal Bir Alan Olarak İşlevleri" *Erciyes İletişim Dergisi (Akademia)*, (5/2) (2017): 2-18, erişim tarihi 15 Ocak 2018, doi 10.17680/erciyesakademia.304482
- 34 Gökmen ve Gür, "Yazlık", 2-18.
- 35 Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (İstanbul: Kırmızı Kedi: 2010), 100.
- 36 Mustafa K., 1955, Manavgat.
- 37 Turgay E., 1954, Alanya.
- 38 Emiş K., 1956, Gazipaşa.
- 39 Kirel, "*Kültürel*", 100.
- 40 Kirel, "*Kültürel*", 73.
- 41 Turgay E., 1954, Alanya.
- 42 Robert Kolker, *Kültürel Pratik Olarak Sinema. Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazular*, çev.: Ertan Yılmaz (Ankara: Nirengi, 2008), 97-144.
- 43 Rancière, "*Sinematografik*", 62.
- 44 Şehriban Ö., 1953, Antalya.
- 45 Emiş K., 1956, Gazipaşa.
- 46 Halime Ş., 1960, Alanya.
- 47 Kirel, "*Kültürel*", 111.
- 48 Şehriban Ö., 1953, Antalya.
- 49 Hüseyin Ç., 1947, Antalya.

- 50 İzzettin G., 1937, Antalya.
- 51 Halime Ş., 1960, Alanya.
- 52 Taş Öz, "Pelikülden", 65-73.
- 53 Mustafa K., 1955, Manavgat.
- 54 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 55 Halime Ş., 1960, Alanya.
- 56 İzzettin G., 1937, Antalya.
- 57 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 58 Mustafa K., 1955, Manavgat.
- 59 Emiş K., 1956, Gazipaşa.
- 60 Halime Ş., 1960, Alanya.
- 61 İzzettin G., 1937, Antalya.
- 62 Mustafa K., 1955, Manavgat.
- 63 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 64 Şehriban Ö., 1953, Antalya.
- 65 Şehriban Ö., 1953, Antalya.
- 66 Kirel, "Kültürel", 122.
- 67 Kirel, "Kültürel", 64-65.
- 68 M. Bilal Dede, "Sinemada Yıldız Sistemi: Yıldızlar Göz Kırpar" *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde, der. Murat İri, (İstanbul: Derin, 2011, 2. Basım), 237-242.
- 69 Dede, "Sinemada", 237-242.
- 70 Suna Y., 1957, Alanya.
- 71 Emiş K., 1956, Gazipaşa.
- 72 Zeki Yusuf Borazan ve Merdiye Akyüz, "Halk Soruşturması 3: Balıkesir ve Sakarya Soruşturması" *Yedinci Sanat* 9 (1) (1973): 3-13.
- 73 Zeki Yusuf Borazan, "Arkadaş Üstüne Halk Soruşturması" *Yedinci Sanat* 21(3) (1975): 26-29.
- 74 Turgay E., 1954, Alanya.
- 75 Borazan ve Akyüz, "Halk", 34-50.
- 76 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.
- 77 Suna Y., 1957, Alanya.
- 78 Nezih Erdoğan, (2001). "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar" *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Popüler Kültür* (15) (2001): 109-121.

79 Kirel, “Kültürel”, 107.

80 Mustafa K., 1955, Manavgat.

81 İzzettin G., 1937, Antalya.

82 Şehriban Ö., 1953, Antalya.

83 Hüseyin Ç., 1946, Antalya.

84 Jan Assmann, *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev.: Ayşe Tekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 21.

Kültürel Dönemeç: Postmodernizmin Eleştirel İletişim Çalışmalarına Etkisi Üzerine Bir Tartışma

Şafak Etike

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

safaketike@gmail.com

Öz

Eleştirel iletişim çalışmaları içerisinde, ekonomi politik yaklaşım ve kültürel çalışmalar arasındaki bölünme, güncel iletişim araştırmalarında eleştirel bilgi üretme iddiasını ve pratiğini derinden etkilemiş ve önemli ölçüde dönüştürmüştür. Bu çalışmada, postmodernist bilim yaklaşımının epistemolojik ve metodolojik iddialarının ve tarihsel maddeci bilim anlayışına getirdiği eleştirilerin söz konusu bölünmede payı olduğu kabul edilmektedir. Bu bağlamda, kültürel çalışmaların ekonomi politikten epistemolojik ve metodolojik kopuşu ile postmodernist epistemoloji ve metodoloji arasındaki örtüşmeler ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Bu çalışmanın temel savı, postmodernist eleştirilerin, eleştirel iletişim çalışmalarını kültürel çalışmalar aracılığıyla dönüştürdüğüdür. Bu nedenle bu çalışmanın amacı, postmodernizmin kültürel çalışmaların gelişimi ve dönüşmesinde etkisi üzerine bir tartışma yürütmektir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel çalışmalar, iletişim, epistemolojik kopuş, metodoloji, postmodernist etki.

.....

Makale geliş tarihi: 29.3.2018 • Makale kabul tarihi: 15.5.2018.

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

ilef dergisi • © 2018 • 5(1) • bahar/spring: 91-109

DOI: ilef.427048

The Cultural Turn: A Discussion on the Effect of Postmodernism on Critical Communication Studies

Şafak Etike

Ankara University Faculty of Communication

safaketike@gmail.com

Abstract

The division in critical communication studies between political economy approach and cultural studies deeply influenced and significantly transformed the assertion and practice of producing critical knowledge in contemporary communication research. In this study, it is argued that the epistemological and methodological claims of postmodern approach to science and the postmodern criticism of historical materialist approach to science have affected this transformation. In this context, this study focuses on the overlaps between postmodern epistemology/methodology and epistemological/methodological break of cultural studies from political economy approach. The main argument of this study is that postmodern criticism has transformed critical communication studies through cultural studies. Thus the aim of this study is to carry out a debate on the influence of postmodernism on the development and transformation of cultural studies.

Keywords: Cultural studies, communication, epistemological break, methodology, postmodern effect.

Güncel eleştirel iletişim çalışmaları içinde, iletişim alanının bilimsel bilgisinin üretilmesine yönelik önemli bazı metodolojik ayrışmalar bulunmaktadır. Bu metodolojik ayrışmanın temelinde kültürel çalışmalar ve ekonomi politik arasındaki tartışma vardır. Marksizmden köklenen eleştirel çalışmaların içerisinde bölünmeyle ve derin bir kopuşla sonuçlanan süreç sosyal bilimlerdeki iki önemli gelişmeyle ilişkilendirilebilir. Bunlardan ilki, Marksizmin krizi², ikincisi de diğer metodolojik geleneklerden, özellikle postmodernizmden, eleştirel çalışmalara yöneltilen eleştirilerdir. Bu bölünmede eleştirel ekonomi politik yaklaşımı temsil edenler, hem ekonomi politiğin hem de kültürel çalışmalar geleneğinin, Curran'ın yaptığı gibi³ neo-Marksizm ile akrabalığının vurgulanmasının aradaki derin ayrımları gizlediğini belirtmektedir.⁴ Çünkü, ekonomi politikçilere göre kültürel çalışmalar, Marksist yanını tümüyle yitirmiştir.⁵ Bu çalışmada, kültürel çalışmaların epistemolojik kopuşunun metodolojik sonuçları üzerinde durulmakta ve bu kopuş üzerinde postmodernizmin metodolojik iddialarının etkili olduğu savunularak, bu etki tartışılmaktadır.

Postmodernist Metodoloji

Günümüz iletişim çalışmalarının çok güçlü bir alanını oluşturan ve eleştirel gelenek içerisinde bilim yaparak bilimsel bilgi üretme iddiasındaki çok

sayıda iletişim araştırmacısının içinde konumlandığı Kültürel Çalışmalar, Kellner'in ifadesiyle işgal altındadır. Kellner (1999) "Kültürel Çalışmalar ve Sosyal Teori: Eleştirel Bir Müdahale" başlıklı makalesinde kültürel çalışmaların postmodern dönemine dikkati çekerek postmodern iddiaların ve yöntemlerin kültürel çalışmaları nasıl ele geçirdiğini anlatmakta "kültürel çalışmalar işgal altında" demektedir.⁶

Bu alanın postmodernist yaklaşım⁷ tarafından dönüştürülmesi, bilgiyle kurulan ilişki ve bilim yapma pratiğine ilişkin tutumla ilgili önemli bir kavrayış değişikliği anlamına gelmektedir. Her ne kadar, bazı postmodernistler bir postmodern metodolojiden söz edilemeyeceğini iddia etse de, Rosenau postmodernist metodolojinin genel hatlarını ve eğilimlerinin ortaya konulabileceğini söyler. Bu, farklılıkları öne çıkarmayı savunan, sentez ve genellemeye karşı çıkan bir metodolojidir.⁸

Postmodernist bilim anlayışının, gerçeğin söylemde kurulduğu ve nesnel gerçekliğin olmadığı, gerçekliğin çoğulculuğu, göreliliği ve asla sabitlenemez ve indirgenemez olduğu gibi ontolojik ve epistemolojik varsayımları önemli metodolojik sonuçlar doğurmuştur. Zihinsel ve dış dünya arasındaki ayrımların kesin olarak reddi katı bir dilsel göreciliğe ve hatta epistemolojik imkansızlığa kadar gittiğinden belirlenim ilişkileri ve nedensellik dolayısıyla nedensel açıklama da reddedilmiştir⁹. Postmodernist araştırmacıların kullandığı iki yöntem¹⁰, daha eleştirel bir kapasiteyi vurgulayan yapıbozum/yapısöküm ve daha olumlu bir bakış açısını yansıtan post-modern yorum olmuştur.¹¹ Bu yöntemlerin ayrıntılarına girmek, bu çalışmada yürütölen tartışmanın kapsamını aşmakla birlikte, bu yöntemlerin öznelci ve anti-nesnelci oldukları vurgulanmalıdır. Bu yöntemlerde *bireyselleştirilmiş bir kavrayış* söz konusudur. Bu yöntemler anlamın ve bilginin sadece görelî olabileceğine ilişkin postmodernist varsayımla örtüşmektedir. Ancak bireysel bir kavrayıştan söz edilebilirse, bilgiye ilişkin hiçbir tutum ve açıklamanın "geçerli" olmayacağı da varsayılacaktır. Buna göre, herhangi bir metin/olayın her yorumlayan için yorumu farklı olacağından, bir metin/olay hakkında sonsuz sayıda yorum yapmak mümkündür ve bunlar arasında hiçbir hiyerarşı kurulamaz.¹² Metnin/olayın sonsuz olasılık içerisinde radikal bir ilişkisellekle gerçekleşmesi ya da algılanması ve ona ilişkin yorumlar arasından hiçbirinin doğru kabul edilememesi metin/olay ile ilgili eleştirel bir değerlendirme yapılamamasına da neden olmaktadır. Özetle, kültürel çalışmalar, genelleyici, belirlenimci, indirgemeci ve özcü olmaktan kaçınırken; eklektizmi bir açıklama yöntemi olarak kabul etmişlerdir. Bilimsel yasalar şiddetle reddedilmekte, bunun yerine her

özgül durumun kendi olumsal niteliğini açıklayan önermeler geliştirilebileceği iddia edilmektedir.¹³

Böyle bir metodoloji içerisinde “bilim yapma” pratiği önemli ölçüde dönüşmekte ve “eleştirel” bilgi üretme iddiasını kaybetmektedir. Kültürel çalışmaların bu metodolojik gelenek ile girdiği ilişkiyi tartışmak, iletişim alanında eleştirel bilgi üretme iddiasını güçlendirmek için önemlidir.

Kültürel Çalışmaların Epistemolojik Kopuşu

İkisi de Marksist bir toplum eleştirisi içinden geliştirilen ve geleneksel yaklaşımlara yönelttiği eleştiri ve onlardan radikal kopuşu nedeniyle eleştirel olarak sınıflandırılan ekonomi politik yaklaşım ve kültürel çalışmalar, kapitalist üretim yapısı içinde kültürel pratiklerin açıklanması etrafındaki tartışmada karşı karşıya gelmiştir.¹⁴ Bu geleneğin birinci kuşak öncüleri, E.P. Thompson, Richard Hoggart, ve Raymond Williams’dır. Hoggart ve Williams, Ortodoks Marksist yaklaşımları ve mekanik kültür yorumlarını eleştirmiştir. Onları, toplumsal, siyasal, ekonomik ve ideolojik incelemelerde kültürü yeterince dikkate almamakla ya da gölge bir fenomen olarak görmekle eleştirerek materyalist bir kültür teorisi geliştirmişlerdir.¹⁵

Erken dönem kültürel çalışmaları geliştiren Hoggart, Williams ve Thompson, kültür endüstrisinin ürettiği kitle kültürünün saldırılarına karşı işçi sınıfı kültürünü koruma çabası içindedirler. E. P. Thompson, İngiliz işçi sınıfının kurumları ve mücadeleleri üzerine tarih araştırması yapmaktadır. Hoggart ve Williams da işçi sınıfına odaklanmakta ve kitle kültürüne karşı sosyalist bir eleştiri geliştirerek işçi sınıfı kültürünü savunmaktadır. Hepsisi de işçi sınıfını toplumsal değişimin merkezine koymaktadır. Çalışmaları, kapitalist toplumun eşitsizliklerine karşı, işçi sınıfı içerisinde örgütlenerek değişim için harekete geçme olanaklarını aramaktadır ve bu politik hareketliliklere kavramsal araçlar sunmaktadır. Williams ve Hoggart işçi sınıfının kültürel eğilimlerini ortaya koymaya ve sınıfa yönelik politikalar üretmeye çalışmaktadırlar, çünkü kültürel çalışmaları ilerici sosyal değişimin bir aracı olarak görmektedirler.¹⁶ Dogmatik ve indirgemeci kültür yorumlarına karşı özgül ve görece özerk yapısının altını çizmektedirler.¹⁷ Özetle, İngiliz medya çalışmalarının, başlangıcında, kapitalizm eleştirisi üzerine temellenen bir sorsal içinden inşa edildiği ve kitle iletişimini İngiliz toplumsal ve kültürel ilişkilerinin özgül ve somut tarihsel gelişiminin bir parçası olarak gördüğü söylenebilir.¹⁸

Kültürel çalışmalarda ikinci ve bugünkü kültürel çalışma pratiklerine damgasını vurmuş olan dönem ise, 1960'ların başında, Stuart Hall'un, Hoggart ile birlikte kurucusu olduğu Birmingham Okulu¹⁹ ile başlamıştır. Öncelikle Frankfurt Okulunun geliştirdiği eleştirel teoriye,²⁰ Althusser'in ideoloji ve Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırmalarına başvurulmuştur. Kültürün görece özerkliğine, ideolojik ortamın ve popüler kültür aracılığıyla popüler bilincin biçimlenmesine aracı olduğuna vurgu yapılmıştır.²¹ 1980'lerin başına kadar Marksist bir yaklaşım benimsenmiştir.²² Ancak '60'lar ve '70'ler boyunca sosyal çatışmalar ve yükselen hareketliliğe verilen tepkiler Birmingham içerisinde tartışmalara neden olmuştur.²³ Neo-liberal politikaların şiddetle uygulamaya geçirildiği bu dönemde kültürün maddiliğine ilişkin epistemolojik bir kopuş yaşanmıştır. Kültürel Çalışmalar 1980'lerden itibaren daha çok postmodern ve post-yapısalcı yaklaşımlara dayanmaya başlamıştır.²⁴ Eagleton da 60'lar ve 70'lerde ortaya çıkan ve gelişen kültür kuramının klasik Marksizmin bir eleştirisi olduğunu söylemekte, ama bunun düşmanca değil, yoldaşça bir tepki olduğuna işaret etmektedir. Marksizmi tam olarak terk etmeden toplumsal olanın karmaşıklığını anlamak üzere zenginleştirici metodolojik açılımlar yapılmaktadır. Ancak yine Eagleton'a göre, postmodernizmin etkili hale gelmesiyle, 80 ve 90'lı yıllarda, Marksizm çarpıcı bir biçimde saf dışı edilmiştir.²⁵

Sınıfın Analizden Dışlanması

Eleştirel ekonomi politik yaklaşımın kültürel pratiklerin onlara eşlik eden üretim süreçleri ve ilişkileri analiz edilmeksizin anlaşılacakları iddiası, kültürel çalışmalar tarafından, (post-Marksizmin, Marksizmin indirgemeci bir yorumunu tüm Marksizme atfetmesi gibi)²⁶ "indirgemecilik" ve "ekonomizm" olarak kabul edilmekteydi.²⁷ İlk dönem sınıf kültürü üzerine çıkan ve daha sınıf merkezli analizler yapan kültürel çalışmalar giderek cinsiyet ve etnik köken üzerinde durmaya başladı.²⁸ Çünkü, sınıfın açıklayıcılığını kaybettiği ve belirlenim ilişkilerinin kurulamayacağı varsayımları, tahakküm ve bağımlılık kavramlarının cinsiyet ve ırkı da kapsayacak biçimde genişletilmesiyle sonuçlanmıştır.²⁹ Böylelikle kültürel çalışmalar ırk, cinsiyet, tahakküm ve direniş kavramlarına yönelmiştir.

