



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

ULUSLARARASI
SOSYAL
BİLİMLER VE
SANAT
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

OCAK 2024 / JANUARY 2024
CİLT 3 - SAYI 1 / VOL 3 - NO 1

ISSN: 2792-0968

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

İLAMER

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINIDIR

ULUSLARARASI
SOSYAL
BİLİMLER VE
SANAT
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

OCAK 2024
JANUARY 2024

CİLT 3 - SAYI 1
VOL 3 - NO 1

ISSN: 2792-0968
<https://doi.org/10.32955/neuissar202431>



dergi.neu.edu.tr

YAYIN KURULU

İLAMER Başkanı ve Baş Editör:

Prof. Dr. Fevzi Kasap - Yakın Doğu Üniversitesi

Yönetici Editörler:

Öğr. Gör. Zeyde Yaliner Örek - Yakın Doğu Üniversitesi

Öğr. Gör. Hüseyin Mehmet Aşkaroğlu - Yakın Doğu Üniversitesi

Editörler:

Dr. Öğrt. Üyesi İhsan Koluçık - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Dr. Öğrt. Üyesi Akıl Fikret Tosun - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Özgür Yılmazkol - TRT

Öğr. Gör. Bilal Çakay - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Sanat Editörü:

Dr. Öğr. Üyesi Zuhale Çetin Özkan - Dokuz Eylül Üniversitesi

Dil Editörü:

Prof. Dr. Ahmet Güneşli - Lefke Avrupa Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Ediz Tuncel - Yakın Doğu Üniversitesi

Tasarım Editörü:

Öğr. Gör. Hüseyin Aşkaroğlu - Yakın Doğu Üniversitesi

Web Editörü:

Orhan Özkılıç - Yakın Doğu Teknoloji

Yayıncı ve Sahibi:

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi (İLAMER)

BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

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

BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

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

ALAN EDITÖRLERİ

Sanat Felsefesi ve Sosyolojisi

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

Görsel Sanatlar - Tasarım- Fotoğraf

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

Sinema Kuram ve Uygulama Alanları

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

Tiyatro ve Sahne Sanatları

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

Sanat Eğitimi- Sanat Tarihi - Müzecilik

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

ALAN EDITÖRLERİ

Edebiyat

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

Mimarlık

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

Plastik Sanatlar (RESİM - HEYKEL)

Prof. Halil Yoleri - Plastik Sanatlar - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Prof. Erdal Aygenç - Plastik Sanatlar - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Yrd. Doç. Dr. Evrim Ergün - Heykel- Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

Geleneksel Türk El Sanatları ve Müzik

Prof. Dr. Oya Sipahioğlu - Geleneksel Türk El sanatları - Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Prof. Dr. İbrahim Yükselsin - Müzikoloji- Dokuz Eylül Üniversitesi - Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Emine Kıvanç Öztuğ - Müzik Eğitimi Politikaları - Müzikte Drama - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC

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

Prof. Dr. Ahmet Bülend Göksel - Halkla İlişkiler ve Tanıtım - İzmir - Türkiye
Prof. Dr. Ayhan Biber - Halkla İlişkiler ve Tanıtım-Örgütsel İletişim - Arel Üniversitesi - İstanbul - Türkiye
Prof. Dr. Bahire Özad - Radyo-TV - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Enderhan Karakoç - Radyo-TV - Selçuk Üniversitesi - Konya - Türkiye
Prof. Dr. Elif Asude Tunca - Yeni Medya Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Korkmaz Alemdar - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC
Doç. Dr. Dilan Çiftci - Siyasal İletişim - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - KKTC
Yrd. Doç. Dr. İzlem Kanlı - Radyo-TV - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş Ögüç - Yeni Medya - Arkin Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi - KKTC
Dr. Öğrt. Üyesi Zeynep Merve Şıvgın - İletişim Çalışmaları - Yeni Medya - Kültürel Çalışmaları
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye

Engellilik Araştırmaları - Sanat Çalışmaları - Engelli İletişimi

Prof. Dr. Murat Özgören - Engelli Bireyler - Uygulama - Yakın Doğu Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Bülent Salderay - Resim, Engelli Bireyler Sanat Eğitimi, Sanat Terapi, Algı Psikolojisi, Sanat ve Yaratıcılık
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Ankara - Türkiye
Prof. Dr. Berrin Baydık - Özel Eğitim- Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Doç. Dr. Attila Döl - Sanat Eğitimi - Sanat ve Çocuk - Ömer Halisdemir Üniversitesi - Türkiye
Doç. Dr. Bilgehan Eren - Müzik Eğitimi - Okul Öncesi Dönem Çocuklar ve Özel Gereksinimli Çocuklar Müzik Eğitimi
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi - Ankara - Türkiye

ALAN EDITÖRLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Akfırat - Özel Eğitim - Yeditepe Üniversitesi - Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Gönül Ay Çalıklı - Güzel Sanatlar- Resim İş Eğitimi - Mustafa Kemal Üniversitesi - Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Ferda Öztürk Kömleksiz - Özel Eğitim – Sanat Eğitimi - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC
Dr. Yılmaz Çıracıoğlu - Serebral Palsili Çocuklar ile Dijital Sanat Eğitimi - Güzel Sanatlar Eğitimi
Hacı Bayram Veli Üniversitesi - Türkiye
Uzm. Öğr. Gör. Kerem Kaban - Dezavantajlı Bireylerle İletişim ve Sağlık Alanında Terapötik Sanat Uygulamaları
Yaşar Üniversitesi - Türkiye

EDİTÖRDEN...

Sevgili Okuyucular,

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi olarak sizlere yeni bir sayı ile merhaba diyoruz! Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nin bu yeni sayısında, sanat ve sosyal bilimlerin zengin ve çeşitli dünyasından birçok önemli çalışmayı sizlerle buluşturmanın onurunu yaşıyoruz.

Bu sayımızda, farklı disiplinlerden gelen yazarların katkılarıyla oluşturulan bir içerik sunuyoruz. Sosyoloji, psikoloji, iletişim, edebiyat, sanat tarihi ve daha pek çok alandan seçkin makaleler bu sayıda yer alıyor. Bu makaleler, disiplinler arası bir bakış açısıyla zenginleştirilmiş, çağdaş dünyanın karmaşıklıklarına ve çeşitliliklerine ışık tutmayı amaçlıyor.

Ayrıca, 3. Uluslararası Sinema Sempozyumu'na gönderilen bildirilerin hakem süreçlerinden geçerek makale olarak yayınlanmasıyla, sinema alanındaki önemli tartışmaların ve araştırmaların bu sayıda yer almasını sağladık. Sinema dünyasının dinamikleri ve sinemanın toplumsal etkileri üzerine yapılan bu çalışmaların, okuyucularımıza ilham verici olacağını umuyoruz.

Bu özel sayının hazırlanmasında emeği geçen tüm yazarlarımıza ve editörlerimize içten teşekkürlerimizi sunarız. Siz değerli okuyucularımızın da katkıları ve desteği olmadan bu başarıya ulaşamazdık.

Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi olarak, akademik dünyadaki yeni keşiflere ve ilerlemelere ışık tutmaya devam edeceğiz. Sizleri bu heyecan verici yolculuğumuza katılmaya ve dergimizin sunduğu zengin içeriği keşfetmeye davet ediyoruz.

Keyifli okumalar dileriz.

Saygılarımızla,

Prof. Dr. Fevzi Kasap

Baş Editör

Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araştırmaları Merkezi Başkanı

MAYIS 2024
MAY 2024

CİLT 3 - SAYI 1
VOL 3 - NO 1

*Değerli Rektörümüz **Sn. Prof. Dr. Ümit Hassan'ın**
aziz hatırasına ithaf olunur.*

İÇİNDEKİLER

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ÖLÜMCÜL KADIN (FEMME FATALE) TEMSİLİ; BECKY SHARP (1935) FİLMİ.....	12
Arş. Gör. Serbay Çelebi	
AFGAN YÖNETMEN ATIQ RAHIMI SİNEMASINDA ANLATI: TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLM ÖRNEKLERİNDE DİN VE TANRI MOTİFLERİ.....	28
Gülbin Aydın	
ÂŞIK VEYSEL'İN ONTOLOJİK BAKIŞ AÇISIYLA 'KARA TOPRAK' ŞİİRİ: VARLIK, HAYAT VE DOĞA İLİŞKİSİ	44
Burcu Kaya Karaduman	
FİLM YAPIMINDA BİR TERSİNE ÇEVİRİM SÜRECİ OLARAK SANAL PRODÜKSİYON VE SİNEMASAL ANLAM.....	54
Arş.Gör. Baran Kahraman	
GEÇ ORTA ÇAĞ VE ERKEN RÖNESANS İTALYA'SINDA VEBA VE SANAT	66
Dr. Öğr. Gör. Duygu Şahin	
KUZEY KIBRIS TÜRK CUMHURİYETİ'NDE GÖÇ VE EĞİTİM TEMELİNDE BİR DEĞERLENDİRME	80
Akile Tuğçe Aykulu, Funda Hoşsöz, Gönül Kendir	
LEYLA'NIN KARDEŞLERİ FİLMİNE KÜLTÜREL FEMİNİST KURAM PERSPEKTİFİNDEN BİR BAKIŞ.....	94
Dr. Öğr. Ü. Ersin Aycan, Buse Mete	
AN EVALUATION ON THE MEANING AND EXPRESSION OF ART HISTORY IN THE CONTEXT OF VISUAL LITERACY IN MUSEUMS	108
Dr. Yaşar Özlili	
PROTESTAN AHLAKTAN ENFANTİLİST ETOSA TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE REKLAMDA ÇOCUKLAŞMA: E-TİCARET SİTESİ REKLAMLARI ÜZERİNE BİR ANALİZ	124
Ar. Gör. İbrahim Kıcı	
SİNEMA VE İDEOLOJİ: DOĞULU KATİLE BATILI PERSPEKTİFTEN BAKMAK	138
Doç. Mustafa C. Sadakaoğlu	
UZAYLILAŞAN PİYASA ARKEOLOJİSİ: KÜRESELLEŞEN ARKEOLOJİDE FORM DIŞILAŞMA EĞİLİMLERİ VE YANSIMALARI	148
Dr. Serdar Özbilen	
YAPAY ZEKANIN GRAFİK TASARIM ALANINDA KULLANIMI VE ETİK SORUNLAR	164
Araş. Gör. Hacer Özyanıkoğlu	
YOKSULLUKLA MÜCADELEDE SELÇUKLU İLÇESİ ÖRNEĞİ.....	176
Dr. Tülay Batur	

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ÖLÜMCÜL KADIN (FEMME FATALE) TEMSİLİ; BECKY SHARP (1935) FİLMİ

Arş. Gör. Serbay Çelebi

Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

serbaycelebi@trakya.edu.tr

0009-0001-9248-4035

Özet

Edebiyat ve sanat tarihinde, kadın temsili ve yapısı genellikle erkek sanatçı ve yazarlar tarafından toplumsal cinsiyetiyle karakterize edilir. 19. yüzyıla kadar batı kültüründe kadın temsili, yoğun hegemonik kültürel yaratımlarla tanımlanmış, geleneksel olarak eşit olmayan cinsiyetin iktidarıyla mücadele eden bir düzlemde; erkek tarafından tanımlanan alanlar içinde ele alınmıştır. Kültürel yaratımlar ve daha spesifik olarak kadın temsilleri, erkeklerin kadınlar üzerindeki varsayılan gücü ve üstünlüğü gibi toplum tarafından kabul edilen ancak sorgulanmayan ideolojilere dayanır veya bunları yeniden yaratmaya hizmet eder. İdeolojinin işlevi, tarihin belirli bir noktasında bir toplumdaki açık güç ilişkilerini frenlemek ve bunları şeylerin doğal, ebedi düzeninin bir parçası olarak göstermektir. Viktorya dönemi edebiyatı ve sanatında kadınların temsili, kadınlık, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentiler gibi daha geniş temalarla yakından ilişkiliydi. Femme fatale, erkek egemen ideolojilere karşı bir güç sembolü olarak görülür ve normatif kadın cinselliğinin ötesine geçer. Bu yönüyle Becky Sharp (1935) ideolojik işlevin yeniden üretildiği ve femme fatale temsili ortaya çıktığı filmlerden biridir. Filmde Becky Sharp, genellikle cinsellik, manipülasyon ve güç ile ilişkilendirilir. Cinsel çekiciliği ve manipülatif eylemleriyle, seçtiği kurbanları kontrol eder ve toplumdan kopmalarına neden olarak onları iflas ettirir. Bu makale, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde, özellikle Viktorya dönemi sanat ve edebiyatında ortaya çıkan; William Thackeray'ın Vanity Fair: Kahramansız Bir Roman kitabındaki Becky karakterinde ve daha sonra Rouben Mamoulian'ın kitaptan uyarlayarak beyaz perdeye taşıdığı Becky Sharp (1935) filminde; femme fatale temsili, ideolojik bir perspektif çerçevesinde filmde görsellerle ve kitaptan alıntılarla birlikte detaylıca ele almaktadır. Bu çalışmanın amacı, film ve edebiyat bağlamında Viktorya döneminin önemli toplumsal ve tarihsel değişimlerinin izini sürmek ve bunların toplumsal cinsiyet bağlamında femme fatale inşasını nasıl etkilediğini incelemektir. Çalışma, femme fatale kavramını feminist bir bağlamda ele alırken, kadınların erkeklerin egemen ideolojisine meydan okumak için kadın cinselliğini kullanırken yine de toplumun sınırlamalarına ve beklentilerine bağlı olduklarını ortaya koymuştur. Bu makale, bütünsel olarak; film özelinde femme fatale temsili inşasını; gelişimini ve bu imgenin biçimsel ve tarihsel dönüşümlerini araştırmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Femme Fatale, Becky Sharp, Kadın, Temsil, Cinsiyet

FEMME FATALE REPRESENTATION IN THE CONTEXT OF GENDER; BECKY SHARP (1935) MOVIE

Abstract

In the history of literature and art, the representation and construction of women is often characterized by their gender by male artists and writers. Until the 19th century, the representation of women in western culture was characterized by intensely hegemonic cultural creations, traditionally struggling with the power of the unequal sex, within male-defined spaces. Cultural creations, and more specifically representations of women, are based on or serve to recreate ideologies that are accepted but not questioned by society, such as the assumed power and superiority of men over women. The function of ideology is to curb overt power relations in a society at a given point in history and to portray them as part of the natural, eternal order of things. The representation of women in Victorian literature and art was closely linked to broader themes of femininity, gender roles and social expectations. The femme fatale is seen as a symbol of power against male-dominated ideologies and goes beyond normative female sexuality. In this respect, Becky Sharp (1935) is one of the films in which the ideological function is reproduced and the femme fatale representation emerges. In the film, Becky Sharp is often associated with sexuality, manipulation and power. Through her sexual appeal and manipulative actions, she controls her chosen victims and bankrupts them by causing them to break away from society. This article examines the characterization of Vanity Fair in nineteenth-century England, particularly in Victorian art and literature, as depicted in William Thackeray's Vanity Fair: A Novel Without a Hero by William Thackeray and the film Becky Sharp (1935) adapted from the book by Rouben Mamoulian, this article examines the representation of the femme fatale from an ideological perspective with visuals from the film and excerpts from the book. The aim of this study is to trace the major social and historical changes of the Victorian era in the context of film and literature, and to examine how they affected the construction of the femme fatale in the context of gender. The study explores the concept of femme fatale in a feminist context, demonstrating that while women use female sexuality to challenge the dominant ideology of men, they are still bound by the limitations and expectations of society. Holistically, this article aims to explore the construction and development of the femme fatale representation in film, and the formal and historical transformations of this image.

Key Words: *Femme Fatale, Becky Sharp, Woman, Representation, Gender*

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet yalnızca içselleştirilmiş bir davranışlar bütünü olmayıp, bireylerin yaşamları boyunca sosyal ilişkiler içerisinde sürekli olarak yaratılmaktadır (Deutsch, 2007: s. 113). Edebiyat ve sanat tarihinde, bir kadının doğası ve yapısı genellikle erkek sanatçı ve yazarlar tarafından toplumsal cinsiyetiyle karakterize edilir. Viktorya dönemi edebiyatı ve sanatında kadınların temsili, kadınlık, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentiler gibi daha geniş temalarla yakından ilişkilidir. Kadınların sanattaki temsili, Viktorya dönemi toplumunda hâkim olan kadınlık kavramlarından ve kadınların idealize edilmiş rollerinden etkilenmiştir (Monzavi, 2021). Dönemin kadın yazarları, erkek yazarların eserlerinden etkilenmiş ve bu da kendi yazılarındaki kadın temsillerini şekillendirmiştir (Riu, 2014: s. 44). Toplumsal cinsiyet kimliği, bireylerin isteklerini ve uyumlarını etkileyebilen sosyal olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyet rolleri ve normlarından etkilenir (Powell ve Butterfield, 2003: s. 88). Toplumsal cinsiyet, kişisel, sosyal ve biyolojik nitelikleri kapsayan çok yönlü bir kavramdır. Kişisel ve sosyal nitelikler, ilişkiler, ilgiler, yetenekler, davranışlar ve fiziksel özellikler gibi unsurları içerir (Frable, 1997: s. 143). Kadının temsili ve bedeni, entrikanın, bastırılmış arzuların ve temsilin nesnesi haline gelir. Ancak, bu yaklaşımı sorgulayan feminist eleştirmenler, bir kadının bedeninin; yaratıcının ve izleyici/okuyucunun bir işlevi olduğunu belirtir. Cinsiyet kimliği, toplumsal cinsiyetin önemli bir bileşenidir ve bireyin kendi cinsiyet kategorisiyle psikolojik uyumluluk hissini temsil eder (Egan & Perry, 2001: s. 457). Cinsiyet, cinsellik ve güç arasındaki ilişkiler oldukça karmaşık hale gelir. İktidar genellikle erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyeti veya üst sınıfın alt ve orta sınıflara hâkim olması gibi mücadeleler arasında baskın olmayı dikte eder. Cinsiyet kimliği sabit bir kavram olmayıp zaman içinde evrilebilir ve uyumluluğuna ya da uyumsuzluğuna ilişkin varsayımlar değişebilir (Martin, 2016: s. 176). Bu sosyal yapıda, erkeklerin kadın cinselliğini, evde ve sanatsal yaratımlarında baskın bir güce dönüştürmesi ve üst sınıfın alt ve orta sınıf cinselliği üzerinde büyük bir hakimiyet kurması birbirleriyle paralellik kurmaktadır. Kadınların temsili, genellikle Viktorya dönemi toplumunun kısıtlamaları içinde yaşadıkları acıları ve zorlukları vurgulamıştır (Lucas & Ordeniza, 2023).

Cinsellik, kadın ve iktidar kavramları, özellikle Viktorya döneminin toplumsal (cinsel) kaosu içinde birleşerek cinsel püritenliğe, baskıya, çifte standartlara ve sansüre atfedilmektedir. Viktorya dönemi edebiyatı ve sanatında kadınların temsili, kadınlık, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentiler gibi daha geniş temalarla yakından ilişkilidir. Dönemin kadın yazarları, erkek yazarların eserlerinden etkilenmiş ve bu da kendi yazılarındaki kadın temsillerini şekillendirmiştir (Riu, 2014: s. 44). Ayrıca bu dönem hem edebiyat hem de farklı sanat disiplinlerinde; sınıf, cinsellik, etnik köken ve yaş gibi sosyal kimlik inşasının diğer yönleriyle de iç içedir (Murphy, 2011: s. 60). Viktorya dönemi edebiyatında kadınlar genellikle geleneksel rollerde tasvir edilmiş, evcimenlik, ahlak ve dindarlık gibi nitelikler vurgulanmıştır (Morin & Guelke, 1998: s. 441). Bu dönemde, cinsel söylem etkinliği üzerinde kontrol sahibi olmak isteyen erkek gücünün baskınlığı ön plana çıkarılır. Cinsellikle ilgili gerilimler genellikle cinsiyet gücü mücadelesi etrafında dönmektedir. Hangi cinsiyetin diğerinin cinselliğini kontrol edeceği ve hangisinin nihai güce sahip olacağı sorusu ön plana çıkar. Kadın karakterler, dönemin hâkim toplumsal cinsiyet rollerini ve beklentilerini yansıtacak şekilde, ev içi alanın sınırları içinde resmedilmiştir (Boucher, 2019: s. 96). Bu bağlamda, kadınlar genellikle güçlü bir savunmadan yoksun görünürler çünkü cinselliklerinin ifadesi erkeklerinkinden bağımsız değildir ve Hristiyan ve Viktorya dönemi ideolojilerinin ahlaki kompleksleri tarafından denetlenirler. Resimlerdeki kadın figürleri genellikle kadınsılığı ve güzelliği vurgulayan, zamanın standartlarına uygun bir şekilde tasvir edilmiştir (Polzella, 2000: s. 261). Kadın cinselliği, Viktorya dönemi sanat ve edebiyatında genellikle yıkıcı ve ölümcül olarak tasvir edilir. Bu tasvirler sadece seksle ilgili değil, aynı zamanda insan bilincinin derinliği hakkında hakikat arayışı olarak yorumlanır. Bu arayış, tarihsel ve sosyal bağlam ile özellikle sosyal güç ve otoriteyi kaybetme korkularıyla önemli ilişkilere sahiptir. Bu makalede, 19. yüzyıl İngiltere'sindeki femme fatale temsilleri incelenecek ve özellikle William M. Thackeray'ın *Vanity Fair* romanıyla ilişkilendirirken, daha sonra Rouben Mamoulian'ın beyaz perdeye aktardığı 1935 yapımı *Becky Sharp* adlı film üzerinde Becky Sharp karakterini; karşılıklı örneklerle femme fatale özellikleri açıklanacaktır. Kadın bedenlerinin erkekler için temsil nesnesi haline gelmesinin toplumdaki kadın kimliğinin nasıl inşa edildiğini ve yaratıcı üretkenliğe nasıl dönüştüğünü anlamak için kadınların erkek bakış açısıyla nasıl nesneleştirildiği tartışılacaktır. Bu makale, bütünsel olarak; femme fatale'in edebi ve sosyal tarih içindeki inşasının gelişimini ve bu imgenin biçimsel ve tarihsel dönüşümlerini araştırmayı amaçlamaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen *Becky Sharp* (1935) filminin söylem analizi ile çözümlemesi yapılırken filmdeki tema, karakterler, hikâyenin gelişimi, zaman ve mekânın yanı sıra karakter analizi, çekim teknikleri gibi unsurlar göz önünde bulundurularak tüm bunların Viktoria Dönemi edebiyat ve sanat hayatında kadın kimliğini ve bununla birlikte kaptan sinemaya aktarılan filmde ortaya çıkan femme fatale kavramı *Becky Sharp* karakteri ve kadın temsiline katkısı sunulmuştur. Femme fatale özellikleri açıklanırken filmdeki *Becky Sharp* karakterinin nasıl böyle bir karaktere dönüştüğü karakterin eylemleri ve yönetmenin bunu ortaya çıkarmak için hangi yöntemleri kullandığı ortaya konulmuştur. Bu analiz yöntemi izlerken; öncelikle kitaptaki Viktoria Dönemi'nin karakteristik özellikleri açıklanacaktır. Viktoria dönemindeki edebiyat ve sanat yapıtlarının özellikleri irdelenecektir. Viktoria dönemindeki toplumsal hayatın di-

namikleri içinde kadın kimliğinin nerede konumlandığı tasvir edilecektir. Daha sonra filmin ortaya çıktığı dönemde toplumsal cinsiyet normları içinde şekillenen ve bir femme fatale dönüşen Becky Sharp karakterinin neden bir femme fatale olduğu ve bunu nasıl kullandığı ortaya konulacaktır. Becky Sharp karakterinin; filmin erkek karakterlerinin Joseph Sedley, George Osborne ve Rawdon Crawley ile nasıl etkileşim kurduğu filmdeki örneklerle açıklanacaktır. Bu çalışmada ayrıca; femme fatale'in kadınsal cinselliğin eril kaygıların yaratıcı bir ürünü olup olmadığı veya patriarkal ideolojilerin sanatsal eleştirisi olup olmadığı konusunda bir bütünlüklü bir çerçeve çizilmiştir.

1. Femme Fatale Kavramı

Sınırları aşan ve geleneksel olmayan cinselliğiyle ilişkilendirilen bir karakter olan femme fatale, daha sonraları kadın kimliği ve cinselliğiyle ilgili sorulara yol açmaya başlamıştır. 19. yüzyılda cinsellik konusunun toplumda konuşulmamasının zirvesi olduğunu ve kadın cinselliğinin patolojik süreçlere duyarlı bir alan olarak kabul edildiği bir dönemde femme fatale imgesi, kadın cinselliğine atfedilen kötü çağrışımları vurgular ve bu imgeyle cinsellik kavramları, kadının kötülükle eşanlamı hale gelir. Kadınların ulusal inşa sürecine sadece sembolik olarak katılmalarına izin verilir. Gerçek alanları ise, doğal düzeni koruyarak soyunun yeniden üretilmesi ve bakılmasıyla sınırlıdır. Kadınlar bu sınırları aşmaya çalıştıklarında, iktidar ve erkekler tarafından yaratılan ve korunan uygarlık için bir tehdit oluştururlar (Berktaş, 2010: s. 80).

Femme fatale karakterinin ortak özellikleri olan etkileyici, baştan çıkarıcı, çekici, gizemli ve sapkın gibi özellikler de vurgulanmaktadır. Bu makalede; femme fatale imgesinin yaratıcılarıyla ilgili soruları da ortaya koymaktadır. Sanatçılar ve yazarlar, zamanın ruh halini doğru bir şekilde yansıtır mı, yoksa kendi eleştirilerini mi sunarlar? Kadın cinselliğinin kötü bir şey olarak tasvir edildiği düşünülürse, kadın cinsel baskısının özgürleştirilmesiyle ataerki ideolojilerin teşvik edilmesi arasında ince bir çizgi nerede çizilmelidir? Femme fatale imgesine verilen tepkiler ve yorumlar, cinsel değişimlerin ve kontrol mekanizmalarının güçlü etkilerini sergiler. Ayrıca; kadınların güç sahibi olup olmadıkları ve toplumu şekillendirme güçlerinin olup olmadığı gibi sorulara da değinilecektir. Sonuç olarak, femme fatale imgesinin kadınlar, cinsellik ve güç arasındaki karmaşık etkileşimleri ve sanatsal/kültürel üretimlerin içindeki rolü ele alınmaktadır. Savaş sonrasında ortaya çıkan anti-feminizm, toplumdaki rahatsızlıkların kaynaklarını kadınlara yükleyerek sorumluluğu onlara atma eğilimindedir. Bu ideoloji, kadınların anne rolünde yetersiz olduğunu veya evden ayrılarak çalışma isteklerini sergilemelerinin, toplumdaki sorunların temel nedenlerinden biri olduğunu iddia etmektedir (Derman, 1989: s. 34).

Baştan çıkarıcı ve tehlikeli bir kadın olan ve genellikle erkekleri çöküşe sürükleyen femme fatale kavramı edebiyat, sanat ve resimde yaygın bir tema olmuştur. Bu arketip farklı kültürlerde ve zaman dilimlerinde çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir. Batı edebiyatı ve kültüründe, erkekleri mağdur eden bir figür olarak femme fatale imajı yaygındır (Martin, 1991: s. 490). Kadınların saldırgan ve tehditkâr olarak tasvir edilmesi, femme fatale'in cinsel olarak aktif, etnik olarak ötekileştirilmiş ve tehditkar olarak tasvir edildiği Rus ve Ukrayna modernizmleri de dahil olmak üzere Avrupa edebiyatında yinelenen bir motif olmuştur (Averbuch, 2019: s. 464). Femme fatale'in Amerika'da ortaya çıkışı da sinema ya da görsel sanatlarda, edebiyatta ve operada tasvir edilmesine tanıklık etmiştir (Minowa, 2019: s. 280).

Femme fatale tipik olarak, başkalarının kararlarını ve hayatlarını etkileme gücüne sahip, genellikle önemli ölçüde olumsuz veya yıkıcı çağrışımları olan, güzel ve cinsel açıdan çekici bir kadın olarak tasvir edilir (Minowa, 2019; Xu, 2022). Bu karakter arketipi, Batı kültüründe 19. yüzyılın sonlarında görsel sanatlar, tiyatro ve erken dönem filmlerden yararlanılarak ortaya çıkmıştır (Bell, 2011: s. 638). Kara film türünün özellikle femme fatale kadın karakterinin ortaya çıkışıyla Femme fatale'in sinemadaki temsili genellikle cinsellik, güç dinamikleri ve toplumsal cinsiyet rolleri temalarıyla iç içe geçmiştir (Farrimond, 2012; Goss, 2020). Dahası, femme fatale, sömürge kaybı, siyasi krizler ve kadınsı bağımsızlığın yükselişinden etkilenen eril kaygı ve korkuların bir izdüşümü olarak görülmektedir (Cuzovic-Severn, 2017: s. 35). Çağdaş Çin kara filminde, femme fatale de dahil olmak üzere kadın karakterlerin trajik duyarlılıkları merkezdedir (Liu, 2023: s. 320). Femme fatale temsili, modernite, politika ve psikoloji temalarını araştıran modern yorumlarla zaman içinde gelişmiştir (Moraes, 2017: s. 25). Dahası, femme fatale kavramı sinemada toplumsal cinsiyet, kimlik ve güç dinamikleri konularıyla kesişmektedir (Bakır ve Onat, 2015; Pastor, 2013).

Çağdaş sinemada femme fatale, geleneksel toplumsal cinsiyet normlarına ve beklentilerine meydan okuyan zorlayıcı ve karmaşık bir karakter olmaya devam etmektedir (Holdier, 2021: s. 110). Femme fatale'in modern yorumları genellikle stereotipleri yıkar ve değişen toplumsal değerleri yansıtan incelikli tasvirler sunar. Karakterin kalıcı cazibesi ve karmaşıklığı, femme fatale'i sinematik hikâye anlatımında zamansız ve büyüleyici bir figür haline getirmektedir.

2. Ölümcül Kadın Becky Sharp

İngiltere'de 1811'den 1820'ye kadar süren Regency dönemin etkisi belirleyici olmuştur. Kral George III adına hareket eden Prens Regent'in yönetimi ile karakterize edilmiştir (Smith & Stannard, 2016: s. 293). Bu döneme moda, sanat ve toplumsal normlardaki değişimler de dahil olmak üzere önemli sosyal ve kültürel değişimler damgasını vurmuştur.

Bu dönemde, yaşamın çeşitli yönlerinde müzakere ve özgünlüğe odaklanılmış, bu da dönemin gelişen değer ve tercihlerini yansıtmıştır (Smith & Stannard, 2016: s. 293). Viktorya toplumu Londra’da aşırı kalabalıklaşma, fuhuş, düşük ücretli işçilik ve yeni sosyal sınıf sistemi içinde eşitsizlik gibi sorunlarla karşı karşıya olmuştur.

Regency döneminde, toplumsal normlar ve beklentiler kadın kimliğini büyük ölçüde etkilemiştir. Kadınlar genellikle geleneksel cinsiyet rolleri tarafından kısıtlanmış, bağımsızlık ve kendilerini ifade etme fırsatları sınırlandırılmıştır. Bu dönemde toplumsal cinsiyet rollerinin tasviri, kabul edilebilir davranış ve ahlak algılarını önemli ölçüde etkilemiştir (England, 2011: s. 7-8). Regency döneminde İngiltere’de kadınlara ve erkeklere farklı roller ve beklentiler yüklenmiştir. Kadınlar öncelikli olarak ev içi alanlarla sınırlandırılmış, eş ve anne rollerine öncelik vermeleri beklenmiştir (Greene & Robbins, 2015: s. 410). İngiltere Kilisesi’ndeki din adamları ayrımcılıkla karşılaşmış ve Hristiyan teolojisi içindeki kutsal rollerini dengelerken ayrımcı bir ortamda yol almışlardır (Greene & Robbins, 2015: s. 409). Bu zorluklar, kadınların kimliklerini geleneksel beklentilerin ötesinde ortaya koyarken karşılaştıkları güçlükleri vurgulamaktadır. Bu dönemde toplumsal cinsiyet temsili, toplumsal yapıya derinlemesine işlemişti ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği yaygın bir sorun olmuştur (England, 2020: s. 117).

Becky Sharp Vanity Fair’in yayınlandığı 1840’ların sonlarına gelindiğinde, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik bazı ilerlemelere rağmen, önemli engeller kadınların haklarını ve fırsatlarını engellemiştir (England, 2020: s. 117). Kadınların kilise ve akademi gibi çeşitli sektörlerde karşılaştıkları mücadeleler, Regency döneminde kadın kimliklerinin karmaşıklığının altını çizmiştir (Greene & Robbins, 2015). Romanın hem okuyucuları hem de karakterleri tarafından deneyimlenen kadın kimliğindeki karmaşık tutum, Beck’nin kendine has oluşu ile eylemlerinin sonuçları arasındaki tutarsızlık nedeniyledir, bu da onun hoş imajının sorgulanmasına neden olur. Filmde görünürde bir masumiyet ve zarsızlık sergilerken, gerçek doğası ve niyetlerinin ne olduğu hiçbir zaman net değildir: Becky’nin çözülmesi gereken sonsuz bir çelişki olduğu görülebilir ve bu da ona yönelen tüm yargıların geçerliliğini zayıflatır.

Hiç şüphe yok ki, Becky ahlaki olarak sorgulanabilir, ancak her birey çevresinin bir ürünü ise, o zaman gerçekten ahlaki olarak sorgulanabilir olan, onun yaşadığı toplumdur ve bu da sonunda onun eylemlerini ve tutumlarını etkiler. Bu standartlara göre Becky, bir kadın olması, babasının iflas etmiş bir ressam ve annesinin bir Opera dansçısı (her iki mesleğin de itibarsız ve ahlaki olarak bozulmuş kabul edilen meslekler) olması nedeniyle düşük bir sosyal sınıfa doğan ve onların ölümünden sonra önemli bir serveti olmayan biri olarak üçlü bir dezavantaj içindedir. Bu nedenle Viktorya toplumunun, bir bireyin görünüşünü, onun ahlaki bütünlüğünün bir onayı olarak alması ve bununla birlikte patriarkal ideolojilere uymasını beklemesi sonucunda ortaya çıkan kendi vurgusu sonuçsuz kalır. Becky sadece durumunu tanımakla kalmaz, aynı zamanda ondan beklendiğini ve gücünü elde etme arayışında nasıl kullanacağını da bilir. Hem romanda hem filmde Becky, azmi, zekası ve cazibesi, cesareti ve zekasıyla takdir edilebilir, ancak en çok manipülatif, ikiyüzlü bir yalancı olduğu için korkulur. Becky’nin sevimli olup olmaması veya ‘iyi’ ve ‘kötü’ olması, aslında onun etrafındaki herkese karşı çekici bir ölümcül tehlike olduğu gerçeğiyle ilgili değildir, ki bu özellikle erkekler için şaşırtıcı değildir. Becky’nin sahip olduğu yukarıda bahsedilen özellikler, orta dönem Viktorya romanlarında giderek artan ideolojik olarak inşa edilen femme fatale’in özelliklerini karakterize eder. Braun’ın açıkladığı gibi, ‘orta dönem duygu romanlarında ölümcül kadın karakter, istikrarlı toplumsal hiyerarşilerin bozulmasını işaret ederken, onun toplumsal hareketliliği mevcut cinsiyet sistemlerinin yetersizliklerini açığa çıkarması çok daha az tehditkar olmuştur (Braun, 2012: s. 6). Becky, büyük zorluklara karşı mücadele ederek ve aşarak, toplumun ataerkil kültür tarafından kadınlara uygulanan geleneksel sınırlamalara karşı çıkar ve bir femme fatale figürü olarak ortaya çıkar. Femme fataleler, güzellik ve tehlikenin bir karışımını somutlaştıran çekici, süslü ve cinsel açıdan kışkırtıcı figürler olarak karakterize edilir (Minowa, 2019: s. 179). Böylece femme fatale, Viktorya döneminin estetik, kültürel ve bilimsel pratiklerini etkileyen, ilerleyici bir şekilde sosyal olarak gelişen iklimi yansıtan bir edebi ve sanatsal motif haline gelmiştir. Bu karakterler yalnızca pasif arzu nesneleri değil, güç ve eylemlilik sahibi aktif katılımcılardır (Jancovich, 2010: s. 170). Becky, aile yaşamının ataerkil yapısını altüst eder ve bu nedenle sosyal reformun bir aktivisti ve bir femme fatale figürü olarak nitelendirilebilir; ancak gerçek şu ki, o sadece biri ya da diğeridir. Dahası, davranışlarının üzerinde pişmanlık duymadığına dair açıklamalarının yanı sıra, film aracılığıyla, Viktoryalıların nesnel gerçek algılamalarına meydan okumaktadır. Becky Sharp, Vanity Fair romanındaki karmaşık ve ikircikli bir karakterdir. Görünüşte masumiyet sergileyen ancak gerçek doğası ve niyetleri her zaman net olmayan bir karakterdir. Becky’nin davranışları ahlaki açıdan sorgulanabilir olsa da onun yaşadığı toplumun değerleri ve baskıları da onun eylemlerini etkiler. Becky, bir femme fatale figürü olarak ortaya çıkar, ataerkil toplumun sınırlamalarını aşarak ve toplumsal reformun bir aktivisti olarak hareket ederek görmezden gelinen tehlikelerin bir yansımasıdır.

Elaine Showalter’a göre, ‘kadınlar evlilik dışında kendini geliştirme fırsatları aradıkça, tıp ve bilimin böyle bir hırsa sahip olmanın hastalık, garip davranış, kısırlık ve radikal bozulma ile sonuçlanacağını’ ortaya koymaktadır. (Showalter, 1990 s. 39). Bu kurumlar, kadınları ya evde ya da düşmüş olarak temsil etmeye yönelik kabul görmüş temsilleri kabul etmeye ikna etmek için çaba sarf ederken, öncelikle kadınların cinsel davranışlarına düzenlemeler uygulayarak ve ikincil olarak kadınları üreme fonksiyonları ve ev içi becerileriyle tanımladılar. Kadın bedeni, nesnelleştirilmiş ve

stereotipleştirilmiş temsillerin baskısı altında fiziksel varlığını yitirmeye başlamıştır (Şenyuvalı, 2010: s. 34). Ancak, cinsiyet rollerinin biyolojik temeline yönelik düşünce şekillerinin yeniden değerlendirilmesi ve cinsellik tanımlarının sorgulanması, kadınların cinselliğini spekülasyon konusu haline getirmeye başlamıştır. Bu dönemde, cinsiyeti tanımlayan ve inşa eden ev içi ve ev dışı geleneksel sınırlar dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Vanity Fair gibi ortaya çıkan romanlar, toplumsal sınıf ve cinsiyet üstünlüğünü belirleme alanında artan rekabet nedeniyle bağımsız kadınlara karşı karışık tutumlar ifade etmektedir. Dolayısıyla, yüzyıl ortası femme fatale, Viktorya dönemin yaşamını kaprisli ve sıklıkla gerçekçilikten uzak ideolojik standartlarıyla çelişen davranışlar üzerindeki toplumsal kaygıları yansıtmaktadır. Patriarka'nın etrafında şekillenen ahlaki değerlerin cinselliği etrafında inşa edildiği bu standartlar, bir kadını atandığı cinsiyet ve toplumsal sınıf rolü içinde tutmak için tasarlanmıştır. Jeffrey Weeks, bu durumu; 'cinsiyet hatları boyunca kategorizasyonun önemini işaret eder; diğer bir deyişle, açık biyolojik farklılıklara dayanan, ancak ideoloji ve çeşitli sosyal uygulamalar aracılığıyla pekiştirilen erkeklik ve kadınlık kategorilerinin inşa edilmesi' olarak tanımlamaktadır (Weeks, 1989: s. 5). Kültürel kurumlarda ve toplumsal söylemde katı kültürel cinsiyet engelleri, kadınların bedenleri ve zevkleri üzerinde kısıtlamalar uygulayan çok çeşitli cinselliklerin üretilmesine yol açar.

Genellikle toplumsal normların ötesinde kaos ve karanlığı somutlaştıran Ötekiliğin temsilleri olarak görülürler (Vaczi, 2014). Sinemasal temsillerde femme fatale, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine ve toplumsal beklentilere meydan okuyan karmaşık bir figür olarak tasvir edilir. Femme fatale'in filmdeki tasviri zaman içinde evrim geçirmiş, modern yorumlar kadınlık, cinsellik ve güç dinamiklerine yönelik değişen kültürel tutumları yansıtmıştır (Farrimond, 2012: s. 145). Femme fatale figürü, toplumsal cinsiyet dinamiklerini ve sosyal çıkarımları incelemek için bir merceğe görevi gördüğü Çin kara filmlerinde olduğu gibi farklı kültürel bağlamlarda yeniden tasarlanmıştır (Liu, 2023: s. 323). Ayrıca, femme fatale arketipi psikanaliz ve feminist teori de dahil olmak üzere çeşitli teorik çerçeveler aracılığıyla analiz edilmiştir. Akademisyenler, femme fatale'in erkeklerin kaygı ve korkularının yanı sıra güç, arzu ve kimliğin kesişimini nasıl temsil ettiğini araştırmışlardır (Cuzovic - Severn, 2017: s. 33). Ayrıca, femme fatale, geleneksel anlatılara meydan okuyarak ve toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerine yeni perspektifler sunarak çağdaş sinemada yeniden ifade edilmiştir (Pastor, 2013).

Buna rağmen, erken dönem kadın hareketleri, kadın bedenlerinin erkek bakışıyla nesneleştirilmesini reddederek, kadınlar için ekonomik alternatifler arayarak evlilik kurumuna saldırır. Bu hareketler, kadınları ve erkekleri bir kadının bedeninin üzerinde kontrol sahibi olma hakkı üzerinde baskılar üretmiştir. Cinsel ilişkileri geliştirmek veya evlilik dışında çocuk doğurmak veya yüksek öğrenim için bekar kalmayı seçmek gibi zorunlu seçenekler sunulmuştur. Bu hareketler, grevler, politik birlik ve yayınlarla ve broşürlerle kadınlara yönelik sıradışı yaşam tarzları olarak kabul edilen şeyleri sürdürerek aile kurumuna meydan okumuşlardır. Weeks bu konuyu; 'genel olarak eleştiri ve sorgulama, 'kadın mülkiyet haklarının reddi, kocanın karısı ve çocuklar üzerindeki yasal gücü, velayet ve vergilendirme sorunları' üzerinde yoğunlaştığını aktarmıştır (Weeks, 1989: s. 161). Endişeleri eşitlik konularının pratik meseleleriyle ilgili ve Becky, hayatını yaşama şeklini feminist sosyal reformcuların tutkulu bir şekilde karşı çıktığı aynı kuruma dayanarak değiştirme eğiliminde değildir. Tam tersine, cinsel açıdan özgürleşmeyi ilan etmek ve uygulamak yerine, evlilik kurumuna tutunmuştur. Feminist sosyal reformcuların kaçınacağı cinselleştirilmiş erkek bakışına bağımlıydı ve bu bakışı kendini çekici kılmak için kullandı. Filmde ve romanda; Becky, bir kadın olarak kararlarının, eylemlerinin ve bedeninin kontrolündedir, ona karşı çıkan hiçbir şeyden korkmaz ve hiyerarşileri ve toplumsal düzeni koruyan güç yapılarından faydalandığı şeklinde yansıtılmıştır. İyi bir eğitim ve saygın davranışlar sergileyen Becky Sharp'ın özellikle femme fatale'nin bir türünün bir ev içi ideal kılıfına tamamlanarak, entrikalarını planlamak için fırsatlar sağlamaktadır. Filmde Becky, evin cinsiyete uygun olmayan ideolojilerini altüst ederek, evi baştan çıkarmanın verimli bir zeminini kullanarak ve aslında beklenen imajı kendi kişisel ajandasını gizlemek için bir kılıf olarak manipüle etmektedir.



Görsel 1. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)

3. Becky Sharp Film Analizi

Filmde kronolojik olarak olaylar silsilesi içinde; Becky, dışı cazibesiyle zengin bir erkekle evlenme şansını güçlendirmek için soylu evlere (ironik bir şekilde davetle) girebilen etkin bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Stratejik psikolojik ve davranışsal baştan çıkarma, sosyal hareketlilik ve kontrolü sağlamak ve ekonomik ilerleme için önemli bileşenlerdir ve cinselliği gücünün önemli bir kaynağı olur, sadece kendi odaklı planlarında başarılı olmakla kalmayıp erkeklerin kadınlıkla ilgili çelişkili arzularını da ortaya çıkarır. Bu, 19. yüzyıl ortası edebiyatında bir femme fatale'in tek avantajının erkek kurbanlarını tehdit etmek olmadığını gösterirdi, ancak elbette bunun merkezi ve ana kaynağıdır. Becky, burjuva çifte standartlara işaret ederek ev içi ideolojiyi baltalamayı ve ailelerin ahlaki saflığı vaaz etmelerine rağmen kendi ikiyüzlü ihanetlerini saygınlığın kılıfı içinde gizlemelerini işaret etmeyi hedefleyen bir güçlü kadın portresi olarak çizilmiştir. Ancak tehlikeli olsa da, Becky Sharp, görünüşte pasif ve uysal olan ev kadını hakkındaki geleneksel kalıplara uymaktadır. Bu yüzden Rebecca son derece büyüleyici olan ve kolayca beğeni kazanan, toplumdaki ikiyüzlülüğü ortaya koyan dişil bir karakter olarak sunulmuştur. Bayan Pinkerton'un akademisinde genç yaşta toplumsal kuralların yüzeyselliğini ve onları takip edenlerin sınırlarını fark eder ve beklenen davranışın manipülasyonunun onu ne kadar ileri götürebileceğini anlar. Bu nedenle, kendini 'kendisinden daha bin kez daha zeki ve çekici' olarak gören diğer zengin ve statü sahibi kızlardan daha özgür olmaya karar verir ve kendisi için hareket etmeye ve gelecek için bağlantılı planlar yapmaya başlar (Thackeray, 1848: s. 19).

Viktorya toplumu erkekler tarafından domine edilmiştir, otorite ve düzeni temsil ediyordu (farklı ailelerin baba figürleri aracılığıyla açıkça anlaşılan); bu nedenle bu erkek egemen toplumda bir kadın olarak yoksul bir yetimden saygın bir zengin kadına pozisyonunu değiştirmek için öncelikle erkekleri ve bazen kadınları etkilemelidir, onların beğenisini ve değerli olduğuna ikna etmelidir. Bunun için özünde iyi bir itibar olması kaçınılmazdır; ancak fiziksel olarak çekici olmak da bir eş için göz ardı edilemez bir kavram değildir, filmde Becky, özellikle hedeflediği sosyal sınıflarda erkeklerin gösteriş tutkusunu ele almaya çalışan bir kadın karakter olarak altı çizilmektedir.

Filmde anlatıcı, onu tanıtırken Becky'nin görünümünü hakkında önemli bir yorum yapmaz, sadece küçük ve narin vücut yapısı, solgun cilt ve kum rengi saçları hakkında kısa bir açıklama yapar. Bu nedenle, alışılmışın dışında bir tehdit olarak algılanamayacak şekilde geleneksel inançlarla oynarken, Thackeray onu oldukça kırılğan, çekici ama güzel olmayan bir kadın olarak tanımlar.

Ev içi ideolojiyi alaya alır ve Viktoryalılar arasında korku ve kaygılara yol açan cinsel farklılıkların belirsizliklerini artırır. Bununla birlikte, gözlerine vurgu yapar; 'genellikle aşağı bakardı: yukarı baktıklarında çok büyük, tuhaf ve çekicidir' (Thackeray 1848: s. 16). Becky'nin gözlerine sürekli olarak atıfta bulunulması tesadüf değildir: sadece potansiyeline değil, aynı zamanda ortaya koyduklarının da altı çizilir. Chiswick Mall'a katılmadan önce sarhoş bir ressam babayla ve opera dansçısı bir annenin yanında yaşayan yaşam tarzı, ona ona atfedilenden daha fazla erkeklerle başa çıkma deneyimi kazandırmıştır, çünkü 'birçok esnafı güzel huylu hale getirmiştir' (Thackeray 1848: s. 17). Filmde Becky'nin davranışları, masumiyeti ve anlatıcının onun eylemleri için sunduğu gerekçeleri baltalayan bilinçli ifadelerini ve kurnaz gülüşlerini bir kez daha ortaya çıkarmaktadır. Becky'nin cazibeyi kullanma fırsatlarını tanıyabilmesi, okulda bile manipülasyon sanatını pratiğe koymasına yol açmıştır. İlk hedeflerinden biri (başarısı sonucunda Becky'nin sonunda alacağı birkaç evlilik teklifinden ilki Rahip Bay Crisp'tir, o da 'kiliseden okul sırasından okuma masasına kadar uzanan bir bakışla öldürülmektedir' (Thackeray 1848: s. 16).

Nead, 'ideal kadınlık özelliklerinin bir kadının normal biyolojik gelişimi sırasında doğal olarak geliştiğine inanılırdı, bunlar arasında doğal zayıflık ve kırılganlık da yer almaktadır, bu nedenle fiziksel zayıflık saygın kadınlığın bir işaretiydi' (Nead, 1988: s. 29) diye belirtmektedir. Ayrıca, Nead'in belirttiği gibi, 'bilim ve kültürün işleyişi yoluyla belirli bir tarihsel kadınlık inşası doğal ve evrensel gibi görünmüş, işlerin kaçınılmaz bir şekilde olduğu gibi görünmüştür' (Nead, 1988: s. 27). Sonuç olarak bilimsel doğrulama yoluyla kadın kimliği hakkında sorgulanmadan kabul edilen kavramlara yol açmıştır. Ancak bu (yüzün güzelliği ve bedeninin uysallığı) aslında bir kadının fiziksel cinselliğinin kaynaklarıdır. Klasik güzellik imgesiyle karşılaştırıldığında, fiziksel olarak zayıf olan Becky Sharp, güçlü erkeklerin ve kadınların tehdidini hafife almalarına neden olmaktadır. Güven kazanmak için kültürel olarak kırılgan kadın ideallerini uygulayarak, Becky erkek ve kadın potansiyel talipleri büyüler ve manipüle eder. Becky'nin uysal ve bakire görünümü, hesaplanmış sözlü ve fiziksel davranışıyla pekiştirilmiştir. Örneğin, çocukluk mücadelelerine ilişkin hikayeleri kullanarak kendini mağdur göstermesi, cehaletinden kaynaklanan eğilimleri ve tanıdığı ürünleri suçlaması (Hint baharatlı yemekler hakkındaki kafa karışıklığı), uysal duruşlarının ve fiziksel temasının (ellerin nazik sıkıştırılması) önceden planlanmış pozları belirgindir.

Çekingenlik ve korku gibi kadınsı duyguların dramatize edilmiş jestleri (stratejik olarak göz temasından kaçınarak), hepsi bir araya gelerek kendini erkeklerin sempatisini uyandırabileceği durumlara koymakta, cinsel gerilim yaratmakta ve sonuç olarak cinsel arzuyu tetiklemektedir. Becky, ideolojik cinsiyet rollerini fark edilmeden manipüle etme konusunda yetenekli olduğunu göstermektedir ve çekici görünümü ve dışarıdan görünen saygı ve itaatkârlığın yanı sıra, onlara ilgi duyduğunu ve onlar için yararlı olduğunu kanıtlama yeteneği sayesinde yükselen sosyal hareketlilikten kaynaklanan faydaları elde ederek, ev kadınıyla ilgili Viktorya ideolojisini içselleştirerek erkek hayranlardan ilgi beklemeyi teşvik etmektedir. Başka bir deyişle, Becky, burjuva sınıf sisteminin tiksintisini duymakta ve femme fatale gibi, çekiciliklerini artırarak, aynı zamanda dışarıdan saygı ve itaate dayalı bir görüntüyle kendini, kendisine bağımlı olacağı insanlara karşı ilgili ve yararlı olduğunu kanıtlamak durumundadır. İdeolojik cinsiyet rollerini fark edilmeden manipüle etme başarısına sahip olması ve çekici bir kişiliğe sahip olması nedeniyle hem filmde hem de kitapta Becky nadir ve tehlikeli bir kombinasyonu temsil etmektedir.

Hırslı Becky Sharp, bencillik (kibir, kaprislilik, aldatma, özgecilik) özelliklerini tam anlamıyla temsil eder ve bu nedenle sadece görünüşlerin artması, sosyoekonomik konumunu yükseltmesi ve çıkarlarını ilerletmesi amacıyla ev işlerini yapar. Joseph Sedley ile evlenme planı işe yaramadığında tam olarak hazırlanmış yedek planları vardır. Sayısız evlilik teklifi almasına rağmen, kocasını seçerken dikkatli davranır ve duygusal bağlar onun için hiçbir zaman önemli olmadığını görmekteyiz. Becky'nin kendi cinsel arzularının olup olmadığı belirsizdir, çünkü davranışları hiçbir zaman açık veya doğrudan cinsel içerikli değildir. Ancak bu, kadının cinsel kimliğinin etkilerinden habersiz olduğu anlamına gelmez; çünkü erkeklerin kadın cinselliğinin gösterimlerine karşı zayıflıklarını bilerek hareket ettiğini gösteren bilgiye sahip olduğunu gözlemleriz. Kendini, zarif kadınsı görünüm ve erdeme uygun davranışın sömürülmesiyle ifade eder. Bu, fiziksel baştan çıkarıcılıkla deney yapması ve cinsel baskının erkeğin üzerindeki etkileri konusunda kazandığı bilgiyle açıkça ortaya konulur; bu da onda kör, takıntılı bir istekle sonuçlanan kadının elindeki cinselliği fethetme arzusunu doğurmaktadır. Cinsellik; fiziksel, psikolojik ve/veya davranışsal bir temsil aracılığıyla kendini gösterebilir. Bunun sonucunda da cinsellik, kadının bedeninden veya toplumsal yapısından kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir veya bir tepki (fiziksel) veya içgüdüsel bir yanıt olarak (zihinsel ve fiziksel) ele alınabilir; bu da kadının doğasının ve tehdit altındaki erkeklik duyarlılığının ve buna bağlı tepkisinin cevapsız kalan sorularını vurgular.



Görsel 2. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)

Oynamakta olduğu 'kısmen ulaşılmaz' taktiği, onu romanın erkek karakterlerinin birçoğu için Becky'yi erkekler tarafından arzu nesnesi haline getirir; çünkü erkekler onunla ilgili olduğunda uzun süren gizemli bir hava sunulmaktadır. Aynı zamanda, bu ilerlemelere karşı gerçekten ilgisiz olduğunu (çünkü kimseyi istemez, ama ona fayda sağladığı için öyleymiş gibi davranır) ortaya koyar ve toplumun maskülen idealleri, saygınlık ve kur yapma kavramlarının eksikliklerini açığa çıkarmaktadır. Becky'nin Joseph'u baştan çıkarması tamamen plan dahilindedir: öncelikle, onun sevgili kız kardeşinin güvenini kazanarak Joseph hakkında değerli bilgilere sahip olur (ve tam tersi) ve ayrıca Amelia'ya olan sevgisi ve Joseph'e olan 'çekiciliği' ile ailesinin güvenini kazanır; ikinci olarak, sıkıcı şakalarını 'samimiyet ve kararlılıkla' gülerken teşvik ederek ve Hindistan'dan gelen hikayelerine etkilendi gibi davranarak onu cesaretlendirir, ancak ahlak ve niyetlerini tehlikeye atacak herhangi bir açık düşünceli davranışta bulunmaz. Flört taktiklerini kullanmak yerine mütevazılık ve tatlı bir çekingenlik sergiler ve bu, Joseph'i büyüleyen bir özelliktir. Kendi finansal gücü olmadığı halde, onun ve babasının bununla ilgilenmediği (sadece siyah değilse) bir yoksul hükümet dadısını kurtarmasıyla (ve ailesini) ekonomik bir kriz sırasında elde edeceği kahramanlık hissine aldırmadan Joseph'in kocası olarak kabul etmek için ailesini kandırmak Becky için doğaldır. Becky'nin Sedley ailesini aldatması, yüzünde sürekli tekrarlayan bir gülümsemeyle okuyucunun güvensizlik hissi uyandıran yüz hatlarının tutarlı temsili tarafından güçlü bir izlenim uyandırmasına sebep olarak femme fatale figürünü güçlendirdi. Filmdeki teklif gecesinde, Joseph gerçekten en kötü haliyle, gücün havasını alır, aşırı yemek yer ve şampanya içerken, kendine ve partisine olumsuz dikkat çeker. Bu, George'un Howard'ı alaycı bir şekilde alay ederek saçma davranışını ve onun hırslarını ve kararlarını sorgulamasını sağlayan mükemmel bir fırsat olmuştur. George'un, Becky'nin Joseph'la evlenmesini uygun bulmadığını düşünmesi, çünkü Joseph'un saygınlığının etkileneceğini düşündüğünde, Joseph tarafından saygı görür. Bu sonunda Joseph'e bir teklif yerine utandırıcı bir şekilde Cheltenham'a kaçmasına neden olur. Joseph'un Becky'ye yardım etme isteğiyle George'un veya daha doğrusu toplumun Becky'yi ortadan kaldırma isteği arasındaki fark, Joseph'un davranışı ve Sedley'lerin onun hemen ayrılışını onaylamasıyla açıkça ortaya konulmuştur.

George'un toplumsal statüsü, onun onu yansıttığı gibi değildir. Kendini gerçek bir beyefendi olarak görür, yakışıklı ve parayla ve lüksle doğmuş olmasına rağmen soylu bir kanı yoktur; bu yüzden dış görünüşü ve projeksiyonu, onun gerçek bir 'beyefendi' olduğunu diğer insanlara kanıtlamak için son derece önemlidir. İlginç bir şekilde, doğum hakkıyla aristokrasi artık bir 'beyefendi' için kabul edilebilir tek düşünce değildir. David Cody'ye göre, 'sanayi ve ticaret elitleri, aristokrasiden gelen muhalefet karşısında, giderek artan servet ve etki sonucu kendilerini doğal olarak beyefendi olarak göstermeye çalıştılar. Diğer Viktoryalılar da meslekleri sayesinde beyefendi olarak kabul edildi (Cody, 2014). Bu durum George'da sürekli bir zihinsel baskı yaratmış ve değişikliklerden dolayı ideal dışı (ve erkek) olmak gibi kültürel ideolojik standartların (ve erkek için asker, eş olmak gibi hedeflerin) birçoğunu etkilemiştir. Dış benliğini süslediğçe, içeride boş ve gerçek duygulardan (sevgi, suçluluk) yoksun olduğu, hırslarının bütünlüğünü inkâr ettiği bir kişi olmuştur. George, ün ve servetin dikkatini çeken biri olduğunda, Becky burjuva çevresi arasında popülerlik kazandığında, dikkatini ve arzusunu yakalar. Becky'yi General Tufto gibi asil insanlar arasında görmek, George'un Becky'yi yeniden değerlendirmesine (Becky'nin de onu yeniden değerlendirmesine) ve onu kabul etmesine neden olur. Çünkü toplumda önemli olan herkesin yaptığı gibi, karakterini hiç düşünmeden ve nihayetinde onu arzulamasına yol açar. Çoğunlukla ona yasal olarak sahip olamayacağı için, her ikisi de o dönemde evli olmalarından dolayı farklı bir çerçeveye çizilmektedir.

Filmde; Becky'nin becerikliliği, nazik kadınların tespit edemeyeceği ancak erkeklerin direnmesi zor olan bir isteği tetikler. Ayrıca, kadın kahramanın bedeni, romanın merkezi gizeminin somut bir göstergesi olarak gücü simgeler ve erkek kahramanın bastırılmış arzusunu işaret eder. Erkeklerin arzularını kontrol ederek ve gerçek kimliğini gizleyerek, kadın ölüm meleşini cinselliğini gizlice kullanarak egemen ve ast gruplar arasındaki ikili karşıtlıkları bozar ve erkek kurbanını güçsüzleştirir. Becky'nin saldırganlığı, George için ne kadar yıkıcı olursa olsun, onun içinde ona cinsel olarak takip etme isteği uyandırır, ancak bu cinsel takip, onun için bir kez daha çok ihtiyaç duyulan bir öz-doğrulama görevi görür. Cinsellik arzuyu başlatan şeydir ve Foucault'ya göre, arzu olduğunda güç mevcuttur (Foucault, 1990: s. 81). George'un Becky'e olan çekimi, kendisini kanıtlama ihtiyacından kaynaklanır; çünkü o, onun kişisel başarısının seçkin ve en değerli varlıklarını reddeden kadınsı rolünün (ve böylece ima edilen erkek cinselliğinin) ve sosyal itibarının sömürsüdür. Beyefendilik için gereken özelliklerdeki değişiklikler, ahlakın artık etkili bir bileşen olmaktan çok servetin önem kazandığı anlamına geldiğinden, George, Becky'nin tuzaklarına daha duyarlı hale gelmesine neden olur. Bu, yüzeysel olarak doğrulanabilecek ve görünüşlerce kabul edilebilecek başka bir faktördür, bu da ona kendi cinselliğini keşfetme alternatifleri sağlar. George için cinsel üstünlüğü diğer insanlara, kendi evliliklerine rağmen gerçekçi bir tutkuya boyun eğmeleri konusunda anlaşmaları olmuştur. İronik olarak, tam da 'serveti' yüzünden Becky onu dikkatini dağıtması için etkilemeye başlar, böylece daha sonra bahsedilen bir karakter olan Rawdon, onun parasını kumar oynayarak kazanabilir. Onun cinsel reddi, cinsiyete dayalı klişelerin yerine cüzdanın boyutuna bağlı olmuştur ve o da umursamazca kaybediyordu, umutla onu etkileyebileceğini ummasına neden olmaktadır. Becky'nin bugüne kadar başlattığı baştan çıkarmalar, motivasyon ve yaklaşımda farklı olsa da, görünüşte başarısız olsalar da, gerçek bir maceraperest olan Becky, kurduğu tuzakların ve zaman zaman başarılı taktiklerinin gelişiminden ve heyecanından

keyif alır.

Bu konuda Bram Dijkstra 19. yüzyıl kültürü tarafından beslenen bir düşünceye dikkat çeker hem sosyal alanda hem de cinsel ilişkiler alanında gerçekten anlamlı olan tek zevkin, başkaları üzerindeki güce sahip olmak, başkalarının hayatlarını kontrol etmek olduğunu ortaya koymaktadır. (Dijkstra, 1986, 116). Bu, Becky'nin motivasyonlarının ve baştan çıkarıcılık yöntemlerinin özünün doğru bir tanımıdır, ancak eril bir kavramı tasvir ettiği gerçeğini ortaya koyarak cinsiyete dayalı stereotiplerin reddini daha da kanıtlar. Becky, güç ve sosyal tanınma için çabalar; ancak insanların 'kontrolü', veya daha doğrusu, onları manipüle etmesi, toplum tarafından fark edilmez, ki bu da onun kimseye güvenmediği ve kimseye önem vermediği anlamına gelmektedir.



Görsel 3. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)

Becky'ye göre, insanların manipülasyonu, onları uzun vadeli hedefleri için kukla olarak kullanması nedeniyle büyüyen öldürücü imajını simgeler, bu da ona nihai tatmini ve sonsuz zevki sağlar. Toplum tarafından görülmediği için, saygın toplumdan gizli arzular saklar, bu, film boyunca sürekli olarak bir kadın olarak çifte bir hayat yaşayan bir kadın olarak Becky tarafından benimsenir. Joseph'i baştan çıkarmak için motive edici gücü istikrarlı bir evlilik gereksinimidir ve ona karşı baştan çıkarması tamamen stratejik ve ikiyüzlü olsa da, sosyal hareketlilik arayan kadınlar arasında nadir görülen bir eylem olarak ortaya koyulmaktadır. Joseph'a karşı duyguları olmamasına rağmen, onu tatmin etmeye ve onu mutlu etmeye isteklidir, hatta bu sadece geçici, yüzeysel bir dönem olsa bile geri durmaz. Dışı zayıflığı, uysallığı ve saflığı temsil eden stereotipleri kullanarak görünümünü ve davranışını manipüle ederek Sedley ailesinin onayını kazanmak için kullanır. Ancak Becky'nin tatlılığı başka türlü kanıtlanamadan Joseph kaçır.

George'u baştan çıkarma nedeni, matrimonya kazanmaktan daha önemli değildir, çünkü George'un ekonomik yenilgileri yoluyla sadece uygun bir yaşam tarzını sürdürmek ve kişisel tatmini, George'un daha önce kişisel yaşamına müdahalesi nedeniyle intikam olarak elde etmektir.

Kadın içgüdü, onun ilk aşk yolculuğunun başarısını engelleyen kişinin George olduğunu söyler ve buna göre ona değer verir' (Thackeray 1848: s. 174). Becky'nin kişiliğinin farklı özelliklerini, örneğin kurnazlığını (özellikle düzenlerde ve konuşmalarda), aç gözlülüğünü (zenginliğin maddi göstergelerindeki zevkini kanıtlayan), duyarsızlığını ve hırslı ve kinli doğasını düşündüğümüzde, intikam dolu bir komployu kurmaya muktedir olabileceğine ve femme fatale olduğuna dair inancımızı tazelemektedir.

George'nin gururuyla deney yaparak onu destekleyen ve onu söndüren şekilde, baştan çıkarması öncekine göre ahlaki bozulmadan daha az özgürdür, çünkü daha fazla psikolojik derinlik ve sonuçları vardır, önceki eylemleri empatik veya sempatik bir bakış açısından değerlendirildiğinde affedilebilirken, George'un mirasının kaybı, kendini göstermeye yönelik mantıksız bir şekilde kalan parasını savurmasına (ki bunda Becky'nin rolü ve etkisi vardır) ve kibirinin bir göstergesi olan kumar tutkusuna (aynı zamanda kibirinin bir göstergesi), buna ek olarak kaybetmeyi inkar etmesi ve intikam talepleriyle birlikte gelmesi, onun servetinin ve itibarının daha da azalmasına yol açmaktadır. George, askeri pozisyonu ve dayanıklı evliliği aracılığıyla itibarını bir nebze korur, hemen hemen parasız olmasına rağmen, düşüncesini simgelemek amacıyla elde edilen ve George tarafından sürdürülen şeylerdir. Bununla birlikte, Becky açıkça bir içerlemiş bir figür olarak ortaya konulmaktadır. Bunun önemli bir örneği Becky'e okul tarafından bir hediye olarak verilen Johnson sözlüğünü arabaya binerken pencereden fırlatmasıdır. Bu eylem, baskı altına alan kurumlara duyduğu özgürlük ihtiyacını ve öfkesini ortaya koymaktadır. Amelia'nın adına duyulan kıskançlık, çiftin Becky ile yaşadığı sakar önceki karşılaşmalardan zaten kaynaklanmaktadır. Ancak, bir Viktorya eşi olarak beklenildiği gibi, Amelia durumun gerçekliğini göz ardı etmeyi seçer ve 'çok fazla şey söylemedi veya kıskançlığıyla onu rahatsız etmez, sadece mutsuz olur ve bunun üzerine özel olarak aşağılık şekilde inler' (Thackeray, 1848: s. 354). Thackeray, Amelia Sedley'nin

karakterizasyonunda ve tasvirlerinde kadınların 1840'larda oynadığı karmaşık rollerin üzerine düşerek, kadınların sınırlama ve pasifliğin zararlı etkilerini vurgulamaktadır. George'ya duyduğu sevgi, onu körleştirecek kusurlarını ve ihmalkarlığını görmezden gelmesini sağlar ve onu mutsuzlukla dolu bir kadın haline getirir, çünkü Amelia, George'un kusurlarını açıkça tanımamasına rağmen, onları kalbinde ve ruhunda acıların etkileri olarak hissetmektedir.

George karmaşık bir ruh haliyle savaşa gönderilir ne parası ne itibarı ne de farklı şekillerde istediği iki kadının saygısı vardır. Son bir kibarlık umuduna sarılarak savaşa gider, umutsuzca bir kahraman olarak dönmeyi ve belki de statüsünü ve itibarını yeniden tesis etmeyi umut etmektedir. Ancak, kendine adanmış olan kalbindeki tek kurşun tarafından sadece kendine yönelik bir şekilde kalbinden vurularak fırsatı elinden alınır. George, Becky'nin arzusuna ve sonrasındaki kaderine yönelik arzusunun olumsuz boyutunu hiçbir zaman fark etmeden, sevdiği yüzü yüz üstü çamura düşerek ironik bir şekilde ölür.

Becky'nin Joseph ve George'u baştan çıkarmak için kullandığı yöntemler, geleneksel cinsiyet ideolojilerini ve ahlaki kodları manipüle etmesi ve bu ideolojilerin yarattığı varsayımları sorgulamasıyla kişisel ilerleme stratejileri olarak tanımlanmıştır. Becky, erkeklerin toplumsal erkeklik beklentilerini yerine getirme yeteneklerine meydan okur ve aslında onların (ve toplumun) yetersizliklerini kanıtlar. Bununla birlikte, ekonomik refahını ilerletmek için hala zengin bir koca arayışındadır; bu da orta sınıf kadınların özgürlük ve eşitlik isteğinin baskıcı bir şekli olan sosyoekonomik bağımlılığın bir başka örneğidir. Evlilik hayatına ilişkin sorunlar, boşanma yasaları, kadınlar için eğitim ve evlilik dışında sosyoekonomik konumlarını koruma imkânı sağlayan mesleki alternatifler gibi konular üzerinde giderek artan bir endişeyi vurgulamaktadır. Ancak, femme fatale (öldürücü kadın) erkeklerin bağımlılığına yönelir ve bu nedenle onun için bir hüküm veren kadın figürü uygun olur, çünkü hegemonik güç yapısına karşı düzenlediği komplolara olanak tanır. Femme fatale gibi görünen Becky, hüküm veren tavırları kabul eder gibi görünse de burjuva kültürünün kendisini aşağı biri olarak görmesine izin vermez. Bunun yerine, daha üst düzey aristokratları (hükümdarlar gibi) baştan çıkararak, güvenlerini manipüle ederek ve mecazi anlamda burjuva ideale karşı çıkarak aileyi hiçe sayan ve ev alanını baştan çıkarmalarının temel noktası olarak kullanan bir şekilde kendini korur.



Görsel 4. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)

Becky'nin baştan çıkarmalarını detaylandırdıktan sonra, başarısız Joseph ile niyetlenmesinden sonra beklenmedik bir şekilde onu kocası olarak kabul ettiği Baronet Sir Pitt'e şaşırtıcı gelmemektedir. Sir Pitt, Becky'yi hükümdarının evine bir hükümdar olarak kabul eder ve Becky, ekonomik güvence arayışında olan Becky, Rawdon Crawley ile evlenir. Crawley gerçek bir aristokrat olup soylu bir adamın oğlu, bir askeri subay ve son derece zengin bir teyzesinin favorisidir. Ancak ne yazık ki onun yeni kocasının varlıklarını Sir Pitt'in servetine karşı ölçtüğünden sonra Sir Pitt'in daha karlı bir seçenek olacağına karar verir.

Becky, 'geçmişi değiştirilemez olan için çok fazla gereksiz ve uygunsuz üzüntüye izin vermemek için fazla kararlılık ve karakter enerjisi olan genç bir kadın' olduğu için (Thackeray 1848: s. 187), 'üzüntüsünün uygun bir kısmına adadıktan sonra, akıllıca dikkatini şimdi onun için çok daha önemli olan geleceğe çevirdi'; bu yüzden bir femme fatale olarak kendine yeni fırsatlar yaratır, yeni kurbanı ve kocası Rawdon Crawley üzerinden değişime uğramaktadır. Rawdon, Joseph ve özellikle George'un karakterleri ve motivasyonları açısından oldukça farklıdır ve kendisi gibi görünmeme konusunda hiçbir özentiyeye sahip değildir; bu farklılıklar Becky'nin kendisini ve stratejilerini Rawdon'ın karakterine uygun hale getirmesi gerektiğini ima etmektedir. Becky, Amelia'ya yazdığı mektupta Rawdon'ı başlangıçta büyük bir şıklıkla tarif eder, onun küfredme, içki içme, düello yapma ve kumar oynama gibi düzensiz davranışlarına rağmen, varlığını, cömertliğini ve otoritesini bilirkişi yapar; bu tabii ki Becky'nin yeni kazançlı fetihlere her zaman hazır olduğu anlamına gelir.

Becky'nin kadınlık kılığına ne kadar ustaca büründüğü, Rawdon'ın erkekliğinin bu sahtekarlık tarafından aldatıldığı için daha da fazla acı çektiği açıktır. Rawdon, 'çok mutlu ve boyun eğen bir evli adam' haline dönüşürken (Thackeray, 1848: s. 208) esas başarısı tamamen anlamsızdır çünkü Rawdon'un çabaladığı mutluluk tamamen sahtedir. Becky'nin gerçekten samimi ve tatmin edici olduğunu düşündüğü bir evlilik olduğu iddiası, Becky'nin eylemlerinin göründükleri basitliklerinin ötesinde başka amaçlara sahip olduğu gerçeğiyle ilgili değildir. Ev içi alanda birçok görünüşte düşünceli hareketiyle, Becky bir itaatkâr eş gibi davrandığını taklit eder; Bu kitapta; 'Onun ahır ve karargâh hikâyelerini bitkinlikle dinledi, tüm şakalarına güldü, arkadaşlarına büyük



Görsel 5. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)

bir ilgi gösterdi, onu evde beklerken tetikte ve mutlu oldu, onun için çalıp şarkı söyledi, ona iyi içecekler yaptı, akşam yemeklerini denetledi, terliklerini ısıttı ve onun ruhunu rahatlıkla sardı.' şeklinde yer bulmaktadır. (Thackeray, 1848: s. 208) Bu yüzeydeki tatlı tavrın, masumane kocasının mutluluğu ve evliliğin hayatta kalması için tamamen sahte ama gerekli olduğu açıktır. Dahası, çocuğu olması da evlilikte itaatkâr bir eşin görüntüsünü korumak için gereklidir.

Becky manipülatif biridir ve dolayısıyla kadın ve anne rolünü kendi hedeflerini ilan etmek için kullanır. Kocasını savaşa giderken Amelia'nın kalbi kırılırken, Rebecca'nın kalbi 'ne kadar korkunç' görüldüğüdür, hızla kıyafetlerini değiştirir ve pembe rengin ona ne kadar solgun görüldüğünü düşünür. Kaptan Crawley de sessizce ayrılırken kalbi acı çekerken, Becky'nin avcı içgüdüleri tekrar uyanır ve zaten tanıdık bir kurban seçer. Joseph, Becky'nin potansiyel felaketten kurtulmasına olanak sağlayacak başka bir fırsat olarak hizmet eder ve Becky'nin taktığıyla Joseph'u kolayca tuzaklarına düşürür; Joseph'u Rawdon'ın aşırı kıskançlığının kaynağı olarak tasvir eder ve kocasının zulmettiği rolünü oynar. Sözleriyle egosunu körüklerken, 'gözlerin şefkatli bakışları' ile onu rahatlatır ve aynı zamanda, 'en kötü durumda bile, geri çekilme hakkım güvendedir' diye düşünerek kendini güvende hisseder (Thackeray, 1848: s. 381).

Kocasının yokluğunda veya potansiyel olarak savaşta ölümünden bir an bile yakınmazken, ona olan bağlılığının eksikliği açıktır, özellikle Amelia'nın kocasına olan takıntılı bağlılığıyla karşılaştırıldığında bu fark ortaya çıkmaktadır. Rawdon, partilerin ekonomik refahları için kazanmak için olduğunu düşünse de Becky aslında kendi eğlencesini çeşitli flörtlerle sürdürmekte ve hediyeler almakta, Rawdon'u yeni eş rolünde memnun etmektedir. Rawdon, Becky'nin sahteliğinin farkında olsa da mağdur olduğu şüphesi hiçbir zaman uyandırmaz çünkü Becky, toplumsal kuralların mükemmelleştirilmiş bir kılığıyla onun mahremiyetlerinin yorumunu yanıltır.

Filmde; Rawdon'un yaşamındaki en 'dürüst eylemlerden' biri evlilik olmasına rağmen, Becky için hiçbir şey ifade etmediği gösterilmiştir. Becky, 'kadınların toplumunda hiç karışmamıştı' ve bu nedenle tipik 'kadınsı içgüdüye sahip değildir ve kadınların belirli görevlerini yerine getirmek için hissetmeleri beklenen 'yumuşak ana yüreği' yoktur. Evlilik, ekonomik bağımsızlığı zaten elde etmişlerse bir seçenek olacaktır. Becky'nin burjuva toplumuyla özel bir anlaşmazlığı vardı ve paradoksal bir şekilde onu açık kollarla kabul eder, çünkü ev içi alanın içinde ortaya çıkmıştır; bu nedenle, gerçekten bir aile kurmak istemek ve buna bağlı rolleri yerine getirmek dışında evlilik için alternatif bir kullanım sunmaktadır. Braun, 'evlilik dışı bir yuvadan daha fazla tehditler sunduğu için, 19. yüzyılın femme fatale'i, erkek gücüne ve cinsiyetlendirilmiş pazar ve ev alanlarının toplumsal kabulüne ek tehditler' olduğunu iddia etmiştir. Bu nedenle, bir femme fatale için evlilik umutları, feminist ideallerin tam tersine bağlıdır, çünkü karşılıklı sempati veya benzer bir ekonomik konum yoktur, ancak otonom ilerleme isteği ve arzusu vardır. Tipik bir aile portresine döndüğümüzde, evli çift ve çocuğun arkasında İngiliz manzarası bulunur. Dolayısıyla, bu metaforik bahçede Rawdon'un Becky'ye olan aşkı, kendi isteğe bağlı düşüşünün köküdür, cinsiyet ideolojileri ise toksik Viktorya dönemi çevresindeki toprakları simgelemektedir.

Femme fatale gibi, Becky cinsel arzusun nesnesi haline geldiğinde erkek egemenliğini tehdit ederek kazanır. Erkek karakterler, sosyal statüleri ve psikolojik sıkıntıları (narsisizm, öz bilinç, yanılgılar, mazoşizm vb.) farklı olsa da hepsi cinsel baştan çıkarmalarına karşı zayıflıkları olduğu için Becky'ye karşı koyamazlar. Foucault, Viktoriyenlerin cinsellik konusunu fanatik bir şekilde tartıştıklarını ve cinsel davranışın kodlanmasını, toplumda iktidarın uygulanmasının bir stratejisi olarak kullandıklarını açıklar (Foucault, 1990: s. 81). Ancak, cinsel gerilim, cinsel olarak baskılanmış erkek kahramanlar ile cinsel deneyimi olan femme fatale arasında kaçınılmaz olarak var olan ve erotik arzusun gücü hakkında bilgi eksikliği olan erkek kahramanlar için tehdit oluşturan bir durumdur. Yönetmen, Becky'yi idealize ederek bu durumu kör bir şekilde takip ettikçe, her düşünce, motivasyon ve eylem onu ele geçirme etrafında dönmesini sağlar. Victoria dönemi toplumunda aşırı ikiye bölünmüşlüğü, belirli bir sosyal gruba kabul edilmek ve ait olmak için beklenen rolleri yerine getirme ihtiyacıdır. Bu, bir kişinin kimliğinin belirlenmesi için görünümlere bağımlılığa yol açtı ve romandaki her karakter, bunun sadece saçma değil, güvenilmez olduğunu da örnekleyebilir, çünkü bir imaj ve buna uygun davranış kolayca taklit edilebilir. Becky, Viktoriyen toplumunun gerçek yaşam standartlarını, bu toplumun yaşamayı iddia ettiği standartlarla karşılaştırarak görür; böylece, kendi koşullarında bunu değerlendirebilir ve kullanabilir. Zizek, 'erkeklerin kadından duyduğu korku, kadınsı tutarsızlığın korkusu olarak ortaya çıkar. Bu durum da onları tutarsız bir çoklu maskeyle karşı karşıya getirir' diye açıklar (Zizek, 1999: s. 139). Kendisini yerleştiği toplumu sürekli olarak gözlemleyen bir femme fatale, bir bireyin zayıflıklarının toplumun mekanizmalarının zayıflıklarını yansıttığını fark eder. Bu nedenle, Becky, Viktoriyen erkek ve kadınların zayıflığı olarak tanımlanır, burada temel para ve sınıf yasaları bu toplumun kişisel zayıflıklarının kaynağı haline gelir. Narsisizm veya mazojistik zevkler aracılığıyla kendini gösteren tüm karakterler için motivasyon olan bir güç haline gelmiştir. Bununla birlikte, Rawdon, George veya Joseph, cinsiyetleri, sosyal sınıfları veya Viktoriyen toplum kurumlarının emirlerine uyum sağlama baskısını karşı koyamadıklarını görürüz. Becky, sosyeteye yönelik olarak kendi imajını manipüle ederek, bunu psikolojik travmaların veya yanılsamaların uyandırdığı uyandırıcılarla birleştirerek, fiziksel ve duygusal baştan çıkarmalarla birleştirerek, kişisel hedeflerini başarmakla kalmaz, kurbanlarını (toplumsal veya gerçek anlamda) yok etmek için de kullanılmaktadır. Özellikle, erkeklerin otorite ve gücünü tehlikeye düşüren çalkantılı durumlarla yönetilen, kurmaca baskın erkek figürleri tarafından deneyimlenen toplumsal zorluklar ve kaygılar açısından femme fatale figürü ne tür bir güç ve otorite tehlikeye düşmektedir. Bu cinsiyet eşitsizliği ve sözde erkek üstünlüğüne karşı saldırı, feministlerle ve femme fatale'lerle paylaşılan bir saldırdır.

Bu figürler arasındaki cinsiyet eğilimli ideolojilere karşı saldırıyı dramatik olarak farklılaştıran şey, isyan belirtilerinin ardındaki neden ve baskın burjuva ideolojisine karşı ilgisizliklerinin gösterme şeklidir. Femme fatale, toplumsal kodları, ev idealini ve saygın davranış biçimlerini, ona sınıf sistemi içinde daha büyük bir güç sağlayan rol oynama araçları olarak kullanırken, feminist, babacan toplumsal kodları dayatmayacak bir ev atmosferinden kaçınarak, kendini daha iyiye yönelik alternatif ve samimi yaşam tarzlarını izleyerek elde eder. Ayrıca, feminist figürün elde ettiği herhangi bir başarı, toplum ve kadınlar için olumlu değişiklikleri savunma çabalarının tükenmezliğine dayanmaktadır, oysa femme fatale, diğer karakterlerin masraflarına karşı ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Joseph Sedley, George Osborn ve Rawdon Crawley'in sonuçlarıyla açıklandığı gibi; daha önce Becky'yi esir alan hegemonik güç yapıları, şimdi onun sosyal hareketlilik arayışına yardımcı olur. Bu erkek karakterlerin, onun sosyal rollerine yönelik meydan okumaları veya bazı durumlarda bunları bile tanınamaları, güçlerini kaybettiklerini gösterir. Becky, baskıcı Viktoriyen toplumunun mağduru olarak tasvir edilemez, çünkü toplum genel olarak onun tarafından kurban edilmektedir. Kişisel kazanç için kurbanlarla oynar, onları kullanır ve sonunda atar. Ahlaki açıdan şüpheli eylemleri ve hiçbir zaman herhangi bir kötülüğü için sorumlu tutulmaması, onun fatale'liğinin derecesini kanıtlar ve Rebecca Becky Sharp'ı şüphesiz bir femme fatale, bozuk bir toplumda hayatta kalan biri haline getirir.

Sonuç

Bu çalışmada, 'femme fatale' kavramıyla ilgili çeşitli düşünceler ve analizler sunulmuştur. Femme fatale ile ilişkilendirilen Becky Sharp karakteri; genellikle cinsellik, manipülasyon ve güçle ilişkilendirilen bir karakter tipidir. Cinsel cazibesi ve manipülatif eylemleri aracılığıyla seçtiği kurbanlar üzerinde kontrol sağlar ve onları iflas ettirerek toplumdan kopmalarına neden olur. Femme fatale, erkek egemen ideolojilere karşı bir güç sembolü olarak görülür ve normatif kadınsal cinselliğin ötesine geçer. Bu çalışmada ayrıca; femme fatale'in kadınsal cinselliğin eril kaygıların yaratıcı bir ürünü olup olmadığı veya patriarkal ideolojilerin sanatsal eleştirisi olup olmadığı konusunda bir bütünlük-sel bir çerçeve çizilmiştir. Femme fatale, toplumsal reform ve feminist hareketlerle toplumsal sapkınlık arasında bir diyalektik gerçeklik temsil eder. Onun varlığı, cinselliğin ve kadın bedeninin toplum tarafından hapsettiği feminilite kavramını sorgular ve patriarkal ilkelere saldırır. Ancak, aynı zamanda kadınların toplumdaki sınırlamalarına ve beklentilerine de tabidir. Femme fatale'in oluşumunda gerçeklik, sanat ve güç arasında ilişkiler bulunmaktadır. Becky Sharp gibi filmde gördüğümüz 'mutlu son' aslında ideolojik ve psikanalitik analizlerle incelendiğinde, gerçekte kültürel dayatmalara uygun bir şekilde 'mutlu son' ile sonuçlanan bir final olduğunu anlıyoruz. Hem filmde hem de kitapta Becky, kurbanları için tehlikeli bir tehdit olarak kabul edilir. Bu karakterler, kurbanlarını manipüle etmek için görüntülerini manipüle eder ve geleneksel kadın beklentilerine uygun hareket eder. Ancak, bu karakterlerin varlığı ve eylemleri arasında bir gerilim olduğu belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada aynı zamanda; femme fatale kavramına feminist bir çerçevede ele alınarak, kadınsal cinselliği kullanarak erkek egemen ideolojilere meydan okurken, aynı zamanda kadınların toplumdaki sınırlamalarına ve beklentilerine tabi olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu durum, onun gücünün ve tehdidinin kaynağıdır ve patriarkal ideolojilerin ve toplumsal cinsiyet normlarının eleştirisini temsil eder.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Braun, Heather. (2012). *The Rise and Failure of the Femme Fatale in English Literature*. Maryland: 6-7. Fairleigh Dickinson UP.
- Derman, Deniz. (1989). Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu. Ankara, 34-35, Değişim Yayınları.
- Dijkstra, Bram. (1986). *Idols of Perversion: Fantasies of the Feminine House in Fin-de-siecle Culture*, 116-117, New York: Oxford UP.
- Foucault, Michael. (1990) *Cinselliğin Tarihi*, 81, Cilt I: Giriş. New York: Random House.
- Nead, Lynda. (1998) *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. 27 - 29. Oxford, UK: B. Blackwell.
- Showalter, Elaine. (1990) *Sexual Anarchy: Gender and Culture in the Fin de Siecle*. 39. New York, NY, USA: Viking.
- Weeks, Jeffrey (1989). *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*. 5, 161. Landon: Longman.
- Thackeray, William (1848). *Makepeace and George Saintsbury. Vanity Fair: A Novel without a Hero*. 16, 17, 19, 174, 187, 354, London: Oxford Up.
- Zizek, Slavoj. (1999) Elizabeth Wright and Edmond L. Wright. *The Zizek Reader*. 139. Oxford, UK: Blackwell.

Makale

- Arpacı, Murat. (2019). Cinsiyet, Kötülük Ve Beden: Femme Fatale İmgisinin Kültürel İnşası. *Fe Dergi* 11, No. 1, 140-154. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/federgi/issue/45889/579206>
- Berktaş, Fatmagül. (2010). "Yeni Kimlik Arayışı, Eski Cinsel Düalizm: Peyami Safa'nın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (9), 77-90. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iukad/issue/728/7863>
- Boyd, Jason. (2008). "Staging the Page: Visibility and Invisibility in Oscar Wilde's *Salome*" *Nineteenth Century Theatre and Film* 35.1 (2008): 17-47. <https://doi.org/10.7227/NCTF.35.1.4>
- Averbuch, A. (2019). The theurgy of impurity: Fin-de-race and feminine sin in Russian and Ukrainian modernisms. *The Russian Review*, 78(3), 459 - 485. <https://doi.org/10.1111/russ.12240>
- Bakır, B. and Onat, E. (2015). The transformation of the seductive woman figure in Hollywood cinema. *Uşak University Journal of Social Sciences*, 2014 (19). <https://doi.org/10.12780/uusbd.17976>
- Bell, A. (2011). Falling in love again and again: Marlene Dietrich and the iconisation of non-native speakers of English1. *Journal of Sociolinguistics*, 15(5), 627-656. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2011.00516.x>
- Boucher, A. (2019). The disembodied and the controlled: Aristocratic female bodies and the gaze in the works of Mrs Henry Wood. *Women S Writing*, 28(1), 90-106. <https://doi.org/10.1080/09699082.2019.1640936>
- Cuzovic-Severn, M. (2017). The geopolitics of Emilia pardo bazán's la quimera: femme fatale as divided feminist subject. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 8(5), 31- 40. <https://doi.org/10.1515/mjss-2017-0021>
- Deutsch, F. (2007). Reclaiming gender. *Gender & Society*, 21(1), 106 -127. <https://doi.org/10.1177/0891243206293577>
- Egan, S. and Perry, D. (2001). Gender identity: a multidimensional analysis with implications for psychosocial adjustment. *Developmental Psychology*, 37(4), 451- 463. <https://doi.org/10.1037/0012-1649.37.4.451>
- England, D., Descartes, L., & Collier-Meek, M. (2011). Gender role portrayal and disney princesses. *Sex Roles*, 64(7-8), 555-567. <https://doi.org/10.1007/s11199-011-9930-7>
- England, P., Levine, A., & Mishel, E. (2020). Progress toward gender equality has slowed or stalled in the United States. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 117(13), 6990-6997. <https://doi.org/10.1073/pnas.1918891117>
- Farrimond, K. (2012). 'be still so we can see who you are': anxiety and bisexual activity in contemporary femme fatale film. *Journal of Bisexuality*, 12(1), 138-154. <https://doi.org/10.1080/15299716.2012.645725>
- Frale, D. (1997). Gender, racial, ethnic, sexual, and class identities. *Annual Review of Psychology*, 48(1), 139-162. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.48.1.139>
- Greene, A. and Robbins, M. (2015). The price of a calling? Women clergy and work in the Church of England. *Gender Work and Organization*, 22(4), 405-420. <https://doi.org/10.1111/gwao.12101>
- Goss, B. (2020). Neoliberal-spotting: read the socioeconomic symptoms of trainspotting(1996) and t2: trainspotting(2017). *Journal of Communication Inquiry*, 45(2), 159-177. <https://doi.org/10.1177/0196859920961042>
- Holdier, A. (2021). Kierkegaard's three spheres and cinematic fairy tale pedagogy infrozen, moana, and tangled. *Journal of Religion and Popular Culture*, 33(2), 105-119. <https://doi.org/10.3138/jrpc.2018-0027>
- Jancovich, M. (2010). Ghost women: war worker, slacker and 'femme fatale'. *New Review of Film and Television Studies*, 8(2), 164-178. <https://doi.org/10.1080/17400301003700277>
- Liu, S. (2023). A research on the representational strategies of femme fatale in contemporary Chinese film-noir. *BCP Education & Psychology*, 8, 314-322. <https://doi.org/10.54691/bcepe.v8i.4346>

- Lucas, J. and Ordeniza, S. (2023). The representation of women in literature in different periods. *Technoart: Transactions on Language and Linguistics*, 2(1). <https://doi.org/10.36647/tll/02.01.a002>
- Minowa, Y., Maclaran, P., & Stevens, L. (2019). The femme fatale invogue: femininity ideologies in fin-de-siècle america. *Journal of Macromarketing*, 39(3), 270-286. <https://doi.org/10.1177/0276146719847748>
- Martin, C., Andrews, N., England, D., Zosuls, K., & Ruble, D. (2016). A dual identity approach to conceptualising and measuring children's gender identity. *Child Development*, 88(1), 167-182. <https://doi.org/10.1111/cdev.12568>
- Martin, E. (1991). Egg and sperm: How science constructed a romance based on stereotypical male-female roles. *Signs*, 16(3), 485-501. <https://doi.org/10.1086/494680>
- Monzavi, A. (2021). Gender, fashion and representation in nineteenth-century British art. <https://doi.org/10.32920/ryerson.14665572>
- Moraes, R. (2017). Femmes fatales: representation and the spectrum of modernity in films. *Revista De Letras*, 19(25). <https://doi.org/10.3895/rl.v19n24.2893>
- Murphy, B. (2011). Gender identities and discourse, 53-78. <https://doi.org/10.1515/9783110214420.53>
- Morin, K. and Guelke, J. (1998). Representation, relationship and strategies of resistance: English women travellers and Mormon plural wives, ca. 1870-1890. *Annals of the Association of American Geographers*, 88(3), 436-462. <https://doi.org/10.1111/0004-5608.00108>
- Polzella, D. (2000). Differences in male and female university students' responses to pictures. *Perceptual and Motor Skills*, 91(1), 251-258. <https://doi.org/10.2466/pms.2000.91.1.251>
- Pastor, B. (2013). Queering gender: the new & femme fatale; in almodóvar's la mala educación (2004). *Culture & History Digital Journal*, 2(1), e011. <https://doi.org/10.3989/chdj.2013.011>
- Powell, G. and Butterfield, D. (2003). Gender, gender identity and senior management aspirations. *Women in Management Review*, 18(1/2), 88-96. <https://doi.org/10.1108/09649420310462361>
- Riu, C. (2014). 'don't forget that this is how I made my living': inward focus, subjectivity and the Victorian female artist in the adaptation of anne brontë's the tenant of wildfell hall (bbc mini-series, 1996). *Brontë Studies*, 40(1), 44-58. <https://doi.org/10.1179/1474893214z.000000000134>
- Smith, D. and Stannard, C. (2016). Negotiating personal needs and authenticity. *Clothing and Textiles Research Journal*, 34(4), 287-302. <https://doi.org/10.1177/0887302x16658548>
- Vaczi, M. (2014). Dangerous relationships, deadly women: Fears and fantasies of football wives and girlfriends in Spain. *International Review for the Sociology of Sport*, 51(3), 299-313. <https://doi.org/10.1177/1012690214524756>
- Xu, J. (2022). Psychoanalysis of the concepts of lust and prudence in the context of femme fatale and fetishism. *Scientific and Social Research*, 4(12), 24-27. <https://doi.org/10.26689/ssr.v4i12.4473>

Tezler

Şenyuvalı Gülcan. (2010). 'Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi', Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 24. <https://avesis.deu.edu.tr/yonetilen-tez/f5760c4d-6c1f-4ac3-8622-ec56d8754e0/toplumsal-cinsiyet-tartismalari-baglaminda-gunumuz-sanatinda-degisen-kadin-ve-beden-imagesi>

İnternet Sayfası

Cody, David. 'Centilmen.' 19 Mart 2024 tarihinde <https://victorianweb.org/history/gentleman.html> adresinden erişildi.