Post-yapısalcı, postmodern ve post-Marksist dönüşümle birlikte, dilin, düşünce, ideolojinin ve kültürün belirleyiciliği vurgulanmaya başlandı; dilin, düşünce ve kültürün üretim tarzı ve ilişkileriyle olan bağı önce ihmal edildi ve ardından reddedildi. Böylece kültürel incelemeler Marksist kuramsal yapıdan

uzaklaştı. Bu uzaklaşmaya gerekçeler arasında, “ekonomik indirgemecilik, emniyetsiz taban, ekonomik tabanın artık anlamı kalmadığı, çünkü belirleyicinin dil/kültür olduğu” vardır.³⁰

Bu iddialar çerçevesinde Grossberg ve Fiske gibi kültürel çalışmaların önemli isimlerinden postmodern teorinin kültürel çalışmalar içerisinde alınmasına yönelik çağrılar dile getirilmektedir. Grossberg hem kültürel çalışmaların, hem de postmodern teorinin belirlenim karşıtlığına, radikal biçimde bağlamcı olduğuna ve ikisinin de bütün verili pozisyon ve anlamların aşırı biçimde yapıbozucu reddine yönelik tavır aldığını söylemektedir. Ona göre, her ikisi de “öz ve nedensellik sorularıyla değil de, etkililik, olasılık koşulları ve aşırı belirlenim ile ilgili sorularla ilgilidir. Her ikisi de güç, hâkimiyet ve dirençle ilgilidir ve ikisi de radikal politikaya ve yeni sosyal hareketlere eklenilebilir. Bu nedenle Grossberg’e göre, postmodern teori ve kültürel çalışmalar arasındaki eklenme olasılığı da çok açıktır.³¹ Fiske de, *Postmodernizm ve Televizyon* çalışmasında, Grossberg’e benzer biçimde, postmodernizmin tamamen reddedilmemesi gerektiğini savunarak, çağdaş kültür konusunda sunduğu “çok özel ve değerli anlayışlar” ve ortaya koyduğu kullanımlar bakımından değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Fiske, postmodernizmin toplumsal maddecilik içerisinde temellendirilmesini istemektedir.³² Temel Baudrillardçı tezlerin ve kültürel çalışmaların aşırı uç versiyonlarının böyle bir eklenmeye karşı olduğunun farkında olan Grossberg, olumlu bir postmodernizm gelişimi için çağrıda bulunmaktadır.³³ Kellner, Grossberg’in bu tavrının Dick Hebdige, Angela McRobbie, Ien Ang, Stuart Hall ve İngiliz Kültürel çalışmalarına bağlı diğerlerince de paylaşıldığına dikkati çekmektedir.³⁴

Postmodernizmin kavramlarının ve iddialarının kültürel çalışmalara eklenmesi onun hegemonik gücünün o alanı dönüştürmesiyle sonuçlanmıştır. Bu etki elbette ki sadece *dışsal olarak ele alınamaz*. Marksizm içerisindeki tartışmaların, Marksizmin belirlenimci, indirgemeci ve özcü yorumlarına karşı bizzat Marksizm içerisinde gelişen tepkinin ve eleştirinin de, dolayısıyla içsel çelişkilerin de, etkisi büyüktür. Ancak burada gerçekleşen, Marksizme atfedilen bu belirlenimcilik, özcülük ve indirgemecilik “günahlarından”³⁵ kaçınmak için materyalist bir varlık ve bilgi felsefesinin yerine postmodernizmin ontolojik ve epistemolojik kabullerini geçirmek olmuştur. Ontolojik ve epistemolojik zemindeki kayma metodolojideki farklılaşmanın da temelini oluşturmuştur. Böylece, *kültürel çalışmaların ekonomi-politik yaklaşımdan kopuşunun iki adımından biri, sınıfı toplumsal değişimin merkezi olmaktan çıkarmak olmuştur. Diğer de ideoloji kavrayışında gerçekleşecektir.*³⁶

Kültürel Çalışmaların İdeoloji Kavramsallaştırması

Kültürel çalışmaların ideoloji kavramsallaştırması çok farklı yaklaşımlardan beslenerek oluşmuştur. Kültürel çalışmaların ideoloji kavramsallaştırması Volosinov, Gramsci, Althusser ve Barthes'in yaklaşımlarının etkisi altında şekillenmiştir.³⁷ Larrain'in, etkisinin büyüklüğü bakımından üzerinde en çok durduğu üç isim Althusser, Gramsci ve Laclau olmuştur.³⁸ Tudor, Althusser ve onun yanı sıra Lacan'ın etkisini vurgular.³⁹ Çiler Dursun da, Curran gibi, Foucault'nun etkisi üzerinde durmaktadır.⁴⁰

Materyalist bir ideoloji kuramının içinden, göstergelerin toplumsal konularını ama aynı zamanda söylemsel bağlamı da vurgulayarak ideolojiye dilsel bir boyut kazandıran Volosinov, kültürel çalışmalara medya metinlerinin ideolojik/hegemonik mücadelenin yapıldığı alan olarak görülmesinin kavramsal araçlarını vermiştir.⁴¹ Gramsci'nin hegemonya kavramsallaştırması, karşı-hegemonyalara önemli derecede alan açacak biçimde genişletilerek⁴² ideolojik metinlerin çoklu/muhafif okumalarının yapılabileceği iddiasının temelini oluşturmuştur.⁴³

Althusser'in ideoloji kuramı⁴⁴ ise, ideolojinin bireyleri öznel olarak çağıracağı ve kapitalist yeniden üretim sürecinde ideolojik pratikler aracılığıyla bireyin yeniden/üretildiği varsayımıyla, kültürel çalışmaların ideoloji kavramsallaştırmasının önemli iddialarına kavramsal araçlar sunmuştur. Althusser, ideolojiyi, dili de içerisine alan anlamlandırma ve özneleşme pratikleri ile birlikte ele almıştır.⁴⁵ Öyle ki, Hall "Althusser'le birlikte dilsel ve söylemsel bir ideoloji kuramının kapıları açılmıştır" demektedir. İdeoloji, "bundan böyle 'şeylerin nasıl olduğu'na değil de; şeylerin nasıl anlamlandırıldığına bağımlı"dır.

... anlamı belirleyen gerçekliğin yapısı değildi; anlam bir toplumsal pratik süresince anlamlandırma işinin başarılı olarak icra edilmesi koşuluna bağlıydı... Anlamlandırma işi 'belirli' bir emeği içerdiğinden, olumsal koşullara maruzdu... Bir anlayışına etnometodolojik terminolojiyi kullanırsak, anlamlandırma işi toplumsal bir icrada bulunmaydı. Anlamlandırmanın sonuçları verili bir gerçeklikten hareketle tamamen öngörülebilir bir nitelik taşıymıyordu ya da bu gerçeklik tarafından zorunluluk gereği belirlenmiyordu.⁴⁶

Başlangıçta, öznenin dilde ve dil aracılığıyla kurulma biçimleri üzerinde odaklanan metin-okur ilişkilerinin anlaşılmasında esin kaynağı, görüldüğü üzere, Althusser ve Lacan'dı. Ancak bu ideoloji kavramsallaştırması aslında Althusserci ideoloji kuramından da kopuş anlamına gelmekteydi. Metinler

hala hegemonik kültürle ilişkili kabul edilmekle ve ideoloji temel referans noktası olmayı sürdürmekle beraber, Althusserci çözümlemede savunulan biçimden vazgeçmişti. Anlamlandırma sistemlerindeki belirsizliğin ve yorum özgürlüğünün kabulü Althusserci belirlenimin reddedilmesine yöneltmişti.⁴⁷ Anlamın maddi gerçeklikle bağına tamamen kopararak toplumsal bir icraya/uzlaşmaya bırakmak post-modernizme kavramsal araçlarını sunan post-yapısalcığın epistemolojik varsayımlarını kabul etmek demektir. Zaten Hall de bu satırların devamında, “klasik Marksist” dil teorisinde üstü örtük bir biçimde bulunduğunu savunduğu yansıma teorisinden ayrılışı ilan etmektedir. Anderson’un da vurguladığı gibi, anlam nesnel gerçeklikten bir kez koparıldığında ise dil içerisinde kurulan ideoloji de kendi toplumsal ve tarihsel temellerini kaybetmekteydi.⁴⁸

Metinden ayrılarak alımlayıcıya giden yolda -ve giderek “bunaltıcı” hale gelen odaklanmada- sonraki adımlar Barthes’ın kavramsallaştırmalarına başvurarak atılmıştır. İdeolojinin dil içinde kurulma biçimleri üzerinde duran ve metnin çok anlamlılığı vurgusuyla post-yapısalcılığa yaklaşan Barthes, kültürel çalışmaların ideoloji kavramsallaştırmasını düzenlam, yananlam ve mitler kavramsallaştırmalarıyla etkilemiştir.⁴⁹ Barthes’ın ilk etkisi metinlerdeki yananlamın ideolojik olarak incelenmesi yaklaşımına olmuştur. İkinci etkisi de, düzenlamın verili olmayıp çok anlamlı olması ve alımlayıcının anlamlandırmasına açık olması şeklindeki varsayımları doğrultusunda geliştirdiği “yazarsıl kavramı” kültürel çalışmaları medya metinlerinin alımlayıcılarına yönelten yaklaşımın merkezi kavramlarından biri olmuştur.⁵⁰

Stuart Hall’ün ilan ettiği Marksizmden ayrılıştta, post-Marksistlerin, Marx’ın ve klasik Marksizmin ideoloji kavrayışının sorununun ekonomizm olduğu iddiasının kültürel çalışmaların ideoloji kavramsallaştırması üzerindeki etkisi açıkça görünmektedir. Chantal Mouffe’un Marksizmde ideoloji sorununun ekonomik indirgemeci olarak ele alındığı iddiasını hatırlamak gerekir.⁵¹ Mouffe’a göre, üstyapının ekonomik alt yapının mekanik yansıması olarak görülmesi, ideolojik üstyapının tarihsel süreçte hiçbir rolü olmayan gölge-olgular (*epiphenomena*) olarak ele alınmasına yol açmaktadır. Mouffe, üstyapının öznelerin üretim ilişkileri içerisindeki konumuna göre belirlenmesi yaklaşımını da sınıfla ideoloji arasında zorunlu tekabülîyet ilişkisi kurduğu iddiasıyla eleştirmektedir. Kültürel çalışmaların ideoloji kavramsallaştırması da tam da bu noktadan hareket etmektedir. Anlamın metinlerarasılığı ve çok vurgululuğu karşısında anlamların bir sınıfa sabitlenmesinin mümkün olmadığı iddiası ideoloji kavramsallaştırmasındaki büyük dönüşümün en

önemli adımlarından biri olmuştur. Buradan hareketle, sınıfın ideolojik ve politik bir indirgeme ile değil eklemleme süreciyle var olacağı savını ortaya atan Laclau anlamların diğer ideolojik öğelere eklenerek kazanılacağını iddia ederek ideoloji kavramından sınıfı tamamen çıkarmıştır.⁵²

Garnham, temel ayrımların böylesine ortadan kalktığı bir ideoloji kavramsallaşmasını, somut tarihsel kökenlerinden koparılmış olmakla, ideolojiye ya salt epistemolojik ya da salt ontolojik bir problem olarak odaklanılmasıyla eleştirmektedir:

İdeolojinin evrensel ve ontolojik statüsüne yapılan böylesi bir vurgu, tarihsel materyalist bir ideoloji teorisinin merkezi odaklanmasını ihmale götürür. İdeolojik formasyonlar arasındaki fark ve bu farklılıkların analizini, farklı toplumsal formasyonların somut analizi içinde köklendirme girişimi. Bu ihmal, toplum dışı ve tarih dışı teorilere götürür ki burada mücadele artık belirli bir ideolojiye karşı değil ancak bu mücadelenin istikameti her tür ideolojiye karşıdır.⁵³

Sınıfla bağı kopan ideoloji kavramı, Foucault'nun söylem kavramsallaştırmasının etkisiyle bir söylem meselesi haline gelmiştir ve söylemlerin etkisi olarak kabul edilmiştir.⁵⁴ Kültürel çalışmalar, Marksizme atfedilen mekanik ve kaba bir yanlış bilinç, yani bilinçleri iktidar tarafından ele geçirilen ve manipüle edilen insanlar anlayışını reddederken tarihsel maddeci köklerinden tamamen kopmuştur.

Epistemolojik Kopuşun Metodolojik Sonuçları

İdeoloji kavramsallaştırmasındaki bu epistemolojik kopuşun metodolojik sonuçları da iletişim alanını derinden etkilemiştir ve hala etkilemektedir. Medya içeriklerinin oluşturulması ve anlamlandırılması sürecine, hem üreticilerin hem de tüketicilerin aktif bir şekilde katıldığı iddiasını getirecektir. Medya mesajlarının taşıdığı ideolojinin çoklu anlamlandırmaya açık ve özerk göstergelere dönüştürülebilme ihtimali araştırmada merkezi bir rol oynamaya başladı. Böylelikle, izleyicilerin medya içerikleri aracılığıyla sunulan egemen ideoloji ve değerlere ne kadar direnip bunları alternatif şekillerde anlamlandırdığına yönelik araştırmalar kültürel çalışmalara hâkim oldu.⁵⁵ Ekonomi politik yaklaşımın medyaya ilişkin çalışmalarına getirilen "izleyici, alımlayıcı ya da kod açıcının güçsüzlüğünü kabul ederek ideolojik sürecin kodlayıcı yanını vurguladığı", dolayısıyla izleyicinin anlam üretiminde edilgen varsayıldığı ve yönlendirmeye açık bir izleyici tarifi yaptığı yönündeki eleştirinin bu kaymada rolü oldu.⁵⁶ Böylelikle, kültürel çalışmalar, kültürel üretimden çok kültürel tüketime, çalışma ilişkileri ve üretim noktasından çok boş zamana ilişkin kül-

türel pratiklere odaklandılar. Hall, baskın, uzlaşmacı ve karşıt okumaları kavramsallaştırdı.⁵⁷ Fiske, Hall'ün bu kategorilerini baskın ve karşıt okumalar ikiliğine indirgedi.⁵⁸ Garnham'ın deyiimiyle bu "fazla ve bunaltıcı derecede" bir odaklanmaydı. Çünkü, tüketime, alımlamaya ve yorum anına odaklanarak, tüketim özgürlüğü ve gündelik yaşam sürekli abartılıyordu.⁵⁹ Ancak ekonomi politikçilere göre, herhangi bir doğru ya da hakikat temelli bir konumlanmış benimsenmeksizin, iktidar, direnme ve gündelik pratiklerin özgürleştirici anlamlarına odaklanmak sorunluydu. Sorun, aşk romanları, popüler müzik gibi kültür ürünlerinin ve gündelik yaşamın diğer kültürel pratiklerinin, elit ve ege-men kültür karşısında, kültürel pratikleri kışkırtan kapitalist stratejiler analiz edilmeksizin bir direniş kültürü olarak selamlanmasındaydı. Kapitalist üretim ilişkilerinden koparılmış böylesi bir "direnış" kavramsallaştırması da baskıcı yapıların gizlenmesine aracı oluyordu.⁶⁰

Kültürel çalışmalarda, metnin kültürel anlamların erişilebilir olduğu bir alan olarak görülmesi ve söylemin ideolojideki kuruculuğuna yapılan vurgu kültürel çalışmalar içerisinde yapılan araştırmalarda analiz birimi olarak metin içeriklerinde yoğunlaşılmasına neden olmuştur. Kültürün işaretler ve dil aracılığıyla taşınması, kültürel anlamların dil aracılığıyla biçimlenmesi ve iletilmesine yönelik varsayımlar dilin, değerlerin, anlamların ve bilginin oluşturulduğu bir mücadele alanı olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. (Kitle iletişim araçları) Televizyon da bu anlamların üretildiği ve kültürel pratiklerin taşındığı en önemli araçlardan biridir.⁶¹

Bu yaklaşım, kültürel çalışmaları, dil ve anlamlar aracılığıyla gerçek dünyanın toplumsal olarak nasıl yapılandırıldığı ve sunulduğu (temsil edildiği) üzerine odaklanmaya götürmüştür. Kültürel çalışmalar insanların anlamlandırma ve temsil pratikleri aracılığıyla kültürü anlamaya çalışırlar.⁶² Kültürel çalışmalar, yapısökümcü akımın etkisiyle kültürel ürünleri, toplumsal pratikleri ve hatta kurumları birer metin olarak ele almıştır. Göstergibilim, dilsel olanların yanı sıra dilsel olmayan göstergelerin de çözümlenmesi için bir terminoloji geliştirilmesini sağlamıştır.⁶³ Şimdi her şey "okuması yapılan" bir metin haline gelmişti:

Postmodern dönem aynı zamanda metinselcilik ve teoracılık yönünde eğilimler üretti. Bu eğilimler içinde her şey metinleşir ve kültürel araştırmalar pratiği, teoriği metinlerin okunması yönünde kullanan bir yapıya bürünür. Teoriciliğin en rezil örneklerinde, Jargon analizin yerini alır, bağlam kaybolur ve kültürel araştırmalar akademik kelimeler oyunu içinde yozlaşır. Böylece teori, analiz ve eleştiri araçları sağlama özelliğini kaybeder, kötüye kullanılıp çarpıtılır.⁶⁴

Golding ve Murdock, kültürel çalışmaların, kendi açısından en önemli analiz birimi haline gelmiş olan medya mesajları da dâhil her türlü metindeki eşitsizlik ilişkisini ve buna karşı mücadeleleri, dilde ve söylemdeki yerel ve parçalı mücadeleleri incelediklerini belirterek bunu “post ön ekine dayalı olarak” yaptıklarını vurgulamaktadırlar.