Görsel ve Şekiller

- Görsel 1. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)
Görsel 2. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)
Görsel 3. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)
Görsel 4. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)
Görsel 5. Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935)

AFGAN YÖNETMEN ATIQ RAHIMI SİNEMASINDA ANLATI: TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLM ÖRNEKLERİNDE DİN VE TANRI MOTİFLERİ

Gülbin Aydın

Dokuz Eylül Üniversitesi

gulbinaydin@hotmail.com

0009-0007-2763-2947

Özet

Ülke olarak sınırlarının belirlenip, bugünkü adıyla 1747 yılında dünya tarihinde bir imparatorluk olarak varlığını gösteren Afganistan; coğrafi konumunun öneminden dolayı yaşadığı işgaller, iç savaşlarla anılmış ve bu durum günümüze kadar süregelmiştir. Son yıllarda Taliban yönetimi altında baskı ve engeller gibi her türlü zorlu koşula rağmen sanatçılar özellikle de sinemacılar; yaşadıkları coğrafyadan dünyaya ve toplumlarına bir pencere açmaya, seslerini bütün dünyaya duyurmaya gayret etmişlerdir. Bunun içinde dönem dönem sinema adına çeşitli örnekler vermişlerdir. Afganistan'da sinema, yönetsel değişikliklerle çoğu zaman ciddi kesintilere ya da yıkıma uğrasa da 1960'larda ortaya çıkan, üçüncü sinema akımına dil ve içerik olarak çok daha yakındır ve özünde bir bellek sineması olarak tanımlanabilir. Savaşın, Afgan halkı üzerindeki izlerine ve yaratılmaya çalışılan kültürel yıkıma, bir karşı duruş olarak; gerçeğin hafızasını, yaş ve cinsiyet ayrımı yapmadan yaşadıkları topluma, kendilerine ve dünyaya anlatmaya çalışan Afgan sinemacılarından Atiq Rahimi, filmlerinde özellikle ülkelerini ve kimliklerini yok ettiğini düşündüğü, Taliban'ın dayattığı İslamiyet'e ve Tanrı kavramına eleştirel bakarak, İslamiyet'teki Tanrı kavramına karşılık, geçmişteki inanç sistemleri olan Zerdüştlük, kutsal kitap Avesta ve Ezidilik ile bu inançların içinde yer alan ve İran kültüründen de etkilendikleri mitolojik kahramanlara olan aitliğin altını çizmektedir. Rahimi'nin filmlerindeki anlatı dilinden yola çıkarak yapılacak çalışmada; sosyo-kültürel bağlamda, toplumsal ve ideolojik ayrımlar çerçevesinde, betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın amacı Afgan sinemasının toplumsal ve kültürel yapısındaki inanç, din, aile ve cinsiyet ilişkilerinin işleniş biçimini incelemektir. Yönetmenin 2004 yapımı "Toprak ve Küller" ve 2012 yapımı "Sabır Taşı" filmlerinin analiz edildiği çalışmada, devlet yönetimi tarafından dayatılan İslam inancına ve onun kendi halkı üzerinde oluşturmaya çalıştığı sosyo-kültürel yıkıma karşı eleştirel bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir. Yönetmen, tanrı, iyilik, kötülük, ilahi adalet, mutlu son gibi kavramları filmlerinde çürütür, bunu da kolektif ve bireysel inanç belleği üzerinden yapar.

Anahtar Kelimeler: Afgan Sineması, Atiq Rahimi, Toprak ve Küller, Sabır Taşı, Din

AFGAN YÖNETMEN ATIQ RAHİMİ SİNEMASINDA ANLATI: TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLM ÖRNEKLERİNDE DİN VE TANRI MOTİFLERİ

Abstract

Afghanistan, which has existed as an empire in the history of the world since 1747 when its borders were determined as a country, has been associated with invasions and civil wars due to the importance of its geographical location, and this situation has continued until today. In recent years, despite all kinds of difficult conditions such as pressure and obstacles under the Taliban rule, artists, especially filmmakers, have tried to open a window to the world and their societies from the geography they live in and to make their voices heard all over the world. In this regard, they have given various examples in the name of cinema from time to time. Although cinema in Afghanistan has often suffered serious interruptions or destruction due to administrative changes, it is much more inclined in language and content to the third cinema movement that emerged in the 1960s and can be defined as a cinema of memory. As a counter stance to the scars of the war on the Afghan people and the cultural destruction that was attempted to be created; In his films, Atiq Rahimi, one of the Afghan filmmakers who tries to tell the memory of the truth to the society they live in, to themselves and to the world, regardless of age and gender, especially by looking critically at Islam and the concept of God imposed by the Taliban, which he thinks has destroyed their country and their identity, underlines the belonging to Zoroastrianism, the holy book Avesta and Yazidism, the belief systems of the past, and the mythological heroes in these beliefs, which are also influenced by Iranian culture, in contrast to the concept of God in Islam. Based on the narrative language in Rahimi's films, the study uses a descriptive analysis method in the socio-cultural context, within the framework of social and ideological distinctions. The aim of the study is to examine the way faith, religion, family and gender relations are handled in the social and cultural structure of Afghan cinema. Analyzing the director's 2004 film "Soil and Ashes" and 2012 film "The Stone of Patience", the study reveals a critical approach against the Islamic faith imposed by the state administration and the socio-cultural destruction it tries to create on its own people. The director refutes concepts such as God, goodness, evil, divine justice, happy ending in his films, and does so through the collective and individual memory of faith.

Keywords: *Afghan Cinema, Atiq Rahimi, Earth and Ashes, Stone of Patience, Religion*

GİRİŞ

Afganistan'ın siyasi tarihine ait en önemli bilgi milli Afgan devletini kuran Ahmed Şah Dürrani dönemine aittir. Öncesinde Afgan kabilelere dair çok fazla bilgi bulunmamaktadır. 1747-1793 yılları arasında "Ahmet Şah Dürrani" tacıyla bir imparatorluk olarak karşımıza çıkan Afganistan; çok eski bir kültür ve yerleşim yeri olmasına rağmen yönetsel sorunlar ve işgal edilme durumlarına göre farklı isimler almış, son olarak bugünkü ismi olan "Afganistan" ile anılmaya başlanmıştır. Afganistan'ın Orta Asya ve Hindistan arasında geçiş yolu olması yani coğrafi konumu, onu süreklilik arz eden işgal ve savaş kaderine kaçınılmaz bir son olarak götürmüştür. Neredeyse iki asır süren kraliyet döneminde Şah Mahmut ve diğer yöneticilerin kendi idarelerindeki halkla olan çatışmaları, İngilizlerin ve Rusların bu topraklardaki çatışmalardan faydalanmalarına zemin hazırlamıştır. Halkın iktidarla yaşadığı çıkmazlar ve iktidarın halkın menfaatlerinden uzak benmerkezci açıklarından faydayla oluşan işgal durumları Afgan insanın hayatında; açlık, zulüm, ezilmişlik, sefalet ve bitmeyen bir yok oluş hali yaratmıştır. Birçok orta doğu toplumunda bu durum hakimdir; varlıkları, yoklukları, aidiyetleri belirsizdir.

Rejimsel dönemlere göre insanın, sanatın, yaşamın kâh tekrar kurulup kâh bombalanıp yok edildiği, kâh unutulduğu ya da başka rejimlerce menfaatine kullanıldığı Afgan toplumu ve halkı için adalet; pek çok kası gelişmemiş kronikleşen felçli (iskeletsizdir, belleksizdir) bir uzva benzemektedir. Örnek filmleriyle araştırmada sinema dilinin ele alındığı Afgan yönetmen Atiq Rahimi, Savaşın, işgallerin ve Taliban'ın Afgan halkı üzerindeki izlerine ve yaratılmaya çalışılan bu belleksizliğe, bir karşı duruş olarak; gerçeğin hafızasını, yaş ve cinsiyet ayrımı yapmadan yaşadıkları topluma, kendilerine ve dünyaya anlatmaya çalışır. Rahimi'nin filmlerinde; savaşı düşünen erkekler, üremek ve bakire olmak zorunda olan kadınlar, parasızlığa satılan çocuklar kimliksiz ve sıradan birer varlık olarak tanımlanmışlardır. Rahimi'nin dediği gibi filmleri, "Afganistan'da bir yerde veya başka yerlerde"; benzer coğrafyalarda yaşayan ve aynı kadere mahkûm, aidiyetsizlik duygusuna sahip insan topluluklarına dönüşümlerinin öyküleridir. Halkının yaşadığı ölüm ve mültecilik arasındaki yolculuğu kişisel olarak da deneyimleyen yönetmen, yaşadığı eşik psikolojisini karakterleri üzerinde de işlemektedir. Filmlerinde nesnel gerçeklik ile kurgusal gerçekliği kendine özgü biçimde örtüştürerek iki dünya arasında buluşma yaratır.

Afganistan'da sinema yönetsel değişikliklere ve özellikle son dönemdeki Taliban yönetiminin baskıcı tavrına paralel olarak ciddi yıkımlar yaşamıştır. Bu olumsuz etkilerin izleri Afgan sinemacıların Afgan topraklarında çektikleri filmlerinin, sinemalarına dair yazılı kaynaklarının ve sinema arşivlerinin defalarca yok edilmesine sebep olmuştur. Savaş ortamında hayatta kalmayı başarabilmiş önemli yönetmenler farklı ülkelere iltica etmek zorunda kalmışlardır. Tüm bu sebep ve sonuç ilişkisine paralel olarak Afgan sinemasına dair günümüze gelen yazılı kaynakların, sınırlı ya da yok denecek kadar az ve yetersiz olduğu görülmüştür. Önemli bir sinema dilinin olduğu düşünülen Afgan sinemasının yazılı kaynak eksikliğine yapılan çalışma ile katkı sağlanması hedeflenmektedir. Bu çalışmayı özellikle Afgan sinemasının büyük bir bölümüne şahitlik etmiş ve filmleriyle kendi sinemalarına önemli katkılar sağlamış yönetmenlerinden Atiq Rahimi'nin *Toprak ve Küller* (Earth and Ashes -2004) ile *Sabır Taşı* (The Stone Of Patience -2012)" filmlerinin çözümlemesi ile yürütmek, Afgan toplumuna sosyo-kültürel açıdan bakışı çok önemli ve gerçekçi bir noktaya getirmekle birlikte çalışmanın özgün değerini de önemli ölçüde destekleyecektir. Yapılan çalışmanın Afgan sinemasına dair yukarıda bahsedilen ölçüde Türkiye'de ortaya konmuş verimli ve detaylı bir kaynak olması amaçlanmaktadır.

1. KÜLTÜREL VE TARİHSEL BELLEĞİN SİNEMASAL BELLEĞİ YARATMASI

Özellikle 1990'lardan sonra savaş üzerine bellek akışıyla paralel bir anlatım dili oluşturan Afgan yönetmenlerin; ülkelerindeki yönetim şeklini ve bilhassa da zorla dayatılan dini anlayışı eleştirdiklerini görmek mümkündür. Kısaca Afgan yönetmenler için varlıklarını yok etmeye çalışan zihniyetlerin her alanına tepki gösteren bir başkaldırı sineması oluşturdıkları söylenebilir. Zihniyet her toplumun dinamik ve canlı sentezini, terkiibini meydana getiren dinamik ve toplumun üyelerinin her birinde içkin olan hatta bu üyelerin davranışlarıyla düşüncelerini oluşturan bir olgudur. Bu nedenle zihniyet, toplumdaki üyelerin yaratımlarını

yönetir; üyelerin kendi sorunları da istek ve endişeleri de bu zihniyete göre belirip biçimlenmektedir (Tunalı, 2006: s. 99). Bu bağlamda toplumsal hafızada da zihniyetin önemli bir yeri vardır. Toplumların ortak oluşturdukları toplumsal hafıza* Halbwachs'a göre toplumlardaki tek tek bireylerle oluşturulamaz. Yani hafızanın bireysel değil kolektif bir işlevi vardır. Ona göre bireysel belleğin meydana gelmesinde toplumsal art alan ön plana çıkmakta, toplumsal çerçeve bireysel belleğin oluşması ya da korunmasında aktif rol oynamaktadır.

Halbwachs'a göre anılar bireyler tarafından toplumsal hafızanın çerçevesi yardımıyla canlanırlar (Halbwachs, 2016: s. 358). Diğer bir ifadeyle, toplum içindeki farklı gruplar, belirli bir zamanda kendi tarihsel deneyimlerini, geçmişlerini yeniden üretme yeteneğine sahiptirler. Anıların tekrarlanması arkasındaki mantığın, toplumun sürekli olarak onları yeniden üretmek için gerekli araçlara sahip olması gerçeğinde yattığı iddia edilebilir. Böylece, toplumsal düşüncede iki faaliyet biçimini ayırt etmek mümkün olabilir: Birincisi, bir hatırlama biçimi, yani referans noktası olarak işlev gören ve özellikle geçmişle ilişkilendirilen kavramlardan oluşan bir çerçeve ve ikincisi, mevcut toplumsal koşullar içinde meydana gelen bir ortaya çıkış, yani şimdiki andaki rasyonel bir faaliyet. Bu hatırlama ancak aklın kontrolü altında işleyebilir. Rasyonel talepler ortaya çıkar çıkmaz, bir toplum geleneklerinden vazgeçebilir ya da değiştirebilir. Çağdaş fikirlerin hatıralara dayanabilmesinin ve onları aşabilmesinin nedeni, eski olmasa da yalnızca belirli grubun üyeleri tarafından değil, aynı zamanda kolektifin diğer üyeleri tarafından da paylaşılan çok daha geniş bir kolektif deneyimle uyumlarında yatmaktadır. Grubun, geçmişinin karşısına koyduğu şey şu anı değil, özdeşleşmeye çalıştığı diğer grupların geçmişidir (Halbwachs, 2016: s. 358-360). Yani Maurice Halbwachs'a göre toplumsal bellek ya da hafıza, toplumu oluşturan en küçük topluluktan en tepedeki topluluklara kadar ortak bir yapıda oluşturulur ve diğer nesillere bu topluluklar aracılığıyla (aile-ulus-kuşak-cemiyet) ulaştırılır. Kolektif bir düşüncenin oluşma aşamasında büyük önem taşıyan toplumsal bellek kavramı; ortak deneyimler, aktarımla geçen anlatı araçları ve ritüellerle topluma ait bireylerde gerekli geçmiş zeminini hazırlar. Bu zeminle birlikte bireyin toplumla birleşen aitlik kimliği ve diğer nesillere aktaracağı iletişim ağı yani geçmiş ile bugünü bağlayacak olan kimlik hafızası oluşur. Ortak anısı olmayan toplumların ortak hafızasının da olmayacağını savunan Halbwachs; toplumsal değişimi tetikleyen tarihsel olayların sembolize edilerek bir öğretiye oradan da geleneğe dönüşmesiyle toplumsal belleğin geleceğe aktarılacak ortak hafıza haritasını oluşturur.

Özünde, toplumsal inançlar, kaynakları ne olursa olsun, ikili bir doğaya sahiptir. Bunlar kolektif gelenek ya da anılardır ancak aynı zamanda çağdaş bilgiden kaynaklanan fikirleri ve uzlaşımları somutlaştırırlar. Bu bağlamda, tamamen mekânsal faktörlere dayanan toplumsal düşünce de rasyonel olacaktır. Buna karşılık, toplumsal hatırlamadan yoksun bir toplumdan söz edilemez. Her birey ve tarihsel olay bu hatırlama içinde yer aldığı an, bir teori, bir kavram veya bir sembol biçimini alır; önem kazanır ve toplumun düşünsel çerçevesinde bir öğeye dönüşür. Bu hem geleneklerin hem de mevcut fikirlerin birbiriyle uyumlu olabileceği gerçeğiyle açıklanabilir; aslında, mevcut fikirlerin kendileri gelenekleri oluşturur, her biri şu ya da bu şekilde, aynı anda ve eşdeğer bir şekilde ivme kazandıkları eski veya yeni bir toplumsal yaşamı gerektirir. Bu nedenle, toplumsal düşüncenin temelde bir hatıralar deposu olarak işlev gördüğü ve tüm özü yalnızca kolektif anılardan kaynaklandığı, ancak toplumun mevcut çerçeveleri içinde işleyerek gençleştirebileceği varoluşu yalnızca belirli anıların ilerlediği sonucu çıkar (Halbwachs, 2016, s. 365-366). Nuri Bilgin de bellek ve kolektif bellek tanımlarını Halbwachs'a yakın bir çerçevede yaparken kimlik, aidiyet, tarih ve ideoloji olguları, bellek vasıtasıyla birbirine bağlandığının altını çizer. *“Bellek, kısaca, insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneğidir. İnsan bu yetenek sayesinde birikim sağlar ve gelişir. Geçmişin bilinci, bireyler için olduğu kadar, toplumlar için de söz konusudur ve bu anlamda kişisel, bireysel kimliğin yanı sıra ortak veya kolektif bellekten de söz edilir”* (Bilgin, 2007: s. 211). Grup düzeyindeki temel kimlik süreçlerinden biri kolektif hafızanın kurulmasıdır. Genel olarak, tüm gruplar, grup kimliği alanında ortak bir geçmişi vurgulama ve onu belirli bir şekilde yapılandırma yolunda ilerler. Esasen bu, kolektif kimliğin taleplerine uygun olarak tarihsel bir anlatı uydurma, kolektif bir hafıza oluşturma ve bir tarih yazma çabasını gerektirir. Geçmiş, kolektif kimlik alanında önemli bir konuma sahiptir, çünkü kolektif kimlik, tümü geçmişin mirasından, özünde kolektif hafızadan kaynaklanan “birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından,

* Kolektif bellek, kolektif hafıza veya toplumsal bellek olarak da tanımlamak mümkündür.

kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir” (Bilgin, 1994: s. 53). Ulusal, etnik veya dini toplulukların kolektif kimliklerine süreklilik ve derinlik kazandıran bir geçmişe olan özlemi, tarihsel hesapları manipüle etmenin yanı sıra gelenekleri icat ederek bu tarihi yaratma arayışlarında belirgindir. Bu durum *Geleneğin İcadı* adlı eserde Hobsbawm ve Ranger (2006) tarafından da belirtilmiştir. Hobsbawm’a göre icat edilen gelenek, açıkça veya dolaylı olarak kabul edilen düzenlemeler tarafından yönlendirilen, tekrarlayan eylemler yoluyla belirli değişiklikleri ve davranış standartlarını değiştirmeyi amaçlayan ve törensel veya sembolik bir nitelik ortaya çıkaran bir pratikler kümesi olarak ifade edilir. Bu kavramın savunucularına göre, bu pratikler davranış normlarını değiştirmeye çalışan bir dizi eylem oluşturur. Evrensel olarak, hedeflerine uygun tarihsel bir geçmişle bağlantı kurarak bir süreklilik duygusu kurmaya çalışırlar (Hobsbawm, 2006: s. 2). Bu durum, hafızanın “kimlik tanımlama işlevi” ile ilgilidir. İnsan toplulukları ortak geçmişte kendi varlıklarını kabul eder, bu geçmişti hatırlar ve törensel ritüellerle yorumlarlar. Sonuç olarak, kolektif kimlik alanında, bir toplumsal imajın kolektif hafızasının oluşumu vardır; toplumsal yapı, bir bireyden diğerine filtreleme yoluyla aktarılan hafızanın yönlerini zorlar ve kolektif kimliği temellendirici önemli değerler ve anlamlar yükler; tarihsel olaylar, anılar, semboller mitlere ya da efsaneye dönüşür ve bu olayların katılımcıları kahramanlara ve sembolik karakterlere dönüştürülür. Bu dönüşüm sürecinde yazarlar, sanatçılar, entelektüeller ve iletişim araçları katalizörlerin rolünü üstlenirler. “*Kimlik, aidiyet, tarih ve ideoloji olguları, bellek vasıtasıyla birbirine bağlanır*” (Bilgin, 2007: s. 219).

Geçmişle bağlantı kuran ve tartışmasız olarak kahramanlık hikayelerini ortaya çıkaran kolektif bellek, geçmişti bugünden ayıran ve tarihsel olayları çağdaş bir bakış açısıyla yorumlamaya hizmet eden tarihten ayrılır (Wertsch 2015: s. 162). Kolektif bellek, bireysel hatıralardan oluşmaktadır hatta onların toplamıdır. “Bu nedenle kolektif bellek hayâli anılarda, kişisel şahitliklerde, sözlü tarihte, gelenekte, mitte, üslupta, dilde, sanatta, popüler kültürde ve insan eliyle inşa edilmiş dünyada bulunmaktadır” (Olick, 2014: s. 181). Nermin Orta, A. Hoskins’ten yaptığı alıntıda Hoskins’in belleği, bazı durumları kapsama alanı dışında bırakarak çelişkili bir deneyim olarak ele aldığını belirtir. Adeta şimdiki zamandan geçmişin görünümü olarak değinilmektedir bu da montaj olarak değerlendirilebilir. Hoskins’e göre medya, bu sürece sıklıkla bir dünya görüşü inşa etme şeklinde müdahale etmektedir (Hoskins’ten akt. Orta, 2019, s.1105). Belirli bir topluluğun ortak deneyimlerine dayanan kolektif hafızanın aktarımı, kültürel metinlerin ve unsurların sonraki nesillere aktarılmasıyla gerçekleştirilir. Medya, bir hatırlama alanı sıfatıyla ikili bir rol yerine getirir: birincisi, kolektif hafızanın inşasından ilham alan bir ortam görevi görür; ikincisi, güç ve sermayenin kullanılması için bir araç görevi görür (Başlar, 2018: s. 171). Andrea Huyssen bellekten bahsederken anlatıda, dilde, görüntüde ya da kaydedilmiş, seste de dahil olmak üzere temsil biçimlerinin tamamını bellekle ilişkilendirir. Bunun için gelişkin bir teorik art alana gerek olmadığını belirtir (Huyssen, 1999: s. 13). Çünkü birey yaşam öyküsünü bir anlatı düzleminde kurarken yeni deneyimler katabilmekte, hatırladıklarını unutabilmekte, zaman zaman da unuttuklarını hatırlayabilmekte, değiştirebilmekte ya da hiç yaşanmamış olayları ekleyebilmektedir. Yaşananlar kadar yaşanmayanlar da benliğimizin bir parçası haline gelmekte ve anlatı içine yerini almaktadır (Orta, 2019: s. 1103).

Günümüzdeki tarihe, belleğe ve geçmişe dönüş, eksiksiz anlamını işte bu bağlamda, sanatın ütopyacı güçlerinin ütopyacı bir tamlığı çağrıştıracığına, ona yakınlaşacağına ya da onu cisimleştireceğine duyulan güvenin yitimi bağlamında kazanır. Bununla birlikte, bu şimdinin kendisinin aşamalı olarak gelenekten koptuğu, medya doygunluğunun her yeri, her zamanı anında tekrarlanabilir kılıp uzamsal ve zamansal farklılığı silip süpürdüğü koşullarda, tarihe ve belleğe dönüş, aynı zamanda yeni bir tutunma noktası bulma çabası olarak da yorumlanabilir. Toplumsal alanda belleğe dayanma, özelliğin sınırlandırılmasına ve toplumsal tutarlılığın çözülmesine direnme arzusunu gösterir. Bellek sanatı, yüceltmenin estetik olarak çözülmesine ve estetik karşıtlığı ideolojisine karşı çıkar. Ama sonuçta bir bütün olarak kültürümüz, medya dünyamızın yayılan eşzamanlılığında zamansallığın içten içe çökmesi sorunundan kendini bir türlü kurtaramaz.

Öyleyse bu anlamda, çağdaş edebiyat ve sanatta tanık olduğumuz bellek ve tarih saplantıları geriletici olmadığı gibi gerçeklerden kaçma anlamına da gelmez. Günümüz kültür politikasında bunlar bir yandan sık ve sinik bir postmodern nihilizme; öte yandan sabit tarihler, sabit metinler, sabit bir gerçeklik gibi elde edilemeyecek şeyler arzulayan bir yeni muhafazakâr dünya görüşüne karşı ütopyacı bir konumda yer alırlar (Huyssen, 1999: s. 131-134). Buna göre sinemada toplumsal, kültürel veya tarihsel bellek oluşumunda diğer sanat dalları içerisinde toplumları kendi yaşam gerçeklerinden daha ziyade şekillendirilmiş ve sistem tarafından yönlendirilmiş bir yaşamın çeşitlendirilmiş ve zenginleştirilmiş kurgusuyla geçmiş ve bugünü

etkili bir şekilde yeniden yaratmaktadır. Etkili anlatım dilini oluştururken de geçmiş, şimdi, gelecekte var olma ihtimali olan ütopyaları, yerlerinin değişme esnekliğiyle yeniden oluşturur. Böylece geçmişte olan bazı tarihsel bellek kayıtlarını toplumlara unutturabileceği gibi hiç yaşanmamış olan kayıtların toplumların geçmişine eklemleme yani kalıcı olarak dahil etme ile geleceğe aktarılacak istenen yeni tarihsel kayıtları bugünden oluşturma esnekliğine ve potansiyeline sahip bir sanat dalıdır.

2. ATIQ RAHİMİ’NİN SİNEMASINDA ELE ALDIĞI KONULAR

1962 yılında Kâbil’de doğan yazar ve yönetmen olan Atiq Rahimi, Sovyet işgali sonrası, hikayesini anlattığı birçok insan gibi, Pakistan’a kaçmış ve oradan 1984’te Fransa’ya geçmiştir. Fransa’da sürdürdüğü roman, fotoğraf ve belgesel çalışmalarıyla ülkesinde yaşananları dile getirmeye çalışan Rahimi, Sorbonne’da sinema üzerine doktora yapmıştır. Romancılığı dışında yapımcı ve yönetmen olarak da bilinen Rahimi, eserlerini Darice yazmıştır. Kitaplarından Goncourt ödülünü alan (2008) *Sabır Taşı*, *Kahrolsun Dostoyevski* ve *Yeryüzü* (Toprak) ve *Küller* Türkçe’ye çevrilmiş eserlerindendir**.

Günümüz Afgan sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Atiq Rahimi; Fransa’da sürdürdüğü roman, fotoğraf ve belgesel film çalışmalarıyla ülkesinde yaşananları dile getirmektedir. Yirmi iki ülkede yayımlanan ilk romanı *Toprak ve Küller*’in (1999) ardından *Düş ve Dehşet Evleri* (2002) adlı romanı da çok okunan eserleri arasındadır. Afgan yazar ülkesindeki savaş nedeniyle Pakistan’dan sonra gittiği Fransa’da kendini tuhaf hissettiğini belirtir. Ana yurduna duyduğu özlem duygusundan kurtulmayı yazı yoluyla deneyen Rahimi; bilinmeyen bir evrende, bir boşlukta kendini yeniden bulmak için anadilinde yazmayı kendi için bir cennet olarak tanımlar. Atiq Rahimi’ye göre, mültecilik yalnızca uzamsal yer değiştirme konusu değildir mültecilik, aynı zamanda dilde de yer değiştirme durumudur. Bu sebeple kendisini kültürel mülteci olarak da görmektedir (Pons, 2018).

Toplumsal belleğin tanığı olan yazar, nesnel gerçeklik ile kurgusal gerçekliği kendine özgü biçimde örtüşürerek iki dünya arasında bir tür buluşma yaratır. Kişisel deneyiminin yani kendine özgü yolculuğunun, psikolojisinin, dünya görüşünün, ahlaki ve entelektüel özelliklerinin yanı sıra, kendini çevreleyen ve etkileyen, kendinin ve yazdığı metnin dışında bir dünya düzeni oluşturur. Atiq Rahimi filmlerinde halkının yaşadığı zulüm karşısında payı olan herkesin bir gün yargılanacağını hafızalarımıza kazır. Tanrı- iyilik-kötülük- ilahi adalet- mutlu son gibi kavramları filmlerinde çürütür ve bunu da kolektif ve bireysel inanç belleği üzerinden yapar.

Atiq Rahimi sinemasında karakterler ön plana çıkmaktadır. Karakterlerinin hepsinde ortak eylem sistem kurbanlığıdır. İktidarın zorbalığı ve dayatmasıyla samimiyetsiz olan ve değişim umudu kalmamış toplumun ve buna seyirci olmayı seçen dünyanın kurbanlarıdır. Bir kurtarıcı yoksa (tanrı, ideoloji, din, aile, toplumsal ideolojik değişimler) geriye kalan tek şey kurban olmayı kabul etmek ya da kötü olmaktır. Filmlerinde “hiçlik” kavramının “*Var olurken ölmektir ama ölmek aslında bir var olmaktır*” (Sartre, 2009) tanımına denk gelen final diliyle ister kadın ister erkek isterse de çocuk olsun, hayat verdiği tüm karakterlerinin varoluşsal yokluğuna ve bireysel hiçleşmenin öyküsüne izleyiciyi şahit eder. Atiq Rahimi karakterlerinin gerçek zamanla karışık kâbusları ile ara ara başvurduğu teknik anlatımda kamerayı tutan el ve onu çeken göz vurgusuyla izleyiciyi daha da işin öznesi yapar ve bu da yönetmenin Afganistan’a dair gerçek tarihsel belleği oluşturma çabasını teknik anlamda da tamamlar”. Yani sinemasal bellekteki “*Hatırlama, bir yeniden tanımlama sürecidir işleyişini gösterir bize ve geçmiş yeniden oluşturulur*” (Göle, 2007: s. 27). Halkının yaşadığı ölüm ve mültecilik arasındaki yolculuğu kişisel olarak da deneyimleyen Atiq Rahimi yaşadığı eşik psikolojisini karakterleri üzerinde de işlemektedir. Rahimi, halkıyla birlikte deneyimlediği ölüm ve mültecilik arasındaki yolculuğun ve anadilinden uzaklaşmanın onda oluşturduğu kişisel duygusunun sonucu olarak yaşadığı eşik psikolojisini karakterleri üzerinde de işlemiştir. Sözlük anlamı olarak; Aşılması güç olan nokta, bariyer diye tanımlanan eşik kavramına Psikolojide “Kapı Eşiği

** *A Thousand Rooms of Dream and Fear* (Rüyanın ve Korkunun Bin Odası) adlı eserinin ise henüz Türkçe çevrisi yoktur.

Etkisi” adıyla, daha çok insana ait ruhsal durumu anlatan bir tanım olarak denk gelmekteyiz. Psikologlar bir kapı eşiğinden geçmenin, bireyde zihinsel anlamda tıkanma yarattığının altını çizmektedirler. Bir kapıyı açıp başka bir odaya girdiğinizde, bellekte yeni bir bölüm oluşması amacıyla hafızanın sıfırlandığı düşünülür. Aşılması güç olan noktada, aslında birey için o noktanın aşılp aşılmaması için herhangi bir maddi neden yoktur. Ancak insan ya da insanlar o noktayı zihinde büyütürler. Kapı eşiği, yaşamla ölüm arasındaki eşik, mekânların eşiği, toplumsal statülerin eşiği, kadınla erkek olmanın eşiği, evlerin eşiği, var olmayla hiçleşmenin eşiği yaşam boyunca karşılaştığımız soyut ve somut eşiklerdir.

3. TOPRAK VE KÜLLER İLE SABIR TAŞI FİLMLERİNDEKİ DİN VE TANRI MOTİFLERİNİN KÖKENLERİ

Atiq Rahimi, örnek olarak ele alınan filmlerin her ikisinde ve romanlarında da şu an Taliban’ın dayattığı, ülkesini ve kimliklerini yok ettiğini düşündüğü İslamiyet’in film karakterleri üzerinden ağır eleştirisini yapmıştır. İzleyicilere karakterleri üzerinden İslamiyet’e karşı yaşadıkları ve en çok etkilendikleri iki kültür olan Hindistan ve İran’ın ilk inanışları olan Zerdüştlük, kutsal kitabı Avesta zerdüştlüğünde öncesinde yer alan Ezidilik ve özellikle İran kültüründen etkilendikleri efsanevi kurtuluş ve savaş kahramanlarına değinmiştir.

Örneklem olarak ele alınan *Sabır Taşı* filminde, direkt anlatılmayan ancak temel düsturlarının diyaloglarda altının çizildiği inanışlardan biri Zerdüştlüktür. Zerdüştlük, İran’da yaşamış olan kabilelerin eski bir inancı olarak ifade edilir. Zerdüştlük aynı zamanda çok tanrılı (politeist) dinlerden tek tanrılı (monoteist) dinlere geçişi de ifade eder. Zerdüştlük dininin peygamberi Zerdüş’tür (Ağababa, 2011: s. 383-384). Zerdüş’tün yaşadığı döneme dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte milattan yaklaşık yedi bin yıl öncesine işaret edilir ancak bu da tartışmalı bir konudur. Bu konuyu daha çok Avrupalı araştırmacılar kanıtlardan yola çıkarak ele almışlardır. Zerdüş’e dair kaynaklardan bazıları yazılı kaynaklar olmakla birlikte Hicri 3. yüzyılda yazılmış olan Pehlevi dilindeki Dinkard adlı eserde ve 7. yüzyılda Zerdüş dinine inanmış birisi olarak Behram Pejdu tarafından kaleme alınmış olan Zerdüşname Manzumesinde Zerdüş’ten söz edilmektedir (Rezi, 2014: s. 10). Bunlardan Zerdüş’tün milattan önce altıncı asırda yaşadığını yazanlar var olduğu gibi; milattan 1600 yıl önce diyenler de vardır. Genel olarak Avesta’nın MÖ. 2000’li yıllara dek uzanan geçmişiyse Ön ve Orta Asya’da yaşamış halklarıyla ilgili tarihsel, kültürel, siyasal, dini inançlar, gelenekler, mitolojiler, kahramanlık anlatıları gibi daha birçok konuda başka kaynaklarda yer almayan bilgilere yer verdiği düşünülmektedir (Yıldırım, 2011: s. 149). Zerdüş’tün Eflatun’dan yarım asır önce yaşadığı görüşünde olan Aristoteles ve Hermippus gibi, Zerdüş’tün Truva savaşından altı bin yıl öncesinde yaşadığını savunan Yunan tarihi kayıtları da mevcuttur. Kendinden sonra gelen tek tanrılı dinleri büyük ölçüde etkileyen Zerdüştlük inancı, insanlık tarihindeki ilk tek tanrılı ve ilk ehli kitap dindir. Özellikle dört büyük kitapta yer alan; ahiret, kıyamet günü, sırat köprüsü, cennet, cehennem ve melekler üzerine var olan inanç tanımları Zerdüştlükten diğer inançlara geçen aktarımlardır. Dualist bir yapıyla Zerdüştlük inancında her şey kendi içinde bir karşıtlık oluşturur. Bilge Tanrı Ahura Mazda’nın Zerdüş’e vahiyle yani gizlice veya ilham ederek gönderdiği ve Zerdüştlüğün kutsal metnini toplandığı kutsal kitabın adı Avesta’dır (Tekin, 2019: s. 24).

Avesta, İran dilleri ve edebiyatlarının Eski İran’ın ve günümüzde mevcut dini inanış ve uygulamaların baskısı altında belli bölgelere sıkışmış olarak İran ve Hindistan’da yaşayan Parsilerin kutsal kitabıdır. Yazı dili Pehlevi’ce (Eski Farsça) olan Avesta hikmet, bilgi anlamına gelmektedir. Ahura Mazda tarafından Zerdüş’tün kendisine indirildiği ifade edilen bu kutsal metne Zend Avesta’da denmektedir (Azizi, 2009: s. 33)

Günümüzdeki haliyle Avesta kitabı, MÖ. 80 ile 51 yılları arasında yaşamış olan Parth kralı 1. Vologases döneminden kalmadır ancak eser dağınık bir şekildedir (Tekin, 2019: s. 469). Bu inancın kurucusu Zerdüş’tün yazdığı Gatalar denen dörtlülükler Avesta’da toplanmıştır. Avesta, Zerdüş’tün neye inandığını ve Zerdüştlüğün temellerini anlatan tek belgedir. Avesta dili artık konuşulmayan bir Hint-İran dilidir ve diğer Hint-İran dilleriyle benzerlikler taşımaktadır. Günümüzde Zerdüştlüğü benimseyen az sayıda Fars bulunmaktadır. Teolojik yapısına ve İran mitolojisi hakkındaki kaynaklara bakılınca araştırmacıların ilgisini cezbeden ilk mevzu tanrıların, tanrıçaların ve meleklerin bazılarının eril bazılarının dişi olmasıdır. Bu durum,

o dönemde kadının da erkek kadar ehemmiyet taşıdığının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Kendisinden önce tek tanrılı bir inanç olmasına rağmen İslam dininde Zerdüşt ve Avesta ile ilgili bilgi verilmemiştir. Müslümanlar açısından Avesta ve Zerdüştlük yok edilmesi gereken bir düşman inanç olarak düşünülmüştür. Buna örnek olarak Firdevsi verilebilir. “Şahname” adlı eserinde Firdevsi, Zerdüşt veya Zerdüştlükten bahsettiğinden dinden çıkarılmış bir kişi olarak cenazesi Müslüman mezarlığına gömülmemiştir. Zerdüşt-lüğe göre insan iyilik ve kötülük arasında bir tercih yapmakta özgürdür (dolayısıyla insanın kaderi kendi elindedir). “İyilik tercih ederse öbür dünyada mükafatını alır (cennete girer), kötülük tercih ederse tam tersi olur (cehenneme girer)” (Tekin, 2019: s. 101-102).

Atiq Rahimi’nin iki filmi içinde söz konusu olan diğer bir inanış ise Afgan topraklarında var olan Yezidilik ve onun en büyük temsili olan Melek Tavus, yani Tanrı’nın temsilcisi melektir. Yezidiliğin temelleri 12. yüzyılda atılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Abbasiler’in İslam coğrafyasında egemenliği söz konusudur. Tasavvufi İslam inancının geliştiği ve yayıldığı, Sufi tarikatların hızla çoğaldığı bir döneme denk gelmektedir. Yezidilerin veya Yezidilerin inancı, onu diğer kolektiflerden ayıran önemli bir özellik, yani varoluşun kökenlerini ve amacını tespit etmek için tasarlanmış mitolojik anlatıların bolluğu ile karakterize edilir (Suvari, 2003: s. 58). Yezidi inancı insan merkezli bir inanç değildir. Sıralamada insanlara göre melekler daha üst konumdadır ve evrenin merkezinde Melek Tavus bulunmaktadır. Sonrasında ise diğer altı melek gelmektedir. Bununla birlikte, Sami dinleri, yukarıda bahsedildiği gibi, insanlığı yalnızca evrenin odak noktasına yerleştirmekle kalmaz, böylece onu göksel varlıklar olarak meleklerin üzerine yükseltir (Suvari, 2002: s. 48).

Yezidilikte iyi ve kötü kavramları, bu iki kavramın zıt varlıklar olarak ön plana çıktığı ikili bir temel üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte, Yezidi inanç sisteminde gözlemlenen düalizmin, öncüsü olarak kabul edilen Zerdüşt düalizminden önemli ölçüde ayrıldığını belirtmek çok önemlidir. “İyi” ve “kötü” arasındaki sürekli mücadeleye odaklanan Zerdüşt perspektifinden farklı olarak Yezidi inancı, iyiliğin manevi bir kaynaktan yayıldığını görürken, kötülük hem yeryüzü hem de maddi alemleri kapsayan insanlığa ait bir özellik olarak kabul edilir. Yezidilikte insan, tanrının emriyle olan bir figüran değildir; insan belli bir iradeye sahiptir ve iyilikle kötülük insanın kendi ellerindedir. Dolayısıyla insanları kötü yola sevk edecek herhangi bir aracı veya ayartıcı söz konusu değildir. Yezidi inancı, iyiliğin kaynağı olarak Khuda’nın yetkilendirdiği Melek Tavus’u işaret etmektedir. Tanrısal olanın veya tanrı tarafından görevlendirilmiş ya da tanrıya karşı gelen herhangi bir varlığın kötülüğün kaynağı olamayacağı inancı, Yezidiliğin temel düsturunu oluşturmaktadır. Yezidi” kelimesinin bu dinin Tanrısı olan “Azda” kelimesinden türetildiği iddia edilmektedir.

Yezidilik mitolojisinde cezanın ebedi olmadığı kabul edildikten sonra tövbe sayesinde affedilerek tanrının en önemli yardımcısı ve iyiliğin rehberi olarak Tavus kuşu görümlü güzel bir yaratığın olduğuna inanılmaktadır. Bundan sonra Melek Tavus adıyla yarı ilah olarak tanrının yerine dünyevi işlerle o ilgilenmeye başlamıştır. Yezidilikte Melek Tavus’un insan donuna girmiş hali olduğuna inanılır (Suvari, 2003: s. 59).

Tanrı Azda’nın yaratıp, yarattıktan sonra ise kendisine evreni, insanları ve tüm yaşayanları yaratma görevi verdiği Melek- Tanrının adı “Meleke Tavus”tur. Yezidilik inancında Tanrı’nın varlığını iyilik oluşturduğu için kulun tanrı için iyilik yapması, yaptığı iyiliklerle Tanrı’nın gönlünde yer etmek için çaba sarf etmesi, bunu için ibadet etmesi gerekmemektedir. İbadet özünde kötülük olana kötülükle yaratılana yapılmalıdır ki kötülüğün asıl kaynağından uzak durulabilsin. Tavus bunun için yaratılmıştır. Kul iyilik için ibadeti tanrıya değil Tavus’a yapmalıdır. Bu anlamda diğer şeytan olarak adlandırılan tinsel güç Yezidilik inancında Azda’nın devamlılığı ve işlevsel yönüdür. Zıtlıkların kaynağı ve aynı zamanda zıtlıkların ortadan kalktığı isim aslında Melek Tavus’tur. Yezidilik inancının diğer bir vurgusu meleklerden altta olan insan yaradılışının getirisi olarak eksiktir. Bu nedenle de peygamberler insandan gelmez yani insan değildir. Çünkü insan zaafılarıyla dünyaya gelmiştir. Dolayısıyla zaafı bir yaratık olan insandan peygamber olmayacağından ötürü yaratılan tüm peygamberlerin insan donuna girmiş melekler olduğu inancı yer almaktadır.

Yezidilik inancına göre Tanrı Azda’nın mükemmel yarattığı dünyayı yıkması için bir neden yoktur ve bu nedenle dünya bir sonsuzluk içinde yaratılmıştır yani yaşam sonsuzdur. Dünya, Tanrı Azda’nın kullarının acı içinde çile çektiği değil mutlu olması gereken bir yerdir ve bunun için yaratılmıştır. İyiliklerin de kötülüklerin de insanın elinde olduğu, insanın kötülükleri mahkûm ettiği oranda iyiliğe ulaşım yücelebileceği ve

böylece iradesi ile mükemmel insan olmaya ulaşılabilceğine inanılmaktadır. Bu da Zerdüş'tün "Baveriya rast, peyva xwes, kare baş" (Doğru düşünce, güzel söz, iyi iş) sözlerinde en özlü ifadesini bulmaktadır. Düşünce, söz ve eylem birlikteliğini sağlayan bu belirlemeler, Yezidilik felsefesinin temelini oluşturduğu gibi, Yezidiliğin Zerdüşlük felsefesindeki dünyacı yaklaşımını da yansıtmaktadır. Temel dört büyük din anlayışındaki gibi öbür dünya için bu dünyada yaşama kavramı yoktur. İnsanlar bu yaşamda yaptıkları hataların ya da günahların bedelini öbür dünyada değil bizzat devam eden bu yaşamda ödeyecekleri, cezanın da mükafatında bu dünyada verileceği inancı vardır. Bu nedenle insanoğlunun kötü durumlara düşmemesi için yaşamda sorunların kökenine inmesi, sorgulayıcı olması ve bunlara ilişkin güçlü bir düşünce sistematiğine ulaşması gerektiğini ifade eder. Yezidi inancının kökeni Mâni ya da Zerdüş dinine dayanır. Çünkü bu inançta da iki tanrının varlığına inanılır ki, bunlardan birisi Şeytan'dır. Kötülükleri doğuran Şeytan'dan korunmak, onun kötülüklerinden uzak kalmak için kendisine tapınmak gerektiğine inanılır. İkinci tanrı ise aydınlığı doğuran Güneş'tir (Tori, 2000: s. 53-55). Semitik inanışlardaki, Allah'ın ilk insanlar Âdem ve Havva'yı yarattıktan sonra onlardan önce yarattığı tüm meleklerden Âdem ve Havva'ya secde ve itaat etmelerini istemesi üzerine Şeytan adlı meleğin buna itiraz edip Allah'ın emrine karşı çıkışı için lanetlendiği öyküsü Yezidilik inancı içerisinde farklı bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır. Yezidi mitolojisinde Melek Tavus, Tanrı'yı çok sevdiği ve asıl yaratıcının tanrı olması sebebiyle onun dışında kimseye secde etmeyeceğini söylemiştir. Yezidiler, Melek Tavus'un bu davranışına saygı duymaktadırlar ve Tanrı'nın Melek Tavus'u denemek için yaptığı bu sınavdan sonra onu lanetlemediğini düşünmektedirler. Âdem'in kandırılarak yasak meyve yemesini sağlamasını da tanrının isteği olarak yorumlanmaktadır (Suvary, 2003: s. 62).

Yezidilik inancını ve onun oluşturduğu felsefeyi, diğer dinlerden ayıran bir özellik de insanın bu dünyada bir "figüran" olmadığı, belli bir iradeye sahip kılınıp, iyilik ve kötülüğün bizzat insanın elinde olduğu, dolayısıyla cennet ve cehennem bu dünyada olduğu inancıdır. Yezidilik, bu özelliği ile birçok dinde görülen kalıpcılığı, dogmatikliği reddetmekte, zaman ve koşullara göre somut olaylara karşı somut hareket edilmesi gerektiğini ve her dönemin kendisine özgü koşulları olduğunu belirtmektedir (Tori, 2000: s. 53).

3.1. SABIR TAŞI FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Sabır Taşı filminde yönetmen, "Afganistan'da bir yerde veya başka bir yerlerde" diye başlar hikayesine. Rahimi bu cümleyle, filmde anlatılanların birbirlerine benzer coğrafyaların kadınlarının ortak kaderi ve belleği olduğunu ima eder. Bu nedenle de karakterlere isimler verilmez; kadın, koca, çocuk, asker vb. sıfatlarla adlandırır. Aynı zamanda tüm film boyunca Afganistan'da bir kadının bireysel hafızasına şahitlik edilir. Çile çekme duygusuyla ilk vurguyu yapan film, izleyiciyi trajedilerdeki, "Kişi, ne denli haklı ve kusursuz olursa olsun yine de acı çekerek yol olacaktır" (Tunalı, 2006: s. 87) tanımına götürür. Trajik olaylar dizisinde iyi kaderden kötüye doğru bir değişim söz konusudur (Thomson, 2021: s. 281). Klasik trajedilerde yazınsal olan şey; tanrı tarafından karaktere biçilen ve yaşanması gereken bir kader olarak tanımlanır. "Trajik kahraman genellikle kader çarkının üst noktasında, yeryüzünde yaşayan insan toplumuyla gökyüzündeki daha büyük şeyin arasındadır" (Frye, 2008: s. 114). Karakter yaşamda bir mücadele halindedir; ancak bu mücadele içerisinde ne yaparsa yapsın tanrı tarafından belirlenen kaderini yaşamaktan kaçamayacaktır. Kavranamayan bir tanrı imgesi ve içsel anlamda içinden çıkılamayan bir dünya algısı vardır. Karakterler kendilerine biçilen kadere her ne kadar sözlü olarak itiraz etseler de finalde kabule geçerler. Tanrısal güç karşısında yazılan kaderi yaşamak dışında ellerinden gelen bir şey olmadığını vurgularlar ve yine çözümünü onlara bu acıları yazan tanrıdan beklerler. Çünkü acıyı veren tanrı, mükafatını da er ya da geç çile çeken kullarına verecektir. Karakter ne kadar kusursuz olursa olsun onu yaratan ve biricik olan tanrıya ve onun sunacağı iyi bir yaşama ulaşmak için, yaşamın acıyla dolu sınavlarından geçmek zorundadır.

Filmde fakir, biçare, sefalet içinde olan kadınlar, Talibanın belirlediği sistemde yasal bir bekçileri, yani erkekleri hayatta kalmadığı için acıyla dolu yaşamın çilesine mahkumdurlar. Savaş erkeksizliği, Taliban zulmü, bu zulüm ve baskılar güçsüzlüğü, açlığı, korkuyu ve ölümü getirir onlar için. Kadının konumunu teşhis eden erkek, elbette, onun eksikliğini duyduğu ve çilesini bitirecek şeyin ta kendisidir (Akbulut, 2012: s. 57). Klasik anlatılarda özellikle de melodramlarda kadınlar açısından erkeksiz olma durumu, dünyayı yaşanabilir bir mekân olmaktan çıkarır ve bir sorun olarak gösterilir (Akbulut, 2008: s. 61) gibidir ve kadın-

lara verilmiş bir cezadır. Sabır Taşı filminde de karakterler için tanrıdan kula, kuldan yine kendinden statü ve cinsiyet olarak alta olan bir diğer kula aktarılan bu ceza ve çile durumu kaçınılmaz bir yoldur. Ümitsiz ve çıkışın olmadığı yaşam içerisinde acılara katlanma sebepleri mutlu olmak değildir; mutluluk artık yabancı oldukları bir kavramdır. Sadece yaşamak için bu acılara katlanırlar. Sabır Taşı'nda da filmin ana karakterinin, filmin başında ağzından dökülenler bu ümitsiz çıkışı anlatır. Altı gündür kocasının yaralı oluşunun acısı ve çilesini dile getirir. "Başımıza neler geldi, kim bilir daha neler gelecek" der. Ümitsizlik içinde tanrıya yakarır; çare sadece ondadır. Dua etmek dışında elinden bir şey gelmez. Kadın karakterin bu cümleleri başta İslam inanışındaki alın yazısını kabullenışı, yani kadersel teslimiyet gibi algılanır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde, karakterin bu çile ocağının çıkışsızlığını aslında kabul etmediğini, mutlak yaratıcı ve çarenin tanrıdan gelmesi kavramlarını yıktığını görürüz. Kadın karakter çile ocağındaki ve tanrının yazdığı bu kaderine razı değildir. Kadın karakterin tanrıyla olan bu içsel yolculuğu, izleyiciyi filmin final bölümünde ve teyzesiyle Hz. Muhammed üzerine konuşmalarında; yaratıcının biricikliği ve peygamber inancının sorgulandığını nihayetinde de bu ilahlaştırma kavramının kırıldığı bir sona götürür.

Kadın karakter tüm film boyunca tam tanrıya sığınacakken vazgeçer, her seferinde namaz kılacakken kılamaz, yer yer elinde gördüğümüz tespihi, onun için, Allah karşısında sadece Allah'ın yaptıklarına karşı sabır simgesidir. Tanrıya sorular sorarak tanrıyı yargılar, ona hesap sorar. İyi kul olmanın karşılığını ondan ister. Filmin ilk sahnelerinde kocası için tanrıyla konuşurken "O, senin için savaşmıştı sende ona yardım et" demesi bu örneklerden biridir.

Sabır Taşı filminde kadın karakter, şehirde camiden Hz. Muhammed ve karısı Hz. Hatice üzerine anlatılan hikâyeyi dinledikten sonra teyzesiyle bir konuşma yapar; yaptığı bu konuşmada teyzenin sorusu önemlidir. Kadın karaktere teyzesi "Bu hikâyede seni rahatsız eden nedir?" diye sorar. Kadın karakterin cevabı "Peygamber"dir olur. "Peygamber de bizim gibi bir insandı ve zaafı vardı. Eşi Hatice'nin de tek istediği; Hz. Muhammed'in peygamber olmasıydı. Yani dünyevi arzuları"; diye açıklar teyzesi. İnsanın yaratılış itibarıyla eksik olduğu inancına paralel olarak, Yezidilikte peygamberlerin de insan olmadığı inancı yer almaktadır. Zira zaafı bir yaratık olan insandan peygamber olamayacağına, bu nedenle tüm peygamberlerin aslında insan donuna girmiş melekler olduğuna inanılmaktadır (Suvari, 2019). Filmde kadın karakter tanrının ve Peygamberin biricikliğini eleştirirken; Yezidilikteki Peygamber anlayışına karşılık gelen şu cümleyi kurar. "Peygamberde benim gibi bir insan, öyleyse ben de bir Peygamberim". Kadın kendini Peygamberin yerine koymakla birlikte, aynı zamanda Peygamberin karısı Hz. Hatice'nin de yerine koyar. Çünkü kadın karaktere göre, Hz. Hatice de kocasının yani Hz. Muhammed'in gözlerini açmak, onun dünyevi zaaflarından dolayı oluşan yanlışlarını düzeltmek istemiştir. Hz. Muhammed'in, Peygamberlik mertebesinde büyülenmemesini, zaafı, kusurlu ve günahkâr bir insan olduğunu unutmamasını istemiştir. Finalde kadın karakter kocasına sarılırken, "Belki değişirsin, değişeceksin eminim. Benim için gülümseyeceksin, beni öpeceksin kollarının arasına alacaksın. Benimle istediğin gibi sevişeceksin. Beni seveceksin çünkü artık bütün sırlarımı biliyorsun" der ve burada kocasının kadın karakter için tanrının temsili olduğu görülür. Camide Peygamberle ilgili anlatılan öyküde Tanrı'nın Peygamber üzerinden kullarına ilettiği "Gizlinin manasını bilseydim, iyiliğimi yapar, kötülüğe engel olurum"; sözleri, aslında Tanrı'nın yarattığı dünyaya karşı kendini eleştirdiği bir anlama sahiptir. Günahkarlık kaderiyle dünyaya gelmiş olan kullarına şunu der: "Tanrı olarak eğer seni yeterince sevseydim, sana gülümseyebilseydim, seni korkularınla kötülük yapmaya mecbur bırakmak yerine seni kollarıma alsaydım, sana diğer kullarım aracılığıyla kötülük yapmasaydım, senin benden gizlemen gereken bir şey olmayacaktı. Bana güvenecektin, güvendiğin içinde benden hiçbir şey saklamayacak ve sakladığın için suçlu olmayacaktın. Aramızda gizli hiçbir şey kalmayacaktı ve giz olmadığı içinde kötülüğün yerine iyilik geçecekti. Ben seni sevmediğim için sen günahkâr oldun, suçlar işledin ve kötülük yaptın ve ben günahkarlığı senin kaderin kıldım. Giz, saklanmış olana, saklanmış olan, suç olana, suç olan, günaha, günah da kötülüğe döndü; tüm bunları benim yani tanrın yüzünden yaşadın. Benim yüzümden (Seni yaradan Tanrı) kötü ve günahkârsın.

Sabır Taşı filminde tanrının bu kusurunun ve itirafının farkına varan kadın karakter filmin sonunda şu aydınlanmayı yaşar: "Tanrının karşısında bir suçlu gibi kaderimi kabul ettim, halbuki bütün kusurlarımı ve suçlarımı, O (Tanrı) benim kaderime yazmıştı ve kusursuz yarattığı kulları (Taliban, savaşa karan veren ülkeler, aile, erkekler, kocası vb), bu suçun azmettiricisiydiler. Ve madem yaşadığım ve yaptığım her şey kaçınılmaz mutlak kaderimse, kaderimi yazan tanrı karşısında neden ben suçluyum?" Dolayısıyla tanrı

mükemmel değildir ve hiçbir şeyi mükemmel yaratmamıştır. Tanrı da insan da kusurludur sonucunu haykıran film, İslamiyet'teki, "Tanrı her şeyi mükemmel yaratmıştır, kul kaderi üzerine hiçbir şey yapamaz" tanımını kendi içinde yıkar. Filmin din ve inanç okumasını yaparken yukarıda bahsettiğimiz Tanrı kavramının alışla gelmiş İslami kalıplara göre yıkılmış olması ve kadın karakterin söylemlerinin karşılığını, Afgan ırkının İslamiyet'ten önceki inanışlarından biri olan Yezidilikteki "Melek Tavus" tanımında da bulmak mümkündür.

Yezidilik inancına göre; Tanrı, özünde iyilikle dolu olduğundan ona ibadet ederek onun gönlünü kazanmak gerekmez. İbadetin, içi kötülüklerle dolu olana, Tavus'a yapılması ile kötülüğün en büyük kaynağından korunulur. İnsanları kötü yola sevk edecek herhangi bir aracı veya ayartıcı söz konusu değildir. Yezidi inancı, iyiliğin kaynağı olarak Khuda'nın (Tanrı'nın) yetkilendirdiği Melek Tavus'u işaret etmektedir. Yani Tanrısal olanın veya Tanrı tarafından görevlendirilmiş ya da Tanrı'ya karşı gelen herhangi bir varlığın kötülüğün kaynağı olamayacağı inancı, Yezidiliğin temel düsturunu oluşturmaktadır. Tanrısal iradenin vücut bulması için Melek Tavus bir nevi aracılık rolü üslenmiştir. "Melek Tavus" bir tavus kuşu ile simgelenir (Suvari, 2003: s. 64). Kadın karakter filmin sonlarına doğru kocasına anlattığı sırlarının ardından, "Ben bunları sana neden anlattım ki?" der. "Diğer kadınlar asla böyle şeylerden bahsetmez, ama ben şeytani bir ruh tarafından yönetiliyorum (yani Tanrı tarafından) ve olanlardan ona (Tanrı'ya) bahsetmemem gerekiyordu. Bu sır benimle (Gerçek yaratıcı olarak kabul ettiği ve İslamiyet'teki Baba Tanrı tanımlaması yerine, Anne Tanrı) Melek Tavus arasındaydı". Kadın karakter "Kuran nerede?" diye arandığında, izleyici kadının Allah'a ve İslam'a sığınmak, af dilemek için bu refleksi gösterdiğini düşünür. Aslında aradığı şeyin Kuran'ın arasındaki tavus kuşu tüyü olduğunu, Melek Tavus'a sığındığını ve asıl özürü ondan dilediği anlaşılır. Melek Tavus, çeşitli İslam yorumlarındaki gibi korku duyulması gereken, sevgisiz ve yargılayıcı değildir o yüzden Melek Tavus ile aralarında bir sır yoktur. Sır, kötü olan ve korktuğu ile arasındadır.

Kadın karakter finalde kocasına şunu haykırır; "Ben de bir Tanrıyım ve seni ben yarattım". Tüm film boyunca duygusal düşüşlerinde ben deliriyor muyum diye sorgulayan kadın karakter, Tanrı ile ilgili bu aydınlanma noktasına geldiğinde ise; "Ne deliyim ne büyülenmiş ne de cin çarpmış" ve (İslam inancındaki Tanrı'yı kastederek) "hiç kimseye ihtiyacım yok" der. Bu noktada film tekrar Yezidilik ve Zerdüştlükteki Tanrı Azda'ya dönüş yapar. Dünya sonsuzdur. Tanrı Azda insanlara acı çekirtmez, bu dünyayı insanın iyiliği ve mutluluğu için yaratmıştır. İnsan kaderiyle değil iradesiyle iyilik ve kötülüğe ulaşır ya da karar verir. Cennette cehennemde bu dünyadadır. Hiçbir şeyin mükafatı ya da cezası ölümden sonra gelmez. Öbür dünyacılığa sevk eden düşünce sistemi bu inanışta yoktur. Kısaca insan, bu dünyada Allah'ın yazdığı kaderi oynayan bir figüran değildir. Diğer dinlerdeki dogmatikliği ve kalıpcılığı reddeder ve yine filmimizde kadın karakterin altını çizdiği Tanrı bende, ben de Tanrı'dayım düşüncesinin karşılığı olan makalemizin başında bahsettiğimiz kökeni Kürtçeden gelen "Xweda- Yezdan" kendini yaratan- beni yaratan anlamına gelen Yezidilik'teki Tanrının insanın kendinde var olan güçten var olduğuna olan inancı okuyabiliriz (Tori, 2000: s. 48-55).

Filmlerde Afgan toplumunda erkeklerin de her fırsatta haysiyetlerine, erkekliklerine, hakaret edildiği görülür. Onlar da açlıkla çaresizlikle sınırlar ya da çocuk yaşta tecavüze uğrarlar. Kaldı ki Afgan kültüründe erkek çocuklarına yapılan bu cinsel istismar geleneğine Bacha Bazi*** denir. *Sabır Taşı* filminde genç askerin maruz kaldığı Bacha Bazi uygulamasına kadın karakter Tanrıya isyanında şöyle ifade eder "o bir yetimdi, senin savaşçıların (Taliban) onu istismar etti ve sen onu koruyamadın". Bu isyandan da anlaşılacağı gibi çile çekmek sadece kadına değil erkeğe de atfedilmiş bir kavramdır Afgan filmlerinde. Namuslarıyla oynanır. Kadınları ve kızları üzerinden her fırsatta Taliban tarafından hakaret ve tacize maruz kalırlar. İster kadın ister erkek ister çocuk olsunlar acı çekerek yol alacakları bir çile ocağındadırlar. Girdikleri ve çekilen çile yolu, tasavvuf düşüncesindeki tanrıya ulaşmak gibi bir çile yolu değil, tanrının onları hatırlaması için bir

*** Çocuklar ile oynamak denilen istismarcı geleneğe; fakir ailelerin 5-6 yaşlarındaki erkek çocukları ailelerinden satın alınır ve köçeklik yaptırılır. Bu uygulamanın sonu cinsel istismara yani sübyancılıktır. Zenginlere ya da asker olan bölgesel liderler satılan fakir ya da kimsesiz erkek çocukları, bazen zengin bir bölgesel lider (warlord) kendi oyuncağı olarak diğer liderlere armağan olarak peşkeş çekebiliyor. Çocuklar artık durumun farkına varıp tepkilenmeye başladığında ise sahiplerinden birisinin ailesindeki genelde dul veya yaşlı kadınla evlendiriliyor. Son dönemlerde bu pedofili geleneğini yok etmeye çalışsalar da pek başaramamışlardır. Çünkü başa bazı yapan erkeklerin çoğu eski kuzey ittifakı komutanları dahil güçlü ve iyi silahlanmış savaş ağalarıdır. 21. yüzyılda Afganistan ve kuzeybatı Pakistan'ın çeşitli bölgelerinde uygulanmaktadır.

çiledir ve belki de arzu edilen sadece budur.

Kadınlığı ve cinsel ihtiyaçları, hatta bütün varlığı kocası tarafından yok sayılan kadın, bu eksikliğini genç askerle tamamlar ve “onu ilk gün öldürmeliydim ama yapmadım” der. Kadın da genç askere merhamet göstermiştir. Ve tüm bunları anlatırken İslamiyet, Hıristiyanlık ve Yahudilikte Âdem ile Havva’nın cennetten kovulma sebebi olan “bilme” ağacından, yasak elmayı yemeleri gibi; Zerdüştlükte de anlatının karşılığı olan Âdem’in cennetten kovulma sebebi olarak Melek Tavus’un verdiği buğdayları yemesinin görsel tasvirine denk geliriz. Genç çocuğun ona getirdiği yiyecek bohçasının içindeki buğday tanelerini efsunlanmış şekilde yerken bunu büyük bir hazla anlatır. Ve gencin getirdiği buğday tanelerini yiyerek anneliğin, kadınlığın, sadık olması gereken eş kavramının dışına itilir bir nevi vaat edilen cennetten kovulur.

3.2. YERYÜZÜ VE KÜLLER FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Film dedenin elindeki kırmızı çıkından düşen elmayla başlar. Atiq Rahimi, tıpkı *Sabır Taşı* filmindeki gibi cennetten kovulma simgesini bu filmdeki karşılığına anlatı olarak bir kez daha bağlar. Yönetmen bu kez İslam inancındaki Âdem ve Havva’nın cennetten kovulmasının nedeni olan yasak elmayı kullanır. Daha filmin başında Atiq Rahimi yine savaşla yok edilen halkının tanrının cennetinden kovulmuş bir halk olduğu mesajını vererek filmi başlatır.

2004 yapımı *Toprak ve Küller* filmi bir taraftan klasik anlatının özelliklerini taşıyan zamanla ilgili bir dile, diğer taraftan da İran kültürünün de etkilerinden olan masal kahramanlarının öyküleriyle harmanlanan karakterlerin hayatlarına, öte yandan, bireyin iç sesinin baskın olarak kullanıldığı bir dile sahiptir. Bu dil, filmde tanrıyı temsilen bakkal Mirza’dır.

Atiq Rahimi her iki filminde Rostem-i Zal’ı (Zaloğlu Rüstem)**** ve onun mitolojik öyküsünü karakterler üzerinden hatırlatır. Ancak *Toprak ve Küller* tamamen Rostem-i Zal ve oğlu Sohrab arasındaki mitolojik öykü üzerine kurulmuştur. Rüstem oğlu olduğunu bilmediği Sohrab’a esir düşer. İlk savaşta oğlunun elinden ölmeden kurtulur, ancak daha sonra geri döner ve oğlunu boğazından keserek öldürür. Gerçeği öğrendiğinde acısından kahrolur ve oğluna savaşı bitireceğine dair söz verir. Gerçeği tek bilen oğlunun dedesidir ve babayla oğlun birbiri katletmesine göz yumar. Son olarak Rüstem’i üvey kardeşi bir kuyuya atarak öldürür. Rusya ve İngiltere’nin Afgan halkının kendi içinden türettiği, aynı kandan ve soydan geldiklerini unutturdukları, kendi cennet vaatleri için halklarının cehennemi olan Allah’ın savaşçıları (cellatları) Talibanla birbirine kırdırması, Rüstem ile oğlu Sohrab’ın öyküsüdür. Filmde, dede için yaşam; ümitsizliğin ortasında sıkışıp kalmış, kesik kesik alınan bir nefesle eşittir. Gelini büyük oğlu ve karısının ölmesinden sonra kulakları artık duymayan torunu ve maden işçisi durumdan haberdar olmadığını düşündüğü oğlu için “hayattaki tek varlıklarım bana Allah’ın yazdığı kaderi unutturan tek umudum onlar” der. Dedenin oğlu Mahmut’a

**** Zâloğlu Rüstem yiğitlik, kahramanlık, vatan sevgisi ve cesareti temsil eden mitolojik bir figürdür. Fars mitolojisinin kahramanlık idesinin somutlanmış bir yansıması olan Rüstem, İran’ın kadim mitolojisinin izlerini taşıyan Avesta’da yer almayı Firdevs’inin *Şehname*’sinde ortaya çıkan bir destan kahramanıdır. Anlatılardaki efsanelerin çoğu Aryâ (Afganları da kapsayan Ari ırkı) kökenlidir. *Şehname*’nin verdiği bilgilerden Hun-İskit menşesine dayanan Sakalara mensup gösterilen Rüstem, *Şehname* içerisinde yer alan destanların, edebiyat ve sanata en çok ilham verenlerinden biri konumundadır. Rüstem’in doğumundan ölümüne değin oldukça geniş bir destan niteliğinde işlenmesi, bir kahramanın her şeyiyle o metinde yer alması, başta Fars edebiyatı olmak üzere İslam medeniyetinin diğer edebiyatlarını ve bu arada Türk edebiyatını da derinden etkilemiştir. Rüstem, Keykubad zamanından Keyhusrev’in ölümüne kadar cihan pehlivani yani Emîrü’l- Ümerâ olarak anılır. Yalnız oğlu Sührâb’a yenilmiş, fakat ikinci karşılaşmada onu alt edip hançerlemiş ve hançerledikten sonra kendi oğlu zannettiği kişinin aslında rakibinin, oğlu olduğunu fark etmiştir. Özellikle savaşlarda sıkıntıya düştükleri anlarda İran krallarının yardımcılarına koşmuştur. Her defasında İran halkını tehlikelerden kurtarmış, bilmeyerek oğlu Sohrâb’ın bağrını parçalamış, bu olanlardan sonra kahrolan Rüstem sonunda üvey kardeşi Geğâd’ın hileleriyle bir kuyuya düşürülerek atı Rahş’la birlikte öldürülmüştür (Yıldırım, 2008, s. 592). Fars mitolojisinin kahramanlık figürlerinden birisi olan Rüstem kıssası hem Fars şiirinde hem de Türk şiirinde oldukça yoğun bir şekilde işlenmiştir. Dîvân şairleri bu mitolojik kıssayı hem aşık-sevgili ilişkisinin hem insan-nefis ilişkisinin hem de kahraman-cenk ilişkisinin bir göstereni olarak kullanmışlardır. Bu kullanımda divan şairleri Rüstem’i sadece kahraman olarak övmemişler bunun yanında hile ile rakibini öldürmesinden dolayı eleştirmişlerdir. Mitolojik kıssa içinde Rüstem’in bilmeksizin oğlunu öldürmesi olayını ise katillik olarak nitelemişlerdir. Med İmparatoru Keyaksar, Med Orduları Başkomutanı Rostemê Zal (Zaloğlu Rüstem) ile birlikte Zerdüştlüğün yayılması ve yaşaması için efsanevi, destansı, büyük mücadeleler vermişlerdir (Cengiz.A, 2017: s. 34-41).

gerçekleri söyleyerek onu kaybedeceğini düşünmesi ve onu bu dertle öldürmek istemediğini söylemesi “Allah madene gitmemi istemiyor” demesi üzerine bakkal Mirza; “savaşın kanunlarını ona açıkla. Kurbanın kanunları gibidir ya elinde kan olur ya da boğazında. Allah onu ellerinin kanlı olmasından korusun” der. Ve Baba Rüstem’in öyküsünü hatırlatır. “Ya kendini baba Rüstem gibi acıya boğacak ya da intikam alacak” der. “Bırak acısını bilsin ve yaşasın ve sen de ona yardım et”. Bakkal Mirza’nın bu diyaloglarda Mahmut için kastettiği, Rüstem’i öldüren üvey kardeşi gibi (yani Taliban) paranın, üniformanın silahın tadını alan bir katil olmasıdır. Mirza karakteri filmde yönetmenin anlatıcı temsili gibidir. Bir taraftan dedeye Allah’a ve onun yazdığı kadere biat etmesi gerektiğini, elinde kalanların bir acı değil Allah’ın bir ödülü olduğu için şükretmesi gerektiğini hatırlatır; çünkü ölenlerin ödülü her şeye rağmen cennettir. Diğer bir taraftan; “Bizi dertlerimizden ve sefaletten kurtaran büyük kahramanımız baba Rüstem’dir” diyerek tamamen İslam inancına ters olan, mitolojik tanrısal güç simgesi Baba Rüstem diye tanrı baba kavramının yerine koyduğu masalın gerçekliğini hatırlatır.

Atiq Rahimi’nin filminde zaman kendini; kesintisiz sürekliliğinin kopuk olduğu anlara bırakır. Olaylar her an yinelenebildiği gibi gelişmekte olan olayların arasına da sokulabilir. Böylece zamana her açıdan büyük bir özgürlük sağlanmış olur. Yıllar önce yaşanmış, olaylar, yaşanmakta olanlarla iç içe geçer. Konu ve anlatı aniden kesilir, araya geçmişe ait anılar bugünün korkuları, masalsı olaylarla özdeşleştirilen geçmiş, geleceğe ilişkin sanrılar, sesler girer, zaman kesintisiz sürekliliğini kaybeder. Bu anlatım dede karakterinin dilindeki “kaybolmak istiyorum” cümlesini karşılamaktadır.

Filmde yine bir Atiq Rahimi tarzı olan bellek kayıtları, belleksel zaman kayıtlarının izleyiciye verilmesi ve de Sovyetlerin bu saldırısının karşısında, gözünü kulağını kapatan dünyanın hafızalarına kazınacak görüntülerle şahit kılma amacı vardır. Savaş gerçeğini yaşayan halkının görüntüleriyle kopmuş, paramparça olmuş, insan ve hayvan görüntüleriyle çocukluğu çalınmış, savaşın izlerini hem bedenlerinde hem de ruhlarında taşıyan her yaştaki çocuklarla, izleyicinin zihnine de bu zamanı unutulmamak üzere mühürler. Yanan köyler, madende yerin altında çalışıp tüm savaşa rağmen ailelerinden koparılan erkekler, yaşarken toprağın altında bir nevi ölüm yaşayan madenciler, kurumuş göller, çöle dönmüş topraklar, açlık, yaşayanların aklını kaybedişi gösterilir. Karakterler için unutmak ancak delirmekle mümkündür; ki filmde ve bu karakterlere de denk gelinir. Ve filmde sürekli sorgulanan şey şu olur; “yaşamak mı ölmek mi daha iyi? Belki ölenler bu ıstıraptan kurtulanlardır”. Savaş gerçeği ve bu gerçeğin belleklerinde oluşturduğu geçmişleri, tanrının onları unutması sürekli olarak şimdiye taşınır.

SONUÇ

Atiq Rahimi, anlatım dillerinin her ayrıntısını ustalıkla düşünmüş olduğu örnek filmlerde izleyiciyi savaş, zulüm ve az gelişmişliğin kıskacında olan ülkesinin kaderine çekmeyi başarır. Filmlerindeki uzun planlarla yine izleyiciyi durup düşünmeye, anlatılan hikâyenin içindeki duyguları gözden geçirmeye iter ve bunun için de izleyiciye zaman tanır. Böylece karakterlerin duyguları ile dayatılan inanç sistemine, aileye, topluma dair bakış açıları izleyicide kalıcılık sağlar. Yönetmen aynı zamanda filmlerinde klasik anlatının tüm olumlu önermelerini ve kavramlarını çürütür. Cinsiyet ve yaş ayrımı yapmadan, karakterin zihninde oluşturduğu çelişiklere seyirciyi dahil ederek konuları işler ve kendi toplumundaki bireysel hiçleşmenin öyküsünü anlatır.

Sabır Taşı filminde; mekânsal darlık, evin içinde yaşanan ilişkilerle birlikte düşünüldüğünde tekinsizlik duygusunu izleyiciye verir. Afganistan'ın herhangi bir şehrinde karakterinde deyimiyle fazla göz önünde olan bu ev, geçmişin gizlerini, şimdinin suçlarını barındıran bir hayalet gibidir. Kadın karakter için ev huzurun yok olduğu, bastırılmış ve özlemi duyulan arzuların, öfkenin, sırların, kol gezdiği; ölümün, huzursuzluğun mutsuzluğun mekânıdır.

Her iki filmde de yaşanan yerleşim yerleri; savaşın getirdiği, ekonomik, tarihsel ve politik değişimlere paralel olarak yok olmuş, geçmişin izlerinin sürekli yok edildiği, bugünün yoksulluğunu açlığını sefaletini ve ölümü içinde barındıran dilsiz şahitler olarak kalmıştır.

Köyleri, sokakları, viraneye dönmüş, yanmaya devam eden, mezarlığı andıran insansız mekânlara ve insanlara kamerasını yönelten Atiq Rahimi, karakterlerini çevreleyen uzamı göstererek filmlerinde gerçekçi bir atmosfer oluşturmuştur. Yaşadıkları mekânlar, karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtamaz; çünkü sadece karakterler için değil tüm Afgan halkı için yaşadıkları köyler, kasabalar, şehirler ve ülke bir hapishanedir. Bombalanmalarla sık sık yıkılan evlerin çoğunun kapısı pencereleri yoktur ancak, kapatılmış ve sıkışmışlık hissine karşılık gelen bir cezaevi gibidir. Tıpkı aile kavramı gibi mekânların da karakterler için hiçbir mahremiyeti kalmamıştır. Mekânlar sadece fiziki olarak birer toz yığını ve sınırları yok edilmiş barınaklardır.

Fakir, biçare, sefalet içinde Afgan halkı, Talibanın belirlediği sistemde Tanrı onları unuttuğu için bu sessizliğe mahkumdurlar. Savaş, ölümü, Taliban, zulmü, bu zulüm ve baskılar güçsüzlüğü, açlığı, çileyi, korkuyu getirir onlara. Filmlerde yönetmen izleyicinin belleğini; inanç, tanrı, savaş, yaşam ve ölüm üzerine sürekli dörter. Afganistan'ın gerçeğine, şehirlerine, sokaklarına, kadınına, erkeğine kısaca tüm yaşamsal figürlere izleyicinin tarihsel olarak şahit olmasını ister. *Toprak ve Küller* filminde özellikle köy sahnesi ve dedenin kâbusları ile yönetmenin ara ara başvurduğu teknik anlatımda kamerayı tutan el ve onu çeken göz tarihsel bir bellek oluşturma amacındadır. İzleyiciyi daha da işin öznesi yapar, o anın içindeymiş gibi yönetmenin kamerası izleyicinin gözü ve şahitlik aracı olur. Ve izleyicinin şahitliği, yönetmenin Afganistan'a dair gerçek tarihsel belleği oluşturma çabasını tamamlar". Yani sinemasal bellekte de "hatırlama, bir yeniden tanımlama sürecidir, geçmiş, yeniden yapılır." *Sabır Taşı* filminde de tüm film boyunca Afganistan'da bir kadının bireysel hafızasına şahitlik edilir. Her iki film arasında karakter bağlamındaki farklılık göze çarpmaktadır. *Sabır Taşı* filmindeki kadın karakter, *Toprak ve Küller* filmindeki dede karakterine göre daha kötücüdür, ancak ikisinde de ortak sistem kurbanlığı vardır. Rahimi örnek filmlerinde; İslam inancındaki Tanrı, onun adaleti, vaat edilen cennet, günah ve günahkâr olma gibi kavramların kendi halkının gerçekliğinin dışında olduğunun altını çizer. Onlar zaten Allah'ın cennetinden kovulmuş bir halktır. Ve tek gerçek tıpkı Melek Tavus gibi, insandan gelmeyen, masalsı peygamberler ve kurtarıcılardır. Çünkü insan zaafıdır içinde kötülük barındırdığı için tanrının temsilcisi olamaz.

Her iki filmde de karakterler tanrının varlığı ve yokluğunun eşliğinde, gerçekle yalanını eşliğinde, yaşamla ölümün eşliğinde, var olmanın ve yok olmanın eşliğinde, geçmişle bugünün eşliğinde gidip gelirler. Ve tek bir gerçek vardır mahremiyet eşikleri yoktur karakterlerin yani evleri ve vatanları. Var oluşlarının bir problem olarak görüldüğü eşiktedirler sadece.

Kaynakça

- Ağababa, N. (2011). Zerdüştlük. *Kutadgubilig: Felsefe - Bilim Araştırmaları*(20), s. 383-396.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın imgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Frye, N. (2008). Sonbahar Mitosu: Tragedya. *Cogito Tragedya Özel Sayısı*(54), s. 113-126.
- Göle, M. (2007). Doğru Olmadığımı Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum. *Cogito Bellek Özel Sayısı*(50), s. 23-30.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*. (B.Uçar, Çev.) İstanbul: HeretikYayınları.
- Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri İcat Etmek. E. Hobsbawm, & T. Ranger içinde, *Gelenğin İcadı* (M. M. Şahin, Çev., s. 1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Matis Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür. *Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), s. 175-211.
- Orta, N. (2019). Toplumsal Bellek ve Sinema: Popüler Sinema Örneği Olarak Fetih 1453. *Selçuk İletişim*, 12(2), s. 1094-1126.
- Pons, C. (2018, 11 14). *Humankind is founded on Exile*. <https://theeyes.eu/en/article/conversation-avec-atiq-rahimi/>: <https://theeyes.eu/en/article/conversation-avec-atiq-rahimi/> adresinden alındı
- Rezi, H. (2014). *Zerdüş Haya Zaman Mekan*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Suvari, C. (2002). Yezidilik Örneğinde Etnisite, Din ve Kimlik İlişkisi. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Suvari, C. (2003). Yezidilikte İnsan Kavramı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*(17), s. 55-70.
- Suvari, C. (2019, 07 14). *t24. Ezidiliğin Melek Tavus'u Semitik Dinlerin Şeytan'ı mı?:* <https://t24.com.tr/yazarlar/ceyhan-suvari/ezidiligin-melek-tavus-u-semitik-dinlerin-seytan-i-mi,23121> adresinden alındı
- Sartre, J.-P. (2009). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (G. Ç. Turhan İlgaz, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tekin, A. (2019). *Zerdüş'ten Kur'an'a*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Thomson, G. (2021). *Tragedyanın Kökeni Aiskhylos ve Atina*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Tori. (2000). *Bir Kürt Düşüncesi Yezidilik ve Yezidiler*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitap.
- Yıldırım, N. (2011). Zerdüş'tün Kutsal Kitabı Avesta. *Şarkiyat Mecmuası*(18), s. 147-170.

ÂŞIK VEYSEL'İN ONTOLOJİK BAKIŞ AÇISIYLA 'KARA TOPRAK' ŞİİRİ: VARLIK, HAYAT VE DOĞA İLİŞKİSİ

Burcu Kaya Karaduman

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
burcukaraduman76@gmail.com
0000-0003-3662-7078

ÖZET

Bu makale, Âşık Veysel Şatıroğlu'nun yaşamı, sanatı ve Türk halk müziği ile toprak teması arasındaki bağa odaklanmaktadır. Âşık Veysel, 20. yüzyılın önemli bir döneminde yaşamış ve özellikle doğa, toprak, insan ve aşk gibi temaları işleyen şiirleriyle tanınan bir âşıktır. Onun eserlerinde öne çıkan temalardan biri, toprak olgusudur. Toprak, hem somut bir varlık olarak hem de sembolik bir anlam taşıyarak Âşık Veysel'in toprağa olan derin sevgisini ve doğaya olan büyük hayranlığını yansıtmaktadır. Sadelik ve etkileyicilikle yazılmış eserleri, halk arasında büyük bir sevgi ve saygı kazanmış ve Türk halk müziğine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu çalışma, literatür taraması yöntemi kullanılarak hazırlanmış ve Âşık Veysel'in müzikal ve şiirsel mirasının korunması ve anılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu miras, Türk kültürünün geleceği için büyük bir önem taşımaktadır; çünkü Âşık Veysel'in eserleri hala günümüzde popülerliğini korumakta ve toprak ile insan ilişkisinin evrensel anlamlarını yansıtmaktadır. Ayrıca, Âşık Veysel'in sanatının zenginliğini ve toprakla olan bağını vurgulayarak, bu mirasın gelecek nesillere aktarılması gereken önemli bir kültürel değer olduğuna dikkat çekilmektedir.

Keywords: Sign; Âşık Veysel, Türk Halk Müziği, Toprak Teması, Âşık Geleneği, Şiir ve Müzik.

THE POEM "KARA TOPRAK" BY ÂŞIK VEYSEL FROM AN ONTOLOGICAL PERSPECTIVE: THE RELATIONSHIP BETWEEN EXISTENCE, LIFE, AND NATURE

ABSTRACT

This article focuses on the deep connection between the life, art, and the theme of the land in Turkish folk music of Âşık Veysel Şatıroğlu. Âşık Veysel, a renowned folk poet who lived during a significant period in the 20th century, is best known for his poetry that delves into themes such as nature, the land, humanity, and love. One of the prominent themes in his works is the concept of "land." The land, serving as both a tangible entity and carrying symbolic significance, reflects Âşık Veysel's profound love for the land and his deep admiration for nature. His works, characterized by their simplicity and emotional impact, have earned him great love and respect among the general public and have made significant contributions to Turkish folk music. This study, prepared using a literature review methodology, emphasizes the importance of preserving and commemorating Âşık Veysel's musical and poetic legacy. This legacy holds great significance for the future of Turkish culture because Âşık Veysel's works continue to maintain their popularity in contemporary times and reflect universal meanings of the relationship between land and humanity. Furthermore, by emphasizing the richness of Âşık Veysel's art and his connection to the land, it is pointed out that this legacy is an important cultural value that needs to be passed on to future generations.

Anahtar Kelimeler: Âşık Veysel, Turkish Folk Music, Land Theme, Âşık Tradition, Poetry and Music.

GİRİŞ

Kültür, bir toplumun veya insan topluluğunun benimsediği değerler, inançlar, gelenekler, sanat eserleri, bilgi birikimleri, davranış biçimleri, yemekler, kıyafetler, dil, müzik, dans, mimari ve diğer unsurların tümünü içeren önemli bir kavramdır. Kültür, toplumun ortak özelliklerini ve kimliğini belirler. Kültürün paylaşılması ve öğrenilmesi, insanların birlikte hareket edebilmeleri ve yaşamlarını sürdürebilmeleri için önemlidir. Âşık Veysel, Türk kültürünün kayda değer bir unsuru olan âşıklık geleneğinin güçlü temsilcilerinden biridir. 2023, Âşık Veysel'in vefatının 50. yıl dönümü olması nedeniyle "Âşık Veysel Yılı" ilan edilmiştir (Resmi Gazete, 2022). UNESCO tarafından da dünya çapında önemli bir kültürel figür olarak kabul edilen Âşık Veysel, 2023 yılında dünya genelinde ve Türkiye'de anma etkinlikleriyle onurlandırılmaktadır (UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, 2022).

Âşık Veysel Şatıroğlu (1894-1973), Türk halk müziği sanatçısı ve ozanıdır. Çocukluğunda çiçek hastalığı nedeniyle gözlerini kaybetmiş ve köyde bir süre çiftçilik yapmıştır. Âşık Veysel, genç yaşta görme yetisini kaybetmesi sebebiyle diğer insanların sesi, müzikleri ve hikâyeleri üzerinde derin bir duyarlılık geliştirmiştir. Çocukluğunda ailesi ve köy çevresindeki insanlar, müzikal yeteneklerinin temellerini oluşturmuştur. Babası, Âşık Veysel'e saz çalmayı öğretmiş ve müzikal bir gelecek için onu hazırlamıştır (Alptekin, 2009: s. 5-6). Müziğe saz çalarak başlayan Âşık Veysel, çevresindeki müzisyenlerden ilham alarak kendini geliştirmiştir. 1915 yılında Sivas Kongresi'nde saz çalmasıyla tanınmıştır. Âşık Veysel, Türk halk müziği kültürüne önemli katkılarda bulunmuş ve eserleri birçok müzisyen tarafından örnek alınmıştır. Türküleri, Türk müzik endüstrisinde sıkça yeniden yorumlanmış ve uluslararası alanda tanınmıştır. Âşık Veysel Şatıroğlu'nun hayatı ve sanatı, müzik tarihine olduğu kadar Türk kültürüne de önemli bir katkı sunmuştur. Eserlerinde insanların yaşamına dokunan konuları işleyerek, halkın içinden gelen bir sanatçı olarak büyük bir etki yaratmıştır. "Uzun İnce Bir Yoldayım", "Kara Toprak", "Güzelliğin On Para Etmez" gibi türküleri ile hafızalara kazınmıştır. Bu eserler, her yaş grubundan insanın keyifle dinlediği ve âşık geleneğinin en güzel örnekleri olarak kabul edilmektedir.

Âşıklık Geleneği

Halk sanatçıları, bir ulusun sanat tarihinde büyük etkisi olan önemli kişilerdir. Halk şairliği, kökleri İslamiyet öncesindeki ozanlık geleneğine kadar uzanan bir sanat formudur ve 15. yüzyılın sonlarından itibaren "âşık" terimi ile anılmaya başlamıştır (Bars, 2023: s. 149). Âşıklık geleneğini icra eden kişilere farklı dönemlerde çeşitli isimler verilmiştir; bunlar arasında âşık, saz şairi, ozan, halk şairi, halk ozanı, hak şairi, çöğür şairi, kalem şair, meydan şairi gibi terimler bulunmaktadır. Günümüzde ise tercihen "âşık" terimi daha yaygın olarak kullanılmaktadır (Sakaoğlu, 2014: s. 100-101). Bu gelenek, Türk halk müziği ve edebiyatının temel taşlarından biridir ve saz çalma, şiir okuma ve söyleme, türkü söyleme, halk hikâyeleri anlatma, mâni söyleme ve dans etme gibi birçok unsuru içermektedir. 16. yüzyıldan bu yana süregelen âşıklık geleneği, Türk edebiyatına birçok değerli isim kazandırmıştır, bunlardan biri de Âşık Veysel'dir. Bu geleneğin günümüzdeki temsilcileri arasında özellikle Kars yöresinde önemli bir varlık sürdürmektedir. Son dönemde ise Âşık Mahsuni Şerif, Neşet Ertaş, Murat Çobanoğlu gibi âşıklar, bu gelenekle Türkiye'de tanınmış ve bu özel sanat formunu daha geniş kitlelere ulaştırmışlardır.

Âşıklar, Türk kültüründe saygın bir yere sahip olup, geleneksel Türk müziği ve edebiyatının korunması ve yaşatılması için önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlamda, Âşık Veysel'in sosyoloji, edebi, felsefi ve müzikal açılarından ele alınabilecek niteliklere sahip olduğu bilinmektedir. Şiirleri, türküleri ve sazıyla hem Türk halk müziği hem de edebiyatının zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Âşıklık geleneği içerisinde, halk şairleri yoksulluk, cehalet, rüşvet, nepotizm, yalancılık, hırsızlık gibi toplumsal konuları sık sık eleştirmişlerdir. Aynı zamanda, görevlerini yerine getirmeyen yöneticileri ve siyasi sorunları ele almışlar, doğa olayları gibi farklı konuları da işlemişlerdir (Çıblak, 2008: s. 18). Âşık Veysel, bu geleneğin önemli bir temsilcisi olarak, sözlerini yerinde ve etkili bir şekilde ifade etme konusunda usta bir yeteneğe sahiptir. Âşık edebiyatının doğuşu hakkında Özkul Çobanoğlu (2000: s. 128-129) çalışmasında şu görüşleri paylaşmıştır: Âşık edebiyatı, 12. yüzyılda ortaya çıkmaya başlamış, 16. yüzyılda şekillenmiş ve 17. yüzyıldan itibaren geleneksel bir tarz haline gelmiştir. Çobanoğlu'na göre, âşık tarzının doğuşu ve icra edildiği mekânlar arasında bir ilişki bulunmaktadır. Başka bir deyişle, âşık tarzının icra ediliş töresi, özellikle kahvehane ortamının etkisiyle oluşmuştur (Çobanoğlu, 2000: s. 137).

Âşıklık mesleğinde, geçmişten günümüze uygulanan ve gelenek haline dönüşen bazı kıstaslar bulunmaktadır. Âşıklık geleneğini temsil eden sanatçıların en önemli aracı sazdır. Saz çalabilme yeteneği ve saz eşliğinde şiirlerini seslendirebilme becerisi önemlidir. Zaman içinde kullanılan enstrümanlarda çeşitlenme ve değişiklikler görülmüştür. Anonim, âşık ve tekke şiirleri her zaman müziğin eşliğinde okunmuş, çoğu kez de enstrümanlarla birlikte sunulmuştur. İlk başlarda kopuz ve benzeri enstrümanlar şiire eşlik ederken, zamanla müzik aletleri arasında bağlama, çöğür, ney, mey, kudüm, tambur, kaval, düdük gibi çeşitlilikler oluşmuştur. Ancak şairlik ve şiir, her zaman müzikten ayrı düşmemiştir (Günay, 2008: s. 38). Bununla birlikte bir âşık, geniş bir repertuvara sahip olmalıdır. Geleneksel şiirlerin yanı sıra kendi bestelerini de sunabilmelidir. Halkın beğenisini kazanmak ve onları duygusal olarak etkileyebilmek önemlidir. Bu bilgiler ışığında Âşıklar, sözlü iletişim becerilerine sahip olmalıdır. Dolayısıyla şiirlerini, öykülerini ve anlatılarını etkili bir şekilde aktarabilmelidir. Âşıklık mesleği samimiyet gerektirir. Şiirlerin ve söylemlerin içtenlikle ifade edilmesi, dinleyiciler üzerinde daha güçlü bir etki bırakır. Şiirlerin ses ve ritim açısından uyumlu olması, dinleyicilerin kolaylıkla takip edebilmesini sağlar. Âşıklar, toplumun değerlerini koruma görevini üstlenir. Geleneksel değerleri yansıtan şiirler ve mesajlar verirler (Yardımcı, 2002: s. 175). Bu kıstaslar, âşıklık mesleğinin geçmişten günümüze aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Âşıklar, bu kıstaslara uygun olarak gelenekleri sürdürmekte ve toplumun kültürel mirasına katkıda bulunmaktadırlar. 20. yüzyılın güçlü sanatçılarından olan Âşık Veysel, sadece kendi dönemine değil, gelecek kuşaklara da hitap eden önemli bir figürdür. Toplumun sıkıntılarına duyarlı bir şekilde yaklaşmış, sosyal hayatın eksikliklerini ve haksızlıklarını eleştiriye tabi tutmuştur. Şiirlerinde, hem kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkarak hem de doğrudan toplumsal meselelere dokunarak, toplumun sorunlarını açığa çıkarmıştır.

Âşık Veysel: Müziğin Kökleri ve Döneminin Etkileri

Âşık Veysel’in türkülerinin kaynakları hakkında yapılan araştırmalar, onun türkülerinin büyük bir kısmının geleneksel halk müziği repertuarından geldiğini göstermektedir. Ancak, bazı eserlerindeki söz ve melodi öğelerinin, onun kişisel hayatı ve deneyimleriyle de bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde halk arasında dilden dile aktarılmış ve zamanla değişikliklere uğramıştır. Türkülerinin kaynakları araştırılırken, bu geleneksel repertuarın yanı sıra, Veysel’in yaşadığı dönemdeki diğer müzikal etkiler de göz önünde bulundurulmalıdır.

Âşık Veysel’in yaşadığı dönemde, Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde farklı kültürlerin etkilerinin görüldüğü bilinmektedir. Özellikle, Balkanlar, Kafkasya ve Orta Asya’dan gelen göçmenlerin Anadolu’da yerleşmesiyle birlikte, müzikal kültürler arasında etkileşimler yaşanmıştır. Bu bağlamda köydeki halk ozanları ve diğer müzisyenler, ona ilham veren kişiler olmuştur, onun müzik yeteneğinin gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Âşık geleneğinin kökenlerini halk ozanlarından, örneğin Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal, Yunus Emre, Ömer Hayyam gibi birçok şairden alarak, onların eserlerini inceleyip okuyarak ve onlara ait eserleri seslendirerek başlamıştır. Ancak zamanla özgün eserlere imza atmıştır.

Âşık Veysel’in Eserlerinde Mimesis ve Ontoloji

Tabiat unsurları, insanlık tarihinde yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Mimesis kuramı, sanatın doğayı, insanları ve olayları taklit ederek izleyiciye bir tür gerçeklik sunması gerektiğini savunur. Bu kuram, özellikle Aristoteles’in Poetika adlı eserinde detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Geleneksel Türk halk müziğinde, Âşık Veysel’in eserleri, mimesis kuramına örnek teşkil eder. Onun eserleri, genellikle gerçek yaşamdan izler taşıyarak doğayı, köy yaşamını, aşkı ve insan ilişkilerini yansıtır. Âşık Veysel’in eserlerinde, halk kültüründen alınan ve taklit edilen unsurlar, onun sanatında belirgin bir şekilde görülür. Dolayısıyla, Âşık Veysel’in eserleri, geleneksel Türk halk müziğindeki yansıma kuramına uygun bir şekilde, doğadan ve halkın yaşamından ilham alarak gerçekliği taklit eden bir sanat anlayışını temsil eder.

Ontoloji, eski Yunanca “ön, ont- óv, ovτ- (varlık)” ve “-λογία (logía) < -λόγος (logos)” kelimelerinden türetilmiştir (Bahaettin, 1924). Varlık sorununu ilk olarak antik Yunan düşünürü Aristoteles ele almıştır. Daha sonra Thales, Anaksimenes, Herakleitos, Empedokles ve Platon gibi önemli düşünürler varlıkların kökeni ve gerçekliği konusunu incelemişlerdir (Gümüş, 2019: s. 177). Antik Çağ’ın sona ermesiyle birlikte, Farabi, İbn Sina gibi düşünürler varlık olgusunu akılcı bir yaklaşımla sorgularken, Gazali ise sezgiye dayalı bir yaklaşım olduğunu ortaya koymuştur (Bilir, 2020, s. 2-9). Kant’a göre, temel varlık “Ding an sich” (şeyin kendisi)dir. Schopenhauer ise bu temel varlığı “son şey” olarak irade olarak tanımlar. Edmund Husserl’e

göre ise bu “son şey” saf ben (transandantal ego)dir (Nayır, 1993: s. 3). Günümüzde “varlık bilimi” terimiyle ifade edilen “ontoloji” kelimesi, en genel anlamıyla “varoluşun doğası ile en son anlamdaki gerçekliğin varlıksal yapısını soruşturan, bazen metafiziğin bir alt bölümü olarak da kabul edilen varlık felsefesini ifade eder (Güçlü, 2003: s. 1514).

Âşık Veysel’in eserlerinde genellikle doğa, toprak, koku, hayal, rüya, aşk, sevdâ, sevgi ve insanın iç dünyasına dair derin bir duyarlılık bulunmaktadır. Âşık Veysel’in gönül gözüyle algıladığı renkler, çiçekler, kokular, güzellik, sevdâ, sevgi ve duygular; mutlak varlığın yansımalarını temsil eder. Bu unsurlar, onun ontolojik düşüncesini şekillendiren temel unsurlar olarak kabul edilebilir. Ayrıca, insanın varoluşu ve evrensel konular, Âşık Veysel’in eserlerinde sıkça işlenen temalar arasındadır. Dolayısıyla, Âşık Veysel’in şiirleri, türküleri ve sözleri aracılığıyla genel olarak varlık, insan, aşk gibi temel konulara nasıl yaklaştığını anlamak mümkündür. Bu bağlamda “Kara Toprak” şiiri, ontolojik bir perspektiften bakıldığında, Âşık Veysel’in dünyaya ve hayata bakışını, varlık anlayışını yansıtmaktadır.

Dost dost diye nicesine sarıldım	İşkence yaptıkça bana gülerdi
Benim sadık yârim kara topraktır	Bunda yalan yoktur herkes de gördü
Beyhude dolandım, boşa yoruldum	Bir çekirdek verdim dört bostan verdi
Benim sadık yârim kara topraktır.	Benim sadık yârim kara topraktır
Nice güzellere bağlandım kaldım	Havaya bakarsam hava alırım
Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum	Toprağa bakarsam dua alırım
Her türlü istediğim topraktan aldım	Topraktan ayrılısam nerde kalırım
Benim sadık yârim kara topraktır.	Benim sadık yârim kara topraktır.
Koyun verdi, kuzu verdi, süt verdi	Dileğin varsa iste Allah’tan
Yemek verdi, ekmek verdi, et verdi	Almak için uzak gitme topraktan
Kazma ile dövmeyince kıt verdi	Cömertlik toprağa verilmiş Hak’tan
Benim sadık yârim kara topraktır.	Benim sadık yârim kara topraktır.
Âdem’den bu deme neslim getirdi	Hakikat istersen açık bir nokta
Bana türlü türlü meyve bitirdi	Allah kula yakın kul da Allah’a
Her gün beni tepesinde götürdü	Hakk’ın gizli hazinesi toprakta
Benim sadık yârim kara topraktır.	Benim sadık yârim kara topraktır.
Karnın yardım kazmayınan, belinen	Bütün kusurumu toprak gizliyor
Yüzün yırttım tırnağınan elinen	Merhem çalıp yaralarım düzlüyor
Yine beni karşıladı gülünen	Kolun açmış yollarımı gözlüyor
Benim sadık yârim kara topraktır.	Benim sadık yârim kara topraktır.
Her kim ki olursa bu sırra mazhar	(Şatıroğlu, 1971: s. 145-147).
Dünyaya bırakır ölmez bir eser	
Gün gelir Veysel’i bağrına basar	
Benim sadık yârim kara topraktır.	

“Dost dost diye nicesine sarıldım” Şairin varlık arayışında, dostluğun önemine vurgu yapar. İnsan ilişkilerinin hayatındaki arayışları temsil eder. “Benim sadık yârim kara topraktır” Şairin toprağa olan sadakatini ifade eder. Varlık anlayışında toprağın ayrıcalıklı bir konumu olduğunu gösterir. “Beyhude dolandım, boşa yoruldum” Hayatın anlamını arayış ve çabalara işaret eder. Varlıkla kurulan ilişkilerin boşluğuna dikkat çeker. “Nice güzellere bağlandım kaldım” Güzellik arayışının ve dünyevi cazibeye kapılmanın ontolojik sonuçlarını yansıtır. Güzellik ve varlık arasındaki ilişkiyi sorgular (Topakkaya, 2013: s. 92). “Her türlü istediğim topraktan aldım” Toprakla kurulan doğal ve karşılıklı ilişkiye vurgu yapar (Şenocak, 2017: s. 509). İnsanın temel ihtiyaçlarının toprakla karşılanabileceğini belirtir. “Koyun verdi, kuzu verdi, süt verdi” ifadesi, hayvansal ürünlerin ve doğal kaynakların topraktan elde edilmesine gönderme yapar ve doğa ile insan arasındaki karşılıklı bağa vurgu yapar. “Organik hayat, fizik-maddi tabakayı içine alır; ona dayanır, hatta bu tabakanın kanunları (örneğin zaman, mekân kategorileri) organik olanın derinliklerine kadar gider” düşüncesi, organik tabakanın insanın varlığına temel sağladığını ve bu tabakanın, psişik varlık tabakasının yükselmesini mümkün kıldığını ifade eder. Mengüşoğlu’nun belirttiği gibi, psişik alanla karşılaştığımız her yerde, bu alanın organik varlık tarafından taşınan bir varlık olduğunu gözlemleyebiliriz. Bu bağlamda, “Real dünyada organizma tarafından taşınmayan bir ruhla karşılaşmayız” (Mengüşoğlu, 1976, s.218) ifadesi, insanın psikolojik deneyimlerinin organik temelleri olduğuna işaret eder. “Âdem’den bu deme neslim getirdi” İnsanın soyunun topraktan gelmesine dikkat çeker. Varlığın temel kaynağının toprak olduğunu vurgular. “Bana türlü türlü meyve bitirdi” Doğanın insanın ihtiyaçlarına bollukla karşılık verdiğini ifade eder. Varlığın zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtır. “Her gün beni tepesinde götürdü” Toprağın insanın hayatını sürekli taşıdığına işaret eder. Varlık ve yaşamın devamlılığına vurgu yapar. “Karnın yardım kazmayınan, belinen” Toprağa kazma ile yapılan çalışmaların insan hayatına olan katkısını belirtir. İnsanın doğayla etkileşiminin fiziksel boyutuna vurgu yapar. “Her kim ki olursa bu sırma mazhar” Toprağın sırlarını anlama ve paylaşma olasılığını ifade eder. Varlık ve ontoloji üzerine düşünen herkesin bu sırma erişebileceğini belirtir. “Gün gelir Veyssel’i bağrına basar” ifadesi, şairin toprağa olan bağlılığının ölümsüz bir etki bırakacağını vurgular. Bu bağlamda, toprak sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda ruhsal ve sembolik bir anlam taşır, Veyssel için ise en güvenilir dost ve tahammül abidesidir (Çeribaş, 2011: s. 72).

Âşık Veyssel’in “Kara Toprak” şiiri, toprağın sembolizmini yoğun bir şekilde kullanarak şairin ontolojik düşünce sistemine derinlik katar. Toprak, şairin varlık anlayışının temelini oluşturur. Âşık Veyssel’in toprakla kurduğu bu bağ, şairin varlık, hayat, insan ve doğa ile ilişkisi üzerinden ontolojik bir derinlik kazandırır. Toprak, şairin gözünde sadece fiziksel bir unsur değil, aynı zamanda varlığın kaynağı, insanın soyunun başlangıcı, hayatın taşıyıcısı ve ölümle birleştiği nokta olarak görülür.

Âşık Veyssel: Türkülerinde Toprağın Anlamı ve Değişen Zamanların Etkileri

Âşık Veyssel’in müziği, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerindeki geleneksel Türk müziği tarzının etkilerini taşımaktadır. Ancak, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ile birlikte batılılaşma hareketleri ve modernleşme çabaları etkisini göstermeye başlamıştır. Bu değişimler, Âşık Veyssel gibi geleneksel müzik sanatçılarının müzik anlayışlarını da etkilemiştir. Âşık Veyssel’in müziğinde, bu dönemde yaşanan değişimlerin etkileri hissedilebilir. Özellikle, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan sonra köylerde yapılan müzik ve halk kültürü etkinlikleri sınırlandırılmış, hatta yasaklanmıştır. Bu nedenle, Âşık Veyssel gibi geleneksel müzik sanatçıları, müziklerini ve sanatlarını yaşatmak için büyük mücadeleler vermek zorunda kalmıştır.

Âşık Veyssel, şiirlerinde insanın evrensel anlamda problemlerini ve insanı dile getirir. Toprak, onun için önemli bir tema olup doğum, kök salma, değişim ve dönüşümün mitolojik mekânı olarak görülür. Âşık Veyssel, toprağa büyük bir anlam yükler ve onu insanoğlunun faaliyetlerinin barınağı olarak görmektedir. Toprak, insanı gerçekliklere davet eden bir unsurdur ve insanın ontolojik dünyasını anlatmayı amaçlar. Toprak, yaşamın her aşamasında yanımızda olan, canlıları besleyen ve koruyan bir anadır. İnsanın toprağı işlemesi, doğaya hükmetmesi ve insanlık tarihini bilinciyle buluşturması anlamına gelir. Âşık Veyssel’in toprağı, yeryüzü cenneti kurma hayali olan bir kutsallığa sahiptir. Âşık Veyssel, topraktan bir dörtlükte şu şekilde bahseder:

“Nice güzellere bağlandım kaldım

Ne bir vefa gördüm ne fayda buldum

Her türlü isteğim topraktan aldım

Benim sadık yârim kara topraktır” (Şatıroğlu, 1971: s. 145-147).

Âşık Veysel, her bireyin kendi yolunda başarıya ulaşmasının ardından söylediği türküyü ve onu kutlayan toprak ananın neşesini farklı bir dizeyle şöyle ifade eder:

“İşkence yaptıkça bana gülerdi

Bunda yalan yoktur herkes de gördü

Bir çekirdek verdim dört bostan verdi

Benim sadık yârim kara topraktır” (Şatıroğlu, 1971: s. 145-147).

Âşık Veysel’e göre, insanlar arasındaki eşitliğin en temel nedeni, insanın yaratılışının özünde toprak olmasıdır. İnsanın temel maddesi toprak olduğundan, bu ortak kökenden gelirler ve bu nedenle doğuştan gelen bir eşitliğe sahiptirler. Bu eşitlik, insanların temel varoluşlarına dayanır ve tüm insanları aynı temel değerlere sahip olarak görme fikrini yansıtır. Bu düşünce;

Cümle canlı hep topraktan

Var olmuştur emir haktan

Rahmet dile sen Allah’tan

Tükenmez rahmet deryası (Oğuzcan, 1999: s. 58),

dizelerinde olduğu gibi Âşık Veysel’in insanlar arasında her türlü ayrımcılığa karşı çıkışını ve insanların birbirine saygı göstermesi gerektiği inancını yansıtır. Âşık Veysel, toprağı insanın düşünce, söz ve eylemlerinin kaynağı olarak görür. İnsanları, kaçıklıkları gerçekliklere davet eden toprak, onun için ölüm, yeniden doğuş, kök salma, değişim ve dönüşümün mitolojik mekânıdır (Şenocak, 2017: s. 507). Bu bakış açısıyla Âşık Veysel, aynı vatan topraklarında yaşayan insanların birbirleriyle düşmanlık yapmalarını ve köklerini unutarak çatışmaya girmelerini eleştirmiştir. “Hepimiz Bu Yurdun Evlâtlarıyız” adlı şiirinde, bu konuya özel bir vurgu yapmıştır:

Hedef alıp dövüştüğün kardaşın

Seni yaralıyor attığın taşın

Topluma zararlı yersiz savaşın

Hepimiz bu yurdun evlâtlarıyız (Oğuzcan, 1999: s. 163).

Âşık Veysel, eserlerinde insanı merkeze koyan bir bakış açısı benimsemiştir. İnsanlar arasındaki eşitliği savunarak, ırk, dil, din ve mezhep farklılıklarını insanların ontolojik eşitliğiyle bağdaştırır. Ona göre, insanlar doğuştan eşittirler ve ırk veya inanç farklılıkları bu eşitliği bozmamalıdır. “Göklerden Süzüldüm Tertemiz İndim” adlı şiirinde bu düşünceyi şu şekilde dile getirir:

“Göklerden süzüldüm tertemiz indim

Yere indim yedi renge boyandım

Boz bulanık bir sel oldum yürüdüm

Çeşit çeşit türlü türlü renge boyandım" (Oğuzcan, 1999: s. 37).

Âşık Veysel, her canlının eşit olduğu inancını vurgular. Ayrıca, din ve mezhep farklılıklarına karşı hoşgörölü bir tutum sergiler. Tek Tanrı'ya inanan insanlar arasında ayırım olmamalıdır. Mezhep çatışmalarını eleştirerek şu dizelerle ifade eder:

"Bakamaz mısın insanların işine

Kötülükler doğar peşi peşine

Mezhep kavgasına din döğüşüne

Sanki varıp sığmamışlar cennete." (Oğuzcan, 1999: s. 74)

Âşık Veysel, ayrıca "Uyan bu gafletten, uyuma yurttaş" adlı şiirinde ülkedeki insanları ilerleyen bilim ve teknolojiye karşı duyarsız kalmamaları konusunda uyarırken, birlik ve dayanışma duygusunu vurgular.

"Çalışalım, kurtulalım buhrandan

Nedir senlik, benlik usandık candan

İrkımız, neslimiz aynı bir kandan

Yurdun yaraların saralım kardaş" (Özen, 1998: s. 88) dizeleriyle aktarmaktadır.

Özetle; Âşık Veysel'in müzikal ve edebi eserleri, Türk kültürünün önemli bir parçası ve kültürel mirasıdır. Onun şiirleri ve şarkıları, Türk halk müziği geleneği içinde önemli bir yere sahiptir ve birçok müzisyen ve sanatçı tarafından yorumlanmıştır. Gelecek kuşaklara Âşık Veysel'in mirasını aktarmak için: Eserlerinin tanıtımı, özellikle genç nesillerin onu ve müziğini keşfetmesine yardımcı olabilir. Bu amaçla, konserler, müzik festivalleri ve sergiler düzenlenebilir, müzik eğitimi ve öğretiminde kullanılabilir. Bu sayede, gelecek kuşaklar onun müziğini ve sanatını daha iyi anlayabilir ve devam ettirebilir. Âşık Veysel'in yaşamı ve eserleri hakkında düzenlenecek kültürel etkinlikler, onun mirasının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için önemli bir araç olabilir. Bu gibi çalışmalar, Âşık Veysel'in müzikal mirasının korunmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayacaktır.

Değerlendirme

Sonuç olarak, toprak ana kültü, doğayla derin bir bağlantı içinde olan ve toprağın yaşamın kaynağı olduğuna inanan birçok kültürde önemli bir rol oynayan bir inanç sistemidir. Bu kült, toprak ve doğurganlık kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, toprak anası veya toprak tanrıçası gibi figürler aracılığıyla ifade edilmiştir.

Âşık Veysel gibi sanatçılar, bu toprak kültürünü sadece eserleri aracılığıyla değil, aynı zamanda toplumsal sorunlara dikkat çekme ve kültürel değerleri koruma konusundaki çabalarıyla da temsil etmişlerdir. Âşık Veysel'in, yaşamındaki zorluklara rağmen toprağa olan derin bağlılığı ve bu bağlılığı eserlerine yansıtmaması, Türk halk müziği geleneğine önemli katkılarda bulunmuştur. Âşık Veysel'in eserlerindeki mimesis ve ontolojik temalar, sanatın doğası ve varlık sorularına farklı bir bakış açısı getirir. 'Kara Toprak' şiiri, şairin toprakla kurduğu özel bağı üzerinden ontolojik derinlik kazanır. Bu analiz, Âşık Veysel'in evrensel konulara nasıl yaklaştığını anlamamıza ve eserlerinin varlık felsefesini nasıl yansıttığına dair önemli bir içgörü sunar. Onun "Gözlerim görseydi toprağı tanıyamazdım. Sizin gibi basar geçerdim..." sözleri, eserlerindeki toprakla olan bağı ne kadar kıymetli olduğunu hatırlatır. Âşık Veysel'in müzikal mirası, Türk kültürü ve sanatının ayrılmaz bir parçası olarak gelecek kuşaklara aktarılmaya devam etmektedir.

Âşık Veysel'in yaşamı, insan haklarına olan duyarlılığı ve adaleti savunma duruşuyla birlikte, onu sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda ilham verici bir örnek haline getirmiştir. Bugün, onun izinden giden birçok müzisyen ve sanatçı, onun mirasını sürdürmek ve Türk kültürünü zenginleştirmek için çaba harcamaktadır. Âşık Veysel'in yaşamı ve sanatı, toplumun doğaya, kültüre ve adalet anlayışına duyarlılığını yansıtan anlamlı bir öyküdür. Bu nedenle, onun mirasının gelecek nesiller için yaşatılması, Türk kültürünün ve sanatının zenginliğini sürdürme adına büyük bir önem taşımaktadır.

Expanded Summary

Âşık Veysel was a Turkish folk music artist and poet. He lived from 1894 to 1973 and is widely recognized as one of the prominent artists of the 20th century. Âşık Veysel, who lost his eyesight due to an eye disease, worked as a farmer in his village but had a profound interest and talent in music. He learned to play the saz, a traditional Turkish musical instrument, from his father and developed his musical skills through inspiration from other musicians in his community. Âşık Veysel gained recognition for his saz playing at the Sivas Congress and made significant contributions to Turkish folk music. His songs have been frequently reinterpreted in the Turkish music industry and gained international recognition.

Âşık Veysel is a significant representative of the ashik tradition. Ashiks play a vital role in preserving the traditional music and literature of Turkish culture. These artists possess various talents, including playing the saz, reciting poetry, singing folk songs, and narrating folk tales. Âşık Veysel, along with other notable figures in this tradition, enriched Turkish folk literature.

Âşık Veysel's songs and poems often revolve around themes of people and the land. He holds a deep connection to the land and considers it a fundamental element in human life, emphasizing the profound connection between people and the land. He promotes equality among people, reconciling racial, linguistic, religious, and sectarian differences with the ontological equality of all human beings. Additionally, he conveys messages of tolerance and unity among people.

Âşık Veysel's music and poetry are an essential part of Turkish culture, and his legacy plays a significant role in passing down Turkish folk music and culture to future generations. His life and art serve as an inspiration for respecting human rights and advocating for justice. Âşık Veysel's music and ideas are treasures of Turkish culture and should be preserved and shared with future generations.

Activities and cultural initiatives like "Âşık Veysel Year" can contribute to the preservation and promotion of his legacy. Introducing Âşık Veysel's works through events such as concerts, music festivals, and exhibitions can help reach younger generations interested in exploring his music and art, ensuring the continuation of his legacy.

In conclusion, Âşık Veysel remains an unforgettable figure in Turkish culture. His music and art will continue to be an integral part of Turkish folk music and culture, providing inspiration to people and emphasizing values such as unity, tolerance, and respect for human rights that should be passed on to future generations.

KAYNAKÇA

- Alptekin, A. B. (2004). Âşık Veysel/Türkün Türkü Çağırırız. Ankara.
- Alptekin, A. B. (2009). Âşık Veysel. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Bars, M. E. (2023). Âşık Veysel'in Âşık Tarzı Şiir Geleneğini Temsil Gücü. Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature), Âşık Veysel Hatırasına Gelenek ve Edebiyat Özel Sayısı, ss. 146-167.
- Bahaettin, M. (1924). Yeni Türkçe Lugat. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Bilir, D. G. (2020). Türk Öykücülüğünde Ölüm: Ontolojik ve Fenomenolojik Bir Yaklaşım (1950-1959). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Çıblak, N. (2008). Âşık Şiirinde Taşlamalar. Ankara: Ürün Yayınları.
- Çeribaş, M. (2011). Âşık Veysel'in Duygu ve Düşünce Dünyasında Toprak, Bilim ve Aklın Aydın-
lığında Eğitim, S. 134, s. 70-72
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü. Akçağ Yayınları.
- Gazete, R. (2022). Resmi Gazete Erişim adresi: www.resmigazete.gov.tr
- Güçlü, A. (2003). Felsefe sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Günay, U. (2008). Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gümüş, İ. (2019). Âşık Veysel'in "Kara Toprak" şiirine ontolojik bir yaklaşım. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12(1), 176-187, doi: 10.17218/hititsosbil.516787.
- Mengüşoğlu, T. (1949). Kant ve Scheler'de İnsan Problemi. İstanbul: PuJhan.
- Nayır, N. (1993). Hartmann ve Scheler'de Varlık Tabakaları Problemi. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oğuzcan, Y. Ü. (1999). Âşık Veysel, Dostlar Beni Hatırlasın. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Özen, K. (1998). Âşık Veysel / Selâm Olsun Kucak Kucak. Sivas.
- Sakaoğlu, S. (2014). Âşık Edebiyatı Araştırmaları. Konya: Kömen Yayınları.
- Şatiroğlu, Â. V. (1971). Dostlar Beni Hatırlasın, Ü. Y. Oğuzcan (Yay. Haz.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şenocak, E. (2017). Âşık Veysel'in Şiirlerinde Toprak Ana. Turkish Studies, Vol. 12/21, 503-518.
- Topakkaya, A. (2013). Âşık Veysel'in 'Güzelliğin On Para Etmez' Adlı Şiiri'ne Felsefi Açından Bir Bakış." Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Sayı 67, ss. 89-102.
- UNESCO Türkiye Milli Komisyonu. (2022). Erişim adresi: www.unesco.org.tr
- Yardımcı, M. (2002). Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri/Anonim Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri. Ankara.

FİLM YAPIMINDA BİR TERSİNE ÇEVİRİM SÜRECİ OLARAK SANAL PRODÜKSİYON VE SİNEMASAL ANLAM

Arş.Gör. Baran Kahraman

Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi Görsel

İletişim Tasarımı

baran.kahraman@uskudar.edu.tr

0000-0002-3773-4417

Özet

Sanal prodüksiyon, film yapım sürecinde üretim ve sunum biçimlerinde yeni teknolojilere dayalı değişimleri ifade ettiği gibi kavramsal düzeyde sinemasal anlamın içeriğinin de dönüşmesini nitelemektedir. Gelişen bilgisayar teknolojileri sayesinde fiziksel setlerin, aktörlerin ve sahne donanımının bilgisayar destekli üretilen görüntüler ve gerçek-zamanlı görüntü işleme aracılığıyla sorunsuz bir şekilde bütünleşmesi, film endüstrisinin daha önce fiziksel kısıtlamalarla sınırlı olan bu alanında sürükleyici ve gerçekçi sahneler yaratmasına olanak sağlamaktadır. Sanal prodüksiyon, yeşil arka planı LED panellerle (video duvar) değiştirerek aktüel kameranın sanal kamera tarafından eşzamanlı takibi aracılığıyla her sahnenin görsel anlatı ihtiyaçlarını gerçek-zamanlı düzenlenebilir, değiştirilebilir ve yeniden-üretilir kılmaktadır. Dolayısıyla, film yapım sürecinde farklı üretim yöntemlerini de içeren bu teknik, geleneksel tarzları dönüştürmekte ve kameranın sinemadaki rolüne ilişkin yeni imkânlar sunmaktadır. Bir tersine çevrim sürecinde, daha önce kurgu ve post-prodüksiyon aşamasındaki düzenlemeler Kamera İçeri Görsel Efekt (ICVFX) tanımlamasıyla film yapım sürecine dâhil edilmektedir. Bu uygulamalara, sanal varlıklar çekilen sahneye dâhil edilirken yaratıcı süreçler hızlanmakta, sinematografi sanallaşarak, melezleşmektedir. Film yapım süreçlerinde yaşanan bu teknik dönüşüm aynı zamanda sinemasal anlamın değişmesine neden olmaktadır. Bu durum sanal prodüksiyonu içeren hareketli görüntünün aktüel kaydının henüz çekim esnasında öldüğünün göstergesidir. Geleneksel film yapım sürecindeki mizansenin oluşturulması ve kayda alınması arasındaki mesafenin yok olması aynı zamanda sinemanın illüzyon üretici gücünün bir kez daha elinden alınması anlamına gelmektedir. Geçmişte düş gücünü harekete geçiren film çekim süreci günümüzde yerini teknik aletlerin ve algoritmik yazılımların çıplaklığına bırakmıştır. Bu araştırma, sanal prodüksiyonun temel bileşenlerinden sanal kamera, gerçek-zamanlı görüntü işleme ve 3B mizansenlere odaklanarak tekniğin sinema alanında artan kullanımını bir yandan biçimsel kodlar üzerinden ele alırken diğer yandan söz konusu film yapım sürecinin sinemasal anlam üzerindeki etkilerini eleştirel perspektiften irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanal prodüksiyon, sanal kamera, gerçek-zamanlı görüntü işleme, kamera içi görsel efekt, tersine çevrim

VIRTUAL PRODUCTION AND CINEMATIC MEANING AS A PROCESS OF REVERSAL IN FILMMAKING

Abstract

Virtual production denotes changes in production and presentation formats in the filmmaking process, driven by new technologies, while also characterizing the transformation of the conceptual level of cinematic meaning. Thanks to advancing computer technologies, the seamless integration of physical sets, actors, and stage equipment with computer-generated imagery and real-time rendering enables the film industry to create immersive and realistic scenes in an area previously constrained by physical limitations. The culture of speed brought about by these technologies accelerates the filmmaking process and redefines the cinematic space and time. Virtual production replaces the green screen with LED panels (video wall), allowing real-time adjustments, changes, and reproductions of the visual narrative needs of each scene through the simultaneous tracking of the actual camera by a virtual camera. Consequently, this technique, which encompasses various production methods in the filmmaking process, transforms traditional styles and offers new possibilities for the role of the camera in cinema. In a reversal process, previously confined to editing and post-production, adjustments are now included in the filmmaking process under the name of In-Camera Visual Effects. In these applications, as virtual assets are included in the shooting scene, creative processes accelerate, and cinematography becomes virtual and hybrid. This technical transformation in the filmmaking process also leads to a change in cinematic meaning. The situation serves as an indicator that the captured final image in motion, which includes virtual production, dies during the actual filming. The elimination of the distance between creating and recording scenes in traditional filmmaking also implies the once-again confiscation of cinema's illusion-producing power. In the past, the filmmaking process that sparked the imagination has now given way to the nakedness of technical instruments and algorithmic software. This research focuses on the virtual camera, real-time image processing and 3D scenes, which are the fundamental components of virtual production, and examines the increasing use of the technique in the field of cinema through codes, while also examining the effects of the filmmaking process on cinematic meaning from critical perspective.

Keywords: *Virtual production, virtual camera, real-time rendering, in-camera visual effects, reversal*

Giriş

Günümüzde dijital teknolojiler sosyal gerçekliğin neredeyse her alanında dahil ve müdahil olmakta; modüller ve etkileşimli yapıları ve küresel erişimleri, bilgiyi oluşturma, depolama, erişme ve paylaşma yöntemlerimizi temelden değiştirmektedir. Bu değişim ve dönüşüm üzerinde yeni estetik ve sanat formlarını da içine alarak kültür endüstrisinde derin izler bırakmaktadır. Sinema bu yeni estetiğin üretildiği ilk formlardan biri olarak tarihselliğini, uyguladığı teknik ve mekanik gelişmeler doğrultusunda, aynı zamanda geleceği işaret etmesi bakımından da yeni düşününselliklere doğru ayrı bir yerde konumlandırmıştır. Sinema salt bir eğlence aracı olmasından ziyade günümüzde toplumsal gerçekliği ve gelecekçi yapıları tezahür edebildiği üzere görsel kültür içerisindeki pozisyonunu her şeye karşın hala korumaktadır. Sessizden sesliye, renkliye, üç boyutluya, görsel—özel efekt yelpazesine ve mevcut sanal gerçekliğe, yeni teknolojileri ustalıklı uygulama pratiğini, fiziksel gerçekliğin ötesine geçerek ustalıklı kullanıma sokmaktadır. Ancak, Jean Baudrillard’a göre bu uygulama pratiği süresince sahip olduğu geleneksel sinematografik yanılısma ise ortadan tamamen kaybolmaktadır (2012, s. 30). Görüntü üzerinde bulunabilecek herhangi pürüz, boşluk veya sessizliğin yerini akışkan, için-içine taşan teknik ve algoritmik yapılanmaların araçsallığına bırakmaktadır.

Görüntü teknolojileri ilerledikçe sinemanın temsiliyet biçimleri de gelişmekte; film yapımcılarına hikayelerini iletmek ve başka bakış açılarını yansıtmak adına yeni araçsallıkları da beraberinde getirmektedir. Teknik aygıtlar ve algoritmik yazılımlarla aracılık edilen bu temsil biçimleri, kusursuz bir görüntü akışı sunması hevesiyle tüm teknik yeteneklerini bu doğrultuda geliştirmektedir. Son yirmi yılda kayıt ve görüntüleme teknolojilerinin geldiği nokta bu görüşü destekler niteliktedir. Örneğin, sinemaya eklenen teknik ve algoritmik yeni metodolojileri, Amerikan Görüntü Yönetmenleri Derneği, Sanat Yönetmenleri Birliği, Görsel Efektler Derneği ve Amerika Yapımcılar Birliği tarafından bir araya getirilen, ortak bir girişim olan Sanal Prodüksiyon Komitesi, 2012 yılında sinemadaki yeni yapılanma süreçlerini betimler nitelikte bir tanım yayınlamıştır: “*Sanal Prodüksiyon, Sanal Tasarım ve dijital varlık geliştirmeye başlayan ve prodüksiyon boyunca etkileşimli, doğrusal olmayan bir süreçle devam eden, işbirliğine dayalı ve etkileşimli bir dijital film yapım sürecidir.*” (Sargeant; Morin; Scheele, 2021, p. 493). Ancak bu işbirlikçi sürecin devinim mekanizması salt estetik ve sanat formu üretimi amacıyla değil, hızla dayalı enformasyon teknolojilerinin işlevselliğini uygulamaya sokma becerilerinde yatmaktadır.

Bilgisayar grafiğinin oluşturduğu sanal görüntü, sinemada özel efekt, görsel efekt ya da genel tabiriyle yapım sonrası süreçlerde uygulanan ek görüntüler, montaj—kurgu aşamasında her geçen gün kullanımını artırmaktadır. Bu artan alanda ortaya çıkan sanal prodüksiyon, kısıdan uzuna film, televizyon ve video oyun prodüksiyonlarının geliştirilmesi için bilgisayar destekli teknolojiler ve metodolojiler aracılığıyla gerçek-zamanlı görüntü işleme ve görüntüleme yöntemini yaratan, görsel hikâye anlatımına disiplinler arası bir yaklaşımdır. Aynı zamanda, kameranın sinemada mekanik, sanal ve aktüel değişen doğasını ele alan Philippe Bédard’a göre farklı tekniklerin birleşimini içermesi bakımından çatı bir kavramdır (2022, s. 228). Film setinin gerçek-zamanlı sanal uzamla etkileşim kurmasına olanak tanıyan 3Boyutlu (3B) yazılım, sanal kamera sistemleri ve hareket yakalama teknolojilerini (motion capture) kullanan, film yapımında hızla genişleyen bir teknik konumundadır. Farklı görüntü ve görüntüleme teknolojilerinin karma uygulamalarına dayanan (sanal sinematografi) yaratım sürecinde sadece teknik aygıtların birbirleriyle olan entegrasyonuna değil aynı zamanda algoritmik yazılımlar aracılığıyla film setinde sinemanın başlangıcından itibaren yer alan arka planın (mat boyamanın, yeşil perdenin) hareketli kılınmasına ve son çekimde hem sanal hem aktüel figürlerin kayıt altına alınması yöntemiyle mümkün kılınmaktadır. Temelde bu yapım tekniği, yönetmenlerin, kamera açıları ve ışıklandırmanın ayarlanmasından özel efektlerin kontrolüne kadar yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası süreçlerin birçok katmanını değiştirmesine olanak sağlamaktadır. Bu araştırma sinemada dijital teknolojilerin artan alanını, bilgisayar grafikleri aracılığıyla kullanıma sokulan gerçek-zamanlı sanal görüntü, mizansen ve kamera kullanımına odaklanarak, film yapım süreçlerinde sinemasal anlamın nasıl dönüştürüldüğünü anlamak amacıyla. Çalışma, sanal prodüksiyon ile yürürlüğüne koyulan teknik hızlanmanın film yapım süreçlerini ve sinemasal anlamın doğasını dönüştüren gelişimini; kamera arkası görüntülerin incelenmesi, yönetmenlerin demeçleri ve alana ait eleştirel düşünürlerin bakış açıları üzerinde temellenmiş bir kuramsal paradigma ekseninde teorik olarak irdelemektedir.

Mat Boyamadan Video Duvara

Marshall McLuhan’a göre “film yalnızca bir mekanizmanın yüce bir ifadesi değil, paradoksal bir şekilde tüketici mallarının en sihirli olanını, yani hayalleri sunar” (1994, s. 317). Bir araç olarak film, yalnızca teknoloji ile sanatın birleşimini oluşturmakla kalmaz, daha da önemlisi, izleyicinin günlük yaşamın kısıtlamalarının ötesinde büyüleyici bir rüya alemine dalmasını sağladığına genişler ve yeni düşünce akılları oluşturur. Lumière Kardeşlerin sinematografıyı icat etmesinden bu yana sinemanın yarattığı büyüsel ritüel günümüze görüntülerin türediği kaynaklar ve izleyicisinin kurduğu—geliştirdiği ilişkisel ağlarla başkalaşmaktadır. Bu ilişkisel ağları yaratma pratiğince film, Fredric Jameson tarafından da öne sürüldüğü üzere çağdaş dönemde icat edilmiş egemen sanat biçimi ve tarihsel açıdan benzersiz özelliklere sahip bir medyatik formdur (2022, s. 98). Dolayısıyla, bir anlamda, mekanizmanın yüce bir ifadesi olmasa dahi mekanizmanın sistemsel ve değişim değerini farklı mekanizmalara (pazarlama, market araştırması, izleyici alışkanlıkları, görüntü ve görüntüleme teknolojileri vb.) aktararak, yani kendi çeperi dışına genişleterek (dijital sinema, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, yapay zekâ vb.) ürettiği düşünce evrenlerinin tekrar kendine katılımını sağlamaktadır. Bu doğrultuda sinemanın dolayımлады film, dağıtım ve katılım süreciyle birlikte kendine-dönüşlü bir imaj evrenini inşa edip yeniden yıkmaktadır.

Sinema tarihinin en önemli noktalarından birinde yer alan Ridley Scott filmi *Blade Runner*’ın (1982) iyi bilinen bir sahnesinde, bu kendine dönüt üretim biçiminin tasviri niteliğinde, Rick Deckard bir fotoğrafı üç boyutlu bir modelleme aygıtı içerisine yerleştirir ve iki boyutlu fotoğrafta sıkışmış görünen uzamı üç boyutluymuş gibi açığa çıkarır. Deckard’ın yakınlaştırma ve sağa sola kaydırma komutlarına uyarak, aygıt, iki boyutlu fotoğrafta temsil edilen gerçekliği kameranın üç boyutlu hareketleriyle açar. Bir aynadan yansıyan kaçak robottan (replicant) bir bakış yakaladıktan sonra, aygıt, iki boyutlu fotoğraf görünümünü engelleyen nesnenin arkasına hareket eder. Deckard’ın verdiği yazdırma komutuna yanıt olarak, aygıt, iki boyutlu yeni bir fotoğraf verir ki bu, iki boyutlu orijinalin görünmeyen, aslında var olmayan bir parçasının yakın çekimidir. Diğer bir tabirle, elde edilen görüntü üç boyutlu verileri içeren veri seti içindeki belirli bir veri noktasının (veri uzayının) sanal görüntüsü—var olmayan bir imajdır.

Deckard’ın aygıt ile girdiği bu sorgulama, fotoğrafın geleneksel ışık ve gölge kaydından, dijital fotoğrafın endekslenen dizinsel değerine uzanan karmaşık ilişkinin ilk temsili niteliğindedir.* Döneminde bir yandan büyüleyici, diğer yandan da şaşırtıcı olan bu sahne, iki boyuta sıkışan uzamın üç boyutlu bir uzay olarak algılanması, son yıllarda dijital görüntü üzerinde uygulanan çalışmaların da ana hattının başlangıç çizgisini çizmiştir. Diğer taraftan, bu ilişkisel ağ, anlamlandırma biçimi, fotografik görüntünün malzemesel varlığının (referansının) büyük ölçüde ortadan kalkacağına da habercisidir; hassas kâğıda ışığın fiziksel bir yazımı yerine, veri kümesi haline geçerek işlenebilir ve farklı perspektiflerde tekrar üretilebilir kılınacaktır. *Blade Runner*’ın yıllar öncesinde sahnelediği bu senaryo, sanal bir uzay düşü sağlaması bakımından fotografik—filmik imajın referansının yersiz-yurtsuzlaştırılmasıyla (Deleuze & Guattari, 1987) ve teknik aygıtlar ve algoritmik ikili kod sisteminde yeniden yerli-yurtlulaştırılmasıyla sinemasal anlamın çifte bir hareket içerisinde nasıl çözüleceğinin de habercisi konumundadır. İnsan görüşünün optik ve zamansal koşullarından son derece bağımsız “görülebilir” anlarını yaratan sinema ve kamera**, çağdaş görsel kültürün tüm formlarına sirayet eden sentetik görüntü yapılanması içerisinde Deckard’ın sorgulamasına benzer bir güce sonunda kavuşmuş gibidir. Günümüzün sentetik imaj evreni düşünüldüğünde artık sinemanın ve filmik ögenin bu kaçış çizgisinde izleyicisine neyi neyle önerdiğini anlamak oldukça güçtür. Zira izleyicisini daldırdığı alan giderek iç içe geçmekte ve neyin gerçekliğe neyin sanallığa veya neyin mümkün neyin olasılık olduğuna ilişkin sınırları muğlaklaştırma özelliğini bu doğrultuda geliştirmektedir.

Sanal prodüksiyon ile montaj artık kendini belirli süreçlerin ardından yürürlüğe koyulması yerine, film

* William Mitchell *The Reconfigured Eye* (1992) isimli eserinde yürüttüğü tartışma tamamen bu düzlem üzerindedir.

** Walter Benjamin bu koşullanmayı *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (2012) isimli eserinde *optik bilinçdışı* kavramıyla açmaktadır.

Kavram, fotoğrafı çeken kişinin (kamerayı tutan kişinin) kontrolünden bağımsız olarak gören bir tür kamera-göz ile bilinçdışı bilinmeyen bir gerçekliği bilindir kıldığını öne sürmektedir. Kevin Robins (1992) bu kavramı dijital görüntü üzerinde daha sonra tekrar kullanıma açmış ve yeni teknolojilerin dolaşıma soktuğu fotoğraf-sonrası bir tartışmayı yürütmüştür.

yapımının tam ortasına, yani aktüel senaryo oyununun/kaydın içerisine dahil olmaktadır. Her ne kadar farklı teknik ilerlemeleri bir potada eritip yeni bir gösterge sistemi yaratsa ve bu doğrultuda elektronik ve dijital medya aracılığıyla yeni bir üretim tarzını öne sürdüğünü dolaşıma sokmasına karşın, sinemanın başlangıcından itibaren Hollywood stüdyoları tarafından geliştirilen ve kullanılagelen illüzyon tekniklerinden mat boyama bu yöntemin en temel uygulama biçimi niteliğindedir. Norman Dawn ve Harrison Ellenshaw gibi sanatçılar henüz bilgisayar grafiklerinin olmadığı veya yeteri işleme gücüne ulaşmadığı dönemlerde bu uygulamaya ilişkin en başat örnekleri vermişlerdir. Mat boyama dijital uygulamalara da eklenerek günümüz görsel ve özel efekt alanlarına kadar uzanmıştır.

Mat boyama tekniğinin aktüel platoda hareketli kılınmasına olanak sağlayan sanal prodüksiyon, yönetmen John Favreau tarafından *Star Wars* evreninden türetilen *The Mandalorian* (2019) dizisinde kullandığı *kamera-içi-görsel-efekt* (ICVFX) teknolojisi olarak tanımlanan *The Volume*, üretim hattının tam anlamıyla kurgulanması ve uygulanması yolunda öncü bir yapım olarak tarihteki yerini almıştır. Kamera arkası görüntülerden görmeye alışık olduğumuz yeşil arka plan bu gelişim çizgisinde tıpkı mat boyamanın dijital görüntü manipülasyonlarıyla (dijital mat boyama) yer değiştirmesi gibi yerini çok sayıda LED panelin birleştirilmesinden oluşan video duvara bırakırken, sinemanın başlangıcından süregelen sahne tasarıları yerini gerçek-zamanlı görüntü projeksiyonuna bırakmıştır. Buradan hareketle en genel anlamıyla sanal prodüksiyonun video oyun motoru aracılığıyla gerçek-zamanlı görüntü işleme sayesinde video duvara yansıtılan üç boyutlu bilgisayar grafiklerinin, aktüel ve sanal kameranın eşgüdümlemesi yöntemiyle sahnelenen senaryonun kayıt altına alınması şeklinde özetlenebilecektir. İlgili kayıt esnasında LED panellerden yayılan sanal ışığın, varlıkların ve uzamın aktüel set unsurlarıyla tepkimesinden doğan bir melezlikle film yapımcılarına benzersiz zaman ve mekân örgütlenmeleri sunabilmektedir. Diğer bir deyişle, kayıt altına alınan görüntü farklı katmanlarda işlenen bir görüntü havuzunu sentezleyerek, geleneksel sinemanın sınırlarını çağdaş imaj havuzunun olanaklarının ötesinde yeniden inşa etmektedir.



Figür 1. Industrial Light & Magic StageCraft Sanal Prodüksiyon Stüdyosu (2019).

Bu inşaat alanında sinema, Paul Virilio'nun (1994) görü—görme makineleri olarak adlandırdığı şeyin evrimine ilişkin analizinde olduğu gibi giderek daha az merkezi bir rol oynamaktadır; çünkü sinema yerini video-görüntüye, bilgisayar grafiğine ve sanal prodüksiyon aracılığıyla çoklu-ortam teknolojilerine bırakmaktadır. Sinema ve dolaşıma soktuğu gösterge sistemi, tıpkı *Blade Runner* sahnesinde çağdaş görüntü sistemine bir öngörü sunduğu gibi, Virilio'nun da bahsini ettiği üzere algının (görmenin) bir lojistiğini içermektedir (1989). Bu algı salt görüntülerin oluşturduğu bir dünya görüşüyle sınırlı olmamakla birlikte aynı zamanda teknik üretim biçimlerinden görüntünün tüketiliş yöntemlerine kadar uzanmaktadır. Lev Manovich'e (1997) göre üç boyutlu bilgisayar grafikleri ve bilgisayarlı görü üzerinde bahsini ettiği sanal kamera, bu uygulama alanında tamamen farklı bir işlevsellikle ilgili lojistiği, projeksiyonu veya kaydileştirmeyi olanaklı kılmaktadır. Hız kültürüyle aşılın zaman ve mekân, yeni bir aydınlanmacılığı—dromosferik bir atmosferi günümüzde gerçekleştirmektedir (Virilio, 1997, ss. 9–25). Bu gerçekleştirme anında, gerçekliğin yeniden-üretimi sanal bir zaman ve maddeselliği de beraberinde getirmektedir. Örneğin, aktüel kameranın dahi sınırlılıklarını ortadan kaldıran sanal prodüksiyon üretim bandında, geleneksel süreçlerde kısıtlı olan

dünyanın teni, herhangi bir jeo-uzamsal gerçeklikten ön-görüntülenerek*** aktüel kayıta video-arka plan halinde herhangi bir bakış açısıyla tekrar üretilebilir kılınmaktadır. Videonun diğer kayıt ortamlarını öz-gürleştirici gücüne değindiği metninde Ulus Baker (2002), sinemayı seyrettiğimizi ileri sürerken, video ile görme edimini tartışmaya açmaktadır. Gündelik hayatın sıradan kesitlerini, akışın dolayumsuz edilgenliğini öne getiren video, Baker'in bu bakış açısıyla kurulacak bir analogide sinemaya, mat boyamanın ya da yapım sonrasında filme eklenen görsel efektlerin durağanlığını bu tür video-grafikleri eklemlemesi bakımından yeni bir görme rejiminin de düşünömselliğini ortaya koymaktadır. Mat boyamadan video duvara gelinen noktada sonsuz bir perspektif sunan gerçek-zamanlı görüntü işleme ve sanal kamera bu bağlamda; süre, mekanik hareket ya da hızın yeni bir organizasyonunu sinema aracılığıyla dağıtımına çıkarmaktadır. Bu rejimin ana odak noktası, McLuhan'a dönülecek olduğunda, günümüz tüketici mallarının en sihirli olanını yani gerçek-zamanlı bir konfigürasyonun işlevselliğini imlemektedir.

Sanal ve Aktüelin Paradoksal Mevcudiyeti

Virilio, Manovich ya da Mitchell gibi düşünürlerin yanında Deleuze, Baudrillard, Jameson ve daha birçok eleştirel düşünür perspektifinden ele alınabilecek gerçek-zaman, ebedi şimdiki zaman ile karşılaştırıldığında, genel olarak gerçek olmayan bir zamanı, teknik aygıtlarla aracılık edilen ve teknolojik olarak üretilen bir zamanı işaret eder. Sanal prodüksiyon iş akışında gerçek-zamanlı sanal sahne tasarısı bu noktada *tam tersine* gerçek olmayan bir zamanı işaret etmektedir. Bu tartışma zemini, elektronik ve dijital teknolojilerin kayıtlı zamanı değiştirme ve yeniden düzenleme yönteminin geleneksel sinemadan (fotoğraftan—film-den) farklı olduğu ve dolayısıyla şimdiki zaman kavramını da kökünden değiştirdiği anlamına gelmektedir. Wolfgang Ernst teknolojik medyanın sırrının “*mesajın saf biçimde (örneğin sinema veya televizyon ekranında) görünmesini sağlamak için genellikle mekanizmalarını gizlemesinde*” (2005, s. 598) yattığını dile getirmektedir. Bu gizil güç, süre ve anın kaydedilmesi arasında gerçekleşen zamansal yapılandırmayı günümüzde daha da açığa çıkarmaktadır. Sanal prodüksiyonun paradoksal olarak açığa çıkararak gizlediği (tersine çevirdiği) şey kameranın kaydileştirdiği süreyi ya da anı dahi yerinden sökerek ikincil bir düzleme taşımasıdır. Deleuzeyen bir perspektifte, kayıt altına alınan görüntünün arkasında üretilen görüntü, sahnelenen senaryo ve yaratılan melez ortam aracılığıyla üretilen zaman ve mekân katlanır, açılır ve tekrar katlanır (1993). Son kayıttaki şimdiki zamanlılık, elde edilen son görüntüdeki sahnede mi yoksa aktüel kaydın ardına eklenmiş olan video duvar üzerinde mi olduğu ise birbirini takip eden bir kısır döngüyü doğurur. Kayıt altına alınan ile kayıt sırasında gerçek-zamanlı görselleştirilen görüntü birbiri içine geçerek, gerçeklik ve simülasyon arasındaki sınırları giderek daha geçirgen hale getirmektedir.

Sanal prodüksiyonda farklı katmanlarda yer alan gerçek-zaman ya da görüntünün şimdiki zamanı simgeleyen tavrı, Oğuz Adanır aracılığıyla, insan algılamı üzerinde yürüttüğü bir düşünömsellikten hareketle, sinemanın, farklı şimdiki zamanları başka bir şimdiki zamanda yaşatan ya da yeniden-yaşatan bir yanıltma aygıtı konumundadır (2017, s. 19). Adanır'ın tartışmasından hareketle diğer bir deyişle, sanal prodüksiyon, geçmiş şimdiki zamanları sahnelenen senaryonun içindeki gerçek-zamana getirebildiği kadar, geçmiş (gecikmeyi) şimdiki zamanlaştırılmış bir duygulam ortamına dönüştürdüğüne işlerlik kazanmaktadır. Sinemanın sanatı, zamana dayalı varoluş-biçemlerini, yani başkalarının şimdiki zamanlarını izleyicinin şimdiki-zamanına yerleştirdiğince, kendini saklayarak, zamana bağlı bir gerçeklik ilkesine değil ondan son derece bağımsız bir saklanma halindedir. Bu saklanma halinde, gerçek-zaman ve şimdiki zaman kavramları aynı gibi görünmesine karşın farklılaşır, ayrışır. Gerçek-zaman tekniğin görselleştirme pratiğinin bir tezahürü iken, şimdiki zaman insanın içinde bulunduğu ortam dolayımında gerçekleşen bir zamansallığı ifade etmektedir. Gerçek-zaman, makine ritmini şimdiki zaman akışkanlığına ekleyerek kendini şimdiki zamana ait kılmaktadır. Uygulayıcıları büyüleyen bu işlevsellik, zamansal ve mekânsal mesafenin ortadan kaldırılarak istenildiği an istenilen yere gitmek ya da o yeri sahneye getirmek doğal bir zaman dilimini yapay bir zamanla örgütleyerek, aktüeli (insanın şimdiki zamanı) ve sanalı (makinenin gerçek-zamanı) harmanlayarak melez bir sinema tasarısını ortaya koymaktadır.

*** Son yıllarda lazer tarama sistemleri (teknik) ve makine öğrenimi (algoritmik) ile fiziksel gerçekliğin üç boyutlu görselleştirme pratiği video duvara yansıtılan sanal uzamın yaratımındaki hızlanmayı desteklemektedir.

Star Wars filmine alaycı bir bakış sunan *Spaceballs* filminin bir sahnesinde, bu geçirgenlik izleyicisini de içine davet ederek yeniden tartışmaya açılır. (Görsel 2). Film içinde karakterler olduğunun farkına varan karakterler, filmi ileri sararak film içerisinde oldukları ana varırlar. Dark Helmet karakterinin şaşırarak yönelttiği soruya cevap olarak yardımcıları şunu dile getirir: “*Şimdi. Şimdiye bakıyorsunuz efendim. Şimdi olan her şey şimdi oluyor*” (Brooks, 1987). Bu karşılaşma anında zaman yeniden katlanarak, sahnelenen sahnedeki karakterler, kendilerinin izleyicisi konumundaki karakterler ve sahnelenen senaryoyu ve karakterleri izleyen izleyici arasındaki zamansal iç-içelik sinemanın yapay ve inşa edilmiş doğasının anlatıyı nasıl konuşturduğuna ilişkin bir meta-yorumu açığa çıkarmaktadır.



Görsel 2. *Spaceballs* filmindeki gerçek-zaman tartışması (Brooks, 1987).

Filmin bu sahnesini öncülleyen, sanatçı Nam June Paik, elektronik görüntüler ile kaydıleştirme sürecini daha da ileriye taşıyan *TV Buddha* (1974) ve diğer birçok çalışması, yeni oküler gerçekliklerin anlık, dolayimli temsiliyeti arasındaki artan karışıklığa işaret etmektedir. Virilio bu karışıklığa, *The Vision Machine* (1994) isimli çalışmasında görüntülerin *biçimsel mantığını çağı* olarak resim, görüntülerin *diyalektik mantığının çağı* olarak fotoğraf ve filmi, görüntülerin *paradoksal mantık çağının* başlangıcı olarak video kaydını, holografiyi ve bilgisayar grafikleri arasındaki bir ayrıştırmayla bakış getirir. Virilio'ya göre bu mantık “*gerçek-zamanlı görüntü temsil edilen şeye hâkim olduğunda, gerçek-zaman gerçek mekâna hâkim olduğunda, sanallık gerçekliğe hâkim olduğunda ve gerçeklik kavramını baş aşağı çevirdiğinde*” ortaya çıkmaktadır (1994, s. 63). Sanal prodüksiyon özelinde bu durum, yapay bir veri, görüntü ve mizansen içerisinde yaratılan ve deneyimin benzeri görülmemiş bir boyutunun sonucunda (gerçek-zamanlı bir tuval), yeni görsel teknolojilerin bütünsel bir gerçekliği inşa etmesini işaret etmektedir.

Video duvara yansıtılan görüntülerin aktüel kamerayı, aktüel kameranın sanal kamerayı tetikleyerek video duvara yansıtılan görüntüleri işleme koyması, yapımcılara, yönetmenlere, görsel efekt sanatçılarına, oyunculara ya da set ekibinin tamamına farklı yönlerden yeni düşünümSELLİK zeminleri hazırlamaktadır. Hiç kimse bu tür bir imaj üretimini, sanat tarihçisi Jonathan Crary kadar henüz başlangıcında açık bir şekilde ifade etmemiştir:

Bilgisayar destekli tasarım, sentetik holografı, uçuş simülörleri, bilgisayar animasyonu, resim algılayıcı robotlar (bknz. *Blade Runner*), ışınlama, yüzey/doku hesaplama (bknz. *3B tarama*), devinim denetimi (bknz. *hareket yakalama*), sanal ortam başlıkları, manyetik rezonans görüntüleme ve çoğul tayıflı algılayıcılar (bknz. *sanal-aktüel kamera entegrasyonu*), görmeyi insan gözünden ayrı bir düzlemde yeniden konumlandıran tekniklerden yalnızca bir kaçıdır... İnsan gözünün tarihsel açıdan önemli işlevlerinin çoğunun yerini, görsel imgelerin artık “gerçek” olan ve optik olarak algılanabilen bir dünya içinde yerini alan yeni bir gözlemciye atıfta bulunmadıkları türden pratikler yer almaktadır. Bu imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir (2015,

s. 13–14).****

Algılama ve temsil tarzlarındaki bu tür değişimleri, hareketi ve çıplak gözle görülemeyecek olguları yakalayarak başlatan sinematografik—filmik görüntü, bir açıdan yeni bir sanallaştırma sürecini—elektronik matematik verisine dönüşümü izleyicisine sunmaya devam etmektedir. Doğrusal bir zaman kayıt zincirinden koparılan sanal prodüksiyon yapım tekniğinde, kronolojik olarak aksak ve birbirinden kopuk zamansallıkların tek bir pota altında eritilmesi, süre kavramının elektronik ve dijital medya aracılığıyla nasıl sanallaştırıldığı, üstüne üstlük kaydedilen görüntüler içerisindeki ışık, nesneler, mizansen ve hatta kamerasının—kayıt aygıtının kendisinin dahi bu sanallıktan nasibini aldığı bir sürece tekabül etmektedir.

Diğer taraftan, her şeyin kusursuzlaştırıldığı bu yapım tekniğinde üç boyutlu bilgisayar grafikleri ve bu grafikleri görselleştiren sanal kamera, optik merceklerin fizikselliğinde oluşan bozulmaları yapay olarak—bir tersine çevrim içerisinde sanal görüntüye tekrar getirmektedir. Bu durumu Mike Jones şu cümlelerle izah etmektedir: “3B grafikler ve bunların işgal ettiği sanal kameralar doğal alan derinliğine sahip değildir, odak noktası sonsuzdur. Doğal enstantane hızı, odak uzaklığı, geniş açılı veya telefoto lenslere ilişkili bozulmalar yoktur. Ancak bu unsurların yapay olarak sanal kameralara uygulanması yaygın bir uygulamadır” (2007, s. 242). Bu geri getirmenin nedeni, bir bakıma, yaratıcıların başka bir biçime (kamera tabanlı canlı aksiyona) ait olan ve daha sonra izleyicinin bu çok tanıdık ortamın algılarını ve beklentilerini harekete geçiren bir görsel estetiği taklit etme arzusunda gizlidir. Buradan hareketle, sanal kameralar hem yerel ortamlarda (video oyun gibi) ne kadar çok kullanılırsa ve geleneksel canlı aksiyon ortamlarına (sinemaya) aktarılsa, optik kameranın özelliklerini taklit eden sanal kameradan uzaklaşıp optik kameraya doğru tersine bir geçiş görme olasılığımızın da o kadar artacağı düşünülebilir. Dolayısıyla, sanal ve aktüel unsurların belirli bir melezleştirme pratiği içerisinde yeni bir görsel estetiğe doğru attığı zemin temeli, kendine eklediği ve gene yıkıma uğrattığı bir pratiğin altını çizmektedir.

Bu noktada, sinemaya eklenen yeni teknolojiler aracılığıyla sanal prodüksiyon hem banal hem ölümcül bir stratejiyi birlikte yürütmektedir. Aygıtların araçsallığını kullanıma sokan uygulayıcılar, bir taraftan, nesneleşmiş araçsallığın hâkimi, araçsallaşmasını sağlayan kişiler olmakla birlikte, diğer taraftan, sanal olarak nesneleşen bu süreçler uygulayıcılar üzerinde üstünlüğünü ilan etmekte ve kendi stratejilerini, hilelerini veya kurallarını kullanıma sokmaktadır (Baudrillard, 2021). Zamanın ötesinde bir zamanı, mekânın ötesinde bir mekânı, görmenin ötesinde bir görselleştirmeyi sunan sanal prodüksiyon bu çerçevede gösterge-değerini sürekli tersine çevirdiği bir süreç içerisinde gizlemektedir. Aktüel olanın sanala dahil edildiği, sanal olanın gerçekleştirildiği bu yapım tekniğinde asıl gösteri, görüntülenen son görüntü ile değil, aksine, görüntünün kayıt anına yani film yapımının kendisine atfedilmektedir. İkili bir dönüşüm içerisinde sahnelenen senaryonun temsili bu noktada ölümcül bir pratiği özetlemektedir: şimdiki zamandan daha gerçek bir zamanı yani gerçek-zamanı, fiziksel mekândan daha gerçek bir mekânı yani sanal uzamı, mevcut olandan daha mevcut bir gerçekliği paradoksal olarak ileri sürmektedir.

Film Yapım Sürecinde Bütünsel Gerçeklik ve Tersine Çevrilebilirlik

Baudrillard düşüncesinde hakikat ve yanılsama (sinemanın geleneksel oyunu) sürekli birbiri ardına gelir. Hakikatin üç evresi din, modernite ve geç modernite olarak sıralanır. Dinin veya inanışın, görünümünün altında yatan bir gerçeklik evreni, ilk evreyi işaret etmektedir. Modernite bu gerçeklik evrenini, anlam ve temsil üzerine bir koşullanmada nesnel bir gerçekliğe dönüştürmüş, fakat, tıpkı Tanrının varlığının bir kurmaca olduğu gibi kullanışsız bir kurmaca ilişkisine çevirmiştir. Geç modernite ile simülasyonun en üst mertebesi—bütünsel gerçeklik evresinde ise aşkınlık (mevcudiyetin ve bulunmama halinin paradoksa oyunu) sona ermiştir ve “geriye kalan, hepimizin operatörleri olduğumuz gerçekliğin bütünleyici bir biçimidir” (Baudrillard, 2005, s. 44). Bütünsel gerçeklik, her şeyin gerçek, görünür ve şeffaf hale geldiği bir kondisyonu—projeye açıklık getirir. Örneğin, gerçek-zamanlı görselleştirilen sanal uzay, dışarıda bulunan uzamdan daha gerçek herhangi gölgenin bulunmadığı, her açının elde edilebildiği, her nesnenin yer değiştirdiği bir prensibi ifade etmektedir. Bu düşünce aksında, gerçekliğe ait olan, geleneksel sinemanın da sürekli birlikte

**** Vurgular eklenmiştir.

oynadığı yanılsama, gerçeğin kendisiyle birlikte ilkesinin yitimini işaret etmektedir. Klasik anlatı sinemasında gerçeklik ilkesi her zaman illüzyon kavramının bir parçası olarak var olmuştur. Gerçek ile illüzyon arasındaki mesafe daraldıkça sinemanın temsil gücü gittikçe azalmış ve sonuç itibarıyla gösterenler düzeyinde temel anlamın merkeze alındığı hipergerçeklik aşamasına geçiş yaşanmıştır. Hipergerçeklik, sinemasal anlamda kendisini gerçekliğin biçimsel kodlarının en üst aşamaya taşıdığı bütünsel gerçeklik evreninde doğa ve kültürel alanla ilişkisini koparmıştır. Bu durum fiziksel bir gerçekliğin yitimini, yani dışarıda olan jeo-uzamsal gerçekliğin yitimini değil, sanal prodüksiyonda inşa edilen kopya evrenin o gerçekliğin prensibinin yitimine sebep yeni bir pratiği öne sürmektedir.

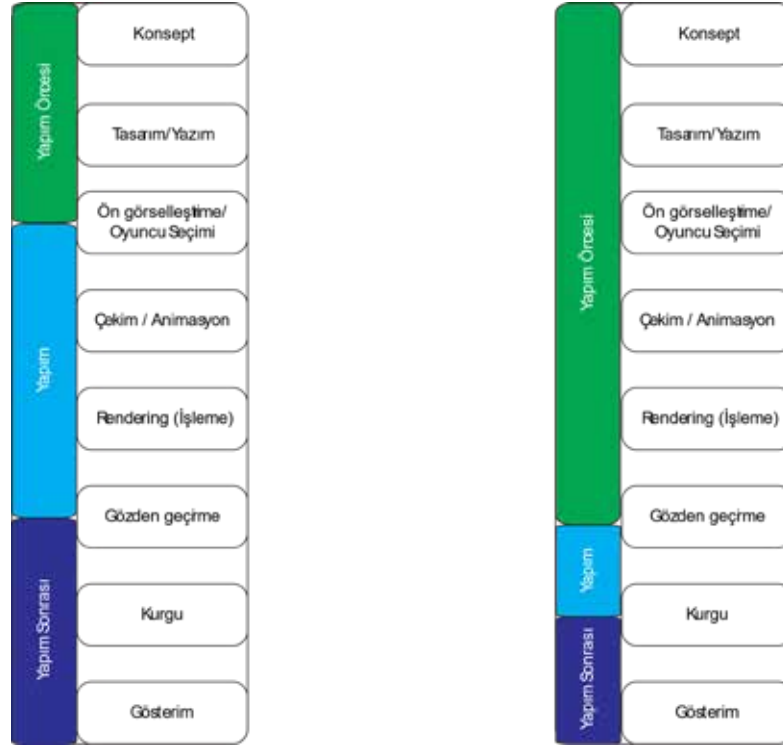
Deleuze anlayışındaki sanal potansiyel ortadan kalkarak, her şeyin olasılık evreninden gerçekliğe ikame edilmektedir. Sanal prodüksiyon bütünsel bir gerçekliği oluşturması bağlamında, iki farklı dünyanın (sanal ve aktüelin) bütünleştirildiği geri döndürülemez bir hareketi simgelemektedir. Gerçeğin geri döndürülemez hareketine içsel olan tersine çevrilebilirlik, bu düzlemde bir kuşatma aracı olarak işlevsellik kazanabilecektir. Sanal prodüksiyonun paradoksu, ürettiği çok daha fazla gerçekle karşı karşıya kalan bıraktığı sinema izleyicisinin bir noktada kendi gerçekliğine ilişkin inancını terk etme potansiyelindedir. Tersine çevrilebilirlik, bir sistemin kendine dönme, kendini çözme ve kendi mantığını tersine çevirme sürecini ifade eden anahtar bir kavram görevini üstlenir. Şeylerin geri döndürülemezliğine ve kesinliğine karşı bir direniş biçimi, bir şeyin yönünü veya sırasını tersine çevirme sürecidir ve çoğu zaman orijinal anlamının değişmesine veya yıkılmasına neden ek bir süreci beraberinde getirir. Diğer bir tabirle, şeylerin hâkim düzenine meydan okumanın ve onların kırılmasını ve olumsuzluğunu açığa çıkarmanın bir yoludur. Buna ek olarak, geri döndürülemezliğin düzenini ortadan kaldırmayı ve düşünce ve eylem için yeni olanaklar açmayı amaçlayan bir direniş stratejisidir. Buradan hareketle, tersine çevrilebilirliğin önemli bir kısmı, sistemlerin kendi sonlarında merkezi bir rol üstlendiği olarak saptanabilir.

Baudrillard'ın nesnel gerçeklik yanılsamasının maskesinin düşürülmesi için felsefeye atanan görevin doğa tarafından kurulmuş bir tuzak olarak görmektedir. Ona göre, *"felsefî fikir basit ve radikaldir: temel bir yanılsama, nesnel dünyanın gerçek dışılığı fikridir"* (Baudrillard, 2005, s. 40). Bütünsel gerçeklik evreninde—sanal prodüksiyon vakasında da gerçekleştirildiği gibi gerçeklik, her şeyin herhangi referansa, prensibe veya varış noktasına dayanmadan teknik olarak maddileştirildiği bir sürecin çıktısı olarak gerçeğin ölümünü nitelemektedir. Zira, sanal prodüksiyon stüdyosunda inşa edilen sahne ile stüdyo dışında bulunan herhangi gerçeğin düşünömselliğine dahi gerek kalmamaktadır. Bilgisayar-destekli üretilen görüntü, bütün olarak fabrikasyon ürünü, gerçek bir referansın yokluğunu simgeleyen, teknik olarak mükemmelleştirilen bir gerçekliği işaret etmektedir. Stüdyo ortamındaki sahne gerçekten daha gerçek—hiper gerçek bir sahne haline gelmektedir. Dolayısıyla, video duvar üzerinde sanal olarak nesneleştirilen gerçeklik bir bakıma temelde gerçek dışılığını görüntüyü mükemmelleştirerek gizlemektedir

Günümüze bu tür bir gerçekleştirme—idrak (realization) süreci yukarıdaki bölümlerde de tartışıldığı üzere gerçek-zamanın elektronik medya aktarımıyla hızla dayalı, gecikmenin (geçmişin) hızla dayalı ortadan kaldırıldığı ve genellikle insan makine etkileşimine verdiği tepkime üzerinden işlerlik kazanmaktadır. Tersine çevrim, buradan hareketle, sinemaya uygulanan kamera-içi-görsel-efekt (ICVFX) farklı açılarla ilişkilendir. Mat boyama, gerçek uzamın tıpkı *trompe l'oeil* resimleri gibi kopyalanması için bir başlangıç işlevi görmekteyken, dijital mat boyama ise simülakr ve gerçeklik arasındaki farkı söylemenin giderek zorlaştığı bir sürece tekabül etmektedir. Son on yılda görsel efekt teknolojilerinin ele geçirdiği sinema, senaryolarını, sahnelerini sahne ve sahne tasarımlarını sanal bir uzama doğru genişletmektedir. Bu genişleme özellikle dromolojik (Virilio, 2021) bir kavramda her şeyin hız ve politik açısından en verimli olduğu bir sistemi tekrar üretmektedir. Bu durum sinemasal anlamı makinesel bir ilişki içerisinde dönüştürmekte ve dolayısıyla hızla ve üretime dayalı bir bütünsel gerçekliği (her şeyin her şeye eklenebildiği fakat eklenemediği) öne sürmektedir.

Film yapım süreçleri bilineceği üzere yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası olarak üçe ayrılmaktadır. Geleneksel süreçte, oluşturulan konseptin belirli bir tasarım ve yazım sürecinden geçmesinin ardından ön görüştürmelerin—oyuncu seçimlerinin sonrasında çekim ve animasyonu, daha sonrasında kurgu ile görüntü işlemenin (render) tamamlanması süresince bir gözden geçirmenin uygulandığı ve nihayetinde gösterime

girilen bir süreci ifade etmektedir. Bu süreç, kostümlü oyuncuların gerçekleştirdiği sahneler etrafında şekillenen çeşitli uygulamaları içerir. Sahneler gerçek ya da özel olarak inşa edilmiş, doğal ya da yapay ışıkla aydınlatılan bir alanda geçebilmektedir. Bu kurulumun amacı ister analog ister dijital olsun, bir aygıt kullanılarak aksiyon hareketini görüntüye dönüştürerek izleyicisine sunmasındadır. Etkinliğin merkezinde yer alan ise kayıt aygıtının kendisi yani kameradır. Kamera fizik kuralları gereği ise bir boşlukta çalışmamaktadır. Daha ziyade, ilgili teknik nesnelerden, bunların işlevlerinden, kullanıcılarından ve harekete geçirdikleri bilgi formlarından oluşan bir ağın parçası konumundadır.



Figür 3. Film Yapımında Tersine Çevrim Süreci

Sanal prodüksiyon film yapım bileşenlerini ve prosedürlerini parçalayarak ve yeniden düzenleyerek tersine çevirmektedir. Yapım sonrası aşamada uygulamaya geçirilen çoğu unsuru film yapım sürecinin öncesine taşıyarak, yapım esnasında uygulanabilir, yeniden üretilebilir ve düzenlenebilir film unsurlarının tamamını kapsamaktadır. Bu sayede, yapımcı ve yönetmenlerin çekim sonrasında aldığı kararların çoğunluğunu yapım esnasına—aktüel kayda getirerek sinematografiye ait tüm unsurları sete taşımaktadır. Bu taşıma esnasında uygulamanın işlerlik kazanmasındaki en büyük rol sanal kameranın çerçevesini çizdiği sanal mizansenin gerçek-zamanlı görselleştirilmesinde yatmaktadır. Her ne kadar aktüel kameranın hareketini sanal bir uzamda kopya etse de tıpkı *Blade Runner*'da (Scott, 1982) sergilendiği üzere Kartezyen uzay geometrisinde (x, y, z) istenilen her bakış noktasından görselleştirmeler sunmaktadır. Buradan hareketle, sinemanın aktüel sahnesinin kaybolmasıyla ortaya çıkan sanal alan, gerçekten daha gerçek bir sahnenin kurulumuna ulaşmış, sinemanın ürettiği anlam ise artık hikâyenin kendisine değil anlatıcılığının derinlerinde, sonsuz kullanılabilirliğin ya da teknik yeniden-üretilebilirliğinin içerisine gömülmüştür. Dijital görüntüde tartışmaya açılacak fiziksel bir mekânın referansı, sanal prodüksiyon içerisinde tamamen kaybolmuş ve dünyanın geleneksel belirsizlik biçimlerinin aşıldığı bir yer haline getirmiştir.

Dünya üzerinde görüntülenebilecek her alan ideolojik olarak sanal prodüksiyon stüdyolarında sonsuz uzam derinliğinde sahiplenilmektedir. Bu bağlamda sanal prodüksiyon, dijital nesnelerin ve ortamların gerçeklikten kopuk hipergerçek bir dünya yaratma adına ikizini yaratarak bütünsel bir gerçekliğin sinemasal anlamını inşa etmektedir. Elektronik medya, mekanik aygıtların sınırlarını algoritmik ikili kod sisteminde aşırır. Yuk Hui (2016) dijital varlıklara ilişkin kapsamlı analizinde sanal ve doğal varlıklar arasındaki ayrımın

bulanıklaştığı melez bir çevredeki yaşamı özetlemektedir. Baudrillard bu melez çerçevelmeyi, “*teknik yeteneğin arttığına sinematografik yanılmanın solduğunu*” (1996, s. 30) dile getirerek, tüm bu mükemmellik mühendisliği süresince yanılmanın tamamen ortadan kaybolduğu üzerinde tekrar çerçeveleştirir. Günümüzde kökeni belirsiz olan ve artık gerçek dünyayla net bir bağlantısı olmayan görüntülerin varlığıyla bu durum daha da yoğunlaşmaktadır. Luis Borges’in, sonunda temsil ettiği dünyadan daha ayrıntılı hale gelen bir dünya haritasıyla ilgili hikayesinde belirttiği gibi böyle bir durum (1998, s. 156), dünyada-olmaya ilişkin algısal deneyimimizi ya da sinematografik görüntüyü yeniden gözden geçirmeye itmektedir. Özellikle neyin gerçeği oluşturduğuna ve neyin bir tür dijital sanal olduğuna ilişkin görsel deneyimlerimize yeni makinesel görüleri sürece entegre etmekte, dolayısıyla sinemanın geleneksel anlamını yıkarak yeniden inşa etmektedir.

Sonuç

Sinemasal şimdiki zaman ile izleyicinin şimdiki zamanının üst üste binmesi klasik anlatı sinemasının ayırt edici bir yönüdür. Böylelikle izleyiciler film içerisindeki karakterlerin “şimdiki zamanına” şahit olurken tarihsel bir yolculuğa çıkma şansı yakalamaktadır. Bu aynı zamanda klasik sinemanın illüzyon üretici yönünü niteleyen bir işleyiş tarzıdır. Sanal prodüksiyon içerisindeki görüntü sisteminde ise gerçek-zaman, iki sembolik etkinliği birbirinden ayıran ve bunların çözümünü askıya alan bir faktördür. Bu yapımda tekniğinde gerçek-zamanlı görüntüleme olarak nitelendirilen teknoloji, gecikmeden geçen zamanın telafisinin mümkün kılındığı bir yeniden-üretim sistemini nitelemektedir. Bu noktada setin tüm bileşenlerinin iletişim alanı, doğası gereği iç-içtedir, zira içindeki her unsur etkileşimlidir ve gerçek-zamanlı olarak çalışmaktadır. Değişimin ritmini karakterize eden herhangi bir zamansal gecikmenin yoksunluğu ortadan kaldıran bu iş akışı dolayısıyla sinemasal anlamın tersine çevrilmesine ilişkindir. Diğer bir deyişle, mükemmelleştirilmiş bir zamansal kesitler bütünü üretmektedir. Bu doğrultuda, anın, sahnenin, mizansenin sinematografik tezahürünün artık uzamın fiziksel uzantısının bir kaydında ve zaman kesitlerine değil; aksine katmanlaşmış—melezleşmiş bir gerçek-zamanlılığa ve sanal uzamın çeperinde yerleştirildiği görülmektedir. Dolayısıyla bu yıkarak yapmanın ya da yaparak yıkmının oluşturduğu simgesel şiddetin kazısı son derece hayati bir önem arz etmektedir.

Bu şiddet, bir yandan, fiziksel ve sanal mekânın birbiri üzerine geçirilmesiyle yürütülen iş akışının çağdaş dijital görüntü teknolojilerinin sinemasal anlatılara eklenme süreçlerine devam ettiğinin en büyük göstergesi iken, diğer yandan farklı bir teknikler bütünü olarak nitelendirilebilecek, film yapımının baskın tarzlarını ve film yapımında kameranın rolünü yeniden düşünmek için ilham verici bir düzlemi oluşturmaktadır. İlgili düzlem diğer taraftan giderek gerçeği buharlaştıran, yaşayan ve deneyimin bir parçası olan nesnenin gerçeklikten çıkarılmasını ve kaydılaştırılarak maddi olmayan teknolojik temsil kiplerine doğru genişletmektedir. Bir diğer deyişle, film sahnesinin bileşenleri (kamera, obje, deneyimin nesnesi ya da algı nesnesi), bedensel özne tarafından görülen ve kullanılan bir nesne iken, sanal prodüksiyon sahnesinin bileşenleri (siber bir uzayın ve sanal gerçekliğin nesneleri), soyut ve maddi olmayan teknolojik idealizmin yeni bir biçimi olarak sinemanın düşünce üretme gücüne entegre olmuştur. Son okumada, yol gösterici varsayım, teknik medyanın özünün yalnızca zamansal ve mekansal işlemlerinin süreçselliğinde ortaya çıkarak devasa iştahlarıyla kendi kültürel varoluş temsillerini tüketme tehlikesiyle karşı karşıya olan bir film yapım sürecinin ortada olduğudur.

Kaynakça

- Adanır, O. (2017). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*. Eylül Sanat Yayıncılık.
- Baker, U. (2002). *Video Üstüne*. Körotonomedy. <https://www.korotonomedy.net/kor/index.php%EF%B9%96id=21,147,0,0,1,0.html>
- Baudrillard, J. (2005). *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*. BERG.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2021). *Çaresiz Stratejiler*. Doğu Batı Yayınları.
- Bédard, P. (2022). Virtual Production and the Transformation of Cameras Mechanical, Virtual, and Actual. *Animation*, 17(2), 226-243. <https://doi.org/10.1177/17468477221102498>
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. Agora Kitaplığı.
- Borges, J. L., & Hurley, A. (1998). *Collected Fictions*. Penguin Group.
- Brooks, M. (1987, Haziran 24). *Spaceballs*. MGM/UA Communications Co.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. Metis.
- Deleuze, G. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Athlone.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*. University of Minnesota Press.
- Ernst, W. (2005). Let There Be Irony: Cultural History and Media ARcheology in Parallel Lines. *Art History*, 28(5), 582-603. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2005.00479.x>
- Favreau, J. (2019). *The Mandalorian*. Disney+.
- Hui, Y. (2016). *On the Existence of Digital Objects*. University of Minnesota Press.
- Jameson, F. (2022). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Alfa Yayınları. www.alfa-kitap.com
- Jones, M. (2007). Vanishing point: Spatial composition and the virtual camera. *Animation*, 2(3), 225-243. <https://doi.org/10.1177/1746847707083420>
- Manovich, L. (1997). *Automation of Sight: From Photography to Computer Vision*. http://manovich.net/content/04-projects/014-automation-of-sight-from-photography-to-computer-vision/11_article_1997.pdf
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. The MIT Press.
- Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press.
- Paik, N. J. (1974). *TV Buddha*. Collection of Stedelijk Museum. <https://explore.namjunepaik.sg/artwork-archival-highlights/tv-buddha/>
- Robins, K. (1992). The virtual unconscious in post-photography. *Science as Culture*, 3(1), 99-115. <https://doi.org/10.1080/09505439209526337>
- Sargeant, B., Morin, D., & Scheele, J. (2021). The VES Handbook of Visual Effects: Industry Standard VFX Practices and Procedures. İçinde J. A. Okun & S. Zwerman (Ed.), *Zwer* (Third Edition). Routledge.
- Scott, R. (1982). *Blade Runner*. Warner Bros.
- StageCraft | Industrial Light & Magic. (2019). <https://www.ilm.com/stagecraft/>
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Verso.
- Virilio, P. (1994). *The Vision Machine* (J. Rose, Ed.). Indiana University Press.
- Virilio, P. (1997). *Open Sky*. Verso.
- Virilio, P. (2021). *Hız ve Politika*. Metis Yayınları.

GEÇ ORTA ÇAĞ VE ERKEN RÖNESANS İTALYA'SINDA VEBİ VE SANAT

Dr. Öğr. Gör. Duygu Şahin

Yalova Üniversitesi

duygusahin.sanattarihi@gmail.com

0000-0002-3294-4124

Özet

Bu çalışmanın amacı, Kara Ölüm olarak adlandırılan 1348'deki veba salgını ile 15. yüzyıl boyunca İtalyan komünlerini kasıp kavuran salgın dalgalarının Geç Orta Çağ-Erken Rönesans sanatı üzerindeki etkilerini incelemek, salgın sonrası mezar şapeli inşaları ile resim sanatındaki üslup ve tema değişiminin izini sürmek ve mevcut değişimi vebanın toplumsal, kültürel ve psikolojik etkileri çerçevesinde değerlendirmektir.

Kara Ölüm, 1340'larda kıtlık, bulaşıcı hastalık, ekonomik kriz ve Milan'ın yayılcı politikasından ötürü huzursuzluk içinde olan İtalyan komünlerinde -kısa ve uzun vadeli olmak üzere- derin ekonomik, toplumsal ve psikolojik yaralar açmıştır. Kentler 15. yüzyılda da salgın dalgalarıyla sarsılırken kurtuluş ve desteği çoğunlukla dinde aramış, bu sırada bazıları yerel olmak üzere belli kutsal kişiler önem kazanmıştır.

Salgının psikolojik sonuçlarından olan ani ölüm ve unutulma korkusu, sanat alanında 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren 15. yüzyıl boyunca mezar şapeli inşası ve dekorasyonunda kendini göstermiştir. İnananların yaptıkları bağışlar sonucu kiliselere yeni mezar şapelleri inşa edilmiş, eskileri elden geçirilmiş, buralara birtakım dekoratif ritüel nesneleri bağışlanmış, sanatçılar çok sayıda altar panosu ve fresko siparişi almışlardır.

Resim sanatında ise sanatçılar acıyı doğrudan tasvir etmek yerine, göksel şifanın var olduğunu hatırlatma amacı gütmüşlerdir. Bu yüzden inananların vebaya karşı savunmada Cennet'teki şefaatçileri olarak tahayyül ettikleri kutsal kişilerden yola çıkarak bazı temsil türlerini teselli etme ve umut ışığı taşıma bağlamında yeniden ele almışlardır. Aziz Sebastian ve Aziz Roch gibi veba azizleri ile Madonna della Misericordia denilen Meryem temsilleri çalışmada buna örnek gösterilmiştir. Bu imgeler, inananların Tanrı'dan ve azizlerden geleceğini umdukları şifa arayışının yankısı olmuş, çaresizlik zamanlarında teselli ve umut sunmuş, Rönesans insanı için mevcut koşulları kendi lehine dönüştürmede bir araç görevi görmüştür.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Rönesans, veba, pandemi, sanat hamiliği

PLAGUE AND ART IN LATE MEDIEVAL AND EARLY RENAISSANCE ITALY

Abstract

The aim of this study is to analyze the impact of the plague of 1348, also known the Black Death, and the waves of epidemics that ravaged the Italian communes throughout the 14th and 15th century on the Medieval and Early Renaissance art, to trace the post-epidemic construction of burial chapels and the stylistic and thematic changes in the art of painting, and to evaluate the current transformation within the framework of the social, cultural and psychological effects of the plague.

The Black Death inflicted deep economic, social and psychological wounds, in both the short and long term, on Italian communities already in turmoil in the 1340s as a result of famine, infectious diseases, economic crisis and Milan's expansionist policies. In the 15th century, when the cities were still shaken by waves of epidemics, they looked to religion for salvation and support, and it was during this period that certain saints, some of them local, gained prominence.

The fear of sudden death and oblivion, which were the psychological consequences of the epidemic, manifested itself artistically in the construction and decoration of burial chapels from the second half of the 14th century to the 15th century. As a result of the donations made by devotees, new burial chapels were built in churches, old ones were renovated, some decorative ritual objects were donated to these places, and artists received many commissions for altar panels and frescoes.

In painting, instead of directly depicting physical pain, artists aimed to remind us of the existence of celestial healing. Henceforth, they reinterpreted certain types of representations in the context of consoling and giving a glimmer of hope, based on the holy figures that devotees imagined as their intercessors in Heaven in defense against the plague. Plague saints such as St Sebastian and St Roch and representations of Mary as Madonna della Misericordia can be given as examples. All these images echoed devotees' pursuit of healing which they hoped would come from God and the saints, offered consolation and hope in times of despair; and served as a tool for Renaissance man to change present conditions to his advantage.

Keywords: Middle Ages, Renaissance, plague, pandemic, art patronage

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Kara Ölüm olarak adlandırılan 1348'deki veba salgını ile 15. yüzyıl boyunca İtalyan komünlerini kasıp kavuran salgınların Geç Orta Çağ-Erken Rönesans sanatına etkilerini incelemek, salgın sonrası mezar şapeli inşaları ile resim sanatındaki üslup ve tema değişiminin izini sürmek ve mevcut değişimi vebanın toplumsal, kültürel ve psikolojik etkileri çerçevesinde değerlendirmektir.

Çalışmanın ilk bölümü, salgının İtalyan komünlerini nasıl bir siyasi ve ekonomik durumda yakaladığı ve ne gibi sonuçlara yol açtığına ışık tutacaktır. İkinci bölümde -mimari ve resim sanatındaki değişimin temellerini görebilmek adına- 1348'deki ilk salgına verilen psikolojik tepkiler ile 15. yüzyıl boyunca devam eden artçı dalgaların topluma etkileri değerlendirilecektir. Üçüncü bölümde Kara Ölüm'den sonra görülen ve 15. yüzyılda artarak devam eden mezar şapeli inşaları -hamilerin geride bıraktıkları vasiyetnameler üzerinden- ele alınacak, bu durum Hristiyanların ölüme bakış açısı, purgatorium'un doğuşu, vebanın yol açtığı ani ölüm korkusu ve dilenci tarikatların artan nüfuzu çerçevesinde irdelenecektir. Çalışmanın dördüncü bölümü Kara Ölüm'den sonra resim sanatına ayrılmıştır. Bu bölümde Millard Meiss'in teorisi ve ona yöneltilmiş eleştiriler kısaca gözden geçirilecek, 15. yüzyıl boyunca İtalyan resminde belirgin bir üslup ve tema değişimi olup olmadığının izi sürülecek, vebayla ilişkili temalardan Aziz Sebastian, Aziz Roch ve Madonna della Misericordia temsilleri, bunların işlevleri ve çağın izleyicisi için taşıdığı mesajlar örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

1. Kara Ölüm'ün İtalyan Komünlerine Etkisi

"Beni yasa boğan 1348 yılında sadece arkadaşlarımızdan değil, tüm dünyadaki halklardan da yoksun kaldık. Kaçan biri olduysa bile ertesi yıl diğerleriyle birlikte biçildi ve ölümcül bir tırtan fırtınanın es geçtiklerinin [de] peşine düştü. (...) Böyle bir şey ne zaman görülmüş ya da konuşulmuştur? Bu yıllarda olup bitenler kitaplarda yazıldı mı daha önce? Bomboş evler, terk edilmiş kentler, mahvolmuş araziler, cesetlerin dağıldığı tarlalar... Tüm dünyayı kuşatan korkunç ve muazzam bir yalnızlık. (...) Ne mutlu, bu acıları bilmeyecek ve çok büyük ihtimalle tanıklığımızı bir masal olarak değerlendirecek yeni kuşağın insanlarına!" (Petrarca, 1859-1863: s. 439-440)

Sicilyalı vakanüvis Michele da Piazza'ya (ö. 1377) bakılacak olursa veba, Avrupa'ya 1347'de Cenevizli on iki kalyonla gelmiştir (da Piazza, 2005: s.1). Messina'ya yanaşan gemiler gerçekten de enfeksiyonu Karadeniz'deki Kefe limanında Moğollarla savaşırken kapmış, hastalık aynı sene kalyonların taşıdığı yük ve insan popülasyonu ile sıçanlar ve pireler aracılığıyla İtalyan kentlerine bulaşmıştır (Larner, 1971: s.123). Sonraki iki yıl boyunca salgın ticaret yollarını izleyerek dalga dalga yayılmış, Polonya ve Bohemya hariç Avrupa'nın her yerinde dört ila altı ay arası kalarak nüfusu kırıp geçirmiştir.

Avrupa vebayla karşılaştığında salgın hastalık yüzyıllar öncesinde kalmış bir olgudur, bu yüzden halk hazırlıksız yakalanmıştır (Bray, 1996: s.11-19; de Voragine, 1993: s.101).^{*} Nadiren de olsa iyileşme ihtimaliyle hıyarcıklı veba beş gün içinde öldürürken, zatürreli versiyonu ilk semptomlardan sadece birkaç saat sonra ölüme yol açmaktadır (Cohn, 2003: s.41; Mormando, 2005: s.3).^{**} Kökleri Antik Çağ'da olan, vücut sıvılarındaki dengesizlik teorisi hızla artan ölü sayısını açıklamakta yetersiz kalınca (Cohn, 2003: s.229-231),^{***} Orta Çağ insanı hastalığın kaynağı olarak bir dış etken aramaya yönelmiştir: Veba Tanrı'nın gazabıdır.

Aslında 14. yüzyılın ilk kırk yılı İtalyan komünleri için, özellikle de Floransa ve Siena açısından, ekonomik refah ve istikrar dönemi olmuştur. Grandi'ye^{****} mensup eski soylular tüccar ve bankerliğe soyundukları halde, İtalyan komünlerinin politik yaşantısına popolo hakimdir. Loncalar halinde örgütlenmiş yönetim,

^{*} Roma İmparatorluğu döneminde, MS 79 ile 312 yılları arasında beş büyük salgın olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte salgın hastalıklar Orta Çağ Avrupa'sına yabancı değildir. *Legenda aurea*'da 590 yılında Roma'da görülen bir salgından bahsedilir.

^{**} Birincil tarihi kayıtlarda 1348 salgını ve sonrasında gelen dalgalar Latince "*pestis/pestilentia*" ya da İtalyanca "*peste/pesilenza*" terimleriyle geçmektedir. Fakat günümüzde -19. yüzyılda vebayla ilgili yapılan çalışmalar, 19. yüzyıl vebası ile Orta Çağ'daki salgın hastalığın aynı olduğu fikrini temel aldığı için- Orta Çağ'da büyük ölümlere yol açan pandeminin *Y. pestis* basilinden kaynaklandığına şüpheyle yaklaşılmaktadır. Orta Çağ-Rönesans insanı ölüm oranı yüksek her salgını *peste* olarak adlandırmıştır. Dolayısıyla günümüzde söz gelimi 16. ve 17. yüzyıllardaki salgınların tifüs de olabileceği öne sürülür.

^{***} Başta depremler, gezegenlerin dizilişi, yıldızlardan çıkan zehirli gazlar, Doğu'da gökten yağdığı iddia edilen devasa solucan vb. yaratıklar 1348 salgınının sebebi olarak kabul edilmiştir. Salgının ancak ilk dalgasından sonra vakanüvisler ve hekimler açlık, savaş ve salgın hastalık arasında ilişki kurmaya başlamışlardır.

^{****} 13. yüzyıldan itibaren İtalyan komünlerinde görülen zengin ve güçlü banker, tüccar ve toprak sahiplerinin oluş-

saygın bir soyağacına sahip olmayan ama büyük loncalara mensup bu zengin popolo ile küçük loncalara üye tüccar ve zanaatkârların koalisyonuna dayanmaktadır. Cumhuriyet imajına rağmen söz konusu kentleri oligarşik yönetimler idare etmekte ve büyük kentler küçük komünleri yutacak şekilde sürekli genişleyerek bir tür emperyalist politika sergilemektedir (Najemy, 2006: s.36).

1340'lı yılların sonuna gelindiğinde İtalyan komünleri kıtlıkla karşı karşıya kalmıştır. İklim değişikliği ve/veya mevcut kaynakların artan nüfusu beslemeye yetmemesinden ötürü 1338-1340 ve 1346-1347 yılları arasında hasat kötü geçmiştir. Kıtlığa bağlı olarak dizanteri, kolera, tifüs ve tifo gibi bulaşıcı hastalıklarla nüfus azalmış, tarımsal ve sınai üretim neredeyse durmuştur. Bu sırada Visconti yönetimindeki Milan, Po Vadisi'nden Padova'ya, oradan Toskana'daki küçük komünlere doğru bir yayılma eğilimi göstermektedir (Larner, 1971: s.123).

Ekonomik krizin ilk emareleri İtalyan komünlerindeki uluslararası bankerlerde belirmiştir. Mevduat sahiplerinin Yüzyıl Savaşları yüzünden paniğe kapılıp paralarını çekme tehlikesi, uluslararası bankacılığın lokomotiflerinden Floransa'da ekonominin iyiden iyiye kötülemesine neden olmuştur. 1343'te Peruzzi, 1345'te Acciaiuoli, 1346'da Bardi bankaları iflas etmiştir (Najemy, 2006: s.141-144).

Vakanüvislerin pestis ya da plaga olarak bahsettikleri (Benedictow, 2004: s.3) Kara Ölüm**** İtalyan yarı-madasına bu koşullar altında gelmiş ve birbirini takip eden dalgalarla Avrupa nüfusunun neredeyse yarısını yok etmiştir. Söz gelimi 1300'lerde nüfusu 120.000 olan Floransa'da bu rakam Kara Ölüm'den sonra (1427 catasto'suna***** göre) 36.909'a, 20.000 nüfuslu Arezzo 1384'te 6000'e, (1285'teki estimo'dan***** hareketle) 28.505 nüfuslu Perugia 1495'te 28.455'e, 1232'de 12.397 nüfuslu Siena 1533 yılına gelindiğinde 800'e düşmüştür (Cohn, 1992: s.6).

1348'deki salgın -kısa ve uzun vadeli olmak üzere- derin ekonomik, toplumsal ve psikolojik yaralar açmıştır. Öncelikle İtalyan komünlerindeki ekonomik buhran, siyasi istikrarsızlığı beraberinde getirmiştir. Salgında ölenler çoğunlukla yoksul kesimdir, ama üst sınıflar da çok kayıp vermiştir. Sienalı vakanüvis Agnolo di Tura, kentnin oligarşik yönetimi Noveschi'deki dokuz kişiden dördünün salgında öldüğünü kayda geçmiştir (Meiss, 1951: s.66). Hayatta kalmayı başarabilen eski aileler ticaretten çekilip toprağa yatırım yapmıştır. Bu esnada, salgında ölenlerin mal varlığıyla zenginleşmiş başka bir grup -gente nuova- eski ailelere karşı politika, ticaret ve endüstride elini güçlendirmiştir (Hay, 1989: s.31).

Salgının bir başka ekonomik sonucu da iş gücüne talep ile buna bağlı olarak ücretlerdeki artıştır. İtalyan kentlerinin başlıca endüstri kolu yünlü kumaş dokumacılık sektörünün en alt basamaklarında çalışan yoksul işçiler açısından çalışma koşulları nispeten daha elverişli hale gelmiş ve böylece kırsaldan büyük şehirlere göç başlamıştır (Benedictow, 2004: s.294). Lonca cumhuriyetlerinin gerçekte oligarşik olan rejimleri, bu göç hareketi nedeniyle 14. yüzyılın başlarına kadar alt sınıf ayaklanmalarıyla boğuşmak zorunda kalmıştır.

Salgın her ne kadar küçük yerleşimleri Floransa ve Siena'daki kadar etkilememişse de, bu şehirlerde yaşananlar kendini kırsalda da hissettirmiştir. İtalyan komünleri, Milan'ın yayılmacı politikasından kaynaklanan tehditleri savuşturmak için condottiere'lere büyük miktarlarda ödemeler yapmıştır. Taşra, uzun süre bu paralı asker ordularının yarattığı huzursuzlukla çalkalanmıştır (Meiss, 1951: s.68).

Özetle günümüzde Kara Ölüm'ün uzun vadeli ekonomik sonuçlarına ilişkin görüşler geniş bir yelpaze-ye yayılmaktadır. Kimi araştırmacılara göre veba, yetersiz tarımsal kaynaklara karşın yoğun nüfusa sahip Avrupa'da dengeleyici bir unsur olmuştur. Neden olduğu azalan iş gücünün daha etkili tarımsal icatların önünü açması modern teknolojik gelişmeyi beraberinde getirmiş ve Rönesans'ın refah ortamı için gerekli kalkınma hamlesi sağlanmıştır (Aberth, 2005: s.3).

2. Veba Salgınlarına Verilen Psikolojik ve Toplumsal Tepkiler

Boccaccio'nun Kara Ölüm'e verilen psikolojik tepkileri etraflıca ele aldığı Decameron'un başı, Orta Çağ insanının salgın hastalıklara yaklaşımını modern okurun zihninde canlandırmasını kolaylaştırmaktadır.

turduğu toplumsal gruba verilen İtalyanca terim. Kentler ticaretle refaha kavuşurken tüccarlar ile feodal beylerin kaynaşmasından oluşmuştur.

**** “Kara Ölüm” adı ilk kez 16. yüzyılda kullanılmaya başlanmış ve 19. yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. Muhtemelen neden olduğu morluklar yüzünden hastalığa bu isim verilmiştir.

***** İtalyanca. Floransa'da 1427'de kabul edilen gelir ve emlak vergisinin karışımı olan vergi.

***** İtalyanca. İtalyan komünlerinde her vatandaşın mal varlığı değerince alınan bir tür dolaysız vergi.

Vebanın komünü vurduğu 1348 yılında, Floransalıların bir kısmı enfeksiyon riskini azalttığını düşünerek kendi kendini karantinaya almış, “mütevazı ölçülerde leziz yiyecekler yiyip değerli şaraplar içerek her türlü aşırıktan kaçınmıştır” (Boccaccio, 1972: s.50). Bu insanlar salgınla ilgili her türlü havadisi duymayı reddetmiş, müzik ve benzeri eğlencelerle kendi kendilerine eğlenmişlerdir. Bazıları da tam tersi bir bakış açısını benimseyerek her gün meyhanelerde hayatın tadını sonuna kadar çıkarmaya çalışmıştır. Hastalarla temas kurmama konusunda çok titiz olan bu grup, zaman zaman terk edilmiş evlerde toplanıp sadece eğlen- celi konulardan bahsetmeyi alışkanlık edinmiştir. Bu ikisi dışında bir üçüncü grup ise kendini karantinaya almak yerine, çiçek ya da güzel kokulu baharatları koklayarak -zira ceset ve ilaçların havayı kirleterek sal- gının yayılmasına neden olduğuna inanılıyordu- serbestçe dolaşmıştır (Boccaccio, 1972: s.50-51).

İtalyan komünleri hastalık hızla yayılırken kurtuluş ve desteği çoğunlukla dinde aramış, bu sırada bazıları yerel olmak üzere belli kutsal kişiler önem kazanmıştır. Tanrı ve insan arasındaki ilişkiye ise, önceki yılların aksine, ciddiyet hakim olmuştur. Tanrı’ya yaklaşımdaki bu dönüşüm Domenico Cavalca (1270-1342) ile Jacopo Passavanti’nin (y. 1302-1357) vaazları karşılaştırıldığında da hissedilmektedir. Cavalca’nın vaaz- larında sıklıkla ilahi sevgi ve hayırseverliğe değinmesine karşılık, 1340’tan sonra Floransa, Santa Maria Novella’da vaiz olduğu bilinen Passavanti’ninkiler ölüm, insan bedeninin çürümesi, kefaretin gerekliliği, Cehennem’in sonsuz acıları ve Kıyamet Günü etrafında dönmüştür (Larner, 1971: s.129).

Savaş ve kıtlık dönemlerinde olduğu gibi, salgın zamanında da vaazlar ile toplu ayin ve geçit törenleri kol kola gitmiştir (Trexler, 1980: s.364). Örneğin Papa VI. Clemens (1342-1352) salgının ilk dalgasında, Tanrı’nın merhamet göstermesini sağlamak amacıyla özel bir ayin yönetmiştir (Benedictow, 2016: s.173). İnananlar bu tür etkinliklerde ne kadar inançlı olduklarını Tanrı’ya ve azizlere kanıtlamak için bir araya gelip kefaret ödeyeceklerine yemin etmişlerdir. Çoğu zaman mucize yaratan bir altar panosu ya da rölik de bu tören alaylarına eşlik etmiştir. Piskoposlar ve kilise yetkilileri kabileleri sıkı denetleseler de, bulaşıcı hastalığın yayılma tehlikesi söz konusu olduğu için sivil yetkililer bu etkinlikleri kısıtlama ya da iptal etme yolunu seçmişlerdir (Byrne, 2006: s.100-101). Böylece *fraternità******, *flagellanti****** ve (daha çok alt sınıflardan oluşan) *Fraticelli****** gibi heretik topluluklara katılımın artmasına rağmen, salgın yayıldıkça kalabalık toplantılara bakış açısı olumsuzlaşmıştır.