Temelde anlamın inşasıyla –anlamın belirli anlatım formları içinde onlar aracılığıyla nasıl üretildiği ve günlük hayat pratikleri yoluyla sürekli olarak nasıl müzakere edildiği ve yapıbozuma uğratıldığıyla ilgilenir.⁶⁵

Metne kapanma ve metnin anlamlandırılmasında alımlayıcıya verilen büyük rol doğrultusunda tüketim/alımlama ve yorum anına odaklanmakla, eğilimi, kültürel çalışmaların toplumsal olanın eleştirel bilgisini üretme iddiasını zayıflatır. Çiler Dursun, postmodernizmde, gerçekliğin temsili nosyonunun özü olan gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantı, bütünüyle ortadan kalktığını ve geriye kalan şeyin gösterenler arasındaki özgür bir oyun olduğunu hatırlatmakta ve bu oyunun kendi çıkarı doğrultusunda iletiyi kod açımına uğratan okurun anlam üzerindeki iktidarını ayrıcalıklı kıldığını vurgulamaktadır. Dursun, tam bu noktada, kültürel çalışmaların popüler kültür ürünleri karşısında okuyucu/izleyici etkinliklerinin kutlanmasındaki iyimser tonunun postmodernist bakış açısıyla bağlantısına dikkati çekmektedir.⁶⁶ Zamanla, postmodern teori çerçevesinde “eleştiri” getirme eğilimi kültürel çalışmalara hâkim hale gelir.

... kültürel araştırmalar alanında birbirleri ile yarışan postmodern dönemler mevcuttur. En aşırı biçimlerinde, postmodern dönem, kültürel üretim ve alımlamanın ekonomik, politik ve sosyal boyutlarını siler, kültürel ve teknolojik nedenselliğin yeni bir formunu yürürlüğe sokar, kuramcı saçmalıkları gündemine alır ve metinsel anlamlandırma, sosyal eleştiricilik ve politik mücadelenin olasılığından vazgeçer. Daha diyalektik ve politik bir versiyonunda, postmodern teori kültürel eleştiricilik ve çağın politikasına yeniden değerlendirmek için kullanılır.⁶⁷

Kellner, metinlerin toplumsal ilişkiler ve yapılar içerisindeki üretimini analiz dışında bırakılarak yapılan, metne ve alıcıya odaklanmanın, kültürel araştırmaların önünü kestiği iddiasındadır. Aynı şekilde alımlama analizi, alıcının sosyal ilişkiler içerisinde nasıl üretildiğini göstermede başarısız olur ve bazı ayırt edici içerikleriyle kültür ve toplumun, alıcının metni alımlamasına etkisini göz ardı eder.⁶⁸

Kültürel çalışmaların postmodern aşamasında, popülerlerin öğelerinden olan yerel zevkler, tüketim ve melez kimliklerin inşası uğruna ekonomi, tarih ve politikayı

görmezden gelme ve hatta tamamen yok sayma gibi yaygın bir eğilim vardır. Bu kültürel popülizm Marksizm'den uzak postmodern teoriye geçişi tekrarlar ve indirgemeciliği, serbestliğin ve baskının ana anlatılarını ve tarihsel teleolojiyi öne sürer.⁶⁹

Kültürel çalışmalar içerisinde, hem üretimi hem de metni göz ardı eden, bu nedenle de metnin ve kültürel ürünlerin kullanımındaki izleyici hazzının popülist bir biçimde yüceltilmesine yol açan eğilim, aşırı uçlara taşındığında, araştırmacıların çalıştığı konularda izleyici deneyimlerini "cilalamasını" ve eleştirel mesafeyi de yitirmesine neden olmaktadır.⁷⁰ Alemdar ve Erdoğan, kültürel araştırmalardaki egemen yönelimin küresel serüvündeki kapitalist pazarın biçimlendirdiği ve yaydığı kültürü eleştirirken mitleştiren ve yücelten, bireye kadar indirgenen görecilikle (relativizm) meşrulaştıran biçimde sürdüğünü söylemektedir:

... küresel kültür endüstrilerini incelememekte ve bu endüstrilerin siyasal ekonomi dahil her tür analizinden uzak durmaktadırlar. Onun yerine, yeni medya teknolojilerinin ürünlerinin içerik ve alımlamaları üzerinde durarak, kapitalizmi yıllardır savunan "etki" araştırmaları paralelinde bir yerde durmaktadırlar. Bu yerde, kapitalizmin en son ve en sinsi ve etkili savunucusu rolünü oynamaktadırlar. Örgütlü iletişim yapılarının ürettiği kültür ürünlerinin kültürel incelemesini yapanlar ile gerçek insan ilişkilerine gerçek örgütlü süreçlerde bakanlar ve kültürel ürünleri "ifade edilmiş temsiller ve örgütlü üretim yapılarının ve ilişkilerinin bir parçası" olarak görenler arasında bir uzlaşma olasılığı, var olan çıkar yapıları içinde olanaksızdır.⁷¹

Sonuç

Bu dönüşümün güncel iletişim çalışmalarında üç temel etkisi vardır. Bunlardan ilki metne kapanma, yani tüm iktidar ve tahakküm ilişkilerinin medya içeriği içerisinde aranmasıdır. İkincisi alımlama sürecine odaklanarak toplumsal gerçekliğin sadece belirli ve sınırlı bir an ve kısmına yönelik betimleyici bilgi üretilmesi eğilimidir, ki bu bilimsel bilginin gerektirdiği "açıklayıcılık" nosyonunu ortadan kaldırır. *Üçüncüsü de toplumsal sınıfı analizden dışlayarak üretim tarzı ve kültür arasındaki ilişkinin görünmez kılınmasıdır.* Kültürel Çalışmaların bu dönüşümü, postmodern ve post-Marksist yaklaşımın 'sınıf' ve "ekonomik belirlenim", tarihsellik kavramlarına karşı saldırılarının iletişim çalışmalarında yarattığı etkiyi göstermektedir. Kellner gibi daha umutlu ve ılımlı olanların aksine Erdoğan'ın dediği gibi, kültürel çalışmalar ve ekonomi politikçiler arasındaki temel kesişim noktaları uzlaşmayı neredeyse imkansız hale getirecek biçimde kırılmış görünmektedir.

Ancak, metne kapanma, alımlama anına odaklanma ve sınıfı analizden dışlama şeklindeki metodolojik eğilimlerin kültürel çalışmalar içerisinde hakim hale gelmesine, *kültürel çalışmalar içerisindeki Marksistlerden* gelen özeleştiriler ve ekonomi politik yaklaşım içinden yükselen eleştirinin düşünömsel bir bilim yapma anlayışı içerisinde dikkate alınması bir uzlaşma zemini hazırlayabilir. Bu zemin, kültürel çalışmaları yeniden materyalist bir kültür teorisi etrafında örgütlenme çabasıyla sağlanabilir görünmektedir. Böyle bir çaba, uzlaşma için yeni bir zemin hazırlamakla kalmayacak, postmodernist saldırıya iletişim alanından verilecek tarihsel maddeci bir cevap da olacaktır.

Notlar

- 1 Bu makale, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamlamış olduğum "İletişim Çalışmaları ve Yöntembilim: Eleştirel Bilgi Üretimi Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezinde yer alan bir bölümün gözden geçirilmiş halidir.
- 2 Temelinde Marksizmin yapı özne ilişkilerini çözememiş olduğuna yönelik iddia ile Marx'ın toplumsal değişim ile ilgili öngörülerinin gerçekleşmemiş olmasından ve sosyalist deneyimlerle ilgili hayal kırıklıkları ve eleştirilerden kaynaklanan tartışma bulunmaktadır.
- 3 James Curran, "Kitle İletişim Araştırmasında Yeni Revizyonizm: Bir Yeniden Değerlendirme Çabası", *Medya, İktidar, İdeoloji*, der. Mehmet Küçük (Ankara: Ark, 2005), 381.
- 4 Peter Golding ve Graham Murdock, "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik." *Medya Kültür Siyaset*, der. Süleyman İrvan, çev. D. B. Kejanlıoğlu (Ankara: Alp Yayınevi, 2002), 61. Göran Therborn, artık Marksist olma iddiası bulunmayan post-Marksizm ile Marksist kültürel eleştiriyi radikal biçimde yenileyen neo-marksizm arasındaki sınırların yakın zamanda bulanıklaştığını vurgulamaktadır. Göran Therborn, *Marksizmden Post-Marksizme* (Ankara: Dipnot, 2010), 201-5.
- 5 Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan, *Öteki Kuram* (Ankara: Erk, 2010).
- 6 Douglas Kellner, "Cultural Studies and Social Theory: A Critical Intervention" (1999) <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.498.9127&rep=rep1&type=pdf>
- 7 Eagleton "postmodern" in, bütünlükleri, evrensel değerleri, büyük tarihsel anlatıları, insan varoluşu için bulunabilecek sağlam dayanak noktalarını ve nesnel bilginin olanaklılığını reddeden çağdaş düşünce hareketinin tümü olduğunu söylemektedir. "Postmodernizm, hakikate, bütünlüğe ve ilerlemeye şüpheyle yaklaşır; kültür seçkinciliği olarak gördüğü şeye karşı çıkar; kültürel göreciliğe yakın durur ve çoğulculuğu, devamsızlığı ve heterojenliği savunur." Eagleton, *Kuramdan Sonra*, çev. Uygur Abacı, (İstanbul: Literatür, 2004), 13.
- 8 P. M. Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan (Ankara: Bilim ve Sanat, 2004), 180.
- 9 Rosenau, *Post-Modernizm*, 162.
- 10 Yönteme karşı olan ve bunları yöntem olarak tanımlamaktan kaçınan şüpheli postmodernistler bulunmasına rağmen postmodernistlerin kullandığı yapıbozum ve yorum yöntem olarak nitelendirilmektedir. Rosenau, *Post-Modernizm*, 173.
- 11 Rosenau, *Post-Modernizm*, 173. Postmodern yorum, yorumsamacı yorumla karıştırılmamalıdır.
- 12 Rosenau, *Post-Modernizm*, 173.
- 13 Metin Özügürlü, *Sosyal Araştırma, Bilgi Kuramı ve Yöntembilim Sorunu*, Yayınlanmamış Ders Notları (2017). <https://acikders.ankara.edu.tr/mod/page/view.php?id=43746>
- 14 Sevilay Çelenk, *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar* (Ankara: De Ki, 2008), 13.

- 15 Levent Yaylağül, *Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar* (Ankara: Dipnot, 2008), 112. Raymond Williams'a göre kültür, bütün bir yaşam biçimi, "bir bütün olarak hayat"tır. Herhangi bir toplumdaki toplumsal pratikler, temsiller, dil ve geleneklerdir. Dolayısıyla, kültür, biçimsel türler kadar duyarlılıkları, değerleri, eylemleri de çerçevelemektedir. Bkz. Raymond Williams, *Culture and Society* (New York: Columbia University Press, 1958); Raymond Williams, *The Long Revolution*, (London: Chatto and Windus, 1961). Williams "kültür ve toplum"u bir arada düşünme ihtiyacını tartışmaya açmış oluyordu. Bkz. Kellner, "Critical Interventions". İşçi sınıfının kültürünü anlamak için onların kültürünü biçimlendiren popüler kitle kültürü ürünlerini de inceleyen Williams kültürün hem üretim ve dağıtımını hem de içeriğini dikkate alır. Kültürü tarihsel bağlamına yerleştirerek günümüz kapitalist kültürünün oluşumunda sanayi devrimi, okuryazarlık ve işçi sınıfının mücadeleleri ile batı tipi burjuva demokrasilerinin gelişimi ve kurumsallaşmasını tarihsel süreç içerisinde oluşan bir olgu olarak ele alır. Toplumun düşünce ya da his yapısının oluşumunda yaşanan tarihsel gelişmelerin etkilerini anlamaya çalışır. Kültürü kolektif bir olgu olarak değerlendirir ve sosyalleşme süreciyle edinildiğini belirtir. Sınıf farklılıklarına dayalı olarak farklı düşünce ve his yapılarını açıklamada kültürün, ideolojinin ve sınıfsal tahakküm ve hegemonyanın önemine dikkat çeker. Bkz. Yaylağül, *Kitle İletişim*, 114.
- 16 Douglas Kellner, "Kültürel Marksizm ve Kültürel Çalışmalar", *Ethos*, Temmuz 2016, 9(2), 140.
- 17 Erol Mutlu, "İletişim Çalışmaları Alanına Aykırı Bir Bakış: Bir Üst-İletişim Olarak İletişim Çalışmaları", *AÜ İLEF Yıllık '94*, 1996, s. 165-180.
- 18 Nicholas Garnham, "Bir Kültürel Materyalizm Teorisine Doğru", *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, der:Sevilay Çelenk (Ankara: De Ki, 2008), 70.
- 19 Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Araştırma Merkezi.
- 20 Kültürel Çalışmaları, kültür ve kültürel ürünlere yaklaşımları açısından Frankfurt Okulu Yaklaşımı, İngiliz Kültürel Çalışmaları ve Postmodern/postyapısalcı yaklaşımlar olarak sınıflandıranlar da bulunmaktadır (Dağtaş, 1999: 363). Ancak bu çalışmada, Kültürel Çalışmaları Birmingham Okuluyla başlayan ve Frankfurt Okulundan, yapısalcı Marksizme, Gramsci'den, Foucault'ya ve postmodernlere kadar uzanan geniş yelpazedeki etkilerle gelişen yaklaşım/alan olarak ele alınmaktadır. Bkz. Dursun, *Kültürel Çalışmalar*. İngiliz kültürel çalışmaları Frankfurt Okulunun, işçi sınıfının var olan kapitalist topluma uyum sağlamasında kitle kültürünün önemli bir rol oynadığı düşüncesini miras almıştır. Buna göre tüketim ve medya kültürü kapitalist hegemonyanın parçası olarak oluşur. İngiliz Kültürel Çalışmaları, Frankfurt Okulu gibi kültür ve ideoloji arasında bağ kurmakta ve araştırmanın merkezine ideoloji eleştirisini koymaktadır. Bu bağlamda kültür de, hegemonyanın ve ideolojinin yeniden üretiminin bir türü olarak kavranmaktadır. Kültürel öğelerin, düşünce ve davranışları şekillendirerek bireylerin kapitalist toplumun sosyal koşullarına uymasını sağladığı savlanır. Kültürü hem Frankfurt Okulunun hem de İngiliz Kültürel Çalışmalarının araştırmalarında kapitalist topluma direnişin potansiyel bir biçimi olarak da ele alınır. Ancak, İngiliz kültürel Çalışmaları sonraki yıllarda postmodern yaklaşımların da etkisiyle medya kültüründeki direniş hareketlerini ve medya ürünlerinin kitleler tarafından yorumlanmasını kullanıldığını yüceltmıştır. Frankfurt Okulunun, bazı istisnalar dışında, kitle kültürünü homojen ve ideolojik baskının ikna edici bir türü olarak kavramsallaştırmasından giderek bir

kopuş yaşanmıştır. İki geleneği birbirinden ayıran da bu kopuş olmuştur. Kellner bu kopuşu “Ancak Birmingham projesi de sonunda, kültürel çalışmalarda postmodern popülist bir dönüşüme yol açtı” diyerek anlatmaktadır. Bkz. Kellner, “Ayrım”, 141-42.

- 21 Yaylagül, *Kitle İletişim*, 113.
- 22 Gerçi, Hall *Kültürel Çalışmalar ve Teorik Mirası* metninde, kültürel çalışmaların Marksizmle hiçbir zaman mükemmel bir teorik uyum içinde olmadığını söylemektedir. Bkz. Hall, “Kültürel Çalışmalar ve Teorik Mirası,” *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, der. Sevilay Çelenk (Ankara: De Ki, 2008), 89. Ona göre Marksizm kültür, ideoloji, dil ve simgesel olanı açıklamakta yetersizdir. Hall, Marksizmi mahkum eden, ortodoksluğu, doktriner karakteri, belirlenimciliği, indirgemeciliği ve değişmez tarih yasası, üst-anlatılığı gibi “sorunları” olmadan da zaten yetersiz olduğunu vurgulamaktadır. Eleştirileri postmodern eleştirilerle dikkat çekici biçimde örtüşmekte, Hall, postmodern savları kabul etmiş görünmektedir.
- 23 Kellner, “Critical Intervention”.
- 24 Yaylagül, *Kitle İletişim*, 112.
- 25 Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev.: Mehmet Küçük, (İstanbul: Ayrıntı, 1999).
- 26 Nicholas Garnham, geçmişte bazı ekonomi politikçilerin üretim tarzı ve kültürel pratikler arasındaki ilişkiyi dar yansıtmacı ve belirlenimci bir biçimde ele almış olmasının, bu tür bir konumlanmanın genel yaklaşım tarafından devralınmasının zorunlu olmadığını söylemektedir. Bkz. Garnham, “Uzlaşma”, 121. Garnham, ekonomi politik kavramının kültürel çalışmalarda sorgulanmaksızın dolaşıma giren yanlış tanımından korumak istediğini “... onu kültürel çalışmaların sınırsız ve yaralayıcı lütfundan korumak istiyorum” diyerek anlatmaktadır. Bkz. Garnham, “Uzlaşma”, 117. Özetle, kültürel çalışmalarla ekonomi politik arasındaki tartışmada mekanik ve indirgemeci bir ekonomi politik yorumunun tüm ekonomi politığe mal edilmesi söz konusudur.
- 27 Çelenk, *Kırılmalar*, 14.
- 28 Haluk Geray, *İletişim Alanından Örneklerle Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş* (Kocaeli: Umuttepe, 2014), 59.
- 29 Garnham, “Kültürel Materyalizm”, 117.
- 30 Alemdar ve Erdoğan, *Öteki Kuram*, 362.
- 31 Lawrence Grossberg, *Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies* (Durham and London: Duke University Press, 1997), 187.
- 32 John Fiske, “Postmodernizm ve Televizyon”, *Medya, Kültür, Siyaset*, der. Süleyman İrvan (Ankara: Alp, 1997), 55.
- 33 Grossberg, *Bringing*; Lawrence Grossberg, *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture* (Durham and London: Duke University Press, 1997).
- 34 Kellner, “Critical Intervention”.
- 35 Metin Özügürlü, “Sınıf Çözümlemesinin Temel Sorunsalları”, *Praksis*, sayı: 8 (2011), 29-50.

- 36 Nicholas Garnham, "Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı," İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar, der. Sevilay Çelenk (Ankara: De Ki, 2008), 117.
- 37 Banu Dağtaş, "İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji", *Kurgu Dergisi* 16 (1999), 335.
- 38 Jorge Larrain, "Stuart Hall and the Marxist Concept of Ideology," *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, der. David Morley ve Kuan-Hsing Chen (Londra: Routledge, 1996), 47-48.
- 39 Andrew Tudor, "Kültür, Kitle İletişimi ve Toplumsal Etken", *Kitle İletişim Kuramları*, der. E. Mutlu, (Ankara: Ütopya), 395-427.
- 40 Çiler Dursun, *Kültürel Çalışmalar*, Ankara Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Yüksek Lisans Dersi Yayınlanmamış Ders Notları (2012). Curran'a göre Foucaultcu miras biraz karışıktır. Kültürel çalışmaların merkezlesmesinin (decentering) neden olmuştur. Medyanın rolü, analitik olarak bir dizi tikel örnekler dizisi şeklinde ayrılabilen bir toplum bağlamında yer alan ya da söyleme dışsal iktidarın tamamen içinin boşaltıldığı okuyucu-metin karşılaşmalarının ardışıklığına indirgenmektedir Bkz. Curran, "Yeni Revizyonizm", 382).
- 41 Dağtaş, "İngiliz", 354.
- 42 Burada bir noktaya açıklık getirmek gerekmektedir. Kültürel Çalışmaların Marksizmin dogmatik yorumlarına karşı konum alırken eleştirilerini dayandırdığı Althusser ve Gramsci'nin gerçekten bu eleştirilere kaynaklık mı ettiği yoksa Kültürel Çalışmalar ekolü tarafından yapılan yorumlarla mı bu sonuçlara varıldığı bu makalenin konusu değildir. Örneğin aslında Marx'ta ya da tarihsel maddeci metodolojide olmayan yansımacı yorum karşısında Kültürel Çalışmalar tarafından Gramsci'ye dayanılarak tutum alınmakta, Marx'ta gerçekte olmayan bir argüman bütün Marksizme atfedilerek ve Gramsci'nin Marx'ın "yanlış bilinç" kavramsallaştırmasını tamamen dışladığı kabul edilerek Gramsci eliyle eleştirilmektedir. Bu nedenle Gramsci'nin kavramlarının önemli ölçüde "genişletilmiş", bu iddialar bakımından "kullanışlı hale getirilmiş olduğu" vurgularına dikkat edilmelidir.
- 43 Dağtaş, "İngiliz", 355.
- 44 Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (İstanbul: İletişim, 2010), 65.
- 45 Burak Özçetin, "İdeoloji, İletişim, Kültür: Bir Stuart Hall Değerlendirmesi," *Akdeniz İletişim Dergisi*, 13, (Haziran 2010), 145.
- 46 Stuart Hall, "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü," *Medya, İktidar, İdeoloji*, der. Mehmet Küçük (Ankara: Bilim ve Sanat, 2005), 103.
- 47 Tudor, "Toplumsal Etken", 413.
- 48 Perry Anderson, *Tarihsel Materyalizmin İzinde*, çev. M. Bakırcı ve H. Gürvit, (İstanbul: Belge, 2004).
- 49 Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler* (İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990).
- 50 Dağtaş, "İngiliz", 355.
- 51 Chantal Mouffe, "Hegemony and Ideology in Gramsci," *Gramsci and Marxist Theory*, der. Chantal Mouffe (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1979), 169.

- 52 Ernesto Laclau, *İdeoloji ve Politika* (İstanbul: Belge, 1985), 174-5.
- 53 Garnham, "Kültürel Materyalizm", 72.
- 54 Dursun, *Kültürel Çalışmalar*, 14.
- 55 Yaylagül, *Kitle İletişim*, 117.
- 56 Çelenk, *Kırılmalar*, 14.
- 57 Stuart Hall, "Kodlama Kodaçımı," *Medya ve İzleyici: Bitmeyen Tartışma*, der. Şahinde Yavuz (Ankara: Vadi, 2005).
- 58 Douglas Kellner, "Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi Politik," *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, der. Sevilay Çelenk, (Ankara: De Ki, 2008), 166.
- 59 Garnham, "Uzlaşma", 119.
- 60 Çelenk, *Kırılmalar*, 14.
- 61 Colin Barker, *Television, Globalization and Cultural Identities* (Philadelphia: Open University Press, 1999), 12.
- 62 Barker, *Television*, 13.
- 63 Dursun, *Kültürel Çalışmalar*, 13.
- 64 Kellner, "Critical Intervention".
- 65 Golding ve Murdock, "Kültür, İletişim", 51.
- 66 Çiler Dursun, *İletişim, Kuram, Kritik* (Ankara: İmge, 2013), 62.
- 67 Kellner, "Critical Intervention".
- 68 Kellner, "Critical Intervention".
- 69 Kellner, "Kültürel Marksizm", 145.
- 70 Kellner, "Ayrım", 177.
- 71 Alemdar ve Erdoğan, *Öteki Kuram*, 365-66.

Kitap Eleştirisi

Hakan Karahasan

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi

hakan.karahasan@neu.edu.tr

İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri

Özgün Adı: Racines Oubliées des Sciences de la Communication

Editör: Jacques Perriault

İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, 139 sayfa.

Çeviri: Hüseyin Köse

İletişim bilimlerinin var olup olmadığı alan içinde tartışılmaya halen devam etse de, özellikle 1940'lı yılların sonundan itibaren değişik alanlardan gelen bilim insanlarının temel sorun olarak iletişimi ele almaları sonucunda, zaman içerisinde adına iletişim bilimleri denilen disiplinlerarası bir akademik disiplinin oluştuğu iddia edilebilir. Böylece, bir akademik disiplin olarak iletişim çalışmalarının temellerine bakıldığı zaman sosyolojiden psikolojiye, edebiyattan siyaset bilimi ve mühendislik gibi birbirinden farklı alanlardan örnekler vermek mümkün olmaktadır. Lakin, hemen belirtmek gerekmektedir ki, iletişim bilimlerinin gelişim sürecine bakıldığında belli dönemlerde belli görüşlerin baskın paradigma olarak kabul edildiğine dair birçok çalış-

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

ma göze çarpmaktadır. Bunlardan belki de en önemlileri Todd Gitlin'in 1978 yılında yayımlanan "Media Sociology: The Dominant Paradigm" adlı yazısı ile Jesse Delia'nın 1987 yılında yayımlanan "Communication Research: A History" adlı uzun makaleleridir.¹ Her iki makale de daha çok Anglo-Amerikan iletişim çalışmalarına odaklanmış olup, iletişim bilimlerinin gelişiminde Chicago Okulu ve görgül araştırma yöntemlerinin alana nasıl uyarlandığını tarihsel süreç içerisinde anlatmaya çalışmışlardır. Bu örnekler bakıldığında, bilimsel araştırma metodlarının iletişim incelemelerine nasıl uyarlandığı ya da uyarlanmaya çalışıldığı ve tam da bu yüzden iletişim bilimleri denildiğinde homojen bir alanın var olabilmesinin mümkün olamayacağı fikri güncelliğini korumaktadır. 1999 yılında yazmış olduğu "Communication Theory as a Field" adlı yazısıyla türdeş bir iletişim bilimi olmadığını belirten Robert T. Craig, iletişim bilimlerini ayrı bir disiplin olarak gören akademisyenleri iletişim bilimlerinin kökenlerini (özellikle Shannon'un matematiksel iletişim teorisi) yeterince bilmeyip, yeterince anlamamakla eleştirmektedir.²

Peki, Anglo-Amerikan başka bir deyişle, İngilizce dili üzerinden iletişim çalışmalarına bakıldığında görülen bu manzara, Avrupa'da farklı dillerin konuşulduğu ülkelerde de aynı mıdır? İletişim bilimleri derken kastedilen alan kalın sınırlar ile çizilmiş bir alan mıdır, yoksa çizgileri son derece ince ve hatta geçişken, sınırların var olup olmadığı belirsiz, akışkan bir alan mıdır?

Bu soruları cevaplayabilmek için, iletişim bilimlerinin bugün ulaştığı noktada bulunmasına sebep olan kaynakların neler olduğuna tarihsel olarak yaklaşmak, alanın nasıl kurumsallaştığını anlayabilmek açısından büyük bir önem taşımaktadır. İletişim bilimlerinin Fransa'daki macerasına bakıldığı zaman ise, bazı dönemlerde Anglo-Amerikan ekolünün baskın olduğu, diğer dönemlerde ise kendi iç dinamiklerinin rol oynadığı görülebilmektedir. İşte bu noktada 2007 yılında *Hermès*'de yayımlanan "İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri" özel sayısı, alana Fransa merkezli bir bakış sağlamaktan öte, bir nevi kıta Avrupası ve Anglo-Amerikan iletişim çalışmaları arasında tarihsel bir yolculuk yapma fırsatını sunmaktadır.³ Sayının yayımlanışından üç yıl sonra, 2010 yılında özel sayının editörlerinden Jacques Perriault'nun derginin özel sayısı ile aynı ismi taşıyan yazılardan bir seçki yapmasıyla *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* Fransızca olarak kitap halini almış bulunmaktadır.

Perriault tarafından yapılan seçkide yer alan yazılara bakıldığında, Fransa'daki iletişim çalışmalarının Anglo-Amerikan çalışmalarla benzer olduğu kadar farklı seyirler izlediği görülebilmektedir. Kitabın sunuş yazısında Perriault'nun da belirttiği üzere, iletişim çalışmalarının tarihsel kökenlerine

bakıldığı zaman üç temel dönemden bahsetmek mümkündür: a) 1930'lu yıllarda ses iletisinin gelişmesi (radyofoni); b) 1960'lı yıllar ve toplumsal hareketler ile televizyonun yaygınlaşması; c) 1970'li yıllar, gelişen medya araçları ve bunların bireysel ile toplumsal sonuçları.⁴ Sadece bu dönemselleştirmeye bakıldığı zaman görülecektir ki, iletişim bilimlerinin Fransa'da yaşadığı serüven, beslenen kaynaklar açısından Anglo-Amerikan versiyonuyla benzer ancak aynı zamanda farklı unsurlar içermektedir. Her ne kadar Perriault'nun özellikle ikinci dönem olarak adlandırdığı zaman diliminde örnek verdiği ülkeler arasında Belçika, Fransa, Kanada ve Latin Amerika yanında Amerika Birleşik Devletleri (ABD) de anılsa da, ABD'deki çalışmalar televizyonun yaygınlaşması ile birlikte kitle iletişim araçlarına yönelik yapılan eleştirel çalışmalara bir örnek olarak verilmektedir.⁵

Kitaptaki ana düşünce iletişim bilimlerinin Fransa'daki tarihi gelişiminde önemli katkıları olan ancak bir şekilde bugün pek anılmayan düşünürler ve onların yapmış oldukları çalışmaları hatırlatmak olduğu kadar, iletişim düşüncesinin içerdiği karmaşık temelleri de göstermek olduğu, sadece yazıların başlıklarına bakıldığı zaman dahi görülebilmektedir.

Kitabın "Genel Sunuş" yazısı bu anlamda iletişim bilimlerinin Fransa'daki gelişim sürecine dair genel bir özet içermektedir. Bu özette iletişimin teknik, sosyal ve felsefi açılardan beslenmiş olduğu kaynaklara dair bir çerçeve çizilmesi suretiyle okuyucuya "iletişim bilimlerinin unutulmuş kökenleri"nin hangi kaynaklarda bulunduğu dair bazı bilgiler verilmektedir. Örneğin, biyoloji ve enformasyon ilişkisi konularında üç kitabı Türkçeye de çevrilen Henri Laborit dışında Abraham Moles, Edgar Morin, Jacques Ellul, Pierre Schaeffer bu isimlerden sadece birkaçı. Salt bu isimlere bakıldığında görülebilmektedir ki, Fransa ve Anglo-Amerikan iletişim bilimlerinin kurumsallaşması değişik kaynaklardan etkilenerek gerçekleşmiştir. Perriault'nun derlemiş olduğu kitabın orijinal dilinde yayımcısı olan CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique – Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi), Fransa'nın iletişim bilimlerinin kurumsallaşmasındaki en önemli kurumlardan birisi, belki de kendisidir. Bu noktada, Anna-Marie Laulan'ın "Aydınlanma Çağı'ndan İletişim ve Enformasyon Bilimlerinin Doğuşuna: Sosyokültürel Bağlantı" başlıklı yazısı, iletişim bilimlerinin Fransa'daki başlangıcını anlatırken, aynı zamanda, özellikle CNRS'in baştan beri yürüttüğü baştan beri çalışmalarda teknolojinin oynadığı role kısaca değinmektedir. "Birleşik Devletler'de 1940'lı Yıllar: Askeri Koşullarında İletişim Bilimleri Alanının Doğuşu" adlı yazıda Serge Proulx'un ifade ettiği üzere, ABD'nde iletişim çalışmalarının doğuşu, propa-

ganda ve siyaset bilimi alanında yürütülen çalışmalarla doğrudan ilintilidir. ABD'deki propaganda ve sonrasında iletişim çalışmalarında önemli bir figür olan Harold D. Lasswell'in bu noktadaki rolü büyük bir önem taşımaktadır. Proulx'un belirttiği üzere, ABD'nde iletişim çalışmalarının kökenlerine bakıldığında Şikago Okulu'nun kullanmış olduğu görgül araştırma yöntemleri yanında, bir diğer önemli isim Columbia Üniversitesi'nden Paul F. Lazarsfeld ve ekibidir. Her ne kadar Theodor Adorno tarafından 'yönetel araştırma' diyerek eleştirilmiş olsa da, Elihu Katz ve Todd Gitlin'in yazılarında belirttikleri üzere, Lazarsfeld'in ABD'ndeki iletişim çalışmalarının kurumsallaşmasındaki payı son derece önemlidir.⁶ Bu açıdan bakıldığında Proulx'un yazısı, Anglo-Amerikan iletişim çalışmalarının nasıl başlayıp, kurumsallaştığını anlatması bakımından olduğu kadar, Anglo-Amerikan ekolünün Fransız bir akademisyen tarafından nasıl okunduğunu takip edebilmek adına da önemli bilgiler içermekte.

Jean-Paul Lafrance'ın "Toplumsal Hareketlerin Kavşağında Medya" adlı yazısı ise medyanın, özellikle kitle iletişim araçlarının, siyasi iktidarı daha eşitlikçi bir şekilde değiştirmek amacıyla nasıl kullanılmaya çalışıldığını anlatırken, gelişen teknolojiler ile toplumsal hareketlerin daha geniş kitlelere ulaşma şansı yakaladığını ifade etmektedir. Lakin Lafrance ulaşılabilirlik eşittir toplumsal hareketler ve devrim anlamına da gelmediğini, bu teknolojilerin (özellikle McLuhan gibi teknolojik deterministlerin) barındırdıkları potansiyellerin karşılıklı bir dönüştürme süreci olduğunu altını çizmektedir.

Lafrance'ın yazısından Dominique Wolton'un kitaptaki en kısa kısa yazı olan "Bilgi Vermek İletişim Kurmak Değildir" yazısına kadar olan yazıları Fransa merkezli yazılar olarak nitelemek mümkün. Bu noktada, Geneviève Jacquinot-Delaunay'ın "Eğitim ve İletişim Arasındaki İlişkiler" başlıklı yazısı sosyolog Georges Friedmann'dan başlayarak iletişim çalışmalarındaki gelişmelerin eğitim bilimlerine ne ölçüde yansıdığını aktarması bakımından dikkate değer bir yazı. Ayrıca John Dewey ve Dewey'in eğitim hakkındaki düşüncelerinin iletişim ile olan ilişkileri hakkında bilgiler veriliyor. Sonrasında yer alan "Abraham Moles ve Robert Escarpit: İki Unutulmuş Sima" adlı yazı ise yaşadıkları dönem içinde farklı alanlarda çalışmalar verip birçok kişiyi etkilemiş olan bu iki düşünürün bugün pek hatırlanmadığı noktasından hareketle, iletişim bilimleri tarihi içerisinde taşımakta oldukları öneme vurgu yapan kısa bir hatırlatma yazısı.

André Vitalis'nin "Jacques Ellul'ün Güncelliği: Teknisyen Bir Toplumda İletişim" adlı yazı, Ellul'ün propaganda ve dil üzerine vermiş olduğu yapıt-

lar ve bunların iletişim çalışmalarında nasıl görülebileceğini anlatan bilgilendirici bir yazı. Teknolojinin iletişimin bizzat kendisi olduğu algısının gün geçtikçe arttığı günümüzde, Ellul'un teknolojiye yönelik yaptığı eleştirilere dönüp bakmak, *teknolojizmin* düşünmeye kapalı çerçevesi dışına çıkabilmek, günümüz sorunları göz önünde bulundurulduğu zaman daha bir önem kazanmaktadır.