Kara Ölüm 1348-1439’daki ilk salgınla sınırlı kalmamıştır. En şiddetlileri 1430, 1437-1438, 1449-1450, 1478-1479, ve 1527-1531 yılları arasında olmak üzere periyodik aralıklarla İtalya yarımadasını ziyaret etmiş, 1770’li yıllara kadar Avrupa’da görülmüş, halkın hafızasındadır (Morrison, Kirschner ve Molho, 1985: s.528). Orta Çağ ile kıyaslandığında kültürel bakımdan kopuşlardan ziyade sürekliliklerin söz konusu olduğu Rönesans İtalya’sında ritüeller, kentsel toplumu yaratmak için gerekli toplumsal bağların oluştu- rulup sergilenmesine yaramaktadır. Ne var ki 15. yüzyıl boyunca devam eden salgının artçı dalgalarıyla toplumsal yabancılaşma, birlik beraberlik ve din kardeşliği olgusu karşısında zafer kazanmıştır.

3. Vebanın Şapel Mimarisine Etkileri

Kara Ölüm’den sonra İtalyan komünlerinde hem nüfus hem de mimari projelere aktarılabilecek komün süb- vansıyonu azaldığı için sanat hamiliğinin bundan olumsuz etkilendiği düşünülebilir. Ama 1340-1380 yılları arasına bakıldığında durum hiç de öyle görünmez. Aslında 1348 vebasından hemen sonra komünün sanatı desteklemede bir adım geri çekildiği doğrudur (Larner, 1971: s.131, 141). Bununla birlikte, özellikle di- lenci tarikatlar,***** Kara Ölüm sonrası kurbanların mirasları ya da hayatta kalan yakınlarının bağışlarıyla zenginleşerek sanatsal faaliyetlerin artmasına çeşitli şekillerde katkıda bulunmuştur.

Avrupa’da şapel mimarisinin kökeni Erken Hristiyanlık dönemine kadar gidiyorsa da, vasiyetnamelerde şapel siparişlerinden bahsedildiğini duymamız 13. yüzyılın son çeyreğini bulur (Cohn, 2003: s.224). Özel-

***** İtalyanca kardeşlik. Latince *fraternitas*. İlk kez Geç Orta Çağ İtalyan komünlerinde görülmeye başlanmış, sivil tövbecar kardeşlikler şeklinde örgütlenmiş dini topluluklar.

***** İtalyanca. Kendini çeşitli gereçlerle kamçılıyarak bedeni hor gören dini topluluk. Kökeni 1330’lı yıl- lara dayanır, ama salgından sonra bu gruplar kalabalıklaşmıştır. Salgını Tanrı’nın gazabı olarak görüp kefaret ödemek isteyen, hem izleyici hem katılımcılar arasında isteri yaratan, doktriner olarak hatalı ve Kilise otoritesine direnç gösteren bu hareket, 1349’daki papalık fermanıyla yasaklandıktan sonra 1351’de dağıtılmıştır (Meiss, 1951: s.81).

***** İtalyanca. 14. ve 15. yüzyıllarda özellikle İtalya’da, Fransisken Tarikatı’ndan kopmuş heretik cemaatler. O dönem Spiritualistlerden de (Fransiskenlerin çileci yoksulluğu savunan bir fraksiyonu) bazen *Fraticelli* olarak bahse- dilmektedir.

***** İtalyanca *mendicanti*. Latince *ordo mendicans*. İsa ve havarilerine özgü yoksulluğu benimsemiş, kentsel alanlarda dilenerek vaaz veren gezgin tarikatlar. Fransiskenler ve Dominikenler ilk dilenci tarikatlardır.

likle 1363 salgınından sonra Floransa'da vasiyetnamelerde yer alan aile şapellerine ilişkin talimatlardaki sayıca artış ve bunların mezar yerleriyle bağlantılı olması dikkat çekicidir (Najemy, 2006: s.323). Kişinin daimi belirsizlik karşısında sürekli kaygı içerisinde yaşadığı, alıştığı mekan, rutin ve insanlardan koparıldığı, dünyasının yok oluşunu dehşetle izlediği bu ortamda salgının travmatik sonuçları kurbanlarda sonradan ortaya çıkmıştır.

Hristiyanlık, ölümü fani dünyadan ölümsüz yaşama geçiş olarak açıklamaktadır. Ölüm, günahların cezalandırıldığı korkutucu bir olaydır, ama Hristiyanlar sakramentlerle ya da kefarete ödeyerek ölümü temiz bir vicdanla karşılayabilmektedirler (Byrne, 2006: s.103). Vebada ise ölüm aniden gelmekte, kurbanlara düzgün bir cenaze töreni bile yapılamamaktadır.

Hristiyanlar için ölümle usûlünce yüzleşmek önemlidir. Orta Çağ-Rönesans İtalyan komünlerindeki “iyi ölüm” geleneğine göre, ölmekte olan kişinin refakatçileri kişinin öteki dünyaya tövbe etmiş olarak göçmesini sağlamakla yükümlüdürler. İnsan ölümle yüzleşmeli, günahlarını telafi ederek diğerlerine örnek olmalıdır. Bu manada “iyi ölüm”ün bir parçası da geriye vasiyetname bırakmaktır, zira ölmekte olan iyi Hristiyanlar burada geçmiş hatalarını itiraf edebilir, mal varlıklarını (ya da tüccar/banker iseler “haksız kazanç”larını) geridekilere bırakabilirler (Thompson, 2005: s.383-398).

Olağan şartlarda ölüm ritüelleri evde, beden temizlenip hazırlanmasıyla başlar, önceden belirlenmiş bir zamanda kilise çanlarının iki kez çalmasıyla cenaze bazen basit, beyaz bir kefene sarılmış olarak, bazen de tabut içerisinde kiliseye taşınır. Ölen kişinin toplumsal konumuna göre, yas tutan aile üyeleri, lonca ya da fraternità gruplarının yer aldığı alayın başını cemaat rahibi ya da diyakoz çeker. Cenaze kiliseye varınca ölünün bedeni ana altardaki tabut sehpasına yerleştirilir, rahip cesedi kutsadıktan sonra requiem ayinini yönetir. İnananlar öldüklerinde cemaat rahibi ya da piskopos tarafından kutsanmış, genellikle kiliseye bitişik bir kutsal alana gömülmeyi isterler. Kilise avlusunun duvarları hem mezarları başıboş hayvanlardan korumakta hem de ziyaretçilere mahremiyet sağlamaktadır. Ayrıca yer sıkıntısı olduğunda kemikler çıkarılıp kilisenin altında bulunan bir kabristana gömülebilir. Dolayısıyla cenaze töreninden sonra ölünün bedeni ve yakınları kilise avlusuna yönlendirilir, rahip mezarı kutsadıktan sonra son dualar eşliğinde cesedi gömer (Byrne, 2006: s.92-97).

Bu gömü ritüeli 1348 salgınının başlarında çok değişmemiştir. Ancak sonradan ölüm oranı o kadar artmıştır ki, kısa süre içinde kiliseler kurbanın akraba ve komşularını cenaze törenine çağırmak için çanları çalmaktan vazgeçmiştir. Ayinler de bir kenara bırakılmıştır. Hatta, Piacenzalı bir noter olan Gabriele de' Mussis'in (y. 1280-y. 1356) sözlerine göre “çoğu zaman anneler oğullarını, kocalar eşlerini kefene sarıp tabuta koyuyorlardı, çünkü diğer herkes cesede dokunmayı reddediyordu» (de' Mussis, 1994: s.19-26). Boccaccio da her gün kilisenin önüne yığılan cesetlerden tüm mezarların dolduğunu ve kilise mezarlıklarına derin hendekler kazılarak yüzlerce cesedin buraya üst üste atıldığını yazmıştır (Boccaccio, 1972: s.56-57).

Geç Orta Çağ-Rönesans insanı için “iyi ölüm” tek başına gerçekleştirilecek bir eylem değildir. Her insan ölürken yanında bir başkasına ihtiyaç duyar. Bu manada, gerek son dualar, gerek cenaze törenleri ve benzeri ritüeller aracılığıyla ölen insan ile toplum arasında bir ortaklık kurulur. İkincisi, cenaze törenleri doğal yoldan ölen insanları, toplumsal olarak da öldürmek için vardır. Bu şekilde ölünün ruhu yaşayanlara musallat olmaz ve doğanın öngörülemezliği etkisizleştirildiğinde toplum egemenliğini sürdürmeye devam eder (Trexler, 1980: s.204-210). Bu bağlamda ölümlerin ve yaşayanların iç içe olduğu İtalyan komünlerinde ani ölümlerle gelen yabancılaşma kültürel olarak sorun yaratmıştır, çünkü ölümden sonra unutulma ve kişinin artık hayatta olmayan sevdiklerine karşı duyarsızlaşma tehdidi herkes için geçerlidir. Salgından sonra inşa edilen şapellerin daha çok mezar yerleriyle bağlantılı olması, şapel mimarisindeki artışın vebanın neden olduğu ani ölümler ve ihmal edilme olasılığı taşıyan cenaze ayinleriyle ilişkili olduğu fikrini güçlendirir (Cohn, 1992: s.217).

İtalyan komünlerinde veba sonrası şapel mimarisi ve dekorasyonuna en çok destek veren toplumsal grubu grandi oluşturur; noter ve zanaatkarlar ondan sonra gelir (Cohn, 1992: s.211). 14. yüzyılın başında sivil sanat hamisi olarak grandi, mesleğinin meşruiyetinden hâlâ şüphe duymaktadır, zira tüccarlık ve bankerlik, Erken Orta Çağ'ın tasvip etmediği meşgaleler arasında başta gelmektedir. Kilise her tür sermaye fazlasını tefecilik olarak değerlendirmekte, faiz (usuram) ve tefecilik arasında fark gözetmemektedir. Kilise'ye göre tefecilik ve faizle iş yapma, kişinin sonunda Cehennem ateşinde yanacağı ölümcül bir günahdır (Le Goff, 1990: s.44-47). 1000 yılı civarında Kilise'nin faize yönelik bu bakış açısı yumuşamaya başlamıştır. Kilise'nin Cennet-Cehennem dualizmini reddederek purgatorium fikrini ortaya atmasıyla tüccar ve bankerler için ruhun kurtuluşu ümidi doğmuştur. Çünkü bundan böyle ruhları Kıyamet Günü'ndeki yargılamadan sonra Cehennem'e gidip orada sonsuza kadar yanmayacak, Cehennem'in bir tür alt basamağı olan purgatorium'a geçecektir. Üstelik ruhun burada, hâlâ hayatta olanların dualarıyla Cennet'e girme şansı vardır.

Purgatorium, aslında II. Lyons Konsili'nden (1274-1275) beri fikir olarak dolaşımdadır. Ama XII. Benedictus'un (1285-1342) Benedictus Deus fermanından (1336) sonra ruhun kurtuluşunun önemi daha da artmıştır (Boeckl, 1997: s.55). Öldükten sonra purgatorium'a giden kişi, dua, iyi davranış, para bağışı ya da kilise inşaat ve dekorasyonuna hamilik şeklinde sonuçlanan endüljanslar yardımıyla Kıyamet Günü'nden önce de Cennet'e girebilir. Bununla birlikte 1340-1350'li yıllarda Kilise hâlâ banker ve tüccarların ne faaliyetlerini ne de kârlarını açıkça onaylamaktadır; hatta salgın ve İtalyan bankalarının iflası, aleni tefeciliğe verilmiş bir ceza olarak değerlendirilmiştir (Trexler, 1980: s. 350). Ama 1350'lerden sonra çıkan bir dizi papalık fermanı endüljansın önemini vurguladıkça İtalyan komünlerinin üst-orta sınıfı, miraslarında aile şapelleri, dekorasyonu ve buralarda düzenlenecek ayinler için para bırakarak purgatorium'da geçirecekleri süreyi azaltmaya bakmış ve iş bağış yapacağı kiliseyi seçmeye geldiğinde salgın sırasında faaliyetlerini arttıran dilenci tarikat kiliselerinin kiliselerini tercih etmiştir.

13. yüzyıl sonu ile 14. yüzyıl başlarında İtalya'daki dilenci tarikat kiliseleri plan ve yükseklik olarak bir örnek tasarıma sahip değildir. Bununla birlikte zengin ailelere ait mezar şapelleri, bu kiliselerin olmazsa olmaz bir mimari unsurudur. Bu şapeller zamanla kilise mimarisini dönüşüme uğratmıştır, zira kiliselerin sahipleri olan dilenci tarikatlar inşaat planlamasına hamilerin olası bağışlarını tahmin ederek başlamıştır. Kilise ya da manastır cemaatinin kullanımına hazır olması için önce koro yeri inşa edilmiş, ana nefin tamamlanması sona bırakılarak müstakbel hamilere mezar yerlerinin hazır olduğu mesajı verilmiştir. İnşaat, yeterli cenaze sayısına ulaşıldığında başlamıştır. Dolayısıyla kiliseler eklemelerle büyümüştür.

Özel mezar şapelleri, yortular dışında sık sık ziyaret edilen mekanlar değildir. Önceleri, bazen sığ bir nişten ibaret, mütevazı mekanlardır. Sonradan üç yanı duvarlarla örtülü, girişi yarı kapalı, kutu şeklinde mimari birimlere dönüşmüştür. Floransa'daki Santa Maria Novella, Santa Croce, San Lorenzo ve Santa Spirito kiliseleri olmak üzere, birçok dilenci tarikat kilisesinde transeptin iki kolunda da bu tip şapellerle karşılaşılabilir. Bunlar kadınların giremedikleri, erkeklere ise girişin yalnız belli günler açık olduğu, ızgaranın arkasında kaldığı için rahatça görülemeyen birimlerdir. Yine de o dönem kiliseye giren inananlar şapelin boyutlarını, ana altara yakınlığı bakımından kilise içindeki konumunu ve giriş kemerindeki dekorasyonu değerlendirebilme fırsatına sahip olmuşlardır.

Samuel K. Cohn, 1276-1425 yılları arasında altı İtalyan kentinden 3400 vasiyetnameyi incelediği araştırmasında, bu dönemde bir mezar şapeli için yapılan ortalama masrafın 208.9 florin olduğunu belirlemiştir. Bununla birlikte şapeller için başka harcamalar da yapılmıştır. Örneğin 1486'da Filippo Strozzi, Santa Maria Novella'daki şapeli için [Resim 1] 300 florin (o dönem bir işçinin on dört yıllık kazancı) harcamış, onun mirasçıları ise 1502'ye kadar mezar ve dekorasyonu için bunun üç katını ödemişlerdir (Cohn, 1992: s.120). Bu tür durumlarda şapelin ne kadara mal olacağına opera ***** karar vermektedir. Ana altara ya da yapı içerisindeki mevcut rölîğe yaklaştıkça ius patronus'un ***** miktarı artmaktadır. Bu noktada, tarikatın beklentilerini karşılamayacak şekilde dekore edilen şapellerin söz konusu olduğu durumlarda, ius patronus'un haminin elinden alınabildiğini belirtmekte fayda vardır.

Şapelin kullanım haklarını satın alan hamiler, mekanın bazen adaş/koruyucu azizlerine, bazen de başka bir özel azize adanmasını istemişlerdir. Bu da şapel dekorasyonunu, yortuları, özel yemekleri, sadaka dağıtımını ve azizin doğum gününde gerçekleştirilecek ayinleri belirlemesi bakımından şapeli şekillendirmiştir. Vasiyetnamelerde, dilenci tarikatlardan biraderlerin uzun süre ya da devamlı olarak düzenleyecekleri ayinlere ilişkin talimatların yanı sıra panel resimleri, freskolar ve mezar plakaları sipariş edilmiş, duvar ve sütunlara aile armaları eklenerek soyun önemi vurgulanmıştır (Cohn, 1992: s.211, 214). Söz gelimi Guido Tarlati'nin vasiyetnamesinde şapel inşaat talimatı verdiği La Verna'da kilisenin sakristi ve ana nefinin sütunlarında kendisinin ve karısının ailesinin armaları yer almaktadır. Arezzo'nun yönetici sınıfını temsil eden piskopos, salgın sonrası verilen ilk ve en görkemli mezar şapellerinden birinin hamisi olup altar predellasının hemen önünde yer almasını istediği bu şapel için vasiyetnamesinde 4000 florin ***** ayırmıştır (Cohn, 1992: s.123).

Vebanın bir etkisi de vasiyetnamelerde mezar şapellerine ilişkin daha spesifik talimatlarda kendini göstermektedir. Örneğin Floransa, Santa Croce mahallesi, Sant'Iacopo'dan Albertus f.q. Lapi de Albertis *****

***** İtalyanca. İnşaat komitesi.

***** Latince. Himaye hakkı.

***** Florinin Orta Çağ İtalya'sındaki alım gücü şu şekilde açıklanabilir: Yılda 150-200 florin arası kazancı olan bir kişi büyük bir ev, birkaç hizmetkâr, bir at ya da eşek sahibi olabilmektedir (Goldthwaite, 2009: s.609-614; de Roover, 1963: s.45).

***** Vasiyetnamelerde geçen f.q., Latince *filius quondam*'ın (-in oğlu) kısaltmasıdır.

Santa Croce Kilisesi'nde kendisi, çocukları ve soyundan gelenlerin naaşlarına ev sahipliği edecek bir şapel inşası için [Resim 2] vasiyetnamesinde (1348) 500 florini aşmamak kaydıyla kaynak ayırmıştır. Şapelin yerini Fransiskanlar değil, Alberti'nin görevlendirdiği çocuklarının öğretmeni seçecek ve inşaat üç yıldan uzun sürmeyecektir (Nelson ve Zeckhauser, 2008: s.139). Başka bir Floransalı şapel hamisi Frescobaldilerdir. Filippus f.q. Domini Castellani, 1406 tarihli vasiyetnamesinde biri Santa Maria degli Angeli manastırında, diğeri Santo Spirito'da olmak üzere iki şapel için 500 ve 1000 florin bırakmış, kendi mezar yerini Santo Spirito olarak tayin etmiş, sadece Frescobaldi ailesi üyelerinin buraya gömülebileceğini özellikle vurgulamıştır (Cohn, 1992: s.226).

Genel olarak bakıldığında hamiler öncelikle kendi mahallelerindeki kiliseleri tercih etmişlerdir. 14. yüzyıla gelindiğinde bile Floransa, Santa Maria Novella'da Rucellai, Bardi, Guidalotti ve Strozzi'lerin şapelleri [Resim 3] yer almaktadır. Santa Croce'de ise Bardi, Peruzzi, Baroncelli, Cavalcanti, Tolosini, Cerchi, Veluti, Castellani, Rinuccini, Ricasoli, Alberti ve Machiavelli'lerin şapelleri [Resim 4] vardır. Piero Brancacci ve Floransa, Santa Maria del Carmine Kilisesi gösterilebilir. Söz gelimi Piero Brancacci 1367'de Santa Maria del Carmine Kilisesi'nde bir aile şapeli [Resim 6] vasiyetnamesinde oğluna miras bırakmış, oğul Antonio inşaatı 1380'lerde başlamıştır. Ayrıca 1389'da ailenin başka bir üyesine de dekorasyon için para bırakılmıştır (Najemy, 2006: s.328). Başka bir örnek de Santa Trinita'daki Strozzi Şapeli'dir. Baba Nofri Strozzi vasiyetnamesinde yıllar öncesinden Santa Trinita'ya yeni bir sakristi ve ona bitişik bir şapel inşası sözü vermiş, daha önce Calimala***** komitesinde Ghibertini'nin ilk set vaftizhane kapısında denetmenlik yapmış oğlu Palla Strozzi babasının ölümünden sonra 1418'de projeyle doğrudan ilgilenmiştir. 1418-1422 yılları arasında bu şapel ve sakristi inşası ile dekorasyonuna [Resim 5] 30.000 florin harcamıştır.

Sonuçta sivil hamiler mezar şapeli inşa ettirerek hem ölümlerini gömmüş hem de aile hafızalarını saklamışlardır. Ayrıca bu mekanlar her ne kadar yarı yarıya kamusal alan sayılsa olsa, ailenin zenginlik ve dindarlığın sergilemeye de yaramıştır.

4. Vebanın Resim Sanatı Etkileri

Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* adlı ünlü çalışmasında Kara Ölüm'den sonra Floransa ve Siena'da sanatın tema ve üslup olarak büyük bir değişim geçirdiğinden, kutsal kişilerin samimi ve insanî yanlarını vurgulayan temsillerin daha hiyerarşik ve resmî bir hâl aldığından, bunun da izleyiciyi ibadet nesnesinden bilinçli uzaklaştıran bir yaklaşım olduğundan bahseder (Meiss, 1951: s.10). Onun bu görüşlerine muhtelif sanat tarihçileri karşı çıkmıştır. Henk Van Os, Meiss'in Kara Ölüm sonrası sanatta gördüğü eğilimlerin veba öncesinde de mevcut olduğunu öne sürmüştür (Van Os, 1981: s.239-240). Paul Binski, Kara Ölüm'den sonra sanatsal üslubun tüm Avrupa'da değiştiğini, ama bunun nedenini yalnızca vebaya bağlamanın doğru olmadığını söylemiştir; ona göre üslupsal değişimin toplumsal, dinî, ekonomik ve politik pek çok nedeni vardır (Binski, 1996: 70-120).

Gerçekten de 14. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan resminde ilk bakışta bariz bir üslup ve tema değişikliği görülmez. Üretimdeki niceliksel ve niteliksel düşüş, yani az sayıda eser üretilmesi ve üretilenlerin daha "kaba" diyebileceğimiz bir üslupla yapılmış olması, vebanın sıradan halkla birlikte nitelikli sanatçıları da yok etmesiyle ilgilidir. Millard Meiss'in bazı temaları veba bağlamında okuması zaten bu nedenle tartışma konusu olmuştur; zira bu temalar, örneğin bir Kıyamet Günü sahnesi veya Cehennem'de günahkârlara eziyet eden iblisler gibi temsiller esasen 1348'den önce de görülmektedir. Kara Ölüm'le birlikte kutsal olan insana birdenbire yabancılaşmamış, uzaklaşmamış, erişilmez hale gelmemiştir. İsa'yı acı çeken insanlıkla bir teması olmayan sert bir hakim olarak temsil etme, Orta Çağ'da vebadan önce de mevcut bir eğilimdir, çünkü İsa'nın bir ilahî, bir de insanî doğası vardır ve ikisi de farklı ihtiyaçlara cevap verir.

Öte yandan 1348'deki salgından hemen sonra ortaya çıkmaya da, 15. yüzyıl İtalyan komünlerinin resim sanatında belli tema ve temsiller vebayla ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Kıyamet Günü temsilleri, Cehennem sahneleri ya da kimi aziz ve azizeler vebadan önce de ele alınmış olabilir, ne var ki bazı tema ve kutsal kişilerin 15. yüzyıl boyunca resim sanatında belli bir bağlamda karşımıza çıkması dikkat çekicidir. Yukarıda da değinildiği üzere 1348'den hemen sonra sanatta çarpıcı bir değişim görünmez, çünkü ölüm tehlikesi karşısında insanların öncelikleri değişmiş, hali vakti yerinde olan sanat hamilerine taşradaki evlerine sığınmış, zaten bu esnada pek çok nitelikli sanatçı hayatını kaybetmiş, sanatsal üretim azalmıştır. Dolayısıyla resimdeki değişim 15. yüzyılda çok daha rahat takip edilir. Kaldı ki vebanın -en şiddetlileri 1430, 1437-1438, 1449-1450, 1478-1479 tarihleri arasında gerçekleşmiş olanlar olmak üzere- 15. yüzyıl boyunca

Arte di Calimala, Floransa'da yün kumaşı üretimi ve ticareti yapanların loncasıdır.

sık sık tekrar ettiğini de unutmamak gerekir.

Salgın dalgalar haline İtalya'yı vurduğunda kefarete, tören alayları, oruç ve sadaka; İsa, Meryem ve bazı aziz ve azizelere yönelik özel dualar gibi birtakım ruhani tedbirler alınmaya başlanmıştır. Bu bağlamda 15. yüzyılda sanatın işlevi kısmen bu rimedi spiritali'yi inananlara hatırlatmaktır. Resimlerin amacı artık biraz da insanları ani ölüm tehlikesi karşısında daha doğru bir yaşam sürmeye teşvik etmektir.

Sanatçılar 15. yüzyılda vebanın doğrudan tasviri yerine kılıç, ok, mızrak ve vebayla ilişkilendirilen kutsal kişileri sık sık betimlemeyi tercih etmişlerdir. Salgın sırasında yerel aziz ve azizeler salgına karşı savunmada önemli bir rol oynamışlardır. Bu kutsal kişiler Cennet'te komünün şefaatçisi görevini görmüşlerdir. Bu noktada Orta Çağ-Rönesans İtalyan toplumundaki güçlü himaye sistemini hatırlamakta fayda vardır. Kentliler, ihtiyaç hissettiklerinde güçlü grandi ailelere başvurmuş, aldıkları yardım karşılığında bu ailelerin yönetimlerini desteklemişlerdir. İşte İtalyanlar Tanrı'yı, İsa'yı, Meryem'i ve diğer kutsal kişileri de bu himaye ilişkileri bağlamında düşünmüşlerdir. Öyle ki Orta Çağ-Rönesans'ta İtalyan tüccarların muhasebe defterlerinde bir şirket için, bir de Tanrı için hesap açılmış, yapılan bağışlar Tanrı hanesinin altına yazılmıştır (Gurevich, 1997: s.270). İtalyan komünleri, tıpkı kişisel işlerinde güçlü aileleri aracı olarak kullandığı gibi, kutsal kişileri de İsa ve Tanrı'yla olan ilişkilerinde şefaatçi, aracı, başvurduğu bir hami olarak görmüştür (Kent, 2004: s.167-183), dolayısıyla sanatı da bunu yansıtır. Bu bağlamda Aziz Sebastian, aslında vebayla ilişkisi olmayan, Hristiyanlığın ilk dönemlerinde inancı uğruna martir düşmüş bir azizken, 15. yüzyılda salgına karşı koruyucu aziz sıfatını kazanmış ve Cennet'te komünün şefaatçisine dönüşmüştür.

Legende aurea temel alınacak olursa (de Voragine, 1995: s.97-101) Aziz Sebastian, İmparator Maximianus ve Diocletianus dönemlerinde Praetorian muhafızlarındandır ve konumunu hapsedilmiş Hristiyanları ziyaret edip imanlarını güçlendirmek için kullanır. Hristiyan olduğu ortaya çıkınca dininden dönmeyi reddeder ve ölüme mahkum edilir. İmparatorun emri üzerine bir tarlaya gönderilip oklanır, fakat Hristiyanlar gece gelip bedenini gömmek istediklerinde Sebastian'ın mucizevi biçimde hayatta olduğunu fark ederler. Aziz tedavi edildikten sonra Roma'dan kaçmayı reddederek imparatora yönelik suçlamalarında ısrarcı olur. Bunun üzerine bir kez daha yakalanıp dövülerek öldürülür ve cesedi lağımaya atılır. Hristiyan bir kadının rüyasına girince cesedinin yeri ortaya çıkar. Böylece bu kadın azizin bedenini bulup törenle gömer.

Aziz Sebastian, Erken Hristiyanlık döneminde martir kabul edilmiş bir azizdir ve kültü Roma ve rölikle-riyle sınırlıdır; veba azizine dönüşmesi ancak sonraki yüzyıllarda gerçekleşmiştir. Oysa azizin hayatında hastaları iyileştirme ve şeytan çıkarma gibi mucizeler dışında vebayla ilgili bir olay yoktur, kaldı ki bunlar da genel olarak tüm azizlere atfedilen, İsa'nın hastaları iyileştirdiği Yeni Ahit mucizelerini andıran mucizelerdir. Üstelik aziz, veba öncesinde de Kilise'nin savaşçı azizi ve koruyucusu olarak ruhanî rolünü ve hayattayken asker olduğunu vurgulayacak şekilde oklanmış halde ya da elinde okuyla betimlenmiştir.

Batı sanatında gazap dolu Tanrı'nın ya da meleklerin günahkârlara ok fırlattığı temsiller bir veba icadı değildir; ölüm çoğu zaman, kurbanları vuran bir okçu olarak tasvir edilegelmiştir (Ronen, 1988: s.91). Tanrı'nın oklu gazabının vebaya dönüşmesi Eski Ahit ile Legenda aurea'daki anlatılara dayanır. Eski Ahit'te Tanrı, Davut'u cezalandıracakken ona üç seçenek sunar: Açlık, savaşta yenilgi, salgın hastalık (1 Tarihler 21:10-13). Orta Çağ-Rönesans sanatçıları tarafından en çok danışılan kaynak Legenda aurea'da ise 13. yüzyıl sonunda Aziz Domenico'nun Roma'dayken İsa'yı göklerde gördüğü ve İsa'nın insanlığa üç mızrak atarak şehvet, açgözlülük ve gururu cezalandırdığı yazar (de Voragine 1995: s.433). Eski Ahit'te geçen bu üç tehlike ile Aziz Domenico'nun üç gazap mızrağı birleşerek 15. yüzyılda veba oklarına dönüşmüştür.

Sebastian'ın hikayesinde aziz aniden ölmüş ve usûlünce gömülmemiştir. Bedenini delen oklar, Tanrı'nın gazabının sonucudur. Aziz, oklarla sınanmış ve ilahi kudretle diriltilmiştir. Çektiği acılar, ölümü ve dirilişiyle İsa'nın çilesini tekrarlamaktadır. O da İsa gibi bir direğe bağlanmış ve yine İsa gibi insanlığın günahlarını üstlenip çektiği acılarla inananların günahlarının kefareti ödemiştir. Şifa verme özelliğinin yanı sıra Aziz Sebastian temsilleri izleyiciyi beklenmedik ölüm karşısında hazırlıklı olması konusunda da uyarır. Okla vurulmak aniden gerçekleşen, ilahi kaynaklı bir talihsizliği, hastalık ya da ölümü akla getirir, zira okla gelen ölüm hızlı olur. Oklanmış Aziz Sebastian imgesi de bu anlamda bir tür memento mori işlevi görür; inananları ani ölüm tehlikesi karşısında uyarır ve onlara ölüme hazırlanmalarını hatırlatır.

Aziz Sebastian'ın izleyiciyi beklenmedik ölüm karşısında hazırlıklı olması konusunda uyarıcı temsillerine Gozzoli'nin 1464 tarihli freskosu [Resim 7] örnek gösterilebilir. Bu fresko ile komün, hem azizden şefaat talep eder hem de San Gimignano halkını onu vebadan koruyacağına yönelik inancını sergiler. Freskoda gökyüzündeki Baba Tanrı ve dört melek ölümcül veba oklarını yeryüzüne fırlatmışlardır. Bulutlarda Meryem ve İsa, San Gimignano'lu adını şefaatçidirler; Meryem göğsünü göstererek anneliğini, İsa ise Çile yaralarını tutarak nihai fedakârlığını Tanrı'ya hatırlatır. Bu iki şefaatçi altlarındaki Aziz Sebastian'la bir-

leşir. Üç şefaatinin dilekleri kabul olmuştur, çünkü Aziz Sebastian'ın ikiye ayırdığı pelerini oklara engel olur.

Aziz Sebastian temsillerinde genelde bir hikâye yoktur, okçular ya ortadan kaybolmuşlardır ya da edilgen dururlar. Söz gelimi Botticelli'nin Floransa, Santa Maria Maggiore'nin sütunlarından birini süslemek için yaptığı Sebastian temsiliinde [Resim 8] okçular azizi çoktan oklamış, gitmek üzere uzaklaşırken görülmektedirler. Bu örnekte olduğu gibi, diğer Aziz Sebastian tasvirlerinde de hikâyenin odağının şehitlik anından azizin kendisine kaymış olması dikkat çekicidir. Aslında hagiografik anlatıya göre azizin ölmüş olması gerekir, ama tüm Rönesans temsillerinde Sebastian oklanmış bedenine rağmen tamamen bilinci yerinde, canlı ve gözleri açık betimlenmiştir. Bu bakımdan ikonografik olarak biraz Acılar Adamı temasını andırır. *****

13. yüzyıldan itibaren daha çok Kuzey Avrupa'da popüler olan bu temsilde İsa çoğunlukla belden yukarısı çıplak, ellerinde ve yan tarafında çarmıha gerilme yaraları ve başında dikenli tacıyla gösterilir [Resim 9]. İsa burada ölüdür, ama dirilişi vaat eder. Aynı şekilde Sebastian da hem ölüdür hem son derece canlı görünür ve inananları kurtarır. Bu tür bir temsil, normalde İsa'ya özel olduğu için sıra dışıdır. Yine de bu yeni imge 15. yüzyılın ikinci yarısında Aziz Sebastian'ın standart bir temsili olmuştur.

Rönesans'taki tanınmış bir başka veba azizi Aziz Roch'tur. Doğum tarihi belli olmayan aziz, Güney Fransa, Montpellier'de dünyaya gelmiştir. Hagiografik anlatılarda adetten olduğu üzere dindar bir çocukluktan sonra tüm mal varlığını dağıtır ve Roma'ya hacca giderken yolu üstünde bulunan, vebanın vurduğu Orta ve Kuzey İtalya komünlerinden geçer, bu esnada bir dizi mucizeye neden olur. Piacenza'da kendisi de vebaya yakalanır, ama hastalıktan sağ kurtulur. Daha sonra Fransa'ya dönüş yolunda casus sanılıp hapse atılır ve örnek bir mahkum olarak beş sene hapis yatar. Ölünce kendisine insanları vebadan kurtarma gücü bahşedilir. Hagiografik anlatıya göre cansız bedeni keşfedildiğinde kutsal bir ışıkla yıkanmakta ve başının altındaki bir levhada altın harflerle vebaya karşı şefaati olduğu yazmaktadır (Tabor, 1913: 104-105).

Roch kültü ilk kez 1460'ların sonunda Kuzey İtalya'da kayda geçmiştir, bununla birlikte ancak 1477-1479 yılları arasında, İtalya'da vebanın kol gezdiği dönem yaygınlık kazanmıştır. Venedik'te aziz için fraternità'lar kurulmuş, hakkında hagiografik bir kitap yazılmış ve 1485'te Venedik'te rölikleri toplanmıştır (Marshall, 1994: s.502).

Aziz Roch Rönesans sanatında veba hıyarcılığıyla, ama sağlıklı ve hayatta betimlenir. Ondaki hastalık, İsa'nın acısını taklit etmek için Tanrı'nın verdiği bir fırsat olarak kabul edilir. Yarası, ibadet edenlere ilahi yardım sağlar. Bartolomeo della Gatta'nın resminde [Resim 10] İsa, günahkâr insanlığı cezalandırmak isterken Aziz Roch araya girerek ondan inananların bağışlanmasını ister ve bunun üzerine İsa, yolladığı veba oklarını Arezzo'ya varmadan evvel durdurmaları için ikinci bir grup melek yollar.

11. ve 12. yüzyıllarda, inananlar Tanrı ve İsa'yı korkutucu bulmaya başlayınca Meryem -anne oluşundan ötürü- daha yumuşak ve erişilebilir gelmiş, inananların ruhanî annesi ve günahkârlara karşı sonsuz merhametiyle şefaati kabul edilmiştir (Byrne, 2006: s.93). Veba bu Meryem'i de dönüşüme uğratmıştır. Salgın sırasında vebanın kaynağı öfkeli İsa ya da Baba Tanrı olarak görülmüştür; ama vebayı kimin gönderdiği değil, vebayı yollayan ilaha karşılık Meryem'in şefkati önemlidir. Dolayısıyla inananlar Meryem'in şefatine de sığınır.

Misericordia Latince "meseria"dan (sefalet, sıkıntı, talihsizlik, ıstırap çekme) gelir. "Cordia" ise "cor, cordis" kökünden oluşmuş olup "kalp" anlamındadır (Brown, 2017: s.17). Latince literatürde Mater Misericordia ile 10. yüzyıl gibi erken bir tarihten itibaren karşılaşıldığı için bunun tamamen bir Orta Çağ yaratısı olduğu söylenebilir (Brown, 2017: s.21). Nitekim Clairvauxlu Bernard'ın (1090-1153) "Bir tehlike söz konusuysa [ya da] endişeye [ve] kuşkuyla kapıldığınızda Meryem'i düşünün, Meryem'e seslenin. Sizi tutarsa düşmezsiniz, sizi korsa korkmanıza gerek kalmaz" sözleri Meryem kültürünün ne kadar güçlü olduğunu kanıtlamaktadır (Malone, 2001: s.256-257).

Kökleri Latince literatürde olan Maddona della Misericordia, resim sanatına Kara Ölüm'den sonra girmiş ve özellikle 15. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bu tür temsillerde Meryem'in simetrisi, frontal ve dik duruşu, gerek form ve uzunluk, gerek harmanisinin kumaş kıvrımları bakımından Dor ya da İyon nizamda sütunları andırır ve onun gücünü hissettirerek izleyicide saygı uyandırır. Ayrıca bir sütun, kule, hatta kaleyi akla getirmesi bozulmaz olduğunu, bekâretini vurgular. İki yana açtığı kolları, Erken Hristiyanlık döneminde Roma katakomplarının duvarlarında görülen orans pozisyonundaki figürleri akla getirir. Dolayısıyla Meryem'in kollarının iki yana açık olması, Tanrı'nın lütfunu almaya açık olduğu anlamına gelir. Bu hareket

Adını Yeşeya 53:3'ten almıştır: "İnsanlarca hor görüldü, / Yapayalnız bırakıldı. / Acılar adamıydı, hastalığı yakından tanıdı. / İnsanların yüz çevirdiği biri gibi hor görüldü, / Ona değer vermedik."

kuşların civcivlerine kanat germesine de benzer ve bu benzetme Yeni Ahit'te de geçer (Luka 13:34).

Madonna della Misericordia'nın en erken temsili Lippo Memmi'nin Orvieto Katedrali, Cappella del Corporale'deki Madonna dei Raccomandati'sidir (1350'ler) [Resim 11]. Meryem bu örnekte pelerinini ikiye ayırmıştır ve elleri dua pozisyonundadır. Barnaba da Modena'nın Madonna della Misericordia'sında da [Resim 12] Meryem yine iki yana açtığı harmanisiyle veba oklarını defeder. Koruması altında olanlardan kimi kendini yere atmıştır, kiminin ise elleri dua pozisyonundadır; ama Meryem'in koruması altında olmayan günahkârlar oklardan kaçamamışlardır.

Bununla birlikte tema en yoğun olarak 15. yüzyılda kendine yer bulmuştur. Piero della Francesca'ya ait Madonna della Misericordia [Resim 13] 15. yüzyılın en bilinen örneklerindendir. San Sansepolcro'nun Madonna della Misericordia fraternità'sı tarafından sipariş edilmiştir. Sanatçının, komünün en köklü ve nüfuzlu kardeşliğinin diz çökmüş üyelerini Meryem'in harmanisi altına gerçekçi bir şekilde yerleştirmesini sağlayan natüralist anlayış, Meryem'i insanlaştırmıştır.

Madonna della Misericordia imgeleri geçit töreni bayrakları, tympanum ve vitraylı pencerelerde, hami portreleri ve altarpınolarında Erken Rönesans boyunca sıkça kullanılmıştır. Resimler konu itibarıyla karamsar görünebilir, ama Meryemler bu etkiyi yumuşatır ve en nihayetinde ölüm karşısında umut ve inanç sergileyen temsillere dönüşürler.

Sonuç

Bu çalışmada, Kara Ölüm olarak adlandırılan 1348'deki veba salgını ile 15. yüzyıl boyunca İtalyan komünlerini kasıp kavuran diğer veba salgınlarının Geç Orta Çağ-Erken Rönesans sanatına etkilerini incelenmiş, salgın sonrası mezar şapeli inşaları ile resim sanatındaki üslup ve tema değişiminin izi sürülmüş ve mevcut değişim vebanın toplumsal, kültürel ve psikolojik etkileri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, 1348'deki ilk salgının İtalyan komünlerini nasıl bir siyasi ve ekonomik vaziyete yakaladığına ve ne gibi sonuçlara yol açtığına ışık tutulmuş, ikinci bölümde ise salgına verilen psikolojik tepkiler ile 15. yüzyıl boyunca devam eden artçı dalgaların toplumdaki yansımaları değerlendirilmiştir. Bu iki bölüm, 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren 15. yüzyıl boyunca mezar şapel inşaatı talimatlarına yer veren vasiyetnamelerdeki ve buna bağlı olarak şapel inşaatlarındaki artışı, inananların veba sonrası değişen dinî duyarlılığıyla bağlantılı olarak belli tema ve mesaja sahip resim siparişinin sayıca çoğalışını anlamak açısından temel görevi görmüştür.

Üçüncü bölümde Kara Ölüm'den sonra karşımıza çıkan ve 15. yüzyılda artarak devam eden mezar şapeli inşaatları, hamilerin geride bıraktıkları vasiyetnameler üzerinden ele alınmış, söz konusu mezar şapeli siparişleri Hristiyanların ölüme bakış açısı, vebanın yol açtığı ani ölüm korkusu, purgatorium'un doğuşu ve dilenci tarikatların artan nüfuzu çerçevesinde irdelenmiştir. Vebada Hristiyanlar ölüme hazırlıksız yakalanmış, "iyi ölüm"ün şartlarını yerine getirememiş, hatta yakınlarını gömemişlerdir. Dolayısıyla vebanın sanat alanındaki ilk sonucu belki de mimaride görülmüş, ani ölüm korkusuna bağlı olarak vasiyetnamelerdeki mezar şapeli talimatları artmıştır. Bunda purgatorium'un icadının da etkisi olmuştur; zira Kilise'nin tasvip etmediği meslekleri icra eden tüccar ve bankerlerin ruhlarının kurtuluşu için bir umut doğmuştur. Bu kişiler öldükten sonra Cehennem'e değil, selametleri için dua eden hayattaki yakınlarının da şefaatiyle purgatorium'a gideceklerini öğrenmişler, bu nedenle mezar şapellerine hamilik etmişlerdir. Bunda dilenci tarikatlar da etkili olmuştur, zira pek çok inanan mezar yeri olarak onların kiliselerini tercih etmiş, dilenci tarikatlar da kurbanların mirasları veya hayatta kalan yakınlarının bağışlarıyla zenginleşerek mimariyi şekillendirmiştir.

Dördüncü bölüm, vebanın 15. yüzyılda İtalyan komünlerindeki resim sanatına etkisine ayrılmıştır. Bu bölümde Millard Meiss'in teorisi ve ona yöneltilmiş eleştiriler kısaca gözden geçirilmiş ve vebanın İtalyan resminde belirgin bir üslup ve tema değişimine neden olup olmadığının izi sürülmüştür. Meiss, Kara Ölüm'den sonra Floransa ve Siena'da sanatın tema ve üslup olarak büyük bir değişim geçirdiğini, kutsal kişilerin samimi ve insanî yanlarını vurgulayan temsillerin yerini daha hiyerarşik ve resmî temsillere bıraktığını iddia etmiştir. Ona karşı çıkan sanat tarihçileri ise Meiss'in veba etkisine yordduğu Kıyamet Günü sahnelerinin 1348'den önce de görüldüğünü öne sürmüş, üretimdeki niceliksel ve niteliksel düşüşü sanatçı ve sanat hamilerinin ölümüne yormuşlardır. Bununla birlikte bu çalışma 15. yüzyıl İtalyan komünlerinin resim sanatında belli temaların öne çıkmaya, bazı mesajların vurgulanmaya başladığını belirtmiştir. Sanatçılar vebayı doğrudan resmetmemişler, ama vebayla ilgili imgelerden ve kutsal kişilerden faydalanmışlardır. Burada amaç artık inananları ani ölüm tehlikesi karşısında daha doğru bir yaşam sürmeye teşvik etmek, onlara umut ve teselli vermek, kutsal kişilerin şefaatinin dilemektir. Bu noktada Aziz Sebastian, Aziz Roch ve Madonna della Misericordia temsilleri, bunların işlevleri ve çağın izleyicisi için taşıdığı mesajlar muhtelif örnekler üzerinden değerlendirilmiş, bu imgelerin vebayla ilişkili fonksiyonları ortaya konmuştur. İlk olarak Aziz Sebastian'ın bir veba azizi olarak kökenleri hagiografik kaynaklarda araştırılmış, Aziz Sebastian ile Tanrı'nın gazabı olarak veba okları arasında bir ilişki kurulmuştur. Buna göre şifa verme özelliğinin yanı sıra Aziz Sebastian temsilleri izleyiciyi beklenmedik ölüm karşısında hazırlıklı olmaları konusunda da uyarmaktadır. Daha sonra Aziz Roch kültürünün İtalya'daki kökleri incelenmiş ve Aziz Sebastian kadar popüler olmasa da onunla aynı işlevi gördüğü üzerinde durulmuştur. Son olarak veba salgınlarından sonra Meryem'in -gelişen Meryem kültüne de bağlı olarak- merhamet ve şefkatinin Madonna della Misericordia temsillerinde cisimleştiği belirtilmiştir. Bu tip temsilin Latince literatürdeki kökenlerine inilmiş, 14. yüzyıl sonunda ve 15. yüzyılda resim sanatında nasıl tasvir edildiği incelenmiştir.

Sonuç olarak 1348'deki Kara Ölüm ile 15. yüzyılda devam eden veba salgınlarının toplumsal, ekonomik ve psikolojik açıdan İtalyan komünleri üzerinde büyük etkisi olmuştur. İnananların yaptıkları bağışlar sonucu kiliselere yeni mezar şapelleri inşa edilmiş, eskileri elden geçirilmiş, buralara birtakım dekoratif ritüel nesneleri bağışlanmış, sanatçılar çok sayıda altar panosu ve fresko siparişi almışlardır. Resim sanatında ise sanatçılar acıyı doğrudan tasvir etmek yerine, göksel şifanın var olduğunu hatırlatma amacı gütmüşlerdir. Bu yüzden inananların vebaya karşı savunmada Cennet'teki şefaathçileri olarak tahayyül ettikleri kutsal kişilerden yola çıkarak bazı temsil türlerini teselli etme ve umut ışığı taşıma bağlamında yeniden ele almışlardır.

KAYNAKÇA

- Aberth, John. (2005). "Historical Significance of the Black Death", John Aberth (Ed.). *The Black Death: The Great Mortality of 1348-1350, A Brief History with Documents*. (s. 3-5). New York & Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Benedictow, Ole J. (2004). *The Black Death 1346-1353: The Complete History*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Benedictow, Ole J. (2016). *The Black Death and Later Plague Epidemics in the Scandinavian Countries: Perspectives and Controversies*. Warsaw/Berlin: De Gruyter Open.
- Binski, Paul. (1996). *Medieval Death. Ritual and Representation*, New York: Cornell University Press.
- Boccaccio, Giovanni. (1972). *The Decameron*, G. H. McWilliam (Çev.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Boeckl, Christine M. (1997). "The Pisan Triumph of Death and the Papal Constitution *Benedictus Deus*". *Artibus et Historiae*, 18/36, s. 55-61
- Bray, R. S. (1996). *Armies of Pestilence: The Impact of Disease on History*. Cambridge: James Clarke & Co.
- Brown, Katherine T. (2017). *Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art: Devotional image and civic emblem*. London and New York: Routledge.
- Byrne, Joseph P. (2006). *Daily Life during the Black Death*. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press.
- Cohn, Samuel K. (2003). *The Black Death Transformed: Disease and Culture in Early Renaissance Europe*. London & New York: Arnold Publication.
- Cohn, Samuel K. (1992). *The Cult of Remembrance and the Black Death: Six Renaissance Cities in Central Italy*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- da Piazza, Michele. (2005). "Cronaca", John Aberth (Ed.). *The Black Death: The Great Mortality of 1348-1350, A Brief History with Documents*. (s. 23-31). New York & Hampshire: Palgrave Macmillan.
- de' Mussis, Gabriele. (1994). "Istoria de Morbo sive Mortalitate quae fuit Anno Dni MCCCXLVIII", Rosmary Horrox (Ed.). *The Black Death*. (s. 14-26). Manchester and New York: Manchester University Press.
- de Roover, Raymond. (1963). *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397-1494*. Cambridge: Harvard University Press.
- de Voragine, Jacobus. (1993). *The Golden Legend, Reading on the Saints*, 2 vols. William Granger (Çev.). Princeton: Princeton University Press.
- Goldthwaite, Richard A. (2009). *The Economy of Renaissance Florence*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gurevich, Aron. (1997). "The Merchant", Jacques le Goff (Ed.). *The Medieval World: The History of European Society*. (s. 243-285). London: Parkgate Books.
- Hay, Denys. (1989). *Italy in the Age of the Renaissance, 1380-1530*. Harlow: Longman.
- Kent, Dale. (2004). "The Power of the Elites: Family, Patronage, and the State", John M. Najemy (Ed.). *Italy in the Age of the Renaissance 1300-1550*. (s. 165-183). Oxford: Oxford University Press.
- Larner, John. (1971). *Culture and Society in Italy, 1290-1420*. Batsford: Scribner.
- Le Goff, Jacques. (1990). *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages*. Cambridge: MIT Press.
- Marshall, Louise. (1994). "Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy". *Renaissance*

Quarterly, 47/3, s. 485-532.

Malone, Mary T. (2001). *Women & Christianity: From the Reformation to the 21st century*. Michigan: Orbis Books.

Meiss, Millard. (1951). *Painting in Florence and Siena After the Black Death*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Morrison, A. S.; Kirschner, J.; Molho, A. (1985). "Epidemics in Renaissance Florence". *American Journal of Public Health*, 75 (5), s.528-535.

Mormando, Franco. (2005). "Response to the Plague in Early Modern Italy: What the Primary Sources, Printed and Painted, Reveal", G. Bailey, P. Jones, F. Mormando & T. Worcester. (Ed). *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, (s. 1-64). Chicago: The University of Chicago Press.

Najemy, John M. (2006). *A History of Florence 1200-1575*. Oxford: Blackwell Publishing.

Nelson, Jonathan K.; Zeckhauser, Richard J. (2008). *The Patron's Payoff: Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Petrarca, Francesco. (1859-1863). *Epistolae de Rebus Familiaribus et Variae vol.1*. Giuseppe Fracassetti (Ed.). Florence: Typis Felicis le Monnier.

Ronen, Avraham. (1988). "Gozzoli's St. Sebastian Altarpiece in San Gimignano". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 32. Bd., H. 1/2, s. 77-126.

Tabor, Margaret E. (1913). *The Saints in Art*. New York: E. P. Dutton and Company.

Thompson, Augustine (2005). *Cities of God: The Religion of the Italian Communes 1125-1325*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Trexler, Richard C. (1980). *Public Life in Renaissance Florence*. thaca&London: Cornell University Press

KUZEY KIBRIS TÜRK CUMHURİYETİ'NDE GÖÇ VE EĞİTİM TEMELİNDE BİR DEĞERLENDİRME

Akile Tuğçe Aykulu

KKTC Milli Eğitim Bakanlığı
akile.aykulu@gmail.com
0009-0003-1816-0336

Funda Hoşsöz

KKTC Milli Eğitim Bakanlığı
fundahosoz75@gmail.com
0009-0005-7557-2446

Gönül Kendir

KKTC Milli Eğitim Bakanlığı
gonul.kendir@gmail.com
0000-0003-1390-2807

Özet

Göç insanlık tarihinin en eski eylemlerindendir. Yüzyıllar boyunca insanlar başta güvenlik olmak üzere daha iyi ekonomik, sosyal, kültürel ve eğitim olanaklarına kavuşmak gibi sebeplerle göç etmektedirler. Kıbrıs jeopolitik konumu nedeniyle yıllar boyunca göç almıştır. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde ise özellikle inşaat ve turizm faaliyetlerinin gelişmesinden sonra göç, artarak devam etmiştir. Göç olgusu, beraberinde birçok sorunu da getirmektedir. Özellikle göç edilen dilin bilinmemesi iletişim alanında büyük bir sorun olmakla birlikte geline ülke ile kendi ülkesindeki kültürel farklılıklar da uyum sorununu doğurmaktadır. Bu dil ve uyum sorunu özellikle göçmen ailelerin okula giden çocuklarında gözle görülür bir hal almaktadır. Arkadaşları ile iletişim kuramayan, geldikleri ülkenin kültürünü, örf ve adetlerini bilmeyen ve bundan dolayı da arkadaşları tarafından dışlanan öğrenciler hem psikolojik hem de akademik sorunlar yaşamaktadırlar. Bu çalışmanın amacı küresel bir olgu olan göçün özellikle Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti eğitimindeki yerini tespit etmek ve KKTC'de eğitim gören göçmen öğrencilerin yaşadıkları sorunları ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Dil, Eğitim, Uyum, KKTC

AN EVALUATION ON THE BASIS OF MIGRATION AND EDUCATION IN THE TURKISH REPUBLIC OF NORTHERN CYPRUS

Abstract

Sea; It is a place belonging to nature, whose end is unlimited and evokes a sense of eternity in people with this aspect. This space, which evokes eternity, also symbolizes abundance. It is a place where people who struggle in the turmoil of daily life rest and find peace, with all the connotations it gives with its waves, blues, depth, width and foams. As it is known, the raw material of the sea is water, which is the indispensable source of life. This body of water, which covers a large part of the earth, has an immeasurable appearance. The sea, which constitutes a unique landscape for humans, is the habitat of some living things. This element of nature, which has an innumerable feature, is a subject that is processed both in Turkish literature and in world literature. The sea, which is an important image for poets, is also one of the main themes in Orhan Veli Kanık's poems. The influence of the sea on the artistic understanding of the poet, who lived with the sea since his childhood and was fascinated by its fayz, had a great influence. Orhan Veli experiences peace and happiness by turning to the sea and the elements of the sea, the troubles of daily life, the loneliness he lives in, the pessimism he falls into. This space is also the starting point of his envisioned escape into the distance. Orhan Veli Kanık admires the blue of the sea in his verses and wants to take shelter in the serenity of this place that evokes eternity. The poet, who cannot fit into the world he lives in most of the time, announces the sound of the sea, which is the shelter of the sense of eternity, from where we sit. The sea, which is encountered with its associative power, is also reflected in his poems as a breadbasket. In our study, the use of the sea concept in Orhan Veli's mental world will be emphasized. In addition, the subject will be touched on through the sources that the poet nurtured during his lifetime. This article has been prepared on the basis of a doctoral dissertation named "Style in Orhan Veli Kanık's Poems", which is being done at Istanbul University.

Keywords: Orhan Veli, mind world, sea.

GİRİŞ

Bu makale, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde (KKTC) yaşanan göç hareketlerinin eğitim sistemini nasıl etkilediğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Göç, dünya genelinde (Will, Becker, & Winkler, 2022; Zacharoula, & Constantia, 2022) ve jeopolitik olarak stratejik olan bölgelerde sürekliliği olan bir olgudur. Jeopolitik olarak stratejik bir bölgede olmasından dolayı Kıbrıs adası (Zacharoula, & Constantia, 2022) ve dolayısı ile KKTC de göç alan bölgelerdendir. Bu çalışma ile, KKTC'deki göç hareketleri, nedenleri, eğitim sistemini nasıl etkilediği ve bu etkilerin yönetilmesi için yapılması gerekenler ele alınmıştır. Göç ve eğitim arasındaki bağa ve bu bağın bölgesel düzeyde etkilerine değinen makale, bölgesel eğitim politikalarının geliştirilmesi ve uygulanmasında önemli bir kaynak olarak yer alacaktır.

Kıbrıs adası hem tarihi hem de coğrafi konumu nedeni ile farklı kültürlerin birleştiği bir noktada yer almaktadır. Sürekli göç alan bir konumda olan KKTC'de göç olgusu, eğitim sisteminde çeşitli zorluklar yaşanmasına neden olmakla birlikte çeşitli fırsatlar da sunmaktadır. Makalede, göçmen öğrencilerin yaşadığı dil, kültürel uyum, psikolojik ve akademik zorluklar ele alınarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca, öğrencilerin yaşadıkları deneyimlerin eğitim politikalarına nasıl yön verdiği de incelenmiştir.

Bu çalışmanın yöntemi, betimsel bir yaklaşım olan alanyazın taraması ve derlemedir. Yapılan alanyazın taramasından elde edilen veriler, göçün KKTC'deki eğitim sisteminde yarattığı etkileri anlamak ve bu etkileri azaltmak için yapılabilecekleri belirlemek amacıyla kullanılmıştır.

1. Göç Kavramını Anlamak

Göç, bireysel olarak veya topluluklar şeklinde içinde yaşadıkları toplum ve topraklardan, yaşadıkları olumsuz durumlar neticesinde kurtulmak ve kendilerine yeni koşullar sağlayabilmek amacıyla gerçekleştirilen uzun ya da kısa süreli, sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik etkileri olan nüfus hareketleridir. (Başol, 1995). Göçe neden olan sebepler birçok kaynakta da yer aldığı gibi, nüfus problemleri, ekonomik sebepler, çevresel etkenler, eğitim sistemindeki yetersizlikler, siyasal ve dini problemler ve savaşlar olarak açıklanabilir (Kaştan, 2015). Lee'ye (1966) göre göçe sebep olan faktörler, itme ve çekme teorisiyle açıklanır. Ayrılmak istenen yerdeki olumsuz durumlar itme faktörü olarak tanımlanır. Gidilmesi planlanan yerdeki olumlu durumlar ise çekme faktörleri olarak adlandırılmaktadır (Lee, 1966).

Kıbrıs adası stratejik konumu dolayısıyla yüzyıllardır göç almaktadır. Göçler, KKTC kurulduktan sonra da devam etmiştir. Yıllar içinde gelişen eğitim ve eğlence sektörü de Kıbrıs'a gelmek isteyenler için çekme faktörü olmaktadır. Ayrıca KKTC'deki sosyal ve kültürel yaşamın, içinde bulunulan coğrafyaya göre gelişmiş düzeyde olması, hoşgörü ve güvenlik gibi unsurlar da Kıbrıs'a göç etmek isteyenleri cezbetmektedir. Göçler, **içinde bulunulan ortam ve koşullara göre farklılık göstermektedir. Dolayısıyla göçleri sebep, süre ve yönlerine göre sınıflamak mümkündür (Ihlamur ve Öner, 2012).**

Gönüllü göçler; kişilerin hayat şartlarını yükseltme, daha iyi iş ya da eğitim fırsatı yakalama, gelirini artırma ve kariyer yapma yanında sağlık ve kültürel olanaklarını iyileştirme, inanç ve özgürlük bakımından daha demokratik haklara sahip olma gibi sebeplerle kendi tercihi neticesinde gerçekleştirdikleri göçlerdir (Katari, 2014).

Zorunlu göçler; kişilerin savaş, doğal afet, işsizlik, dini veya siyasal baskılar, temel ihtiyaçlarını karşılayamama gibi sebeplerden, aslında kendi tercihi olmadan gerçekleştirdiği göçlerdir (Katari, 2014). Göç sebepleri, gönüllü göçlere göre daha hayati ve acildir.

Mevsimlik göçler; tarım ya da hayvancılığa bağlı olarak belli mevsimlerde yapılan kısa süreli göçlerdir (Katari, 2014). Maddi sebepler sonucunda çok kısa süreli ya da mevsimsel olarak ger-

çeken bu göçler (Ghosh, 2009), genellikle bir amaç veya zorunluluk nedeniyle, kalıcı yerleşme amacı gütmeyen yapılmaktadır.

Uzun süreli göçler; gönüllü ya da zorunlu göç sebeplerinden biri ya da birkaçı sebebiyle ülkesini sürekli terk ederek gerçekleştirilen göçlerdir (Katari, 2014). Uzun süreli göçlerde geri dönüş planlaması yapılmaz.

İç göçler; ülke içinde çeşitli sebepler sonucu kısa süreli ya da kalıcı olacak şekilde yapılan göçlerdir (Katari, 2014). İç göçler, iş imkânı elde etmek, hayat koşullarını iyileştirmek ya da eğitim almak amacıyla kırsaldan şehirlere olabildiği gibi, mevsimlik işler ya da çeşitli sebeplerle kırsaldan kırsala ya da şehirden şehre de olabilmektedir.

Dış göçler; çeşitli sebeplerle bir ülkeden başka bir ülkeye kısa süreli ya da uzun süreli olarak gerçekleştirilen göçlerdir (Katari, 2014). Dış göç derken (uluslararası göç), bir ülkeden başka bir ülkeye (Civan ve Gökalp, 2011) ve bir yıldan daha fazla süreyle gerçekleştirilen göç hareketleri anlaşılmaktadır (Tutar ve Özyakışır, 2013).

Erdoğan ve Kaya (2015) çalışmasında, göçmenler ve mültecilerin çoğunlukla yoksulluktan, savaş-tan, siyasi yolsuzluklardan, acımasız rejimlerden, kötü yaşam koşullarından kaçmakta olduğunu belirtmektedir (Erdoğan ve Kaya, 2015). Bu araştırmanın konusu olan dış göç olgusu sırasında kişiler, gittikleri ülkelerde kendi kültürlerinden farklı yemekler yiyen, farklı inançlara sahip olan, kendilerine ait farklı bir dil konuşan ve farklı görünümde olan insanlarla etkileşim içine girmek, iletişim kurmak ve yaşamak zorunda kalmaktadırlar. Buna karşın göç olgusunun olumlu etkileşiminin olduğunu söylemek de gerekmektedir. Göçmenler gittikleri ülkedeki insanların yaşamı ve dünyayı algılama biçimlerini, mekân ve zamanı nasıl kullandıklarını ve farklı yaşam biçimlerini görme fırsatı bulmaktadır (Katari, 2014).

Göç olgusunun yanı sıra, yabancı uyruklu kişilerin durumu da araştırmalarda incelenmektedir. Bu nedenle yabancı uyruklu kişi tanımını yapmak önemlidir. Yabancı uyruklu bireyler genel olarak göçmen, mülteci, sığınmacı, uluslararası korumaya ihtiyaç duyan kişiler ve misafir yabancı kişileri ifade etmektedir (Ak, 2020).

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti gelişmekte olan bir ülke olması, inşaat, eğitim ve turizm alanlarındaki gelişmelerin dikkat çekici hale gelmesi ve bu gelişmeler paralelinde yetişmiş ve ucuz işgücü ihtiyacı adaya dış göç faaliyetlerini artırmıştır.

2. Dil Olgusu ve Dilin Yaşamsal Önemi

Dil, insanların birbiri ile anlaşmasını sağlayan bir araçtır. Dil, duygu, düşünce ve isteklerin, bir topluma özgü ses ve anlam yönünden ortak olan unsurların ve kuralların kullanılarak başkalarına aktarılmasını sağlayan çok yönlü, çok gelişmiş dizgedir (Aksan, 2003). Yabancı bir ülkeye giden bir kişi, gittiği ülkede yaygın konuşulan dili bilmiyorsa herkesçe bilinen uluslararası bir dil kullanma ihtiyacı hissetmektedir. En sağlıklı iletişim aracının kişiler arasında kullanılan ortak dilin olduğu söylenebilir (Biçer ve Polatcan, 2015).

İnsanların anne ve babalarından öğrendiği, içinde yaşadıkları toplum tarafından konuşulan dile ne anadili denmektedir. Konuşmaya başlayan çocuk, ilk olarak anadilini öğrenir. Anadili eğitimi aile içinde başlar ve her birey, örgün eğitim sistemi içinde okullarda anadilini öğrenmeye devam ederek geliştirilir. Dili konuşmanın yanı sıra anlama, okuma ve yazma becerilerini de kazanır. Bu temel beceri ve kurallar örgün eğitim sistemi içindeki tüm aşamalarda değerlendirmeye alınan kriterler olduğundan kazanım olarak belirlenen becerilerdir (Çelebi, 2006). Eğitim politikalarının en önemli yönü, yetişen çocuk ve gençlere çağdaş uygarlığı ve kültürü dil ürünleriyle (edebiyat ve tiyatro etkinlikleri) içselleştirmek ve kültür seviyelerini yükseltmek olmalıdır (Polat, 2012).

KKTC'ye gelen ve anadili Türkçe olmayan öğrencilerin öğretim dili olan Türkçeyi öğrenmeleri

şarttır. Çünkü KKTC eğitim sistemi içinde çeşitli kademelere yerleşen öğrencilerin Türk öğrenciler gibi anadili bilgi ve becerilerine sahip olmaları beklenmektedir. Türk öğrenciler için dahi gittikçe zorlaşan ve karmaşıklaşan kazanımlara yabancı öğrencilerin ulaşmaları oldukça zordur.

İnsanların başka bir ulusun bireyleri ile iletişim kurmak ve anlaşabilmek için öğrenmeleri gereken dile yabancı dil denmektedir. Bu tanıma göre, göçmen öğrencilerin öğrenmek zorunda olduğu dil, yabancı dil olarak ifade edilebilir. İkinci dil ise anadilinden sonra gelen ve dünyanın herhangi bir ülkesinde, çeşitli insanlarla “lingua franca” (ortak dil) şeklinde anlaşma aracı olarak öğrenilen dil olarak kabul edilmektedir (Ceyhan, 2007). KKTC’ye gelen ve anadili Türkçe olmayan öğrenciler için Türkçe, ikinci bir dildir. Ancak KKTC’de gerek devlet gerekse özel okullarda ikinci dil olarak İngilizce eğitimi verilmektedir. Özellikle kolej eğitimi veren liseler dışında tüm devlet ve özel okullarında eğitim programları Türkçe olmakla birlikte yabancı dil olarak İngilizce, seçmeli yabancı dil olarak da Almanca, Fransızca ve Yunanca bulunmaktadır.

Yabancı uyruklu öğrenciler, başta dil olmak üzere özellikle kültür farklılığı ile ilgili sorunlar yaşayabilmektedir. Bu sorunlardan bazıları eğitim-öğretimde kültürel değerleri tam olarak algılayamama ve ders içeriklerini yeterince anlayamamadır (Güngör ve Şenel, 2018). KKTC’de yabancı öğrencilerin Türkçe dil becerilerinde sorun yaşamaları, akademik başarılarının düşük olmasına yol açmaktadır. Böylesi bir durumda yabancı öğrencilerin Türkçeyi ikinci bir dil olarak öğrenme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Ceyhan’a (2007) göre, yabancı dil eğitiminde dikkat edilmesi gereken noktalar şunlardır:

1. Dil eğitiminde, yaparak yaşayarak öğrenme ilkesini unutmadan eğitim programı uygulanmalı ve dili kendi yaşamları içine entegre etmeleri sağlanmalıdır.
2. Örgün eğitim içinde çeşitli kademelerdeki öğrencilere uygulanacak program ve etkinliklerin, öğrencilerin yaş ve seviyesine uygun olmasına dikkat edilmelidir. Ancak yetişkinlere verilecek yabancı dil eğitimi çocuklardan farklı olarak hazırlanmalıdır.
3. İkinci dil eğitiminde hem anlama hem de kendini ifade etme becerilerini geliştirici etkinlikler yürütülmelidir.
4. Yabancı dil eğitiminde okul sonrası etkinlikler de planlanmalıdır.
5. Dersler sırasında dikkat artırıcı unsurlar kullanılmalıdır.
6. Değerlendirmeler, (test yöntemi dışında) ölçülmek istenen becerilere göre yapılmalıdır. Konuşma, dinleme, okuma, anlama ve yazılı ifade becerilerinin tümünün değerlendirilmeye dahil edilmesi gerekir.

KKTC’deki okullarda yabancı öğrencilere yönelik planlanmış ve etkin bir şekilde uygulanan “yabancı dil olarak Türkçe eğitimi” yapılmamaktadır. Örgün eğitim sistemindeki yabancı öğrenciler, kendi imkânları ve sınıf öğretmenlerinin gayretleri ile Türkçe öğrenmeye çalışmaktadır. Yabancı öğrencilerin kendi çabalarıyla ikinci dil olarak Türkçeyi öğrenmeleri yeterli olmamaktadır. Öğrencilerin, derslerini takip edebilmek ve okulla iletişim içinde olmak için ailelerin de Türkçeyi öğrenmeleri gerekmektedir.

3. Göç, Dil ve Eğitim Konuları Temelinde Uyum Becerisi

Uyum, bireylerin sahip oldukları benlikleri ile içinde bulundukları çevre arasında kurduğu, diğer insanların davranışlarını anlamalarına yardımcı olan, hayatın doğal akışı içerisinde var olan, dengeli ve sürdürülebilir bir ilişkidir (Yavuzer, 1993).

İnsan gelişiminde, özellikle çocukluk yıllarında, içinde yaşanılan çevrenin, bu çevrenin getirdiği koşulların ve yaşantıların olumlu ya da olumsuz yönde etkisi vardır (Çöplü, 2019). Göç sonucunda, bireylerin psikolojik ve sosyolojik değişkenler açısından analizleri yapıldığında göçmen kişilerin, maddi uyum, sosyal uyum ve kültürel uyum sorunları yaşadıkları söylenebilir (Lin, Masuda ve Tasuma, 1982’den aktaran Çöplü, 2019).

Okula uyum sürecinde, öğrencilerin devam edecekleri okul ve sınıflara hazırbulunuşluk durumu ile kendilerini eğitim-öğretim faaliyetlerine hazır hissetmeleri doğru orantılıdır (UNICEF, 2012).

UNICEF'in okula uyumla ilgili raporunda (2012) üç boyuttan bahsedilmektedir. Bu boyutlar, "hazır çocuk", "hazır okul" ve "hazır aile" boyutlarıdır. Göçmen öğrencilerin yaş ve fiziksel özellikleri, geldiği sınıfta önyargılardan uzak bir şekilde karşılanması ve sınıftaki diğer çocukların da buna teşvik edilmesi, uyum sürecinde çok önemlidir. Bunun yanında, okulların fiziksel ve akademik donanım yönünden tam anlamıyla hazır ve öğrenmeyi geliştirici altyapıya sahip olması ve ailelerin öğrencileri eğitime hazırlayan, öğrenme gelişimlerini, okula geliş gidişlerini ve ihtiyaçlarını sağlayan bakıcı ve destekleyici tutumlar sergilemeleri okula uyumda temel boyutlardır. Göçmen öğrencilerin gerek göç öncesi gerekse göç sırasında ve göç sonucunda hazırbulunuşluk seviyeleri etkilenmektedir. Böyle bir durumda okullarda uyum problemlerinin görülmesi olasıdır. Küçük yaştaki öğrenciler okula, arkadaşlarına ve öğretmenlerine daha erken uyum sağlayıp alışırsın özellikle ergenlik dönemindeki gençlerde uyum sorunları daha fazla yaşanmaktadır (Kılınç, 2014). Osmanlı (2015)'nın, KKTC'deki üniversite öğrencilerine yönelik yaptığı çalışması ile Gökmenoğlu ve Kömleksiz'in (2019) yaptığı çalışmada, göçle gelen öğrencilerin çevresel, kültürel ve ekonomik temelli sorunlar yaşadığı ve sosyal hayatı zayıf buldukları tespit edilmiştir.

Yabancılar göç ettikleri ülkelerde hiç alışık olmadıkları bir kültürle karşı karşıya kaldıklarında kültür şoku yaşayabilmektedirler. Kültür şoku; yabancı kişiye, içinde bulunulan duruma veya gidilen ülkelere göre farklılıklar gösterebilir. Her insanın, uyum sürecinde yaşadığı süreç ve etkilenme biçimi birbirinden farklıdır (Ak, 2020). Yeni bir kültüre uyum sağlama sürecini; kültürel farklılıklar, cinsiyet, dile hâkim olma seviyesi, göç etme yaşı, kişinin sosyo-ekonomik durumu gibi faktörler etkileyebilmektedir. Ayrıca uyum sürecine etki eden diğer bir faktör ise eğitim öğretimdeki performanstır. Performans ve uyum birbirini etkileyen değişkenlerdir.

4. Göçmen Öğrencilerin Yaşadıkları Başlıca Sorunlar

Göçmen öğrencilere yönelik KKTC ve Türkiye'de yapılan çalışmalarda elde edilen bulgular benzerlik göstermekle birlikte (Erdoğan, 2014; Kirişçi, 2014; Emin, 2016) tespit edilen bazı ortak konular şöyle sıralanabilir:

Dil Sorunu: Göç eden öğrencilerin büyük çoğunluğu genellikle Türkçeyi hiç duymamış ve kullanmamıştır. Bu öğrencilerin ailelerinin de aynı durumda olduğu düşünülürse evde de Türkçenin konuşulmaması yabancı dil olarak Türkçe öğretiminin sadece okul saatleriyle sınırlı kalmasına neden olmaktadır.

Eğitim Düzeyini Gösteren Belge Eksiklikleri ve Denklik Kriterleri: Ülkeler, eğitim programlarını kendi kültür ve ihtiyaçları doğrultusunda hazırlamaktadır. Temel bilgi ve becerilerin kazanım olarak öğrencilere kazandırılması ise yine ülkeden ülkeye değişmektedir. Bu durumda, yaşları aynı olsa bile farklı ülkelere gelen yabancı öğrencilerin aynı sınıfa devam edip edemeyeceği kimi zaman çözülmesi çok güç bir sorun olabilmektedir.

Öğretim Birliği Sorunu: Göçmen öğrencilerin; devlet okulu, geçici eğitim merkezi, bazı özel okullar ve bazı yasal olmayan ortamlarda eğitim almaları nedeniyle eğitimde koordinasyon sağlanamamaktadır. Bu durumda kapsamı ve yararı ile ilgili bilgi sahibi olunmadığı için yabancı öğrencilerin, aldıkları eğitimle örgün eğitim sistemine entegre olmaları mümkün olmamaktadır.

Donanım, Materyal ve Öğretmen Eksikliği: Devlet okulları gerek program gerekse altyapı ve materyal eksiklikleri nedeniyle yabancı öğrencilere hizmet verme konusunda hazırlıksız durumdadır. Öğretmenler ise yabancı öğrencilerle çalışma konusunda yeterince bilgi, beceri ve deneyim sahibi değildirler.

Bu sorunların yanı sıra yabancı öğrenciler, örgün eğitim kurumlarına kayıt olduktan sonra da çeşitli sorunlar yaşamaktadırlar. Türkçe ve Türkçe dışındaki alanyazında (He, Bettez ve Levin, 2015; UNICEF, 2015) öğrenim süreci içinde yaşanan kimi sorunlara yer verilmiştir. Bu sorunlar şu şekilde özetlenebilir:

Göçle gelen aileler, çocuklarının eğitimi ile yeterli seviyede ilgilenememektedir. Farklı zamanlarda gelen göçmen kişilerin yerleştikleri bölgedeki eğitim kurumlarını bulma ya da gerekli şartları yerine getirerek kayıt yaptırmaları mümkün olmamaktadır. Göçmen kişilerin oturma, çalışma vb. izinleri alma süresindeki belirsizlik, öğrencilerin okula kaydını ve devamını etkileyebilmektedir. Göç edilen ülkenin kültürüne yabancı olmak, yabancı öğrencilerin kişilerarası ilişkilerde de sorun yaşamalarına yol açmaktadır. Örneğin, yemek, gelenek görenekler ve kıyafetlerdeki farklılıklar gibi...

5. KKTC’de Yabancı Öğrenciler

5.1 Yabancı Öğrencilerin Akademik Durumunu Etkileyen Faktörler

KKTC’de bulunan öğrencilerin büyük bir kısmı devlet okullarında eğitim görmektedir. Göçmen öğrenciler, bulundukları ülkenin eğitim sistemine gönüllü ya da zorunlu olarak dahil edilmektedir. Ailelerin sosyo-ekonomik ve kültürel düzeylerinin çocuk eğitimi ve akademik başarısına etkisi konusunda Hacıfazlıoğlu, Kararımak ve Öztapak’ın (2015) çalışmasında elde ettikleri bulgular, özellikle eğitim ve ekonomik düzeyleri yüksek ailelerin çocuklarının akademik başarısının diğer öğrencilere göre daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır. Eroğlu ve Gülcan’ın (2016) çalışmasında yukarıdaki düşünceleri destekleyici bulgulara ulaşılmıştır. Göçle gelen aileler, genellikle eğitimi ikinci plana atmaktadır. Öğrenci başarısı da bu durumdan doğrudan etkilenebilmektedir.

KKTC’de lise öğrencilerine yönelik yapılan benzer bir çalışmada (Gökmenoğlu ve Kömleksiz, 2019), öğrencilerin gelir düzeyleri ile ilgili kaygı yaşamadıklarında akademik olarak daha başarılı oldukları görülmüştür. Ev içindeki kardeş sayısının da okul başarısındaki etkisi, oldukça dikkat çekici bir durumdur. Göçle gelen yabancı öğrencilerin akademik başarısını etkileyen diğer bir neden ise ödev yapmama ve ders çalışmadaki isteksizliktir (Şimşir ve Dilmaç, 2018). Öğrencilerin derslerine ilişkin olumlu tutuma sahip olmasının ders başarısını olumlu etkilediği bilinmektedir.

Göçmen öğrenciler, geldikleri ülkelerdeki çocuklarla arkadaşlık kurarken çekingenlik yaşamaktadırlar. Ne var ki, göç ettikleri ülkelerdeki öğrenciler de yurtlarına gelen yabancı öğrencileri çok kolay aralarına alamamakta ve arkadaşlık kuramamaktadır (Kılınç, 2014). Bu durum da akademik başarıyı etkileyen faktörler arasında sayılabilmektedir. Şimşir ve Dilmaç’a göre (2018) yabancı öğrencilerin yaşadığı sorunların en önemlisi, Türk öğrenciler tarafından dışlanmadır. Ayrıca gerek Türkiye gerekse KKTC’de yabancı uyruklu öğrenciler için hazırlanmış ve aktif olarak uygulanan bir eğitim programı bulunmaması da akademik başarıyı etkilemektedir (Onur, Biçer ve Bozkırlı, 2012; Polat, 2012).

5.2 KKTC’de Yabancı Öğrencilerin Okullardaki Durumu

KKTC’de Gazi Mağusa bölgesi özel ve devlet kolejlerinde yürütülen Takır ve Özerem’in çalışmasına göre (2019), yabancı uyruklu öğrencilerin dersleri takip etmede zorluk yaşadıkları, okul ve sınıf kurallarına uyma konusunda sorunlar, öğretmen ya da arkadaş gruplarıyla çatışma, dışlanma ve sınıf düzenini bozmaya yönelik davranışlar sergiledikleri sonucuna varılmıştır.

Lefke Avrupa Üniversitesinde eğitim gören yabancı öğrencilere yönelik yaptığı araştırma sonucu Osmanlı’nın (2018) elde ettiği bulgulara göre, LAÜ’de eğitim gören uluslararası öğrencilerin önemli bir kısmının ilk yıllarında karşı karşıya kaldıkları adaptasyon sorunlarında, ilerleyen yıllarda azalma yaşandığı sonucuna varılmıştır.

Türkiye ve KKTC’deki eğitim sistemlerinin, yabancı öğrencilere yönelik bir eğitim politikası geliştirmede nitelik ve nicelik yönünden yetersiz kaldığı dile getirilmektedir. Eğitimin, yalnız toplumsallaşmayla ilgili değil insanlaşmayla da ilgili olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla bu öğrencilerin beklentilerinin gerçekleşmesi ve yaşanan sorunların çözülebilmesi için

öncelikle öğrencilerin, yaşadıkları toplumun dili olan Türkçeyi iyi öğrenmeleri gerekmektedir (Pa-rekh, 2002'den aktaran Arı, 2010). Son yıllarda Kıbrıs'a gelen yabancı öğrenciler kendilerinden önce gelen ve KKTC eğitim sistemi içinde tecrübe edinmiş göçmen öğrencilerle ve onların aile-leriyle iletişime geçerek birçok sorununa çözüm bulabilmektedirler (Gökmenoğlu ve Kömleksiz, 2019).

KKTC Milli Eğitim Bakanlığı İstatistik Yıllığının yayımlanan son beş yıllık verilerine göre, KK-TC'de devlet ve özel okullarda kayıtlı yabancı öğrencilerin sayısı aşağıdaki Tablo 1'de sunulmuş-tur: (MEB, İSTATİSTİK YILLIĞI, 2013-2014), (MEB, 2014-2015), (MEB, 2015-2016), (MEB, 2016-2017), (MEB, 2017-2018).

Tablo 1. Yıllara Göre KKTC Eğitim Sistemindeki Yabancı Öğrencilerin Sayısı

Yıllar	İlkokullar	Ortaokul-Lise	Toplam
2013-2014	694	1168	1862
2014-2015	995	1041	2036
2015-2016	990	1037	2027
2016-2017	1106	1152	2258
2017-2018	1258	1316	2574

5.3 KKTC'deki Yabancı Öğrencilere Yönelik Yürütülen Eğitim Politikaları

İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin 26. maddesinde "Herkes, eğitim hakkına sahiptir. Eğitim, en azından ilk ve temel öğrenim aşamalarında parasızdır." şeklinde ifade edilmektedir (İnsan Hakları Derneği, 1999). Bunun yanı sıra Birleşmiş Milletler genel kurulunda kabul edilen çocuk yasasının 28. maddesinde "Taraf Devletler, çocuğun eğitim hakkını kabul ederler ve bu hakkın fırsat eşitliği temeli üzerinde tedricen gerçekleştirilmesi görüşüyle özellikle ilköğretimi herkes için zorunlu ve parasız hale getirirler." ifadesi ile çocukların eğitim hakkı açıkça ifade edilmektedir (Unicef, Tür-kiye, 1989). KKTC Anayasasının 59. maddesinde yer alan, "Kimse, öğrenim ve eğitim hakkından yoksun bırakılamaz." ifadesi, ülkemizde yabancı öğrencilerin eğitim hakkının gözetildiğinin bir göstergesidir (KKTC, ANAYASA, 1985). 2020 Yılında Milli Eğitim Bakanlığınca hazırlanmış olan Yabancılarla Yönelik Türkçe Destek Programı ise, belirli koşullarda ve çevrelerde öğrenci-lerin dili işlevsel olarak kullanabileceği, yalnızca dil eğitimiyle sınırlı olmayan kültürü de içeren iletişimsel dil öğretme yaklaşımı temel alınarak hazırlanmıştır.

5.4 KKTC'deki Yabancı Öğrencilerle İlgili Araştırmalar

Takır ve Özerem'in (2019) araştırmasında, KKTC'de bulunan ve farklı kültürlerden öğrencileri barındıran bir devlet kolejinde öğrenim gören yabancı uyruklu öğrencilerin, okul ortamında yaşa-dıkları sorunlar tespit edilmiştir. Sözü edilen çalışmada, eğitim sürecinde yaşanan sorunlar, yaban-cı uyruklu öğrenci ve öğretmenlerin gözünden ortaya konmuş ve çözüm önerileri geliştirilmiştir. Araştırma sonucunda, yabancı uyruklu öğrencilerin eğitim-öğretim sürecinde yaşadıkları sorunlar, dil, kültür farklılığı, dersle ilgilenmeme, öğretimden kopma ve uyum problemleri şeklinde sıra-lanmıştır.

Polat (2012) tarafından yapılan çalışmada, Türkiye'de öğrenim gören yabancı uyruklu ilköğretim öğrencilerinin eğitim-öğretim sürecinde yaşadıkları sorunlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalış-mada öğretmenler sorunların nedenlerini; aile, eğitim sisteminin farklılaşması, yaş, dil ve kültürel sorunlar olarak ifade etmişlerdir. Veliler; eğitim sistemi, ders materyallerinin eksikliği, Türkçe öğ-retimindeki sıkıntı, ödevlerin anlaşılmaması, sosyal etkinliklerin azlığı, rehberlik sorunu, okul ve arkadaş baskısı, okul-aile iletişimsizliği, mutsuzluk, akademik başarısızlık ve değerlendirme hata-ları gibi sorunlarla karşılaştıklarını ifade etmişlerdir. Öğrenciler ise; dil bilmeme, kültürel farklılık-ların olması, akademik başarısızlık, baskı altında hissetme, eğitim sisteminin yabancı öğrencileri

kapsayıcı olmaması, eğitsel etkinliklerin ve beceri öğretiminin yapılmaması, uyum sorunu, ödevleri anlama güçlüğü gibi sorunlar yaşadıklarını ifade etmişlerdir.

Ak (2020) çalışmasında, yabancı uyruklu ilkokul öğrencilerinin okula uyumda karşılaştıkları sorunları, bu öğrencilerin bakış açısıyla belirlemeye çalışmıştır. İlgili çalışma sonucunda ulaşılan bulgular, yabancı uyruklu ve anadili Türkçe olmayan öğrencilerin özellikle Türkçe öğrenmede üç ana konuda zorluk çektikleri belirlenmiştir. Bunlar; atasözleri, yazımı uzun olan kelimeler ve eş anlamlı kelimeler olarak sıralanmıştır. Yabancı uyruklu ilkokul öğrencilerinin Türkçeyi okulda açılan kurslardan, öğretmenlerinden, arkadaşlarından, Türkçe izlenen çizgi filmlerden ve aile üyelerinden öğrendikleri tespit edilmiştir.

Çöplü'nün yürütmüş olduğu yüksek lisans tezindeki (2019) temel amaç, göçmen öğrencilerin okul uyumlarına dikkat çekmek ve okul uyumlarını iyileştirmek amacıyla göçmen öğrencilere yönelik taslak bir okul uyum programı geliştirmektir. Araştırma sonucunda, çalışma grubunda bulunan öğretmen ve okul yöneticilerinin görüşlerine göre göçmen öğrencilerin dil sorunu, içe kapanıklık, çekingenlik, isteksizlik, argo kelime kullanımı, agresif davranışlar sergileme gibi sorunları olduğu ortaya konmuştur. Bunların yanında, sosyal olarak ilişki kuramama, akranları ile kavga etme, iletişim çatışmaları yaşama, topluma ait hissetmeme, dışlanma, uyum sorunu, kültürel farklılık sorunları gözlenmiştir. Tüm bu sorunların sonucu olarak göçmen öğrencilerin akademik hayatlarında okula devam etme konusunda sıkıntı çektikleri ve derslerde başarısızlık yaşadıkları görülmüştür. Söz konusu çalışmada, öğrencilerin akademik geçmiş farklılıklarının olduğu, onları değerlendirmeye yönelik özgün bir sistem olmadığı ve motivasyon sorunlarının olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca, ailede anadili kullanımının olduğu, parçalanmış aile yapısının gözlemlendiği ve güvenlik endişesi yaşandığı belirtilmiştir. Bu sorunların genellikle ekonomik yetersizlik, ebeveynin iş bulamaması ve çocuk işçiliği gibi temel nedenlerden kaynaklandığı ortaya çıkmıştır. Öğretmen ve okul yöneticilerinin göçmen öğrencilerin ihtiyaçlarını ve kültürlerini bilmemeleri, onlara ek zaman ayıramamaları, sınıf yönetiminde zorlanmaları ve farklı öğretim yöntem-teknikleri kullanamamalarının göçmen çocukların eğitiminde sorunlara neden olduğu da ortaya konmuştur.

SONUÇ

Bu çalışma, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde göç ve eğitim temalarını derinlemesine incelemiştir. Göç olgusunun, bireyler ve toplumlar üzerindeki çok yönlü etkileri, göçmen öğrencilerin karşılaştığı zorluklar ve bu zorlukların eğitim süreçlerine yansımaları detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Özellikle, dil engelleri, kültürel farklılıklar ve eğitim sistemine adaptasyon gibi konular, göçmen öğrencilerin eğitim hayatlarında önemli engeller olarak belirlenmiştir.

Göç türleri, nedenleri ve sonuçları ile göçmen öğrencilerin karşılaştıkları spesifik problemler, bu çalışmanın omurgasını oluşturmaktadır. Dilin hem göçmenlerin yaşamlarında hem de eğitim sistemlerindeki kritik rolü vurgulanmış, adaptasyon süreçleri tanımlanmış ve göçmen öğrencilerin karşılaştığı temel sorunlar sıralanmıştır. Ayrıca, KKTC'deki yabancı öğrencilerin akademik performanslarını etkileyen faktörler ve bu öğrencilerin okullardaki genel durumları üzerine detaylı bilgiler sunulmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma, KKTC'de eğitim süreçlerine entegre edilen göçmen öğrencilerin karşılaştığı zorlukları ve bu zorlukların üstesinden gelmek için alınması gereken önlemleri ortaya koymuştur. Göç ve eğitim arasındaki bu dinamik ilişkiyi anlamak hem eğitim politikalarının şekillendirilmesinde hem de göçmen öğrencilerin eğitimlerine olumlu katkıda bulunacak stratejilerin geliştirilmesinde kritik öneme sahiptir. Bu bağlamda, dil eğitimi, kültürel uyum programları ve eğitim sistemlerindeki koordinasyonun artırılması gibi çözüm önerileri, göçmen öğrencilerin eğitim süreçlerini iyileştirecek ve onların topluma daha hızlı ve etkili bir şekilde entegrasyonunu sağlayacak temel adımlar olarak öne çıkmaktadır. Göçmen öğrencilerin eğitim süreçlerinde karşılaştıkları zorlukları azaltmak ve daha başarılı bir entegrasyon sağlamak için bir dizi öneri sunulmaktadır. Öncelikle, dil eğitimi, öğrencilerin yeni topluma uyum sağlamalarının ve eğitimde başarılı olmalarının temelini oluşturduğundan dil kursları ve destek programları genişletilmeli ve erişilebilir kılınmalıdır. İkinci olarak, kültürel uyum programları, hem göçmen öğrencilerin yeni toplumlarına uyumlarını kolaylaştırmak hem de yerel öğrenciler arasında kültürel farkındalığı ve hoşgörüyü teşvik etmek amacıyla uygulanmalıdır. Ayrıca, eğitim sistemlerindeki koordinasyonun artırılması, farklı eğitim sistemleri ve uygulamaları arasında geçişleri kolaylaştıracak ve göçmen öğrencilerin eğitimde karşılaştıkları zorlukları azaltacaktır. Son olarak okullar, öğretmenler ve politika yapıcılar arasında sürekli bir diyalog ve işbirliği sağlanarak, göçmen öğrencilerin ihtiyaçlarına daha duyarlı ve etkili bir eğitim politikası geliştirilebilir. Bu önerilerin uygulanması, göçmen öğrencilerin eğitim süreçlerini iyileştirecek ve toplumsal uyumlarını destekleyecek önemli adımlar olacaktır.

KAYNAKÇA

- Ak, N. (2020). Yabancı uyruklu öğrencilerin okula uyumda karşılaştığı sorunlar (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Akdeniz Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Antalya.
- Aksan, D. (2003). Her yönüyle dil: Ana çizgileriyle dilbilim, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arı, Ş. (2010). Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde ilköğretimin ikinci kademesinde öğrenim gören yabancılara Türkçe öğretimi üzerine bir değerlendirme, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Başol, K. (1995). Demografi, Anadolu Matbaası, İzmir.
- Bıçer, N. & Polatcan, F. (2015). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kelime öğrenme stratejilerinin değerlendirilmesi, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 54, 811-828.
- Ceyhan, E. (2007). Yabancı dil öğretimi teknolojisi. Morpa Yayınları. İstanbul.
- Civan, O. E., ve Gökalp, A. (2011). Göçmen İşçi Kavramı ve Göçmen İşçilerin İş Sağlığı ve Güvenliği. Çalışma ve Toplum, 1(28), 233-264.
- Çelebi, M. D. (2006). Türkiye'de anadili eğitimi ve yabancı dil öğretimi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(21), 285-307.
- Çöplü, F. (2019). Göçmen öğrenciler için okul uyum programı geliştirmeye yönelik bir taslak çalışması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Kırşehir.
- Emin, M. N. (2016). Türkiye'deki Suriyeli çocukların eğitimi, İstanbul: Seta Kitapları.
- Erdoğan, M. M. (2014). Türkiye'deki Suriyeliler: Toplumsal kabul ve uyum araştırması. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Göç ve Siyaset Araştırmaları Merkezi.
- Erdoğan, M. & Kaya, A. (2015). Türkiye'nin göç tarihi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. B. & Gülcan, M. G. (2016). Göçle gelen ailelerin ve çocuklarının eğitim sorunları: Mersin ili örneği. (İçinde) Eğitim yöntemi araştırmaları, Ed. K. Beycioğlu, N. Özer, D. Koşar & İ. Şahin, s. 218-238, Ankara: Pegem Akademi.
- Ghosh, P., Nandan, S. & Gupta, A. (2009). The Changing Roles of Trade Unions in India: A Case Study of National Thermal Power Corporation (NTPC). Unchahar. Asian Academy of Management Journal, 14.
- Gökmenoğlu, T. & Kömleksiz, F. Ö. (2019). Göç ve Çeşitlilik: KKTC'ye göçle gelen lise öğrencilerinin uyumuna yönelik bir durum saptama çalışması. Başkent University Journal of Education, 6(2), 265-281.
- Güngör, F., & Şenel, E. A. (2018). Yabancı uyruklu ilkokul öğrencilerinin eğitim-öğretiminde yaşanan sorunlara ilişkin öğretmen ve öğrenci görüşleri. Anadolu Journal of Educational Sciences International, 8(2), 124-173. <https://doi.org/10.18039/ajesi.454575>
- Hacıfazlıoğlu, Ö., Kararımak, Ö., & Öztapak, M. (2015). Göç olgusu bağlamında lise öğrencilerinin aile profilleri ve akademik başarı durumları. HAYEF Journal of Education, 12(2), 81-97.

He, Y., Bettez, S. C., & Levin, B. B. (2017). Imagined community of education: Voices from refugees and immigrants. *Urban Education*, 52(8), 957-985.

Ihlamur, S. G. & Öner, A. Ş. (2012). Küreselleşme çağında göç: Kavramlar ve tartışmalar. İstanbul: İletişim Yayınları.

İnsan Hakları Derneği. (1999, 11 30). <https://www.ihd.org.tr/>. adresinden alındı.

Kaştan, Y. (2015). Türkiye’de göç yaşamış çocukların eğitim sürecinde karşılaşılan problemler. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2(4), 216-229.

Katari, A. (2014). Kültür, farklılık ve iletişim. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kılınç, E. (2014). Antalya’da yaşayan yabancı aile çocuklarının karşılaştığı eğitim sorunları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Kirişçi, K. (2014). Syrian refugees and Turkey’s challenges: Beyond the limits of hospitality. <https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/06/Syrian-Refugees-and-TurkeysChallenges-May-14-2014.pdf> adresinden alındığı tarih 17.01.2021.

KKTC, ANAYASA. (1985, 5 5). <http://www.cm.gov.nc.tr>. adresinden alındı

KKTC Millî Eğitim Bakanlığı Eğitim Ortak Hizmetler Dairesi (2021). İstatistik Yıllığı 2013-2014, 2014-2015, 2015-2016, 2016-2017, 2017-2018. <http://eohd.mebnet.net/?q=node/34>

Lee, E. S. (1966). A theory of migration. *Demography*, 3(1), 47-57.

Lin KM, Tasuma L, Masuda M (1979). Adaptations problems of Vietnamese refugees. *Arch Gen Psychiatry*.

Onur, E., Biçer, N. & Bozkırlı, K. Ç. (2012). Yabancılar Türkçe öğretiminde karşılaşılan sorunların ilgili alanyazın ışığında değerlendirilmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1(2), 51-69.

Osmanlı, Ü. (2015). Uluslararası öğrencilerin adaptasyonuna yönelik bir araştırma: LAÜ örneği. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Lefke Avrupa Üniversitesi, Lefke.

Polat, F. (2012). Türkiye’de öğrenim gören yabancı uyruklu ilköğretim öğrencilerinin karşılaştıkları sorunlar ve çözüm önerileri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi, Elazığ.

Şimşir, Z. & Dilmaç, B. (2018). Yabancı uyruklu öğrencilerin eğitim gördüğü okullarda öğretmenlerin karşılaştığı sorunlar ve çözüm önerileri. *İlköğretim Online*, 17(2), 1116-1134.

Takır, A. & Özerem, A. (2019). Göçle gelen yabancı uyruklu öğrencilerin okul ortamında karşılaştıkları sorunlar. *Folklor Edebiyat*, 25(97), 639-657.

Tutar, H. & Özyakışır, D. (2013). Tra2 Bölgesinden İstanbul’a Göç Hareketlerinin Nedenlerine İlişkin Bir Araştırma. *Sosyoloji Konersanları* No.47,31-58.

UNICEF. (2012). UNICEF Annual Report.