Bunun yanında, iki antropolog olan Henri Desroche ve Paul-Henry Chombart de Lauwe'un çalışmalarından bahseden Thierry Paquot, okuyucuya iletişim bilimlerinin yazının başında ifade edildiği üzere ne kadar disiplinlerarası bir alan olduğunu, onların çalışmaları üzerinden anlatmaya çalışmaktadır.

Bu yazıyı takip eden diğer yazı ise bir başka "unutulmuş" ismin, Edgar Morin'in Fransa'daki iletişim bilimlerine yapmış olduğu katkıları anlatmaktadır. İletişim çalışmalarında disiplinlerarası çalışmaların bir arada bulunduğu bir kavşak olarak da adlandırılabilinecek bir diğer önemli kurum olan CECMAS (Le Centre d'études sur les communications de masse - Kitle İletişim Araştırma Merkezi) Bernard Dagenais'nin belirttiği üzere '1960'lı yılların başında Georges Friedmann, Edgar Morin ve Roland Barthes' tarafından kurulur. Kuruluşu ile birlikte CECMAS kitle iletişimi ve kültürü üzerine bünyesinde yapılmış olan değişik araştırmalar sayesinde hem özgün bir yöntem oluşturulması, hem de 1961 yılında yayımlamaya başladığı *Communications* dergisi ile iletişim ve kültür alanında birçok önemli çalışmaya imza atılmasına vesile olmuştur. Bernard Dagenais'nin ifade ettiği üzere, bir kurum olarak CECMAS iletişim çalışmalarının çok disiplinli 'doğasının' kurumsallaşmasını bulunmuş önemli katkılar sağlamıştır.

Kitabın son yazısı olan "Bilgi Vermek İletişim Kurmak Değildir: İletişimin Güncel Bir Kuramı"nda Dominique Wolton, geçmişte iletişim kurmanın bilgi aktarmak olarak kabul edildiğini ancak günümüzde, özellikle hiyerarşik ilişkilerin azalmasıyla bunun geçerli olmadığını belirtmektedir.⁷ Wolton'un iddiası çağdaş demokratik toplumlar göz önünde bulundurulduğunda bir nevi Jürgen Habermas'ın *İletişimsel Eylem Kuramı*'nda rasyonalite kavramı üzerinden iletişim sürecini açıklaması gibi düşünülebilir. Bu iddiada bulunurken, günümüzde teknolojik gelişmeler sayesinde yaygınlaşan ve endüstrinin lehine olan durumu baskın olan iletişim anlayışı olarak niteleyen Wolton, kendisinin taraf olduğu anlayışı şöyle tarif etmektedir: "İkincisi ve benim de taraf olduğum görüş, iletişimin antropolojik boyutundan yola çıkan ve iletişimin gelecekteki durumunun bireyler ve halklar arasında bir çatışma kayna-

ğı olmasından sakınmak için kullanılacak politik süreçlere ayrıcalık tanıyan azınlıktaki görüştür.”⁸ Böylece Wolton, iletişimi salt bir mesaj olarak iletme anlayışı olarak görmek yerine, iletişimi daha demokratik ve paylaşımcı bir sürece yeğlediğini ifade etmektedir.

Sonuç olarak, *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* adlı çalışma adından da anlaşılacağı üzere iletişim bilimlerinin kurumsallaşması yolunda bugün adı çok anılmayan isimler kadar, bu kurumsallaşmanın gerçekleşmesinde önemli katkıları bulunan değişik disiplinlerin baştan bu yana nasıl birlikte var olduklarını (ve var olmaya devam edeceklerini) Fransa örneği üzerinden veren önemli bir çalışma ve özellikle iletişim çalışmalarının büyük oranda Anglo-Amerikan ağırlıklı tartışıldığı Türkçede okunması ve üzerinde düşünülmesi gereken bir kaynaktır.

Notlar

- 1 Todd Gitlin, “Media Sociology: The Dominant Paradigm”, *Theory and Society*, Vol. 6, No. 2 (Sep., 1978), 205-253.; Jesse Delia, “Communication Research: A History”, In *Handbook of Communication Science*, edited by Charles R. Berger and Steven H. Chaffee, (Newbury Park: Sage, 1987, 20-98).
- 2 Robert T. Craig, “Communication Theory as a Field,” *Communication Theory*, 9(2) 1999: 119-161.
- 3 *Hermès*’nin bahsi geçen özel sayısındaki yazıların çoğuna elektronik olarak ulaşmak için, bkz: <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23704>. (Çevrimiçi: 20/03/2018).
- 4 Jacques Perriault (Der.), *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri*, çev. Hüseyin Köse (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 11-13.
- 5 Perriault, *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri*, 11.
- 6 Lazarsfeld’in iletişim çalışmalarına yaptığı katkıları anlatan bir yazı için, bkz: Elihu Katz, “Communications Research Since Lazarsfeld,” *Public Opinion Quarterly*, 51 (4 Part 2), S25-S45, 1987. Elektronik erişim için: https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1254&context=asc_papers (Çevrimiçi: 20/03/2018). Lazarsfeld’in iletişim çalışmalarında sahip olduğu konum için, ayrıca bkz: Todd Gitlin, “Media Sociology: The Dominant Paradigm.”
- 7 Dominique Wolton, “Bilgi Vermek İletişim Kurmak Değildir: İletişimin Güncel Bir Kuramı” *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* içinde Jacques Perriault (Der.), çev. Hüseyin Köse (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 129. Burada özeti sunulan çalışmanın bütünü için, bkz: Dominique Wolton, *Informé n’est pas communiquer*. (Paris: CNRS Éditions, 2009)
- 8 Wolton, “Bilgi Vermek İletişim Kurmak Değildir: İletişimin Güncel Bir Kuramı,” 131.

Kitap Eleştirisi

Kültürel Anlamaların İnşasına Dair Okumalar

Cansu Alaçam Kamiloğlu

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi
alacamcns@gmail.com

İletişim Çağında Kültür

Özgün Adı: Culture in The Communication Age

James Lull

Hece Yayınları, Ankara, 2018, 384 sayfa.

Çeviri: Ece Simin Civelek

Sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinin buluşma noktası olan iletişim çalışmalarında kültür çokça tartışılan konulardan biridir. Takip edilen yönetsel geleneğe göre farklı biçimlerde okunan kültür hiç şüphesiz alanın en önemli bileşenlerinden birini temsil etmektedir. Kültür ve iletişim birbirinden ayrı düşünülebilecek sosyal olgular değildir. Dijitalleşme ve yeni medya aygıtlarının günlük hayata eklenmesi sonucu iletişim biçimlerinde yaşanan değişimler kültürün yapısında da kayda değer dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla kültürün yeni bağlamlarda değerlendirilmesi söz konusu değişimleri anlamlandırmak için elzemdir.

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

ilef dergisi • © 2018 • 5(1) • bahar/spring: 117-126

İletişim ve kültür arasındaki bağ, medya çalışmaları alanında hiç şüphesiz temel tartışma konularından biridir. Buna ek olarak, siyaset bilimi ve dilbilim gibi disiplinler de doğaları gereği kültür kavramıyla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla derleme bir çalışma olan bu kitabın çeşitli disiplinlere ve çalışmacılara hitap edebilecek nitelikte olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Kitapta tek bir metodoloji takip edilmemektedir; zaman zaman kültürel çalışmalar literatürüne yaklaşan bir yol izlenmiş ve kültürel anlamların iletişim ağlarında nasıl inşa edildiği tartışılmıştır. Kimi makalelerde ise teknoloji ve kültür ilişkisi analizlerinde, tekno-determinist anlayışa yaklaşılmaktadır. Dahası küreselleşme kavramına dair yapılan değerlendirmelerde piyasanın yarattığı ekonomik eşitsizlik ve sömürü koşullarına değinilmemiştir. Dünya üzerinde neredeyse herkesin bilgi iletişim teknolojilerine erişebildiği var sayılmış ve böylelikle kültürlerin hareket ve esneklik kazandığı ifade edilmiştir. Teknolojinin getirdiği yenilikler; onu üreten, dolaşıma sokan ve tüketenler dikkate alınmadan değerlendirilmiştir. Kitabın tam anlamıyla eleştirel metodolojiye dayandığını söylemek pek doğru olmayacaktır.

Bu incelemede kitabın içeriğine yönelik bütünsel bir değerlendirme yapılmamıştır. Bunun sebebi ise kimi makalelerin yöntemsel ve teorik anlamda birbirine yaklaşması, kiminin ise bu anlamda birbirinden uzaklaşmasıdır. Kültürel analizlerdeki farklı perspektifler dolayısıyla makalelerin her biri kendi içerisinde ele alınmış, eğer mevcutsa ortak noktalarına ve farklılıklarına işaret edilmiştir.

Sırasıyla “Kültürün Temelleri”, “Kültürü Anlamlandırmak” ve “Çağdaş Kültürel Biçimler” isimlerini taşıyan üç kısımda toplamda on bir makale mevcuttur. Kısımlar kendi içinde bir dereceye kadar tutarlılığa sahiptir, zira her biri kültür ve iletişim bağına benzer teorik yaklaşımlarla ele almıştır. Ne var ki, bu her bir kısmın kültürü birebir aynı biçimde incelediği anlamına gelmemektedir. Örnek vermek gerekirse birinci kısmın ilk iki makalesi Paleolitik insanların yaşadığı dönemden başlayarak kültürün ortaya çıkışına odaklanmış ve bu meseleyi Darwinci bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Edward Stewart “Zihnin Kültürü” makalesinde kültürün ortaya çıkmasının son Buzul Çağı’na denk geldiğini ve insanların temel ihtiyaçlarını karşılamak için güç birlikleri kurduğunu öne sürmüştür.¹ Bu makalede söz konusu bir arada olma halinin ise kültürün inşa edilmesinde itici güç olduğu savı temeldir. Burada değinilen av-avcı paradigması, Eduardo Neiva’nın “Kültürün Temellerini Yeniden Düşünmek” adlı takip eden makalesinde de önemli bir yer tutmaktadır. Neiva’ya göre av, kendisini avcılardan koruma amacıyla kendi türünün analogik

biyeleriyle ilişki kurabilir.² Yazar bu noktadan itibaren hayvanların yırtıcı avcılardan korunma güdüsü ile insanların avcı olmamak için bir araya gelme süreçlerini karşılaştırarak açıklamaktadır. Bu iki makale kültürün temellerini incelerken benimsediği biyolojik bakış açısı konusunda ortaklaşmaktadır. Ne var Ulf Hannerz'e ait olan üçüncü makale "Kültürü Küresel Bir Ekümende Düşünmek", kültürün oluşmasında biyolojik sebeplerden ziyade toplumsal süreçlere odaklanmıştır. Neiva da kültürün nesilden nesle aktarılan bir olgu olduğu tanımına eleştirel bir biçimde yaklaşmaktadır.³ Ayrıca, kültüre bakış açısının sosyal antropolojik gelenekten geldiğini belirtip, kültürün sosyal bir fenomen olduğunu öne sürmektedir.⁴ Yazarın temel kavramlarından biri olan kültürel kavşaklar kültürün tek bir coğrafyaya bağlı olmadığını ve küreselleşme ile kültürlerin birbirine bağlandığının altını çizmektedir.⁵

Kitabın ikinci kısmı dört makaleden oluşmaktadır. David Chaney'nin kaleme aldığı "Yaşam Biçimlerinden Yaşam Tarzına" makalesi kültürün tek boyutlu bir kavram ya da ayırt ediciliğin, farklılığın değeri olarak okunmaması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Bundan böyle kültür, yaşam tarzını oluşturma içinde üretilmiş bir şey olarak anlaşılmaktadır.⁶ Yazar, kültürü gerektiğinde başvurulabilecek bir anlamlandırma kaynağı olarak değerlendirmektedir. Zira kitle toplumundaki çelişkili biçimlerin çokluğu içerisinde kullanılmasından dolayı kültür kavramı çok katmanlı anlamlar edinmiştir.⁷

Mirja Liikkanen'e ait takip eden çalışma ise bir önceki gibi kültürün toplumsal olarak inşa edildiği gerçeğinden hareketle toplumsal cinsiyet rollerini incelemektedir. Kültürün içinde yer alan mekânların, kurumların, coğrafi yerlerin, hobilerin her birinin bir cinsiyetin olduğunu belirten yazar, toplumsal cinsiyet ile kültür ilişkisini analiz etmeyi amaçlamaktadır.⁸ Buna ek olarak, makalenin büyük bir bölümü kadın çalışmaları alanında yapılan çalışmaların nelerden etkilendiğine, bu çalışmalardaki temel savlara, dünya genelinde ve özel olarak yazarın yaşadığı ülke olan Finlandiya'da bu alanın tarihsel gelişim sürecine ayrılmıştır.

Jorge A. Gonzalez'e ait "Kültürel Cepheleler" çalışması ise kültürel cepheleler kavramı etrafında anlamın nasıl inşa edildiğine odaklanmaktadır. Yazar, anlamın istikrarsız bir biçimde düzenlendiğini ve bunun kültürel kurumlar arasındaki sembolik organizasyonel ters-akışlara maruz kaldığını ileri sürmektedir.⁹ Anlam inşası sırasındaki bu çekişme ve uzlaşmazlık süreçlerini hegemonya kavramı ile açıklayan yazar, Gramsci ve Lenin'in hegemonyası yerine Stuart Hall ve James Lull'un kavrayışını benimsediğini ifade etmektedir.¹⁰ Kültürel cepheleler kavramını sınıf ötesi sembolik oluşumlar olarak ele

almakta olan yazar, bunların toplumun yalnızca bir kısmına değil tümüne ait olduğunu iddia etmektedir.¹¹

İkinci kısmın son makalesi olan “İletişim Çağı İçin Üst Kültür”de James Lull, iletişim teknolojisindeki hızlı değişimlerin kültürde ortaya çıkardığı dönüşümlere odaklanır. Buradan hareketle yeni iletişim biçimleriyle ortaya çıkan parçalanmış, bireyselleşmiş kültürün ve uzak kültürel kaynaklara erişim imkânının nasıl üst kültüre evrildiğini tartışmaya açmaktadır. Yazarın ilgilendiği temel konulardan biri de küresel ekonomi ve kültürel pazar ve sembolik kültürel kaynakların ulus ötesi iletişim aktivitesini harekete geçirmesidir.¹² İnternetin buradaki rolü kuşkusuz çok büyüktür. Ne var ki yazara göre internet birçok kültürel gruba görünürlük ve güç verse de, ne kültürel demokrasinin sihirli bir üretici ne de yalnızca emperyalizmin araçları olarak görülmemelidir.¹³

Üçüncü kısmın ilk makalesi olan “Popüler Kültürde ve Medya Gösterilerinde Kültürel Teori”de Micheal Real, popüler kültürün çağdaş kültürel teori içindeki yerini saptamaya çalışmaktadır. Yazarın ana savı genel kültürel teori ve popüler kültür teorisi arasında bir uzaklık olduğu ve bu iki yaklaşımın uzlaşmasının zor olduğu yönündedir.¹⁴ Bu bağlamda Real kültürü ciddi kültür, halk kültürü, kitlesel kültür ve popüler kültür olmak üzere dört seviyede incelemektedir.¹⁵

Paul Messaris tarafından kaleme alınan “Görsel Kültür” çalışması ise görsel biçimlerin kültürde nasıl bir yere sahip olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Yazara göre çağdaş görsel kültür, görsel dünyayı üreten, dolaşıma sokan ve dağıtan teknolojiler olmadan anlaşılamayacaktır. Dolayısıyla görsel kültür; baskı, resim, fotoğraf ve sinematografi ve televizyon olarak sıralanan dört teknolojik gelişme bağlamında incelenmektedir.¹⁶ Görsel kültürlerin bilişi ve gerçeklik algısını nasıl etkilediğini açıklamayı amaçlayan yazar, fotoğrafın gerçekliği nasıl manipüle edebildiğini de tartışmaya açmaktadır.¹⁷

Stephen Hinerman bu kısmın bir sonraki makalesi olan “Yıldız Kültürü”nde, yıldız olmaya dair Adorno ve Horkheimer tarafından geliştirilen “kitlelerin yatıştırıcıları” fikrine karşı çıkmaktadır.¹⁸ Hinerman, yıldızların medya şirketlerinin ürünlerini dünya çapında satmalarına yardım etmekle birlikte, postmodernlik içinde olumlu kimlikler oluşturduklarını öne sürmektedir. Makalenin devamında ise tarihte şan ve şöhretin nasıl geliştiğini, bunun ne tür toplumsal biçimlere tekabül ettiğini, hayran kimliklerini ve yıldız üretimini incelemektedir.

Stephen Jones ve Stephanie Kucker kitabın son makalesi “Bilgisayarlar, İnternet ve Sanal Kültürler” yazısında interneti incelerken internetin bizi bir ütopyaya götürüp götürmeyeceği ya da toplumsal yapıyı yok edip etmeyeceği sorularına değil, bu teknolojinin gündelik hayatımızda ve toplumsal pratiklerde nasıl yer aldığı sorusuna odaklanmayı önermektedir.¹⁹ Makalenin genel anlamda üzerine eğildiği konu ise internetin kültür içerisinde önemli biçimlerde gömülü olduğu ve sanal bir kültür yarattığıdır.²⁰ Yazarlar, söz konusu kültürün ortaya çıkmasında bilgisayar aracılı iletişimin nasıl bir rol oynadığını ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Kitabın her bir bölümü oldukça kapsamlı olmasına rağmen zaman zaman anlamayı zorlaştıran teorik sorunlar baş göstermektedir. Örneğin ilk kısımda yer alan “Zihnin Kültürü” makalesinde insanların av-avcı paradigmasındaki konumu ve bu konunun kültürel analizi yapılmıştır. Ne var ki, insanların avcı olma süreci birbirini takip etmeyen iki ayrı bölümde dağınık bir biçimde anlatılmıştır. Bu sarmal bir anlatının makul olmadığı anlamına gelmemektedir; fakat bu çalışma örneğinde söz konusu durum konu anlatımındaki bütünlüğü bozmaktadır. Bu durum, aynı konuya ikinci kez gönderme yapıldığında bağlamın farklı ve ilgisiz olmasından kaynaklanmaktadır. Dahası yazar, kültür üretiminde sıklıkla zihinsel, psikolojik ve biyolojik süreçlere gönderme yapmaktadır. Ne var ki, kültürün kolektif bir doğasının olduğu argümanı bahsedilen diğer süreçlerin gölgesinde kalmaktadır. Yazar, kültürün kolektif bir biçimde nasıl oluşturulduğunun açıklamasını yapmamaktadır.

“Kültürün Temellerini Yeniden Düşünmek” adlı makalede yazar Eduardo Neiva, antropolojik değil, Darwinci bir kültür anlayışının bize daha farklı ve daha geniş bir perspektif sunduğunu söylemektedir.²¹ Yazara göre, “toplumların yabancılardan gelen mesajlardan, etkilerden ve beklentilerden kendilerini etkili bir şekilde izole edeceği günlerin sona erdiği günleri fark edeceğiz”.²² Buna ek olarak Neiva, medya ağlarına karşı bir sınırlama olmadığını ve eğilimin sınırları olmayan iletişim halkalarına sahip olduğu fikrini öne sürmektedir.²³ Benzer biçimde “Yıldız Kültürü” adlı çalışmada Stephen Hinerman da “insan ilişkilerinin artık fiziksel coğrafyaya bağlı olmadığını” ifade etmektedir.²⁴ Yazar, eski zamanlardan bu yana süregelen ilişki kalıplarının yerel bağlamlardan koptuğunu ve yeni anlamlar kazandığını ifade etmektedir.²⁵ İnternetin coğrafi mesafelerin etkilerini azalttığı zaten ana akım medya çalışmalarında sıklıkla dile getirilmektedir. Ne var ki, yazarların “coğrafi uzaklık kültürel etkileşim ve tesire karşı bir engel olmamaktadır. Bireyler artık ulusal sınırlara bakmaksızın etkileşmeye yeterli haldedir” savları gerçek-

likten kısmen uzaktır.²⁶ Bu ifadeler, toplumlar arasında var olan ekonomik ve kültürel eşitsizlikleri görmezden gelmekte, her bir toplumun bilgi teknolojilerine erişim konusunda eşit imkânlarla sahip olduğunu ön kabulüyle hareket etmektedir. Birçok üçüncü dünya ülkesinde bilgi teknolojilerine erişim hala oldukça kısıtlıdır.

Jorge A. Gonzalez'ın "Kültürel Cepheler: Çağdaş Kültürlerin Diyalojik Bir Anlayışına Doğru" adlı çalışmasında ise yazarın hegemonyayı kavramsallaştırmasına dair bazı teorik boşluklar mevcuttur. Yazar, hegemonyayı sınıf kontrolü ile ilgili bir sendrom veya kökü kurutulmak üzere bir kanser gibi olumsuz bir olgu olarak düşünmediğini ve bunun kendisini rahatlattığını söylemektedir.²⁷ Bunun yerine sembolik otoritenin özgül ilişkilerinin nasıl, nerede ve kimler arasında yapılandırılmış olduğu gibi sorulara yönelmek gerektiğini belirtmekte; fakat otoritenin en büyük temsilcisi sermaye sınıfına dair herhangi bir soru sormamaktadır. Ayrıca yazar, Marx'ın toplum analizine çeşitli eleştiriler yöneltilip, kendi toplum analizine dair fikirler sunmakta ve hegemonyanın sınıf egemenliğine ve sömürüye katı bir biçimde muhakkak bağlı olmaması gerektiğini ileri sürmektedir.²⁸ İlginç olansa yazarın, hegemonya kavramını eleştirirken diyalektik, ekonomik sömürü gibi Marksist terimler kullanıyor olmasıdır.²⁹ Bir başka deyişle, yazar karşısında konumlandığı geleneği kendi kavram setiyle eleştirmektedir. Dahası çalışmada, hegemonya oluşumunda fikir birliğinin ve onun birleşme yerlerinin gayet istikrarsız olarak değerlendirilmesi gerektiği belirtilmektedir. Yazara göre her yerleşmiş hegemonya, yatırım yaptığı sembolik mücadeleler içinde yer almaktadır.³⁰ Ne var ki, çalışmada bu istikrarsız çekişme ya da çatışma halinin nereden kaynaklandığı açıklanmamaktadır. Ayrıca, sembolik üretimi gerçekleştiren ekonomik çıkar gruplarının varlığına da herhangi bir atıf yapılmamaktadır.

Kitabın çevirisinde de bazı problemlerli noktalar mevcuttur. Okur bazen anlamı karmaşıklaştıran ve okumayı güçleştiren ifadelerle karşılaşmaktadır. Mirka Liikkanen'in "Kültürel Toplumsal Cinsiyet Sorunu" adlı makalesinde bazı cümlelerde bunların örnekleri mevcuttur. "*Medyanın, popüler kültürün ve gündelik hayatın bu cinsiyetli sahaları toplumsal cinsiyet geleneklerini üretmede ve sürdürmede şüphesiz çok önemli olmaktadır*" cümlesinde özne ve yüklem uyumsuzluğu vardır.³¹

"Kültürel Cepheler" makalesinin çevirisinde de uyumsuz ifadeler mevcuttur. Örneğin "Piyasa, özgül edimlere göreceli değeri vermekte veya geri çeken yapıdır" cümlesinde *vermekte* ve *geri çeken* ifadeleri birbiriyle uyumsuzdur.³² Çalışmadaki bir diğer sorunlu ifade ise "Bu mücadeleler

sosyal araçların temel sınıf-ötesi unsurları kendi yöntemlerine göre nasıl tanımlamakta ve detaylandırdığı içinde tespit edilebilmektedir” cümlesidir.³³ Burada da bir önceki cümlede olduğu gibi bir ek hatası mevcuttur. Çeviride anlamı muğlaklaştıran farklı bir durum ise isim tamlamalarının art arda kullanılmasıdır. “...içerisinde işgal ettikleri farklı pozisyonların oransal payının ardışık değişimlerinin ve dönüşümlerinin...” gibi bir ifadede tekrar eden “-ın” eki okumanın akışını kesintiye uğratmaktadır.³⁴ İsim tamlamalarını art arda kullanmak cümlenin anlamını karmaşıklığa sokmaktadır.

Benzer sorunlara James Lull’un “İletişim Çağı İçin Üst Kültür” makalesinde de rastlanmaktadır. Örnelemek gerekirse “yeni teknolojiler, yaratmakta ve iletişim kurduğumuz yöntemi sahiden dönüştürmüştür” ifadesinde önce bir zarf fiil ardından da bir sıfat fiili kullanmıştır.³⁵ Aynı sözcüğün bir cümle içerisinde tekrarı da okumayı zorlaştıran bir başka durumdur. Yine aynı çalışmada yer alan “...kültürel amaçlara yönelik söylemsel kaynaklar olarak olmakla beraber kişisel kullanıma yönelik özel olarak uyarlanmış üst kültürlerin temel unsurları olarak da kullanışlı...” ifadesinde “olarak” kelimesinin dört kez kullanılması okumayı güçleştirmektedir.

Kitabın güçlü yönlerini saymak gerekirse ilk olarak bu kapsamlı çalışmanın birçok farklı perspektifi bir araya getirdiğinin altı çizilmelidir. Ayrıca, kitabı derleyen James Lull’ın yazdığı giriş bölümü hem kültürün değişen doğasına dair genel bir hat çizmekte hem de bölümlerin içeriğine yönelik temel düzeyde bilgi sunmaktadır. İçeriğin bölümlenmesi yazarların kültürü tanımlama ve değerlendirme biçimine göre şekillenmiştir. Her bir bölümün kendi içerisinde bir tutarlılığı vardır ve takip eden çalışmalar genelde aynı metodolojiyi izlemekte ya da içerik bağlamında benzer hatlarda ilerlemektedir. Bu durum ise okuyucunun zihninde anlatılanlara dair bir harita çıkarmasına yardımcı olmaktadır.

Kitabın bir başka güçlü yönü ise anlatıları kuvvetlendiren bazı anekdot, somut örnek veya kişisel deneyimlerin aktarımıdır. Bunun yanı sıra bazı yazarlar temel meselelere geçiş yapmadan çalışmanın nasıl bir akış izleyeceğine dair bir taslak sunmaktadırlar. Örneğin David Chaney, “Yaşam Biçimlerinden Yaşam Tarzına” makalesinde giriş bölümünde, Stephen Hinerman ise “Yıldız Kültürü”nde bazı yeni alt başlıklardan önce hangi konulara hangi açılardan yaklaşacaklarını ve temel savlarının neler olacağını açıklamaktadırlar. Benzer biçimde Mirja Liikkanen de toplumsal cinsiyet ve kültür ilişkisini incelediği çalışmasında hangi temaları inceleme niyetinde olduğunu ve toplumsal cinsiyetin kültür ile ilişkisini kendi yaşamından verdiği örneklerle

dayandırarak açıklamaktadır.³⁶ Dahası yazarın doğrudan toplumsal cinsiyet rollerinin sonuçlarını deneyimleyen kadınlardan aktardığı alıntılar teorik anlatıyı tamamlamaktadır.³⁷ Bu da anlatıyı daha sağlam ve güvenilir kılmaktadır. Benzer biçimde Stephen Hinerman'ın "Yıldız Kültürü" makalesinin giriş kısmında, kültürlerin giderek sınırları aştığı tespitini örneklendirmek için Amerikalı bir gezginin gittiği ülkelerde kendi kültürüne benzeyen birçok şey ile karşılaşacağı üzerine hikâyesel bir anekdot kullanılmıştır.³⁸ Bu tür bir gündelik hayat örneği, ağır ve karmaşık teorik anlatılardan ziyade meselenin özünü okuyucuya daha rahat aktarabilmektedir.

Kitapta tartışmaya açılan kavramları teorik netliğe kavuşturan ilgili terimlerden de faydalanılmıştır. Örneğin James Lull üst kültür kavramını incelediği çalışmasında üst medya, üst metin gibi yardımcı kavramları da işe koşmuş ve böylece bağlamsal bir bütünlük sağlamıştır.³⁹ Yazarın çalışmaya yaptığı bir diğer anlamlı katkı ise, diğer makalelerde rastlanılan ekonomik ve kültürel alanlardaki eşitsizlikleri görmezden gelme eğiliminin aksine, kültürün inşasında bu tür eşitsizliklerin yaratacağı potansiyel sonuçlara odaklanmasıdır. Ona göre teknolojiye ve sembolik kaynaklara erişim bir ulus içerisindeki sosyal gruplar boyunca veya küresel bir ölçekte ulusal kültürler boyunca hiçbir surette eşit olarak dağıtılmadığı için, üst kültürel inşa herhangi bir tek biçimli veya eşitlikli yol içinde şekil almamaktadır.⁴⁰

Lull, giriş yazısında "postmodernci", "özcü" ya da "kültürel çalışmalar" pozisyonunu temsil eden bir kitap derlemekten imtina ettiğini belirtmektedir. Elbette böylesi hacimli bir kitabın tek bir yaklaşıma sıkıştırıldığını söylemek mümkün değildir. Ne var ki makalelerin bir kısmında kültürel çalışmalar perspektifi baskınken bir kısmında da teknolojik belirlemcilik izlerine rastlanmaktadır. Zira kültürün inşa edilmesi tartışmalarına ekonomik boyut dâhil edilmemiştir. Elbette böyle bir dâhil etme zorunluluğu yoktur, bu yalnızca kitabın belirli makalelerinde tekno-determinizmin varlığına dair bir kanıttır. Bunlara rağmen hacimli bir kitap olması sebebiyle, bölümler boyunca kültürel perspektife dair çok çeşitli sesler duyulmaktadır. Dolayısıyla kitap, kültürel teoriye dair farklı analizleri içermesi sebebiyle bu konu üzerine kapsamlı bir okuma yapmak isteyenlere teorik açıdan zengin bir içerik sunmaktadır. Sonuç olarak bu kitap, bahsi geçen dilsel sorunlara ve teorik boşluklara rağmen kültüre dair yürütülen güncel tartışmaları sunması açısından faydalı bir kaynaktır.

Notlar

- 1 Edward C. Stewart, “Zihnin Kültürü: Anlamın ve Duygunun Kökenleri Üzerine”, İletişim Çağında Kültür, çev. Ece Simin Civelek (Ankara: Hece Yayınları, 2018), 19.
- 2 Eduardo Neiva, “Kültürün Temellerini Yeniden Düşünmek”, İletişim Çağı, 73.
- 3 Ulf Hannerz, “Kültürü Küresel Bir Ekümende Düşünmek”, İletişim Çağı, 96.
- 4 Hannerz, “Ekümen”, 107.
- 5 Hannerz, “Ekümen”, 104-106.
- 6 David Chaney, “Yaşam Biçimlerinden Yaşam Tarzına: Kültürü İdeoloji ve Duyarlılık Olarak Yeniden Düşünmek”, İletişim Çağı, 127.
- 7 Chaney, “Yaşam”, 131-132.
- 8 Mirja Likkanen, “Kültürel Toplumsal Cinsiyet Sorusu”, İletişim Çağı, 153.
- 9 Jorge A. Gonzalez, “Kültürel Cepheler: Çağdaş Kültürlerin Diyalojik Bir Anlayışına Doğru”, İletişim Çağı, 181-182.
- 10 Gonzales, “Cepheler”, 183.
- 11 Gonzales, “Cepheler”, 194.
- 12 James Lull, “İletişim Çağı İçin Üst Kültür”, İletişim Çağı, 240-241.
- 13 Lull, “Üst Kültür”, 245.
- 14 Micheal Real, “Popüler Kültürde ve Medya Gösterilerinde Kültürel Teori”, İletişim Çağı, 279.
- 15 Real, “Kültürel Teori”, 281.
- 16 Paul Messaris, “Görsel Kültür”, İletişim Çağı, 299.
- 17 Messaris, “Görsel Kültür”, 309.
- 18 Stephen Hinerman, “Yıldız Kültürü”, İletişim Çağı, 325.
- 19 Stephen Jones ve Stephanie Kucker, “Bilgisayarlar, İnternet ve Sanal Kültürler, İletişim Çağı, 357.
- 20 Jones ve Kucker, “Bilgisayarlar”, 359.
- 21 Neiva, “Temeller”, 86.
- 22 Neiva, “Temeller”, 87.
- 23 Neiva, “Temeller”, 87.
- 24 Hinerman, “Yıldız Kültürü”, 338.
- 25 Hinerman, “Yıldız Kültürü”, 338.
- 26 Neiva, “Temeller”, 88.

- 27 Gonzales, "Cepheler", 185.
- 28 Gonzales, "Cepheler", 186.
- 29 Gonzales, "Cepheler", 186.
- 30 Gonzales, "Cepheler", 192.
- 31 Liikanen, "Toplumsal Cinsiyet", 172.
- 32 Gonzales, "Cepheler", 201.
- 33 Gonzales, "Cepheler", 203.
- 34 Gonzales, "Cepheler", 207.
- 35 Lull, "Üst Kültür", 232.
- 36 Liikanen, "Toplumsal Cinsiyet", 153.
- 37 Liikanen, "Toplumsal Cinsiyet", 157-161.
- 38 Hinerman, "Yıldız Kültürü", 323.
- 39 Lull, "Üst Kültür", 225-226.
- 40 Lull, "Üst Kültür", 230.

Kitap Eleştirisi

“Finansallaşmanın Ateşini Çalmak”: *Hayali Sermaye* Kitabı Üzerine Bir İnceleme

Ezgi Kaya Hayatsever

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

ezgi.ky@gmail.com

Hayali Sermaye: Popüler Kültürde ve Gündelik Yaşamda Finansallaşma

Max Haiven

Orijinal Adı: *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*

Çeviri: Yasin Emre Kaya

İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016, 228 sayfa.

80’li yıllarda itibaren dünyada inşa edilen ekonomik düzenin en ayırt edici olgusu olan finansallaşmanın, iktisat ve siyaset alanlarında yarattığı dönüşüm sosyal bilimlerin başat bir araştırma alanını oluşturmaktadır. Ancak finansallaşma olgusunun toplumsal hayata yaptığı etkinin daha gündelik ve kültürel boyutları, bu akademik ilginin büyük ölçüde dışında kalmıştır. Oysa finansallaşma olgusu, hem kültürel üretim ve tüketimin hem de toplumun günlük pratiklerinin doğrudan bir parçası haline gelmiş durumdadır. Kabaca ifade edilirse, henüz cisimleşmemiş bir değeri, hisse, bono ve tahvil gibi finansal aygıtlar aracılığıyla hayali bir varlık biçimine sokarak ondan kâr elde

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

etme anlamına gelen finansallaşma, artık sadece büyük şirketlerin sermaye akışlarını ilgilendiren bir mesele olmaktan çıkmış, kredi ödemeleri, borçlanma, emek piyasasının dönüşümü ve güvencesizlik gibi çıktılarıyla sıradan insanların günlük hayatına doğrudan dâhil olmuştur. Dolayısıyla finansallaşma olgusu ve yarattığı toplumsal etki, artık yalnızca ekonomik boyutuyla ele alınamaz. Finans sektörünün büyümesi ve toplumsal hayatın farklı alanlarını içine alacak şekilde başkalaşmasının bu alanlardaki toplumsal süreçleri nasıl dönüştürdüğü, gündelik hayat ve kültür çalışmaları tarafından da incelenmesi gereken bir konudur.