UNICEF. (2015). UNICEF Annual Report.

UNICEF, Türkiye. (1989, 11 20). <https://www.unicef.org/>. adresinden alındı.

Will, G., Becker, R., & Winkler, O. (2022). Educational policies matter: how schooling strategies influence refugee adolescents' school participation in lower secondary education in Germany. *Frontiers in Sociology*, 7, 842543.

Yavuzer, H. (1993). Çocuk psikolojisi. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Zacharoula, K., & Constantia, C. (2022). Intercultural Education: Pedagogical Actions Social Interaction of Children with Immigrant Biography in Cyprus. *Scholars Journal of Arts, Humanities And Social Sciences*, 10(4), 110-118.

LEYLA'NIN KARDEŞLERİ FİLMİNE KÜLTÜREL FEMİNİST KURAM PERSPEKTİFİNDEN BİR BAKIŞ

Dr. Öğr. Ü. Ersin Aycan

İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo,
Televizyon ve Sinema
ersin.aycan@inonu.edu.tr
0000-0002-1715-9865

Buse Mete

İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo,
Televizyon ve Sinema
buse.mete@gmail.com
0009-0007-0588-211X

Özet

Bu çalışma; yapımcılığını, senaristliğini ve yönetmenliğini Sayeed Roustayi'nin üstlendiği Leyla'nın Kardeşleri filmini, kültürel feminist teori çerçevesinde ele almayı amaçlamıştır. Ele alınan film, sosyal bir nitel araştırma yöntemi olan söylem analizi kullanılarak incelenmiştir. İncelemeler ve değerlendirmeler göz önüne alınarak temalara ilişkin diyaloglar transkript edilerek analiz edilmiştir. Filmde kullanılan dilin, karakterlerin analiz edilmesine olanak sağlayacak düzeyde anlamlı olduğu görülebilir. Filmde, Leyla karakterinin erkek egemen gelenekleri sorguladığı ve bu normları da kardeşleri ile babası üzerinden eleştirdiği görülmektedir. Ali Rıza karakterinin ise geleneksel ancak sağduyulu, hayat üzerine kafa yoran derinlikli bir karakter olduğu söylenebilir. Baba karakterinin, tamamen dogmatik, iyi ile kötüyü ayırt edemeyecek düzeyde ataerkil düşünen bir karakter olduğunu ifade etmek mümkündür. Yazılı hale getirilen metinler üzerinden makro bir çıkarım yapıldığında Leyla'nın toplumdaki moderniteyi ve Ali Rıza'nın gelenekleri yansıttığı ayrıca iddia edilebilir. Filmde baba karakteri, artık toplumda köhneleşmiş denilebilecek karanlık bir tarafı yansıtmaktadır. Bu filmde Leyla'nın kendi hikâyesini ve ailesinin kaderini değiştirme çabası kültürel feminizm açısından son derece önemli bir noktaya işaret etmektedir. Film, Ali Rıza ve Baba gibi karakterlerle bir yandan patriarkal normları sürdürürken bir yandan da Leyla'nın mücadelesi ile toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmaya çabasını göstermeye çalışmaktadır. Bu bakımdan Leyla'nın Kardeşleri filmi, çağdaşları ve benzer temalı diğer filmler bakımından toplumsal cinsiyet ve kültürel feminist kuram bağlamında incelenmeye değer görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Leyla'nın Kardeşleri, Kültürel Feminizm, Toplumsal Cinsiyet

A LOOK AT THE MOVIE LEYLA'S BROTHERS FROM THE PERSPECTIVE OF CULTURAL FEMİNİST THEORY

Abstract

This study aims to examine the film Leyla's Brothers, produced, written, and directed by Sayeed Roustayi, within the framework of cultural feminist theory. The film was analyzed using discourse analysis, a qualitative social research method. Dialogues related to themes were transcribed and analyzed, taking into account evaluations and assessments. It can be seen that the language used in the film allows for meaningful analysis of the characters. In the film, the character Leyla questions male-dominated traditions and criticizes these norms through her interactions with her siblings and father. The character Ali Rıza could be described as traditional but thoughtful and deep in pondering about life. It is possible to argue that the father character is entirely dogmatic and thinks in an extremely patriarchal way, unable to distinguish between good and bad. When making a macro-level inference from the written texts, it can be claimed that Leyla reflects modernity in society and Ali Rıza reflects traditions. The father character in the film now reflects a dark side that can be described as outdated in society. In this film, Leyla's effort to change her own story and her family's destiny points to an extremely important aspect of cultural feminism. The film strives to maintain patriarchal norms through characters like Ali Rıza and the father, while also showing Leyla's struggle to break down societal gender stereotypes. In this respect, the film Leyla's Brothers has been deemed worthy of examination within the context of social gender and cultural feminist theory, in comparison to its contemporaries and similar-themed films.

Key words: Iranian Cinema, Leyla's Brothers, Cultural Feminism, Gender.

1. Giriş

2022 yılında vizyona giren, Saeed Roustayi'nin yazıp yönettiği ve başrollerini Taraneh Alidoosti, Navid Mohammadzadeh, Saeed Poursamimi ve Rayman Maadi'nin paylaştığı Leyla'nın Kardeşleri'nin (Baradaran-e Leila) 2022 Cannes Film Festivali'nden FIPRESCI ödülüyle dönen yalın ve çarpıcı bir İran filmi olduğu görülebilir. Sayeed Roustayi İranlı bir film yönetmeni ve senaristtir. 1978 yılında Tahran, İran'da doğmuş ve Tahran Üniversitesi'nde film yönetmenliği eğitimi almıştır. Film endüstrisindeki kariyerine yönetmen yardımcısı olarak başlayan Roustayi, 2013 yılında *Life Again* filmiyle ilk yönetmenlik denemesini yapmadan önce birkaç İran filminde çalışmıştır. Roustayi, İran toplumundaki güncel sorunları inceleyen, toplumsal bilinç kazandırmak üzere perdeye aktardığı filmleriyle bilinmektedir. Filmleri genellikle ötekileştirilmiş topluluklara ve bireylere odaklanmaktadır. Filmlerinde çoğunlukla yoksulluk, bağımlılık ve sosyal eşitsizlik gibi temaları ele almaktadır. Sayeed Roustayi, İran sinemasına önemli katkılarda bulunmuş yetenekli ve sosyal bilince sahip bir sinemacıdır denilebilir.

Kültürel feminizm, kadınların kültürel alanda eşitlik ve özgürlüklerini savunan feminist bir kuramdır. Bu yaklaşım, kadınların sanat, edebiyat, sinema, müzik gibi kültürel alanlarda da erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunur (Donovan, 2014). Sinema, kültürel feminizmin en önemli alanlarından biridir. Kadın karakterlerin özellikleri, kadınların yönetmenlik ve senaristlik alanlarında yer alması gibi konular kültürel feminist kuramın başlıca ilgi alanlarındandır. Kültürel feminizm, sinemada farklı kültürlerden, ırklardan ve sınıflardan gelen kadınların da temsil edilmesini savunur. Bu yaklaşım, kadınların çeşitliliğinin ve farklılıklarının sinemada da yansıtılması gerektiğini vurgular. Sinemada kadınların temsil edilme biçimleri, genellikle erkeklerin bakış açısından ele alınır (Mulvey, 1975). Bu nedenle, kültürel feminizm, kadınların kendi bakış açılarından sinemada temsil edilmesini oldukça önemsemektedir. Kadınların kendi hikâyelerini anlatmaları, kendi deneyimlerini yansıtmaları kültürel feministler için son derece anlamlıdır denilebilir. Bu filmin kültürel feminist kuram perspektifinden analiz edilmesi, filmin kadınları ve onların deneyimlerini kültürel normlar ve değerler bağlamında nasıl tasvir ettiğini gözler önüne sermesi bakımından oldukça anlamlıdır. Leyla'nın Kardeşleri filminde Leyla'nın mücadelesinin İran toplumundaki kültürel normlar ve değerler bağlamında nasıl tasvir edildiği görülmektedir. Leyla'nın sezgiselliği ve kolektif bilinciyle erkek kardeşlerine yüklenmiş kültürel kodlardan büyük ölçüde ayrıştığı görülebilir. Bu güçleriyle Leyla'nın özelden aileyi ve genelde kadınların dünyayı değiştirmedeki gücünün öncülüğü ve sinemadaki temsili kültürel feminist kuram çerçevesinde oldukça önemlidir.

Leyla'nın Kardeşleri filmine genel olarak bakıldığında, film Leyla'nın babasının (İsmail) koltukta sigara içmesi ve Leyla'nın karanlık, dar bir fizik tedavi odasında acı çekerek iyileşmesiyle başlar. Leyla, ailesinin içinde bulunduğu zorlu ekonomik koşulları iyileştirmek için mücadele eden cesur ve inatçı bir kadın olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Leyla, ailecek içine doğdukları ve bir türlü çıkamadıkları derin yoksulluktan bir dükkân alıp; orada hep beraber çalışarak kurtulacaklarına inanır. Leyla ve dört erkek kardeşi dükkânı satın almak için gerekli parayı bir araya getirmeye çalışırlar. Eksik kalan kısmını ise babalarının biriktirdiği ve aile reisliği karşılığında bir önceki aile reisinin oğluna düğün hediyesi olarak vermek istediği kırk altınla tamamlarlar. Ancak babaları yaşadıkları evi ipotek ettirerek altınları aldığını ve dükkân satışını iptal etmeleri gerektiğini söyler. Leyla'nın tüm karşı çıkmalarına rağmen kalan dört kardeş dükkânı iade edip altınları geri almaya karar verirler. Fakat aniden yükselen enflasyon ve birkaç günde neredeyse on katına çıkan altın fiyatları bunu imkânsız hale getirir. Bu sırada evin ipotek edilmediğini, altınların borçlanmadan alındığını öğrenen Leyla ve babası arasında şiddetli bir kavga yaşanır. Bu kavgada Leyla'nın babasına olan tutumu tüm ailenin ona karşı durmasına sebep olur. Filmin sonunda İsmail, torunlarının doğum günü partisinde koltukta sigara içerken ölür.

1.1. Kabare Dansçılığından Hikâye Anlatıcılığına: Beyaz Perdede İranlı Kadınlar

İran, sinemayla 1901 gibi erken bir yılda tanışmıştır ancak halka açık hale gelmesi uzun zaman almıştır. Halka açık ilk gösterimler 1910 yılında Tahran'da sadece erkeklerin girebildiği iki sinemanın açılmasıyla başlamıştır. Karma izleyicilere film gösteren ilk sinema ise 1924 yılında açılan Tahran'daki *Büyük Sinema*'dır. Bu sinemada kadınların oturması için ayrı bir alan ayrılmıştır. İran'ın ilk sesli filmi *Lor Kızı*'nın yapımına kadar hiçbir İranlı kadın, filmde aktris olarak yer almamıştır. Bundan önce bu rolleri Ermeni ya da Hintli aktrisler üstlenmişlerdir. 1930'lu yıllarda sinema, toplumun dini ve geleneksel kesimlerinin muhalefetiyle karşı karşıya kalmıştır. *Lor Kızı*'nda Golnar'ı canlandıran ilk İranlı sinema oyuncusu Rohangis Saminejad, halkın aşağılamasından korunmak için soyadını değiştirmek zorunda kalmıştır ve toplumdan dışlanmıştır (Tapper, 2002).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İran film endüstrisi, İran'daki seyirciler arasında oldukça popüler olan

Mısır ve Hint filmlerini taklit ederek şarkı ve dans sahneleri içeren filmler yapmaya başlamıştır. Kısmen müzikal olan bu filmlerde genellikle seksapeli yüksek güzel aktrisler; yakışıklı erkek kahramanların yanın-da, yoksul genç erkekler sinemaseverlerin fantezilerine uygun olarak ekranda yer almıştır. Bu filmlerdeki kadınlar, yalnızca iki kategoriye ait olabilmişlerdir: Sözde kaderlerini kabul ettikleri ve annelik görevlerine sadık kaldıkları için kurtulanlar ya da dışarı çıkmaya cesaret ederlerse topluma sefalet getirmeye ve iffetsiz bir hayata düşmeye mahkûm olanlar. Bu kadın anlayışı, ticari İran filmlerini ele geçirmiş ve «lumpen-kabare» türü olarak adlandırılan ve Farsi film türü olarak da bilinen türün seri üretimiyle sonuçlanmıştır. Pehlevi Hanedanlığı döneminde (1925-1979), modernleşme planlarıyla beraber kadınların kendileri de siyasi ve sosyal konumlarını değiştirmek için farklı hareketler başlatmıştır. Toplumda daha görünür bir sosyal statü elde etmenin yanı sıra, sadece anne veya eş olarak aileleriyle olan ilişkileriyle tanımlanmayan, özgür bireyler olarak görünmeye çalışmışlardır. Ancak sinema, kadın lehine toplumsal değişimlerin kabulü için kamuoyunu hazırlamada mucizeler yaratabilecekken bu hareketlere katılmamış ve kadınların geleneksel ve dinamik olmayan temsillerini sürdürmeye devam etmiştir. 1960'lardan sonra yapılan filmlerde yeniden bir değişim yaşanmıştır. İlk kez ticari olmaktan çıkıp entelektüel tartışmalara konu olmaya ve bazı siyasi yükler taşımaya başlamışlardır. Bu filmlerdeki en büyük yenilik «iyi kadın» karakterinin seyirciye tanıtılmış olmasıdır. Fakat yine de kadınlar genellikle ya pasif ya da arka plandaki karakterler olarak temsil edilmektedir. İslam Devrimi'nden sonra film endüstrisinin hedefleri değişmiş ve filmler dini otoriteler tarafından yakından denetlenmiştir. Bu otoritelerin sinema endüstrisinin her kademesine karmaşık bir tesettür sistemi dâhil ederek Pehlevi dönemi sinemasının kurduğu söylenen, kadınların temsili ile yozlaşma, ahlaksızlık ve pornografinin teşviki arasındaki bağı bozmaya çalıştıkları düşünülmüştür (Naficy, 2000). Bu, toplumun daha dindar ve geleneksel kesimlerinin gözünde bile film endüstrisinin meşrulaşmasına sebep olmuştur. Sonuç olarak daha fazla sayıda kadın sinemaya yönelmeye başlamıştır. Çünkü sinema, kadınlar için uygun bir yer haline gelmiştir.

Devrimden sonra filmlerdeki tematik ve ideolojik değişikliklere ek olarak, başka değişiklikler de yapılmıştır. Kadınlar artık tesettürsüz gösterilemeyecek, erkek ve kadın oyuncular arasında beyaz perdede herhangi bir fiziksel temas olmayacaktır. Dahası, Müslüman kadınların iffetli oldukları, toplumda önemli bir rol oynadıkları ve Allah'tan korkan ve sorumluluk sahibi çocuklar yetiştirdikleri gösterilmek istenmiştir. Ayrıca, kadınlara bir meta gibi davranılmamalı ya da cinsel arzuları uyandırmak için kullanılmamaları gerektiği dönemin önemli vurguları arasındadır (Naficy, 1995). Filmlerdeki kadın imgesi devrimden hemen sonra ciddi bir dönüşüm geçirmiştir. Devrim sonrası yıllardaki kadın özneler, devrim öncesi filmlerdeki kadın öznelerden oldukça farklı olsalar da her iki dönemde de kadınların İran toplumundaki sosyal gerçeklerini yansıtmamıştır (Naficy, 2000). Devrim öncesi filmlerde tanımlanan iki kadın kategorisinden - iffetli ve iffetsiz kadınlar - iffetsiz yaşamla lekelenmiş kadın özneler tamamen ortadan kalkmış ve yerlerini kutsal anneler ve eşler olan kadın karakterlere bırakmıştır.

1990'lar genellikle İran sinemasının altın yılları olarak adlandırılır. Bu dönemde uluslararası film festivallerine katılan film sayısı o zamana kadarki en yüksek seviyeye ulaşmış ve aynı zamanda kadınlarla ilgili konular daha önce hiç olmadığı kadar gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiştir. Yıllarca İran filmlerindeki tek tip kadın tasvirlerine tepki olarak, bir kadın yönetmen kuşağı İran'daki kadınların karmaşık yaşamlarına odaklanmış ve kadının ekrandaki kimliğinin yeniden canlanmasına olanak tanımıştır (Naficy, 2000). Pehlevi dönemi sinemasıyla ilişkilendirilen ahlaksızlık, yolsuzluk ve pornografi çağrışımlarından arındırılması kadınların, film endüstrisine girmesinin önünü bir nebze açmıştır. Ancak yeni sansür kuralları film yapımcılarının fikirlerini perdede özgürce ifade edebilmelerinin önünde bir engel haline gelmiştir.

Claire Johnson'ın belirttiği gibi, sinemanın kadınlara daha olumlu bir rol sunması ya da kadınların daha gerçekçi kadın imgeleri üretmek için kolektif olarak çalışması, film yapımının dönüşmesi için yeterli değildir. (Thornham, 1999). Johnson'ın olumlu olarak değerlendirdiği şey İslami ideolojinin olumlu olarak değerlendirildiği şeyle aynı olmayabilir. Ancak burada önemli olan her iki grubun da kadın imgesinde değişim ihtiyacı aradığı gerçeğidir. İslami tesettür kodları, feminist film akademisyenlerinin kadınlara nesne olarak bakmanın görsel zevki olarak eleştirdikleri şeye benzer şekilde, kadınların ekrandaki (ve toplumdaki) zevkli imajını değiştirmek için uygulanmıştır.

1.2. Kadın Doğasına Geri Dönüş: Kültürel Feminizm

Kültürel feminizm, liberal feminizmle beraber zengin bir on dokuzuncu yüzyıl mirasını paylaşmaktadır. On

dokuzuncu yüzyılın kültürel ve liberal feministleri, kadınların özgürleşmesi konusunda genellikle birbiriyle çelişen inançlar öne sürmüşlerdir: Liberal aydınlanmacı feministler rasyonelliğin önemini ve kadınlarla erkekler arasındaki benzerliği vurgulama eğilimindeyken, kültürel feministler yaşamın rasyonel olmayan, sezgisel yönlerine ve kadınların onları erkeklerden farklı ya da üstün kıldığı varsayılan özel niteliklerine odaklanmışlardır.

Margaret Fuller (1976), Jane Addams (1960) ve Charlotte Perkins Gilman (1923) gibi erken dönem kültürel feministler anaerikl vizyonlara dayalı kültürel dönüşümler üzerinde durmuşlardır. Bu yazarlar kadınların deneyimlerini erkeklerin deneyimlerinden belirgin bir şekilde farklı olarak tanımlamış ve geleneksel kadın içgüdülerine ve annelik güçlerine saygı göstermiş ve değerli bulmuşlardır. Margaret Fuller'in (1976) erken dönem kültürel feminist bakış açısı, kadınların özel güçlerini ve erkeklerden farklılıklarını vurgulamıştır. Fuller "*Kadının özel dehasının hareket halinde elektriksel, işlevde sezgisel, eğilimde ruhsal olduğuna inanıyorum.*" demiştir. Kadınların güçlü yönlerini uyum, güzellik ve sevgiyle, erkeklerin özelliklerini ise enerji, güç ve akılla ilişkilendirmiştir. "*Tamamen erkeksi bir erkek, tamamen kadınsı bir kadın olmamasına rağmen erkek ve kadın büyük radikal düalizmin iki tarafını temsil eder.*" (Fuller, 1976, s. 263).

Elizabeth Cady Stanton ve Sarah Grimké, kadın ve erkek doğalarının benzerliğini vurgulayarak liberal feminist geleneğe katkıda bulunmuş olsalar da daha sonraki yazılarında kadınların ahlaki üstünlüğe ve güce sahip olduklarını, bunun da anneliğin ve toplumun gelecekteki ilerlemesinin anahtarlarını sunduğunu öne sürmüşlerdir (Banner, 1980; Bartlett, 1989). Stanton (1968) ilk uygarlıkların anaç olduğunu savunmuştur: "*Kadının üstünlüğü dönemi yüzyıllar boyunca sürmüş, tartışmaz, var olduğu her yerde doğal olarak kabul edilmiş ve anaeriklik ya da anne çağı olarak adlandırılmıştır*" (s. 143). Erkeklerin erken dönemdeki katkılarının savaş araçlarının icadıyla sınırlı olmasına rağmen, kadınların rollerinin çeşitlilik gösterdiğini ve annelikten koruyuculuğa, mucitliğe ve evin geçimini sağlamaya kadar uzandığını iddia etmiştir. Jane Addams, sosyal hizmet alanındaki çabaları ve uluslararası barış çabalarına katılımı ile tanınmaktadır. Addams, önceki yüzyıllarda kadınların toplumda çok daha geniş ve önemli bir rol oynadıklarını, av hayvanlarını eve getirdiklerini ve postlarını barınak ve giysiye dönüştürdüklerini öne sürmüştür. Ona göre sağlık ve eğitim gibi işlevler kadınların elinden alınmış ve artık kadınların kontrolünde olmayan kurumsal birimlere dâhil edilmiştir. Addams, kadınların oy hakkının bireysel hakların garantisi ya da kendi başına bir amaç olduğuna inanmamaktadır. Ancak, kadınların oy haklarının toplumu yeni değerlerle etkileyebilmeleri için sosyal/kamusal alana girmelerini kolaylaştıracak bir araçtır. Jane Addams'ın toplumsal reform ve pasifizme olan bağlılığı, kadınların kendine özgü değerlerinin aileye nüfuz etmesinin yanı sıra dünyayı insanileştirmesi ve toplumu değiştirmesi gerektiğine olan inancından kaynaklanmaktadır (Addams, 1960).

1900'lerin ortalarındaki kültürel feministler genellikle "sosyal feministler" olarak anılmıştır. Çünkü tipik olarak evde hayata geçirilen annelik erdemlerinin genel olarak sosyal yaşam için gerekli düzeltmeleri sağlayabileceğine inanmaktadırlar (Black, 1989). Kadın Seçmenler Birliği, barış hareketleri ve çeşitli sosyal reform alanlarının katılımcıları olan bu kültürel feminist aktivistler, annelik ve üretkenlik rollerinin kadınlara çocuklarına nasıl fedakârca bağlılık göstereceklerini öğrettiğine ve bu bağlılığın aynı zamanda haklarından mahrum bırakılmış çocuklar anlamına geldiğini düşünmektedirler. Sosyal feministler genellikle çocuklarla olan bağları nedeniyle kadınların barış ihtiyacını erkeklerden daha iyi kavrayabileceklerini varsaymışlardır; yaşamı doğuran ve besleyen kadınların savaş yoluyla yaşamı yok etmekle zaman kaybetme olasılıklarının daha düşük olduğuna inanmışlardır (Black, 1989).

Liberal, radikal ve sosyalist feministler yeni feminist hareketin ilk yıllarında ortama hâkim olmuştur. Ancak 1970'lerin ortalarında bazı radikal feministlerin cinsiyet rollerini ortadan kaldırmaktan ziyade geleneksel kadın rolleriyle ilişkili güçlü yönleri tanımlamaya odaklanmasıyla kültürel feminizm yeniden ortaya çıkmıştır. *Dördüncü Dünya Manifestosu* (Burris, 1973) kadın ve erkek kültürlerinin erkek egemen toplum tarafından tanımlanan yapay kategoriler olduğu ve dolayısıyla insanlığın karikatürlerini temsil ettiği yönündeki radikal feminist ilkeyi yinelemiştir. Bununla birlikte manifesto, erkekler tarafından değersizleştirilmiş özelliklerin kadınlar tarafından yeniden benimsenmesi gerektiğini de öne sürmektedir: "*En temel insani özellikler olarak duygu, sezgi, kişisel ilişkileri sevme vb. gibi kadın kültürüyle gurur duyuyoruz. Temel insanlığı kendi kimliklerinin dışında tanımlayan ve "kültürel olarak yoksun" olanlar erkek sömürgecilerimizdir, yani egemen erkek kültürüdür.*" (Burris, 1973, s. 355).

Kısacası kültürel feminizm, özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda yükselen, kadınların eşsiz niteliklerini

ve katkılarını kutlamayı ve teşvik etmeyi amaçlayan bir harekettir. Feminizm akımının ikinci dalgasında radikal feminizmden türemiştir denilebilir. Radikal feminizm de diğer feminist akımların aksine kadın ve erkeğin doğuştan farklı olduğu görüşüne dayanır. Ancak kültürel feminizm radikal feminizmde olduğu gibi şiddet ve pornografi konularına odaklanmaz ve kadınların toplumda soyutlanmış ve ikinci plana atılmış olmasından hareket etmez. Kültürel feminizm kadınların erkeklerden farklı olarak dünyayı çok daha barışçıl ve yaşanabilir bir yer haline getirecek doğuştan güçlü, dönüştürücü, birleştirici özellikleri olması fikrinden beslenmektedir (Özsöz, 2008). Kültürel feministlere göre kadın kendi bedenini ve yaratıcılığını ve saklı kalmış tüm özel yeteneklerini fark ettiğinde yeni bir dünya kurabilecek güçtedir (Kaylı, 2009). Ayrıca kültürel feministler siyasal ve ekonomik haklardaki eşitsizlikler yerine kültürel kodları değiştirmeye odaklanmışlardır. Çünkü kültürel kodların değiştiği ve anaerkil bir düzlemde yeniden konumlanan dünya düzeninde eşitsizlikler olmayacağı inancındadırlar.

Sinemada kültürel feminizm hem anlatılan hikâyeler hem de kadın karakterlerin tasvir edilme biçimi açısından kadınların ekrandaki temsili üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Kültürel feminizmin temel ilkelerinden biri, kadınların erkeklerden farklı, benzersiz bir bakış açısına ve deneyime sahip olduğu fikridir. Bu bakış açısı genellikle kültürel feminizmden etkilenen filmlerde anlatılan hikâyelere yansımaktadır. Bu filmler genellikle kadınların deneyimlerine odaklanarak annelik, kız kardeşlik ve kadın arkadaşlığı gibi temaları irdeler. Ayrıca, kadınların ataerkil bir toplumda karşılaştıkları ayrımcılık, taciz ve şiddet gibi mücadeleleri de sıklıkla vurgulamaktadırlar.

Anlatılan hikâyelere ek olarak, kültürel feminizmin sinemada kadın karakterlerin tasvir edilme biçimi üzerinde de etkisi olmuştur. Kültürel feminizmden etkilenen filmlerdeki kadın karakterler genellikle karmaşık ve çok boyutludur; kendi arzuları, motivasyonları ve kusurları vardır. Basitçe arzu nesneleri ya da pasif kurbanlar değil, olay örgüsünü ilerleten ve kendi seçimlerini yapan aktif aktörlerdir.

Kültürel feminizm aynı zamanda kamera arkasında kadın temsiline daha fazla vurgu yapılmasına yol açmıştır. Kadın yönetmenler, yazarlar ve yapımcılar film endüstrisinde daha fazla öne çıkmaya başlamış ve onların bakış açıları ve deneyimleri ekranda anlatılan hikâyelerin şekillenmesine yardımcı olmuştur. Bu durum sinemada daha fazla ses ve bakış açısı çeşitliliğine yol açmış, bu da sinemayı zenginleştirmiş ve içinde yaşadığımız dünyayı daha iyi yansıtır hale getirmiştir.

Bu araştırmayı kültürel feminist kuram açısından önemli hale getiren nokta, Leyla'nın Kardeşleri filminin İran toplumunda kadının yerini ve günümüzde verdiği mücadeleyi olduğu gibi yansıttığı düşünülen bir hikâyeyi barındırmasıdır. Bu hikâyenin seyirciye sunduğu çerçevede Leyla'nın durduğu yerden hayata bakılabiliyor olması da oldukça önem arz etmektedir. Kültürel feminist kuramın temel unsurları göz önünde bulundurulduğunda; bir kadın, bir kız kardeş olarak Leyla'nın filmdeki olayları empatik bir şekilde değerlendirmesi, sorunlara değil çözümlere odaklanması, zaman zaman yok sayılmasına rağmen mücadelecı bir birey olarak hayatın tam ortasında var oluşunu seyirciye hissettirmesi de bu araştırma açısından önemli görülmüştür.

2. Yöntem

Söylem, belli başlı kurallar dâhilinde konuşmalardan oluşan sistemli bir dilsel düzeni tanımlamak için kullanılan bir kavramdır (Tonkiss, 2004). Her birey kendine özgü bir kimliğe sahiptir ve biriciklik bireylerin söylemlerinin de birbirinden farklılık göstermesine kaynaklık etmektedir (Gür, 2013). Anlamı inşa eden şey söylemdir. Bir toplum anlamı inşa eden söylem ve semboller arasında bir ilişki kurar. Böylece iletişimin temeli söylemler üzerinden sağlanmış olur (Potter, 1996). Sosyal dünyayı var eden şey aralıksız bir şekilde süregelen konuşmalardır (Wood ve Kroger, 2000). Söylem analizi ise öznelerin birbirleriyle sohbet ederken ortaya çıkan bilişsel bileşenler üstüne konumlandırılmış nitel bir araştırma yöntemidir. Foucault'un söylem analizi klasik düşünme ve yazma eylemlerinin kültürel yapı içerisinde politika ve ideolojiye nasıl hizmet ettiğini ve aynı şekilde toplumun düşünme eyleminin yaşam pratiklerini nasıl sınırladığına vurgu yapar (Wooffitt, 2005). Yazılı veya sözlü her türlü metin söylem analizinin nesnesi olabilir (Sözen, 1999). Söylem analizindeki asıl ifade edilen bir düşünce ya da duyguyu tarihi, sosyal veya politik bir bağlam içerisinde incelemektir (Baş, Akturan, 2008). Söylem analizi yapılırken seçilen diyalogların çokluğu analizin başarısı ile doğru orantılı değildir. Örneklem seçiminde önemli olan örneklem genişliğinden ziyade belirli araştırma sorularına ilişkin etkili örneklerin seçilmiş olmasıdır (Sözen, 1999). Söylem analizinin temeli eleş-

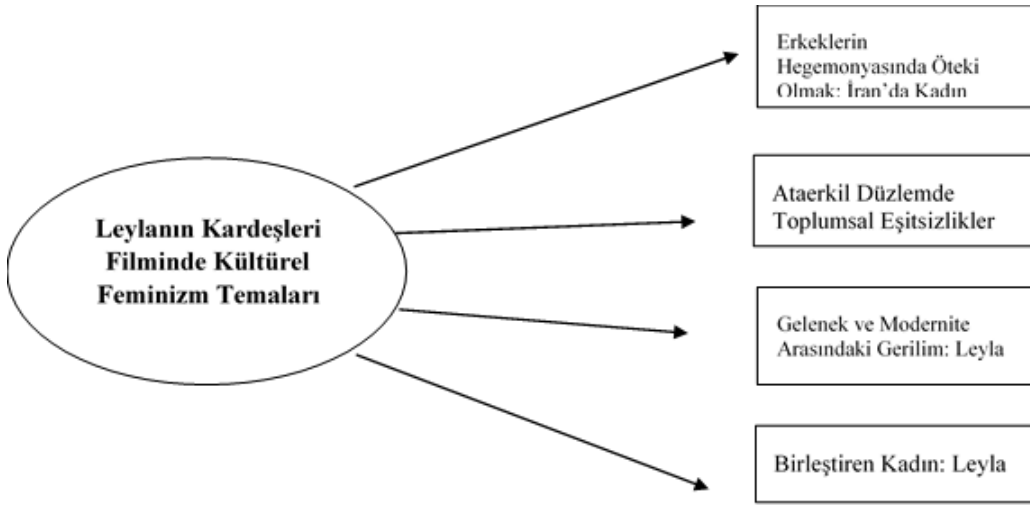
tiriye dayanmaktadır. Eleştirel söylem analizi birtakım sosyolojik durumların- kimlik oluşumu, toplumsal değerler ya da ideolojiler gibi, söylemler yoluyla toplum düzenine yansımaları ve bu yansımanın toplumdaki pratiğiyle ilgilidir (Van Dijk, 2003).

Bu çalışmada Leyla'nın Kardeşleri söylem analizi kullanılarak incelenmiştir. Söylem analizi için Leyla'nın ve onunla ilişkili olan kişilerin diyalogları filmdeki replikler senaryo metni olarak kabul edilmiş ve Microsoft Word programına olduğu gibi aktarılmıştır. Elde edilen metin üzerinden yapılan incelemeler sonucunda dört farklı temaya ulaşılmıştır. Özneler çoğaldıkça söylemlerden elde edilen verilerin genişlemesi ve bu kadar çok örneklemeden elde edilen verinin analizinin sağlıklı bir şekilde yapılmasının neredeyse olanaksız olmasından dolayı yalnızca Leyla'nın söyleme yön veren özne olduğu sahneler araştırmaya dâhil edilmiştir.

Diyaloglar kadının saygı görme mücadelesi ve toplumu dönüştürmedeki gücü bağlamında, 1. Erkeklerin Hegemonyasında Öteki Olmak: İran'da Kadın, 2. Gelenek ve Modernite Arasındaki Gerilim: Leyla, 3. Ataerkil Düzemde Toplumsal Eşitsizlikler, 4. Birleştiren Kadın temalarına ulaşılmıştır. Diyaloglar bu tema üzerine inşa edildiği düşünülen söylemlerden seçilmiştir. Söylemleri kategorize ederek incelemenin konu bütünlüğünü ve söylemler üzerindeki analitik düşünme eylemini destekleyeceği düşünülmüştür. Bu söylemler aracılığıyla araştırmanın konusu ve amacı doğrultusunda makro düzeyde sosyo-kültürel çıkarımlar yapılmıştır. Başka bir deyişle diyaloglar tek tek sözcükler olarak algılanmaktan çıkarılarak; söyleyenin konumu, cinsiyeti, söylemin gerçekleştiği durum, söylemin hizmet ettiği yahut baskı altında tutulduğu politik ve ideolojik yapılar göz önünde bulundurularak ve aynı zamanda kültürel feminist teori ilkeleri de gözetilerek toplumsal bir analiz yapılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Araştırmada ele alınan film kapsamında kültürel feminizm ile ilişkilendirilebilecek dört farklı temaya ulaşılmıştır. Bu temalar Şekil-1'de sunulmuştur.



Şekil 1 Kültürel Feminizm Bağlamında Leyla'nın Kardeşleri Filmindeki Temalar

Araştırmanın bulgular kısmında ele alınan temalarda önce temalara ait diyaloglar, ardından diyaloglara ait yorumlamalar yer almaktadır.

3.1. Erkeklerin Hegemonyasında Öteki Olmak: İran'da Kadın

Leyla'nın Kardeşleri filmi incelendiğinde İran toplumunda kadın olmanın toplumsal zorlukları görülmektedir. Leyla'nın erkek kardeşleri, babası ve hatta annesi tarafından zaman zaman maruz kaldığı haksızlıklar ve nezaketsizliklerin yanı sıra kadının cinsiyet düzleminde de küçümsenen ve kabul görmeye muhtaç bir cins olarak muamele gördüğü anlaşılmaktadır. Aşağıdaki diyaloglarda bu sorunların göz önüne serildiği

diyaloglar yer almaktadır.

Baba: "Ver de bir torunumu öpeyim."

Anne: "Yeni doğmuş bir çocuğun yüzü öpülmez."

Baba: "Erkek değil mi yoksa?"

Perviz: "Tabi ki oğlan, kontrol et istersen."

Baba: "O zaman söyle şuna da bebeği soysun."

Perviz: "Üşütecek."

Baba: "Şu beş kızın her biri doğduğunda bana oğlan olduğunu söylediler. İki yıl sonra bir baktım ki etek giymeye ve küpe takmaya başlamışlar. Bu sefer beni kandıramayacaklar. Soyun şu bebeği."

Anne: "Soymak öyle kolay değil."

Baba: "Beni kandırma lanet kadın!"

Ali Rıza: "Leyla, babam kalp krizi geçirirmeden önce gösterin ona şu bebeği."

Leyla: "Bekle, işte."

(Bu sırada bebeğin cinsel organı dedesine gösterilir. Dede hoşnut bir şekilde gülümser.)

Baba: "Aman da aman. Bir oğlan! Bir oğlan!" (00:17:58)

Bu sahnenin hemen ardından Leyla ile Baba karakteri arasında şöyle bir konuşma geçer:

Baba: "Oğlan mı kız mı?"

Leyla: "Yemin ederim oğlan."

Baba: "Saçma sapan yeminler ediyorsun. Manuçehr'in hayatı üzerine yemin et."

Leyla: "Ferhat'ın hayatı üzerine yemin ederim ki bir oğlan."

Baba: "Demek ki bir kız."

Leyla: "Ona Gulam adını vermeleri konusunda başlarının etini yeme."

Baba: "Karışma sen." (00:16:59)

Tamamen cinsiyet üzerine kurulu bir varoluş mücadelesinin başlangıç aşamasına tanık olunan bu sahnelerde kadınların ötekiliği açıkça görülebilir. Henüz yeni doğmuş bir bebeğin doğumu ve ebeveynlerin tebriki ancak bebeğin cinsiyetinin erkek olduğu netleştğinde gerçekleşmektedir. Toplumsal ve kültürel hayatta ötekilik bu andan itibaren başlamıştır.

Leyla: "Görümce yine sırtıma ağrı girdi. Şu bebeği alır mısın?"

Perviz'in Eşi: "Ay! Bulaşıkları sen yıkama."

Anne: "Evlenirsen bu ağrıların geçer."

Ali Rıza: "Ferhat yemek yedikten sonra öyle boş boş oturulmaz. Bulaşıkları biz yıkamalıyız."

Ferhat: "Hala yiyorum."

Ali Rıza: "Genel olarak konuşmuştum." (00:20:38)

Bu sahnede en olağan fiziksel rahatsızlıkların bile evlilik yoluyla, bir erkeğin eşi olarak yeni bir statü elde edildiğinde, geçeceğine inanan bir kadın düşünce sistemine tanık olunmaktadır. Ayrıca Ali Rıza'nın ifadeleri onun sağduyulu bir insan olduğunu gözler önüne seren niteliktedir.

Manuçehr: "İyi akşamlar. Sen niye geldin?"

Leyla: "Niye gelmeyeyim."

Manuçehr: "İçeride bekle sen."

Perviz: "Bu işler erkek işi abla." (00:38:52)

Ekonomik sıkıntılara karşı çözüm önerileri getiren kişi Leyla olmasına rağmen, Leyla'nın bulduğu çözümlerin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği araştırılırken bunlar erkek işi denilerek uzaklaştırıldığı bu sahne kadının toplumdaki yerine, süregelen patriarkal normlara ve kalıplara işaret etmektedir.

Ali Rıza: "Neden bir anda ortadan kayboldu? "

(Leyla'yla evlenmek isteyen bir adama göndermede bulunarak)

Leyla: "Babam ona bir hastalığım olduğunu söylemiş."

Ali Rıza: "Kim dedi sana bunu."

Leyla: "Majid'in kendisi."

Ali Rıza: "Ne zaman?"

Leyla: "Boşandıktan sonra."

Ali Rıza: “Hala görüşüyor musun?”

Leyla: “Tekrar bir araya gelmemizi önermek için beni bir kez aradı. Hayır dedim.”

Ali Rıza: “Babam ona neden böyle bir şey söylesin ki?”

Leyla: “Çünkü beni aile içinden biriyle evlendirmek istedi.”

Ali Rıza: “Sen istedin mi?”

Leyla: “Benim ne istediğimin ne zaman bir önemi oldu ki?” (01:20:08)

Bu sahne hem kadınların neolitik çağlardan bu yana aile içinde tutulmaya çalışılmasının hem de yok sayılarak kendi kaderini tayin etmede dahi söz hakkı tanınmamasının bir örneğidir.

3.2. Ataerkil Düzemde Toplumsal Eşitsizlikler

Filmde İran toplumunda kadın ve erkeğin sosyal yaşamda ve aile yaşamında aynı haklara sahip olmadığı görülmektedir.

Ali Rıza: “Ne yapıyorsun? Bulaşıklar bekleyebilir. Babanın sidiğini temizliyorum.”

Anne: “Gece gece sigara içersen olacağı bu.”

Ali Rıza: “Kiminle konuşuyorsan sen anne.”

Anne: “Kız kardeşinin sigara içmesi seni rahatsız etmiyor mu?”

Leyla: “Peki ya senin kardeşlerin? Düğününde 6 aylık hamile olduğunu görmekten rahatsız olmuşlar mıydı?” (01:17:11)

Bahsi geçen sahnede kadın ve erkeğin toplumsal olarak ne denli eşitsizlik içerisinde yaşadığı açıkça görülebilir. Mutfak lavabosuna tuvaletini yapan bir baba aile içinde eleştirilmezken, bunu temizleyen kadın sigara içtiği için annesi tarafından azarlanmaktadır. Ayrıca önemli bir diğer detay da Ali Rıza’nın annesi tarafından kız kardeşinin sigara içmesi konusunda rahatsızlık duyması gerektiğinin vurgulanmasıdır. Burada görülen durum, erkekler toplumda her türlü rahatsızlığı vermede dahi özgür bırakılmışken kadınlara en alenide özgürlükler tanınmamıştır. Üstelik anne karakteri de bir kadın olarak bu durumu tamamen kanıksamış durumdadır. Tanınmayan özgürlüğü kullanma cesaretini gösteren kadının ise muhakkak başka bir erkek tarafından kontrol altına alınması gereklidir denilebilir. Bu durum bahsi geçen toplumsal hayatın kültürel ve sosyolojik tabanı ile alakalı olabilir.

Leyla: “Dikkatlerini çekmek için o kadar uğraştı ki sonunda acımalarını kazandı.”

Perviz: “Onu bile kazanamadı.”

Leyla: “O Gulam şerefsizi hayattayken babama kök söktürdü. Şimdi de vasiyetinde babamı işaret ettiğine inanmamızı mı bekliyorlar? Bence ortada vasiyet bile yok. Varsa bile, bu, ölü birinin hayatlarımıza hükmetmesine izin veriyoruz demektir.” (01:14:32)

Ataerkilliğin ölüm düzleminde bile hala canlı ve etkili bir olgu olduğu burada açıkça hissedilebilir. Üstelik bu sahnede ataerkilliğin de kendi içinde bile eşitsizlikler barındırdığı anlaşılabılır. Bundan daha önemli olan durum ise bunun ne kadar anlamsız olduğunu fark ederek inatla buna karşı çıkma cesaretini gösteren Leyla’nın varlığıdır.

Leyla: “Kocanı oğullarına, oğullarını da kızına tercih ettin. Kızına sefaletten başka bir miras bırakmadın. “

Baba: “Bu yaşımda borca girdim ama yine de sizin gibi mızımızlanmıyorum. “

Leyla: “Borca mı girdin? Yalan söylemekten hiç mi vazgeçmeyeceksin? İntikamını alıp rahatlama-dın mı hala? Bu, evin tapusu değil mi? Dükkânı bunun için iade ettirmedin mi çocuklarına? Nereye bırakmıştın bunu? Neden buraya saklanmış? 20 yıldır gizli hesabı var. Altınları kendi hesabıyla almış. Şimdi söyle anne, onları sokağa atan kim? Ha baba? Hepimiz perişan olana kadar işimize burnunu sokan kim? Ben mi, sen mi? Manuçehr’in okul masraflarını ödemedin. Bırakmadın oku-sun. Ali Rıza’nın sevdiği kızla evlenmesine müsaade etmedin.”

Baba: “Hiçbiriniz bu terbiyesize ağzının payını vermeyecek mi?”

Leyla: “Ben miyim terbiyesiz? Terbiyesiz, terbiye edilmeden yetiştirilmiş çocuklara denir. İyi bir şey yaptıklarında takdir edilmeyen yanlış bir şey yaptıklarında ceza verilmeyen çocuklara denir. Ceza çocuklara verilir. Ancak bazen yetişkinlerin de insanların hayatlarını mahvetmeyi bırakmaları için cezalandırılmaları gerekir.” (Tokat atar)

Ferhat: “Ne yaptın sen? Ne yaptın sen Leyla? Leyla, ne yaptın sen az önce? (Leyla’ya saldırarak) Leyla nasıl babana el kaldırıbildin? Kaçma gel buraya! Seni geberteceğim Leyla!”

Anne: “Bu hayırsız kızı doğuracağıma taş doğursaydım keşke!” (02:23:31)

Filmin sonlarına doğru geçen bu diyalogda Ferhat'ın, yalan söyleyerek onları son derece müşkül bir duruma düşüren babası yerine gerçekleri açıklayarak babasıyla kavga eden ve tokat atan Leyla'ya saldırdığı görülmektedir. Bu sahne toplumsal alanda kadının erkekle olan eşitsizliğine örnek gösterilebilecek niteliktedir.

3.3. Birleştiren Kadın: Leyla

Film incelendiğinde Leyla'nın sorunlar karşısında çözümler üreten ve aileyi daha iyi bir yaşam amacıyla bir araya getiren bir karakter olduğu görülmektedir. Bu tema altında söz konusu duruma ilişkin diyaloglar yer almaktadır.

Leyla: “Senin maaşını, benim maaşımı ve babamın emekli maaşını toptasak yine de yetmiyor.”

Ali Rıza: “Onlar hayatları boyunca bir gıdım ilerleme kaydetmediler.”

Leyla: “Onlar değil biz.”(00:29:45)

Bu sahnede Ali Rıza ekonomik koşulları değerlendirirken yalnızca kendi açısından düşünülmüş bir yorumda bulunmaktadır. Leyla ise ailesini kendinin de içine dâhil olduğu bir bütün olarak değerlendirmektedir. Kültürel feminizme göre kadın, erkeğe karşı kolektif bir bilince sahiptir. Diyalogda kullanılan dilde ben ve biz ayrımının yapılması kültürel feminist perspektifinden oldukça anlamlı bir örnektir.

Leyla: (Ali Rıza'yı ona destek olması için ikna etmeye çalışırken) “Evdeki herkesin hali perişan birbirlerinden nefret ediyorlar. Öfkelerini birbirlerinden çıkardıklarını görmek canımı yakıyor.” (00:30:19)

Kadının, anaç ve merhametli doğası yani kadınların yaratılıştan kadınsı özellikleri kültürel feministlere göre onları erkeklerden ayırtmaktadır. Burada Leyla'nın aile içi problemleri “canını yaktığını” söyleyerek dert edinmesi onu Ali Rıza'dan ayıran, kadın doğasına göndermede bulunmaktadır.

Leyla: “Ali Rıza, karlı bir iş kur ve kardeşlerini de bu sefaletten kurtar.”

Ali Rıza: “Bana baskı yapma. Bu neden benim sorumluluğum olsun ki?”

Leyla: “Denedim ama başaramadım.”

Ali Rıza: “Neden Manuçehr'e sormuyorsun? Üç kardeşin daha var.” (00:28:45)

Bu sahne “Denedim ama başaramadım.” diyerek yeniden denemek için Ali Rıza'dan yardım talep eden Leyla'nın yılmaz mücadelesinin ve buna karşın kolektif değil bireysel düşünerek böyle bir sorumluluğa anlam dahi veremeyen pragmatist ataerkil yapının anlamlı bir örneğidir.

Leyla: “Babam benimle evlenmesi için bir talip göndermelerini isteyerek onları etkilemeye çalıştı. Hiçbiri beni istemedi.”

Ali Rıza: “Bizi bu sefaletten kurtarmak için ne yapabilirim?”

Leyla: “Sihirli bir lamba var mı?”

Ali Rıza: “Diyelim ki var.”

Leyla: “Bana küçük bir kız kardeş ver. Bir de sırtımı yaslayabileceğim bir abla.” (01:20:46)

Leyla, bu sahnede kız kardeşliğin önemine vurgu yapmaktadır. Kadın dayanışmasının bir sihirli lamba etkisinde güçlü ve kurtarıcı olduğunu ifade etmektedir. Bu anlamda kadın doğasına saygı gösteren ve değer veren kültürel feminist kuram açısından son derece önemli bir diyalogdur.

3.4. Gelenek ve Modernite Arasındaki Gerilim: Leyla

Leyla'nın Kardeşleri filmi incelendiğinde karakterler üzerinden gelenek ve modernitenin yansıtıldığı görülebilir. Bu yansıtma gelenek -Ali Rıza ve modernite- Leyla şeklinde yorumlanabilir. Bunun da toplumsal cinsiyet düzleminde de bir çarpışma ve haliyle bir gerilim yarattığı ifade edilebilir. Aşağıdaki sahneler bu konuya ilişkin gerilimin görüldüğü diyaloglardır.

Ali Rıza: “Diyelim ki işi kurduk. Kim çalışacak? O tembeller mi?”

Leyla: “Tembel değiller çalışıyorlar. Ama kötü işleri var.”

Ali Rıza: “Tamam tembel değiller ama salaklar.”

Leyla: “Salak değiller. Yoksulluk özgüvenlerini kaybetmelerine ve salak gibi görünmelerine sebep oluyor.” (00:31:34)

Yaşamda karşılaşılan olayları, problemleri ve olası çözümleri genel manada nasıl görüp değerlendirdiğimiz toplumdaki kültürel kodlarla doğrudan ilişkilidir denilebilir. Ali Rıza erkek kardeşlerinin başarısızlıklarını

salaklık yahut tembellik olarak nitelerken, Leyla onları kötü işlerinden ötürü özgüvensiz olarak düşünerek bir çözüm arama yoluna girmektedir. Bize yüklenen kültürel kodların yaşamı, kaos veya çözülme, hangi açıdan değiştireceğinin anlamlı bir örneği bu sahnede yer almaktadır.

Ali Rıza: “Tek istediği o düğünde sahneye çıkmakmış.”

Manuçehr: “Bu ailede her şeyi yapabiliriz. Evi kaybedersek evsiz kalırız.”

Leyla: “O mağazanın potansiyeli kıyas kabul etmez. O mağaza sayesinde her biriniz ev sahibi olacaksınız.”

Ali Rıza: “Bunu bizim için yapıyoruz. Her birimiz katkıda bulunduk. O yüzden bizim de söz hakkımız var. Oylama yapalım.”

Leyla: “Oylama mı? Ali Rıza dükkânı geri vermeleri için beyinlerini mi yıkadın bunların? Sonuçlarını kabul edecek misin? Yoksa suçu mu paylaşıyorsun?” (02:05:54)

Diyaloglardan anlaşılacağı üzere gelenek ve modernite arasındaki gerilim Ali Rıza ve Leyla karakterleri üzerinden görülmektedir. Yanlış olduğunu düşünmesine rağmen yalnızca öyle olması gerektiği, babası öyle olmasını istediği için, Ali Rıza dükkânı geri vermek isterken Leyla onları daha iyi bir yaşama kavuşturacağını ümit ettiği şeyi ısrarla istemektedir. Sondaki iki soru bir açıdan şöyle değerlendirilebilir: Yanlış yaparak sonuçlarına mı katlanmayı seçiyorsun (gelenekler) yoksa doğruyu yapma direnişinin suçunu paylaşmayı mı?

Ali Rıza: “Buna inanmayabilirsin ama güzel şeylerin olmasından bile korkuyorum. Her şey yolunda giderken kötü bir şey olacak diye korkuyorum. Meryem’i bile çok iyi, çok güzel bir kız olduğu için elimde tutamadım. Fabrikadaysa ta başından beri bana uygun olmayan bir kızı seçtim. Ve sonunda aynı sebeplerden dolayı ondan boşandım. Kusurları sevmiyorum ve mükemmellik beni korkutuyor. Nasıl iş bu? Mağazadan bile korktum. Mutlu olmaktan bile korkuyorum.”

Leyla: “Nasıl düşüneceğin değil, ne düşüneceğin öğretildi sana.” (02:20:39)

Bu sahnede filmin sonuna doğru yaklaşırken geleneklerden sıyrılmaya çalışan, hayatı ve seçimleri sorgulamaya başlayan Ali Rıza karakteri görülür. Ali Rıza’nın başlangıçta her şeyi sadece “öyle olması gerektiği” için düşünmeksizin yapan ve mücadele etmekten kaçınan bir karakter olduğu da görülmektedir. Leyla ile önceki diyaloglarıyla beraber düşünüldüğünde kadının dönüşümdeki gücünü yansıtan bir sahne olduğu kolayca sezebilir.

Leyla: “Borçla küçük bir dükkân alabilir miyiz diye sordum.”

Ali Rıza: “Metrekaresi ne kadar?”

Perviz: “15 ila 20 milyon arasında.”

Ali Rıza: “Bunu karşılayamayız. Bir metrekaresine bile gücüm yetmez. Diğerlerinininki hiç yetmez.”

Leyla: “Hemen hayır deme. Belki karşılayabiliriz. Patronum beni sever.”

Ali Rıza: “Depozito olmadan bile yapamayız.”

Perviz: “Sen de Manuçehr gibi karamsar mı oldun?”

Ali Rıza: “Parayı nereden bulacağız peki?”

Ali Rıza: “Tamam, boş ver.”

Leyla: “Düşünmelerine izin vermiyorsun.”

Ali Rıza: “Dükkân almak için para gerekir, düşünmek değil.” (00:35:06)

Para olmadığı için mücadeleye girişmekten kaçınan Ali Rıza ve ümitvar yaklaşımıyla çözüm arayan Leyla’nın görüldüğü bu sahnenin kadın doğasına vurgu yapan kültürel feminist kuram perspektifinden materyalist ataerkil yapı ile sezgisel anaerkil yapının yahut gelenek ile modernitenin çatışan, küçük ve anlamlı bir örneği olduğu söylenebilir.

Ali Rıza: “Artık ne yapacağımı şaşırdım.”

Leyla: “Merak etme. Daha kötü şeyler de görmüştüm. Bu da bir gün geçecek elbet.”

(Ali Rıza sigara uzatır.)

Leyla: “Bana mı veriyorsun? Ben sigara içmiyorum ki.”

Ali Rıza: “Al işte. Nadiren sigara iç ve ilk fırsatta da bırak.” (01:17:39)

Bu sahne filmde bir kadın direnişinin olmasının yanı sıra geleneklerin de sürdüğünün kanıtlarından biri olarak gösterilebilir. Leyla normalde sigara içiyor olmasına rağmen Ali Rıza’ya içmediğini söylemekte ancak Ali Rıza bundan haberdar olduğunu ve rahatsız olmadığını ifade etmektedir.

Ali Rıza: “Altınları onlara verelim ve daha sonra geri alalım.”

Leyla: “Nasıl geri alacaksın?”

Ali Rıza: “Yalvarırız, tehdit ederiz, lanet okuruz. Daha sayayım mı?”

Leyla: “Hiçbir şeye inanmadıkları için hiçbir şeyden de korkmuyorlar. Geri döndüğünde durumu daha da kötü hale getirme.”

Ali Rıza: “Ailemin aşağılandığını görmek için mi döneyim?”

Leyla: “Babam artık reis oldu herkes ona itaat etmek zorunda. Söyle babama, hediye verme geleneğini iptal etsin.”

Ali Rıza: “Babam onlara bizden daha çok değer veriyor. Ölür de düğünlerini mahvetmez.”

Leyla: “Geri dön. Bayram’ın gözünün içine bak ve hediyemizi kendisinin vermesini söyle.”

Ali Rıza: “Ya reddederse?”

Leyla: “O zaman sonuçlarına katlanacak. Korkma, kararlı ol biraz.” (01:40:05)

Bu sahnede Leyla’nın Ali Rıza’yı doğru olanı yapması, mücadele etmesi için cesaretlendirdiği görülür. Bu sahnenin, Leyla’nın, birleştiren kadının gücüne gönderme yapan diyaloglardan biri olduğu söylenebilir.

4. Sonuç

Genel olarak filmin öznesi Leyla üzerinden elde edilen temalara ait yorumlar filmin kültürel feminizm perspektifinden incelenmesinin önemli olduğunu göstermiştir. Filmin bütününe bakıldığında aile kurumu üzerinden ataerkil düzene karşı gelen bir kadın direnişi olduğu açıkça görülebilir. Leyla, babasının kararlarına karşı çıkan, erkek kardeşlerini yeni bir iş kurmaya ikna eden, çalışıp ayaklarının üzerinde duran genç bir kadın portresidir. Adanmışlığı ve yaşamın arka penceresindeki duruşu o kadar nettir ki; aile fotoğrafı çekildiklerinde içlerine dâhil olmak ne onun aklına gelir ne de birisi onun fotoğrafını çekmek ister. Dükkân alma fikri Leyla'ya ait olmasına rağmen para kaynağı bulmak için kardeşlerden birinin arkadaşıyla görüşmeye gittiklerinde Leyla'yı arabadan indirirler ve evde beklemesini söylerler. Dükkânı satın aldıklarında tapuyu Leyla'nın üzerine yapma fikri ciddiyetle tartışılmadığı gibi Leyla'nın kendisi de bu konunun üzerinde hiç durmaz. Filmin adında kardeşleri Leyla ile tanımlanırken film afişinde yüzü görünmeyen tek karakter de Leyla'dır.

Film detaylı olarak incelendiğinde Leyla'nın ataerkil toplum düzeni ve geleneklerle kıran kırana bir mücadeleye verdiği görülmektedir. Leyla; evin ipotek ettirilmediğini öğrendiğinde babasının ölmesini istediğini dile getirmektedir. Buradan bir çıkarımda bulunmak gerekirse, Leyla'nın ölmesini istediği aslında babası değil babasının temsil ettiği sömürgeci ataerkil düzendir denilebilir. Nitekim bu sömürgeci düzenin tek kurbanının kadınlar değil aynı zamanda sağduyulu yaşamaya çalışan erkekler olduğu da görülmektedir. Leyla'nın kardeşlerinden biri olan Ali Rıza, çalışkan, duyarlı, merhametli bir karakterdir. Ali Rıza ne kadar onaylamasa da babasının isteklerini ve kararlarını desteklemektedir. Ali Rıza'nın sömürgeci düzenin erkek kurbanlarından biri olduğunu söylemek mümkündür. Ali Rıza bilinçsizce düzenin koruyucusu olmuş bir karakter olarak değerlendirilebilir. Filmde bunu destekleyecek diyaloglara da sık sık rastlanmaktadır ve bulgular kısmında yer verilmiştir. Filmde kokuşmuş bir aile reisliği düzeninin peşinden, hayali itibar elde etmek adına koşan ve tüm birikimini bu uğurda harcayan baba karakterinin karşısında yer alan; ailesinin refahı uğruna mücadele eden Leyla karakteri adeta gelenek ile modernite ve statüko ve reformun çarpışmasını göstermektedir. Son sahnede babanın ölürken kız çocuklarının doğum günü olması ve ölümü fark ettiğinde kederlenip ağlayan Ali Rıza'nın hemen sonra yeğenleriyle doğumu kutsayan bir şarkı eşliğinde dans etmeye başlaması da son derece ironiktir. Bu sahnede ekranda görünen Leyla'nın belli belirsiz tebesümü, Ali Rıza'nın yeniden doğuşuna gösterdiği sevinç olarak düşünülebilir. Leyla'nın Kardeşleri filminin çağdaş İran toplumunda "kadın" ve "kadın mücadelesi" ana ekseninde sınıf, gelenek ve aile dinamikleri temalarını irdelediği söylenebilir. Filmin ana dinamiklerinden biri gelenek ve modernite arasındaki gerilimdir denilebilir. Kardeşlerin, geleneklere ve sosyal normlara karşı farklı tutumları temsil ettiği düşünülebilir. Leyla, değişime ve sezgiselliğe olan doğal arzusu ve mücadelecilik tavrıyla ekranda yer alırken Ali Rıza duyarlı ancak mevcut konjonktürün gerçek bir koruyucusu olarak görünmektedir. Film aynı zamanda İran toplumunda kadınların rolünü de irdeler. Kız kardeş Leyla, geleneklere aykırı olsa bile kendi seçimlerini yapmaya kararlı, güçlü ve bağımsız bir kadındır. Ancak aynı zamanda ailesinin ve toplumun beklenti ve baskılarına da maruz kalır ve aile ilişkileri ile toplumsal normların karmaşık dinamikleri arasında gezinir. Filmin, karakterleri ve onların mücadelelerini incelikli bir şekilde tasvir etmesi, onu ilgi çekici ve sürükleyici bir sinema eseri haline getirmektedir. Leyla'nın, erkek egemenliğinin bencil ve yontulmamış düzenine karşı mücadele veren ve en nihayetinde gelenekler içinde sıkışmış erkeği zarafet ve akılla dönüştürebilen nadir bir karakter olarak çizildiği görülür.

Kaynakça

- Addams, J. ([1913] 1960). If men were seeking the franchise. In E. C. Johnson (Ed.), *Jane Addams: A centennial reader* (pp. 107-113). New York: Macmillan.
- Akturan, U., Domaç, B., Semiz, Y., Tosun, F., Tahminciler, E., & Bağcı, F. (2008). Söylem Analizi. Türker Baş ve Ulun Akturan. *Nitel Araştırma Yöntemleri: Nvivo7. 0 ile Nitel Veri Analizi*, 27-43.
- Banner, L. W. (1980). Elizabeth Cady Stanton: A radical for woman's rights. Boston: Little, Brown and Co.
- Bartlett, E. A. (1989). Sarah Grimke: Letters on the equality of the sexes and other essays. *Hypatia*, 4(1).
- Black, N. (1989). *Social feminism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Burris, B. (1973). The fourth world manifesto. In A. Koedt, E. Levine, and A. Rapone (Eds.), *Radical feminism* (pp. 322-357). New York: Quadrangle Books.
- Donovan, J. C. (Ed.). (2014). *Feminist literary criticism: Explorations in theory*. University Press of Kentucky.
- Fuller, M., & Chevigny, B. G. (1976). *The woman and the myth: Margaret Fuller's life and writings*. UPNE.
- Gilman, C. P. (1923, August). The new generation of women. In *Current History and Forum* (Vol. 18, No. 5, p. 731). CH publishing corporation, etc..
- Gür, T. (2013). Post-modern bir araştırma yöntemi olarak söylem çözümlemesi. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 5(1), 185-202.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Springer.
- Naficy, H. (2000). Veiled voice and vision in Iranian cinema: the evolution of Rakhshan Banietamad's films. *Social Research*, 559-576.
- Özsöz, C. (2008). Kültürel feminist teori ve feminist teorilere giriş. *Sosyoloji Notları*, 6, 51-55.
- Potter, J. (1996). Discourse analysis and constructionist approaches: Theoretical background. British Psychological Society.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite*. Paradigma Yayınları.
- Stanton, E. C. ([1891] 1968). The matriarchate. In A. S. Kraditor (Ed.), *Up from the pedestal* (pp. 140-147). Chicago: Quadrangle Books.
- Şaşman Kaylı D. 2016 Neo-liberalizmin Kadınlarla Dansına İlişkin Feminist Bir Okuma. *Journal of International Social Research*, 9(43).
- Tapper, "Introduction." In *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, ed. Richard Tapper (London; New York, NY: I.B. Tauris, 2002), 4.
- Thornham, S. (Ed.). (1999). *Feminist film theory: A reader*. NYU Press.
- Tonkiss, F. (2004). Analysing text and speech: content and discourse analysis. *Researching society and culture*, 2, 367-382.
- Van Dijk, T. A. (2003). The discourse-knowledge interface. In *Critical discourse analysis: Theory and interdisciplinarity* (pp. 85-109). London: Palgrave Macmillan UK.
- Wood, L., A. & Kroger, R., O. (2000). *Doing discourse analysis: methods for studying action in talk and text*. London: Sage.
- Wooffitt, R. (2005). *Conversation analysis and discourse analysis: A comparative and critical introduction*. Sage.

AN EVALUATION ON THE MEANING AND EXPRESSION OF ART HISTORY IN THE CONTEXT OF VISUAL LITERACY IN MUSEUMS

Dr. Yaşar Özrili

Bağımsız Araştırmacı

yozerili@gmail.com

0000-0003-4495-0705

Abstract

Visual literacy is becoming increasingly important in today's world. Visual materials are used in every aspect of our daily lives. By making sense of these materials, visual literates can better understand the world. Visual literates can also use visual materials to express their ideas and messages effectively. Visual literacy is the ability to understand and interpret visual materials. Visual materials can take a wide variety of forms, such as photographs, drawings, graphics, films and television programmes. Visual literates can evaluate the content, purpose, message and construction of visual materials. The aim of this study is to analyse museum participants' knowledge of the concept of visual literacy as well as their ability to understand newly introduced visual literacy concepts in relation to the science of art history. The main purpose of this study, which was carried out with document analysis and scanning method, is to answer the question of how art history is interpreted and explained in the context of visual literacy in museums. The study examines how museums can help their visitors make sense of and explain works of art. As a result of the study, it develops suggestions on how museums can use visual literacy skills to explain art history more effectively.

Keywords: *Visual Literacy, Art History, Museum, Art Expression*

MÜZELERDE GÖRSEL OKURYAZARLIK BAĞLAMINDA SANAT TARİHİNİN ANLAMI VE İFADESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Özet

Görsel malzemeler günlük hayatımızın her alanında kullanılmaktadır. Görsel okuryazarlar çeşitli materyalleri anlamlandırarak dünyayı daha iyi yorumlayabilmektedirler. Görsel okuryazarlar ayrıca fikirlerini ve mesajlarını etkili bir şekilde ifade etmek için görsel materyalleri kullanabilirler. Görsel okuryazarlık, görsel materyalleri anlama ve yorumlama becerisidir. Görsel materyaller fotoğraflar, çizimler, grafikler, filmler ve televizyon programları gibi çok çeşitli şekillerde olabilir. Görsel okuryazarlar görsel materyallerin içeriğini, amacını, mesajını ve yapısını değerlendirebilir. Bu çalışmanın amacı, müze katılımcılarının görsel okuryazarlık kavramı hakkındaki bilgilerini ve sanat tarihi bilimiyle ilişkili olarak yeni tanıtılan görsel okuryazarlık kavramlarını anlama becerilerini analiz etmektir. Doküman analizi ve tarama yöntemiyle gerçekleştirilen bu çalışmanın temel amacı, müzelerde sanat tarihinin görsel okuryazarlık bağlamında nasıl yorumlandığı ve anlatıldığı sorusuna yanıt aramaktır. Çalışma, müzelerin ziyaretçilerinin sanat eserlerini anlamlandırmalarına ve açıklamalarına nasıl yardımcı olabileceğini incelemektedir. Çalışma sonucunda, müzelerin sanat tarihini daha etkili bir şekilde anlatmak için görsel okuryazarlık becerilerini nasıl kullanabileceklerine dair öneriler sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Okuryazarlık, Sanat Tarihi, Müze

INTRODUCTION

Ancient Greek philosophers such as Plato, Aristoteles, Pythagoras and Athenian used imaginative visuals in their medicine, mathematics, anatomy and geometry education. Visual literacy can be explained as the ability to attribute meaning to the objects seen and to reach a concept from there (Heinich, Molenda and Russel, 1989). Visual literacy is defined as the ability to understand (read) and use (write) images, and to think and learn from them. This definition includes three basic principles: (1) visuals are a language and therefore similar to spoken language; (2) a visually literate person should be able to understand (read) images and use (write) visual language; (3) a visually literate person should be able to process information visually in order to think visually (Hortin, 1980). In the light of these three elements, channeling visual literacy into art history narrative constitutes an important step (işler, 2002). definition of visual literacy as “a set of skills that enable an individual to use and understand visuals in his/her communication with other individuals” is a definition that emphasizes both pillars of the concept of visual literacy in terms of including comprehension and expression skills (Ausburn, 1978: 293).

Artistic expression, that is, people expressing their thoughts in a visual dimension, is in a sense like all people using the same words to express themselves. Visual literacy is an effective form of expression on behalf of the artistic form of expression that carries people beyond the boundaries of language and civilizations. However, this narrative style is quite different from verbal expression. Because the equivalent of the act of writing in this narrative transfer is design. Design elements and principles are used together with materials, tools, equipment and artistic techniques to create the visual qualities seen in a design, whether two or three dimensional. Design elements are line, form, shape, form, texture, color and space. Design principles consist of balance, repetition, movement, proportion, emphasis, pattern, unity-diversity (Chapman, 1992).

In the teaching of art history, the most crucial issue that needs to be considered is the parameters in which the symbols in the stimulus position can be brought together with individuals in the cognitive sense in areas with high imaginative aspects such as visual arts, especially tile-ceramics, photography, etc. (Gemalmayan, 2012). The fact that the mass media enables the transfer of information at a dizzying speed through the network makes it necessary to make the image meaningful to the desired extent in the human mind. Therefore, classical literacy is replaced by technology literacy, art literacy, media literacy, technology literacy, etc., which occur through new communication mechanisms (Parsa, 2007: 1). Classical literacy fulfilled its duty up to a certain limit in perceiving and interpreting visual symbols (Göçer and Tabak, 2013: 518). Developments in the science of neuroaesthetics and the new possibilities of technology have triggered the creation of the concept of multiliteracy. Printing practices, which enabled mostly verbal communication, were sterile attempts. In addition to visual literacy, new types of literacy such as cultural literacy, information literacy, ecoscientific literacy, etc. were added to the auxiliary fields of art history (Kellner, 2001). Visual literacy is primarily concerned with human vision. Since the function of seeing is a task related to the mind, it deals with how to have the ability of the main motivations that increase the possibility of perception in visual literacy. Because visual literacy is a factor that facilitates the retention of information when it is processed in the desired style (Bozdik, 2019).

The aim of this research is to evaluate the relationship between visual literacy and the science of art history by examining the meaning and expression of the effects of visual literacy in museums. It deals with understanding and expressing the analysis and analysis of works of art in museums. The study aims to reveal the contribution of visual literacy to the expression of art and to emphasize the weight of visual literacy in the opportunities offered by museums. The method used in this study;

- Literature review: The study draws on previous studies on the meaning and narrative of art history in the context of visual literacy. These studies support the findings of the study by forming the conceptual framework of the study.
- Observations: The study examines how artworks are made meaningful and narrated by observing museum visitors interacting with artworks. These observations support the findings of the study.
- Texture analysis: The study examines how museums make sense of and narrate art history by analyzing their websites, brochures and other documents. These analyses support the findings of the study.

By analyzing the data obtained through this method, the study answers the question of how art history is made meaningful and told in museums in the context of visual literacy.

LEARNING ART HISTORY IN THE CONTEXT OF VISUAL LITERACY

Visual literacy guides a person's management of information storage, comprehension, retrieval and production using visual means of communication (Tüzel, 2010: 670). This concept encompasses traditional reading and writing content as well as issues related to the types of visual media that are used extensively today. Visual literacy skills are based on the capacity to understand and interpret the message conveyed by a photobook, video, graph, chart, table, drawing, animation and other visual media. It also includes the ability to interpret, tell visual stories and design visually using visual elements. Visual literacy training is becoming increasingly important today (Alpan and Alpan, 2008: 78). This is because the use of visual media is expanding. Network technology, social media, television, cinema and other forms of visual media are the most widely used consumption tools in the daily lives of users. Therefore, visual literacy skills are critical to succeed in understanding and communicating one's information.

A look at Renaissance practices reveals the mastery of the artists of this period in the realistic depiction of the human body. This central development is linked to aspects of knowledge and understanding of human anatomy (Findikçi, 2021: 450). Visual literacy skills are necessary to evaluate these structures and visual language. Another example is the study of modern art. In this period, works of art adopt a different approach, rejecting traditional practice and norms. The interpretation of these components, the breadth of the practice depends on the purpose of growth. Visual literacy skills are essential for this approach. In the study from the perspective of art history, visual literacy skills may be essential for the preservation and interpretation of works of art (Tanrıverdi and Apak 2013: 283). Preserving the appearance and visual language of works of art is the most natural field for understanding equipment uses. Even if the idea of visual literacy, which first came to the agenda after the 1960s, is conceived as a modern concept, it is actually based on older ideas. A number of historians, especially in the world of ancient philosophy, have offered different imaginative definitions. The expanded concept of visual literacy is necessary for art history students to progress in their aesthetic understanding and skill set, as audiences need long-term, gradual support. In this sense, museums are the most appropriate places where activities can be carried out. Especially for early age groups, museum spaces are important for learning to interpret and discuss works of art. In addition, it is likely to develop critical and creative thinking as well as practical exercises in museums (Yenawine, 1997: 5).

Visual literacy is the ability to find meaning in images. It involves a range of skills from simple description and naming what one sees to complex contextual, metaphorical and philosophical levels of interpretation. In many ways it is personal association, questioning, speculation, analysis, fact-finding and categorization. Objective understanding is the premise of literacy, but knowing the subjective and emotional aspects is equally important. Visual literacy usually begins to develop as follows: The viewer usually finds their own relative understanding of what they are confronted with. It is based on concrete and circumstantial evidence. It takes into account the practitioner's intentions, stimulating systems of thought and resulting in a body of knowledge to rethink and support one's ideas and make judgments (Yenawine, 1997).

The term visual literacy was coined in 1969 by John Debes, who made significant contributions to the International Visual Literacy Association. In this definition, visual literacy refers to a group of visual competencies that people have through vision and can also integrate and develop with other sensory experiences. The development of these competencies is fundamental to learning. Visual literacy has a multidisciplinary structure as it is related to all areas of life in which visuality is involved. For this reason, it has become the center of attention of many researchers. Thus, new definitions and explanations associated with different disciplines have been put forward (Çakıroğlu, 2016: 897).

The visual function has played a very important role in the development of civilization since humanity began to remember what it saw. Individuals have recognized what they have seen and have been able to transform the visuals they have seen into symbols that they can use in their own minds and store them in different environments so that they can reach the next generations (Deary, 2004). Research on how vision is realized dates back to Aristotle. According to Aristotle, who said that "vision is impossible without imagery (a mental copy or design of objects in the external world)", objects change the environment (air) between the eye and the eye with their presence, and when this change affects the eye, vision occurs. In the Middle Ages, Aristotle's theory of vision was, in a sense, reversed. In this period, it was argued that vision occurs when certain radiations sent from the eye reach the object rather than the object's own internal properties. Although this is irrational today, it was widely used at the time. Later experiments and detailed examination of the structure of the eye led to more accurate results. For example, in the 17th century, the eye was thought to be the organ in which vision took place and it was believed that the cornea was the tissue that provided vision (Sanalan, vd., 2007: 35).

According to San (1985), “images are the features that remain in our minds about an object we perceive and see. What a seen object records in the brain is only the appearance of the object”. He says. The association of images with each other is defined as imagery; the re-activation of an old perception with a new act of perception is defined as association. Imagery has created various patterns in affective and thinking processes from images. What makes imagination different from perception is that the image is revealed later when desired. Consciousness uses images during thinking. But thinking works through the perception of previous experiences, experience and existing data on the mental plate.

EXPRESSION OF ART HISTORY IN THE CONTEXT OF VISUAL LITERACY

Visual literacy is an important field of study along with traditional literacy (reading and writing skills). Visual literacy refers to understanding and interpreting visual materials (pictures, graphics, symbols, etc.) that people encounter in their daily lives (Image1). In Turkey, visual literacy has gained importance with the rapidly increasing use of technology and digitalization in recent years. As the number of visual materials that people encounter in daily life increases, the correct use and interpretation of these materials is becoming increasingly important. In Turkey, visual literacy education has started to take more place in universities, especially in recent years. In addition, non-governmental organizations are willing to allocate funds to save money and provide training in visual literacy. Visual literacy is an important field in many areas of life in Turkey, such as communication, marketing, advertising, media. The ability to correctly understand and execute people’s visual materials is critical to succeed in these sectors. In Turkey, visual literacy is an important resource along with traditional literacy and is becoming increasingly important. Efforts by educational institutions and civil society services are being made to increase people’s understanding and production of visual materials. (San, 1985). Allen, (2000), explains that “along with the developments in printing technologies, new techniques emerged to create visuals like twenty. Collage and photomontage techniques, which began to be used at the turn of the century, were combined with printmaking techniques, enabling different applications such as the combination of old and new images that were previously impossible to use together (p.176).

Thanks to television, advertising and the internet, the basic literacy of the 21st century will be visual. It is no longer enough to read and write text. Students must learn to process both words and pictures. They can move fluently between text and pictures, between literal and figurative words (Burmark, 2002).



Image 1, <https://grafiktasarim.fsm.edu.tr/GRAFIK-TASARIM--Ogrenci-Sergileri-2022--3-Ders-Sergisi>

According to Karaçam (2020), “visual literacy skills can provide students with the ability to interpret works of art, increase students’ ability to observe the environment, (Image 2) gain the power to interpret, analyze, and consciously criticize visual information obtained with technological tools. Considering that visual literacy levels affect critical thinking levels, it is very important that students’ visual literacy is developed” (p. 2).

In this sense, visual literacy includes a wide range of disciplines such as aesthetics, art design, art history, etc. It has the power to bring many different branches together on a common ground (Öncü, 2017: 69). Artistic expression style can serve as a common communication language between individuals and convey their ideas with concrete objects. The fact that the events desired to be explained with visuals since the early ages constitute important source data for researchers today can be the best example of the expressive power of visual culture (Chapman, 1992).

A student who learns the design, elements and principles of art history education terminology course content is able to express his/her feelings well by using the alphabet of visual literacy, as well as to analyze visual artworks better. Analyzing is the next step in art criticism, where design principles are used as a reference to determine the relationship between the visual elements in a work of art. (Image 3) In addition,

learning the design principles brings a more detailed awareness to the understanding of the beauty phenomenon in the natural and artificial environment. (Chapman, 1992).



Image 2, İstanbul modern, Şstanbulmodern.org.



Image 3, polkmuseumofart.org

An illustrated introduction is designed to familiarize educators with the concept of visual literacy and the classroom practices that help to teach it. It defines visual literacy, explains its purposes, and explores the use of pictures and cameras in literacy programs. Cameras are widely used for school programs. Visual literacy programs in some schools include a brief bibliography and a brief summary of research findings (Fransecky and Debes, 1972). Visual literacy can no longer rely solely on text-based materials, but must also include digital images and sounds. A number of higher education institutions seem to be lagging behind in incorporating visual literacy into their academic programs (Kanama, 2005).

Many graphic forms are available to enhance art history teaching and understanding. Organizers that combine embellishments and text to depict visual patterns of concepts and ideas, and organizational frames to promote thinking and learning (Tarquin and Walker, 1997, as cited in Stokes, 2002: 16). Frames help people visualize how ideas can be related to prior knowledge. Story maps that can be depicted as sub-ideas and information from other sources, vertical or horizontal flow maps, Venn diagrams that prove useful in analyzing similarities and differences between two or more concepts, and weaving frames that encourage reflection are examples of visual organizers of the whole and its parts. KWL frameworks can serve as a catalyst for the previous connection between what the learner wants to know and what they have learned, and the framework can be extended to address what the learner still wants to learn. For further exploration, feature analysis frameworks use a grid design to represent relationships so that concepts within a category are expressed in patterns (Stokes, 2002: 16). In the 21st century, with the possibilities of technology, a wider variety of alternative visuals are offered to students in art education. Individuals experience the world visually before they are able to speak (Berger, 2002).

The classroom framework of the school environment in traditional education is based on the understanding that all students have a range of writing and reading capacities and that limiting the act of argumentation to only one specific area reduces the opportunity for growth and development. Three types of argument are mentioned in the development of critical skills. Pragmatic, multimodal and literary provide a more complete environment for students to develop creative, critical language and discourse skills. The more these argument types and dispositions are experienced with students, the more effective they can be in developing communication and persuasion skills (Sutton, 1993: 74).

A study examining strategies for engaging children in visual literacy instruction in an experiment: Color, line, shape and texture concepts. Each program included the following components. 1 assessment of background knowledge 2 instruction on basic visual elements using pictures, photographs and children's book illustrations (Image 4) 3 evaluation of newly acquired knowledge 4 encouragement of critical and creative thinking and 5 hands-on activities culminating in projects that children could take home and ongoing VL (Visual Literacy) visual literacy discussions with their caregivers, each consisting of 40 minutes of work. The post-experiment evaluation showed that children's knowledge of key visual literacy elements and their derivatives improved significantly. Children's ability to describe and discuss visual artworks improved after the workshops. The studies are of interest among museum professionals and educational specialists who plan to continue using workshop methods for systematic visual literacy programming (Lopatovska and Volpe, 2017).



Image 4, <https://culture.pl/tr/article/cocuk-kitaplari-retro-illustrasyonlari>

The science of art history is to examine, interpret, make sense of and explain visual art products from the perspective of historical and cultural traditions. This action covers many different fields such as determining the historical, aesthetic and cultural values of artworks, trying to understand their internal historical development and investigating their characteristics on society and culture (Bilgin, 2010). Art history education is an education aimed at understanding how art has been practiced, positioned and interpreted throughout history. In this education, visual literacy is the skills and knowledge required to read and understand artistic pieces. Visual literacy is managed as the ability to analyze a work of art simply by seeing it. This skill helps to understand how symbols, colors, externality, wholeness and style come together in the artwork in any way (Saribaş,2020: 28). Visual literacy also helps us understand the philosophy underlying a work of art, the prerogatives of the creator, and other important details about the work. Art history education and visual literacy develop ways of understanding and interpreting works of art. These qualities provide a deeper understanding of the practices of change and practice throughout the history of production (Taşpınar, 2016: 341). It also helps them to develop a critical perspective towards works of art. Visual literacy in art history education is an important skill that helps students to understand and read artworks more carefully.

VARIOUS METHODS USED IN THE EXPRESSION OF WORKS OF ART

A more detailed look at some of the various methods used in the expression of works of art:

Description: Various aspects of a work of art, such as its content, form, technique and context, can be clearly explained. For example, the subject of a painting, the artist, the date it was painted, the techniques used and the effects of the painting on its time and culture can be explained (Aydoğmuş,2019).

Description: The visual elements of a work of art can be described in detail, such as its colors, lines, forms and composition. For example, detailed information can be given about the color palette of a painting, the lines used, the forms and composition of the figures (Image 5).

Interpretation: Various aspects of a work of art can be interpreted, such as its meaning, the artist's purpose, and the effects of the work on its time period and culture. For example, the meaning of a painting can be interpreted by considering various factors such as the artist's personal experiences, the social and political conditions and cultural values of the period(Özbek,1996).

Comparison A work of art can be compared with other works of art to examine their similarities and differences. For example, a painting can be compared with other paintings to give information about the techniques, themes and styles used.

Telling stories: By telling stories, artworks can help visitors learn about art history in a more engaging way. For example, the story of a painting can be told by considering a variety of factors, such as the artist's personal experiences, the social and political conditions of the time, and cultural values(Image 6) (Bilgin,2011).

Multimedia: Through the use of videos, audio, animations and other multimedia, artworks can help visitors learn about art history in a richer and more experiential way. For example, a video describing a painting can help visitors better see the details of the painting and better understand its meaning (Image 7) (Ak, 2013: 919).

These methods can help museums explain art history more effectively. The various methods used in museums to explain works of art can help visitors to better understand art history and learn about it in a more engaging way.



Image 5, SMM. <https://www.sakipsabancimuzesi.org>



Image 6, Görsel Hikaye anlatıcılığı: Kentin

Fısıldadıkları /sergiler-ve-etkinlikler/sergi/12

Pera Müzesi, <https://www.peramuzesi.org.tr/pera>

-ogrenme/atolye/hikaye-anlaticiligi

-kentin-fisildadiklari/4453



Image 7, http://www.emptykingdom.com/wp-content/uploads/2013/03/Candas-Sisman_Web5.jpg

Various activities can be organized in museums to help visitors gain visual literacy skills. These activities can help visitors understand and interpret works of art more deeply and express their own thoughts. Here are some suggestions for activities that can be organized for this purpose:

Art Workshops:

Give visitors the opportunity to create their own artworks by organizing practical workshops such as painting, drawing, mosaic making, etc. (Efland, 1990).

Organize special workshops in collaboration with artists.

Discussion Groups:

Organize small group discussions around specific artifacts or themes.

Guided discussions can help visitors evaluate the works from different perspectives.

Visual Analysis Tutorials:

Organize trainings for visitors to develop their ability to visually analyze an artwork.

Offer trainings supported by practical examples to help them understand basic art principles such as the use of color, composition, and perspective (Chang, 1986).

Art History Presentations:

Organize information presentations about specific periods, art movements or artists.

Give visitors the opportunity to evaluate the works in their historical and cultural context (Nelson and Schiff, 2010).

Conversations with the Artist:

Organize interactive conversations with artists or visits to their workshops, allowing visitors to understand the process of art creation.

Technology-Focused Events:

Offer interactive experiences using virtual reality (VR) or augmented reality (AR).

Provide visitors with more information about the artworks through audio guidance or mobile apps.

Performance Art Events:

Introduce visitors to different forms of art by organizing live performances or interactive art events (Antoniadou, 2014).

Activities for Children:

Organize special workshops and interactive games for children to help them develop their visual literacy skills.

These activities can strengthen visitors' visual literacy skills by giving them the opportunity to gain a deeper understanding of art and make personal connections.

LANGUAGE AND VISUAL ELEMENTS USED IN THE EXPRESSION OF WORKS OF ART

Language and visual elements used in the expression of works of art are the basic components of art. The expression of works of art is provided by the integrity created by these components coming together.

Language is one of the most important tools used in the expression of works of art. Artists express their feelings, thoughts and ideas through language. Language gives meaning to works of art and makes them more interesting (Kar,2021:50).

Visual elements are another important tool used in the expression of works of art. Artists use color, line, form, composition and other visual elements to give emotional and semantic depth to works of art. Visual elements help them express their artworks more effectively.

The language and visual elements used in the expression of works of art are shaped by the artists' own personal experiences, culture and the social and political conditions of their time. By using these elements, artists express their own worldviews and emotions. Works of art are therefore a reflection of the artists' own inner worlds (Çevik, vd., 2021).

The expression of works of art is an important part of art. The narration of artworks helps artworks to be better understood and more interesting.

THE USE OF VISUAL LITERACY SKILLS FOR MUSEUMS TO TELL ART HISTORY MORE EFFECTIVELY

Portable art objects, which are the main subject material of art history, decorated places such as palaces, churches, museums, art galleries, etc. in the 18th and 19th centuries. Later, the changing perception of art and social changes led to the preservation and exhibition of artworks in museums, which are the actual buildings of artworks (Girgin, 2013). Museums, which are opened to the public's education, aim to provide participants with more permanent information by making mental reasoning, establishing empathy and empathy (Cameron, 1982: 177). Museums contribute to the development of social, emotional, mental and physical skills of their visitors through their educational activities and develop their imagination and creativity (Erbay, 2017: 250). Semper (1990: 50, as cited in Buyurgan, 2019: 3) sees museums as an educational country fair. Museums allow people to explore and research through touch and inquiry and provide direct learning by providing unique opportunities for individuals to explore various mathematics, art, and

social science concepts. For this reason, educators can benefit from museums in every subject. In order for students to gain a certain accumulation and awareness in recognizing, protecting and transmitting cultural heritage to the next generations, activities prepared for the purpose with an interdisciplinary association taking into account the achievements of visual arts and social studies courses and museum visits are carried out. one study found that learning and raising awareness in students was stronger (Gögebakan and Buyurgan, 2013: 203). In general, the museum has an internal partnership with formal education in the region. Teaching visual literacy can augment skills learned in formal education outside museums. Today, museum educators train people as artists and art critics. Actively interacting with visitors as a historian, as an expert, responding immediately to their requests, perceptions and problems, and reacting instantaneously to them, shows that museum professionals can serve as excellent museum professionals. They can act as meditators between works of art and observers (Yuldosheva, 2022: 689).

The Museums Pedagogisches Zentrum (MPZ) in Germany is extremely important for Germans. This center offers guided tours, explanations, discussions and workshops to school students of different educational periods on specified dates. In these classes and workshops, imitation objects are given to individuals of all age groups and children are asked to design shapes with clay or dough. Thus, in line with the directives of the program coordinator, people are made interested in many disciplines such as archaeology, art history, etc. at a very young age. In European and American museums, starting from the Neolithic period, visual materials and models are presented (Yücel, 1999s 89). In other words, visual literacy trainings are offered to those interested starting from early childhood.

Museums are a process of acculturation based on various values, concepts and knowledge and using pedagogical methods to ensure the development of the visitor. This acculturation process is also an example of effective out-of-school education. Museums offer many alternatives for children to understand the concept of cultural heritage and are places where children can see real objects" (ICOFOM, 2010).

Visual literacy in museums involves museum visitors reading, understanding and interpreting visual materials: paintings, sculptures, documents, videos and other central objects. To practice visual literacy during a museum visit, the following steps can be followed:

1. Generally, it is necessary to observe the exhibits in detail. Learning about each artifact and reading the descriptions can also be done in this process.
2. It is also important to have information about the period in which the work was made, the artist and the circumstances of its creation. This information helps to exhibit and interpret the artworks.
3. Thinking about the symbols, colors and forms of the sources of the work is also important for visual literacy. These elements can express the story and emotional message the artifact wants to tell.
4. Participation in the activities and workshops offered by the museum, discussions about the artifacts and being open to other interpretations of the artifact are also fundamental to visual literacy.

For visual literacy activities in museums, it is necessary to study the narratives in detail, to know about the way the work was made, the artist and the period, to think about symbols and colors, and to interact with other explanations. Visual literacy in museums has a content that helps to evaluate the main purpose of museums, which is to exhibit works of culture and art.

Visual literacy allows people who visit a museum to make sense of the artifacts in the museum, to interpret and expand their own self-expression. Visual literacy helps the use of illustrations with the visual language of the pieces in museums. In museums, visual literacy is often supported by activities to help them make sense of narratives, past experiences, architectural practices and guided tours (Köse and Özbaş, 2022:55). These activities help them gain a deeper understanding by interacting with the artifacts' outcomes. Visual literacy in museums is an important tool for understanding interpretations of works of art and culture.

In general, visitors to museums should be clearly communicated that they will have more meaningful experiences in mythology, history, art, science. An analytical and structural approach to an art object can be used to learn more about criticism, aesthetics, art history, philosophy of art or many other disciplines through meaningful interaction with art objects, interactive tour guides and exhibitions in a museum setting. Developing visual literacy cannot be achieved through instructions. It can be fully realized by museum educators, which requires a set of analytical and structural skills (Yuldosheva, 2022: 689).

Some of the tasks of visual literacy in art history education in museums are to show visitors ways to learn about artifacts in the right way. In addition to these, some activities for visual literacy are carried out by

art historians working there (Özrili, 2023). To give examples of the activities carried out by art historians:

1. Art historians organize exhibitions and events: They can undertake tasks such as exhibiting collections in the museum or organizing special events (Artun,2016).
2. Art historians research and promote collections: They can research museum collections and come up with ways to convey them to the audience in the most accurate way (Çetin, vd., 2019).
3. Art historians are curators in terms of exhibition design: They can curate the museum's exhibitions and publications and prepare publications
4. Art historians provide educational services: Art historians can provide educational activities about the museum's collections and exhibitions.
5. Art historians discover and write about artifacts: They can research the history and significance of artifacts and write texts about them (Artun,2016).
6. Art historians can be consultants to museum work: They can work as consultants to provide information and guidance to museum visitors about artifacts.

With these tasks, art historians help to create a suitable activity ground before visual literacy. In terms of museum education, the qualifications of art historians may suggest that, in general, museums aim to promote art and culture to all members of society, to perpetuate the historical and cultural value of the past, to sustain the arts, and to inspire individuals with creative abilities. Art historians working in museums can also be involved in the museum's teaching programs, guide museum visitors, and help transfer information about works of art. Art historians are instrumental in the museum education program to witness the museum's collections and artworks up close and to help the public to comprehend and understand their knowledge about the artworks. During the museum education program, they can, for example, serve as a resource for the participants' artwork drawing activity and help them to better understand and evaluate the historical, cultural and aesthetic value of artworks. The museum is a simulation place that exhibits works of art and historical heritage and can help to understand the culture of these exhibited works. Art historians believe that it is important for museum education to provide a perspective on the science of art history and that this education offers the opportunity to better understand and evaluate art and culture through visual literacy (Özrili, 2023).

In museums, it is aimed to develop the ability of art history students how to approach the existing works, how to question and criticize. These artifacts are important in both learning and popularizing national and international cultures. In addition, it allows participants to develop their imaginative processing, imagination and creativity (Atagök, 1999).

There is a growing number of ideas that involve using museums to support children's education or school curricula in the context of an educational subject. Education in museums should allow children to express their dreams, hopes, what they know and what they think in permanent ways and methods. Establishing links between past and present life and developing suggestions for the present and future are important functions of museum education (İlhan, 2012: 19-20).

Museum education is the use of museum facilities for educational purposes. Museum education is defined as serving goals such as understanding oneself and other people in particular and in space, maintaining cultural heritage, associating the past, present and future in a meaningful way, understanding, protecting and preserving cultural assets and antiquities, recognizing one's own culture and different cultures with a versatile and tolerant approach, giving museums the quality of a living institution, and developing intercultural understanding and empathy (İlhan, 2012: 27).

In the 21st century, the main goal and purpose of museums is to design educational activities for participants with visually rich materials. Because museums are one of the leading out-of-school learning areas. Museums, which are the crossroads where civilizations intersect, have a position that allows the old and the new to be comprehended with concrete objects depicting human life (Atasoy, 1999: 17). In contemporary museums, visitors take an active role in the museum visit and have experiences. The catalog information of the artifacts is no longer sufficient to understand those objects. People with visual literacy knowledge have the opportunity to get to know the artifacts and objects in museums closely within the framework of educational programs prepared by museum educators.

Museums are defined as a forum that appeals to individuals of all ages and where learning situations of these individuals are provided, which is not static and ordinary, where individuals will benefit as a cultural

space, where all kinds of written and visual resources are utilized apart from the exhibition of a controversial and investigative learning, and where original thoughts and ideas are shared. It is defined as an artistic and cultural practice area that organizes activities together with the ongoing curricula given in schools, and provides communication between museum viewers, museum educators, museum educators, museologists and objects that are volt-ampere in the museum (San, 1998: 120).

Initially, the term visual literacy was used to refer to visual communication. Today, the term is used to refer to movies and electronic media. Educators and museum professionals utilize collections and fine arts to understand its content. The main purpose of museum education has been defined as developing visitors' ability to understand and appreciate original works of art and to transfer these experiences to other aspects of visitors' lives. However, applying our understanding of art is not a simple task and the experiences derived from objects in a museum collection need to be translated into everyday life. There are many reasons why achieving this goal may be more difficult than it seems. First, visual literacy is about realizing what to do when you encounter it. It is not enough to be informed by looking at an object or masterpieces in a museum setting. It is based on being able to comprehend art history, criticism and aesthetics with the understanding of fine arts. In this sense, visual literacy provides an advantage for understanding visuals. In addition, if a person does not have a deep knowledge of art or is not enthusiastic about art, they are not expected to leave museums satisfied. Many museum visitors engage in activities with structured and thematic materials and exhibition resources. In addition, it is noteworthy that visual literacy in museums is primarily a subject that requires a set of skills (Yuldosheva, 2022: 688).

Collections exhibited in museums contribute to the development of critical thinking skills about the past and the discipline of history by allowing students to see how the past is interpreted. Objects, artifacts or collections collected and exhibited in museums serve to preserve national identity, culture and memory, and to transmit historical and cultural heritage to new generations. Museum education, which started in America and later developed in England and Germany, has now turned into a branch of science (Yücel, 1999: 89). Regardless of the field, museums play an effective role in learning (Buyurgan, 2019: 3).

CONCLUSION

Visual literacy is a necessary artistic skill to contribute to the multifaceted process of art history education. Programs designed to explore works of art offer students, teachers, individuals from all sectors creative and critical skills as well as self-awareness and growth. The types of arguments used (pragmatic, multimodal, literary) are ways to explore areas of perception, interpretation and expression that are clearly linked to the Common Core Curriculum.

Museums provide their participants with a unique way of creating and persuading. Visual literacy refers to the ability of users to understand and interpret visual information and messages, think critically and communicate effectively. In museums, visual literacy plays an important role in the awareness of cultural values. There are some important points regarding the visual literacy effects of museums: Viewing and Understanding Works of Art: Museums are an important platform for exhibiting and preserving works of art and providing services to the public. They offer visitors a visual feast with works of art from different art movements, styles and techniques. The opportunity to directly see and examine the works of art exhibited in museums helps to improve the visual analysis of the examination. The final results show that citizens of all age groups enjoy participating in art education and leave the museums informed. New types of activities aimed at developing the capacity to create and reason are shaped by students' choices. The intention is to enable the teacher to better assess students' strengths and identify areas of needed development.