Kanada Lakehead Üniversitesi'nde Kültür, Medya ve Sosyal Adalet Araştırma Birimi'ne başkanlık eden Max Haiven'in, Koç Üniversitesi Yayınları tarafından Türkçeye *Hayali Sermaye* başlığıyla çevrilen çalışması, gündelik hayat ve kültürün finansallaşma olgusuna odaklanarak analiz edilmesine kapı açacak bir nitelik barındırıyor. Kitabın özgün başlığı olan *Finansallaşma Kültürleri*, Türkçe baskıda tercih edilmemiş; ancak aslında kitabın kapsamını daha iyi ifade ediyor. Haiven, çalışmasında temel olarak finansallaşmanın gündelik hayata giderek daha çok nüfuz etmesiyle oluşan yaşam tarzlarını, kültürel pratikleri ve karakter örüntülerini inceliyor. Hayali sermaye, finansallaşma sürecinin temel ürünü olduğu için bu incelenen süreçlerde de kurucu bir rol oynamaktadır; ancak Haiven'in çalışmasının inceleme nesnesi – Türkçe başlığın düşündürdüğü üzere – sermayenin finansallaşma sürecinde aldığı hayali biçim değil, bu biçimin toplumsal hayatın farklı alanlarında yarattığı yeni kültürel formlardır.

Haiven, finansallaşmayı geniş bir sosyal ve kültürel bağlam içinde ele alır. Finansın egemenlik alanı yalnızca spekülâtif piyasalardaki değer ve kâr değildir. Finans, aynı zamanda bu piyasaların toplumsal hayattaki somut etkileri aracılığıyla bireysel hayatlar üzerinde de belirleyici bir rol oynar. Haiven'in çalışmasının amacı, finansın bu belirleyici rolünü açığa çıkarmaktır. Ancak bu amacı kovalarken finansallaşma tartışmalarına hâkim olan iki yaklaşım konusunda okuyucuyu uyarır. Birincisi, finansallaşmanın mevcut formunun aşırılıklarına eleştiri getiren, düzenleyici mekanizmalarla bu aşırılıklar denetim altına alınırsa finans sisteminde sorun görmeyen bir bakış açısıdır. Haiven'a göre bu yaklaşım, finansallaşmanın yarattığı sorunların yapısal ve sistemsel boyutunu göz ardı etmektedir. Finansallaşma, kapitalizmin günümüzdeki biçiminin zorunlu bir ögesidir ve kapitalizme karşı bir itiraz yükseltilmeden finansallaşmanın olumsuz etkilerine karşı çıkmak faydasızdır.

Haiven'in ikinci itirazı ise finansallaşmayı bir kapitalizm eleştirisi içinden sorunsallaştıran ancak bunu yaparken finansallaşmayı yalnızca ulusötesi şirketlerin ve bu şirketlerin hissedarlarının kâr elde etme güdüsünün denetimindeki bir süreç olarak kavramsallaştıranlara yöneliktir. Haiven'a göre finansallaşma, sermayenin birikim mantığının ötesinde de toplumsal sonuçlar üretir. Finansallaşma sürecinin aktif parçaları olan insanların "toplumsal failer" olarak inşa edilmesini sağlar. İnsanlar, kendi edimlerinin, arzu ve hayallerini gerçekleştirme çabalarının sonucunda finansallaşmanın girdabındaki özneler biçimine bürünmektedirler. Bu nedenle Haiven, finansallaşmayı, "yanlış bilinç" veya "egemen sınıfın fikirleri" olarak değil, Althusserci bir ideoloji kavrayışı çerçevesinde ele almak eğilimindedir. Bu kavrayışa göre finansallaşma belirli bir öznellik biçimi inşa eden ve bunu yaygınlaştıran kültürel ve toplumsal bir yapıdır. Haiven'in çalışması, bu finansal özelliğin inşa edildiği toplumsal ve kültürel alanları analiz etmek, bu inşanın öğelerini ve mekanizmalarını anlamak amacını taşımaktadır.

Haiven'in çalışmasında ele aldığı temel sorunsal, finansallaşmanın ve onun yarattığı hayali sermayenin, insanın "türsel varlığıyla" ve bunun bir uzantısı olarak toplumsal hayatla ilişkisinin diyalektik bir şekilde incelenmesidir. Kitabın her bölümü, finansallaşma sürecinin "kilit bir bileşenini tespit etmeye, finansallaşma sürecinin bu bileşene bağlı olma ve onu dönüştürme şeklini göstermeye ve daha radikal ve diyalektik bir anlam çıkarılıp çıkarılmayacağını görmeye" odaklanır.¹ Kitap, bu sorunsal etrafında kurgulanmış altı bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, Haiven'in hayali sermaye kavramını hangi bağlamda kullandığına ve nasıl içeriklendirdiğine odaklanmaktadır. Haiven, hayali sermaye kavramını kültür bağlamında yeniden üretim kavramıyla ilişkisi içinde ele almaktadır. Hayali sermaye finansallaşma sürecinin başat ve belirleyici toplumsal kurgusudur ve finans sistemini yeniden üreten diğer bütün toplumsal kurguların referans noktasıdır. Haiven'in bu iddiası bir açıdan Marx'ın 19. yüzyıl kapitalizminde metayı konumlandırma biçimine benzetilebilir. Nasıl Marx metayı dönemin kapitalist ilişkilerini rüşeym halinde kendinde barındıran bir bütünlük olarak gördüyse, Haiven de hayali sermayeyi finansallaşma sürecinin her alanda yarattığı dönüşümü özetleyen bir kurucu kurgu olarak tanımlar. Finans bu toplumsal kurgular sayesinde işlemektedir. Toplumsal ilişkiler insan toplumu tarafından paylaşılan bir kurgular bütünü sayesinde yeniden üretilir, bu kurgular aracılığıyla dünyayı anlamaya çalışan özneler üretir ve bu öznelerin failliğiyle dönüştürülür. Haiven, bu yeniden üretim anlayışının üç kuramsal temeli olduğunu söyler: Rosa Luxemburg'un sömürgecilik aracılığıyla sermayenin yeniden üretimine

yönelik kavrayışı; kültürel çalışmalar alanının, sınıfsal ilişkilerin ve öznelliğin nasıl yeniden üretildiğini anlamaya çalışan yaklaşımı ve eleştirel feminist kuramların, kapitalizmin üretim alanı dışında nasıl işlediğini anlamaya çalışan araştırmaları. İlk bölüm, sermayenin somutluğunu kaybederek hayalileşmesinin ve bir kurgu formu almasının, ona diğer toplumsal kurgulara daha fazla nüfuz etme olanağı kazandığını vurgulamaktadır. Maddi bir sistem olan kapitalizm, “anlam, kimlik, iktidar ilişkileri, kurumlar ve fikirler dokusunun içinden geçmekte” ve böylelikle insanın eyleyişini şekillendirmektedir.² Bu bağlamda finansallaşma da, “toplumsal yaşamın yeniden üretilmesini yeniden programlamayı amaçlayan viral bir koddur”.³ İkinci bölümden altıncı bölüme kadar Haiven bu kodu çözümlenmeye, toplumsal hayatın ayrı alanlarına odaklanarak bu alandaki dönüşümlerin finansallaşmayla bağını gözler önüne sermeye çalışır.

Haiven’in ele aldığı ilk sosyal olgu, güvencesizleşmedir. Haiven, II. Dünya Savaşı sonrasındaki Keynesçi politikaların, yani korumacı bir refah devletinin sağladığı gelir, iş ve sosyal haklar güvencesinin, kapitalizm içinde risk almayan, uzun vadeli planlarını hayata geçirebilen ve emek gücüyle elde ettiği kazanımları koruyabilen orta sınıf bir karakter örüntüsü yarattığına dikkat çeker. Ancak bu yaşam biçimi, 80 sonrasındaki finansallaşma dalgasıyla beraber güvencesizleşmenin hayatın her alanına egemen olmasıyla yerini mecburi olarak esnek, risk alabilen ve kazanım elde etmek kadar kayıp yaşamayı da normalleştiren bir karakter örüntüsüne bırakmıştır. Haiven’a göre bu yeni karakter örüntüsünün oluşum süreci, geri döndürülebilecek bir süreç değildir. Güvenceyi tekrar hayatın bir parçası haline getirmek ve finans sistemine karşı mücadele edecek finansallaşmamış bir özne yaratmak artık olanaksızdır. Zira bu yöndeki her çaba, finans sisteminin yeniden üretimine bir katkı sunmaktadır. Bunun yerine, güvencesizliğin ve riskin artık insanın “türsel varlığının” bir parçası haline geldiğini kabul etmek ve gelecek planlarını ipotek altına alan ve kişiyi disipline eden borçluluk ağlarının yarattığı öznelliği, yeni bir toplumsal bağlılık ve yükümlülük biçiminin temeli olarak kullanmak gerekmektedir.⁴

Üçüncü bölümde Haiven, emek açısından böyle bir güvencesizlik ve borçlanma sarmalı yaratan finansallaşmanın, sermaye açısından ise bir menkul kıymetleşme⁵ süreci olarak işlediğine dikkat çekerek, bu süreci *Walmart* market zinciri örneği üzerinden analiz eder. *Walmart* hem risk yönetimini kurumsal olarak hisse değerlerinin paketlenmesi aracılığıyla uygulama, hem çalışanlarında risk almayı ve girişimciliği pozitif bir değer olarak üretme hem de küresel bazda “teröre karşı mücadele” söylemiyle üretilen güvenikleştir-

me ve risk kontrolü süreçlerine destek verme açısından, sermayenin kendini güvenceye alma sürecinin bir modelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Haiven, Walmart'a karşı örülecek bir emek mücadelesinin, yalnızca çalışma koşullarına dair taleplere dayanamayacağı, böyle taleplerin ötesine geçerek bu üç alanda birden net bir karşıt pozisyon sergilenmesi gerektiğini, bunun da ancak kapitalizme itiraz eden bir halk hareketi aracılığıyla yapılabileceğini vurgular.⁶

Haiven dördüncü bölümde ise finansallaşmanın hâkim karakter örüntüsünü yaratan araçlardan birine odaklanır. Bir dönem gençler arasında oldukça popüler olan Pokemon kart oyunlarının, tahmin yürütmeyi, girişken olmayı, risk almayı, kuralları gerektiği gibi esnetebilmeyi içeren spekülative bir eyleyış tarzını nasıl geliştirdiğini irdeler. Pokemon kart oyunu, yalnızca kültürel üretimin ve tüketimin bir parçası olan, dolayısıyla kültürel alanda kâr getiren basit bir meta değildir, aynı zamanda finansallaşmanın ihtiyaç duyduğu kültürel ve sosyal öğelerin üretim ve tüketim döngüsünün haricinde de yaygınlaşmasını sağlayan kültürel bir mekanizmadır. Oyun, gençlerde bu kültürel ve sosyal öğeleri öğrenme ve içselleştirme pratiklerini geliştiren bir boyut barındırmaktadır.⁷ Ancak Haiven, oyunun bu çerçevede zorunlu olarak içerdiği otonomi fikrinin, bu öğrenme sürecini aşan bir etkisi olabileceğini, farklı bireysel ve toplumsal özlemlere denk düşebileceğini de göz ardı etmez. Bir sonraki bölüm bu bağlamda yaratıcılık kavramının son dönemlerde ekonomide işgal ettiği yere ve taşıdığı anlama odaklanır. "Yaratıcı çalışma", "yaratıcı kapitalizm", "yaratıcı kentler/yerleşimler" gibi kavramların popülerleşmesi finansallaşmanın yükselişiyile eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir ve insanın özgün yaratıcı gücünün kapitalizmde ne ölçüde sömürüldüğünü gözden gizlemek gibi bir işlev üstlenmiştir. Haiven, böylelikle finansallaşma kapsamında bir türev sermaye ve kişisel yatırım biçimi alan yaratıcılığın, yine de insanın tahayyül etme ve üretme kapasitesini kullanmaya yönelik gerçek bir ihtiyaca işaret ettiğini söyler.⁸ Yaratıcılık, sömürülen emeğin başka bir düzende sergileyebileceği gücün bir nişanesidir.

Haiven, tüm bu kültürel örüntülerden derlediği direniş ve mücadele potansiyellerini, kanımca kitabın en önemli bölümünü oluşturan direniş başlığında toplarlar. Her bölümde uyardığı üzere direniş olanaklarının finansallaşmanın işlerliğini sağlayan bir öge haline gelebileceğini, her direniş örneğinin finansallaşmış kapitalizmin içererek karşılık üretebileceği ve kendisini güçlendirebileceği bir katkı olarak görülebileceğini vurgular. Finans bu anlamda, kapitalizmin sınırlarını zorlamayan belirli direniş biçimlerine doğrudan bağlıdır ve hatta bu direniş biçimlerini yüceltir. Haiven'a göre farklı kimliklerin

ve toplulukların hakları için verilen mücadeleler kadar emekçilerin hakları için verilen mücadeleler de finansallaşmaya karşı yararsızdır. Bu direnişler, borçlular yığınının finansallaşmaya katılımının potansiyel riski olarak sermaye tarafından zaten hesaba katılmıştır.⁹ Finansallaşmış kapitalizmi ortadan kaldıracak bir direniş, finansallaşmayı diyalektik olarak besleyen toplumsal kurguları, yani anlatıları, metaforları, söylemleri ele geçirerek onları farklı bir öznellik kurgusu için kullanmayı yani “finansallaşmanın ateşini çalmayı” içermelidir.¹⁰

Haiven’in finansallaşmayı kültür ve gündelik hayatın açıklayıcı bir ögesi haline getirmesi, çalışmasının en güçlü ve özgün noktasını oluşturmaktadır. Haiven bu yaklaşımıyla hem finansallaşma olgusuna ekonomik ve siyasal çalışmalarda fazla rastlanmayan bir derinlik katmış hem de gündelik hayatın güncel sorunlarının ve yeni kültürel oluşumların analiz edilmesini sağlayacak özgün bir kavramsal set ortaya atmıştır. Çalışma, finansallaşma olgusunu diğer toplumsal süreçlerle bağıntısı içinde ele alarak, kavramı ekonomiyi temel alan yaklaşımların getirdiği yalıtıklık ve durağanlıktan kurtarmış, finansallaşmayı ilişkisel ve dinamik bir biçimde yeniden tanımlamıştır. Bu bağlamda kültür ve ekonomi diyalektiği de yeniden inşa edilmiş, finansallaşmanın kültürel hayatı belirleme biçimlerinin yanı sıra kültürel pratiklerin de finansallaşmayı nasıl yeniden ürettiği ve biçimlendirdiğine de odaklanılmıştır. Dolayısıyla çalışma, amaçlarına uygun olarak kültür kavramını edilgen bir üstyapısal öge olarak değil, toplumsal hayatın etkin ve belirleyici bir parçası olarak kurmuştur. Farklı toplumsal ilişki ağlarına ve kültürel pratiklere odaklanması, finansallaşma ve kültür ilişkisini değişik boyutlarıyla irdeleyecek yeni çalışmaların önünün açılması açısından verimli olmuştur.

Haiven’in özgün kavramsal yaklaşım ve araştırma alanının zenginliği bakımından çok güçlü yönler barındıran çalışmasının zayıf kaldığı nokta, çalışmasının kurucu epistemolojik yaklaşımında ve kuramsal kaynaklarında göze çarpan dalgalanmadır. Haiven’in temel kavramlarını oluşturan hayali sermaye ve yeniden üretim, Marksist sermaye birikimi ile kültürel çalışmalar ve feminist kuramın yeniden üretim kavramlarına dayanmaktadır. Bu kuramsal dayanaklar, Haiven’in bu kavramları tarihsel maddeci bir yaklaşıma dayanarak, maddi üretim ve bölüşüm süreçleriyle bağlantıları içinde açıklayacağı izlenimi vermektedir. Ancak Haiven’in hayali sermayeyi insanlar tarafından paylaşılan ortak bir toplumsal kurgu olarak tanımlaması ve bu kavramın çalışmasına temel oluşturmasını da bu kurguların toplumsal hayatı inşa etme gücüne atıfla gerekçelendirmesi, tarihsel maddeci bir yaklaşımdan ziyade eleştirel bir toplumsal inşacı yaklaşımın izlerini barındırmaktadır. Çalışmanın

toplumsal olarak paylaşılan değerlerin, inançların ve karakter örüntülerinin, üretim ve bölüşüm süreçleri üzerindeki belirleyiciliğini vurgulaması ve bu ortaklaşmanın nasıl oluştuğunu incelemesi, toplumsal inşacı bir perspektiften çok daha sağlam bir biçimde temellendirilebilir. Ancak Haiven, toplumsal inşacılık literatürüne hiç atıfta bulunmamış, çalışmasını Marksizm'den beslenen bir eleştirel perspektifle desteklemeye çalışmıştır. Bu kuramsal bir tercih ve konumlanma çabası olarak görülebilir ancak Haiven'in atıfta bulunduğu diğer kuramsal kaynaklar, bu kuramsal konumu sorunlu hale getirmektedir.

Haiven, çalışmasının her bölümünde farklı kuramsal kaynaklardan faydalanacağını açıkça belirtmektedir¹¹ ancak ana kuramsal perspektifinin kaynaklarını açıkça ifade etmesi, diğer kuramsal kaynakların da bu temel perspektifle uyumlu olacağını düşündürmektedir. Oysa Haiven, birbirinden çok ayrı ve bir arada kullanılması temel kavramlar açısından sorun yaratan kuramsal yaklaşımları yeterince tartışmadan birlikte kullanmıştır. Hayali sermayenin önemini açıklarken Gilles Deleuze'ün metafor kavramından, menkul kıymetleştirme tartışmasında Michel Foucault'nun biyopolitika ve gözetim kavramlarından, güvencesizleşme ve yaratıcılık meselesinde otonomcu Marksizm'den ve oyun aracılığıyla kültürel değerlerin finansallaşmasını analiz ederken de Zygmunt Bauman'ın akışkanlık kavramından yararlanmışlardır. Bu kuramsal dayanakların her biri, farklı ve birbiriyle hesaplaşma içindeki epistemolojik ve metodolojik gelenekleri temsil etmektedir, dolayısıyla finansallaşmanın kültür ve yeniden üretim ile ilişkisini her biri farklı biçimde kuracaktır. Temel sorunsalın her birinde nasıl kurulduğunu yeniden tartışmaksızın bu yaklaşımları aynı çalışma kapsamında kullanmak, kuramsal konumlanma noktasında bir dengesizliğe yol açmakta, finansallaşmış kültürel pratiklerin analizinde hangi yaklaşımın daha uygun olduğuna dair sorunun havada kalmasına neden olmaktadır.

Benzer bir kuramsal uyumsuzluk, Haiven'in hayali sermayenin toplumsal işlevine ve özellikle de finansallaşmış kültürlerin barındırdığı direniş potansiyeline – diyalektik bir biçimde ele aldığı iddiasına rağmen – fazla yapısalcı bir şekilde yaklaşmasıdır. Bu yaklaşım, finansallaşmış öznenin kuruluşunu Althusser'e referansla tartışmasıyla uyumludur ancak kültürel pratik, toplumsal faillik ve finansallaşma arasındaki diyalektik ilişkinin bir tarafını eksik bırakan bir yaklaşımdır. Haiven, kültürel pratiklerin ve finansallaşmanın karşılıklı olarak birbirlerini nasıl beslediğini açıklar ancak direniş ve mücadele konusunda aynı karşılıklılığı analize dâhil edemez–direnişe dair analizi, aktif mücadelelerin ve potansiyel direnişlerin finans sistemi tarafın-

dan nasıl massedildiğini anlatmakla sınırlı kalır. Oysa bu massetme ilişkisinin diğer bir tarafı da vardır. Finans sistemine ve onun ürettiği kültüre karşı her bir direniş örneği, nihayetinde sönmülense ve finansal sistemin iyileşmesine girdi sağlasa da direnişe katılan, onu yükselten ve örgütleyen kitleler/toplumsal gruplar açısından bir öğrenme, gücünü sınıma, deneyim ve özgüven kazanma sürecini de içerir. Somut direnişler, finans sistemine karşı somut kazanımlar elde etmedikleri zaman bile gelecek direnişler için gereken tarihsel, bilişsel ve duygusal birikime katkı yapmaktadırlar. Haiven'in bu sürece yapı-salcı yaklaşımı, mevcut direnişlerin bu yönünü göz ardı etmesine veya hafife almasına yol açar. Oysa Haiven'in da arzuladığını belirttiği, "finansallaşmanın ateşini çalmış" bir öznel, yapısal kısıtların arasında ancak bu damarlardan birikerek yeşerebilecektir.

Notlar

- 1 Max Haiven, *Hayali Sermaye: Popüler Kültürde ve Gündelik Yaşamda Finansallaşma*, çev. Yasin Emre Kaya, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016), 15.
- 2 Haiven, *Hayali Sermaye*, 45.
- 3 Haiven, *Hayali Sermaye*, 47.
- 4 Haiven, *Hayali Sermaye*, 81.
- 5 Çeviride "securitization" kavramının karşılıklı olarak menkul kıymetleşme tercih edilmiştir. Bu çeviri, sermayenin finansallaşmasının ekonomik açıdan önemli bir boyutunu yansıtsa da kavramın çift anlamlılığını yeterince içermemektedir. *Securitization*, hem sermayenin finans sistemi içinde kendine ekonomik güvenceler yaratma biçimine hem de bu güvenceleri yaratırken başvurduğu güvenleştirme ve zor aygıtlarına başvurma stratejisine işaret etmektedir.
- 6 Haiven, *Hayali Sermaye*, 108.
- 7 Haiven, *Hayali Sermaye*, 132.
- 8 Haiven, *Hayali Sermaye*, 156.
- 9 Haiven, *Hayali Sermaye*, 173, 176.
- 10 Haiven, *Hayali Sermaye*, 15.
- 11 Haiven, *Hayali Sermaye*, 15.

Bu Sayıdaki Yazarlar

Aygün Şen

1980 Kayseri doğumludur. Lisans derecesini 2006 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü'nden almıştır. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı'ndan "Miyazaki Animelerinde Japon Kültürünün Yansıması" başlıklı teziyle yüksek lisans, 2016 yılında "Popüler Sinemada Ekoleştirici: Avatar ve Açlık Oyunları" başlıklı teziyle doktora derecesini almıştır. 2009 yılından beri Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Akademik ilgi alanlarını toplumsal cinsiyet, Türk Sineması, animasyon sineması ve sinemada ekoleştirici konuları oluşturmaktadır.

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

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

ilef dergisi • © 2018 • 5(1) • bahar/spring: 135-138

Cansu Alaçam Kamiloğlu

Lisans eğitimini 2010 yılında Gazi Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği bölümünde tamamladı. 2014 yılında Ankara Üniversitesi Gazetecilik bölümünde başladığı yüksek lisans eğitimini, 2017 yılında “Sınıf, Direniş ve İletişim: SEKA, Metal ve Tekel Direniş Örnekleri” teziyle bitirdi. Halen aynı bölümde doktora programına devam etmektedir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6179-9181>

Emine Uçar İlbuğa

Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesinden mezun oldu. Yüksek Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalında “Türk Sinemasında Sansür Konusuna Bir Yaklaşım” başlıklı tezi ile tamamladı. Doktora eğitimini ise Hamburg Üniversitesi’nde Medya Pedagojisi alanında “Almanya’da Türk Kökenli Çocukların Televizyon Alışkanlıkları” adlı tezi ile tamamladı. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Akademik çalışmalarını ağırlıklı olarak sinema, toplumsal değişme ve göç, medya pedagojisi ve kültürlerarası iletişim alanlarında yürütmektedir.

ORCID: Sinema-ID- C-4488-2016

Ezgi Kaya Hayatsever

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde araştırma görevlisidir ve aynı bölümde doktora öğrencisidir. Lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü ile Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü’nden aldı. 2011’de Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü’ndeki yüksek lisansını, 2017’de Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü’ndeki yüksek lisansını tamamladı. Toplumsal tarih, emek süreçleri ve sınıf ilişkileri üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0012-0470>

Hakan Karahasan

Doktorasını Yakın Doğu Üniversitesi (YDÜ) İletişim ve Medya Çalışmaları alanında tamamlayan Hakan Karahasan, şu anda YDÜ İletişim Fakültesi, Film Yapımı ve Yayıncılık Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 2009 – 2010 döneminde, Avrupa Birliği Başarı Bursu ile Bologna Üniversitesi İletişim Bilimleri (Göstergebilim, şimdiki adıyla Felsefe ve İletişim) Bölümünde konuk araştırmacı olarak bulundu. 2004 yılından bu yana POST Araştırma Enstitüsü ile birlikte Kıbrıs'ın kuzeyindeki tarih kitaplarının incelendiği Barış için Eğitim projesinde araştırma ekibi içinde yer aldı. Makaleleri Kıbrıs ve Türkiye'de değişik dergilerde yayımlanan Karahasan'ın makaleleri yanında 2013 yılında POST Araştırma Enstitüsü tarafından yayımlanan *Past Traumas: The Representation of History and Peace Education* ile 2017 yılında Cambridge Scholars Publishing tarafından yayımlanan, Iacovos Psaltis, Nicos Anastasiou, Hubert Faustmann, Maria Hadjipavlou, Hakan Karahasan ve Marilena Zackheos tarafından derlenen *Education in a Multicultural Cyprus* adlı çalışmaları bulunmaktadır. İletişim felsefesi, yeni kapitalizm ve yeni kapitalizmin iletişim ile olan ilişkisi, Emmanuel Levinas ve tarih eğitimi Karahasan'ın araştırma alanlarından bazılarıdır.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8479-0094>

Pelin Aytemiz

Pelin Aytemiz doktora derecesini İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü Görsel ve Kültürel Çalışmalar'dan "Yokluğun ve Yok Olanın Temsili: Yas Fotoğrafları Aracılığıyla Hatırlamak ve Özlemek" başlıklı teziyle almıştır. Bu çalışma fotoğraflar aracılığıyla, yas tutanın kaybedilenin varlığı/yokluğu arasında salındığı bir yas anlatısı kurmayı amaçlar. Aytemiz'in çalışmaları, gündelik hayat, Türkiye'nin yerel görsel kültürü, ölüm, yas, film çalışmaları ve kısa film yapımı alanlarında yoğunlaşmaktadır. Türkiye'nin görsel kültür tarihi hakkındaki çalışmaları Early Popular Visual Culture ve Journal of Middle Eastern Studies gibi dergilerde yayınlanmıştır.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1420-7040>

Şafak Etike

Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümünde 2003 yılında tamamladı. Bir süre Münih Ludwig Maximilians Üniversitesinde Siyaset Bilimi öğrenimi gördü. Hürriyet Gazetesinin Münih Temsilciliğinde ve Doğan Haber Ajansının Almanya Temsilciliğinde iki yıl muhabirlik yaptı. “Alman Basınında Türk İmgesi: 17 Aralık 2004 AB Zirvesi Örneği” başlıklı yüksek lisans tezini Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamladı. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik programını “İletişim Çalışmalarında Yöntembilim: Eleştirel Bilgi Üretimi Üzerine Bir Araştırma” başlıklı doktora teziyle tamamladı. Aynı üniversitenin Siyaset Bilimi programındaki doktora eğitimi sürdürmektedir.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3055-7876>

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 çalışmalarlarıyla 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.

<http://ilefdergisi.org/2018/5/1/>

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*

Metinler Chicago formatının Notlar ve Bibliyografya (NB) sistemine göre düzenlenmelidir. Metin içinde notlar ve atıflar, rakamlı sayfa sonu sonnotlarla gösterilmelidir. İlk kez atfı yapılan kaynaklar tam künyeye gösterilmeli (1), aynı kaynağa yapılan sonraki atıflarda kısaltılmış künye kullanılmalıdır (2). Aşağıda metin içi atıflar ve kısaltılmış atıflar için künye örneklerini bulabilirsiniz.

Kitap

Tek yazar

1. Ahmet Taner Kışlalı, *Siyaset Bilimi* (Ankara: İmge, 2014), 99–100.
2. Kışlalı, *Siyaset*, 150.

İki ya da daha fazla yazar

1. Mehmet Ali Birand, Can Dündar ve Bülent Çaplı, *12 Mart: İhtilalin Pençesinde Demokrasi* (Ankara: İmge, 2007), 52.
2. Birand, Dündar ve Çaplı, *12 Mart*, 59–61.

Dört ya da daha fazla yazar

Sonnotta “ilk yazar, vd.” şeklinde yazılmalıdır.

1. Sezer Korkmaz, vd., *Pazarlama: Kavramlar-İlkeler-Kararlar* (Ankara: Siyasal, 2009), 221.
2. Korkmaz, vd., *Pazarlama*, 27.

Yazar yerine editör, çevirmen, derleyen

1. Mehmet Küçük, der., *Medya, İktidar, İdeoloji*(Ankara: Bilim ve Sanat, 2006), 91-92.
2. Küçük, *Medya*, 24.

Yazarla birlikte editör, çevirmen, derleyen

1. Wright Mills, *İktidar Seçkinleri*, çev. Ünsal Oskay (Ankara: Bilgi, 1974), 242-55.
2. Mills, *İktidar*, 245.

Kitap Bölümü

1. Oya Tokgöz, "Siyasal İletişim," *Türkiye'de Sosyal Bilim Araştırmalarının Gelişimi* içinde, der. Sevil Atauz (Ankara: Olgaç, 1986), 100.
2. Tokgöz, "Siyasal," 110-111.

E-kitap, Çevrimiçi Kaynaklar

Eğer bir kitap birden fazla formatta mevcutsa, başvurduğunuz versiyonu kaynak gösteriniz. URL adresi veriniz; özel durumlar dışında erişim tarihi makale yayın tarihi olarak kabul edilir. Ayrıca belirtmenize gerek yoktur. Sayfa sayısı belli değilse bölüm, başlık ya da başka sayıları kullanabilirsiniz.

1. Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*(Ankara: Ayraç, 2008), Kindle versiyonu.
2. Mutlu, *İletişim*.
1. Philip B. Kurland ve Ralph Lerner, der., *The Founders' Constitution*(Chicago: University of Chicago Press, 1987), erişim tarihi 28 Şubat 2010, <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.
2. Kurland and Lerner, *Founder's Constitution*, bölüm 10, belge 19.

Dergi Makalesi

Basılı dergi

Sonnotta alıntı sayfasına yer veriniz.

1. Nilgün Abisel, "İngiliz Sineması Üzerine Notlar," *Yıllık Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu* (1984): 15.
2. Abisel, "İngiliz," 7.

Derginin yalnızca sayı bilgisi mevcutsa bu bilgi dergi isminden sonra eğik yazılmadan belirtilmelidir.

1. Irmak Karademir-Hazır, "How bodies are classed: An analysis of clothing and bodily tastes in Turkey," *Poetics* 44 (2014): 11.
2. Karademir-Hazır, "How bodies," 11.

Derginin cilt numarası da mevcut ise bu bilgi parantez içinde belirtilmelidir.

1. Muannit Sahtegi, "Murderous Suicidal Mornings," *Critical Inquiry* 4 (2) (1977): 338.
2. Sahtegi, "Murderous," 338.

Derginin basım yılına ek olarak ay veya mevsim bilgisi de mevcut ise bu bilgi basım yılından önce gelmeli ve aynı parantez içerisinde virgülsüz belirtilmelidir.

1. Stephen Greenblatt, "Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion," *Representations* 1 (February 1983), 17.
2. Greenblatt, "Murdering," 17.

Online dergi

Varsa DOI (Digital Object Identifier) numarasını belirtiniz. DOI numarasını yoksa URL adresine yer veriniz.

1. Mehmet Işık ve Şakir Eşitti, "I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergebilimse İncelenmesi," *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 70 (3) (2015): 659, erişim tarihi 8 Şubat 2016, doi: 10.1501/SBFder_0000002366.
2. Işık ve Eşitti, "I. Dünya Savaşı," 661.

Gazete ya da Popüler Dergide Makale

Gazete ve dergi yazılarına sonnot yerine metin içinde atıf verilebilir ("Sheryl Stolberg, 27 Şubat 2010 tarihli *New York Times* gazetesindeki yazısında, . . ."). Aşağıda daha resmi atıf örnekleri yer alıyor. Makaleye online olarak eriştiyseniz URL adresi belirtiniz. Eğer yazar belirtilmemişse alıntıya makale başlığıyla başlayınız.

1. Can Dündar, "Sevgili Cumhuriyet Okuru Bugün 8 Şubat Pazartesi...," *Cumhuriyet*, 8 Şubat 2016, 11.
2. Dündar, "Sevgili," 11.
1. Ünal Çevikgöz, "Kent ve Göç," *Radikal*, 8 Şubat 2016, erişim tarihi 9 Şubat 2016, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/unal-cevikoz/kentler-ve-goc-1506875/>.
2. Çevikgöz, "Kent."

Yayınlanmamış Tez

Metne bir veri bankasından eriştiyseniz, künye sonunda veri bankasının adını ve erişim numarasını ekleyiniz.

1. Ebru Akçay, "Edebi Edebiyata Karşı Edepli Edebiyat: Hidayet Romanlarında Propaganda Unsurlarının İncelenmesi" (yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 2015).
2. Akçay, "Edebi."

Konferansta Sunulmuş Bildiri

1. Cem Eroğul, "Marksizm ve Birey Sorunsalı" (14. Ulusal Sosyal Bilimler kongresinde bildiri, Ankara, 23–25 Kasım 2015).
2. Eroğul, "Marksizm."

Web sitesi, Blog, Yorum

Web sitesine atıfta genellikle sonnotta yer verilir. (“19 Temmuz 2008’de, McDonald’s Şirketi web sayfasında . . .”). Daha resmi bir atıf gerekiyorsa aşağıdaki örneğe başvurulabilir. Web içeriği değişebileceğinden erişim tarihi ve mümkünse son değişim tarihi eklenmelidir.

1. “Google Privacy Policy,” son değişim tarihi 11 Mart 2009, <http://www.google.com/intl/en/privacypolicy.html>.
2. “Google Privacy Policy.”
1. “BBC Türkçe Servisi Hakkında,” erişim tarihi 8 Şubat 2016, http://www.bbc.com/turkce/kurumsal/2013/07/000000_cep_hakkimizda.
2. “BBC Türkçe Servisi Hakkında.”

İngilizce makaleler için bkz. http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

Daha detaylı kullanımlar için *Chicago Manual of Style (CMS) 16th edition* referans alınabilir. bkz. <http://www.chicagomanualofstyle.org/about16.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.org/2018/5/1/>

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

Effective from 3rd Volume, Ilef Journal's documentation style follows The Chicago Manual of Style, 16th ed., chap. 14. Manuscripts should be prepared according to Chicago Notes and Bibliography system with end notes.

For a quick guide, see http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html and check our previously published material.