The history of art covers a wide period of time, from antiquity to the present day, and traces the art movements and stylistic boundaries that emerged in each period. While analyzing the aesthetic and visual characteristics of works of art, art history also considers the social, political, religious and cultural backgrounds of artists. In this way, it is possible to better understand architecture, the roles of society and history, ideologies, social changes and artistic innovations. Art history also plays an important role in preserving the history and significance of objects displayed in museums and art galleries, and providing information about the lives and work of artists. Visual literacy guides the skills and knowledge needed to read and understand artistic details. Visual literacy governs as the competence to analyze a work of art simply by seeing it. This skill helps to understand how symbols, colors, material properties, wholeness and style come together in works of art. A number of studies have emphasized the importance of using visual literacy to understand art history. Many researchers argue that visual literacy activities are a learning requirement and should be mainstreamed.

The aim of this study is to examine how important works of art history are interpreted and explained in museums in the context of visual literacy. It develops recommendations on how museums can use visual literacy skills to convey art history more effectively to visitors. Visual literacy helps artistic investigations to analyze works of art in more detail, to discover the main message underlying the main expression in the images and to interpret them with the universal language of art.

It is an important activity for museums to provide educational content and guidance services for the characteristics of visual literacy programs. Such programs can help museum participants to observe works of art in more detail and, in a way, recreate the work of art while interpreting it, making it more understandable. Thus, the museum experience results in a richer knowledge. In conclusion, this study reveals the importance and purpose of the relationship between art history and the concept of visual literacy in museums. Visual literacy contributes to a more comprehensive understanding and appreciation of works of art and aims to make the museum experience deeper and more immersive. The preservation of these important cultural heritage efforts and the increased focus of museums on visual literacy education can make valuable contributions to art history and museum practices.

References

- Allen, G. (2000). *Intertextuality (New Critical Idiom Series)*. Routledge.
- Antoniadou, A. (2014). Performance Art as Intervention in Everyday Life: Participation, the Public Sphere and the Production of Meaning. In *Seenography: Essays on the Meaning of Visuality in Performance Events* (pp. 159-176). Brill.
- Ausburn, L.J., & F. B. Ausburn (1978). *Visual Literacy: Background theory and practice*. Programmed Learning And Educational Technology.
- Atasoy, S. (1999). *Reflections from museology* (1th. ed.). Anka Publications.
- Berger, J. (2002). *Ways of seeing*. Metis Publications.
- Bozdik, N. (2019). *Visual arts teacher candidates visual literacy skills investigation*. (Publication No: 551359). [Master's Thesis, Adana Çukurova University Institute of Social Sciences]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Burmark, L. (2002). *Visual literacy: Learn to see, see to learn. supervision and curriculum development association*, 1703 N. Beauregard St.
- Buyurgan, S. (2017). How can we realize an efficient museum visit? *Journal of National Education* 46 (214), 317-343.
- Cameron, D. (1982). *Museum and public access: The glenbow approach*. The International of Museum management and Curatorship.
- Chang, S. K. (1986). Visual languages: A tutorial and survey. In *Interdisciplinary Workshop on Informatics and Psychology* (pp. 1-23). Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.
- Chapman, H. (1992). *ÉA world of images*. Davis Pub. Inc.
- Çakiroğlu, E. (2016). The importance of basic design education in the development of visual literacy, *International Journal of Social Research*, 9 (44), 897- 906.
- Debes, J. (1968). Some Foundations Of Visual Literacy, *Audio Visual Instruction*, 13, 961-964.
- Deary, I. J., Simonotto, E., Meyer, M., Marshall, A., Marshall, I., Goddard, N., & Wardlaw, J. M., (2004). The functional anatomy of inspection time: An eventrelated fMRI study. *NeuroImage* 22, 1466-1479.
- Efland, A.D (1990). *History of art education*. Teachers College Press.
- Fransecky, R. B., & Debes. J. L. (1972). *Visual literacy: A way to learn - a way to teach*. AECT Publications, Association for Educational Communication and Technology.
- Gemalmayan, Y. R. (2012). *The child's imagination and the Importance of visual language. 3rd national children and youth literature symposium book*. Ankara University Press House.
- Girgin, F. (2013). Space as the material of art in contemporary art. *Akdeniz Sanat*, 6 (11), 214-234.
- Göçer, A., & Tabak, G. (2013). Pre-service teachers' perceptions about visual literacy, *Adıyaman University Journal of Institute of Social Sciences Special Issue on Turkish Language Teaching*, 6(11), 517- 541.
- Göğebakan, Y., & Buyurgan, S. (2013). Associating visual arts and social studies courses in terms of realizing students' achievements related to recognizing and protecting cultural assets. *Firat University Journal of Social Sciences*, 23(1), 191-205.
- Heinich, R., Molenda, M., & Russel, J.D. (1989). *Instructional media and new technologies of instruction*. (Third Edition). Macmillan Publishing Company.
- Hortin, J. A. (1980). *Visual literacy and visual thinking*. Eric
- İşler, A. Ş. (2002). Visual literacy and visual literacy education today. *Uludağ University, Journal of Faculty of Education*, 15 (I), 153-161.
- Kanama, R. (2005). Visual literacy in higher education. *Journal of Educause Learning Initiative* 1 (1), 1-11.

- Karaçam, E. (2020). *Determination of the relationship between visual literacy level and critical thinking levels of students in secondary education institutions (Siverek district sample of Şanlıurfa province)*. (Publication No: 639990). [Master's thesis, Afyon Kocatepe University, Institute of Social Sciences]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Lopatovska, I., & Volpe, A. (2017). *Developing visual literacy programming for very young children*. Pratt Institute.
- Nelson, R. S., & Shiff, R. (Eds.). (2010). *Critical terms for art history*. University of Chicago Press.
- Öncü, Y. (2017). On visual literacy. *Marmara Journal of Communication*. (19), 64-77.
- Parsa, A. F. (2007). *Visual literacy*, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=248,0,0,0,1,0,0>
- Rice, D. (1989). Museums and visual literacy. *Journal of Aesthetic Education*, 23(4), 95-99.
- San, İ. (1985). *Art and education*. Ankara University Faculty of Educational Sciences Publications.
- Sanalan, V. A., & Sülün, A. T., Çoban, A. (2007). Visual literacy, *Journal of Erzincan Faculty of Education*, 9 (2), 35-49.
- Sutton, R.E. (1993). Visual literacy, creativity and the teaching of argument, learning disabilities: *A Contemporary Journal* 15(1), 67-84.
- Stokes, S. (2002). Visual literacy in teaching and learning: A literary perspective. *Electronic Journal for the Integration of Technology into Education*, 1 (1), 10-19.
- Yuldosheva, L. T. (2022). Implementation of visual literacy in a museum using the new models of pedagogy. *Academic Research in Educational Sciences*, 3(1), 686-690.
- Yenawine, P. (1997). *Thoughts on visual literacy*. VTS. Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts.
- Yücel, E. (1999). *Museology in Turkey*. Archeology and Art Publications.

PROTESTAN AHLAKTAN ENFANTİLİST ETOSA TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE REKLAMDA ÇOCUKLAŞMA: E-TİCARET SİTESİ REKLAMLARI ÜZERİNE BİR ANALİZ

Ar. Gör. İbrahim Kıcı

Süleyman Demirel Üniversitesi, İletişim Fakültesi

ibrahim.kicir@gmail.com

0000-0002-3346-4309

Özet

Üretim ve tüketim faaliyetlerinin içerdikleri anlam ve birbirleri karşısındaki denge, tarihsel süreç içerisinde dönüşüm geçirmiştir. Literatür içerisindeki genel kabul, tüketimin üretim karşısında önem kazandığı ve rasyonel bir eylem olmaktan uzaklaşarak sembolik ve göstergesel bir olgu haline geldiğidir. Bu dönüşüm içerisinde tüketim toplumu olarak da adlandırılan yeni dönemde toplumsal ilişkilere yön veren genel değerler sisteminin ne olduğu yoğun olarak sorgulanmıştır. Hayatın çeşitli alanlarında çocuklaşmaya dayanan infantilist etos, bu sorgulama karşısında elde edilen cevaplardan biridir ve erken kapitalizmin ruhu olarak kabul edilen Protestan ahlakın yerine çocukluğa dayanan yeni değerler sistemini oturtmaktadır. Bu çalışma, toplumsal ilişkilerin önemli bir yansıtıcısı olan reklamların infantilist etosu oluşturduğu kabul edilen hız, kolaylık, basitlik ve sorumluluktan kaçınma unsurlarını ne derece içerdiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. E-ticaret sitesi reklamlarına odaklanan çalışmada Trendyol ve Hepsiburada markalarının son iki yılda yayınlanan 85 reklamı içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Araştırma bulguları, infantilist etosu oluşturan unsurların reklamlarda çok yoğun bir şekilde kullanıldığını ve en çok kullanılan unsurların kolaylık ve hız olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Infantilist Etos, Çocuklaşma, Tüketim Kültürü, Reklam

CONSUMPTION CULTURE AND CHILDIFICATION IN ADVERTISING FROM THE PROTESTANT ETHIC TO INFANTILIST ETHOS: AN ANALYSIS ON E-COMMERCE SITE ADVERTISEMENTS

Abstract

The meaning and balance of production and consumption activities have undergone transformation throughout the historical process. The general consensus in the literature is that consumption has gained importance over production and has deviated from being a rational action to becoming a symbolic and indicative phenomenon. Within this transformation, the general values system that guides social relationships in the new era, also known as the consumer society, has been intensely questioned. Infantilist ethos, based on childification in various aspects of life, is one of the answers obtained in response to this questioning and establishes a new values system based on childhood in place of the Protestant ethic, which is considered the spirit of early capitalism. This study intends to show how ads, as a mirror of social relationships, involves infantilist ethos features like speed, easiness, simplicity and avoidance of responsibility. In the study focused on e-commerce website advertisements, 85 ads published by Turkey's two largest e-commerce sites Trendyol and Hepsiburada in the last two years were analyzed using content analysis method. The research findings indicate that elements constituting the infantilist ethos are heavily utilized in the advertisements and the most frequently used elements are convenience and speed.

Keywords: *Infantilist Ethos, Childification, Consumption Culture, Advertising*

Giriş

Kapitalizmi ve onun değerler sistemini tarihsel süreç içinde geçirdiği değişim ve dönüşümlerle ele alan çalışmaların birçoğunun üzerinde uzlaştığı nokta, tek bir kapitalizmden ve kapitalist değer sisteminden söz edilemeyeceğidir. Tarih boyunca ekonomik, toplumsal ve düşünsel anlamda meydana gelen değişiklikler, kapitalizmin de değişerek ve dönüşerek oluşan yeni şartlara adapte olmasına neden olmuştur (Murthy, 2001, s.48). Bu adaptasyon süreci o kadar başarıyla gerçekleşmiştir ki; kapitalizm bölgesel ve ülkesel farklılıklara başarılı bir biçimde entegre olmuş, aynı tarihsel zaman diliminde bile farklı tür kapitalizm kavramlarından söz etmek mümkün hale gelmiştir. Öyle ki, Heilbroner'e (1993, s.162) göre 21. yüzyıl, adeta ışığın prizmadan geçerek çeşitli renklere ayrılmasıyla oluşan gök kuşağı gibi bölünmüş kapitalizm anlayışlarından oluşan bir kapitalizm spektrumu çağıdır.

Erken kapitalizmi ortaya çıkaran tarihsel koşulların ne olduğu sorusu sorulduğunda akla ilk gelen elbette ki Max Weber ve onun Protestan ahlak anlayışı ile kapitalizmin ruhu üzerine yaptığı çalışmadır. Weber, Protestan ahlak anlayışı ve kapitalist zihniyet arasındaki benzerlikleri öne sürerek erken kapitalizmi ortaya çıkaran koşulları din eksenli bir bakış açısıyla analiz etmiştir. Ona göre Protestanlığın çileciliği, ertelenmiş haz ve tatmini, çok çalışmayı ve elde edilen kazancı har vurup harman savurmayarak tekrar üretim için kullanmayı yücelten ahlak anlayışı; sermaye birikimini sağlayarak kapitalizmin ortaya çıkışını besleyen bir faktör görevi görmüştür.

Kapitalist zihniyet ile birlikte üretim ve tüketim olguları arasındaki denge ve tüketimin ihtiva ettiği anlamın değişmesi, günümüz dünyasında geç kapitalizm ve tüketim toplumu gibi adlandırmalar yapılan yeni zihniyet yapısını besleyen bütünsel bir yeni ahlak anlayışının olup olmadığı ve eğer varsa hangi unsurlardan oluştuğu sorularını da beraberinde getirmiştir. Örneğin Toffler (2008), "Üçüncü Dalga" olarak isimlendirdiği bu dönemi; düşünen insan karşısında tüketen insan, Fordist üretim karşısında Post-Fordist üretim ve faydacı tüketimin karşısında sembolik tüketim kavramları ile ifade etmiştir. Frederic Jameson'a (1991) göre ise bu dönemi karakterize eden unsurlar medya, reklamlar, rekreasyon, pazarlama ve tükettimdir.

Tüm bu unsurlarla paralel olarak geç kapitalizm ve günümüz tüketim toplumunun karakteristiğini oluşturan ve adeta Weber'in çözümlemesinde erken kapitalizmin dayandığı Protestan ahlak gibi bu karakteristiğe ruh veren yeni etosun ne olduğunu sorgulayan Benjamin Barber (2007) için ise cevap, sistematik olarak yaşamın geneline baskın kılınan bir çocuklaşma sürecidir. Ona göre Protestanlığa tamamen zıt bir şekilde günümüz tüketim toplumuna anında tatmin, hız, kolaylık ve sorumluluktan kaçınma gibi çocuksuluğa özgü anahtar kavramlarla ifade edilebilecek yeni bir ahlak anlayışı hâkim olmakta ve "enfantilist etos" olarak adlandırılabilir bu yeni değerler sistemi; medyadan eğlence endüstrisine, sinemadan oyun parklarına, çalışma hayatından spor organizasyonlarına kadar oldukça geniş bir deneyim alanında teşvik edilmektedir.

Söz konusu teşvik sürecinde tüketim kalıplarının yaratılması, yayılması ve tüketim nesneleri ile imajların birleştirilmesi sürecinde birer göstergesel mekanizma (Anık, 2014) olarak hareket eden reklamların elbette ki bu süreçten bağımsız olarak değerlendirilmesi söz konusu değildir. İşte bu tespitten hareketle bu çalışma Barber (2007) tarafından öne sürülen enfantilist etosun reklamlar üzerindeki yansımalarını serimlemeyi amaçlamaktadır. Altının çizilmesi gerektiği düşünülen önemli bir nokta, bu çalışmanın reklam kurgusu içerisinde çocuksu kıyafetler, çocuk kullanımı veya çocuksu konuşma biçimleri gibi şekilsel unsurlar üzerine değil; reklam retoriğinde yer alan ve çocuklukla özdeşleştirilen anahtar kavramları ne derece içerdiği üzerine odaklandığıdır. Bu amaçla çalışmada öncelikle Weber'in ortaya koymuş olduğu erken kapitalizm ve Protestan ahlak ilişkisi açıklanmış ve Protestan ahlakı ikame eden bir değer sistemi olarak çocuklaşma olgusu detaylarıyla ele alınmıştır. Sonrasında ise reklamlarda söz konusu çocuklaşma unsurlarının ne derece yer bulduğunu ortaya koymak adına örneklem olarak ele alınan e-ticaret reklamları üzerinde bir içerik analizi gerçekleştirilmiştir.

1. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Kapitalizmin İtici Gücü Olarak Protestan Ahlak

Protestan ahlak, klasik sosyolojinin kurucularından kabul edilen Max Weber'in ileri sürdüğü temel fikirlerden biridir. Erken kapitalizm üzerine çalışan Marx gibi yazarlar, Batı Avrupa'yı derinden etkileyen Sanayi Devrimi'ni ekonomik temelli tezlerle açıklamaya çalışırken; Weber, temelde dinsel olmak üzere fikirlerin bu köklü değişiklik üzerindeki etkisini göstermeye çalışmıştır (Slattery, 2017, s.79). Ona göre Marksizm, ekonomik yapının dinsel içeriği tamamen veya büyük ölçüde etkilediği tezinden hareket ederek basitleştireci ve indirgemeci bir kuram geliştirmiştir. Oysa ekonomik- toplumsal ilişkilerin din üzerinde etkili olduğu gibi dinin de ekonomik ilişkiler üzerinde etkili olduğunun kabul edilmesi gerekmektedir (Freyer, 2015,

s.181).

Bu düşünceden hareketle Weber, geçmişteki ve günümüzdeki uygarlıklar ve dinler üzerine kapsamlı ve karşılaştırmalı bir analiz yaparak belirli dinlerin toplumsal ilerlemeyi teşvik etme veya en azından engellemeye yönünde bir etkide bulunurken, bazılarının ise sahip oldukları niteliklerle aksi yönde bir etki yaptığı sonucuna varmıştır (Slattery, 2017, s.80). Antik Çin ve Hint uygarlıkları endüstriyel kalkınma için gerekli olan ucuz emek, sermaye, icatlar ve geniş piyasalara sahip olmalarına rağmen kalkınmalarını sağlayamamışlardır. Benzer şekilde Sanayi Devrimi öncelikle tüm Batı Avrupa’da değil; İngiltere, Hollanda ve Almanya gibi Protestan kuzey ülkelerde gerçekleşmiştir. Weber’e (1961, s.355) göre endüstriyel kapitalizmin dayandığı zorunlu ve tamamlayıcı olmak üzere iki temel şart vardır. Burjuva sınıfının oluşması, kentleşme, sınai teknolojinin ve rasyonel hukukun gelişmesi ilk temel şart olan kapitalizmin tamamlayıcı şartlarını oluşturmaktadır. Tamamlayıcı şartlar kapitalizmin maddi vücudunu meydana getirdiklerinden dolayı gerekli; fakat tek başlarına yeterli değildirler. Vücuda canlılığını ve karakteristiğini veren ruh gibi kapitalizm de bir ruha ihtiyaç duymaktadır. Kuzey ülkelerinde meydana gelen değişime karakteristiğini veren ruh, diğer bir deyişle endüstriyel kapitalizmin ruhu ve ikinci temel şart ise Protestan ahlakıdır (Weber, 1985). “Protestanlığın iç-dünyacı asketizmi, bilmeden de olsa, ilk olarak kapitalist bir ahlak” üretmiştir (Weber, 2012, s.720).

Weber, bir kapitalist zihniyetin varlığından söz etmiştir. Bu kapitalist zihniyet ancak çevresindeki tüm insanları veya en azından büyük bir kısmını içine alabileceği biçimde yayıldığı zaman kapitalist sistem geçerlilik kazanır. Kapitalist zihniyetin temel öğelerinden ilkinin günlük ve dünyevi olan çalışma ve çabaların insanın asıl gücünü ve kuvvetini yöneltmesi gereken değerli bir konumda görülmesi; iktisadi kazanç ve dünyevi olanda başarılı olmaya önem verilmesi oluşturur. Bunun yanında akılsal (rasyonel) iş yapma biçimleri ise kapitalist zihniyetin diğer önemli öğesidir (Freyer, 2015, ss.184-185). Kapitalist sistemin rasyonelliği piyasa güçlerinin dolaşımına, ücret ve emek gibi üretim öğelerinin maliyet ve faydalarına, belirli bir yatırım miktarının olası getirilerine ve kâr güdüsüne dayanır. Weber, erken dönem Protestanlık üzerine yazılarında bu kapitalist zihniyet ile Protestan reformasyonundan sonra ortaya çıkan Calvinistlik, Luthercilik ve Methodistlik gibi Pürüten mezheplerin arasındaki güçlü benzerliklere dikkat çekmektedir. Bu benzerlikleri temel olarak şu şekilde maddelendirmek mümkündür (Slattery: 2017, ss.80-81):

- Yoksulluğu kurtuluşa giden yol olarak gören ve cennetin öteki dünyada olduğunu düşünen Katolikliğin tersine Pürütanizm, kişisel zenginliği Tanrının iyiliğinin bir göstergesi olarak görür. Bu görüşten hareketle Calvinistler, sıkı çalışarak zenginliklerini artırmış ve sahip oldukları sermayenin çarçur edilmeyerek kazancı artırma ve tanrıyı yüceltme aracı olarak tekrar yatırıma dönüştürülmesini sağlamışlardır. Katolik kilisenin lüks ve savurganlıklarının aksine Pürütanlar, idareli ve tutumlu davranmaya büyük önem vermiş ve her türlü hazzı reddetmişlerdir. Bu tasarruf arzusu, Sanayi Devrimi için gerekli olan yatırım ruhu işlevini sergilemiştir.
- Katoliklik, bireyi bütünün iyiliği için ikinci plana iterken Protestanlık çok daha bireyci ve demokratik bir görüşe sahip olmuştur. Katoliklerin aksine Protestanlar, papalığın ve rahiplerin otoritesini desteklememişler; bunun yerine bireysel kurtuluşu ve Tanrı ile aracısız iletişim kurmayı teşvik etmişlerdir.
- İnanç, ibadet ve hatta büyüye dayanan geleneksel dinlerin aksine Protestanlık, rasyonelliği temel almış, mantıktan yoksun ritüellere ve irrasyonel açıklamalara karşı çıkmıştır.
- Orta Çağ’da çalışma sadece mevcut yaşam gereksinimlerini karşılamak için zorunlu ve olumsuz bir olgu olarak görülürken Protestanlar için çalışma kurtuluşa giden yol, Tanrının kendilerine verdiği lütfun bir göstergesi olarak görülmüştür.

Görüldüğü üzere Weber, dinin sosyo-politik ve ekonomik ilişkilerle bağlantısını çözümlemeye çalışmış, kapitalizme dini bağlamda teorik temeller bulmaya yönelmiştir. Bunu yaparken de ekonomik bir sistem olan kapitalizmi, dini ve ahlaki bir sistem olan Protestanlıkla ilişkilendirerek açıklama çabası vermiştir (Kızılcı, 2017, s.368). Tezini doğrulamak için Kapitalizm ve Protestanlık arasındaki üç temel ilişkinin altını çizdiği söylenebilir (Aron, 2010, ss.378-79):

- İlk olarak Weber, toplumun ekonomik durumu ile Protestanlık arasında pozitif yönlü bir ilişki olduğunu öne sürmüş, bu yönde istatistiksel çözümlemelere girişmiştir. Özellikle Almanya’da Protestanların yoğun olarak yaşadığı bölgelerde Protestanların ekonomik olarak önemli yerlere sahip olduğunun altını çizmiştir.
- Weber’e göre aynı zamanda Protestanlığın yaygın olduğu ülkeler ile kapitalizmin başarılı bir gelişim izlediği ülkeler arasında pozitif bir ilişki vardır. Ona göre reformdan beri ekonomik olarak kalkınmış ülkelerin tamamı Protestan’dır. Buna karşın ekonomik olarak geri kalmış ülkelerin çoğu ise Katolik’tir.
- Son olarak Weber, tarihsel bir ilişkilendirme yapmaya girişmiş, Çin ve Hint uygarlıklarında pek çok kapitalist olgu oluşmasına rağmen endüstriyel kapitalizmin gelişmemiş olmasını Protestan ahlakı ile

ilişkilendirerek çözümlemiştir.

Weber, ayrıca kapitalist sistemin ortaya çıktığı ülkelerdeki bu yeni ekonomik sistemin iş liderleri, sermaye sahipleri, iş gücü ve teknik açıdan nitelikli çalışanlar gibi öncülerinin de ağırlıklı olarak Protestan olduklarını, insanların bu tür işleri seçmelerinde Protestanlığın önemli bir etken olduğunu, Katoliklik gibi diğer mezheplerin insanları bu tür işleri yürütmeye teşvik edecek fikir sistemlerini geliştirmediklerini ileri sürmüştür (Ritzer ve Stepnisky, 2014, s.31). Yoğunluklu olarak Protestanlardan oluşan nitelikli çalışanlar uzmanlaşma, iş bölümü, kitlesel üretimi destekleyen ve artıran iş ve örgütlenme pratiklerinin üretilmesine yardımcı olarak kapitalist üretim mantığının gelişmesini sağlamıştır (Slattery, 2017, s.85).

Özetlemek gerekirse Protestan ahlakın çok çalışmayı ve sadeliği vurgulayarak kişisel zevkleri reddeden, çilecilik anlayışı ile tüketimi değil tasarrufu öğütleyen, para kazanmayı ve kar etmeyi Tanrıyı yüceltmenin bir biçimi olarak gören ve elde edilen karın her türlü gösterişçi tüketimden uzak rasyonel bir biçimde tekrar yatırım aracı olarak kullanılmasının gerekli olduğunu öne süren değerler sistemi; Weber'e göre yüksek sermaye birikimi ve üretim alanındaki rasyonelleşmeyi sağlayarak endüstriyel kapitalizmin ortaya çıkmasında başat rol oynamıştır. Weber'in çalışmalarının daha çok üretim süreçleri ve sermaye üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda kapitalist sistemin diğer sac ayağını oluşturan tüketim üzerine çalışmalar arttığı gibi tüketimin kapitalizm açısından anlamı ve ifa ettiği rolde de değişiklikler meydana gelmiştir. Protestan ahlakın sonunun gelmesiyle birlikte kendisine ruh veren etik ve ahlaki bir kökten uzaklaşan kapitalizm (Bell, 1996; Friedman 2005), tüketimin başat unsur haline gelmesi ve tüketim toplumunun bir sonucu olarak baskın kültürel forma dönüşen enantilizm (çocuklaşma) ile kendine yeni bir etos edinmiştir (Barber, 2007; Bernardini, 2013).

1.1. Tüketim Kültürünün Yeni Etosu Olarak Enantilist Etos ve Çocuklaşma

2000'li yılların başından itibaren tüketimcilik ideolojisi, başta batı toplumları olmak üzere, dünya genelinde büyük bir patlama göstermiştir (Ritzer, 2005). 1976'da Daniel Bell'in "Cultural Contradictions of Capitalism" adlı eserinde yeni bir karşıt kültürel etik olarak bahsettiği ve yetişkinliğin ölçüsü olarak kabul edilen akıl ve özdenetim yerine akıldışıyla dayanan bu yeni tüketim ideolojisi Benjamin Barber (2007) tarafından "enantilist etos" olarak adlandırılmıştır.

Türkçede enantilizasyon veya çocuklaştırma gibi anlamlarla karşımıza çıkan "infantilization" kelimesi, İngilizcede küçük çocuk/ bebek anlamına gelen Latince kökenli "infant" kelimesinden türemiştir (Oxford Dictionary, 2023). Latince "infans", konuşamayan/konuşma yetisine sahip olmayan anlamlarındadır (Latinitium, 2023). Burada küçük çocuk ve bebeklere özgü henüz konuşmayı öğrenememiş olma durumunun İngilizcedeki karşılığı belirlediği görülmektedir. Psikolojik bir kavram olan "infantilism" ise yetişkinlik döneminde çocuklara özgü özelliklerin ve davranışların sürdürülmesi, devam etmesi anlamlarına gelmektedir (Oxford Dictionary, 2023b).

Etos (ethos) bir toplumun, kültürün veya çağın karakteristiği/ruhu anlamına gelmektedir. Bir toplumda bulunan dünya görüşlerinin ve hayat tarzlarının oluşturduğu kültürel ağ, bir yorumlama çerçevesidir (Stevenson vd., 2011, s.601). Barber (2007, s.7)'e göre içinde yaşadığımız çağın karakteristiğini ve ruhunu çocuklaştırmaya dayalı yeni bir etos oluşturmaktadır ve bu çocuklaştırma, kendiliğinden işleyen pasif bir süreci değil; piyasa, eğitim kurumları, pazarlama ve eğlence endüstrileri tarafından bilinçli ve amaçlı bir şekilde yürütülen çok daha sofistike bir süreci kapsamaktadır.

Barber (2007, s.81), 21. yüzyılın kültürünü tanımlamak üzere bir metafor olarak kullandığı "çocuklaştırma" kavramı ile çocuksu yaşam öğelerinin yetişkinler için bir model haline geldiği, pazarlama ve eğlenceye dayalı medya endüstrileri tarafından çocuksuluğa dayalı alışkanlıklar ve tercihler kümesinin yaşam tarzı ve tüketim kalıbı olarak pompalandığı bir olguyu ifade etmektedir. Diğer bir deyişle pazarlama, eğlence ve medya endüstrileri, önce çocuksu öğelerle donatılmış kültürel kodlar içeren yeni bir tüketim kalıbı oluşturmakta; sonrasında ise bu kalıba yönelik ürettiği metaların dolaşımını ve tüketimini sağlamaktadır. Günümüz bireyine ise, ebedi bir çocuksuluk içinde bitmek bilmeyen tüketim eyleminin ve hemen sahip olmanın verdiği hazzı yaşamak düşmektedir (Ritzer vd., 2005).

Geçmişte daha çok zorunlu ihtiyaçların giderilmesine yönelik bir anlam ifade eden tüketim olgusu, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüketim metalarının ve hizmetlerin daha geniş gruplar için erişilebilir hale gelmesiyle (Bocock, 2014, s.13) günümüzde zorunlu tüketime ek olarak psikolojik, sosyolojik ve göstergesel bir anlam kazanmış (Azizağaoğlu ve Altunışık, 2012, s.34), ortaya çıkan bu yeni tüketim olgusu sadece rasyonellik ve faydacılık ilkelerinin hakim olduğu bir süreç olmaktan çıkarak anlamları ve sembolleri de içerisinde alan bir niteliğe bürünmüştür (Bocock, 2014, s.13). Bu süreçte tüketiciler de tüketim edimi ile sadece zorunlu ihtiyaçlarını gideren aktörler olmaktan ziyade yaptıkları tüketim tercihleri ile hayat tarzlarına ilişkin semboller ve mesajlar üreten göstergesel bir kimliğe bürünmüşlerdir.

Günümüz toplumlarında genç veya çocuk olmak, gelişim sürecinin bir evresi olmaktan ziyade reklamları da içine alan medya sistemi tarafından yaratılan ve teşvik edilen bir yaşam tarzı seçimi haline gelmiştir (Bernardini, 2013, s.129). Postmodern dönemde klasik yetişkinlik göstergeleri olarak kabul edilen örgün eğitimin sona ermesi, ekonomik bağımsızlık ve düzenli bir iş, istikrarlı ilişkiler, aileden bağımsız yaşam, evlilik ve ebeveynlik gibi kavramlar aşınarak ve önemini yitirerek yaşam boyu süren bir çocuksuluk ön plana çıkmaya başlamıştır (Bernardini, 2013, ss.46-47). Barber (2007)'e göre Weber'in Protestan ahlak olarak adlandırdığı şey, o zamanın üretkenlik yanlısı girişimciliğini şekillendirmede ne kadar etkiliyse bu çocuksuluğa dayalı infantilist etos da bugünün tüketim kültürünü biçimlendirmede o kadar etkilidir.

Barber'e (2007, ss.1-3) göre Weber, yaptığı analizlerle sadece erken kapitalizmin gelişmesinde Protestanlığın teşvik edici gücünü açıklamakla kalmamış aynı zamanda kapitalizm ve kültür arasındaki önemli ilişkiyi de ortaya koymuştur. Ona göre toplumdaki çocuklaşma olgusu geç kapitalizmin kültürel sistemidir. Televizyondan film endüstrisine, bilgisayar oyunlarından edebi eserlere, tematik parklardan reklamlara kadar oldukça geniş bir kültürel ürün havuzu tarafından üretilmekte ve yayılmaktadır. Tüm bu kültürel havuz tarafından yayılan temel etos, tüketim toplumu tarafından mantığa karşı duygunun, muhakeme karşısında dürtünün, belirsizlik yerine belirginliğin, şüphe yerine dogmatizmin, bilgi yerine cehaletin, çalışmaya karşı eğlencenin, kelimelere karşı görselliğin, fıkırlara karşı imajların, mutluluğa karşı hazzın, uzun vadeli memnuniyet yerine anında tatminin, altırizm karşısında egoizmin, kamusal olana karşı özel olanın, toplumsallık karşısında narsisizmin, geçmiş ve geleceğe karşı şimdiki zamanın, topluluk yerine bireyin, erotik aşka karşı fiziksel cinselliğin yüceltildiği bir düalizm üzerine kuruludur (Barber, 2002, s.7).

Çocukluğun en temel karakteristik özelliklerinden biri, anında tatmin sağlamaya yönelik istek ve sabırsızlıktır. Infantilist etos temelli tüketim kültürü, çocuklara özgü bu sabırsızlık güdüsünü kullanarak yetişkin tüketiciye herhangi bir tüketim metasına gerçekten ihtiyacı olup olmadığını ya da ürünün fiyatını karşılayıp karşılayamayacağını sorgulamaya imkân vermeden sahip olma isteği aşılarda ve reklamların da etkisiyle tüketicinin çocukça bir şekilde anında tatmine yönelik davranışlar ortaya koymasına neden olmaktadır (Byrska, 2015, s.61). Bu süreç, kredi kartı gibi teknolojik yeniliklerle de pekiştirilmektedir. Kredi kartının şimdi al – sonra öde özelliği sayesinde bedel ödeme hissi geciktirilmekte, yine çocukluğa özgü bir nitelik olan geleceğe dair endişelenmeme/sorumluluktan kaçma isteği manipüle edilmektedir.

Tüketim toplumunun yeni etosunun infantilist etos olması, çocukların ihtiyaçlar arasında seçim yapma kabiliyetinden yoksun olmaları ve hemen tatmin edilmeyi beklemelerinden kaynaklanmaktadır (Byrska, 2015, s.62). Çocuklar günümüz kapitalizmi ve tüketim toplumu açısından hedonik davranışlara sahip olmaları, boş zamanın merkezi konumu, tasarruf yerine harcama isteği, duygusallık, egosantrizm ve dürtülerin oynadığı temel rol gibi sebeplerden dolayı ideal bir tüketici modeli sunmaktadır (Bernardini, 2013, s.134). Çocuksu eğilimlere sahip tüketiciler de tüketim odaklı reklam mesajlarına daha açık ve tüketime daha meyilli olduklarından pazar açısından istendik tüketici grubunu meydana getirmektedirler (Byrska, 2015, s.62).

Bernardini (2013)'ye göre tüketim alışkanlıkları içerisinde çocuksuluğun yetişkinler arasında yaygınlaştırılmasının sebebi üç madde şeklinde sıralanabilir:

- Çocuklar ve gençler arasında bir tüketim nesnesine olan ihtiyacın bilinçli bir şekilde değerlendirilme olasılığı daha düşük, tüketim mallarının fayda ve değerden öte eğlenceli ve gülünç yanları daha ön plandadır.
- Yetişkinlerinde bir zaman çocuk oldukları gerçeğinden hareketle çocukluk dönemlerine duydukları özlem ve nostalji duygusu pazarlamacılar için önemli bir stratejiyi oluşturmaktadır.
- Üçüncü sebep ise özellikle batı toplumlarındaki genç nüfus oranındaki sürekli azalış ve yaş ortalamasının artmasıyla çocuklara yönelik pazarın gittikçe azalması ve bunun bir şekilde ikame edilme gerekliliğidir.

Çocuklaşma olgusuna yönelik kanıtların izi popüler kültür içerisinde rahatlıkla sürülebilir. Haber bültenlerinin basit suç haberlerine verdiği ağırlığın giderek artması, siyaset dilinin basitleşerek içinin boşaltılması, bilgisayar ve rol yapma oyunlarının yetişkinler arasında giderek yaygınlaşması, her yıl en yüksek gişe yapan filmlerin büyük bir kısmını animasyon ve çocuksu komedilerin oluşturması, yetişkinlere ait kıyafetlerin (kot pantolon gibi) gençlerinkilerin kopyası haline gelmesi bu izlere başlıca örnekler olarak verilebilir (Bernardini, 2013, s.129). Benzer şekilde çocuklaşma olgusuna ve kendi yaşından kaçmaya yönelik en önemli kanıtlardan bir diğeri olarak ise yaşlanma karşıtı, yenileyici ve botoks kremi gibi kozmetik ürünlerinin satış oranlarının yüksekliliği gösterilebilir (Bernardini, 2013, s. 130).

Barber (2007, ss.196-197)'e göre infantilist etos, ikili karşıtlıklardan oluşan ve çocuksuluğa özgü üç temel karakteristik barındırmaktadır: Zorun karşısında kolay olan, karmaşık olanın karşısında basit olan ve yavaş olanın karşısında hızlı olan. Ona göre 21. yüzyılın yeni etosu kolaylık, hız ve basitlik üzerine kurulmuştur

ve toplumda karşılık bulması beklenen her türlü ürün ve fikir bu üç temel özelliği ihtiva etmelidir.

Zorun Karşısında Kolay Olan

Barber'e (2007, ss.202-205) göre kolayla zor olan arasındaki farklar yetişkinlikle çocukluk arasındaki sınıırı oluşturmakta, infantilist etos sistemi içerisinde tüm bileşenlerden adeta çocuklara özgü bir kolaylık teması yayılmakta, karmaşık olana istinaden kolay bir şekilde zevke, hazza ve mutluluğa ulaşmak temel amaç olarak ileri sürülmektedir. Ona göre bu durum temel olarak Jeremy Bentham'ın hazza dayalı faydacı etik anlayışına dayanmaktadır. Bilindiği üzere Bentham zevk ve zevk düzeyine ulaşmaktaki çaba arasında ayırım yapmadan hazzı en üst düzeye çıkarmak ve acıyı en düşük düzeyde tutmak üzerine bir mutluluk anlayışı inşa etmiştir. Barber'e göre çağımızın etosu olan infantilist etos öyle bir mutluluk anlayışı içerisinde en kolay yoldan mutluluğa erişme fikrini yüceltmekte; zoru cezalandırırken kolayı ödüllendirmektedir. Böyle bir anlayış zahmet ve çaba olmadan kazanç olmayacağını ileri süren Protestan ahlak anlayışının tamamen zıttıdır ve çaba olmadan kolay yoldan kazanç fikri etrafında şekillenmektedir. Günümüz tüketim kültürü içerisinde sıkça karşılaştığımız; egzersiz yapmadan kilo verme, teorik bilgi ve deneyim olmadan sayılarla piyano çalma, çaba ve öğrenme olmadan internet üzerinden diploma alma, yeterli egzersiz olmadan protein tozları ile vücut geliştirme, internet üzerinden alınan hizmetlerle ödev yapma hatta doktora tezi yazdırma, kitap okumak yerine daha kolay olan izleme eylemine yönelme bu türden bir fikrin en temel kanıtlarıdır ve genelinde egemen olan şey en basit şekilde ifade etmek gerekirse yetişkinlik karşısında çocukluğun kolay olduğudur (Barber, 2007, s.211).

Karmaşık Olanın Karşısında Basit Olan

Barber'e (2007, s.211) göre infantilist etosun dayandığı bir diğer ikili karşıtlık, karmaşık olana karşı basitliğin tercih edilmesidir. Ona göre günümüz tüketim toplumu yetişkinliğe özgü bir nitelik olan karmaşıklığın yerine çocuksu ve çocukluğa özgü bir basitliği teşvik etmekte; bireyin kimliğini bile "ne tüketiyorsan osun şeklinde" oldukça basit bir formülasyona indirgemektedir (Barber, 2007, s.214). Bu durum ise gündelik hayatın basitliğin egemenliğine girmesiyle sonuçlanmakta; basitçe hazırlanan "fastfood" yiyecekler, derinlikten uzak basit filmler, basitleştirilmiş bilgisayar oyunları, coşku dolu seyircilere dayanan basit sporlar bireyin hayatı içindeki ağırlığını artırmaktadır (Barber, 2007, ss.214-215). Ülkemizden örnek vermek gerekirse klasik edebi eserlerin sinemaya veya televizyona aktarılmış ve basitleştirilmiş versiyonlarının asıllarından daha çok ilgi görmesi bu duruma doğrular niteliktedir. Çoğu durumda sayfalarca metni okumaktansa video akışı içerisinde basitleştirilmiş dünyalara kendini kaptırmak daha cazip hale gelmekte, bu basitleştirilmiş versiyonlar popüler kültür, tüketim pratikleri ve reklamlar için oldukça zengin bir uygulama alanı oluşturmaktadır.

Yavaş Olanın Karşısında Hızlı Olan

Kolay olanın zor olana ve basit olanın karmaşık olana tercihi beraberinde hızlıyı yavaş olana tercih etmeyi de getirmektedir ve hız infantilist etosun teknolojiyen talep ettiği bir şeydir (Barber, 2007, s.227). Hızlı yemek, hızlı müzikler, hıza dayalı film kurguları, hızlı bilgisayarlar, hızın önemli olduğu atletizm gibi sporlar, nihai olarak hızı hedefleyen dijitalleşme süreçleri, anlık mesajlaşma uygulamaları, hız ve verimlilik üzerine kurulu çalışma sistemi, hızlı kredi paketleri, hızlı kahve dükkanları, hızlı kitaplar, çok hızlı bir şekilde değişen haberler üzerine kurulu medya sistemi infantilist etosun hızı teşvik eden uygulamalarının başında gelmektedir. Tüm bunlar Protestan ahlakın hazzın ve tatminin ertelenmesi üzerine kurulu düşünce tarzından tamamen farklı olarak hemen mutluluk ve hazza dayalı anlık tatmin isteği üzerine şekillenmiştir (Barber, 2007, ss.227-228). Barber'e (2007, s.239) göre hız, günümüz infantilist etosa dayalı tüketim toplumunda patolojik bir unsura dönüşmüş ve bu patolojik durum gündelik hayat içerisinde normalleştirilmiştir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Amacı

Literatür incelendiğinde günümüz tüketim toplumunda çocuklaşmanın baskın bir karakter olarak yeni bir infantilist etos anlayışı yarattığı görülmektedir. Reklamlar insanların toplumsal hayattaki deneyim ve davranışlarına değer ve anlamlar atfetmek için kullanabilecekleri sembolik bir kaynak işlevi görerek onları çevreleyen popüler kültür içerisinde hazır düşünce/duygu kalıpları ve yaşam biçimleri sunmaktadırlar (Hayward, 2012, s. 214). Yarattıkları göstergesel sistem ile kültürel havuz içerisindeki anlam kalıplarının (bu çalışmada infantilist etos) ürün ve markalarla bütünleşmesini ve teşvik edilmesini kolaylaştırmaktadırlar. Bu bağlamda infantilist etosun güçlü bir şekilde teşvik edilmesinde ve tüketim toplumunun bir davranış kalıbı olarak biçimlendirilmesinde pazarlama ve reklamcılık endüstrisinin önemli bir konuma sahip olduğu söylenebilir (Barber, 2007, s.132). Buradan hareketle bu çalışma literatürde erken kapitalizmin ruhu olarak

görülen Protestan ahlakın yerini aldığı öne sürülen çocuklaşma olgusuna dayalı enfantilist etosun reklamlarda ne ölçüde yer aldığını incelemeyi amaçlamaktadır.

2.2. Araştırma Evreni ve Örneklemi

Araştırma evrenini Türkiye'deki e-ticaret siteleri tarafından yayınlanan reklamlar oluşturmaktadır. Araştırmanın söz konusu evrende gerçekleştirilmesinin nedeni günümüzde çevrimiçi alışverişin tüketim davranışı içerisinde baskın bir karakter kazanmasıdır. Nitekim resmi verilere göre 2022 yılında Türkiye'deki e-ticaret hacmi %109 artışla 800,7 milyar TL olarak gerçekleşmiş, toplam satılan ürün adeti ise bir önceki yıla oranla %43 artış göstererek 4 milyar 787 milyon adede ulaşmıştır (Ticaret Bakanlığı, 2023). Araştırmada örneklem olarak ise Türkiye'nin en çok satış yapan iki e-ticaret sitesi olan Trendyol ve Hepsiburada'nın resmi Youtube hesaplarında yer alan Temmuz 2021-Temmuz 2023 tarihleri arasındaki son 2 yıllık süreçte yayınlanan 85 reklam alınmıştır.

2.3. Kategorilerin Oluşturulması ve Verilerin Analizi

Araştırma verilerinin elde edilmesi ve değerlendirilmesinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, herhangi bir yazılı veya görsel metin içerisindeki özellikleri nesnel ve sistematik bir şekilde tanımlamak ve çıkarımlarda bulunmak için kullanılan bir çözümleme tekniğidir (Stone vd, 1966, s.5). Bir diğer ifade ile; herhangi bir metindeki değişkenleri ölçmek için ortaya konulan sistematik, nesnel ve sayısal bir analizdir (Wimmer ve Dominic, 2000, ss.135-136). İçerik analizinde temel amacı elde edilen verilerdeki ilgili kavram ve ilişkileri serimleyecek bir çatının ortaya konulması oluşturmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.259).

Araştırma amacına uygun olarak çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli, mevcut bir durumu değiştirmeye çalışmadan var olduğu şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır (Karasar, 1998, s.77). Araştırma kapsamında içerik analizi ile analiz edilen birimleri Youtube reklamlarındaki sözel unsurlar oluşturmaktadır. Birimler analiz edilirken kullanılan kategorilerin belirlenmesine ise temel olarak Barber (2007) tarafından enfantilist etosun üç temel karakteristiği olarak öne sürülen *hız*, *basitlik* ve *kolaylık* alınmıştır. Bu üç kategoriye literatürde enfantilist etos ve çocuklaşma ile sıklıkla ilişkilendirilen (Ritzer vd., 2005; Byrska, 2015) *sorumluluktan kaçınma* kategorisi eklenmiştir. Böylece nihai olarak dört kategoriden oluşan bir kodlama cetveli oluşturulmuştur.

Örneklem kapsamındaki reklamların analiz edilmesinde nitel ve karma araştırma programlarından MAXQDA 2022 paket programı kullanılmıştır. Analize konu olan tüm reklam metinlerinin programa girişi yapılmış, sonrasında kodlamalar gerçekleştirilerek metinler üzerindeki analizler program vasıtasıyla yapılmıştır. Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak amacıyla konu hakkında uzman başka bir akademisyenden metinleri ikinci kez kodlanması istenmiş; sonrasında her iki kodlama birbiriyle karşılaştırılarak üzerinde ortak mutabakat sağlanan nihai kodlamaya ulaşılmıştır.

2.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmanın ilk sınırlılığını çocuklaşma ve reklam ilişkisini e-ticaret sitesi reklamları ile ele alması oluşturmaktadır. Bununla bağlantılı olarak örneklem seçimi de Türkiye'nin en çok satış yapan ilk iki e-ticaret sitesi olan Hepsiburada ve Trendyol reklamları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın söz konusu markaların resmi Youtube hesaplarındaki reklamları ele alması ve tarih aralığı olarak son iki yılda yayınlanan reklamları incelemesi ise diğer bir sınırlılığı oluşturmaktadır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Reklamlara Yönelik Tanımlayıcı Veriler

Çalışma kapsamında üzerinde analiz gerçekleştirilen toplam reklam sayısı 85'tir. Söz konusu reklamlar Temmuz 2021-Temmuz 2023 tarihleri arasında söz konusu markaların resmi Youtube hesaplarından yayınlanan reklamları kapsamaktadır. Reklamlar seçilirken markalarca yayınlanan özel gün kutlamaları, sosyal sorumluluk kampanyaları, ürün tanıtım videoları, yemek tarifleri, röportajlar gibi içerikler kapsam dışı bırakılarak sadece ticari mesaj içeren reklam videoları analiz edilmiştir. Reklamların markaya göre dağılımları incelendiğinde 48 reklamla Hepsiburada reklamları toplam reklamların %56,47'sini; 37 reklamla Trendyol reklamları ise toplam reklamların %43,53'ünü oluşturmaktadır.

Tablo 1. Analiz Edilen Reklamların Tanımlayıcı Verileri

E-ticaret Sitesi	Frekans	Yüzde
Trendyol	37	43,53
Hepsiburada	48	56,47
TOPLAM	85	100,00

3.2. Reklamlarda Kullanılan Çocuksu Unsurlara Yönelik Bulgular

Analiz edilen 85 reklamda çocuklaşma olgusuna yönelik bulgular incelendiğinde dikkat çeken ilk tespit, analize konu olan reklamların %74,1'inin çocuklaşmaya yönelik en az bir öğeyi içerdiğidir. Başka bir ifadeyle, reklamların yaklaşık üçte biri çocuklaşmaya yönelik içerik unsurları barındırmaktadır. E-ticaret sitesi bazlı kırılıma bakıldığında ise Hepsiburada reklamları için bu oran %77,1; Trendyol reklamlarında ise 70,3'tür. Buradan Hepsiburada'nın reklamlarında çocuklukla karakterize edilen hız, basitlik, kolaylık ve sorumluluktan kaçınma öğelerinden en az birine daha çok yer verdiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Reklamlarda çocuksu unsurların öğe bazlı dağılımı incelendiğinde en çok kullanılan unsurun %40 oranıyla "kolaylık" olduğu görülmektedir. Bir diğer ifade ile söz konusu reklamlar en çok çocuklulukla ilişkilendirilen kolaylık temalı mesajlar vermektedir. Reklamda en çok kullanılan ikinci çocuksu unsuru ise %37,6 ile "hız" oluşturmakta, onu %18,8 ile "sorumluluktan kaçınma", %8,2 ile "basitlik" unsuru takip etmektedir. Buradan aynı zamanda e-ticaret sitelerinin fiziksel mağazalarda gerçekleşen alışverişe kıyasla çevrimiçi alışverişin kolaylık boyutunu vurguladıkları; kendileri için bir handikap olarak görülebilecek kargo teslim süresi gibi tüketicilerde bekleme durumuna yol açacak süreçlerin kısılğına ve hızına vurgu yaptıkları sonucuna ulaşılmaktadır. Reklamlarda %18'8 ile yer alan sorumluluktan kaçınma öğesinin kullanımı ise infantilist etosu Protestan ahlaktan ayıran en önemli kriterlerden biri olan "anında tatmin - gecikmiş bedel" olgusu ile örtüşmektedir. Söz konusu reklamlarda alışveriş deneyiminin hiçbir zorluk içermeden oldukça kolay ve hızlı bir şekilde gerçekleştirilerek anında tatminin oluşturulacağı, fakat şimdi al sonra öde gibi kampanyalarla yetişkinliğe özgü bir davranış olan eylemin sorumluluğu ile yüzleşme olgusunun geciktirileceği çocuksu bir alışveriş deneyiminin teşvik edildiği görülmektedir.

Tablo 2. Analiz Edilen Reklamlardaki Çocuksu Unsurlarının Dağılımı

	Trendyol	Hepsiburada	Toplam
Kolaylık	48,60%	33,30%	40,00%
Hız	54,10%	25,00%	37,60%
Sorumluluktan Kaçınma	0%	33,30%	18,80%
Basitlik	2,70%	12,50%	8,20%
En Az Bir Öğeyi İçeren Reklamlar	70,3%	77,1%	74,1%

Reklamlarda kullanılan çocuksu unsurların e-ticaret sitesi bazında farklılık gösterdiği görülmektedir. Buna göre kolaylık unsuru %48,6 oranıyla en çok Trendyol reklamlarında; benzer şekilde hız olgusu %54,10 oranıyla en çok Trendyol reklamlarında, sorumluluktan kaçınma %33,8 oranıyla en çok Hepsiburada reklamlarında ve basitlik %12,5 oranıyla en çok Hepsiburada reklamlarında vurgulanmaktadır. Trendyol reklamlarının en çok vurguladığı iki öğe kolaylık ve hız iken Hepsiburada reklamları en çok kolaylık ve sorumluluktan kaçınma unsurlarını içermektedir. Trendyol reklamlarında sorumluluktan kaçınma olgusuyla ilişkili bir içeriğe rastlanmamıştır.

Araştırma kapsamında bir diğer analizi reklamlardaki çocuksu unsurların birbirleri ile kullanımlarına yönelik istatistikler oluşturmaktadır. Buna göre reklamlarda en çok hız ve kolaylık unsurlarının birlikte kullanıldığı görülmektedir. En çok birlikte kullanılan diğer ikiliyi kolaylık ve basitlik unsurları oluşturmakta; onu sırasıyla sorumluluktan kaçınma ve kolaylık, basitlik ve hız, sorumluluktan kaçınma ve hız unsurlarının kullanımı izlemektedir.

Tablo 3. Reklamlarda Kullanılan Çocuksu Unsurlara Yönelik Kod İlişkileri Matrisi

Kod Sistemi	Basitlik	Kolaylık	Hız	Sorumluluktan Kaçınma	TOPLAM
Basitlik	0	7	2	1	10
Kolaylık	7	0	15	3	25
Hız	2	15	0	2	19
Sorumluluktan Kaçınma	1	3	2	0	6
TOPLAM	10	25	19	6	60

Araştırma kapsamında reklamlarda çocuklaşma unsurlarıyla bağlantılı olabilecek sözcüklere yönelik de bir içerik analizi gerçekleştirilmiş; *hız*, *kolaylık*, *basitlik* ve *sorumluluktan kaçınma* unsurları ile ilişkili sözcükler üzerinde frekans analizi uygulanmıştır. Buna göre tüketim eylemini ve tüketim deneyimini hız boyutuyla vurgulamak için en çok kullanılan sözcükler şimdi, hızlı, kaçırma, hemen, hadi, hızlı, hızlıca gibi sözcüklerdir. Kolaylık unsuru en çok kapıda, hazır, gelsin, kapınıza, kolay, kolayı, gibi sözcüklerle vurgulanırken sorumluluktan kaçınma ögesi kapsamında ise şubatta öde, taksitle, sonra, gibi sözcükler kullanılmaktadır.

Kelime	Frekans	Kelimenin Geçtiği Reklam Frekansı	Kelimenin Geçtiği Reklam Yüzdesi
şimdi	23	18	21,18
hızlı	20	15	17,65
kaçırma	10	10	11,76
yarın	12	9	10,59
(yarın) kapıda	14	8	9,41
hemen	14	7	8,24
Şubatta (öde)	10	7	8,24
hadi	6	6	7,06
hazır	7	5	5,88
(sana)gelsin	6	5	5,88
kapınıza (gelsin)	4	4	4,71
kolay	4	4	4,71
kolayı	4	4	4,71
taksitle	4	4	4,71
sonra	11	3	3,53
Ocakta (öde)	6	3	3,53
taksit	4	3	3,53
fırsat	3	3	3,53
hızla	3	3	3,53
hızlıca	3	3	3,53

Sonuç

Weber'in erken kapitalizm üzerine yaptığı çalışmalardan itibaren üretim ve tüketim ilişkilerinin radikal bir değişim geçirdiği, su götürmez bir gerçeği oluşturmaktadır. Bu süreçte özellikle tüketim ediminin kazandığı önem ve göstergesel boyut, günümüz toplumsal sistemini açıklamak üzere farklı isimlendirmeler

yapılsa da tüm çalışmaların merkezinde yer almaktadır. Bu çalışmalar içerisinde Barber'in (2007) çocuklaşma olgusu üzerinden güncel ekonomik ve toplumsal ilişkileri açıklamaya çalışan bakış açısının oldukça özgün ve kapsamlı bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Nitekim Barber (2007), söz konusu çalışmasında gündelik hayatı kapsayan oldukça fazla sayıda deneyim alanında çocuklaşma unsurunun izlerini sürmüş, ve çocuklaşma üzerine kurulu bu yeni değerler sistemini yeni bir toplumsal ahlak anlayışı olarak kurgulayarak "enfantilist etos" olarak adlandırmıştır.

McLuhan, reklamları modern insanın mağara sanatı olarak adlandırmıştır (Richards ve Curran, 2002, s. 63). Eğer reklamlar, belirli bir zamanda yaşamını sürdüren insanlar ve toplumun ortaya koyduğu tüm üretim faaliyetleri hakkında bu derece bir bilgi verme ve toplumsal ilişkileri yansıtmaya becerisine sahipse Barber (2007)'in vurguladığı yeni çocuksu etosun reklamlara tezahür etmesi kaçınılmaz bir sonucu oluşturmaktadır. Böyle bir ön kabulden hareketle bu çalışma, enfantilist etosu oluşturan temel unsurların reklamlarda ne derece yer bulduğunu çözümlemeyi amaçlamıştır. Günümüzde tüketim davranışının çok hızlı bir şekilde çevrimiçi mecralara kaydığı ve reklamcılık endüstrisi içerisinde bu mecralara yönelik hazırlanan reklamların ağırlığının her geçen gün arttığı göz önünde bulundurularak e-ticaret sitesi reklamlarının böyle bir çözümleme için oldukça verimli bir malzeme olacağı düşünülmüştür.

Araştırma bulguları genel olarak değerlendirildiğinde hız, kolaylık, basitlik ve sorumluluktan kaçınmaktan oluşan enfantilist etos unsurlarının reklam içeriklerinde oldukça yoğun bir şekilde kullanıldığı sonucuyla karşılaşılmaktadır. İçerik analizi yapılan reklamların %74'ü adı geçen unsurların en az birini içermektedir. Bir diğer ifade ile analiz edilen reklamların neredeyse dörtte üçü çocuklaşmaya yönelik en az bir unsur içermektedir. Oldukça yüksek bir orana denk düşen bu sonuç, reklamların enfantilist etosu teşvik etmekte oldukça önemli bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Mesele daha geniş bir bakış açısıyla ele alındığında ve reklamların toplumsal ilişkileri yansıtmaya becerisi ile birlikte değerlendirildiğinde bu sonuç, Barber'in (2007) günümüz toplumunu çözümleyen ortaya attığı çocuklaşma tezini de destekler niteliktedir.

Araştırma bu türden bir durum analizi ortaya koymaya ek olarak hangi çocuklaşma unsurlarının daha yoğun bir şekilde kullanıldığına yönelik de bulgular içermektedir. Buna göre reklamlarda en çok vurgulanan iki unsur kolaylık ve hızdır. Weber'in Protestan ahlak çözümlemesine geri dönerek çilecilik üzerine yaptığı vurgu düşünüldüğünde kolaylık unsurunun bu derece yoğun kullanımı Barber'in (2007) öne sürdüğü zıtlığı destekler niteliktedir. Günümüz tüketicisi adeta çocuksu bir düşünce yapısıyla her şeyin kolay bir şekilde gerçekleşmesini beklemekte ve reklamlar da tüketiciye bu beklentiye uygun bir retorik sunmaktadır. Benzer şekilde anında tatminle ilişkili hız unsuru da reklam içeriğinde yoğun bir biçimde vurgulanmaktadır. Bu durum hızın Protestan ahlakın hazzın ve mutluluğun ertelenmesi düşüncesiyle zıt bir biçimde tüketim edimi ve reklam içeriğinde yer bulduğunu göstermektedir. Araştırma bulgularına göre reklamlarda sorumluluktan kaçınma ve özellikle basitlik unsurunun kullanımı diğer iki unsura göre daha azdır.

Özetlemek gerekirse araştırma bulguları bütünsel anlamda hem Barber (2007)'in öne sürdüğü enfantilist etos tespitini doğrulamakta hem de reklamlarda yoğun bir biçimde kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle bu çalışma, konuya yönelik genel bir durum analizi ortaya koyması açısından değerli görülmektedir. Araştırmanın sınırlılıkları düşünüldüğünde ilerleyen çalışmalarda farklı sektörlerden daha fazla sayıda reklamla bulgular test edilebilir. Aynı zamanda söz konusu unsurların tüketiciler üzerindeki yansımalarını ölçmek adına çeşitli araştırmalar yapılabilir.

Kaynakça

- Anık, C. (2014). İletişim Sosyolojisi Kuramsal Temeller.Der'in Yayınları.
- Aron, R. (2010). Sosyolojik Düşüncenin Evreleri (K. Alemdar, Çev.). Kırmızı Yayınları.
- Azizağaoğlu, A., & Altunışık, R. (2012). Postmodernizm, sembolik tüketim ve marka. Tüketici ve Tüketim Araştırmaları Dergisi, 4(2), 33-50.
- Barber, B.R. (2007). How Markets Corrupt Children, Infantilize Adults, and Swallow Citizens Whole. W. W. Norton & Company.
- Bell, D. (1976). The Cultural Contradictions of Capitalism. Basic Books.
- Bernardini, J. (2013). The Role of Marketing in The Infantilization of The Postmodern Adult. Fast Capitalism, 10(1), 1-12.
- Bocock, R. (2014). Tüketim. (İ. Kutluk, Çev.). Dost Yayınları.
- Byrska, J. M. (2015). The promotion of infantilism ethos in consumer society. Ethics & Bioethics (in Central Europe), 5(1-2), 59-66.
- Freyer, H. (2015). Sosyoloji Kuramları Tarihi (T. Çağatay, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Friedman, L. 2005. The World is Flat: a Brief History of the Twenty-first Century. Ferrar
- Hayward, K. (2012). Pantomime justice: A cultural criminological analysis of 'life stage dissolution'. Crime, Media, Culture, 8(2), 213-229.
- Heilbroner, R. (1993). Twenty-first Century Capitalism. Random House.
- Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press.
- Karasar, N. (1998). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel Yayın Dağıtım.
- Kızılcılık, S. (2017). Sosyoloji Tarihi 4. Anı Yayıncılık.
- Latinitum. (2023, Aug 3). <https://latinitum.com/latin-dictionaries/?t=sh13486,sh13485>
- Murthy, K. K. (2001). Management Philosophy for the New Millennium. Allied Publishers.
- Oxford Dictionary. (2023, Aug 3). <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=infant>
- Oxford Dictionary. (2023b, Aug 3). <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=infantilism>
- Richards, J. I. ve C. M. Curran (2002) "Oracles on Advertising: Searching for a Definition". Journal of Advertising, Vol. 31(2), 63-77.
- Ritzer, G. (2005). Enchanting a Dischanted World: Revolutionizing the Means of Consumption. Pine Forge Press.
- Ritzer, G., Stepnisky, J., & Lemich, J. (2005). The" magical" world of consumption: Transforming nothing into something. Berkeley journal of sociology, 49, 117-136.
- Ritzer, S. & Stepnisky, J. (2014). Sosyoloji Kuramları (H. Hülür, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Slattery, M. (2017). Sosyolojide Temel Fikirler (Ü. Tatlıcan ve G. Demiriz, Çev.). Sentez Yayıncılık.
- Stevenson, J. L., Harp, B., & Gernsbacher, M. A. (2011). Infantilizing Autism. Disability Studies Quarterly: DSQ, 31(3).
- Stone, P.J., Dunphy, D.C., Smith, M.S., & Ogilvie D.M. (1966). The General Inquirer: A Computer Aproach to Content Anaylsis. MIT Press.
- Ticaret Bakanlığı, (2023, 3 Haziran). <https://www.eticaret.gov.tr/dnnqthgzvawtdxraybsaactymawm/content/FileManager/Dosyalar/2022%20yılı%20E-Ticaret%20Bülteni%20v2.pdf>
- Toffler, A. (2008). Üçüncü Dalga (S. Yeniçeri, Çev.). Koridor Yayınları.
- Weber, M. (1961). General Economic History. Collier Macmillian.
- Weber, M. (1985). Protestan Ahlâk ve Kapitalizmin Ruhu (Z. Aruoba Çev.). Hil Yayınları.
- Weber, M. (2012). Ekonomi ve Toplum, Cilt 1.Yarın Yayınları.

Wimmer, D.D. & Dominick, J.R. (2000). Mass Media Research: An Indroduction.Wadsworth Publishing Company.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.

SİNEMA VE İDEOLOJİ: DOĞULU KATİLE BATILI PERSPEKTİFTEN BAKMAK

Doç. Mustafa C. Sadakaoğlu

Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
msadakoglu@gmail.com
0000-0002-4359-4828

Özet

İnsanlık tarihinde işgal ettiği yer kadar eski olmasa da şiddet olgusunun sinema dâhilinde kapladığı yer oldukça eskilere dayanmaktadır. Buna göre, bir yandan şiddet hikâyeleri sinemayı beslerken; diğer yandan anaakım hemen her sinema filminde şiddetin öznesi yürürlükteki kanunlar, dini kurallar ya da ahlaki normlar tarafından mahkûm edilmektedir. Bu minvalde Robert Cullen tarafından kaleme alınan The Killer Department (1993) adlı romanda Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) 'nin son yıllarına denk gelen kronolojide canice cinayetler işleyen bir seri katilin hikâye edilmesi oldukça ilgi çekmiştir. Bu nedenle çalışmanın araştırma evreninde Cullen'in hikâyesinden esinlenen Yurttaş X (1995), Evilenko (2004) ve Child 44 (2015) adlı sinema filmleri bulunmaktadır. Bahse konu filmlerin bir diğer ortak özelliği tümünün batılı yapım şirketleri tarafından sinemaya uyarlanmış olmasıdır. Diğer yandan Andrei R. Chikatilo adındaki seri katil tarafından işlenen cinayetlerin hikâye edildiği Citizen X (1995) adlı sinema filmi, doğulu bir katile batılı perspektiften yaklaşılması ve soğuk savaş retoriği çerçevesinde kurgulanan dramatik anlatısı nedeniyle sinema ile ideoloji arasındaki ilişkiye göndermeler yapmaktadır. Filmin dramatik anlatısına hâkim bakış açısı tarafından şiddetin kaynağına ilişkin yapılan batılı tarifler nedeniyle Sovyet ideolojisinin mahkûm edildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, ideoloji, rasyonalite, suç ve suçlu.

CINEMA AND IDEOLOGY: LOOKING AT THE EASTERN MURDERER FROM A WESTERN PERSPECTIVE

ABSTRACT

*Although it is not as old as the place it occupies in human history, the place that the phenomenon of violence occupies in cinema dates back to ancient times. Accordingly, while violent stories feed the cinema; On the other hand, in almost every mainstream movie, the subject of violence is condemned by the applicable laws, religious rules or moral norms. In this regard, the story of a serial killer who committed brutal murders in the chronology of the last years of the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) in the novel *The Killer Department* (1993), written by Robert Cullen, attracted a lot of attention. For this reason, the research universe of the study includes the movies *Citizen X* (1995), *Evilenko* (2004) and *Child 44* (2015), which are inspired by Cullen's story. Another common feature of the films in question is that they were all adapted to cinema by western production companies. On the other hand *Citizen X* (1995), which tells the story of the murders committed by a serial killer named Andrei R. Chikatilo, makes references to the relationship between cinema and ideology due to its approach to an eastern killer from a western perspective and its dramatic narrative constructed within the framework of cold war rhetoric. Because the western descriptions featured in the film regarding the source of violence reveal the relationship between cinema and ideology, and the Soviet ideology is indirectly condemned due to the dominant perspective in the dramatic narrative of the film. It has been determined that the dominant perspective in the dramatic narrative of the film condemned the Soviet ideology due to western definitions regarding the source of violence.*

Key Words: Cinema, ideology, rationality, crime and criminal.

GİRİŞ

İnsanlık tarihinde işgal ettiği yer kadar eski olmasa da, şiddet olgusunun sinema dâhilinde kapladığı alan oldukça eskilere dayanmaktadır. Buna göre bir yandan şiddet hikâyeleri sinemayı beslerken; diğer yandan anaakım hemen her sinema filminde şiddetin öznesi olarak gösterilen kimse ya da kimseler yürürlükteki kanun, dini kurallar ya da ahlaki normlar nezdinde mahkûm edilmektedir. Bu minvalde Robert Cullen tarafından yayınlanan *The Killer Department* (1993) adlı kitapta Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)'nin son yıllarına denk gelen kronolojide canice cinayetler işleyen bir seri katilin hikâye edilmesi oldukça ilgi çekmiştir. Yaklaşık on beş yıllık süreçte kurbanlarına cinsel tacizde bulunduktan sonra öldüren Andrei R. Chikatilo (1936-1994) adındaki bir seri katilin yakalanması hikâye edilmektedir. Diğer yandan batılı toplumların seri katillere ve seri katiller tarafından işlenen dehşet verici cinayet hikâyelerine on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren tanışık olmalarına rağmen doğulu bir seri katil olarak Chikatilo'nun hikâyesi, batılı film yapım şirketleri tarafından yoğun ilgi görmüş ve aynı yıl sinemaya uyarlanmıştır. Yapım şirketleri nezdinde sıradan bir suç hikâyesini ilginç kılan “cennette cinayet olmaz” mottosu ardına saklandığı ve cinayet olgusunu yozlaşmış kapitalizme özgü bir hastalık olarak gördüğü için varlığını dahi kabul etmeyen Sovyet ideolojisinin mahkûm edilmesi bulunmaktadır. Zira soğuk savaş döneminin iki kutbundan birinin henüz tarih sahnesinden çekildiği bir dönemde yıllarca cennet metaforu üzerinden yürütülen ideoloji çatışmasının son rövanşını almaya yönelik hikâyesi nedeniyle kitabın yayınlanmasının hemen ardından sinemaya uyarlanması dolaylı olarak bu amaca hizmet etmektedir.

Bu çerçevede çalışmanın araştırma evreninde SSCB döneminde Andrei R. Chikatilo adındaki seri katil tarafından işlenen vahşi cinayetlere ilişkin gerçek hikâyelerden esinlenen Chris Gerolmo'nun *Citizen X* (1995), David Grieco'nun *Evilenko* (2004) ile Daniel Espinosa'nın *Child 44* (2015) adlı tümü batılı yapım şirketleri tarafından sinemaya uyarlanan filmler bulunmaktadır. Ancak Chikatilo'nun işlediği cinayetlerin hikâye edildiği *Citizen X* (1995) adlı sinema filmi; doğulu bir seri katilin hikâyesine batılı perspektiften yaklaşılması ve soğuk savaş retoriği çerçevesinde kurgulanan dramatik anlatısı dolayısıyla sinema ile ideoloji arasındaki ilişkiye göndermeler içermesi nedeniyle araştırma örneklemleri olarak belirlenmiştir. Örneklem filmin incelenmesi neticesinde bildik bir suç hikâyesi üzerinden önce dönemin hantal ve çok başlı güvenlik bürokrasisi, ardından rasyonaliteden uzaklaştığı savıyla dolaylı olarak SSCB mahkûm edildiği görülmektedir. Dolayısıyla işlediği vahşi cinayetlerle hatırlanan bir seri katilin hikâyesine odaklanan sinema filmlerinin dramatik anlatısında “doğulu bir seri katile batılı perspektiften bakılması ve şiddetin kaynağına ilişkin batılı tarifler yapılması” nedeniyle sinema ile ideoloji arasındaki gerilimi büyüttüğü tespit edilmiştir.

1. TEORİK ÇERÇEVE

Anaakım ya da popüler sinema filmleri, toplumu bir arada tutan siyasi, iktisadi, kültürel ya da dini ve milli değerlere yapılan göndermeler aracılığıyla toplumsal kültürü inşa etmektedir. Dolayısıyla bir sınıfın dünya görüşünü aktarması nedeniyle anaakım sinema filmleri çoğu zaman yanlış ya da doğru bilinç üretebilir ancak ideolojiden yoksun bir sinema filmi düşünmek oldukça güçtür (Gianetti, 1995:431). Diğer yandan ideolojinin yekpare ve tutarlı bir bütün olmadığı daha da önemlisi kendi içinde bir dizi çelişki taşıyor olduğu gözardı edilmemelidir. Zira toplumsal yapı dâhilinde yekpare bir hâkim ideolojinin varlığından söz etmek çoğu zaman pek de mümkün olmamaktadır. Buna göre, hâkim ideoloji, hemen her sınıf ve gruptan bireyi egemen sınıfların çıkarlarına hizmet eden siyasal düzeni yeniden üretmeye yönelik simgesel sistem (Erdoğan, Alemdar, 1994:197) içermesi yanı sıra bir ideolojinin hâkim ya da muhalif oluşu bakımından dönemsel farklılıklar olabilir. Sözgelimi burjuvazinin 1789 Fransız İhtilalinden önceki söylemleri ile ihtilal sonrası söylem, uygulama ve konumlanması arasında büyük farklılıklar vardır. Dolayısıyla Fransa örneğinden devam etmek gerekirse burjuva ideolojisi iktidara hâkim olana kadar ilerici söylem ve özelliklere sahipken, ihtilali takip eden yıllarda görüldüğü üzere son derece gerici söylem ve eylem içinde olabilir.

İdeolojinin farklı biçimlerde yorumlanması çoğu zaman farklı zaman ve dönemlere tekabül eden toplumsal gerçekliklerden referans almasından kaynaklanmaktadır (Sunar, 1986:14). Bu minvalde hemen her kültürel temsilde olduğu gibi sinemanın da içinden çıktığı toplumsal gerçekliklerden ya da sahiplik ilişkilerinden bağımsız düşünülmesi güçtür. Sinema ve toplum arasındaki ilişki analiz edilirken, sinema filmlerinin üretildiği zaman ve mekâna dair yansıtma işlevi gördüğüne dair güçlü argümanlarla desteklenmiş bir dizi görüş öne sürülmüştür. Ancak filmlerin “seçilmiş özneyi” (Ryan, Kellner, 2016:1) temsil ettiğine ilişkin yaklaşımların güçlendiği günümüzde yansıtmacı yaklaşımın “kültürel temsillerin toplumsal gerçekliği olduğu gibi gösterdiğine” ilişkin bakış açısı gerçekliğini kaybetmektedir. Diğer yandan kültürel temsiller dolayısıyla sinemanın gerçeği göstermek yerine “inşa” ettiğine ilişkin bakış açısı daha akla yatkın görünmektedir (Burton, 1995:144). Zira sinema birbirine bağlı pek çok özneyi gösterecek derecede geniş hacme sahip olmaması dolayısıyla öznel arasından seçmek suretiyle kendi gerçekliğini inşa etmektedir. Sinema filmlerinin zaman ya da mekân tarafından sıkıştırılıyor olması nedeniyle toplumsal ya da kültürel bağlamlarının yanı sıra tarihsellikleri ya da ideolojik bağlantılarını da analiz etmek mümkündür (Abisel, 1995:39).

Sinema ile ideoloji arasındaki ilişki, hâkim ideolojinin filmlerde temsil edilmek üzere inşa edilmesi aracılığıyla yeni-

den üretilmesi şeklinde tezahür etmektedir. Diğer yandan ideolojinin “sınıf çıkarlarına hizmet eden bir gizemleştirme üzerine kurulu olduğu” (Barret, 1996:173) gerçeği, sinemada gerçekliğin inşa edilmesine ilişkin iki seçenek ortaya koymaktadır. Buna göre, sinema kendi gerçekliğini ya da gerçeğin izlenimini üretmek suretiyle izleyiciyi iki türlü yanıltmaktadır: izleyicinin beyaz perdede gördüklerini verili kabulü ya da reddetmesiyle. Zira izleyicinin beyaz perdede gördüklerini verili kabul etmesi kadar reddetmesi de ideolojinin işleyiş mantığına uygunluk oluşturan “kendi varlığını kabul etmeyen” doğasından kaynaklanmaktadır.

Louis Althusser, klasik Marksizm’e özgü iktisadi kavrayışı dâhilinde üstyapı değerlendirilmesine karşı ideolojiyi toplumsal yapıyı oluşturan iktisadi, politik ve ideolojik üç ana düzeyden biri olarak ele alır. Böylece (Althusser, 2019:9): iktisadi düzeyde ekonomi pratiği tanımlayan toplumsal ilişkiler dönüştürülebilmektedir. İdeoloji, bireyin gerçek varoluş koşullarıyla arasındaki hayali ilişkinin bir tasarımıdır. Althusser’e göre ideolojinin esas işlevi, bireyi özne haline getirmesidir. Özne kategorisi, Jacques Lacan’ın ayna evresindeki insanı özne, kendisinin gerçek bölünmüşlük veya dağılmışlık durumunu aşarak, egemen ideolojik söylemin aynasından yansımaktadır (Eagleton, 2018:208).

İdeolojinin bir çarpıtma ya da birey ile gerçek arasına giren bir perde olması, meta üretiminin doğal bir sonucu olduğu yargısı yerine insani öznenin üretimi için vazgeçilmez bir araç olduğu yargısını güçlendirmektedir. Bu minvalde sinema ile ideoloji arasındaki ilişki dramatik anlatı, biçim, dil, biçim, kurgu, mekân ve oyunculuk gibi unsurlar aracılığıyla inşa edilmektedir. Dolayısıyla filmsel gerçeklik, kadrage neyin alınıp, neyin alınmayacağı kararında somutlaşan dramatik anlatı ve biçim aracılığıyla inşa edilen ideoloji sayesinde işlev kazanmaktadır. Kameranın kaydettiği egemen ideolojinin belirsiz ve formüle edilmemiş dünyasında gösterilen nesne, stil, biçim, an, mekân ve dramatik anlatı filmin ideolojik söylemini inşa etmektedir. Böylece filmin ideolojisi farklı olabileceği gibi hâkim ideolojinin sınırları dâhilinde kalabilmektedir (Adanır, 2017:49). Zira en az izleyici kadar yönetmenin de hâkim ideolojinin sınırları dâhilinde yaşamakta olduğu akıldaki tutulduğunda ideolojinin en çok hissedildiği anlar bazen dramatik anlatıda bazense anlamlı ya da son derece anlamsız boşluk ya da suskunluk aracılığıyla aktarılmaktadır (Eagleton, 1981:50-51).

2. ARAŞTIRMA

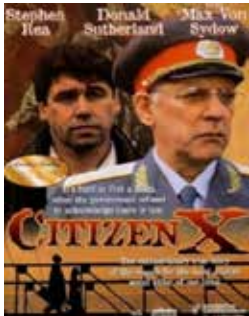
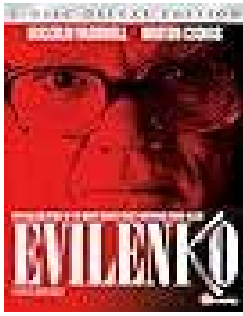
Çalışmanın merak odağında SSCB döneminde işlenen vahşi cinayetlere ilişkin gerçek bir hikâyeden esinlenen Chris Gerolmo’nun *Citizen X* (1995), David Grieco’nun *Evilenko* (2004) ile Daniel Espinosa’nın *Child 44* (2015) adlarındaki filmlerin batılı yapım şirketleri tarafından sinemaya uyarlanması bağlamında ortaya çıkan sinema ve ideoloji arasındaki ilişki bulunmaktadır. Robert Cullen tarafından kaleme alınan *The Killer Department* (1993) adlı kitaptan sinemaya uyarlanan ve Chris Gerolmo tarafından yönetilen *Citizen X* (1995) adlı Amerika Bileşik Devletleri (ABD) yapımı sinema filmi, SSCB döneminde kadın ve çocukları vahşice öldüren seri katil Andrei Chikatilo’nun gerçek hikâyesine dayanmaktadır. Buna göre film, bürokratik engeller nedeniyle bir türlü yakalanamayan katilin yaklaşık elli iki civarındaki kurbanı üzerinden dönemin hantal devlet yapısını mahkûm etmektedir. Zira 1978 ila 1990’lı yıllar arasında onlarca kadın ve çocuğun öldürülmesinden sorumlu olan bir seri katilin, 1992 yılında ancak SSCB’nin çözülmesi ardından yakalanabilmesine güçlü bir şekilde vurgu yapılmaktadır. Diğer yandan Andrei R. Chikatilo adındaki seri katilin işlediği cinayetlerin hikâye edildiği *Citizen X* (1995) adlı sinema filmi, doğulu bir katile batılı perspektiften yaklaşılması ve soğuk savaş retoriki çerçevesinde kurgulanan dramatik anlatısı nedeniyle sinema ile ideoloji arasındaki ilişkiye dair okumaya açık bir dizi gönderme içermektedir. Bu nedenle anılan sinema filmi araştırma örneklemini olarak belirlenmiş ve filmin dramatik anlatısına hâkim bakış açısı üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır.

2. 1. Araştırma Evreni ve Örneklem

Çalışmanın araştırma evreninde SSCB döneminde işlenen vahşi cinayetlere ilişkin gerçek hikâyelerden esinlenen Chris Gerolmo’nun *Citizen X* (1995), David Grieco’nun *Evilenko* (2004) ile Daniel Espinosa’nın *Child 44* (2015) adlarındaki filmlerin Batılı yapım şirketleri tarafından sinemaya uyarlanması bağlamında ortaya çıkan sinema ve ideoloji arasındaki ilişki bulunmaktadır. Özellikle Andrei R. Chikatilo adındaki seri katil tarafından işlenen vahşi cinayetlerin hikâye edildiği *Citizen X* (1995) adlı sinema filmi, doğulu bir seri katile batılı perspektiften yaklaşılması ve soğuk savaş retoriki çerçevesinde kurgulanan dramatik anlatısı nedeniyle sinema ile ideoloji arasındaki ilişkiye göndermeler içermektedir. Bu minvalde anılan sinema filmi araştırma örneklemini olarak belirlenmiş ve filmin dramatik anlatısına hâkim bakış açısı üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır.

Diğer yandan çalışmanın araştırma evrenine dâhil edilen filmlerden David Grieco tarafından yönetilen *Evilenko* (2004) adlı İtalya yapımı sinema filmi kesin olmamakla birlikte 1978 yılından 1990 yılında yakalanmasına kadar çoğunlukla Rostov’da faaliyette bulunan ve hikâyesi, gerçek hayatta Sovyet seri katili Andrei Cikatilo’ya dayandırılan kurgusal bir sinema filmidir. Filmde hikâye edilen Chikatilo’ya ilişkin şüpheli birkaç ayrıntı göze çarpmaktadır. Zira farklı hesaplara göre 52 ila 55 kurbanıyla modern tarihin en gaddar seri katilinden biraz daha rahatsız edici katilin açgözlü bir kurt gibi kurbanlarını henüz canlıyken parçalaması ve yamyamlığa varan sapkın öldürme yönteminin çocukları yiyen komünist başlıklı gazete haberleri üzerinden filme uyarlanmış olmasıdır. Çalışmanın araştırma evreninde bu-

lunan son sinema filmi Tom Rob Smith'in 2008 yılında kaleme aldığı çok satan romanından sinemaya uyarlanmıştır. Daniel Espinosa'nın *Child 44* (2015) adındaki ABD yapımı sinema filmi aslında Andrei Chikatilo'nun hikâyesinden esinlenilerek sinemaya uyarlanmıştır. Ancak filmde hikâye edilen olaylar gerçek zaman ve bağlamı yerine SSCB'nin bir tür siyasi paranoya ortamı içinde gösterildiği Joseph Stalin yönetimindeki 1950'li yılların başına taşınmış ve film boyunca ülke genelinde doruğa ulaştığı güçlü bir şekilde vurgulanan yolsuzluk ve yoksulluk üzerinden kurgulanmıştır. Bu minvalde filmin açılış sahnesinde dönemin SSCB lideri Joseph Stalin'in ağzından aktarılan *cennette cinayet yoktur* şeklindeki özdeyişinin hatırlatılması, (seri) cinayetlerin hırs ve açgözlülüğünden kaynaklanan batı kültürüne özgü kapitalist bir hastalık olduğuna ilişkin yaygın kanıyla desteklenmiştir. Bu sayede film boyunca tekrarlanan masum çocukların vahşice öldürülmesi ile SSCB ideolojisi son derece kolay bir şekilde birbirleriyle ilişkilendirilebilmektedir.

Filmin Adı	Citizen X (1995)	Evilenko (2003)	Child 44 (2015)
Yönetmen	Chris Gerolmo	David Grieco	Daniel Espinosa
Senaryo	Chris Gerolmo	David Grieco	Richard Price
Yapım	HBO Pictures	Pacific Pictures	Worldview Entertainment
	Citadel Entertainment	MiBAC	Scott Free Productions
Müzik	Randy Edelman	Angelo Badalamenti	Jon Ekstrand
Oyuncular	Stephan Rea, Donald Sutherland, Max von Sydow.	Malcolm McDowell, Marton Csokas, Max von Sydow.	Tom Hardy, Gary Oldman, Noomi Rapace.
Tür	Suç-Gerilim	Suç-Gerilim	Suç-Gerilim
Süre	1 Saat 55 Dakika	1 Saat 51 Dakika	2 Saat 17 Dakika
Ülke	ABD	İtalya	ABD, Britanya
Özellikler	İngilizce, Renkli	İngilizce, Renkli	İngilizce, Renkli
Afiş			

Tablo 1. Künye

2. 2. Araştırma Yöntemi

Çalışmanın araştırma bölümünde Chris Gerolmo'nun Citizen X (1995) adlı sinema filmi dramatik anlatı başta olmak üzere biçim, biçim, dil, kurgu, mekân ve oyunculuk bakımından nitel araştırma yöntemiyle irdelenmektedir. Nitel araştırma yöntemi "olguların toplumsal bağlamda anlaşılmasına olanak tanıyan" (Neuman, 2016: 109) söz, yazı, resim ya da video formatında hazırlanmış metinler içine gömülü anlamları keşfetmek maksadıyla kullanılan bir tür inceleme olup, dramatik anlatıda somutlaşan söyleme dayalı tercihlerin (Arkonaç ve Paker, 2012:106) hangi ideolojik saiklerle inşa edildiğini göstermektedir.

3. ARAŞTIRMA BULGULARI

Çalışmanın bu bölümünde Robert Cullen tarafından kaleme alınan *The Killer Department*-1993 adlı romandan Chris Gerolmo tarafından sinemaya uyarlanan ve Asylum Films ile Citadel Entertainment tarafından HBO Pictures ortaklığıyla Macaristan-Budapeşte'de çekilen örneklem filmin dramatik anlatısı özetlenmekte, ardından nitel araştırma yöntemiyle elde edilen bulgular açıklanmaktadır.

3. 1. Dramatik Anlatı

Chris Gerolmo tarafından yönetilen ABD yapımı *Citizen X* (1995) adlı sinema filmi, SSCB döneminde kadın ve çocukları vahşice öldüren seri katil Andrei Chikatilo'nun gerçek hikâyesine dayanıyor. Film, bürokratik engeller nedeniyle bir türlü yakalanamayan bir seri katilin yaklaşık elli iki (52) civarındaki kurbanı üzerinden dönemin hantal devlet yapısını mahkûm ediyor. Filmde kesin olmamakla birlikte 1978 ila 1990'lı yıllar arasında onlarca kadın ve çocuğun öldürülmesinden sorumlu olan Chikatilo'nun SSCB'nin çözülmesi ardından 1992 yılında yakalanabildiğine vurgu yapılıyor. Buna göre, 1980'li yılların başında SSCB, sürekli yükselip alçalan nükleer savaş gerginliğinin dışında oldukça can sıkıcı bir krizle yüzleşmek zorunda kalıyor: yakalanması son derece zor bir seri katil. Rostov kentinin kırsal bölgesinde farklı zamanlarda gömüldükleri anlaşılan cesetlerin ortaya çıkmasıyla seri katil şüphesi artıyor. Diğer yandan son derece makul şüphelere rağmen yerel hükümetin soruşturmaya destek vermemesi üzerine yaklaşık sekiz yıl boyunca katil cinayet işlemeye devam ediyor. Böylece *Rostov Canavarı* olarak da bilinen Chikatilo tarafından vahşice işlenen cinayetlerin baş şüphelisinin yakalanması tam bir yılan hikâyesine dönüşüyor.

3. 2. Bulgular

Rus seri katil Andrei Chikatilo (Jeffrey DeMunn)'nun gerçek hikâyesine dayanan Chris Gerolmo'nun *Citizen X* (1995) adlı filmi, Rostov kırsalında bulunan bir kolektif çiftliğin yakınlarındaki bir tarlada tesadüfen bir cesedin bulunmasıyla (02:30) başlıyor ancak aynı gece yedi farklı cesedin daha bulunmasıyla (05:30) gerilim büyüyor. Filmin açılış sahnesi, kırsal bölgedeki bir çiftlikte hasat esnasında tarlada tesadüfen bir ceset bulunmasıyla başlıyor. Sahne, arama çalışmalarına katılan polis görevlilerinin isteksizliğine rağmen şüpheli adli tıp uzmanı olan Viktor Vasilievitj Burakov (Stephan Rea)'un ısrarlı tutumu nedeniyle çiftliğin yakınlarında bulunan ormanlık alana doğru genişletilen arama çalışmaları neticesinde farklı çürüme aşamalarındaki yedi cesedin daha bulunmasıyla devam ediyor.

- (-) Kafatasının arkasında şiddetli darbe izleri,
- (-) Yüzde çok sayıda bıçak darbesi,
- (-) İkinci cesedin yüzünden ve gözlerinde en az on yedi bıçak darbesi,
- (-) Gözleri yuvalarından çıkarılmış,
- (-) Göğüs bölgesinde yirmi altı bıçak darbesi ve göğüs kafesi parçalanmış,
- (-) Otuz iki bıçak yarasına ek olarak göğüslerde tahribat,
- (-) Yüzdeki kırk üç bıçak yarasına ek olarak kurbanın vücudunda sperm izleri,
- (-) Ek olarak vücudun çeşitli bölgelerinde tahribat,
- (-) Tahribat, tahribat, tahribat...

Adli tıp uzmanı Burakov tarafından tüm cesetlerin benzer yerlerinden yaralanmış olmasının tespit edilmesi üzerine katilin aynı kişi olabileceği şüphesi oluşuyor. Bütün gece kadavraları detaylı bir şekilde inceledikten sonra Burakov, cinayetlerin bir seri katilin işi olduğu sonucuna varıyor. Burakov'un rasyonel şüphecililiği, yerel suç araştırma komitesinin başkanı olan ve politik dengeleri gözetmekte mahir doğasıyla öne çıkan Albay Mikhail Fetisov (Donald Sutherland) tarafından çok geçmeden fark ediliyor ve cinayetleri soruşturmakla görevli dedektifiğe terfi ettiriliyor.



Resim 1. Burakov, Yetkililerle Toplantıda (06:50)



Resim 2. Burakov ve Fetisov Cinayet Mahallinde (19:25)

Ertesi sabah yerel hükümet yetkilileriyle yapılan toplantıda (06:50); Burakov'a *seri katilin yozlaşmış batı kapitalizmine özgü bir maraz* olduğu ve bu iddiasını derhal geri almasının istenmesi üzerine Albay Fetisov devreye giriyor ve dengeleri gözetken son derece diplomatik bir konuşmayla Burakov'un daha fazla zor durumda kalmasını engelliyor. Toplantıda özellikle Komünist Parti'nin yerel ideoloji sekreteri Bondarchuk (Josh Ackland), Burakov'un seri katil tezlerine yönelik katı tutumu öne çıkıyor. Dedektif Burakov'un film boyunca çok az görülen karısı (Imelda Staunton) dışında aldığı tek destek, siyasi ve bürokratik manevralardaki ustalığını film boyunca defalarca gösteren Albay Fetisov oluyor. Bu nedenle dedektif Burakov'dan sonra filmin en dikkat çekici karakteri olan Fetisov'un yerel hükümet

yetkilileri ile partili ileri gelenleri kızdırmadan sonuca ulaşmak istediği anlaşılıyor. Bir sonraki sahnede dedektif Burakov evinde eşiyle (Imelda Staunton) birlikte haberleri izlerken gösterilir, iki küçük çocuğu uyumaktadır. Haberlerde, Amerikan şehirlerinde artan şiddet ve güvensizliğin ulaştığı korkunç boyutlardan söz edilmektedir. Burakov uzanır ve bir önceki akşam incelediği kurbanların korkunç korkunç kaderlerinin ağırlığıyla televizyonu usulca kapatır (12:05). Devam eden sahnede (12:25) kamera, bir tren istasyonunda bekleyen kalabalık arasından seçilmesi güç derecedeki sıradanlığıyla seri katil zanlısı Andrei Chikatilo (Jeffrey DeMunn)’a odaklanır. Mavi beyaz çizgileriyle uzunca bir tren, istasyonda bekleyen yorgun kalabalığın önünden geçip, gittiğinde banklardan birinde oturan katil ile kurban göze çarpar. Kalkıp, birlikte yürürler. Ormanlık bir alana geldiklerinde katilin işlediği bir cinayete ilk defa tanık oluruz (13:25). Katilin işi bittiğinde kamera yüzüne odaklanır ve hiç de korkunç görünmeyen tedirginliğiyle sıradan bir adamın yüzü göze çarpar. Üstelik sıradanlığı bir sonraki sahnede de devam eder, katil evine gelmiştir (14:40), karısıyla iki küçük çocuğunun önünden geçerken kadının öfke dolu sesi duyulur: “Tanrı Aşkına Her Yeri Pisliğe Buladın!”



Resim 3. Dedektif Burakov (11:40)

Resim 4. Katil ve Kurban (12:55)

Resim 5. Katilin Huzursuz Yüzü (13:50)

Sovyetler Birliği’nde 1960’lı yılların ikinci yarısından sonraya tekabül eden nükleer silahlanma yarışı ile son derece pahalı uzay programları nedeniyle başarısızlığa uğrayan Sovyet ekonomisinin sosyal ve politik iklim üzerindeki şiddetli etkileri nedeniyle ortaya çıkan fiili durum durgunluk dönemi olarak anılmaktadır (Rutland,1993:9). Bu dönem, Leonid Brejnev yönetimiyle başlayan ancak Yuri Andropov, Konstantin Çerneko ve Mihail Gorbaçov dönemleriyle devam eden bir tür iktisadi daralma süreciyle hatırlanmaktadır. Nihayet 1991 yılının Aralık ayına gelindiğinde hastanın (SSCB) uzun ancak yavaş ölümüyle birlikte, beklenen ölümün öngörülebilmesi dolayısıyla özellikle batı dünyasında büyük bir şok yaşanmıştır. Bu nedenle iktisadi, siyasi ve kültürel açıdan SSCB’nin çöküşünden önceki on yılının incelenmesine yönelik ilgi büyümüştür. Dolayısıyla film, rejimin son yıllarında işlenen korkunç cinayetlerin müsebbibi Andrei Chikatilo’nun hikâyesi etrafında genişleyen ancak daha çok 1980’li yılların Sovyet toplumunda yaygın olduğu varsayılan çoğunluğun sefaletine ilişkin son derece tatmin edici bir temsili haline gelmiştir. Bu minvalde filmin hemen her sahnesinde döneme ilişkin sefalet vurgulanmaktadır. Özellikle Burakov’un kurban ailelerini ziyaretinde sıvası dökülmüş evler, evleri çevreleyen bakımsız sokaklar ve kurban ailelerinin yoksulluğunun altı çizilmektedir (15:00-17:10). Dedektif Burakov, ailelerle görüşmesi esnasında kurbanların trenlere (electricchka) olan merakını öğrenmesi üzerine bölgedeki istasyonlarda çok sayıda gencin tek başına beklemekte olduğunu görür ve katilin kurbanlarını tren istasyonlarında bulduğunu anlar. Heyecan içinde Albay Fetisov’un yanına gittiğindeyse bölgede yaşayan olağan şüpheli bir çingenenin cinayetleri çoktan itiraf ettiğini öğrenir (18:45). Zanlının cinayeti itiraf ettiği esnada Chikatilo’nun çalıştığı fabrikada aşağılanmasına tanık oluruz. Öylesine aşağılanır ki, yeniden harekete geçer. Yine bir tren istasyonunda yoksul ve çaresizlikleri yüzlerinden okunan insanların arasından kamera katile odaklanır. Bu kez genç bir erkek çocuğa “aç olup, olmadığını” sormaktadır. Sonraki sekansta çocuğun kuru otlar üzerine düşen cansız bedenini görürüz. Hemen ardından paralel kurguyla “çingenenin masum olduğuna şimdi inandınız mı?” diye soran Burakov’un gergin yüzü görülür (21:30).

Dedektif Burakov’un “Sovyet sisteminde işlerin nasıl yürüdüğünü” bilmediği ikinci sahnede yine yerel yetkililerle yapılan bir toplantı, yine Komünist Partinin yerel ideoloji sekreteri Bondarchuk vardır. Buna göre, dedektif Burakov tespit edilmiş on altı kurbanın katilini yakalamak için daha fazla adam, FBI verilerine ulaşmak için kompüter ve dışarıda bir seri katilin dolaştığının halka duyurulmasını talep eder. Burakov’a Albay Fetisov yanıt verir: daha fazla adam ve kompüter talep etmek, Moskova’daki üstlerimize aciz olduğumuzu itiraf etmemiz; FBI’den yardım istemek, batıya adli tıp tekniklerinde ve bilgi işleyişinde geride olduğumuzu ve cinayetleri halka duyurmak ise ülkemizde bu tür suçların işlendiğini itiraf etmek anlamına gelir (25:10). Takip eden sahnede Bondarchuk’un takdimiyle Moskova’dan gelen özel dedektif Gorbunov (John Wood)’un davayı devralmasına ve artık profesyonelce bir soruşturma yürütüleceğine dair açıklamasına tanık oluruz (32:10). Ancak çok geçmeden özel dedektif Gorbunov’un profesyonellik anlayışının “cinsel sapkınlığı olduğu bilinenler” şeklinde tarif ettiği olağan şüpheli eşcinselleri tutuklamaktan ibaret olduğu anlaşılır. Diğer yandan Chikatilo’nun tüyler ürpertici cinayetleri artarken, dehşetin ve vahşetin dozu ustaca artırılıyor ve katiline tuzağa düşürdüğü kurbanlarını bıçakladığı, uzuvlarını kestiği hatta cesetler üzerinde mastürbasyon yaptığı

rahatsız edici sahnelerle şiddetin dozu giderek artarken, Burakov tarafından tesadüfen bir tren istasyonunda üstelik çantasındaki ip ve bıçakla yakalanıyor (44:40). Ancak Chikatilo hem kan testinin olumsuz sonuçlanması hem de parti üyesi olması nedeniyle Bondarchuk'un baskısıyla kısa zamanda serbest kalıyor. Bondarchuk'un Burakov üzerinde giderek artan baskısı Sovyet sisteminde işlerin nasıl yürüdüğünü gayet iyi bilen Albay Fetisov tarafından sonlandırılması filmin belki de en dikkat çekici kısmını oluşturuyor. Böylece eşcinsel karşıtlığıyla bilinen partinin yerel ideoloji sekreteri Bondarchuk'un genç bir erkekle olan ilişkisinin kanıtlarını ele geçiren Fetisov, Sovyet bürokrasisinde nasıl hareket edilmesi gerektiğini bir kez daha kanıtlıyor (56:30).



Resim 6. Fetisov, Burakov ve Bukanovsky (01:02:00)

Nihayet 1987 yılının bahar aylarında Rostov Tıp Enstitüsü Psikiyatri Bölümü hekimlerinden yardım istenmesine izin verilmesi üzerine Burakov ile Fetisov'dan sonra filmin en ilgi çekici karakteri olan psikiyatrist Alexandr Bukanovsky (Max Von Sydow), katilin profilini çıkarmak üzere yardım etmeyi kabul ediyor (01:02:00). Bukanovsky'nin çıkardığı katil profili, hem Chikatilo'nun bulunmasına hem de suçlarını itiraf etmesine yardımcı oluyor. Chikatilo'nun yakalanmasının ardından baskıya dayalı geleneksel sorgulamalar başarısızlıkla sonuçlanınca, sorguya katılan psikiyatrist Bukanovsky'nin son derece etkileyici tutumu ardından katil çözülüyor ve işlediği tüm cinayetleri tek tek itiraf ediyor. Sorgu esnasında Chikatilo'nun çarpıcı derecede gerçekçi suçlu profilini yüzüne okuyan Bukanovsky, katilin varoluşuna ilişkin son derece doğru ancak bir o kadar da sert tarifler yapıyor (01:30:00).

“Yurttaş X, muhtemelen bütün çocukluğu boyunca dışlanıp, acı çekmiş. Fantezilerle dolu iç dünyası çevresindekilere tamamen kapalı, en yakınındakilere bile. Böyle bir kimsenin ergenliği genellikle acı içinde geçmiştir çünkü sık sık akranlarının alaylarına maruz kalmıştır. Bir dönem gizli düşlerinin konusu, yaşlıları arasında başarıya ulaşmaktır. Etrafındakiler cinselliğinin farkında değildirler. Arkadaşlarıyla birlikteken acı çekecek denli alıngandır. Flört ve kur yapma konusunda beceriksizdir. Ancak bütün bunlar bir aile babası olmadığı anlamına gelmez. Yurttaş X'in cinsel açıdan zayıf olduğunu düşünmemiz için makul sebepler var. Kimi kurbanlarının kör edilmiş olması onun iktidarının simgesi ya da kurbanlarının bakışlarına dayanmadığının göstergesi olabilir. Kurbanlar kendinde olmasa da, cinayetten sonra dahi kurbanın gözlerinin cinayet anlamını yansıttığına ilişkin anlatılan hikâyelere inandığını göstermektedir...”

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sovyetler Birliği'nde 1960'ların ortalarından sonra daralan ekonomik, sosyal ve politik atmosferin şiddetli etkileri durgunluk dönemi olarak hatırlanmaktadır. Leonid Brejnev'den sonra Yuri Andropov, Konstantin Çerneko ve Mihail Gorbaçov iktidarlarında da devam eden sistemik problemler rejime yönelik güven kaybına neden oluyordu. Nihayet Aralık 1991 ayında SSCB'nin tarih sahnesinden çekilmesi, siyasi ve kültürel açıdan batı dünyasında çöküşten önceki on yıla ilişkin büyük merakı tetikledi. Bu minvalde ülkenin son yıllarında yaygınlaşan yoksulluk, sefalet ve yolsuzluklar Andrei Chikatilo'nun korkunç hikâyesiyle temsil edilir hale geldi. Buna göre, 22 Aralık 1978 tarihinde otuzlu yaşlarının başındaki Ukrayna doğumlu Andrei Chikatilo ilk cinayetini henüz dokuz yaşındaki Yelena Zakotnova'yı bıçaklayarak öldürmesi üzerine işlemiştir. 1992 yılına gelindiğindeyse mahkeme salonundaki duruşma esnasında hakkında verilecek hükmü beklediği demir bir kafesin içinde tam elli iki cinayetten sorumlu tutuluyordu. Korkunç eylemlerini çantasında taşıdığı mutfak bıçağı ve ip ile gerçekleştirdiği bilinen Chikatilo işlediği kanıtlanan her bir cinayete karşılık ölüm cezasına çarptırıldı. Diğer yandan henüz 1982 yılında davayı devralan dedektif Victor Burakov, katilin eylemlerini seri cinayet olarak üstlerine rapor etmesine rağmen soruşturma başta politik nedenler olmak üzere adli tıp uygulamalarındaki aksaklıklar ve insan gücü eksikliği nedeniyle yıllarca uzadı.

Chris Gerolmo tarafından yönetilen ABD yapımı *Citizen X* (1995) adlı filminin batılı örneklerinde rastlanan türden gösterişli bir suç draması olduğu söylenemez. Filmde adli tıp konusunda sergilenen pek bir şey yok, zira bu alanda kaydedilen yenilikler henüz o zamanlar mevcut değil. Diğer yandan inatçı dedektif Burakov'un tedarik ettiği ilkel

aletlerle katili yakalamaya çalıştığı filmde, genel olarak nemli ve yağışlı bir ortam söz konusu. Işığın kullanımında gri tonların aracılık ettiği anlatının sunuluş biçiminde öne çıkan bunaltıcı hava film boyunca sürüyor, sadece katilin yakalanmadan önce son kurbanı sekiz yaşındaki küçük kızın kıyafetlerinde canlı renkler kullanılmış. Bu durum, büyük bir ihtimalle Sovyetler Birliği'ni kuşatan karamsar atmosferin dramatize edilme tercihindan kaynaklandığı söylenebilir. Filmde yerel hükümet yetkilileri üzerinden mahkûm edilen Sovyet bürokrasisi en az katilin yakalanması kadar aşılması zor bir engel şeklinde sunuluyor. Dedektif Burakov'un soruşturma için ihtiyaç duyduğu taleplerin yerel hükümet yetkilileri tarafından ısrarla reddedilmesinin en önemli sebebi, yetkililerin yurttaşlar için hayati tehlike oluşturan bir seri katilin serbestçe dolaşmasının açıkça kabul edilmesi halinde zayıf görünme riskinden kaynaklandığı açıkça anlaşıyor. Yine de araştırma azmini kaybetmeyen dedektif Burakov, katilin kurbanlarını yalnız seyahat eden gençlerin uğrak noktası demiryolu istasyonlarında bulduğu sonucuna varıyor. Buna göre, kendisi de birkaç çocuk sahibi evli bir baba olan katilin evinde son derece kılıbık, işinde sürekli aşığılanan ve hayal kırıklığı anlarında Rostov'un dış kesimlerini boydan boya geçen çoğu kırsal bölgelerdeki demiryolu istasyonlarına indiği ve buralarda oyalanan yalnız çocukları ve dışlanmışları birer ikişer tuzağa düşürdüğü paralel kurguyla veriliyor. Chikatio'nun cinayetleri artarken, vahşetin dozu da ustaca artırılıyor ve katilin tuzağa düşürdüğü kurbanlarını bıçakladığı, uzuvlarını kestiği hatta cesetler üzerinde mastürbasyon yaptığı rahatsız edici sahnelerin ardında yerel hükümet yetkililerinin kayıtsızlığı ve ısrarla Burakov'un çıkarımlarına karşı gelmeleri birbirine bağlanıyor. Dahası yetkililerin akıldışı bir kararla katil zanlısı olduğunu düşündükleri bölgede yaşayan tüm eşcinsellerin yakalanması için talimat vermeleri, son derece toptancı bakış açılarından kaynaklanan kolaycılıklarını gösteriyor. Yerel hükümet yetkililerini bir türlü ikna edemeyen Burakov'un attığı her adımda yöntemlerinin hatta mesleki yeterliliğinin sorgulanması, film boyunca devam edecek kolluk kuvvetlerinin sürekli cinayet işleyen seri katili on yıl boyunca yakalayamamasının nedeni olarak gösterilen merkezileşmiş Sovyet bürokrasisi mahkûm ediliyor. Üstelik bu durumun tek sorumlusu olarak sadece yerel polis gösterilmekle kalmıyor aynı zamanda seri katil ile ahlaki yozlaşma içindeki batıyı ilişkilendirmekte ısrarlı yerel hükümet yetkililerinin ezberci bakış açılarının altı çiziliyor. Nihayet bu sayede filmin en ilgi çekici kısmını oluşturan hantal Sovyet bürokrasisi ve irrasyonel bakış açıları nedeniyle onlarca insanın ölümüne neden olan ilgisiz yöneticilerin kötülükle yüzleşme konusundaki isteksizliği ifşa ediliyor. Filmin ilerleyen kısımlarında birbirlerinin saygı ve dostluğunu kazanan iki adamdan biri olan Fetisov, bürokratik engellerin nasıl aşılabacağı konusunda Burakov'dan daha tecrübeli ve sabırlı karakteriyle öne çıkarken; Burakov daha duygusal ve kendini mağlup hissediyor. İkisi arasındaki ortaklığa psikiyatr Buchanovsky'nin de katılması ve Sovyetler Birliğinin kısıtlayıcı etkilerinin ortadan kalkmasıyla Burakov'un cinayetleri sona erdirmesi konusundaki inatçılığı sonuç veriyor.

Netice olarak filmde *doğulu bir katile batılı perspektiften bakıldığını* kanıtlayan en önemli sahne; katilin arama çalışmalarının hemen başında bir tren istasyonunda içinde bıçak bulunan bir çantayla yakalanmasına rağmen parti üyeliği nedeniyle soruşturulmadan serbest bırakılmasıyla başlıyor. Son derece gayri ciddi çalışanlarıyla eyalet laboratuvarınca yapılan araştırma neticesinde katilin kan grubunun eşleşmediğinin bildirilmesiyle devam ediyor. Filmde doğulu bir katile batılı perspektiften bakıldığını kanıtlayan ikinci önemli sahne ise dedektif Burakov'un ABD'de seri katil profillemesi konusunda uzmanlaşmış FBI'dan yardım istenmesini talep etmesiyle başlıyor. Bu talebe son derece soğuk yaklaşan eyalet yöneticileri, cevap olarak bölgede yaşayan eşcinselleri tutukluyor. Bu durum karşısında kendini aşan bir durumla yüzleşmek zorunda kalan dedektif Burakov, dayatmalara karşı hiç de hazırlıklı olmamasına rağmen cinayetlerle ilgili kendi inadının peşine düşüyor. Katili yakalamak için inatla ipuçlarını bir araya getirmesine rağmen Burakov'un tüm taleplerinin Sovyetler Birliği'nin güçlü imajıyla çelişmesi bahanesiyle derhal reddedilmesi, film boyunca yinelenen Sovyet yetkililerin ne kadar masum insan öldürülürse, öldürülsün ilgilendikleri tek şeyin çıkarlarını korumak olduğu tezini güçlendiriyor.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2017), Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul: Say Yayınları.
- Abisel, N. (1995), Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayınları.
- Althusser, L. (2019), İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çeviren: A. Tümertekin, İstanbul: İthaki.
- Arkonaç, S. ve Paker, O. (2012). Söylem Analizi ile Yaklaşım, Ankara: Nobel Yayınları.
- Barret, M. (1996), Marx'tan Foucault'ya İdeoloji, Çeviren: A. Fethi, İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Burton, G. (1995), Görünenden Fazlası Medya Analizlerine Giriş, Çeviren: N. Dinç, İstanbul: Alan Yayınları.
- Eagleton, T. (1981), Edebiyat Eleştirisi Üzerine, Çeviren: H. Gönenç, İstanbul: Eleştiri Yayınları.
- Eagleton, T. (2018), Eleştiri ve İdeoloji, Çeviren: S. Kılınç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, İ. Alemdar, K. (1994), Popüler Kültür ve İletişim, Ankara: Erk Yayınları.
- Gianetti, L. D. (1995), Understanding Movies, New Jersey: Prentice Hall.
- Neuman, W. (2016). Toplumsal Araştırma Yöntemleri, Çeviren: S. Özge, Ankara: Yayın Odası.
- Rutland, P. (1993). The Politics of Economic Stagnation in the Soviet Union, New York: CU Press.
- Ryan, M. Kellner, D. (2016), Politik Kamera, Çeviren: E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sunar, İ. (1986). Düşün ve Toplum, Ankara: Doruk Yayınları.

UZAYLILAŞAN PIYASA ARKEOLOJİSİ: KÜRESELLEŞEN ARKEOLOJİDE FORM DIŞILAŞMA EĞİLİMLERİ VE YANSIMALARI

Dr. Serdar Özbilen

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
serdarozbilen1@gmail.com
0000-0003-4061-5897

Özet

Bu çalışmada disiplinler arkeolojinin temel sömürgeci ve arkeolojik etiğin sınırlarını zorlayan bir konu tartışmaya açılmıştır. Bu nedenle çalışmanın başlığı form dışılaşıma eğilimleri olarak yorumladığımız Uzaylılaşan Piyasa Arkeolojisi olarak belirlenmiştir. Çalışmadaki amacımız disiplinler olmayan form dışılaşımanın küresel arkeoloji ile olan boyutlarını ve ilişkisini irdelemektir. Çalışmamızın ana metodu ise mevcut bulguların yorumlanması oluşturmaktadır. Arkeolojik kayıtları fetişleştirme eğiliminde olan inşa edilmiş Batılı resmi arkeoloji argümanı, arkeoloji ile bir dizi piyasa kaygısı arasında bir takım yerli hareketin ortaya çıkışını sağlayan, daha karmaşık bir durum yaratmıştır. 19. yüzyıl kalkınma söylemi genç bir disipline girerken kapitalizmin ilerlemesinin olumsuz etkileri politik ve ticari birçok manipülasyona maruz kalmıştır. Bu süreçte popüler arkeolojik temsilin mevcut durumu, arkeolojinin kamusal topluluklara sunulma şekliyle açıkça çelişen bir temsil modeli sunmaktaydı. Arkeolojideki disiplinler bilgi ile geçmiş zamanların yerel bilgisi arasındaki asimetric ilişki, geçmişin şimdiki zamandaki maddiliğiyle ilişkili uygulamalara duyulan ilgi, piyasada yerini “form dışılık” olarak bulmuştur. Piyasada arkeolojik pratiğin merkezine oturan bu eğilimler arkeolojik disiplinin epistemolojik ve ontolojik varsayımlarının tekrar kurgulanmasına yol açmıştır. Arkeolojik bilginin üretiminin, farklı tarihsel ve politik süreçlere olumsal olarak gömülü olan gelişim doktrinlerinin doğuşu, sonuçlarında farklı alanların doğuşuna eşlik etmiştir. Kâr amaçlı girişimler yoluyla oluşturulan ekonomik kalkınma endüstrisi, sinema, edebiyat, turizm kaynaklarının üretiminde arkeolojinin rolü ile örneklenmektedir. Geçmiş yaşamların arkeolojik disiplinler arası yeniden inşaları, bu yeni ürünleri tüketmeye hazır, giderek artan sayıda halk için cazibe merkezlerine dönüştürülmüştür. Sonuçta tüm bunların ışığında estetik ve anıtsallığın, başarılı ticarileşme için bilimsel bir anlatıdan açıkça yararlanan ancak bilimsel bir anlatıyı gerektirmeyen arkeolojik pratiği tarihsel bağlama oturtan, ticari değerlerin yenilenen yükseleşiminin küresel kapitalizm ile el ele gittiği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Piyasa Arkeolojisi, Arkeolojik Kurgu, Uzaylılaşan Arkeoloji, Batı Paradigması, Küreselleşme.

ALIENATING MARKET ARCHAEOLOGY: TENDENCIES AND REFLECTIONS OF DE-FORMING IN GLOBALIZING ARCHAEOLOGY

ABSTRACT

In this paper, we discuss an issue that pushes the boundaries of disciplinary archaeology's fundamental colonial and archaeological ethics. For this reason, the title of the study is The Archaeology of the Alienating Market, which we interpret as trends of de-forming. Our aim in this study is to examine the dimensions and relationship of non-disciplinary de-forming with global archaeology. The main method of our study is the interpretation of the findings. The constructed Western argument for official archaeology, which tends to fetishize the archaeological record, has created a more complex situation between archaeology and a range of market concerns that has given rise to a number of indigenous movements. As the 19th century development discourse entered a young discipline, the negative effects of the advance of capitalism were subjected to many political and commercial manipulations. During this period, the current state of popular archaeological representation presented a model of representation that was clearly at odds with the way archaeology was presented to public communities. The asymmetrical relationship between disciplinary knowledge in archaeology and local knowledge of past times, the interest in practices related to the materiality of the past in the present, has found its place in the market as "de-forming". These tendencies, which have become central to archaeological practice in the marketplace, have led to a reconfiguration of the epistemological and ontological assumptions of the archaeological discipline. The emergence of doctrines of development of the production of archaeological knowledge, contingently embedded in different historical and political processes, has been accompanied by the emergence of different fields in their consequences. The industry of economic development through for-profit ventures is exemplified by the role of archaeology in the production of film, literature, tourism resources. Archaeological interdisciplinary reconstructions of past lives have been transformed into centers of attraction for a growing public ready to consume these new products. In light of all this, it can be argued that aesthetics and monumentality go hand in hand with global capitalism in the renewed rise of commercial values that place archaeological practice in a historical context that explicitly draws on, but does not require, a scientific narrative for successful commercialization.

Keywords: Market Archaeology, Archaeological Fiction, Alienating Archaeology, Western Paradigm, Globalization.

Giriş

Arkeolojinin disiplin statüsüne ilişkin tartışmalar ve yaklaşımlar ne kadar farklılaşsa da, alanın tanımlayıcı özelliğinin maddi kültürün incelenmesi olduğu görüşü hepsinin ortak noktasıdır (Preucel, 2006). Bilimsel bir disiplin olarak arkeolojinin yörüngesi, üretilmesine yardımcı olduğu bilginin tahsis edilmesine dayanır; bu bilgi, disiplinin doğuşundan bu yana gelişimi etkilemek için farklı niyetlerle bağlantılıdır (Herrera, 2015). Dolayısıyla insanların anlamı nasıl ürettiği, ilettiği ve kodladığına adanmış çok disiplinli bir alan olan arkeolojide teorik ayrılıkları beslemek mümkündür (Preucel, 2006). Arkeolojinin kendi bilgi türünü üreten epistemik bir kültür olduğu düşünüldüğünde, geleneksel olarak arkeolojinin bilgi uygulamalarıyla arasına mesafe koymaya ve değersizleştirmeye çalıştığı iki ana hedefi olmuştur: pseudo-arkeoloji ve arkeolojiye ilişkin yerli bakış açısı. İlki genellikle, arkeologlarla aynı kültürel ve tarihsel geçmişi paylaşan, ancak arkeolojik kalıntılar hakkında genellikle arkeolojik açıklamalara oldukça ters düşen kendi yorumlarını geliştiren meslekten olmayan insanları (doğa bilimcileri) içerir. İkinci grubu ise yaratılışçıları, ufologları, vb. meslekten olmayanları içerir. Disiplin dışına çıkarken arkeolojinin başına çeşitli süreçler gelir. İlk etapta arkeoloji yerleşir. Bunun birçok anlamı vardır. Arkeoloji genel veya evrensel teoriye ve ontolojiye bağlılığını bırakır. Yerel teorilerle ve çıkarlarla ilişkilendirilir. Bu süreçteki anahtar kavram, bilgi ve sosyal ilişkilerin ayrılmazlığıdır. Toplumsal ilişkiler için evrensellik diye bir şey olmadığından, dünya evrensel olarak bilgiye açık değildir. Bilmek entelektüel bir varlık olduğu kadar somut bir sosyal varlık olarak da ilişki kurmaktır. Bilgi, dünya tarafından değiştirilmeye açık olmayı ima eder. Bilginin çıkarları, özel akademik ilgi temelinde tanımlanmak yerine derlendiğinde, kişinin diğerine müdahalesi olmaktan çıkar ve genişletilmiş bir topluluk veya varlıklar kümesi arasında süregelen bir konuşmaya dönüşür (Haber, 2015).

Bu tür keskin ayrımlar, Popper'ın yanlışlama yöntemiyle bilimi bilim olmayandan ayırma tutkusunda özetlenen erken 20. yüzyıl pozitivistizminin bir mirasıdır. Ancak bu kadar keskin ayrımların gerçekten sürdürülüp sürdürülemeyeceğini ve aslında neden bunu isteyebileceğimizi sorgulamamız gerekiyor. Böyle bir meşrulaştırma projesinden vazgeçmek, bir arkeoloğun piramitlerin uzaydan gelen uzaylılar tarafından inşa edildiğini iddia eden bir teoriye hala karşı çıkamayacağı anlamına gelmez. İma edilen şey, bilgi iddialarını ikiye ayırabileceğimiz basit bir kural olmadığı: gerçek ve sahte arkeoloji. Epistemik süreklilikler ve süreksizlikler, bu tür kutuplaştırıcı retoriğin tasvir ettiğinden daha inceliklidir. Bunun bir kısmı, bilimlerin ayrılığının daha yakın zamanda tanınmasıyla bağlantılıdır. 20. yüzyılın başlarından ortalarına kadar - özellikle pozitivistizmin etkisi altında - tüm bilimlerin birliğini ve tek bir bilimsel yöntem fikrini savunan programların görüldüğü bir dönem olmasına rağmen, yüzyılın sonuna gelindiğinde bilim dediğimiz çeşitli uygulamaların daha gerçekçi bir tasviri konusunda kopukluk aşıkardı. Sorun sadece biyolojinin kimyaya ya da kimyanın fiziğe indirgenemez olması değildi; farklı modeller ve gelenekler üzerinde çalışan farklı fizikçiler ve biyologlar bile farklı diller kullanıyordu. 1990'lara gelindiğinde, bilimlerin indirgenemez çoğulculuğu yeni ortodoksi haline geldi. Böyle akademik bilginin yerellikler arasında nasıl hareket ettiği konusunda bilim felsefeleri için yeni bir başlangıç noktası belirdi (Lucas, 2019).

Bu anlamda, bilgi üretiminin siyasallaştırılmış doğasını vurgulayan sadece bilginin yaratıldığı ve yayıldığı koşullar hakkında düşünömsel olmayı değil, aynı zamanda bu koşulları değiştirmeyi de amaçlayan üretim. Elbette, bilgi ve gücün kesişimi, 1980'lerden beri arkeolojik söyleme hâkim olan tanıdık bir temadır, ancak bu politize edilmiş epistemoloji ile daha muğlak bir ortak geldi: görecelik. Çoğu arkeolog, çoğulculuğu veya çok sesliliği kucaklarken, görecelikten uzak durmayı seçmiştir. Bununla birlikte, bu iki pozisyon arasında arabuluculuk yapmanın içerdiği epistemolojik meseleler her zaman uzatılmaz veya gerçekten kolayca çözülmez (Lucas, 2019).

Bu çalışmada, yukarıda bahsini ettiğimiz ikinci grubun bilgi üretimine olan akademik ilginin, arkeolojik bilginin nasıl inşa edildiğine dair soyut ve idealize edilmiş modellere ve normlara odaklanmaktan nasıl uzaklaşıp, somut biçimler ve süreçlere odaklanmaya doğru kaydığını, arkeolojide kullanılan popüler yaklaşımın geçmiş ve arkeoloji hakkındaki kamu bilincini nasıl şekillendirip yansıttıkları, geçmişin ve bugünün nasıl manipüle edildiği, bu ürünlerin arkeolojik kamusal söylem üzerindeki etkileri ele alınmaktadır. Bu nedenle söz konusu grubun bu alan içerisindeki tüm etkinliklerini başlıktan da anlaşılacağı üzere piyasa arkeolojisi şeklinde tanımlayarak, alt başlıklar ile de görüşlerimizi desteklemeye çalıştık.

Batı Paradigması Dahilinde Şekillenen Arkeoloji

Yellen'in (1977) "tüm arkeolojik yorumlamalar bir inanç sıçraması gerektirir" söylemi dahilinde arkeolojinin alanı (O'brien, 1996), kayıtları basitçe yorumlamak yerine onu fiilen açıklayan ve yıllar içinde büyüyüp küçülen gerçek bir paradigmalardan mezarlığıdır. Çünkü geçmiş (Verhagen, 2018), durağan ve kesin bir şekilde anlaşılabilecek bir şey değil, daha çok şimdide sürekli değişen ve tekrar tekrar yeniden inşa edilen bir şeydir. En azından Rönesans'tan bu yana, temsile ilişkin baskın Avrupa fikirleri mimesisi en yüksek ideal olarak almıştır. Bu görüş 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında doruğa ulaşmıştır. Bu, natüralizmin, insanın mimetik yetisinin amansızca ulaşmaya çalıştığı *telos* olarak sunulduğu evrimciliğin altın çağıydı; (tahmin edilebileceği gibi) Greko-Romen temelleri üzerine inşa edildi ve daha sonra Avrupa modernliği aracılığıyla mükemmelleştirildi (Wilkinson, 2023). Bahrani (2010), "The Extra-terrestrial Orient" olarak adlandırdığı bu durumu şöyle açıklar: Mezopotamya, Mezopotamya varlığı için uzay ve zamanın aşkın ufuklar haline geldiği tarihsel bir anlatının yaratılması, Avrupa'nın sömürgeleştirilenlere* **hâkim olmaya çalıştığı daha büyük söylemsel projenin bir parçasıydı. Uygarlığın ilerleyişi anlatısı, Avrupa emperyalizminin bir icadı, tarihi kendi imgesine göre inşa etmenin ve Batı kültürü için öncelik iddia etmenin bir yolu. Ancak dünya uygarlığının bu anlatısı bir temsildir ve zorunlu olarak** Adorno ve Horkheimer tarafından "mimesisin örgütlü kontrolü" olarak tanımlanan şeyi gerektirir. Bu mimetik organizasyondaki retorik yapıların ekonomisi, kesinlikle prefigüratif mecazi dillere bağlıydı. Bununla birlikte, anlatım için gerekli kavramsal zemini sağlayan metafizik bir haritacılık da içeriyordu. Ve dünya dışı bir Mezopotamya'nın haritasını çıkarmak, bu temsili girişimin başarısı için gerekliydi. Edward Said'in söyleminde yattığı gibi, "sömürge istilası tarihinde haritalar her zaman önce galipler tarafından çizilir, çünkü haritalar fetih araçlarıdır. Coğrafya bu nedenle savaş sanatıdır". Tarihsel haritacılık da galip gelenlerin gereksinimlerine göre çizilir ve arkeoloji o arazinin haritalanmasında etkilidir. Aynı şekilde, arkeolojik yazıda temsil, gerçekliğin bir kopyası değildir: politika ve ideoloji sorunlarından düzgün bir şekilde ayrılamayan mimetik bir etkinliktir. Eski Yunanlılar, mimesis'in her zaman çarpıtma içerdiğinin gayet iyi farkındaydılar, ancak bazı yer değiştirmelerle mimesis'i tamamen gerçekçi bir kopya olarak düşünmeye başladık. Aristoteles *Poetika*'da temsili nesne, tarz ve temsil araçları bakımından **üç şekilde farklı olarak tanımlar. Birincisi temsil edilen şey veya eylem, ikincisi onun temsil edilebileceği yol ve sonuncusu temsil aracıdır. Mezopotamya arkeoloji teorisinde temsilin birinci ve son yönüyle ilgili seçimler ele alınırken, ikincisi çoğunlukla göz ardı edilir ve ondan herhangi bir söz edilmesi radikal bir yıkıcı eylem olarak yorumlanır. Hâlâ bel bağladığımız Mezopotamya imgesi, açıkça Avrupa merkezli ve emperyalist bir dünya kültürel gelişimi kavramı olan Doğu'dan Batıya doğru bir ilerleme yürüyüşü için gerekliydi** (Bahrani, 2010). Ancak bu nokta, nesnelerin zaman ve mekân üzerinde nasıl birbirine bağlandığı sorusunu gündeme getiriyor. Tipik olarak, daha geniş üslup evrenleri, etkileşen ayrı varlıkları ima eden etkileşim terimleriyle tasarlanır. Etkileşim mimetiktir - öyle ki "görüntü" benzerliği açısından bir "prototip" ile ilgilidir. Yine de, gösterge ile gösterilen arasında ima edilen mesafe, tartışmalı bir şekilde, sanata yönelik Batılı (Resim 1), modern bir estetik yaklaşımla bağlantılıdır (Watts ve Knappett, 2023).

* Aslında "sömürgecilik" genellikle (Berlejung, 2012) Amerika'nın İspanyol kolonizasyonu ile başlayarak 1520'den itibaren kullanılan bir terimdir. Standart tanım şu şekildedir: Sömürgecilik, sömürgeciler ve yerel nüfus arasındaki bir dizi eşitsiz ilişkidir. Koloni sınırları içindeki sosyal yapı, yönetim örgütlenmesi, ekonomi, din ve normlar kolonistler tarafından sistematik olarak değiştirilir. Sömürgeciler, koloninin kendi standartlarına, normlarına, diline ve dinine tamamen kültürlenmesini bekler, talep eder veya teşvik eder. Dolayısıyla sonuç, kültürlerin sentezi değil, tek yönlü bir kültürleşme ve koloninin kimliğinin kaybıdır. Sömürgeciler, kolonilerinin bağımsız gelişimine son verir ve yeni kuralları empoze eder. Koloni, yeni ve yabancı yöneticilerin (çoğunlukla ekonomik) çıkarlarına göre dışarıdan yeniden yapılandırılır.



Resim 1. John Gordon Swogger tarafından çizilen Göbekli Tepe'nin inşasının rekonstrüksiyonu (Boric, 2013).

Uygarlığın ilerleyişi anlatısı, Avrupa emperyalizminin bir icadı, tarihi kendi imgesine göre inşa etmenin ve Batı kültürü için öncelik iddia etmenin bir aktarım biçimi olarak görülmüştür. Bununla birlikte, anlatım için gerekli kavramsal zemini sağlayan dünya dışı bir Mezopotamya'nın haritasını çıkarmak, bu temsili girişimin başarısı için gerekliydi. Tarihsel haritacılık da galip gelenlerin gereksinimlerine göre çizilmiştir. Mezopotamya imgesi, açıkça Avrupa merkezli ve emperyalist bir dünya kültürel gelişimi kavramı olan Doğu'dan Batı'ya doğru bir ilerleme yürüyüşü için gerekliydi. Yakın Doğu'nun arkeolojik yorumunda Doğu, Avrupa'nın ötekisi olarak inşa edilmiştir. Özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda Doğu, Avrupa'nın demokratik dinamizmini tanımlamak için durgun ve despotik olarak görülmeye başlanmıştır. Mesele şu ki, "halk" fikri, aslında Avrupa toplumu içinde bir tabaka olan ilkel bir ötekiyi varsayıyordu ve bu rol ilk olarak İskoç Dağlıları'na verilmiştir. Bu şekilde belirlenen ilk "ilkeller", "vahşiler" ve "Doğulular" idi, ancak bu grup kısa süre sonra "halkı" içerecek şekilde genişlemiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Batı Uygarlığı'nın kökeni olarak Batılı bir bilgi matrisi içinde tanımlandıktan ve yerleştirildikten sonra, medeniyetin beşiği şeklinde tasvir edilen «*Mezopotamya miti*», Batı hümanist geleneğinde kurumsallaşmıştır. Bu yeniden inşa edici tarihsel eylem, Mezopotamya'yı Batılı tarihsel anlatıya dokuyabilmek için herhangi bir coğrafi alandan ayırmıştır. Bu ilerleme, tanımı gereği Doğu'yu dışlaması gereken bir ilerlemedir, çünkü tam da anlaşılabilirliği bir "öteki" ile karşılaştırılarak tesis edilir. Kültürün bu ilklerinin daha sonra Greko-Romen dünyasına bir uygarlık meşalesi olarak geçirildiği anlatılır. Bu nedenle Mezopotamya arkeolojik buluntuları önceden belirlenmiş bir modele göre yorumlanmıştır. Bu matrisin, Avrupa'nın medeniyetin tek bir organik bütün olarak ilerlemesi fikriyle bağdaştırılabilmesi için yivli seramik bu anlatıda ötekiliğin bir temsili olarak bilinçdışı arzusunun kendini gösterdiği bir uygarlığın salt lineer gelişimi içinde ele alınmıştır (Bahrani, 2010; Gelbart, 2007).

Bilindiği gibi, kültürlerin, toplumların ve hatta ırkların kendilerine ve doğaya göre yaşayan, birbirinden düzgün bir şekilde ayrıldığı şeklindeki özcü nosyon, yukarıda da değindiğimiz üzere "saflığa" büyük değer veren ve "melezliği" dejenerasyon ve çürüme ile eşitleyen 19. yüzyıl Avrupa romantizminin ideallerinden kaynaklanmaktadır. İyi bilindiği gibi, Gustaf Kossinna (1858-1931), biyoloji yasalarının kültür yasaları olduğuna (Leach, 2015; Maran, 2012), maddi kültürün sınırlarının etnik sınırlarla örtüştüğüne ve arkeolojinin bölgesel yerleşim için meşru bir araç olduğuna inanıyordu. Son yirmi yılda, kültürel ve postkolonyal çalışmalarda kültürlerarası temasların yukarıda belirtilen yeniden değerlendirilmesi, bu durumun tamamen tersine çevrilmesine yol açmıştır; artık kültürel melezlik bir kural ve "saflık" tehlikeli bir yanılsama olarak görülmektedir. Chris Gosden'e göre (2004), postyapısalcılık, Batı'nın kesinliklerini ve üstünlüklerini yapıbozuma uğratma dürtüsüyle postkolonyalizmle ittifak halindeydi. Arkeoloji ve antropoloji genellikle bir başkalığı keşfetme sürecinin akademik sonucu olarak görülür. O, bu süreci ötekiliği keşfetme süreci olarak değil, onu yaratma süreci olarak görür. Bu bakış açısının teorik temeli, sömürgeci Avrupalıların dünyayı dolaşmaya, çeşitli insanlarla tanışmaya ve etkileşimde bulunmaya başladıklarında dünyanın farklı bir yer haline geldiği fikridir.

Aslında, Hayden White (1987) gibi tarihçilerin tarihsel eleştirisi hakkında daha doğrudan yazmaya başlamasıyla birlikte bu tarih yazımı konuları ele alınmaya başlanmıştır. Hayden White (1987), anlatıyı yalnızca tarihsel konuların başarılı bir şekilde anlaşılmasının temsil edildiği bir söylem tarzı olarak değil, aynı zamanda tarihsel bir yorumun elde edildiği bir yol olarak bakar. White, “*tarih yalnızca inceleyebileceğimiz bir nesne değildir*” diye yazar. Hiçbir metin ele aldığı tüm görüngülerin tüm ayrıntılarını etraflıca söze dökemez (Vermeer, 2008), bu nedenle her zaman alıcının boşlukları doldurması olasılığı ve gereği ortaya çıkar.

Geçmiş algısının Batılı paradigma ile tasvir/manipüle edildiği (Resim 1) Redkit’te gördüğümüz ötekileştirilen Apaçi/Şaman temsillerini ve köy yaşantısını anımsatmaktadır. Batı paradigmasında arkeologları yeniden inşa etmeye çalıştığı birimlerin (O’Brien, 1996), sosyal organizasyondaki birimlerle eşleşmesi gerektiği fikri bu tür görsellerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Birbirinden kopuk anlamlarla ve “her şey yolunda” şeklindeki baskın görüşle maddi bir gerçeklikle yüzleşen geçmişti ticarileştirmek ve tabi grupların geçmişteki meşruiyet iddialarını baltalamak (Hodder, 1992), kesinlikle Batı toplumundaki baskın grupların çıkarımadır.

Resim 1’de de görüleceği üzere tarih öncesi zihnin keşfi (Bell, 1994), arkeolojik ilginin ön saflarına taşındı. Tarih öncesi bilişin yorumlanması ve yeniden yapılandırılması basit bir süreç değildir. Soru, bilişsel bir devrimin olup olmadığı değil, ampirik araştırmaların nasıl ilerlemesi gerektiği ve eğer varsa, hangi yöntem(ler)in kuram yapısını yönlendirmesi gerektiğidir. Batı bilimsel geleneği içinde bu tür ‘inşa edilmiş geçmişler’ üretenlerin (Stone ve Planel, 1999) kendi etnosentrik ve entelektüel çerçeveleri dahilinde geçmişe ilişkin görüşlerine, yorumun amaçlandığı kişilere çoğu kez gerçekmiş gibi aktarılabilir sahte bir meşruiyet verir. Aslında bu durumun oluşumunu sağlayan tarihsel geçmişe kısaca baktığımızda bir disiplin olarak arkeoloji, 19. yüzyılda kapitalizmin dünya çapında yayılması ve sömürgeci güçlerin emperyal hamleleri gibi küreselleşmenin ana hamlelerinin ardından başladı. Disiplinin ana entelektüel tutkuları, maddi kültürün geniş alanlara yayılmasını ve yüzyılın sonlarında insan atalarının evrimini anlamak gibi küreseldi. 20. yüzyılda, Gordon Childe (1951) tarafından önerildiği gibi, tüm insanlık geçmişine yönelik küresel bir arkeolojik anlayışa dayalı iddialı projeye tanık olundukça, bu eğilim daha da büyüdü. Bununla birlikte, küresel bir yorumlama hareketi olarak arkeoloji, Batılı akademisyenler ve kurumlardan oluşan bir çekirdeğe çok fazla odaklanmıştı, öyle ki, Childe’ınki gibi en cüretkâr küresel bakış açıları bile, geçmişin insanlarını ve medeniyetlerini öncüller olarak bırakarak aydın Batı dünyasını patronluk taslayan bir yaklaşım benimsedi. Dolayısıyla, kültür tarihi ve küresel bir disiplin, Batı’nın dünya üzerindeki hâkimiyeti dizisinin bir parçası olma tuzaklarından kaçamadı. Batılı olmayan ülkelerden gelen arkeologlar genellikle bir kenara atıldı veya görmezden gelindi ve medeniyetsiz bilim dünyasının bir parçası olarak kabul edildi. David Clarke’ın 1973 gibi erken bir tarihte öne sürdüğü gibi, arkeoloji masumiyetini yitirdiğinden (Clarke, 1973), arkeoloji tüm toplumsal değişimlerden uzun süre izole kalmayacaktı. Bu, farklı tarihsel ve kültürel bağlamlardaki farklı insanların, sonuç olarak dünya ve maddi kültür hakkında çeşitli anlayışlar sundukları düşünüldüğünde, bilgiye küresel bir yaklaşımla doğrudan ilişkilidir. Arkeoloji, geçmişin potansiyel olarak sınırlı, Batılı bir anlatısından (Resim 2), çeşitli çelişkili bakış açılarından geçmiş maddi kültürün kaotik ama çoğulcu bir çalışmasına kaydı. Bu gerçekten de normatif, tekdüze ve bütünleştirici bir anlatıdan farklı yorumların çeşitliliğine doğru büyük bir epistemolojik değişimdir (Funari ve Carvalho, 2014).



Resim 2. Batılı yaşam anlatısı (Fernandez-Götz, 2014).

Çoğu insan arkeolojiyi eski Mısır piramitleri, Paskalya Adası'nın taş Moai heykelleri, tarihöncesi eserleri ve kayıtlı tarihin başlangıcı ile ilişkilendirirken, aslında arkeoloji tarihten farklı olarak, ister terk edilmiş yerleşim yerlerinin kalıntıları, ister denizin dibindeki gemi enkazları olsun, insan zaferinin ve başarısızlığının maddi kalıntıları olmadan var olamaz (Capelotti, 2010). David Clark'ın ne kadar arkeolog varsa, arkeolojide de o kadar farklı amaç vardır sözünden hareketle** (Clarke, 1968) süreç sonrası arkeolojinin ardışık ve yorumlayıcı bir ilerleme merdivenini anlamlı bir şekilde yıkmasının ardından arkeolojinin ne olduğu konusunda genel bir fikir birliğinin olmaması (Trigger, 1994), Ian Hodder'in (1994) şu sorusunu akla getirir: "*Arkeolojiyi nasıl yaparız?*" Arkeoloji, insanın var olduğu tüm zamanlara ve her yere odaklanması gerektiği için, insan deneyiminin tamamını kucaklayan antropolojinin bir alt disiplini olarak düşünülmüştür. Mevcut maddi kültür, arkeolojinin sınırları dışında değildir. Spesifik olarak, arkeoloji, maddi kültür ve insan davranışı arasındaki ilişkilerin incelenmesidir. Tarih ve sosyoloji gibi diğer disiplinlerin yapamadığı, insan davranışı hakkındaki bilgiye önemli katkılar sağlayabilir (O'Leary, 2015). Buna göre, davranışçılar artık arkeolojiyi, nerede ve ne zaman gerçekleşirse gerçekleşsin, faaliyetlerde insanlar ve eserler arasındaki etkileşimlerin incelenmesi olarak tanımlıyorlar (Schiffer 2013). Dolayısıyla arkeologlar, insanın maddi kültürünün yapılandırılmış doğasını ve dolaylı olarak, maddi kültürün bir parçası olduğu daha geniş davranış sistemlerinin yapılandırılmış doğasını keşfetmişlerdir (Conkey, 1982). Materyal-kültür çalışmaları, her türlü materyaliteye, insanlarla etkileşime, insanlar üzerindeki etkilere ve bunun tersi yaklaşımlara yönelik yaklaşımların toplamıdır. Başka bir deyişle, maddi faktörlerin yarattığı kısıtlamalara ve olasılıklara vurgu yaparak sosyal dünyanın incelenmesidir; maddi kültür, insan etkileşiminin ve sosyalleşmenin gerçekleştiği ortamdır (Fahlander ve Oestigaard, 2004). Şimdiki zamana benzemeyen bir geçmişi anlamak karmaşık bir süreçtir. 19. ve 20. yüzyıllarda ilk sistematik tarih öncelerini inşa edenlerin karşılaştığı zorluk buydu (Gosden, 2004). Arkeolojik yeniden inşa ve açıklama kolay değildir. Bu anlamlandırma süreci geçmiş yaşamları bir araya getirmek için arkeolojik kayıtlardan daha fazla bilgi çıkarmaya çalıştıkça, giderek daha zor hale gelir (Skibo, 2013).

Arkeologlar geçmişin incelenmesi için yeni yorumlayıcı çerçeveler inşa ettikçe, arkeolojik veri setinin dikkatle kaydedilmiş uzamsal bileşeninin kullanım alanları da değişti. 20. yüzyılın başlarında, arkeoloji, disiplinin tarihçilerinin çeşitli şekillerde Sınıflandırıcı-Tarihsel veya Kültür-Tarih aşaması olarak adlandırdıkları şey tarafından yönetildi. Bunun merkezinde, arkeologlar tarafından bulunan kalıntıların belirli halkların, yani farklı etnik grupların maddi tezahürlerine karşılık geldiği fikri vardı. Bu dönemde, değişim süreçleri ve tarih yazımı, kültürel yayılma kavramıyla bağlantılıydı. Tarihsel değişim, materyallerin ve fikirlerin bir çekirdek bölgeden yeni alanlara yayılmasının bir sonucu olarak görülüyordu. Kültürel özelliklerin mekânsal dağılımı, böyle bir açıklayıcı çerçeve için kritik olarak görülüyordu. Bu kültür alanları, maddi kültürün yönlerine dayanan çapraz sınıflandırılmış özellik listelerinin oluşturulmasıyla belirlendi ve ardından bu özelliklerin haritalar üzerinde dikkatli bir şekilde dağılımının çizilmesiyle görselleştirildi. Bunlar daha sonra belirli bir bölgenin kültürel kalıplarını zaman içinde incelemek ve karakterize etmek, yayılma, doğrudan temas ve kültürlenme açısından kültürel tarihini yeniden inşa etmek için kullanıldı (Resim 3). Kültürlerin karakterizasyonu ve mekânsal tasviriyle ilgili bir kaygının yanı sıra, hem Avrupa'da hem de ABD'de, tarihöncesi yerleşimlerin çevresel değişkenlere göre haritalandırılmasıyla ilgili bir kaygı vardı (Wheatley ve Gillings, 2002).

** Clark (1968) bu durumu şöyle anlatır: Bir disiplin olarak arkeolojinin ve verilerinin doğası hakkında daha önce yapılan tartışmanın ışığında, üç geniş hedef merkezi öneme sahip görünmektedir: (1) Birincisi, çeşitli materyali kaplayan temel varlıkların tanımı: elementler, yapılar ve örüntüler. Bunlar üzerinde işleyen süreçler ve süreçlerin varlıklar üzerindeki etkileri uzay ve zaman boyutlarındadır. Belirli örneklerin ötesine geçen statik ve dinamik bir çalışma. (2) İkincisi, her alandan, dönemden ve çevreden gelen belirli varlıklar arasında biçim, işlev, ilişki ve gelişim sıralamasında tekrarlanan benzerliklerin veya düzenliliklerin araştırılması. (3) Üçüncüsü, eldeki malzemeyi sentezleyen ve ilişkilendiren, aynı zamanda yüksek tahmin değerine sahip olan daha yüksek kategori bilgisi veya ilkelerinin geliştirilmesi. Giderek daha kapsamlı ve bilgilendirici genel modellerin ve hipotezlerin geliştirilmesi. Böylelikle arkeologlar bu amaçlara göre üç gruba ayrılırlar.



Resim 3. 19. yüzyılın ortalarında Bibliotheque nationale de France’da yeniden inşa edilmiş bir Mısır mezarını ziyaret edenler (O’Keeffe, 2014).

Matthew Johnson (1999), *Archaeological Theory*’de arkeolojiye yönelik dört güncel yaklaşımı tartışır. Ona göre hangi toplumsal kuram biçimini kullanmayı seçeceğimiz, toplumsal yaşamın hangi daha geniş arkeolojik modellerini inandırıcı, arkeolojik kayıtların ne tür toplumsal açıklamalarını tutarlı ve zorlayıcı bulduğumuzu belirler. Arkeologların uygulamalarında farklı vurgular vardır. Farklı yönler ve yaklaşımlar şematik olarak özetlenebilir: İlk olarak, Binford (1987) tarafından vurgulandığı gibi, arkeolojinin bilimsel yönleri. İkinci olarak, Shanks ve Tilley (1992) tarafından vurgulanan ve teorinin tamamen öznel olduğunu öne sürdükleri söylemsel yaklaşım. Üçüncüsü, Renfrew ve Bahn (1994) tarafından 1990’larda “bilişsel süreçsel” bir sentez olarak savunulan ve süreçsel ve süreç-sonrası düşüncelerin en iyilerini birleştirdiği varsayılan fikir birliği yaklaşımı. Son olarak, Hodder’ın (1991) övdüğü gibi yaklaşımların ve yorumların çoğulluğu. Tüm bu yazarların ve arkeoloji yaklaşımlarının ortak noktası, hipotezleri, yorumları kabul etme ve reddetme kriterleri veya başka bir deyişle, bir akademik topluluk içinde arkeolojinin disiplinler ve bilimsel yönlerinin ne olduğu konusundaki anlaşmazlıklardır.

Uzaylılaşan Piyasa Arkeolojisi ve Yansımaları

Piyasa ve uzaylılaşmak arasındaki ilişkiyi, yukarıda bahsini ettiğimiz paradigma dahilinde açıklamaya çalışacağız. Piyasayı burada popüler kültürün bir ürünü olarak yozlaşmak anlamında kullanacağız. Uzaylılaşmayı ise bunun pazarlanması ve bir şeyin olduğundan daha farklı yani tanınmaz bir hale gelmesi veya form dışılaşması (Resim 4) şeklinde yorumlayacağız.



Resim 4. Burada “form dışılaşmayı” tasvir edilen ikonik uzaylılar, popüler kültür hakkında mütevazı bir bilgiye sahip olan herkese tanındı gelmektedir (Lincoln, 2013).

Uzayın keşfiyle toplanan veri dağından döndürülmeye hazır antropolojik hipotezlerin hacmi ve çeşitliliği, en uyuşuk veya bitkin beyinleri bile uyandırmaya yeterlidir. Çünkü ay, gezegen ve yıldızlararası arkeolojinin yöntem ve teorisini dünya dışı uygarlıkların arkeolojisine bağlayan şey, Homo sapiens tarafından biçimlendirilen bileşik aletlerden birinin evrendeki başka bir zekâ tarafından inceleniyor olma olasılığıdır (Capelotti, 2010). 1900'den önce uzaylılar hakkındaki spekülasyonların genellikle bilim adamlarının ve ilahiyatçıların özel alanı olduğu dönemde en yakın gezegen komşumuz olan Mars (Lincoln, 2013), uzaylıların var olabileceğini hayal etmek için doğal bir konumdaydı. Sonraki yıllarda teologlar, filozoflar ve yeni yetişmekte olan bilim adamları arasındaki döneme özgü tartışmalar yer aldı. Bilimsel enstrümantasyonun tartışmayı sonuçlandırmaya yetmediği bir dönemde (bugün de devam eden bir durum), dönemin akıllı insanların bunu mantıklı bir şekilde açıklamaya çalıştığını ve birçok hipotez öne sürdüğünü görmemiz şaşırtıcı değildir. Ancak bugün çok daha yakınızdalar; kültürümüzün içindeler. Uzaylılaşan piyasa arkeolojisi, Göbeklitepe sütunlarının TV programlarında neredeyse reptilianlar tarafından üretildiğini söyleyecek kadar cüretkârdır. Hele ki A'dan Z'ye uygarlıklar serileri adıyla yayınlanan bilimsel temelden yoksun uzaylılaşmış ve piyasaya hükmeden birçok yayın ciddi anlamda bilgi kirliliğine yol açmaktadır. Oysa tamamen ticari olan bu durum, fikirlerin metalaştırılması ve konsept yaratmanın tasarımcılar, reklamcılar ve pazarlamacılar aracılığıyla pazar yeri tarafından ilhak edilmesiyle ilgilidir.

70 yılı aşkın bir süredir insanlık, uzaylılar etrafında yavaş yavaş bir mitos inşa etti. UFO'lar, uçan daireler veya benzeri şeylerle kişisel deneyimi olmayan bizler bile hikâyeyi biliyoruz. İnsanoğlunun resmettiği şekliyle uzaylıların kökenleri, medya ve eğlence endüstrisindeki öykülerin yanı sıra bir avuç insan tarafından anlatılan öykülere dayanmaktadır. Bu masalların tamamen doğru, tamamen bir aldatmaca, bir doğa olayının yanlış anlaşılması veya bir deliliğin tezahürü olması hiç önemli değildir. Hikâyeler ve kültürlerde nasıl ilerledikleri önemlidir ve bu hikâyeler, uzaylıların doğasına ilişkin kamuoyunu önemli ölçüde şekillendirmiştir (Lincoln, 2013). Bununla birlikte, 19. yüzyılın son yıllarına kadar, dünyevi olmayan kökenlere sahip yaşam düşüncesi, yüksek eğitimli çevrelerin dışında ortak bir konuşma konusu haline geldi (Lincoln, 2013). Zacharia Sitchin ve Erich von Däniken'in yayınlarında göreceğimiz gibi, ilk medya çılgınlıklarından biri de bu tür girişimlerle sirayet etmeye başladı. Erich von Däniken, eski astronotlar fikrini halkın bilincine fırlatan kişi olma ayrıcalığına sahip İsviçreli bir yazardır. 1968 tarihli *Chariots of the Gods* adlı kitabı, bugüne kadar yaklaşık 20 milyon kitap satarak büyük bir başarı elde etmiş ve yazar İngilizce olarak yaklaşık yirmi kitap yayımlamıştır. Ayrıca dolandırıcılık ve hırsızlıktan üç kez hapse atılmıştır (Lincoln, 2013). von Däniken'inki gibi çalışmalar son derece popüler hale gelmiş çünkü belki de Dünya'daki insan yaşamının temel ikilemine uzanmıştır: uçsuz bucaksız, cansız bir evrende yalnız mıyız yoksa Darwinci bir evrenin başka yerlerinde benzer koşullar altında başka akıllı yaşam biçimleri evrimleşmiş mi? Darwin, en azından bizim bir dizi çevresel zorluğa karşı benzersiz bir evrimsel adaptasyon olduğumuz gerçeği değil de Homo Sapiens'in kendisine ve genel olarak hayata bakış açısına çok sayıda entelektüel meydan okuma sunar (Capelotti, 2010).

Arkeoloji ve popüler kültür konusu, son on yılda, filmlerden kurguya, politik karikatürlere ve pullara kadar değişen temalarla artan akademik ilgiyi çekmiştir. Bununla birlikte, reklamcılar, tüketici algılarını ve davranışlarını şekillendirmede uzun süredir arkeolojik referanslar kullanmaktadır. 1922'de Kral Tutankhamun'un mezarının bulunmasının ardından, reklamcılar Mısır'a dair her şeye duyulan doymak bilmez iştahı sonuna kadar yararlandı. Marka resimleri, parfüm, bira, sigara ve puro reklamları piramitler, diki-litaşlar, develer ve tapınakların tasvirleriyle doluydu ve genellikle yüksek dozda şiirsel lisanla temsil ediliyordu. Bugün, piramitler Camel sigaralarının tanıtımı için bir dayanak noktası olmaya devam ediyor ve egzotik arkeolojik ortamlar hem basılı medyada hem de televizyon reklamlarında görünmeye devam ederek tüketicileri kurabiyelerden bilgisayarlara kadar her şeyi satın almaya ikna ediyor (Talalay, 2010). Mickel (2013), Indiana Jones gibi ikonlar aracılığıyla popüler kültürde özetlenen arkeolojiyi çevreleyen yaygın mitolojileri sürdürdüğünden, anlatının arkeologların yaptıklarını genel halka iletme girişimlerine aslında zarar verebileceğini savunur. Filmde, cesur arkeoloğun filmlerden, kitaplardan ve diğer popüler medyadan derlenen çeşitli görüntüleri, orijinal geniş bağlamlarından ayrılmakta ve gerçek hayattaki konuşmalarda ilgi görmektedir. Sansasyonel, egzotik ve macera dolu olanı, uzak yerlerde yürütülen arkeolojinin gerçekliği ve sıra dışı deneyimleriyle yankılanmakta, hayali ve gerçek hikâyeler iç içe geçmektedir. Böylelikle arkeoloji ile anlatı temsili arasındaki ilişkiyle ilgili belirgin bir tezat oluşturmaktadır. Bunun doğal sonuçlarından biri, kimliklerin turizm pazarında, restoranlarda ve aynı zamanda giderek artan şekilde arkeolojik alanlarda

gösteri ve satış için temsil edilmesidir (Herrera, 2015). En eski örneklerden biri, C.W. Ceram'ın 1968 tarihli *Gods, Graves, and Scholars* adlı kitabıdır; bu eser, Austen Henry Layard ve Paul-Emile Botta gibi arkeologların ilk keşif gezilerini cesur kâşifler olarak tanımlamaktadır. Agatha Christie'nin Nil'de Ölüm (1937) gibi arkeolojik alanlarda geçen polisiye romanları, başlangıçta ortaya çıkan net bir problem ve suçlu ortaya çıktığında tartışılmaz bir sonla, şaşmaz, sınırlı ve yönlendirilmiş anlatı akışının en açık örneği olabilir. Mesaj açık: Geçmişle ilgili soruların tekil, basit yanıtları vardır ve bulunduklarında daha fazla araştırma gerektirmezler (Mickel, 2013). Estetik ve anıtsallığın, başarılı ticarileşme için bilimsel bir anlatıdan açıkça yararlanan ancak bilimsel bir anlatıyı gerektirmeyen turizm endüstrisi tarafından ekonomik olarak sömürülmesi bu durumu özetlemektedir. Bu konudaki ilklerden bazıları, terk edilmiş ve yeniden yaratılmış alan sistemlerindeki arkeolojik çalışmalara ve deneylere doğrudan yanıt olarak formüle edildi (Herrera, 2015). *Experiencing the Past* (1992), adlı kitabında Shanks, anlatı da dahil olmak üzere böyle bir poetikanın çeşitli unsurlarını tartışır. Halkın düşüncesini etkileyen hikâyeler, yaygın bir şekilde yayılan, genellikle radyo, televizyon ve filmler anlamına gelen hikâyelerdir. Dünya dışı olayların insanlığı tehdit ettiği, uzaylıların ya da tanrıların bıraktığı nesnelerin insanlığı yok etmek üzere kullanılacağı olay örgüsünde doğaüstü temalar da görülür. Bu filmlerin örnekleri arasında *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) ve *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life* (2003), *Stargate* (1994), *Stonehenge Apocalypse* (2010), *A Genesis Found* (2010) ve tabii ki ikonik arkeoloji filmi *Raiders of the Lost Ark* (1981) ve devam filmleri yer alır.

Eski astronotlar fikri eski Mısır uygarlığının bin yıl önce Dünya'ya gelen uzaylı ziyaretçiler üzerinde modellendiği 1994 yapımı *Stargate* filminde görülebilir. Film, 14 yıla yayılan 250'den fazla bölümden oluşan üç televizyon programı üretti (Lincoln, 2013). Bu anlatılarda, arkeolojik alanlar ve arkeolojik bilgi, durumu kurtarmanın merkezinde yer alır. Arkeolojik filmlerde doğaüstü ve dünya dışı olaylara yapılan vurgu, sinemanın arkeolojik uygulamaların ve keşiflerin doğasından ziyade halkın çıkarlarını araştırdığı gerçeğini yansıtır. Genellikle filmlerde sunulan anlatılar, popüler dini ve bilimsel olmayan inançlar üzerine kuruludur ve sinema, arkeologları genellikle ya cahil eylemleriyle dünyaya tehlike salan, burnunu sokan akademik seçkinler ya da sözde arkeolojik görüşlerin savunucuları olarak sunar. Arkeolojinin sinemadaki temsilleri, geçmişin doğası, çağdaş kültürün doğası ve bilimin değeri hakkında halka açık bir diyalog olarak görülebilir. Sonuçta film endüstrisi, efsanevi zorunlulukların peşinden gitmek için bir arkeolog olmanın ne demek olduğuna dair uzman olmayan kurguları kullandıkları kadar arkeolojiyi ana argüman olarak kullanmışlardır (Hiscock, 2014).

Piyasa Arkeolojisinde Kurgu Oluşturma

Yazarların, günün toplumunun endişeleri için metafor olan durumlarda popüler kültür alanında kullanabilecekleri ana kurgu arkeolojidir. Kurgunun - doğrudan arkeolojik epistemoloji tartışmalarına dayanan bu tanımı akılda tutulduğunda (Mickel, 2014), arkeolojinin yorumlama çabasını şeffaf kılmak için ne kadar benzersiz bir şekilde uygun olduğu göz önüne alındığında, kurgunun arkeoloji yazmak ve farklı kitleler için anlaşılır olmak için özellikle "otantik" bir yaklaşım olduğu ortaya çıkar. Yine de arkeologlar, farklı zamansal ve bölgesel bağlamlarda çalışan arkeologlar tarafından kullanılan çeşitli kelimeler ve akıllarındaki farklı araştırma soruları göz önüne alındığında, analizler arasındaki rezonansları belirlemeye çalışırken özellikle yıldırıcı bir zorlukla karşı karşıyadır. Arkeoloji kapsamına giren çok sayıda dil ve metodoloji, formatları ve amaçlanan işlevleri bakımından o kadar çeşitli arkeolojik kayıtlar oluşturur ki, bağlamlar arası karşılaştırma neredeyse imkansız görünebilir. Bu ikilemi göz ardı etmek, yazarların kanıtları ve terminolojiyi evrensel ve nesnel şekillerde kullandıklarına dair haksız bir varsayım anlamına gelir. Bunun yerine, arkeoloji yazarlarının yazılarında karakterleri ve arketip olay örgüsünü nasıl kullandıklarını incelemek, arkeolojik yorum bilimin ürünleriyle çalışmak için daha uygun bir yöntem ve aynı zamanda daha özgün bir yöntem sunabilir, çünkü arkeolojik analizi kurgular olarak okumak pozitivizmin sorunlu iddialarını ortadan kaldırır. Arkeolojik kurgusal anlatı, bu nedenle, bu anlatıların izleyicileri için otantik bir deneyim sağlar, evrensel ve bilimsel olarak uygulanabilir olduğunu iddia eden uyumsuz tipolojiler ve terminolojilerin yarattığı krizin çoğundan kaçınarak, aşkın ve tanınabilir edebi yorum bilim üzerine kurulu daha fazla sonuç üretme fırsatı verir. Kurgusal olay örgüsü yazma eylemi, aynı zamanda, arkeolojik yorum biliminde yer alan çeşitli kanıt dizilerini tartışmanın alternatif yollarına izin veren büyük bir özgünlük potansiyeli ile karakterize edilir. Örneğin saha çalışması, çeşitli şekillerde birlikte gerçekleşen, bütünleşen ve birbirini etkileyen birçok farklı aktiviteyi içerir. Bir arkeolog-yazar, bu faaliyetlerin geçiciliklerinin ve amaçlarının belirli nedenlerle farklı şekillerde incelenmesi ve açıklanması gerektiğini fark eder; yaratıcı, kurmaca bir anlatımla mümkün olan

esneklik ve doluluk, bu amaçların birçoğunun tek bir metinde eş zamanlı olarak takip edilmesini sağlar. Kurgusal anlatım ayrıca, arkeoloji literatürünün çoğunluğu için çelişkili bir şekilde hem çok önemli hem de dikkate değer ölçüde eksik olan birinci şahıs deneyiminin tartışılmasına izin verir. Birinci şahıs, yaratıcı anlatının ürettiği otantik atmosferin doğurduğu otorite, etnografya ile ilgili olarak, en önemlisi James Clifford (Clifford ve Marcus, 1986) tarafından kapsamlı bir şekilde tartışılmıştır. Karşılaştırıldığında, arkeolojik habercilik, otoritesini, bir kazıda bulunmuş ve bölgenin dönüşümünü görmüş olmanın öyküsünü anlatan inandırıcı, canlı, kurgusal bir sesten ziyade, tartışılmaz bir doğruluk taklidi yapan mesafeli, bilimsel bir sesten alma eğilimindedir. Kurgusal anlatı, bir arkeoloğun karar verme sürecini ve hermenötik prosedürlerini motive eden tüm kanıtların iletilmesine izin verir. Arkeolojinin kendisi gibi geniş bir içsel, duygusal ve duyusal deneyim yelpazesine dayanan arkeolojik kurgu yazmak bu nedenle epistemolojik olarak özgündür. Ayrıca, herhangi bir kaynak aracılığıyla arkeolojik analiz sunmak, kanıt ve sonuçlar arasında gerekli bir bulanıklığı içerir, çünkü yazarların neyi dışarıda bırakmayı, neleri dahil etmeyi ve buradaki bilgileri nasıl ele almayı seçtiklerinin tümü, daha sonra ileri sürülen argümanlar tarafından şekillendirilen seçimlerdir. Aslında, analiz ve veri toplamanın bir sitenin tanımlanmasından yayınlanmasına kadar eşzamanlı ve sürekli olarak ilerlediği açıktır. Arkeolojik metodoloji, veriler ve yorumlama iç içe geçmiştir, kurgu ve anlatının manipüle edilebilir zaman çizelgelerinden yararlanarak arkeolojik yazının bu sürecin karmaşık kronolojisine daha yakından yaklaşması mümkündür. Arkeolojik sonuçların tartışılmaz, doğal ve bilimsel otoriteye dayandığını ima eden arkeolojik yazı, arkeolojinin (veya genel olarak herhangi bir araştırmanın) hem akademik hem de kamu izleyicileri için çekiciliğinin öncelikle iyi desteklenmekten çok anlayışa dayandığı düşünüldüğünde savunulamaz bir durumdur. Arkeologlar bulgularını anlamlandırmaya çalışırken ortaya çıkan kaçınılmaz hikâye yapımı, arkeolog yazarları kurgusal anlatı yazmayı seçtiklerinde yararlı hale getirilebilir. Böylece, her ikisi de geçmişin arkeolojik anlayışlarını oluşturmanın ayrılmaz özellikleri olan çok sayıda bakış açısına ve kanıt dizisine başvurabilirler. Dahası, saha çalışması yürüten kişinin ilk elden deneyimini canlı bir şekilde ilişkilendirmeye yönelik kurgusal çaba, arkeolojik yazıyı otoritesini yalnızca bilimin tarafsızlığından almaktan kurtarır, ek olarak etnografin bakış açısının otoritesine ve arkeolojinin içinde yürütüldüğü gerçek, daha geniş duyusal matrise başvurur. Olay örgüsüne dayalı bir anlatı yaratan bir yazar için mevcut olan serbest zaman ve mekân duygusu, aynı zamanda arkeoloğun, daha net ve daha ikna edici bir metin üretme yeteneğine sahip olan hermenötik çabasını etkileyen otantik zamansallığa daha yakından yaklaşmasına olanak tanır. Bu, kurmaca anlatının yalnızca inandırıcı bir argümanı sahneleme biçiminde tamamen pragmatik faydalar sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda bu çabaların yayınlanmış ürünlerinde arkeolojik yorumlama ve epistemolojinin özgünlüğüne daha etkili bir şekilde erişmenin bir yolunu sunduğu anlamına gelir. Örneğin eğitim içerikli olan bir web sitesinin tanımı bile hiçte masum olmadığını göstermektedir: Wikipedia, sosyal medya teknolojisinin en popüler biçimlerinden biridir ve *“herkesin içerik ekleyebileceği ve herkesin zaten yayınlanmış olan içeriği düzenleyebileceği ortak bir web alanı”* olarak tasvir edilmektedir (Chu vd., 2017). İnterneti şekillendiren bu teknoloji trendleri altında bu yeniden tanımlanmış bilgi ortamı ne yazık ki yükseköğretimin beklentilerini karşılayamamaktadır.

Tartışma

Bir disiplin olarak arkeolojinin, 19. yüzyıldaki temel entelektüel hedefleri büyüterek 20. yüzyılda bu eğilim küresel boyutlara ulaşmıştır. Bu süreçte büyük ölçüde Batılı akademisyenler ve kurumların çekirdeğine odaklanan arkeoloji (Webster 2008), Batı'nın dünya üzerindeki tahakküm dizisinin parçası olma tuzaklarından kurtulamamıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında tamamen Orta Doğu'daki kazılar etrafında şekillenen Savaş Sonrası Arkeoloji, artan enternasyonalizm süreçleri aracılığıyla Batı Medeniyetinin kökenlerini korumak için formüle edilmiştir. O günün sömürge koşulları göz önüne alındığında, Batılı bilim adamlarının uluslararası mevzuat ve denetim lehine tartışması kolaydı çünkü kendi uluslarının eski eserleri tartışılmıyordu. 1943'te Londra'da bir araya gelen arkeologlar, UNESCO gibi uluslararası kuruluşların habercisi olarak, *“kültürel ve eğitimsel faaliyetlerin savaş sonrası yeniden düzenlenmesine uyum sağlayacak planların bir an önce yapılması gerektiğini”* öne sürmüşlerdir. Dolayısıyla Birinci Dünya Savaşı öncesinde, sırasında ve sonrasında başlatılan duygular, mantıklar ve uygulamalar, takip eden çatışmalarda prova edilecek, askeri ve akademik oportünizm arasında ölümcül bir bağlantı kurulacaktı (Meskell, 2020). Bu süreçte, arkeolojinin az ya da çok uzak bir geçmişteki toplumsal değişimin maddi sonuçlarına dair odağı, tıpkı ulusal arkeolojilerin ayrıcalıklarına meydan okunması gibi piyasada yerini bulan popüler kültürün ticari terimleriyle yeniden şekillendirilmeye başlanmıştır (Herrera, 2015). Ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru pek

çok nedenden ötürü bu durum çarpıcı biçimde değişmiş; özellikle de çok sayıda toplumsal aktörün ortaya çıkışı hem Batılı hem de Batılı olmayan ülkelerde yeni toplumsal geleneklerin oluşmasına yol açmıştır. Süreççilik ilk tepkiydi (Watson, 2008), kısa süre sonra bu durum birçok çevreden eleştirilmeye başlandı (Johnson, 1999; Funari ve Carvalho, 2014).

Arkeoloji, geçmişe ilişkin, Batılı bir anlatıdan, çoğulcu bir çalışmaya doğru kaydı. Ancak arkeologlar, disiplinin tarihinin ve emperyal, sömürgeci ve yeni-sömürgeci değerlerin damgasını vurduğu küreselleşmiş dünya düzenindeki konumunun yeterince farkında olmadıkları sürece, bu bağlamı eleştirmeden maskeleyebilirler (Haber ve Shepherd, 2015). Arkeolojinin kalkınma politikalarındaki rolü mülkiyet ilişkilerini çevreleyen daha geniş tartışmalarla bağlantılıdır. Milliyetçi arkeolojilerin önemli tarihleri vardır, çünkü bunlar ulusların gelişmesi için bir araç, mükemmel modern projelerdir. Sömürgecilik sonrası dünyanın sürekli yeniden yapılanmasına uygun olarak, sömürgeciliğin kurtulmanın ardından tüm vatandaşlara daha parlak bir gelecek vaat eden ulusal kalkınma doktrinlerinde arkeolojinin yeri de değişmeye başladı (Herre- ra, 2015). Bu aslında normatif, tekdüze ve bütünleştirici bir anlatıdan farklı yorumların çeşitliliğine doğru büyük bir epistemolojik değişimdir. Nick Shepherd'ın (2015) belirttiği gibi bu, tek dünya arkeolojisinden birçok arkeolojiye doğru bir geçiştir. Sosyal açıdan bakıldığında tüm bu kavramlar, çeşitli sosyal aktörlerin küresel ölçekte arkeolojinin bilimsel alanına dahil edilmesiyle ilgiliydi. Batılı olmayan ülkelere gelen arkeologlar sıklıkla bir kenara itildi veya göz ardı edildi ve medeniyetsiz bilimsel dünyanın bir parçası olarak görüldü. Bu durum yavaş yavaş değişti ve WAC (World Archaeological Congress) önemli bir dönüm noktasıydı. Yeni bilimsel dernek ilk kez dünya çapında bir akademisyenler topluluğu tarafından yönetildi ve aynı zamanda bilim dünyasının aktörleri değil, geleneksel olarak tebaa olan yerel temsilcileri de içeriyordu. Batılı bilim adamları ilk kez azınlıkta ve küresel, gerçekten dünyanın her yerinden arkeologların katılımını ima ederek yeni bir anlam kazandı. Daha sonra WAC, hiyerarşik ilkelere koparak, kıdemli akademisyenleri ve genç öğrencileri, aynı zamanda yerlileri ve diğer toplumsal aktörleri bir araya getirdi, böylece Batı biliminin temel hiyerarşik ilkesi ortaya kondu (Smith, 2005). Bu aynı zamanda kapsamlı yeni bir küresel yaklaşımdır. Öyle ki epistemoloji ve sosyal yönler ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir. Küresel bir yaklaşım aynı zamanda Shanks'ın (1992) işaret ettiği gibi kapitalizmle de ilişkilidir. Bazıları postmoder- niteye ait olan ve küreselcilik olarak adlandırılan son bir kültürel aşamayı fark etti. Bu, özellikle 1989'da Doğu Bloğu'nun çöküşü ve sonrasında komünist Çin'in piyasaya açılmasıyla birlikte kapitalist pazarın dünya çapındaki genişlemesini ifade eder. Kapitalizm ile küreselleşmeyi birbirinden ayırmak gerçekten imkânsızdır. Öyle ki, arkeolog Charles E. Orser (1996) modernite, küreselleşme ve kapitalizmi eşitlemiş ve başlangıç noktasını 1415 gibi erken bir tarihte kurmuştur. Küreselleşmenin sona ermediği de açıktır. Walla- ce'ın (2008) vurguladığı gibi, yerel özellikler ve tam tersine yerel kimlikleri ve bakış açılarını teşvik ederek çok sayıda küresel ve yerel etkileşime katkıda bulunmuştur. Aslında küreselleşme çok daha erken başlayan ve devam eden bir süreçtir ve arkeoloji bu konuyla ilgilenmeye özellikle yatkındır (Kristiansen, 2009). Bu anlamda küresel arkeoloji, çağdaş bağlamda arkeoloji için kullanılan bir sözcüktür ve artık genel süreçlere gönderme yapmadan özgüllükleri düşünmek (veya tam tersi) mümkün değildir (Funari ve Carvalho, 2014).

Sonuç

Arkeolojinin disipliner ve disiplin dışındaki varlığı, akademik çevrede ve piyasada farklı anlamlar kazanmıştır. Bu durumun oluşmasında belirleyici olarak sömürgeci, küresel ve popüler etkilerin ön planda olduğunu görmekteyiz. Özellikle de popüler kültürün etkileri anlam dışılığı ve büyük bir yozlaşmayı beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda yukarıdaki çalışmada disiplinin kuralları dışındaki örneklerle ve yansımalarına değindik.

Sonuçta popüler kültür odaklarınca ifade edilen en yaygın olarak bilinen arkeoloji anlatıları (Mickel, 2013), arkeologların kimliklerimizi birbirimize bağlama projesinde kullandıkları görüntü ve kokuların canlı ve son derece odaklanmış mikro düzeyde tanımlarına yer bırakmaz; popüler kurgusal arkeologların hayali, hayatı kapsamlı ve kişisel bir duyusal deneyime izin verecek kadar çok hızlıdır. Dahası, romantikleştirilmiş arkeoloğun bu sayısız ve çeşitli dünyalarla ilgili uzmanlığı, yalnızca her biriyle olan ilişkisinin sınırlı ve doğrusal olduğu, tek bir sorunun ortaya konulması ve ardından gelen çözümü etrafında şekillendirildiği göz önüne alındığında anlamlıdır.

KAYNAKÇA

- Bahrani, Z. (2010). Conjuring Mesopotamia: Imaginative Geography and a World Past. R. W. Preucel and S. A. Mrozowski (Ed.), *Contemporary Archaeology in Theory: The New Pragmatism* içinde (s. 887-906). Wiley-Blackwell.
- Bell, J. A. (1994). Interpretation and testability in theories about prehistoric thinking. C. Renfrew and E. B. W. Zubrow (Ed.), *The ancient mind: Elements of cognitive archaeology* içinde (s. 15-21), Cambridge University Press.
- Berlejung, A. (2012). The Assyrians in the west: Assyrianization, colonialism, indifference, or development policy? M. Nissinen (Ed.), *Congress volume Helsinki 2010* içinde (s. 21-60), Brill.
- Binford, L. (1987). Data, relativism and archaeological science. *Man* 22: 391-404.
- Boric, D. (2013). Theater of Predation: Beneath the Skin of Göbekli Tepe Images. C. Watts (Ed.), *Relational Archaeologies: Humans, animals, things* içinde (s. 42-64), London and New York: Routledge.
- Capelotti, P. J. (2010). *The Human Archaeology of Space: Lunar, Planetary and Interstellar Relics of Exploration*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Chu, S. K. W. (2017). *21st Century Skills Development Through Inquiry-Based Learning: From Theory to Practice*., Singapore: Springer.
- Clarke, D. (1968). *Analytical Archaeology*. London: Methuen.
- Clarke, D. (1973). Archaeology: the loss of innocence. *Antiquity* 47(185): 6-18.
- Clifford, J. ve G. E. Marcus. (1986). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Conkey, M. W. (1982). Boundedness in art and society. I. Hodder (Ed.), *Symbolic and Structural Archaeology* içinde (s. 115-128), Cambridge University Press.
- Fahlander, F. ve Oestigaard, T. (2004). Material Culture and Post-disciplinary Sciences. F. Fahlander & T. Oestigaard (Ed.), *Material Culture and Other Things Post-disciplinary Studies in the 21st Century* içinde (s. 1-19), Vällingby: Printed by Elanders Gotab.
- Fernandez-Götz, M. (2014). *Identity and Power the Transformation of Iron Age Societies in Northeast Gaul*. Amsterdam University Press.
- Funari, P. P. A. ve Carvalho, A. (2014). Global Archaeology. C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* içinde (s. 3052-3059 ve 4594-4601), New York: Springer.
- Gelbart, M. (2007). *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gosden, C. (2004). The Past and Foreign Countries: Colonial and Post-Colonial Archaeology and Anthropology. L. Meskell and R. W. Preucel (Ed.), *A Companion to Social Archaeology* içinde (s. 161-178), Blackwell Publishing.
- Haber, A. (2015). Archaeology After Archaeology. A. Haber & N. Shepherd (Ed.), *After Ethics Ancestral Voices and Post-Disciplinary Worlds in Archaeology* içinde (s. 127-137), Springer.
- Haber, A. ve Shepherd, N. (2015). After Ethics: Ancestral Voices and Post-disciplinary Worlds in Archaeology: An Introduction. A. Haber & N. Shepherd (Ed.), *After Ethics Ancestral Voices and Post-Disciplinary Worlds in Archaeology* içinde (s. 1-10), Springer.
- Herrera, A. (2015). Archaeology and Development: Ethics of a Fateful Relationship. A. Haber & N. Shepherd (Ed.), *After Ethics Ancestral Voices and Post-Disciplinary Worlds in Archaeology* içinde (s. 39-53),

Springer.

Hiscock, P. (2014). Film, Archaeology in. C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* içinde (s. 2779-2781), New York: Springer.

Hodder, I. (1991). *Archaeological Theory in Europe: The Last Three Decades*. Oxford: Blackwell Publishers.

Hodder, I. (1992). *Theory and Practice in Archaeology*. London and New York: Routledge.

Hodder, I. (1994). *Reading the Past*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holtorf, C. J. (1998). Knowing without Metaphysics and Pretension. A Radical Constructivist Proposal. Andersson, A-C., Gillberg, A., Jensen, O. W, Karlsson, H. & Rolof, M. V. (Ed.). *The Kaleidoscopic Past* içinde (s. 91-98). Sweden: Gothenburg University.

Johnson, M. (1999). *Archaeological Theory*. Oxford: Blackwell.

Leach, S. (2015). *A Russian perspective on theoretical archaeology: the life and work of Leo S. Klejn. Walnut Creek*. Left coast press.

Lincoln, D. (2013). *Alien Universe: Extraterrestrial Life in our Minds and in the Cosmos*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Lucas, G. (2019). *Writing the Past: Knowledge and Literary Production in Archaeology*. London and New York: Routledge.

Maran, J. (2012). One world is not enough: the transformative potential of intercultural exchange in pre-historic societies. P. W. Stockhammer (Ed.), *Conceptualizing cultural hybridization: a transdisciplinary approach* içinde (s. 59-66), Springer.

Meskell, L. (2020). Imperialism, Internationalism, and Archaeology in the Un/Making of the Middle East, *American Anthropologist*, Vol. 000, No. 0, 1-14.

Mickel, A. (2013). Excavation, Narration, and the Wild Man: Montage and Linearity in Representing Archaeology, *Anthropology & Humanism* 38(2): 177-186.

Mickel, A. (2014). Authenticity in Archaeological Writing and Representation. C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* içinde (s. 724-728), New York: Springer.

O'Brien, M. J. (1996). The Historical Development of an Evolutionary Archaeology: A Selectionist Approach. H. D. G. Maschner (Ed.), *Darwinian Archaeologies* içinde (s. 17-32), New York: Springer.

O'Keeffe, T. (2014). Heritage and Archaeology. C. Smith (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* içinde (s. 3258-3268), New York: Springer.

O'Leary, B. L. (2015). To Boldly Go Where No Man [sic] Has Gone Before:" Approaches in Space Archaeology and Heritage. B. L. O'Leary - P.J. Capelotti (Ed.), *Archaeology and Heritage of the Human Movement into Space* içinde (s. 1-12), Switzerland: Springer.

Orser, C. E. (1996). *Historical Archaeology*. London and New York: Routledge.

Preucel, R. W. (2006). *Archaeological Semiotics*. Blackwell Publishing.

Renfrew, A. C. ve Bahn, P. (1994). *Archaeology: Theories, Methods and Practice*. London: Tames and Hudson.

Schiffer, M. B. (2013). *The Archaeology of Science: Studying the Creation of Useful Knowledge*. Switzerland: Springer.

Shanks, M. (1992). *Experiencing the Past: On the Character of Archaeology*. London and New York:

Routledge.

Shanks, M. ve Tilley, C. (1992). *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*. London: Routledge.

Skibo, J. M. (2013). *Understanding Pottery Function*. New York: Springer.

Stone, P. G. ve Planel, P. G. (1999). *The Constructed Past: Experimental archaeology, education and the public*. London and New York: Routledge.

Talalay, L. E. (2010). The Past as Commodity Archaeological Images in Modern Advertising. W. Preucel and S. A. Mrozowski (Ed.), *Contemporary Archaeology in Theory: The New Pragmatism* içinde (s. 1088-1108). Wiley-Blackwell.

Trigger, B. (1994). *A History of Archaeological Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Verhagen, P. (2018). Spatial Analysis in Archaeology: Moving into New Territories. C. Siart, M. Forbriger, O. Bubenzer (Ed.), *Digital Geoarchaeology: New Techniques for Interdisciplinary Human-Environmental Research* içinde (s. 11-25), Switzerland: Springer.

Vermeer, H. J. (2008). Çeviride *Skopos kuramı*. (Çev. A. H. Konar), İş bankası kültür yayınları.

Watts, C. ve Knappett, C. (2023). Ancient Art Revisited: Global Perspectives from Archaeology and Art History. C. Watts and C. Knappett (Ed.), *Ancient Art Revisited Global Perspectives from Archaeology and Art History* içinde (s. 1-17), London and New York: Routledge.

Wheatley, D. ve Gillings, M. (2002). *Spatial Technology and Archaeology: The archaeological applications of GIS*. London and New York: Taylor & Francis.

White, H. (1987). *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Johns hopkins university press.

Wilkinson, D. (2023). On the Ontological Significance of Naturalistic Art. C. Watts and C. Knappett (Ed.), *Ancient Art Revisited: Global Perspectives from Archaeology and Art History* içinde (s. 47-66). London and New York: Routledge.

Yellen, J. (1977). Cultural Patterning in Faunal Remains: Evidence from the Kung Bushmen. D. Ingersoll, J. Yellen, and W. MacDonald (Ed.), *Experimental Archaeology* içinde (s. 271-331), New York: Columbia University Press.

YAPAY ZEKANIN GRAFİK TASARIM ALANINDA KULLANIMI VE ETİK SORUNLAR

Araş. Gör. Hacer Özyanıkoğlu

Kapadokya Üniversitesi, Mimarlık, Tasarım ve Güzel
Sanatlar Fakültesi

hacerozyanikoglu@gmail.com

0000-0003-2099-1908

Özet

Grafik tasarım yaşadığımız çağda bir fikri veya bir mesajı estetik bir biçimde toplumla paylaşmanın bir yoludur. Üretim süreci içinde toplumla kurulan ilişki bağlamında çeşitli etik yaklaşımlar bulunmaktadır. Bir tasarımcının meslektaşlarına karşı, topluma karşı, kendisine karşı ve müşterisine karşı etik sorumluluklarını yerine getirmesi gerekmektedir. Çünkü, ancak bu şekilde tasarımcının ortaya koyduğu üretim insan onuruna yakışır şekilde etik çerçeveye oturtulabilmektedir. Yapay zekâ uygulamaları her alanda olduğu gibi Grafik Tasarım alanında da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu uygulamalar tasarımcılara zaman tasarrufu, yaratıcılık, içerik üretimi desteği, renk, uyum ve hedef kitle analizi gibi kolaylıklar sağlıyor olsa da üretilen tasarımların etik boyutu noktasında endişeler bulunmaktadır. Araştırma kapsamında, yapay zekanın grafik tasarım süreçlerine olan etkisi ve bu etkinin etik düşüncelerle nasıl sorun haline gelebileceği mercek altına alınacaktır. Yaratıcılığın ve teknolojinin bu önemli kesişim noktasında, insan ve makine arasındaki dengeyi sağlamanın etik boyutları, yapılan tasarımların kullanıcılar ve toplum üzerindeki etkisi ve tasarım süreçlerinde etik düşünceleri nasıl önceliklendirilebileceği ortaya konmaya çalışılacaktır. Çalışma kapsamında grafik tasarım alanında kullanılan uygulamalardan birkaçı incelenerek, bu uygulamaların doğurabileceği etik sorunlar gündeme getirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Grafik Tasarım, Etik, Grafik Tasarım Etiği

THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN GRAPHIC DESIGN AND ETHICAL ISSUES

ABSTRACT

Graphic design is a way of aesthetically communicating an idea or a message to society in the age we live in. Different ethical approaches are used in the context of the relationship with society in the production process. A designer must fulfil his/her ethical responsibilities to his/her colleagues, to society, to him/herself and to the client. Only in this way can the designer's production be placed in an ethical framework worthy of human dignity. Artificial intelligence applications are widely used in graphic design, as in any other field. Although these applications provide designers with conveniences such as time saving, creativity, content production support, colour, harmony and audience analysis, there are concerns about the ethical dimension of the designs produced. The research will examine the impact of artificial intelligence on graphic design processes and how this impact can become an ethical issue. At this important intersection of creativity and technology, the research will seek to identify the ethical dimensions of ensuring a balance between man and machine, the impact of designs on users and society, and how ethical considerations can be prioritised in design processes. The study will examine some of the applications used in the field of graphic design and the ethical issues that these applications may raise.

Keywords: Artificial Intelligence, Graphic Design, Ethic, Graphic Design Ethic

1. Giriş

Grafik tasarım, sanat ve teknolojinin kesişiminde insanlığın duygu ve düşüncelerini estetik bir biçimde iletmeye yönelik güçlü bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. İnsan ve toplumsal yaşamla entegre şekilde varlığını sürdüren grafik tasarım alanının ahlaki statü bakımından da kapsamlı mesuliyetlere sahip olduğu aşıkardır. Geleneksel tasarım süreçleri, tasarımcıların yaratıcılığını, estetik duyarlılıklarını ve empati yeteneklerini kullanan, insana dayalı bir süreç olarak bilinirken, son yıllarda yapay zekâ teknolojileri grafik tasarım alanında önemli bir devrim yaratmıştır (Mamdouh, 2023). Dijitalleşme çağında tüm insanların hayatına yön veren yapay zekâ, karmaşık algoritmalar ve büyük veri analitiği ile insan benzeri düşünme yeteneği kazanmaya yönelik bilgisayar sistemlerinin kullanılmasıdır. İnsanların hayatını birçok açıdan kolaylaştıran yapay zekâ uygulamaları toplumsal dönüşüme de katkı sağlamaktadır. Hayatımızın birçok yönüne entegre olarak küresel düzeyde önemli değişikliklere neden olan yapay zekâ uygulamaları; sağlıktan ulaşım, üretimden güvenliğe, eğitimden eğlenceye kadar birçok sektörü dönüştürmektedir (Yeşilkaya, 2022). Yapılan işlerdeki verimliliğin artması, risk ve alternatiflerin değerlendirilmesi süreçlerinin çok daha hızlı şekilde sağlanması noktasında makine zekasının bu kadar aktif şekilde rol alması yapay zekanın etik perspektifinin ne olacağı konusunda da insanları tedirgin etmektedir. Her geçen gün yeni bir yapay zekâ ürünü piyasaya sürülmektedir. Bu ürünler sanat ve teknoloji alanlarının iç içe var olduğu grafik tasarım alanında da aktif ve hızlı bir ivmeyle gelişimini sürdürmektedir. Yapay zekâ ürünleri tasarım süreçlerinde vakit kazanmak ve yaratıcılığın sınırlarını zorlama gibi konularda tasarımcıların çalışmalarına katkı sağlamaktadır. Fakat, yapay zekanın grafik tasarımda yaygınlaşması ve rolünün artması, yeni soruları ve düşünce süreçlerini de beraberinde getirmektedir. “Grafik tasarım alanındaki etik yaklaşımlar yapay zekâ düzleminde kendine nasıl bir yer bulacaktır? Bu etik kuralların oluşturulmasında nasıl parametreler yer alabilir?” gibi sorular doğrultusunda bu makale hazırlanmıştır.

Bu araştırmada, öncelikle yapay zekâ, grafik tasarım ve etik gibi başlıklar altında kavramsal tanımlamalar yapılmıştır. Ardından grafik tasarım alanında kullanımı, tasarım süreçlerine olan etkisi ve bu etkinin etik düşüncelerle nasıl sorun haline gelebileceği piyasada yer alan uygulamalar bakımından mercek altına alınacaktır. Yaratıcılığın ve teknolojinin bu önemli kesişim noktasında, insan ve makine arasındaki dengeyi sağlamanın etik boyutları, yapılan tasarımların kullanıcılar ve toplum üzerindeki etkisi ve tasarım süreçlerinde etik düşünceleri nasıl önceliklendirilebileceği ortaya konmaya çalışılacaktır.

2. Deneyisel / Kuramsal Çerçeve

2.1. Yapay Zekâ

“Yapay zekâ” kelimesi bugünlerde birçok sektörde gündeme gelmektedir. Kavramı tanımlamaya geçmeden önce, Cambridge British English Dictionary “zekâ” kelimesini “bilgi edinme, anlama ve rasyonel sonuçlar veya fikirler oluşturma kapasitesidir” şeklinde belirtmiştir. Bu anlam, makinelerle öğrenme, dili anlama, verileri analiz etme ve problem çözme gibi insan zihninin sahip olduğu nitelikleri sağlama eğiliminde olan “yapay zekâ” kavramının temelini oluşturmuştur. Bundan hareketle yapay zekâ, insan gibi düşünmek ve hareket etmek üzere tasarlanmış cihazlar tarafından insan aklının taklit edilmesi anlamına gelmektedir (Wohlner, 2023).

Çözüm üretme noktasında iyi bir algoritma üretilmediğimiz zamanlarda bir makine aracılığıyla fikir üretimi gerçekleştirmesi fikri Alan Turing tarafından 1950 yılında yayınlanan Computing Machinery and Intelligence adındaki makalede yer almış ve ortaya atılmıştır (Turing, 1950). Yine Turing tarafından yapılan Turing Testi olarak bilinmekte olan, bir makinenin “zekâ” yetisine sahip olup olmadığını test eden bir deney prensibi ortaya konmuştur. Deney kapsamında, bilgisayar, gerçek bir insan olan soru soran kişiyi, bu kişi ile yapmış olduğu konuşma sonrasında bir insan olduğuna inandırabilmesi yer almaktadır.

2.2. Grafik Tasarım ve Etik

Etik; toplumsal ölçekte gerçekleşen davranış, eylem ve bütün bunların biçimlendirilmesinde etkili olan düşünme süreçleriyle ilgili, çok anlamlı ve günümüzde anlamı konusunda karışıklıkların mevcut olduğu bir kavramdır (Dinçeli, 2017). Grafik tasarımda etik, tasarım süreçlerinin ve sonuçlarının toplum, çevre, kültür, kullanıcılar ve diğer paydaşlar üzerindeki etkilerini ve sorumluluklarını değerlendiren bir perspektiftir.

Etik, tasarımın yaratıcılığının yanı sıra sosyal ve kültürel boyutlarını da göz önünde bulundurarak, insan merkezli ve sorumlu bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu ahlaki statü tasarım kararlarına yönelik doğruluk, dürüstlük, saygı, adalet, dâhil edicilik, bilgi ve içeriklerin manipülasyonu olmadan tasarım yapmayı gerektirir. Tasarım sürecinin başından sonuna kadar sürdürülmesi gereken bir diğer yaklaşım da içerikte kullanılacak tüm şekillerin, yazıların ve diğer içeriklerin telif haklarına saygı göstermektir.

Grafik tasarımcı diğer yaratıcıların emek ve haklarına uygun şekilde içerik üretmek zorundadır. Bununla birlikte bir grafik tasarım ürünü hazırlanırken herhangi bir ayırt edicilik güdülmemelidir. Victor Papanek tasarım süreci hakkında genç insanların, toplumu değiştirmek için kullanacakları bir araç haline de gelebilir demiştir (Papanek, 1973). Grafik tasarımcı mesajı kodlarken, sağlık, gıda, barınma, eğitim ve benzer etik değerleri dikkate alırken, insan onuruna aykırı, cinsiyetçi, aşağılayıcı, ırkçı söylemler, halk sağlığı, toplum güvenliği, çevrenin korunması gibi değerler konusunda etik olmak durumdadır (Dursun, 2021). Ek olarak tüm yaşam biçimlerine, toplumsal gruplara, yönelimlere, farklı ırk ve etnik kökenlere, dini ve kültürel öğelere dikkat ederek; insan haklarını ihlal edecek şekilde toplumun herhangi bir kesimini aşağılayacak bir üretim gerçekleştirmemelidir. Tasarımda toplumun sağlığını ve güvenliğini tehdit edecek yanıltıcı bilgiler kullanmamalıdır ve kullanılan bilgiler teyit edilmelidir. Grup üyeliği adı altında kendi grubu ve üyeleri hakkında fanatizm derecesinde bir bağlanma durumundayken, diğer gruplara ve onların üyelerine de negatif bir duruş gerçekleştirmemelidir. Zaten bu etnosantirik bakış beraberinde ön yargıları ve ayrımcılıkları getirmektedir (Kağıtçıbaşı, 1993).

Kitle psikolojisi yönetiminde grafik tasarım alanı oldukça etkilidir. Tarih boyunca çeşitli amaçlar için bu yol sıklıkla kullanılmıştır. Bu da tasarımları etik konularla alakalı çeşitli suistimallere maruz bırakmıştır. Örneğin; II. Dünya savaşı sırasında Nazi hükümeti için tasarlanan birçok afiş bu durumdadır. Şekil 1’de, 1930’ların ortasında hazırlanan bu posterde “NSDAP [Nazi Partisi] halkı koruyor. Yoldaşlarınızın tavsiyenize ve yardımınıza ihtiyacı var, bu nedenle yerel parti organizasyonuna katılın.” sloganı kullanılmıştır. Posterde simgeleşmiş bir Alman insan ve aile profili yer almaktadır. Mutlu ve gülümseyen yüzlerin olduğu bu poster Nazi hükümetinin insanlık dışı ve faşist yönetiminin samimi bir şekilde nasıl bir yardım kampanyasına dönüşüp, halkın bilinçaltına gönderdiği mesajlarla nasıl partizan bir kitle oluşturduğunu destekler niteliktedir. Bununla birlikte, afişte kullanılan insan figürleri izleyiciyi adeta inandırmak istercesine realistik formda illustre edilmiştir. Bu insan figürleri arasında yeni doğmuş bir bebek ve çocuk da bulunmaktadır. Bebek ve çocuk her zaman masum ve saflığı temsil etmektedir. Afişte de bu temsiliyeti kullanarak gerçekleştirilen eylemlerin ve bu eylemlere yönelik başlatılan yardım kampanyalarının iyi niyetler beslenerek gerçekleştirildiği yine izleyiciye bir bilinçaltı mesajı olarak gönderilmeye çalışılmıştır.



Şekil 1. The NSDAP [Nazi Party] protects the people poster, 1930 ([http 2](http://2)).

Şekil 2’de verilmiş olan, 1935 yılında tasarlanan Nazi dönemi posterinde bir çocuk fotoğrafı ve arkasında Adolf Hitler’in silüeti bulunmaktadır. Posterde çocuğun ideal bir figür olarak gördüğü Hitler’e dönüşebileceği, geleceğinin onun yolu olduğu fikrini izleyiciye etkili biçimde aktarılmıştır. “Gençlik Führer’e hizmet ediyor! On yaşındaki çocukların hepsi Hitler Gençliğine katılıyor.” sloganıyla da bu fikri desteklemişlerdir. Şekil 1’de olduğu gibi yine çocukluğun saf inanışını gerçekleştirdikleri fiillerin bir maskesi olarak halka sunmuşlardır.



Şekil 2. *Youth serves the Führer! Poster, 1935 (http 3).*

Şekil 3’te bulunan “Don’t save his face, every blow counts in the battle for production” sloganlı afiş çalışmasında; üzerinde “Amerikan İşgücü” yazan bir yumruk Japon bir tasvirin yüzüne yumruk atmaktadır. Yumruk Amerikan iş gücünün zaferini temsil etmekte ve bu yolda halkı savaş için üretime çağırılmaktadır (Ersan & Çeken, 2022). Afişte açıkça bir şiddet çağrısı bulunmaktadır. Toplumlar eğilimli oldukları görüşler noktasında farklı güçler tarafından tetiklendiğinde, toplum içerisinde bölünmeler ve ayrışmalar meydana gelmektedir. Fanatizm düzeyinde gerçekleşen bu bölünmeler karşıt görüşlü kitleler tarafından afiş, duyuru, flyer gibi sosyal iletilerin baskın olduğu çalışmalarla, birbirlerine yönelik nefret tutumunun şiddetlenmesinde etkili olmaktadır.



Şekil 3. *Don't save his face, every blow counts in the battle for production* propaganda afişi (<http> 4).

Şekil 4'te 2006 yılında Hollanda'da Sony Playstation markasının “White is Coming” sloganlı açık hava reklamında beyaz bir kadının kendinden küçük siyah bir kadını çenesinden sert bir şekilde tuttuğu görülmektedir. Dünyanın birçok yerinde, insanlık tarihinde ırkçılık oldukça kendine yer bulmuş fanatik bir ayrımcı tutumdur. Reklamda bu tutum bariz biçimde ortaya konmuştur. Marka bu reklamın ardından aldığı tepkiler sonrasında materyallerdeki zıtlığı vurgulamak için reklamı bu şekilde hazırladığını ifade etmiştir. Fakat toplum içinde yıllardan beri var olan siyah beyaz ırkçılığını tetikler niteliktedir.



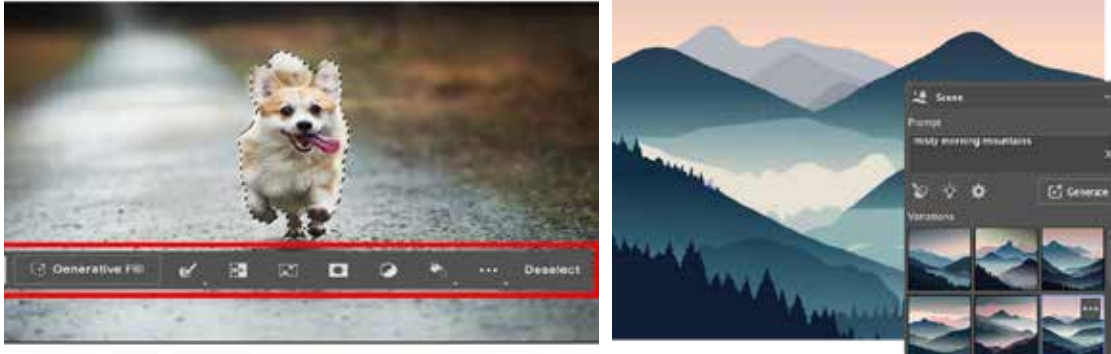
Şekil 4. *White is Coming* Açık hava Reklamı (<http> 5).

2.3. Grafik Tasarım Alanında Yapay Zekâ Kullanımı

Yapay zekâ gelişimiyle günlük hayattan bilimsel süreçlere kadar birçok sektörde etkisi de günden güne artmaktadır. Bu etkiyi en net şekilde gözlemleyebildiğimiz alanlardan birisi grafik tasarımıdır. Makine öğrenmesiyle derin öğrenme modelleriyle çeşitli algoritmalar kullanarak grafik tasarım sektöründe yeni yaklaşımlar ortaya koymaktadır. Algoritmalar grafik tasarım alanında da problemleri çözerek ilginç so-

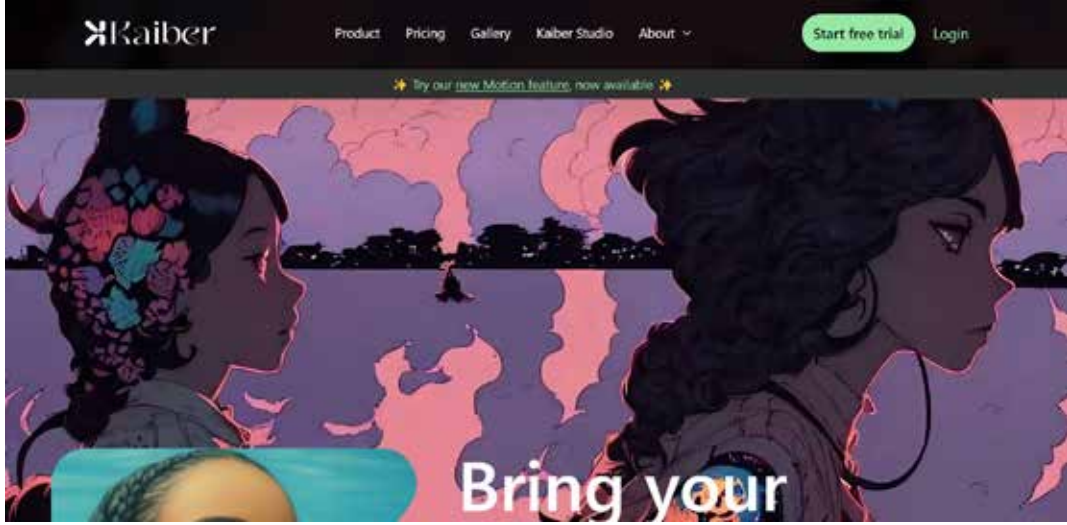
nuçlara imza atmaktadır. Bu noktada algoritmik tasarım ve farklı tasarım çözümlemelerinin ortaya çıkışı, bir nevi kombinasyonel yaratıcılığa örnek olabilir (Şen & Atiker, 2020). Yapay zekâ çevrimiçi araçları, kendi kendini oluşturabilen web sitelerinden, Netflix gibi uygulamalardaki dizi ve filmlerin afişleri, çeşitli parametrelere ve tercihlere bağlı olarak logo oluşturma yeteneğine sahip olan uygulamalara kadar çeşitlilik göstermektedir. Tasarım süreçlerinin en önemli aşamalarından biri olan renk yönetimi analizlerini yapabilmektedir ve tasarımcılara uygun renk kombinasyonları ve paletleri önererek estetik ve dikkat çekici tasarımların oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Yapay zekâ tabanlı görüntü işleme uygulamaları, fotoğraf ve görüntülerin otomatik olarak düzenlenmesi, retouch edilmesi ve efektler eklenmesi gibi işlemlerde kullanılabilir.

Grafik tasarım alanında tasarım üretmek, fotoğraf düzenlemek ve çizim yapmak gibi birçok üretim aşamasında kullanılan; Adobe markasının ürünlerinden olan Photoshop ve Illustrator uygulamaları 2023 yılı itibarıyla Adobe Firefly'ın üretken yapay zekâ özelliğiyle desteklenmektedir. Photoshop uygulamasına Generative Fill, adlı yapay zekâ desteği eklenmiştir. Şekil 5'te uygulamadaki yüzey alanının üzerine kontrol çubuğu şeklinde yerleştirilen bu özellik, grafik tasarım ve fotoğraf çalışmalarında tasarımcının eklemek istediği farklı doku veya biçimleri derin öğrenme / yapay zekâ tekniklerinden yararlanarak, içeriği analiz edip sonrasında renk, doku ve desen faktörleri göz önünde tutarak otomatik şekilde doldurmakta, içerik eklemekte veya kaldırmaktadır. Bu da tasarım süreçlerinde oldukça fayda sağlayıp zaman tasarrufuna olanak sağlamaktadır. Illustrator uygulamasında ise basit bir metin istemi oluşturarak yeni vektör grafikler oluşturmaya olanak sağlamaktadır. Illustrator uygulamasında eğer bir kısayol ataması gerçekleştirilmediyse üst menü panelinden Pencere> Metinden Vektör Grafik butonuyla açılabilen bu özellik, tasarım konseptleri geliştirmeye ve düzenlenebilir illüstrasyonları yüksek ivmeyle oluşturmaya imkân tanımaktadır. Ayrıca bu özellik sayesinde ölçeklenebilir, özelleştirilebilir simgeler, sahneler ve desenler oluşturmak için basit bir metin yazmak yeterli olmaktadır. Illustrator'daki hassas düzenleme araçlarıyla birlikte kullanıldığında, hazırlanan grafiğin dilenen kısmını iyileştirilip benzersiz tasarımlar oluşturulabilmektedir. Tasarımcının kendi çalışmasını referans görüntü olarak kullanarak benzer stilde yeni vektörler oluşturmaya da mümkündür.



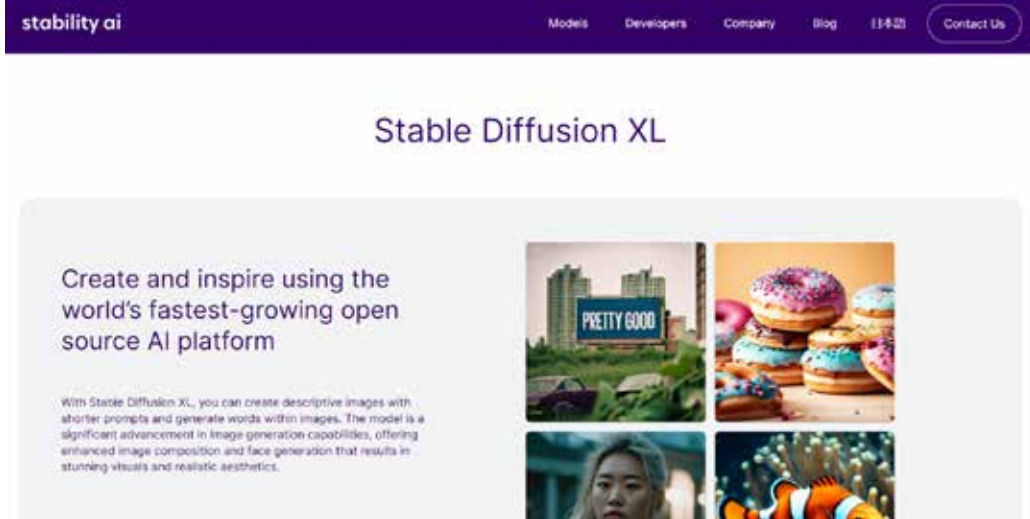
Şekil 5. Adobe Photoshop Generative Fill Özelliği ve Adobe Illustrator Metinden Vektör Grafik Özelliği (http 6).

Kaiber AI, etkileyici görsel ve müzik kombinasyonlarından oluşan video ve sosyal medya içerikleri elde etmeye yardımcı olan, ücretli bir yapay zekâ uygulamasıdır. Kaiber'in kendine ait bir içerik galerisi bulunmaktadır. Ayrıca çeşitli promptlarla yeni ve eşsiz videolar üretmeye imkân sağlamaktadır. Şekil 6'da anasayfası gösterilen uygulamaya giriş yaptıktan sonra, video oluşturmak istenilen konuyla ilgili detaylı promptları girerek Kaiber'in sunacağı alternatif videolardan birini geliştirmeye olanak sağlamaktadır.



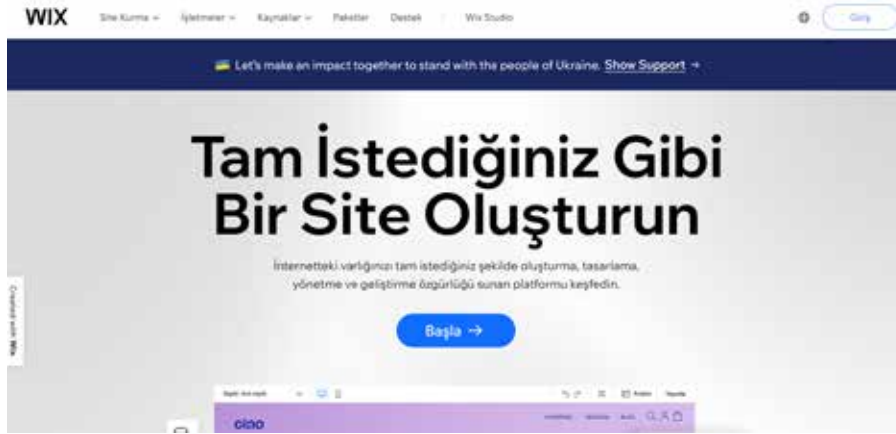
Şekil 6. Kaiber Ai Anasayfası (http 7).

Açık kaynaklı görsel içerik üretme uygulaması Stable Diffusion, Stability Ai tarafından piyasaya sürülmüştür. Stable Diffusion'da promptlarla içerik üretebilmek için Python ve farklı programlama dilleri kullanılmaktadır. Şekil 7'de anasayfası gösterilen Stable Diffusion içerik üretilmek istenilen konu hakkında detaylı şekilde yazılan promptları çeşitli tarzlarda görsellere çevirmeye olanak sağlamaktadır.



Şekil 7. Stable Difussion Anasayfası (http 8).

Kullanıcının isteklerine göre web sitesi üreten wix.com web sitesi kendi başına web sitesi oluşturma yeteneğine sahip olarak lanse edilmektedir. Kullanıcı tarafından sağlanan içerik, sayısız muhteşem tasarım alternatifi üretmek için kullanılmaktadır. Yeniden biçimlendirmeden programın kendisi sorumludur. Özellikle tasarımcı olmayanlar için rutini basitleştirir ve tasarım sürecini kolaylaştırır. Şekil 8'de Wix'in ana sayfası bulunmaktadır. Web sitesi, kendi web sitenizi adım adım nasıl oluşturacağınızı açıklayan birçok öğretici içeriğe sahiptir. Ayrıca, markanızı nasıl oluşturacağınızı, görsel kimliğinizi nasıl oluşturacağınızı, marka itibarınızı nasıl yöneteceğinizi ve başarılı markalaşma süreci, web sitesi için tanıtım ve işi büyütme ile ilgili birçok kavram hakkında dersler içermektedir.



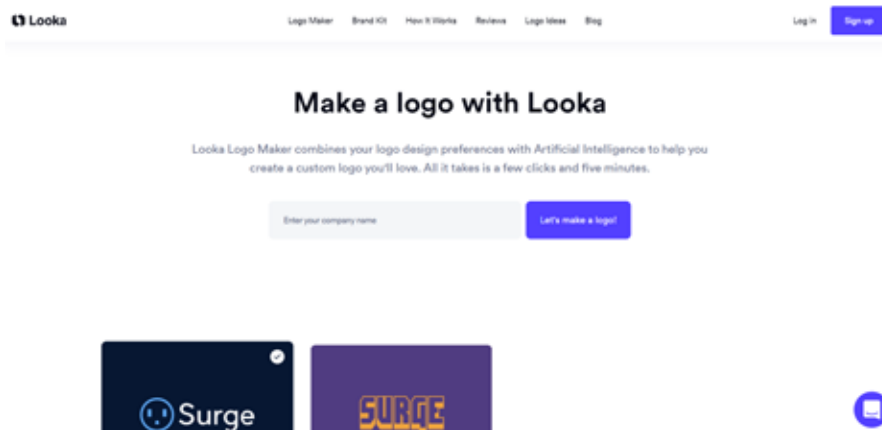
Şekil 8. Wix Anasayfa (http 9).

Huemint adlı web sitesi talebinize göre renk paletleri üretmektedir. Aynı zamanda markanıza uygun renkleri, farklı zeminlerdeki vurgu, görsel algılamaya yönelik farklı kombinasyonlar sunmaktadır. Şekil 9’da anasayfası gösterilen Huemint uygulaması, nihai tasarımlarda bağlama dayalı tasarımlar üreten bir yapay zekâ uygulamasıdır.

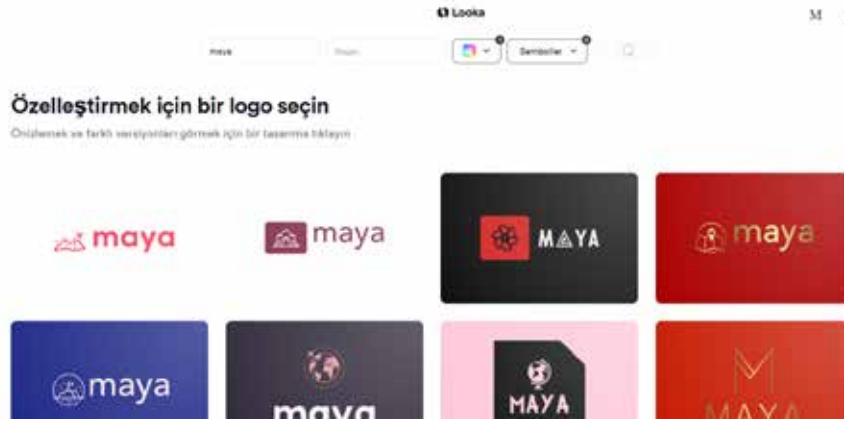


Şekil 9. Huemint Anasayfası (http 10).

Şekil 10’da Looka adlı logo tasarlama sitesinin anasayfası bulunmaktadır. Looka belirlenen marka adıyla çeşitli versiyonlarda logo tasarımları yapmaya yardımcı olan bir yapay zekâ aracıdır. Yazı tipi, sembol, renk gibi seçenekler sayesinde istediğiniz formatta logolar oluşturmaya olanak sağlamaktadır. Şekil 8’de Looka’ya “maya” adlı bir seyahat acentesinin logosunu yapma komutu verilmiştir. Çeşitli sembol, renk ve yazıtipi kombinasyonlarını kullanarak farklı logo örnekleri hazırlamıştır.



Şekil 10. Looka Anasayfası (http 11).



Şekil 11. Looka uygulamasında örnek bir uygulama (<http> 12).

2.4. Yapay Zekanın Grafik Tasarımdaki Etik Sorunları

Yapay zekanın tasarım alanındaki ivmesi, yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriklerin özgünlüğü konusunda bir tartışmaya yol açmıştır. Yapay zekâ uygulamalarını destekleyenler yapay zekanın insanın yaratıcılığını artıracak, tasarımcıların yeni tasarım perspektiflerini keşfetmesine ve hayal güçlerinin sınırlarını zorlamasına olanak tanıyan yeni bir yaratıcı araç sunduğunu savunmaktadır. Bu görüşe göre yapay zekâ, tasarımcıların yeni fikirler üretmesine ve daha yenilikçi ve sofistike tasarımlar yaratmasına yardımcı olan, yaratıcı keşif için değerli bir kaynaktır. Bir yandan da bu durumu eleştirenler, yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriğin insanın yaratıcılığını ve özgünlüğünü zayıflatabileceğinden endişe etmektedir.

Yapay zekaya çok fazla güvenmenin, kreatif insan beyninin benzersiz dokunuşundan yoksun türev tasarımlarla sonuçlanabileceğini savunmaktadırlar. Dahası, insan ve makine tarafından oluşturulan tasarımlar arasındaki ayırım bulanıklaştıkça, yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriğin sahipliği konusunda endişeler bulunmaktadır. Adil bir denge sağlamak için, yapay zekâ tarafından oluşturulan tasarımların mülkiyeti ve atıfları hakkında net yönergeler geliştirmek ve tasarımcıları yapay zekayı insan yaratıcılığının yerine geçmek yerine bir araç olarak kullanmaya teşvik etmek önemlidir.

Yapay zekanın tasarımda kullanımına ilişkin bir diğer etik kaygı da mahremiyet ihlalleri ve veri ihlalleri potansiyelidir. Yapay zekâ sistemleri, kişiselleştirilmiş ve hedefe yönelik tasarımlar oluşturmak için genellikle büyük miktarda kullanıcı verisine dayanmaktadır. Bu, kullanıcı deneyimlerinin iyileştirilmesine yol açsa da kişisel bilgilerin toplanması, saklanması ve kullanılmasıyla ilgili soruları da gündeme getirmektedir. Tasarımda yapay zekanın savunucuları, uygun veri yönetimi uygulamaları ve şeffaflıkla yapay zekanın, kullanıcı gizliliğinden ödün vermeden tasarım sürecini geliştirebileceğine inanmaktadırlar. Kişisel bilgilerin korunmasını sağlamak için güçlü veri güvenliği önlemlerinin uygulanmasının ve gizlilik düzenlemelerine bağlı kalmanın önemini vurgulamaktadırlar. Ancak bu duruma olumsuz bakan kitle, kullanıcı verilerinin kötüye kullanıma potansiyelinin göz ardı edilemeyecek önemli bir risk olduğunu savunmaktadır. Yapay zekaya aşırı güvenmeye karşı uyarıda bulunarak tasarımcıları çalışmalarında kişisel verileri kullanmanın etik sonuçları konusunda dikkatli olunması gerektiğini belirtmektedirler. Kullanıcı gizliliğine ve veri güvenliğine saygı gösterirken yapay zekanın faydalarından yararlanmak arasında bir denge kurmak çok önemlidir. Çünkü üretilen tüm yapay zekâ modelleri, büyük veri kümeleri üzerinde eğitilerek çalışmaktadır ve bu veriler, kişisel bilgiler, sağlık kayıtları, finansal işlemler, siyasi görüşler, dini inançlar ve cinsel yönelim gibi hassas bilgileri de içermektedir. Bazı yapay zekâ sistemleri siber saldırılara karşı savunmasız üretilmektedir ve bu durum veri sızıntılarına yol açabilmektedir. Sızan veriler, kimlik hırsızlığı, dolandırıcılık ve diğer yasa dışı faaliyetler için kullanılabilir hale gelebilmektedir. 2018 yılında, Facebook'un Cambridge Analytica skandalında, 87 milyon kullanıcının kişisel bilgileri, rızaları olmadan siyasi reklamlar için kullanılmıştır (Özdemir, 2022). 2020 yılında, ABD'de Clearview AI adlı bir şirket, yüz tanıma teknolojisini geliştirmek için internetten izinsiz olarak milyonlarca kişinin fotoğrafını toplamıştır (Cube, 2021).

Yapay zekâ tarafından oluşturulan içerikteki önyargı potansiyeli bir başka çok önemli etik kaygıdır. Yapay zekâ sistemleri, eğitim verilerinde mevcut olan önyargıları veya stereotipleri istemeden de olsa sürdürerek

ayırımcı tasarımlara yol açabilir. Bu, yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriğin adilliği ve kapsayıcılığı hakkında soruları gündeme getirmiştir. Tasarımda yapay zekanın savunucuları, uygun gözetim ve sürekli izleme ile yapay zekâ tarafından oluşturulan içerikteki önyargının hafifletilmesinin ve hatta ortadan kaldırılmasının mümkün olduğunu savunmaktadır. Yapay zekanın, insan önyargılarını tanımlayıp düzelterek tasarımda çeşitliliği ve kapsayıcılığı teşvik ederek iyilik için bir güç olabileceğine inanmaktadırlar. Fakat tam aksini düşünenler yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriğin, özellikle tasarımcıların bu sorunların farkında olmadığı veya bu konulara değinmediği durumlarda, zararlı stereotipleri ve önyargıları sürdürebileceği yönündeki endişelerini dile getirmektedirler. Yapay zekâ modelleri, insan tarafından oluşturulmuş veriler üzerinde eğitilmektedir. Bu veriler, bilinçli veya bilinçsiz olarak önyargılar içerebilmektedir. Örneğin, bir metin oluşturma modeli, erkek yazarların yazdığı metinlerle eğitilmişse, ürettiği metinlerde de erkek bakış açısı ve önyargıları hâkim olabilmektedir. Bununla birlikte çeşitli algoritmalar üreten bu modeller, önyargı ve ayrımcılığı tetikleyecek şekilde tasarlanabilmektedir. Örneğin, bir resim oluşturma modeli, açık tenli insanların fotoğraflarıyla eğitilmişse, ürettiği resimlerde de açık tenli insanlara öncelik verebilmektedir. Veya Instagram uygulamasındaki algoritmalar kullanıcının sürekli ırkçı paylaşımları görmesine ve nefret söylemlerinin tetiklenmesine sebep olabilmektedir. Yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriğin adil ve kapsayıcı olmasını sağlamak için tasarımcıların çalışmalarının etik sonuçlarıyla aktif olarak ilgilenmeleri ve tasarım topluluğunun yapay zekâ tarafından oluşturulan içerikteki olası önyargıları ele almaya yönelik yönergeler ve uygulamaları geliştirmesi önemlidir.

3. Sonuçlar ve Tartışma

Grafik tasarımcı, insan merkezli bir tasarım anlayışı gütmelidir. Ayrımcı, ırkçı, kitleleri şiddete yöneltici şekilde üretilen içerikler etik ihlalleri doğurmaktadır. Bu sebeple grafik tasarım alanında etik yaklaşımlar güdülmesi oldukça önemlidir. Kitle yönetiminde oldukça etkili olan tasarım dilinin nasıl kullanıldığı etik ihlallerin önlenmesinde belirleyici faktördür. Yapay zekâ, grafik tasarım alanında hızlı bir şekilde gelişmekte ve tasarımcılara birçok yeni imkân sunmaktadır. Tasarımcılara zaman tasarrufu, yaratıcılık, içerik üretimi desteği, renk, uyum ve hedef kitle analizi gibi konularda kolaylıklar sağlamaktadır. Fakat yapay zekanın kullanımı, etik açıdan da bazı endişeleri beraberinde getirmektedir. Bu durum tasarımcılara hem inanılmaz fırsatlar hem de öngörülemeyen etik zorluklar sunmaktadır. Yapay zekâ tarafından oluşturulan tasarımlar, insan yaratıcılığını ve özgünlüğünü zayıflatabilme potansiyeli taşımaktadır. Yapay zekâ tasarımcıların işini kolaylaştırırken, aynı zamanda yaratıcı düşünme ve problem çözme becerilerini köreltme riski de taşımaktadır. Bununla birlikte yapay zekâ modelleri kişisel bilgileri içeren büyük miktarda kullanıcı verisine erişebilmektedir. Bu durum, mahremiyet ihlali ve veri güvenliği risklerini beraberinde getirmektedir. Algoritmalarla birlikte ayrımcı ve önyargılı yaklaşımlarla üretilen tasarımlar kitlelerin ve grupların kin ve nefret söylemlerini tetikleyici bir nitelik de taşımaktadır. Tasarımcılar, bu endişeleri kabul edip ele alarak, yapay zekanın faydalarından yararlanmak ile yaratıcı bütünlüklerini, sorumluluklarını ve adil ve kapsayıcı tasarıma olan bağlılıklarını sürdürmek arasında bir denge kurabilirler. Bu bakımdan, tasarımda etik yapay zekâ kullanımının anahtarı, insanlar ve makineler arasında iş birliğine dayalı bir ilişkinin geliştirilmesinde ve her ikisinin de yaratıcı sürece saygılı, şeffaf ve hesap verebilir bir biçimde katkıda bulunmasının sağlanmasında yatmaktadır. Bu dengeyi sağlamak için tasarımcıların, çalışmalarının etik sonuçları hakkında bilgi sahibi olmaları ve yapay zekanın tasarımda sorumlu kullanımına ilişkin tartışmalara aktif olarak katılmaları gerekmektedir.

Yapay zekanın tasarımda etik kullanımı tasarımcıların, geliştiricilerin, kuruluşların ve kullanıcıların ortak çabasını gerektiren ortak bir sorumluluktur. Profesyonel kuruluşlar, eğitim kurumları ve endüstri liderleri, etik yapay zekâ kullanımını teşvik eden kılavuzlar, eğitim programları ve sertifikalar geliştirmek için iş birliği yapmalıdır. Buna ek olarak tasarımda yapay zekanın etik kaygılarının ele alınmasında şeffaflık ve açıklık çok önemlidir. Tasarımcılar, yapay zekanın etik boyutları hakkında bilinçlendirilmeli ve bu konuda eğitilmelidir. Çalışmalarında da yapay zekâ metodolojilerini ve veri yönetimi uygulamalarını müşterilere ve kullanıcılara açık bir şekilde aktarmalı, bilinçli karar almaya olanak sağlamalı ve yapay zekâ tarafından oluşturulan içeriğe güveni artırmalıdır.

4. Kaynakça

- Cube, T. (2021, 12 16). *Euro News*. Euro News: <https://www.euronews.com/my-europe/2021/12/16/facial-recognition-clearview-ai-breaks-eu-data-privacy-rules-says-french-watchdog> adresinden alındı
- Diñçeli, D. (2017). Sanat ve Tasarım Etiği. *İdil*, s. 585-617.
- Dursun, N. (2021). Etik Değerler, Normlar ve Grafik Tasarım Etiği. *ASR Journal*.
- Ersan, M., & Çeken, M. B. (2022). II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE PROPAGANDA AFIŞLERİ: ABD VE ALMANYA ÖRNEĞİ. *Ulakbilge*.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1993). *İnsan ve İnsanlar*. Üniversiteli Yayınevi.
- Mamdouh, R. S. (2023). The Role of Artificial Intelligence in Graphic Design. *Journal of Art*.
- Özdemir, U. (2022). FACEBOOK-CAMBRIDGE ANALYTICA SKANDALININ KATILIMCI KÜLTÜR, DİJİTAL EMEK SÖMÜRÜSÜ VE MAHREMİYETİN İHLALİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, s. 22-34.
- Papanek, V. (1973). *Design for The Real World: Human Ecology and Social Change*. New York: Bantam Books Inc.
- Şen, E., & Atiker, B. (2020). Grafik tasarım uygulamalarında yeni bir aktör: Yapay zekâ. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*.
- Turing, A. M. (1950). Computing Machinery and Intellegence.
- Wohlner, R. (2023). *How AI is Shaping the Advisory Landscape*. Investopedia: <https://www.investopedia.com/financial-advisor/how-ai-shaping-advisory-landscape/> adresinden alındı
- Yeşilkaya, N. (2022). Yapay Zekâya Dair Etik Sorunlar. *Şarkiyat*, s. 949-963.

İnternet Kaynakları:

- http1. Wohlner, R. (2023). *How AI is Shaping the Advisory Landscape*. Investopedia: <https://www.investopedia.com/financial-advisor/how-ai-shaping-advisory-landscape/> adresinden alındı (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http2. <https://www.facinghistory.org/resource-library/nazi-recruitment-propaganda> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http3. <https://www.facinghistory.org/resource-library/hitler-youth-propaganda> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http4. <https://www.loc.gov/pictures/item/90712739/> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http5. <https://criticalmediaproject.org/sony-playstation-white-is-coming-billboard-2/> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http6. <https://www.news18.com/tech/adobe-introduces-generative-fill-ai-in-photoshop-enabling-image-creation-through-text-prompts-7903015.html> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http7. <https://kaiber.ai/create> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http8. <https://stability.ai/> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http9. <https://wix.com> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http10. <https://huemint.com> (Erişim tarihi: 29.09.2023)
- http11. <https://looka.com> (Erişim tarihi: 29.09.2023)

YOKSULLUKLA MÜCADELEDE SELÇUKLU İLÇESİ ÖRNEĞİ¹

Dr. Tülay Batur

Bağımsız Araştırmacı
baturtulay@gmail.com
0000-0003-1700-6663

Özet

Yoksulluk insanlığı ilgilendiren önemli bir sorun olup yoksullukla mücadele konusu oldukça önemlidir. Araştırmada, nüfus bakımından en büyük ve yoksulluk oranının en az olduğu Konya'nın Selçuklu İlçesi seçilmiştir. İlçedeki yoksulluk oranına hangi politika ve programların etki ettiği ve bu başarıya nasıl katkı sağladığını araştırmak hedeflenmiştir. Araştırma, mevcut politika ve programların yoksullukla mücadeledeki durumunu ortaya koyarak Konya Selçuklu ilçesinde yapılan anket ile çalışmayı desteklemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın uygulama kısmını oluşturan Konya Selçuklu İlçesi belli sayıda katılımcı ile yapılan online anket ile sınırlandırılmıştır. Yoksulluk çalışmaları alanında Selçuklu İlçesi'nin daha önce başka bir araştırmaya konu olmaması ve alana katkı sağlaması açısından özgün kılmaktadır. Bu araştırmanın yöntemi, konu ile ilgili elde edilen belgeler ve nicel araştırma yöntemi teknikleri kullanılarak ilçede yaşayan 680 katılımcı ile online anket yöntemi çalışması yapılmıştır. Araştırma sonucuna göre, sosyal yardımların yeterli olmadığı yoksullukla mücadelede iş imkanlarının geliştirilmesi, gelir adaletsizliğinin giderilmesi, meslek kurslarının yaygınlaştırılması ve nakit desteğin artırılması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yoksulluk, Yoksullukla Mücadele, Sosyal Yardımlar, Konya, Selçuklu.

THE EXAMPLE OF SELÇUKLU DISTRICT IN COMBATING POVERTY

ABSTRACT

Poverty is a significant issue that concerns humanity, the issue of combating poverty is also crucial. In the research, Selçuklu District of Konya was chosen, which has the largest population and the lowest poverty rate. It is aimed to investigate which policies and programs affect the poverty rate in the district and how they contribute to this success. The research is committed to supporting the adoption of existing policies and programs in the fight against poverty through a survey conducted at the scale of Konya Selçuklu District. Which constitutes the application part of the study, was limited to an online survey conducted with a certain number of participant, s. This study is unique concerning contributions to the field since no other study has been done about the Selçuklu district in the discipline of poverty studies before. In this study, the documents obtained on the subject and quantitative research method techniques are used as a method and an online survey method is conducted with 680 participants living in the district. The study concludes that while the social assistance provided is not sufficient, providing employment opportunities, eliminating income inequality, expanding vocational courses, and cash support are vital in the fight against poverty.

Keywords: Poverty, Fight Against Poverty, Social Aids, Konya, Selçuklu.

GİRİŞ

Yoksulluk, temel ihtiyaçların karşılanamaması, yokluk, sefalet, açlık, hayatta kalma mücadelesi, sosyal dışlanma gibi birçok sorunla karşı karşıya kalma durumudur. Yoksul birey eğitim, sağlık, barınma, giyinme gibi temel ihtiyaçların yokluğu ile karşı karşıya kalmaktadır. Yoksulluğu ortaya çıkaran birçok nedenden bulunmaktadır. Bu nedenler; çevresel, ekonomik, siyasi, toplumsal, psikolojik olmaktadır. **İşsizlik, fiziksel hastalık sahibi olmak, psikolojik sorunlara sahip olmak, eğitimsiz olmak ya da düşük eğitim seviyesine sahip olmak, bağımlı olmak, boşanma, eş ölümü, yeterli gelire sahip olmama, yaşlı olmak gibi nedenler yoksulluk sorununu ortaya çıkarmaktadır.** Türkiye’de yoksullukla mücadele konusunda birçok araştırma yapılmasına rağmen Selçuklu İlçesi’nin daha önce başka bir araştırmaya konu olmaması örnekleme önemli kılmaktadır. Selçuklu İlçesi’nin nüfus bakımından Türkiye’de birçok ilden ve ilçeden büyük olması ve ilçedeki yoksulluk oranının düşük olması yoksullukla mücadele çalışmalarına örnek oluşturacak niteliktedir. Araştırmayı oluşturan sorular; “Selçuklu İlçesi’ndeki yoksulluk durumu nedir?”, “İlçede yoksullukla mücadelede uygulanmakta olan politika ve programlar nelerdir?”, “İlçede yoksullukla mücadelede hangi yardım türleri verilmektedir?” ve “İlçedeki iş olanakları yeterli midir?” şeklindedir.

Selçuklu İlçesi, tarım ve sanayide gelişmiş olduğundan ve istihdam oranının yüksek olması nedeniyle yoksulluk sorunu daha az görülmektedir. Yoksulluk oranı diğer ilçelere göre düşük olduğu için daha az sosyal yardım yapılmaktadır. Selçuklu İlçesi’nin tarım ve sanayideki üretim kapasitesi Konya İlinin ¼’ünü karşılamaktadır. 2021 yılı nüfus bilgisine göre 682 bin 514 kişilik nüfusu ile Selçuklu İlçesi Türkiye’nin en büyük on üçüncü ilçesidir. Selçuklu ilçesi Türkiye’deki 51 ilden daha büyük bir nüfusa sahip olup tarihi açıdan da önemli bir ilçedir. İlçe, Konya’nın gelişen ve büyüyen yönünü temsil etmektedir (Nüfus, 2022, s.1). Kalabalık nüfusa sahip olan İlçe, coğrafi açıdan, tarihi ve turistik mekanlarıyla elverişli imkânlarla, iş olanaklarına, eğitim olanaklarına sahip gelişmiş bir ilçe olması ve büyük bir kesimi temsil etmesi açısından değerli bir örneklem oluşturmaktadır.

1. LİTERATÜR ÖZETİ

Araştırmada, yoksullukla mücadelede kimlerin neler söylediği, hangi yöntemi kullandığı ve hangi sonuçlara vardığı konusu aşağıdaki Tablo 1’de literatür taraması özet tablosu olarak verilmektedir.

Tablo 1. Literatür Taraması Özet Tablosu

Referans	Çalışma Konusu	Yöntem	Sonuç
Porta ve Keating, 2009.	Sosyal bilimlerdeki yaklaşımlar	Çoğulcu Yaklaşım	Nicel araştırma yöntemi, gelişmiş veri sistemiyle dünyayı dönüştürmektedir.
Bauböck, 2009.	Normatif siyaset kuramı ve ampirik araştırma	Çoğulcu Yaklaşım	Kavramları analiz ederken çeşitlilik ve farklılık olarak ele almaktadır. Farklılık, dil, din, etnik kökeni incelemektedir. Çeşitlilik, sosyal statüyü konu almaktadır.
Franklin, 2009.	Sosyal bilimlerde yaklaşımlar ve metodolojiler	Çoğulcu Yaklaşım	Nicel veri yöntemiyle araştırmayı oluşturan bağımsız değişkenler ve bağımlı değişkenlerden yararlanmaktadır.
Deonandan, 2019.	Yoksulluğun tanımı	Çoğulcu Yaklaşım	Yoksulluk sorunu ile mücadelede bin yıl kalkınma hedefleri ile kısa süreli yoksulluk sorununda gerileme yaşanmış fakat daha sonra yoksulluk artarak devam etmiştir.

Mowafi ve Khawaja, 2005.	Yoksulluk	Çoğulcu Yaklaşım	Çok boyutlu yoksulluk yaklaşımının yoksulluk sorunu ile mücadelede kullanılması gerektiğini ve yoksullarında kendi sorunlarını çok boyutlu bir biçimde tanımladıklarını belirtmektedir.
Batur, 2021.	Yoksullukla mücadelede uygulanmakta olan politika ve programlar.	Nicel Araştırma Yöntemi	Türkiye’de yoksullukla mücadelede birçok kurum ve kuruluş rol oynamasına rağmen yoksullukla mücadelede yeterli olamamaktadır.
Yavuzkanat, 2013.	Türkiye’deki illerin yoksulluk riskinin ölçülmesi.	Nicel Araştırma Yöntemi	Yoksulluk riskinin iller üzerinde homojen dağılımı söz konusu değildir. Yoksulluğun etkisini azaltmak için bölgesel politikalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Kuramsal Ardalan: Yoksunluğun boyutlarını temsil eden göstergelerin seçilmesi, bu boyutlarla ilişkili yoksunluk eşiklerinin (kesintilerin) tanımlanması ve nüfus için bireysel yoksunluklara ilişkin bilgilerin yoksulluğun özet bir ölçümü halinde toplanmasından oluşmaktadır. Yoksulluğun çeşitli boyutları kalkınma literatüründe uzun zamandır iyi bir şekilde ifade edilmiş olsa da, çok boyutlu yoksunluklara ilişkin bilgilerin toplanmasındaki kavramsal ve ampirik konular, yoksulluk değerlendirmesine oldukça yeni bir ilgi olmuştur. Çok boyutlu yoksulluğun ölçümüne yönelik yaklaşım seçimi iki pratik hususa yönlendirmektedir. Birincisi, yaklaşımın doğasında olan yoksulluk ölçümlerinin sezgisel olması ve yorumlanması kolay olması ve politika için yararlı olan bir dizi arzu edilen özelliği karşılaması gerektiğidir. Bu özelliklerden biri, toplam endeksin alt nüfus grubuna (bölge, istihdam türü vb.) veya yoksunluk kaynağına göre bölünmesine olanak tanıyan ayrıştırılabilirliktir. İkinci husus, yaklaşımın çeşitli türdeki hane halkı anketi verilerine, özellikle de hane refahının sıralı (veya kategorik) ve temel göstergelerinin bir karışımını içeren verilere uygulanabilecek kadar esnek olması gerektiğidir (Balisacan, 2015: s.445). Bir yoksulluk endeksinin oluşturulması, sağlığa, gıdaya, temiz suya, sanitasyona, eğitime, barınmaya ve yetkilendirmeye erişim gibi bir dizi yoksunluğu içermelidir (Babu ve Gajanan, 2022: s.599).

Dünyadaki çoğu ülke yoksulluğu parasızlık olarak tanımlamaktadır. Ancak yoksulların kendileri, yoksulluk deneyimlerini çok daha geniş bir şekilde değerlendirmektedir. Yoksul bir kişi aynı anda birden fazla dezavantajla karşı karşıya kalabilir; örneğin sağlık durumu kötü olabilir veya yetersiz beslenme, temiz su veya elektrik eksikliği, düşük iş kalitesi veya az eğitim olabilir. Gelir gibi tek bir faktöre odaklanmak, yoksulluğun gerçek gerçekliğini yakalamak için yeterli değildir. Çalışma kapsamında incelenen yoksulluğu ortaya çıkaran nedenler olarak düşük sosyoekonomik durum, düşük sosyal sınıf, düşük eğitim düzeyi, kötü barınma koşulları, düşük gelir, işsizlik, eksik istihdam ile pozitif ilişkili olduğu bulunmuştur.

YÖNTEM

Nicel araştırma yönteminin uygulandığı bu çalışmada sayısal olarak elde edilen veriler arasındaki neden sonuç ilişkileri ortaya konmaktadır. Nicel yöntem büyük sayılar kullanarak gelişmiş veri sistemine dayanmaktadır. Nicel araştırma araştırmacıyı dünyaya konumlandıran yerleşik bir etkinliktir. Dünyayı görünür kılan bir yorumcu pratikler kümesidir. Bu pratikler dünyayı dönüştürmektedir (Porta ve Keating, 2009: s. 47-48).

Yoksullukla mücadele politikaları ele alınırken yararlandığı siyaset kuramının politik tartışmalara katkısı tartışmaları çözmek değil savları açıklığa kavuşturmak ve siyasi seçimlerde söz konusu olan değerleri ortaya koymaktır (Bauböck, 2009: s. 61).

Betimleyici araştırmaların amacı, geniş çaplı bir örneklemin belirli özelliklerini nicel veri toplama tekniklerini kullanarak açıklamaktır. Bir verinin ne kadar güçlü olduğunu belirlemek için bağımsız değişkenlerdeki değişikliklerin yol açtığı bağımlı değişkenlerdeki değişim miktarı belirlenmelidir (Franklin, 2009: s.305).

Tablo 2. Araştırmayı Oluşturan Değişkenler

Bağımsız değişkenler;	Bağımlı değişkenler ise;
Demografik Özellikler; -Cinsiyet -Yaş -Medeni durum -Eğitim düzeyi, -Gelir düzeyi, -Gider düzeyi, -Meslek	-İhtiyaç duyulan yardım türü nedir? -Yoksullukla mücadelede yapılan sosyal yardımlar yeterli midir? -Türkiye'nin yoksullukla mücadelede uyguladığı politikalar nasıl olmalıdır? -Gelecek on yılda Türkiye'de yoksulluk durumunun nasıl olması öngörülmektedir?

Bağımsız değişkenin artan değerleri bağımlı değişkenin azalan değerlerine karşılık gelmektedir (Franklin, 2009: s.306).

Yoksullukla Mücadelede Selçuklu İlçesi Örneği başlıklı araştırma aşağıdaki sorular üzerine kuruludur:

Araştırma sorusu 1: Yoksullukla mücadelede uygulanan politika ve programlar yoksulluğu nasıl etkilemektedir?

Araştırma sorusu 2: İlçede yoksullukla mücadelede hangi yardım türleri uygulanmaktadır?

Araştırma sorusu 3: İlçedeki iş olanakları yeterli mi? İş olanakları nasıl olmalıdır?

Araştırma sorusu 4: Yoksullukla mücadelede uygulanan politikalar nasıl olmalıdır?

Araştırma sorusu 5: Türkiye'de gelecek on yılda yoksulluk durumunun nasıl olacağı öngörülmektedir?

Araştırma, bu sorular ile elde edilen verilerin test edilmesini, araştırmayı hazırlamaya neden olan araştırma sorularına cevap vermeyi, verilerin araştırmanın amacına uygun tarzda toplanmasını ve çözümlenmesini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

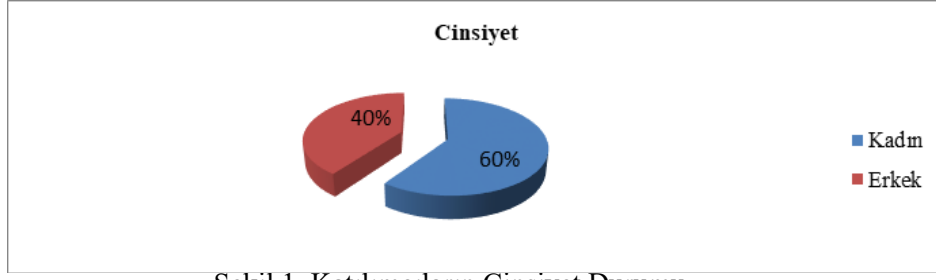
2. SELÇUKLU İLÇESİNDE UYGULANMAKTA OLAN YOKSULLUKLA MÜCADELE POLİTİKA VE PROGRAMLARININ ANALİZİ

Selçuklu İlçesi, Konya İline bağlı merkez İlçedir. İlçe ismini tarihteki Selçuklulardan almıştır. İlçelerin nüfus büyüklüğüne göre köylerde dahil edildiğinde 17. sırada, köyler dahil edilmediğinde 19. sıradadır (Selçuklu Kaymakamlığı, 2022: s. 1). İlçe'nin yüzölçümü 1.926 km²'dir (Selçuklu İlçe Raporu, 2019: s. 5). Selçuklu İlçesi Konya'nın en kalabalık ve en gelişmiş İlçesi olup kendisinden sonra gelen Karatay ve Meram'ın neredeyse toplamına yakındır. Selçuklu İlçesi, nüfus olarak Türkiye'deki 51 ilden daha büyüktür. İlçe nüfusu İl nüfusunun % 30'una yakındır (Nüfus, 2021: s. 1).

2.1. Alan Araştırması Bulguları

2021 yılında İlçenin toplam nüfusu 682.514 kişidir. Bu nüfusun 336.290'ı erkek, 346.224'i kadından oluşmaktadır. % 49,27 'si erkek, % 50,73'ü kadındır (Nüfus, 2021: s. 1).

Ankete katılan 680 kişinin cinsiyet dağılımı aşağıda Şekil 1 'de yer almaktadır.



Şekil 1. Katılımcıların Cinsiyet Durumu

2020 yılında Selçuklu İlçesinde yapılan ankete katılanların çoğunluğu kadın katılımcılardan oluşmaktadır. Bu katılımcıların % 54,1'i evli, % 45,9'u bekâr'dır. Katılımcıların % 22,4'ü 18-24 yaş, % 37,6'sı 25-34 yaş, % 23,5'i 35-44 yaş, % 16,5'i 45 yaş ve üstü yaş grubundadır.

Aşağıda Tablo 3'te Selçuklu İlçesinde yapılan ankete katılanların katılımcıların meslek grubuna göre dağılımı verilmektedir.

Tablo 3. Katılımcıların Meslek Grubuna Göre Dağılımı

Meslek	% Yüzdesel Dağılımı
İşsiz	16,5
İşçi	38,8
Serbest Meslek	15,3
Memur	12,9
Ev Hanımı	5,9
Öğrenci	10,6

Katılımcıların evli olan % 54,1'inin % 11,8'inin eşi çalışmıyor, % 18,8'inin eşi işçi, % 10,6'sının eşi serbest meslek sahibi, % 12,9'unun eşi memurdur. Katılımcıların çoğunluğu iş ve meslek sahibi iken ankete katılan 680 katılımcıdan 112'si işsizdir.

Katılımcıların işsizlik nedenleri ve yüzdesel olarak dağılımı aşağıda Tablo 4'de yer almaktadır.

Tablo 4. Katılımcıların İşsizlik Nedenlerine Göre Dağılımı

İşsizlik Nedenleri	% Yüzdesel Dağılım
İş bulma güçlüğü	71,4
Diğer nedenler (Eğitim eksikliği, tembellik, iş beğenmeme vb.)	28,6

Ankete katılan katılımcılardan işsiz olan 112 kişinin işsizlik nedenleri; sürekli bir gelirin olmaması, iş bulma güçlüğü, eğitim eksikliği, tembellik, iş beğenmemedir. Mevcut iş olanakları nüfusun fazlalığından dolayı emek arzını karşılayamamaktadır. İstihdam oranının yetersiz kalması ve eğitimsizlik işsizlik oranını arttırmaktadır.

Tablo 5'te katılımcıların Selçuklu İlçesi'nde yaşadığı konut bilgisi, ikamet bilgilerine göre konutun türü, konuttaki birey sayısı, konutun mülkiyet durumu ve ikamet nedeni bilgileri ve yüzdesel dağılımları yer almaktadır.

Tablo 5. Katılımcıların Yaşadığı Konut Bilgisi

Yaşanılan Konut Bilgisi	Yaşanılan Konut Türü	% Yüzdesel Dağılımı
Konut Türü	Daire	85,9
	Müstakil Ev	14,1
Konutta Yaşayan Birey Sayısı	1-5	98,8
	6 ve üstü	1,2
Konutun Mülkiyet Türü	Kiracı	62,4
	Ev Sahibi	37,6
İlçedeki İkamet Nedeni	Ekonomik / sosyal / kültürel olanaklar	49,4
	Aile/ yakın çevre ve iş yerine yakınlık	50,6

Konut durumu, hane yapısı, sahip olunan imkanlar ve yaşanılan semt yoksulluğu etkileyen önemli etmenlerdendir. Katılımcıların çoğunluğu dairede oturmaktadır. Selçuklu İlçesi'nde yoksulluk oranı düşük olmasına rağmen ankete katılan katılımcıların büyük çoğunluğunu kiracı katılımcılar oluşturmaktadır.

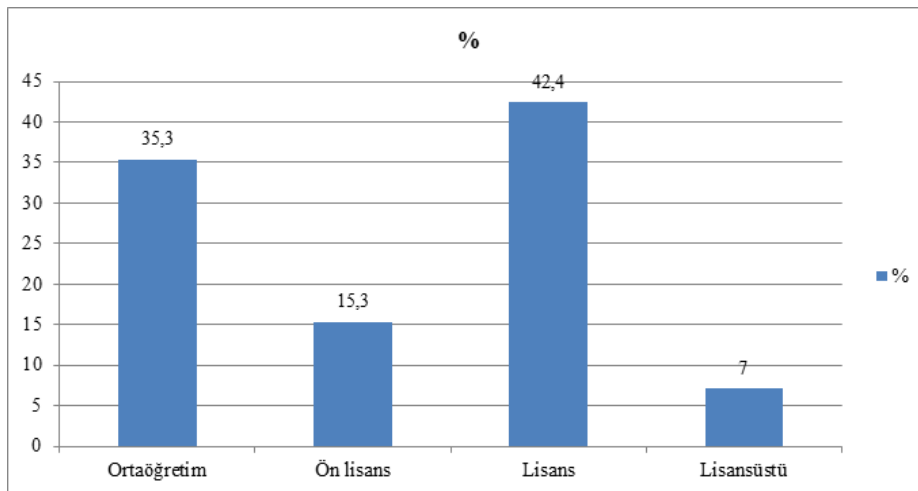
Tablo 6'da Selçuklu İlçesi'nde yaşayıp anket çalışmasına katılan katılımcıların ödenmeyen borç durumunun ne olduğu ve yüzdesel dağılımı aşağıda verilmektedir.

Tablo 6. Katılımcıların Ödenmeyen Borç Durumu

Ödenmeyen Borç Durumu (Kira, Elektrik, Su, Telefon, Doğalgaz)	% Yüzdesel Dağılımı
Evet	34,1
Hayır	65,9

Selçuklu İlçesi'nde araştırmaya destek veren katılımcıların % 34,1'inin son bir yıl içinde ödenmeyen fatura/ borcu bulunmaktadır. Bu borçlar sırasıyla kira, doğalgaz, telefon, elektrik ve su faturası borcunu ödemekte zorluk çekmektedir. Yoksulluk, bireyi birçok sorunla karşı karşıya getirmektedir. Bu sorunlardan biri de faturaları ödeyememe durumudur. Ödenmeyen faturalar incelendiğinde katılımcıların temel ihtiyaçları için borçlandıklarını göstermektedir.

Şekil 2'de Selçuklu İlçesi'nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcıların öğrenim durumu bilgileri aşağıda yer almaktadır.

**Şekil 2.** Katılımcıların Öğrenim Durumu

Eğitim düzeyi yoksulluğu ortaya çıkaran temel etmenlerden biridir. Eğitim düzeyinin artması ile yoksulluk azalmaktadır. Mesleki bilgiye ve statüye erişebilmenin en iyi yolu eğitimidir. Katılımcıların öğrenim durumu

incelendiğinde büyük kısmı lisans mezunu iken ikinci sırayı ortaöğretim mezunu katılımcılar almaktadır. Selçuklu İlçesi'nin eğitim durumuna bakıldığında, okuma yazma bilmeyenlerin oranı % 1,2, okuma yazma bilen fakat okul bitirmeyenlerin oranı % 9'dur. Nüfusun % 28,4'ü ilkokul mezunu iken toplam nüfustaki oranları % 12,2'dir. İlçedeki nüfusun % 9,6'sı ortaöğretim, % 21,4'ü Lise ve Dengi Meslek Yüksek Okulu ve % 15,3'ü yükseköğretim mezunudur (Selçuklu İlçe Raporu, 2019, s. 15).

Tablo 7'de Selçuklu İlçesi'nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcıların sosyal güvence ve sağlık hizmetleri durumu bilgisi aşağıda yer almaktadır.

Tablo 7. Katılımcıların Sosyal Güvence ve Sağlık Hizmetleri Durumu

Sosyal Güvence ve Sağlık Hizmetleri	% Yüzdesel Dağılımı
Sosyal Güvencesi Olmayan	15,3
Sosyal Güvencesi Olan	84,7
Kendisi Dahil Ailede Engel Durumu Olmayan	90,6
Kendisi Dahil Ailede Engel Durumu Olan	9,4
Maddi İmkansızlık Nedeni ile Tedavi Göremediği Hastalığı Olmayan	85,9
Maddi İmkansızlık Nedeni ile Tedavi Göremediği Hastalığı Olan	14,1

Sosyal güvence hizmeti ile bireyler sağlık imkanlarından yararlanabilmektedir. Katılımcıların % 84,7'si SGK'dan sosyal güvencesi bulunmakta, % 15,3'ünün herhangi bir sosyal güvencesi bulunmamaktadır. Katılımcıların % 90,6'sının kendisi dâhil ailesinde engel durumu bulunmamaktadır. Katılımcıların % 14,'inin maddi imkânsızlık nedeni ile tedavi göremediği hastalığı bulunmaktadır.

2019'da Selçuklu İlçesi'nin sağlık durumu incelendiğinde 1. Basamak sağlık kuruluşu olarak hizmet veren 39 tane Ana Sağlığı Merkezi, bu merkezlerde 197 doktor ve 197 diğer sağlık personeli hizmet vermektedir. 2.basamak sağlık hizmeti kurumu olarak da 3 tane hastane, 527 doktor, 706 sağlık personeli ve 1360 hasta yatağı bulunmaktadır (Selçuklu İlçe Raporu, 2019, s. 16).

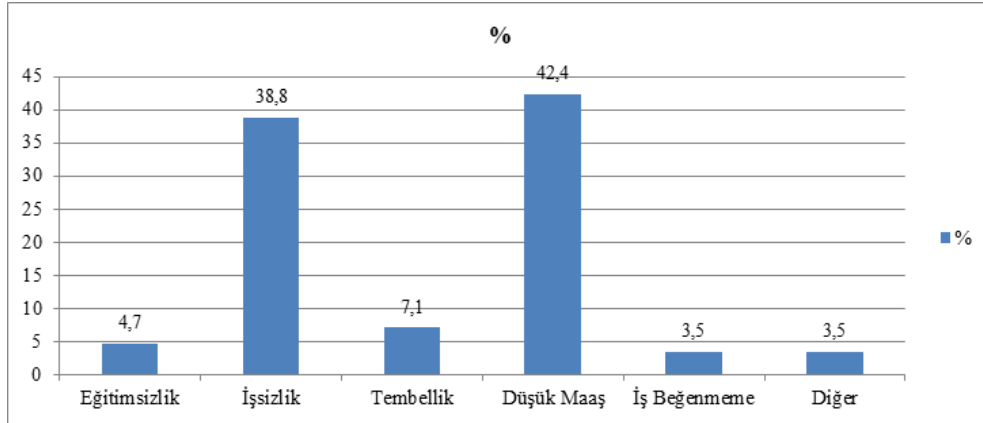
Tablo 8'de Selçuklu İlçesi'nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcıların yardım alma durumu aşağıda yer almaktadır.

Tablo 8. Katılımcıların Yardım Alma Durumu

Yardım Alma Durumu	Yanıtlar	% Yüzdesel Dağılımı
Herhangi Bir Destek veya Yardım Alanlar	Evet	2,4
	Hayır	97,6
Alınan Yardımın Katkısı	Evet	100
	Hayır	0
İhtiyaç Duyulan Yardım Türü	İhtiyaç duymuyor	12,9
	Nakit	87,1

Katılımcıların % 97,6'sı herhangi bir yardım veya destek almamaktadır. Yardım alan katılımcıların (16 kişi) tamamı (% 100) alınan yardımın kesinlikle katkısı olduğu görüşündedir. Katılımcıların % 12,9'u herhangi bir yardıma ihtiyaç duymadığını, % 87,1'i nakit yardıma ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Ankete katılan katılımcılar, yakıt, gıda, giyim ihtiyaç türlerini tercih etmezken çok azı sosyal yardım aldığını ve alınan yardımın yaşamlarına olumlu katkısı olduğunu belirtmişlerdir. Sosyal yardımlar yoksul bireylerin geçim sıkıntısını gidermesi için gerek duyulan yardım türleridir. İhtiyaç sahipleri sosyal yardım türlerinden nakit destek türünün verilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Şekil 3'te Selçuklu İlçesi'nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcılar yoksulluğun nedenlerini sırasıyla düşük maaş, işsizlik, tembellik, eğitimsizlik, iş beğenmeme ve diğer nedenler olarak sıralamaktadır.



Şekil 3. Katılımcıların Yoksul Olma Nedenleri

Yoksulluğu ortaya çıkaran nedenler; işsizlik, eğitimsizlik, tembellik, düşük maaş, iş beğenmeme, savaşlar, gelir dağılımındaki adaletsizlik, iç ve dış göçler, ekonomik krizler şeklinde sıralanmaktadır. Yapılan ankette göre yoksulluğun nedeni olarak katılımcıların yarısına yakını yeterli maaşın verilmemesini, büyük bir çoğunluğu ise iş bulma güçlüğü olduğunu belirtmiştir. Bu durum işsizlik, asgari ücret ya da daha az gelire sahip olan bireylerin yoksullaştığını göstermektedir.

Şekil 4'te Selçuklu İlçesi'nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcılara "Yoksullukla mücadelede yapılan sosyal yardımlar yeterli midir?" sorusu sorulmuş ve tamamına yakını yapılan sosyal yardımların yetersiz olduğunu belirtmiştir.

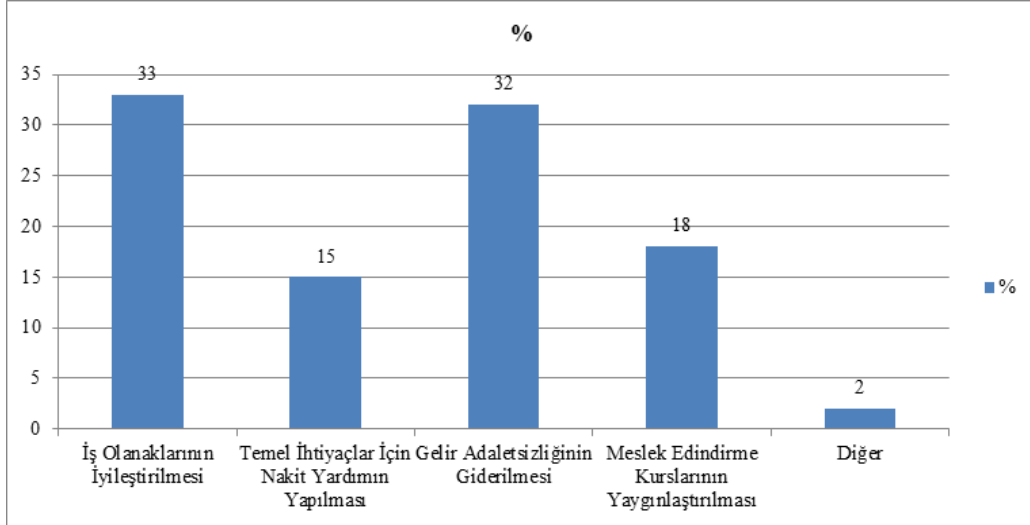


Şekil 4. Katılımcıların Yoksullukla Mücadelede Sosyal Yardımları Yeterli Görme Durumu

680 katılımcıdan sadece 16'sı sosyal yardımları yeterli görürken 664 katılımcı yakını yoksullukla mücadelede yapılan sosyal yardımları yeterli görmemektedir.

Yoksullukla mücadelede birçok sosyal yardım türü uygulanmaktadır. Bunlar; eşi vefat etmiş kadınlara yönelik yapılan yardımlar, doğum yardımı, öksüz ve yetim yardımı, asker ailelerine yapılan nakit yardımı, asker çocuğu yardımı, terör zararı yardımı, afet-acil durum yardımları, işe yönlendirme yardımı, işe başlama yardımı, şehit yakını ve gazilere yönelik yapılan yardımlar, vefat yardımı, gıda yardımı, aşevleri, barınma yardımı, sosyal konut yardımı, yakacak yardımı, doğalgaz tüketim desteği, elektrik tüketim desteği, sosyal uyum yardımı, yaşlı aylığı, engelli aylığı, genel sağlık sigortası yardımı, şartlı sağlık yardımı, kronik hastalık yardımı, silikozis hastalarına yapılan ödemeler, şartlı eğitim yardımı, eğitim materyali yardımı, öğrenci (barınma, taşıma, yemek) yardımı, yurt yardımı, muhtelif eğitim yardımı, anaokulu yardımı gibi sosyal yardımlar yapılmaktadır (ASPB, 2022, s. 1).

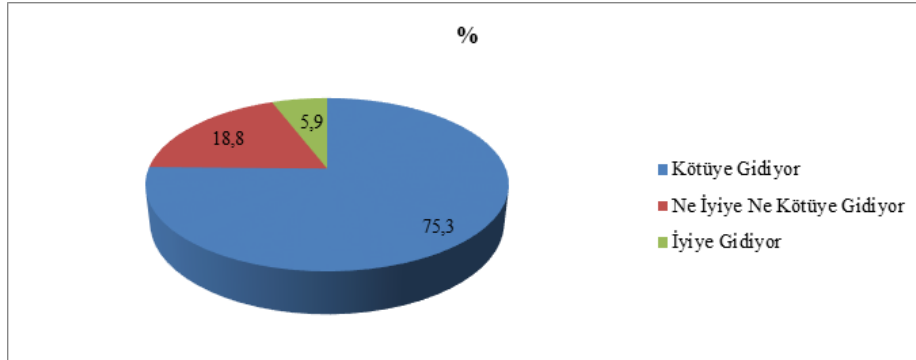
Şekil 5'de Selçuklu İlçesi'nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcılara "Türkiye'deki Yoksullukla Mücadele Politikalarına İlişkin Görüşlerin Dağılımı" aşağıdaki tabloda verilmektedir.



Şekil 5. Katılımcıların Türkiye’deki Yoksullukla Mücadele Politikalarına İlişkin Görüşlerinin Dağılımı

Yoksulluğu ortadan kaldırmak ve bitirmek için birçok politika ve program uygulanmaktadır. Bu politikaları değerlendiren katılımcılar sırasıyla iş olanaklarının iyileştirilmesi, gelir adaletsizliğinin giderilmesi, meslek edindirme kurslarının yaygınlaştırılması, temel ihtiyaçların karşılanması için nakit destekli sosyal yardımların yapılması gerektiği şeklinde sıralamaktadır.

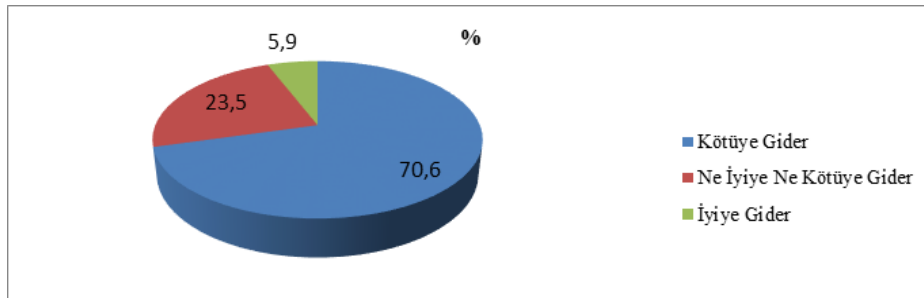
Şekil 6’da Selçuklu İlçesi’nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcıların “Türkiye’de Yoksulluğun Son On Yıllık Durumuna İlişkin Görüşlerin Dağılımı” aşağıda yer almaktadır.



Şekil 6. Katılımcıların Türkiye’de Yoksulluğun Son On Yıllık Durumuna İlişkin Görüşleri

Türkiye’de yoksulluğun son on yıldaki durumunu değerlendiren katılımcıların $\frac{3}{4}$ ’ü yoksulluğun arttığını düşünürken oldukça az katılımcı iyiye gittiğini düşünmektedir. Ankette çıkan sonuca göre yoksulluk artmakta bu da yapılan sosyal yardımların ve yoksullukla mücadelede uygulanmakta olan politika ve programlarının başarısız olduğunu ortaya koymaktadır.

Şekil 7’de Selçuklu İlçesi’nde yaşayan ve ankete katılım gösteren katılımcıların “Gelecek On Yılda Türkiye’de Yoksulluğun Gidişatına İlişkin Görüşlerin Dağılımı” aşağıda yer almaktadır.



Şekil 7. Katılımcıların Gelecek On Yılda Türkiye’de Yoksulluğun Gidişatına İlişkin Görüşlerin Dağılımı

Gelecek on yılda da Türkiye’de yoksulluğun gidişatına yönelik katılımcıların büyük çoğunluğu kötüye gideceğini düşünürken kararsız kesim de ¼’e yakındır. Yoksullukla mücadelede uygulanmakta olan politika ve programlar yoksulların ihtiyaçlarına ve sorunlarını gidermeye yönelik olması gerekmektedir.

3.2.Yoksulluk

Yoksulluk, uluslar arası, ulusal, yerel ekonomik kalkınma ve hükümet politikası tartışmalarında en önemli konular arasında yer almaya devam etmektedir. Bin yıl kalkınma hedefleri ile kısa vadede küresel yoksulluk seviyesinde düşüş görülürken uzun vadede bu düşüş kalıcılığını yitirerek zengin ülkeler için bile endişe oluşturmaya devam etmektedir (Deonandan, 2019: s. 7). Yoksulluk kendi içerisinde birçok unsuru barındırmaktadır. Yoksulluk nedenleri bakımından çok değişkenlidir. Yoksulluğu kapsamlı bir biçimde tanımlamak için çok boyutlu yoksulluk yaklaşımından yararlanmak gerekmektedir. Çok boyutlu yoksulluk, gelir, gider, eğitim, sağlık, sosyal, kültürel, insani birçok yönden sorunun üzerinde durulması gerektiğini savunmaktadır. Son kırk yıldır yapılan yoksulluk çalışmaları yoksulluk sorununun kavramsallaştırılmasında ve uygulanmasında sosyoloji, psikoloji, antropoloji, felsefe gibi alanlarında dahil edilmesiyle çok boyutlu yoksulluk kavramını ortaya çıkarmıştır (Mowafi ve Khawaja, 2005: s.260).

Tablo 9’da “Çok Boyutlu Yoksulluk Endeksi”nde yoksulluğun boyutları; sağlık, eğitim, yaşam standardı bilgileri aşağıda yer almaktadır.

Tablo 9. Çok Boyutlu Yoksulluk Endeksi (Kaynak, s. OPHI, 2018: s. 1).

Yoksulluğun Boyutları	Gösterge
Sağlık	- Beslenme - Çocuk Ölümü
Eğitim	- Okul yılları - Okula devam zorunluluğu
Yaşam Standardı	- Doğalgaz (yemek için) - Sağlık - İçme suyu - Elektrik - Konut - Varlıklar

Çok boyutlu yoksulluk, yoksulların günlük yaşamlarında yaşadıkları çeşitli yoksunlukları kapsamaktadır. Bunlar; yeterli sağlık imkanının olmayışı, eğitim eksikliği, yetersiz yaşam standardı, işsizlik veya iş standardının yeterli olmayışı, şiddet ortamı, elverişli olmayan çevre koşullarıdır. Çok boyutlu yoksulluk yaklaşımı yoksullukla mücadele için gerekli unsurları barındırmaktadır. Paraya dayalı yoksulluk önlemleri tek başına yeterli olmamaktadır. Yoksulların karşılaştığı ihtiyaç ve yoksunlukları ele almayı amaçlayan politikaları daha iyi yönlendirmek için hem parasal hem de parasal olmayan yoksulluk önlemlerinin ele alınması gerekmektedir. Ekonomik büyüme her zaman yoksulluğu veya yoksunluğu azaltmamaktadır. Ekonomik büyüme çocukların yetersiz beslenmesi veya çocuk ölümleri gibi diğer yoksunluklardaki azalma ile güçlü bir şekilde ilişkili olmadığı ortaya çıkmıştır. Yoksullar, yoksulluk deneyimlerini çok boyutlu olarak tanımlamaktadır. Yoksulluk politikaları ile ilgili daha fazla bilgi mevcut olduğunda ihtiyaç duyulan alana yönelik özel politika üretilecektir (OPHI, 2018, s. 1).

3.1.1.Selçuklu İlçesinde Yoksulluk

Yoksulluk sorunu temel ihtiyaçlarını karşılayamama durumu olarak ifade edilen, sürdürülebilir kalkınmanın önündeki büyük bir engeldir. Bölgesel gelişmişlik farkı yoksulluğun önemli göstergelerinden biridir. Merkezi, geniş coğrafi yapıya sahip olan Selçuklu İlçesi kalabalık nüfusu ile genç ve dinamik bir yapıya sahiptir. İlçe çok göç alması nedeni ile vasıfsız göç ve insan sirkülasyonu yüksektir. Coğrafi yapısı elverişli bir iklime, geniş ve düz tarım arazilerine sahiptir. İldeki sanayi faaliyetlerinin büyük kısmı Selçuklu İlçesinde yapılmaktadır (Selçuklu İlçe Raporu, 2019, s. 30).

Yoksulluk riski araştırmalarına göre Konya yedinci sırada yer almaktadır (Yavuzkanat, 2013, s. 82-84). Yoksul ailelere verilen nakdi yardımlar bize o bölgenin yoksulluk durumu hakkında bilgi vermektedir. Konya’nın diğer ilçelerine göre Selçuklu ilçesinde nakdi yardım alan ailelerin toplam nüfusa oranı daha azdır. Kalkınma Bakanlığından alınan verilere göre Konya ilinde hane halkına yapılan sosyal yardımlar

incelendiğinde Selçuklu ilçesi en az yardım alan ilçedir (Mevka, 2016, s. 78-88).

1.1.2. İlçe’de Yoksullukla Mücadelede Etkili Olan Kurumlar

İlçede yoksullukla mücadelede etkili olan kurumlar, Selçuklu Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı, Selçuklu Belediyesi ve Mevlana Kalkınma Ajansının uygulamış olduğu sosyal yardım faaliyetleri oluşturmaktadır.

Tablo 10’da Selçuklu İlçesindeki yoksullukla mücadele politikaları, yoksullukla mücadele eden kurumlar ve yoksullukla mücadelede yapılan yardım bilgileri yer almaktadır.

Tablo 10. Selçuklu İlçesindeki Yoksullukla Mücadele Politikaları (Kaynak: Batur, 2021: s.164-175).

Yoksullukla Mücadele Eden Kurumlar	Yoksullukla Mücadelede Yapılan Yardımlar
Selçuklu Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı	-Engelli ve yaşlı aylığı -Elektrik desteği -Muhtaç asker aile yardımı -Muhtaç asker çocuğu yardımı, -Öksüz ve yetim çocuk yardımı -Şartlı Eğitim ve Sağlık Yardımı -Yabancılarla Yönelik Sosyal Uyum Projesi -Evde bakım ücreti -Engelli yakını yardımı -Gıda nakdi yardımı, -Genel sağlık sigortası (yeşil kart), -Eşi vefat eden kadınlara yapılan düzenli yardım, -Yakacak yardımı, -Sosyal destek yardımları, -Şartlı eğitim yardımı, -Şartlı sağlık yardımı, -Afet destekleri, -Proje destekleri, -Psiko-sosyal ve mali kayıp yaşayan hastalara yönelik düzenli yardım programı, -Yeşil kartlı katılım payı yardımı, -Psiko-sosyal ve mali kayıp yaşayan Tüberküloz ve SSPE Hastalarına yönelik düzenli nakdi yardım programı, -Sosyal uyum yardımı

Selçuklu Belediyesi	-Engellilere yönelik yardım -65 yaş üstü yalnız yaşayan ve yardıma muhtaç kimselerin ev temizliğinin ve kişisel bakımlarının yapılması, evi ve kişisel bakımları için gidilen yaşlıların hemşire nezaretinde şeker, tansiyon ve kolesterol ölçümlerini yapmak ve gerektiğinde sağlık kuruluşlarına naklini sağlamak, ihtiyaç sahibi olan 65 yaş üstü vatandaşlara kira yardımının yapılması, -Kanserli hastaların refakatçisi ile birlikte umut evinde tedavi süreci bitene kadar misafir edilmesi, umut evinde kalan hastaların günlük hastane transferlerinin sağlanması, umut evinde kalan hastalara moral verici ve motive edici aktiviteler ve faaliyetler organize etmek, -Hasta Nakil ve Taziye Çadırı Hizmetinin verilmesi, -Sosyal Destek Kartı yardımı, -Çölyak hastası vatandaşların glütensiz gıda ihtiyaçlarına destek amaçlı yardım, -İhtiyaç sahibi ailelerin 15-36 ay arası çocuklarına süt yardımı,
Mevlana Kalkınma Ajansı (MEVKA)	-Eğitim, -Mesleki ve eğitim becerilerinin kazandırılması, -Sosyal hizmetler, -Engellilere yönelik yapılan yardımlar, -İstihdam, -Kadın istihdamının artırılması, -Sağlık hizmetlerinin geliştirilmesi, -Çalışma koşullarının iyileştirilmesi -Ekonomik, sosyal kültürel kalkınmayı hızlandırmak, -Bölge içindeki kalkınmışlık farklarını azaltmak ve ülke ekonomisine katkı sağlaması, -Dezavantajlı kesimin sosyal ve ekonomik hayata aktif katılımlarını sağlamak, -Sosyal girişimciliği ve yenilikçiliği teşvik etmek, -Sosyal içerme ve sosyal sorumluluk bilincini geliştirmek,

Selçuklu İlçesinde yapılan sosyal yardımlar toplumsal bütünlük ve toplum refahının sağlanması için gerekli hizmetler olmasına rağmen yoksullukla mücadelede yeterli olmamaktadır. Yoksulların geçici yardımlar yerine kalıcı politika ve programlara ihtiyacı bulunmaktadır. Yoksullukla mücadelede ilçedeki iş olanaklarını geliştirilmesine, istihdam oranının artırılmasına, mesleki eğitim kurslarının niteliklerini artırılması sağlanarak yoksullukla mücadelede daha etkili bir kurum haline gelmesi gerekmektedir.

3. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Araştırmanın hazırlanmasına ve geliştirilmesine neden olan sorulara verilebilecek cevaplar;

Araştırma sorusu 1: Yoksullukla mücadelede uygulanan politika ve programlar yoksulluğu nasıl etkilemektedir?

Uygulanmakta olan politika ve programlar yoksulluğu azaltmakta yetersiz kalmakta ve yoksulluk sorununun devam etmesine neden olmaktadır. Yapılan politikalar genellikle sosyal yardım niteliğinde olup geçici çözüm sunmaktadır. Sosyal yardımlar yoksulluğun azaltılmasında yeterince etkili olmayan politikalar. Yapılan sosyal yardımlar yoksul bireylerin yoksulluklarını ya da muhtaçlıklarını ortadan kaldıracak bir düzeyde olmayıp zorunlu temel ihtiyaçlarını karşılamaya yetecek miktardadır. Sosyal yardımlar belirli şartlara bağlı olarak belirli süreliğine belirli miktarlarda yapılmaktadır. Yoksullukla mücadelede uygulanan politika ve programlar yoksulluğu ortadan kaldırmaya yönelik işsizliğin ortadan kaldırılması, asgari ücretin yaşanılabilir seviyeye getirilmesi, mesleki eğitim imkanlarının artırılması, istihdam olanaklarının iyileş-

tirilmesi gerekmektedir. Kamu, özel sektör ve STK'lar ortak işbirliği yaparak yoksullukla mücadele politikaları oluşturmalıdır. Oluşturulacak olan bu politikalar öncelikle yeni istihdam alanları ile işsiz bireylere iş imkânının sunulması, çalışan yoksulluğunu önlemek, enflasyon ile mücadele etmek, kendi işini kurmak isteyen bireylerin girişimciliğini teşvik etmeye yönelik desteklerin verilmesi, kadın, genç, engelli ve yaşlılara yönelik istihdam politikalarının oluşturulması gerekmektedir.

Araştırma sorusu 2: İlçede yoksullukla mücadelede hangi yardım türleri uygulanmaktadır?

Yoksullukla mücadelede ilgili bakanlıkların uygulamış oldukları sosyal yardımlar, eğitim yardımları, sağlık yardımları, istihdam olanaklarının artırılması, barınma yardımı, kadın, çocuk, yaşlı ve engellilere yönelik yapılan yardımlar, belediyelerin yürütmüş oldukları sosyal hizmetler gibi politikalar uygulanmaktadır. Selçuklu İlçesinde yoksullukla mücadelede etkili olan kurumlar; Selçuklu Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı, Selçuklu Belediyesi ve Mevlana Kalkınma Ajansı'dır. Bu kurumlar yoksullukla mücadelede ayni ve nakdi olarak sosyal yardım türlerini kullanmaktadır.

Araştırma sorusu 3: İlçedeki iş olanakları yeterli mi? İş olanakları nasıl olmalıdır?

Selçuklu İlçesindeki iş olanakları istihdam oranına göre sırasıyla eğitim, perakende ticareti, makine ekipmanı imalatı, gayrimenkul faaliyetler, kara taşımacılığı, boru hattı taşımacılığı, tarım ve hayvancılık gelmektedir. İlçe yoksulluk düzeyi olarak çok düşük yoksulluk riskine sahiptir. Bunun en önemli nedeni ilçedeki ekonomik durumun ve iş olanaklarının gelişmiş olmasıdır. Yapılan anket çalışmasına katılan katılımcıların çoğunluğu iş sahibi iken iş sahibi olmayan katılımcılar iş bulma güçlüğü, eğitim eksikliği, tembellik, iş beğenmeme gibi nedenlerle işsiz olduklarını belirtmişlerdir. İlçe'deki işsizlerin, işsizlik nedenlerinin analizi yapılarak yoksullara yönelik gerekli eğitim, mesleki yetenek ve beceriler kazandırılarak istihdam edilmelerinin sağlanması gerekmektedir. Yeni iş olanakları oluşturulurken işsiz kesimi istihdam etmeye yönelik olmalıdır. İlçede işletmelerin belirli sayıda istihdam yapmasına yönelik destek ve teşviklerini artırılarak imalat sektörü, hizmet sektörü, eğitim sektörü, ulaşım sektörü, tarım ve gıda sektörü, turizm sektörü, otomotiv sektörü, madencilik, ulaşım ve lojistik gibi birçok sektörü canlandırılarak iş olanaklarının geliştirilmesini teşvik etmelidir. Mesleki eğitimin yaygınlaştırılması ve işgücüne kazandırılması gerekmektedir. Kadının işgücüne katılımı sağlanarak istihdam edilme oranı artırılmalıdır. İş yerlerine gerekli destek verilerek işçilerin sosyal güvence imkânına kavuşturulması ve kayıt dışı istihdamın önüne geçilmesi gerekmektedir. Çağın şartlarına uygun nitelikli işgücü piyasalarının sayılarının ve niteliklerinin artırılması, dijital dönüşüme ayak uyduracak nitelikli işgücünün oluşturulması ve genç istihdamın teşvik edilmesi, engelli istihdamını arttırmaya yönelik işgücü piyasası teşvik edilmelidir.

Araştırma sorusu 4: Yoksullukla mücadelede uygulanan politikalar nasıl olmalıdır?

Zamanın şartları ve ekonomik büyüme göz önüne alınarak yoksulluk sorunu ile mücadele edilmesi gerekmektedir. Yoksullukla mücadele politikalarının başında istihdam politikası gelmektedir. Mevcut iş gücü göz önüne alınarak ekonomik kalkınmışlığın artırılması için sürdürülebilir etkin istihdam politikalarının oluşturulması gerekmektedir. Vergilerde adilane politikaların uygulanması, gelir dağılımında adaletin sağlanarak toplumsal ve ekonomik refahın artırılması gerekmektedir. Tüm bireylere eşit imkân ve fırsatların sunulması, serbest rekabetin geliştirilmesi gerekmektedir. Eğitim politikalarının geliştirilerek tüm bireylerin eşit fırsat, eşit eğitim imkânına sahip olması, eğitimsiz bireyin kalmaması, mesleki eğitimin geliştirilerek yetenek ve becerilerin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Sağlık politikası ile tüm bireylerin sağlık hizmetlerine eşit imkânlarla ulaşmasının sağlanması gerekmektedir. Dezavantajlı kesimin dezavantajını gidermeye yönelik tedbirler alınarak hayatını eşit vatandaşlık ilkesi doğrultusunda sürdürebilmeleri gerekmektedir. Kırsal kalkınma politikaları ile kırsal alandaki yoksulluğu gidermeye yönelik politikaların geliştirilmesi gerekmektedir. Kadın, genç, engelli ve yaşlı nüfusun uygulanacak olan doğru politikalar ile topluma kazandırılmaları ve yoksullaşmalarını gidermeye yönelik politika ve programların uygulanması gerekmektedir. Yoksullukla mücadele eden kurumların yetkilerinin ve imkânlarının artırılmasına yönelik politikaların oluşturulması gerekmektedir. Sosyal yardım kuruluşlarının kaynak miktarı artırılarak bakıma muhtaç yoksul bireylerin ihtiyaç duydukları temel gereksinimlerinin düzenli bir şekilde giderilmesine yönelik politikalar oluşturulması gerekmektedir.

Araştırma sorusu 5: Türkiye'de gelecek on yılda yoksulluk durumunun nasıl olacağı öngörülmektedir?

Araştırmada Türkiye’de gelecek on yılda yoksulluk durumunun nasıl olacağı sorusu katılımcılara sorulmuş ve katılımcıların büyük çoğunluğu yoksulluğun gelecekte daha kötüye gideceğini belirtmişlerdir. Bu olumsuz düşüncelerin en önemli nedeni içinde bulunulan mevcut ekonomik durum ve uygulanmakta olan politika ve programların yoksullukla mücadelede yetersiz kalmasıdır. Üç yıla yakındır tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 salgını, Rusya-Ukrayna savaşı ve beraberinde getirdiği ekonomik sıkıntılar dünya genelinde olduğu gibi Türkiye’de de yoksulluk sorununu giderek arttırmakta ve her geçen gün çalışan yoksulların sayısı da artmaktadır. Bunun en önemli nedeni salgın ve savaş nedeni ile alınan kısıtlama tedbirlerinin yol açtığı ekonomik daralmadır. Belirli bir miktarın altında gelire sahip olan bireyler günlük temel ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanmakta ve borçlanma sorunu ile karşı karşıya kalmaktadır. Borçlanan bireylerin yoksullukları giderek artmaktadır. Türkiye sahip olduğu genç dinamik işgücünü, verimli topraklarını, verimli üretim imkânlarını göz önüne alarak doğru politika ve programların uygulanması ile bugünün ve yarının yoksulluk sorununa çözüm üretmiş olacaktır (Batur, 2021, s.248).

SONUÇ

Konya’nın en büyük merkez İlçesi ve nüfusunun ¼’ünü oluşturan Selçuklu Türkiye’deki birçok şehirden daha kalabalık nüfusa sahiptir. Konya’da yoksulluk sorunu en düşük olan ve sosyal yardım en az yapılan İlçe Selçuklu İlçesi’dir. İlçede yapılan sosyal yardımların büyük kısmı nakdi yardımlar olup çok az kısmını ayni yardımlar (barınma, gıda, giysi, kömür, tıbbi malzeme) oluşturmaktadır. İlçede yoksulluk sorunun az olmasının en önemli nedenleri ekonomik açıdan gelişmiş olması, İlçede ikamet edenlere yönelik iş imkânlarının gelişmiş olması, eğitim ve sağlık olanaklarının gelişmiş olmasıdır.

Katılımcıların anket sorularına verdiği cevaplara göre yoksullukla mücadelede sosyal yardımların yeterli düzeyde olmadığı, yapılan yardımların geçici nitelikte yardımlar olduğunu, bunun yerine kalıcı yardımlara ihtiyaç duyulduğunu, yoksullukla mücadelede en önemli sorunun iş bulma güçlüğü olduğunu ve yeterli maaşın verilmemesi olarak yanıtlamışlardır. Yoksullukla mücadelede öncelikli uygulanması gereken politikalar; iş olanaklarının iyileştirilmesi, gelir adaletsizliğinin giderilmesi, meslek edindirme kurslarının yaygınlaştırılması, temel ihtiyaçların karşılanması ve nakit destek türünün artırılması gerekmektedir.

Makalenin ortaya koymayı amaçladığı hususlar; yoksulluk tüm insanlık için önemli bir tehdit unsurudur. Yoksulluğun nedenlerini ortadan kaldırmaya yönelik politikaların oluşturulması gerekmektedir. Yoksullukla mücadelede birçok resmi olan kurumlar ile resmi olmayan kurumlar ve faktörler rol oynamaktadır. Fakat bu durum daha çok karmaşıklığa ve yoksulluk politikalarının doğru işlememesine neden olmaktadır. Türkiye’de uygulanan yoksulluk politikaları yoksullukla mücadelede yetersiz kalmaktadır. Günümüz ve gelecek için yoksulluk kaygısı giderek artmaktadır. Bu nedenle ivedi bir biçimde yoksullukla mücadele politikalarının tek bir kurum adı altında toplanması, yapılan yardımlar ile ilgili veri bankasının oluşturulması, bilgi kirliliğinin ortadan kaldırılması, denetim mekanizmasının devreye sokulması, sosyal yardım alma sürecinin hızlandırılması için yoksullukla mücadele politikalarının geliştirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- ASPB. (2022). T.C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Sosyal Yardımlar Genel Müdürlüğü. aile.gov.tr (Erişim Tarihi: 05.10.2022).
- Babu, S. C. ve Gajanan, S. N. (2022). Multidimensional Poverty and Policy. Food Security, Poverty and Nutrition Policy Analysis (Third Edition), Statical Methods and Applications. Sayfa No. 599-615.
- Balisacan, A. M. (2015). Multidimensional Poverty in the Philippines. Sustainable Economic Development, Resources, Environment and Institutions, Chapter 24- The Growth-Poverty Nexus, Sayfa No. 445-468.
- Batur, T. (2021). Yoksullukla Mücadelede Politika ve Programların Uygulanabilirliği: Selçuklu İlçesi Örneği. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Doktora Tezi. Sayfa No.1-290.
- Bauböck, R. (2009). Normatif Siyaset Kuramı ve Ampirik Araştırma. *Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar ve Metodolojiler Çoğulcu Bir Perspektif*. Donatella della Porta, Michael Keating, Çeviri, s. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, Birinci Basım.
- Deonandan, R. (2019). Defining Poverty, s. A Summer of Competing Models. The Asian Institute of Research Journal of Social and Political Sciences Vol.2, No.1, Page No.17-21.
- Franklin, M. (2009). Nicel Analiz. *Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar ve Metodolojiler Çoğulcu Bir Perspektif*. Donatella della Porta, Michael Keating, Çeviri, s. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, Birinci Basım.
- Porta, D., ve Keating, M. (2009). Sosyal Bilimlerde Kaç Yaklaşım Var? Epistemolojik Bir Giriş. *Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar ve Metodolojiler Çoğulcu Bir Perspektif*. Donatella della Porta, Michael Keating, Çeviri, s. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, Birinci Basım.
- Konya Çalışma ve İş Kurumu İl Müdürlüğü (2012). “Konya İş Gücü Piyasası Analizi”. Sayfa No. 1-75.
- Konya Ticaret Odası (2020). “2019 Konya Ekonomi Raporu”. Konya Ticaret Odası. Sayfa No.1-161.
- Mevlana Kalkınma Ajansı (2016). “Konya Sosyal Analiz Raporu”. Mevlana Kalkınma Ajansı. Sayfa No. 1-105.
- Mevlana Kalkınma Ajansı (2020). “Mevlana Kalkınma Ajansı 2020 Ajans Ara Faaliyet Raporu”. Sayfa No.1-95.
- Mowafi, M. ve Khawaja, M. (2005). Poverty. J Epidemiol Community Health, 59. Page No. 260-264.
- Nüfus (2021). www.nvi.gov.tr (Erişim Tarihi: 21.01.2021).
- OPHI (2018). Global Multidimensional Poverty Index 2018, s. The Most Detailed Picture to Date of the World's Poorest People. Rapor, Oxford Poverty and Human Development Initiative, University of Oxford.
- Selçuklu Belediyesi (2020). “Selçuklu Belediyesi 2020 Sosyal Faaliyet Raporu”. Sayfa No.1-204.
- Selçuklu Belediyesi (2021). www.selcuklubel.gov.tr (Erişim Tarihi: 21.01.2021).
- Selçuklu Kaymakamlığı (2022). selcuklu.gov.tr (Erişim Tarihi: 20.09.2022).
- Selçuklu İlçe Raporu (2019). mevka. org.tr (Erişim Tarihi: 14.01.2020)
- Selçuklu İlçe Raporu (2014). mevka. org.tr (Erişim Tarihi: 14.01.2020).
- Selçuklu Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Vakfı (2021). www.selcuklu.gov.tr (Erişim Tarihi: 21.01.2021).
- Sosyal Ekonomik Gelişmişlik Endeksi (SEGE) (2013). “İllerin ve Bölgelerin Sosyo-Ekonomik Gelişmişlik Sıralaması Araştırması SEGE-2011”. T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı Kalkınma Ajansları Genel Müdürlüğü, Ankara. Sayfa No.1-88.
- Sosyal Ekonomik Gelişmişlik Endeksi (SEGE) (2019). “İllerin ve Bölgelerin Sosyo-Ekonomik Gelişmişlik Sıralaması Araştırması SEGE-2017”. T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı Kalkınma Ajansları Genel Müdürlüğü Yayın Sayı, s. 3, Araştırma Raporu Sayısı, s. 3, Ankara. Sayfa No.1-91.
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) (2021). “Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni”. Sayı, s. 37405.

www.tuik.gov.tr (Erişim Tarihi: 22.07.2021).

Yavuzkanat, P. (2013). “Türkiye’de İllerin Yoksulluk Riskinin Ölçülmesi Üzerine Bir Yöntem Önerisi”, T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, *Aile ve Sosyal Politikalar Uzmanlık Tezi*, Sayfa No. 1-117.

EXTENDED ABSTRACT

Scope of the Study; The study consists of theoretically addressing the applicability of policies and programs in the fight against poverty in Selçuklu, examining social assistance, evaluating and analyzing the survey study applied within the scope of the example of Selçuklu District in the fight against poverty, which is the sample part of the study. Due to the Covid-19 epidemic and the measures taken, it was conducted as an online survey interview instead of a face-to-face survey interview in accordance with the neighbourhood population scale in December 2020. The fact that it is larger than many provinces and districts in terms of population, that the ratio of the female and male population is close to each other, that it is the most cosmopolitan district of Konya, that is, it is a district that receives immigrants from abroad and from within, makes the sample more interesting. The research questions that make up the study are, s. Are the policies and programs being implemented in the district effectively reducing poverty? What are the types of aid needed in the fight against poverty? Are the current job opportunities sufficient? How can we improve job opportunities? What should be the policies implemented by the state in the fight against poverty? What will be the poverty rate in Turkey in the next ten years? Do these implemented social policies and programs reduce poverty, and do they make the poor people lazy and dependent on these social policies and programs? Specifically, the study sought to answer these question, s. The study aims to reveal the whether reason, why Selçuklu District is the most developed, the largest in terms of population and the lowest poverty rate among 31 districts in Konya, is due to the policies and programs it implements and how it contributes to this success in the fight against poverty. In this study, it is discussed whether the policies and programs being implemented in the fight against poverty are at a sufficient level, what the effective methods of fighting against poverty can be, what types of aid are needed in the fight against poverty, whether the social assistance provided in the fight against poverty is at a sufficient level. Moreover, the government’s anti-poverty policies might be and what the situation of poverty in Turkey might be in the next ten years are also discussed. The main problem that the study wants to solve is to produce effective policies and programs in the fight against poverty and to fight against poverty effectively. With these social policies and programs being implemented, it is aimed to contribute to the reduction of poverty, to ensure the employment of poor individuals by raising the awareness of responsibility and raising their living standards, to develop job opportunities, and to ensure that they have the skills and equipment to fulfil their responsibilities to themselves, their families and their environment. With these social policies and programs being implemented, it is aimed to contribute to the reduction of poverty, to ensure the employment of poor individuals by raising the awareness of responsibility and raising their living standards, to develop job opportunities, and to ensure that they have the skills and equipment to fulfil their responsibilities to themselves, their families and their environment. The results reached in the study are that the most important reasons for the low poverty problem in the district are that it is economically developed, wide-job opportunities for the residents of the district and better education and health opportunitie, s. According to the results of the survey study, most of the participants are secondary school or undergraduate graduate, s. The majority of the participants are low-paid or unemployed, and very few of them benefit from social assistance. The majority of participants who do not benefit from social assistance stated that they need cash support. While some of the participants whose income is above a certain level consider the social aid sufficient, all of the people whose income is at or below the minimum wage consider the social aids are insufficient. Most of the participants stated that the lack of job opportunities is the biggest cause of penury. Married participants see Turkey’s current situation in the fight against poverty, and the next ten years are more pessimistic than single participant, s. They stated that financial support should be given to improve job opportunities, eliminate income injustice, expand vocational courses and meet their basic needs in the fight against penury. The method used in the study consists primarily of books, magazines, newspaper articles and related theses, which are primary sources that include first-hand sources and contribute to the study. The study consists of synthesizing and summarizing the data obtained from primary sources, rearranging them with criticism and comment, s. In this study, the quantitative research

method is used. In order to analyze the study well, the general characteristics of the study were tried to be revealed by applying the frequency distribution method together with the descriptive statistical technique of the quantitative research method, and the chi-square analysis and percentage analysis of the survey study applied at the Selcuklu District level. The method of the study aims to answer the research questions that led to the preparation of this study, to reveal the economic collection and analysis of data in accordance with the purpose of the research. In this study, the situation of policies and programs to reduce poverty by examining the policies of fighting against poverty under the title of Selçuklu District Example in Combating Poverty is analyzed with a survey of 680 people in Konya Selçuklu District.

