

İNSAN&İNSAN

BİLİM KÜLTÜR SANAT VE DÜŞÜNCE DERGİSİ
JOURNAL OF SCIENCE CULTURE ART AND THOUGHT

YIL/YEAR: 9 SAYI/ISSUE: 32 BAHAR/SPRING 2022 ISSN: 2148-7537

SANAT, TOPLUM VE SİYASET ARTS, SOCIETY AND POLITICS

MAKALELER / ARTICLES

SALİH AKKANAT

Sokak Çocuğunun Şafağı ve Aylağın Sıkıntısı: Walter Benjamin'de Estetik Deneyimin Çıkmazı

Dawn of the Street Child and the Boredom of the Flâneur: The Aporia of Aesthetic Experience in Walter Benjamin

UĞUR YILMAZ / ECE NUR DEMİR YILMAZ

Aesthetic and Sociological Imagination in Contemporary Visual Culture

Çağdaş Görsel Kültürde Estetik ve Sosyolojik İmgelem

EREN DENİZ ÖZÇİN

Weltpolitik ve Dostluğun "Öteki" Yüzü: Alman Siyasal Karikatürlerinde Osmanlı İmgesi

The Weltpolitik and "Other" Side of Friendship: The Ottoman Image in German Political Cartoons

HATİCE SELEN AKÇALI UZUNHASAN

War of Images: Visual Propaganda Efforts of German and British Governments in Turkey during the Second World War

Görüntülerin Savaşı: Alman ve İngiliz Hükümetlerinin İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'deki Görsel Propaganda Girişimleri

BETÜL MUTLU

Edebiyat, Dönem ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Kuyucaklı Yusuf'a Yöneltilen Eleştirel Bakışlar

Critical Approaches on Kuyucaklı Yusuf in the Context of Relationship Between Literature, Period and Politics

DERYA ÇETİN / İKBAL BOZKURT AVCI

Etkin Bir Minör Sinema Olarak Modern Politik Sinema: "Bereketli Topraklar Üzerinde"

Modern Political Cinema as an Active Minor Cinema: "On Fertile Lands"

YUSUF ZİYA GÖKÇEK

Ay'a Seyahat'ten Dünya Savaşı Z'ye: Bilim Kurgu Filmlerinde Vahşi'nin Yüzyıllık İnşası

A Trip to the Moon to World War Z: A Hundred Years of Construction of the Savage in Science Fiction Movies



İNSAN&İNSAN

BİLİM KÜLTÜR SANAT VE DÜŞÜNCE DERGİSİ

JOURNAL OF SCIENCE CULTURE ART AND THOUGHT

Hakkında

İNSAN&İNSAN Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi üç ayda bir elektronik olarak yayımlanan erişime açık, çift- taraflı kör hakemli uluslararası bir dergidir. Bahar, Yaz, Güz ve Kış sayıları Nisan, Temmuz, Ekim ve Ocak aylarında yayımlanır.

İNSAN&İNSAN Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi Sosyal Bilimler ve İnsani Bilimler alanlarında özgün makalelere yer veren çok-disiplinli tematik bir dergidir. Dergiye gönderilen bir makalenin değerlendirme sürecine alınması için, sayı konusuyla doğrudan ilgili olması, bilimsel ölçütleri ve kalite standartlarını, Etik İlkeler ve Yayın Politikası ile Yayın Koşullarını sağlaması gerekir. Makalelerin hakem sürecine alınması uluslararası yaygın kurulunun ön değerlendirmesine bağlıdır.

Dizin ve veritabanları

İNSAN&İNSAN Dergisi TÜBİTAK ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT) TR DİZİN, Index Copernicus, EBSCO, DOAJ, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), OAJI, Google Scholar Index ve Türk Eğitim İndeksi tarafından taranmaktadır. Dergimizde yayımlanan makaleler Dergipark Akademik altyapısında dijital olarak arşivlenmektedir.

About

İNSAN&İNSAN Journal of Science, Culture, Art and Thought is an open access double blinded peer reviewed international journal which is published quarterly. The spring, summer, fall and winter issues are published in April, July, October and January respectively.

İNSAN&İNSAN Journal of Science, Culture, Art and Thought is a multidisciplinary journal that includes original articles in the fields of Social Sciences and Arts and Humanities. In order for an article to be included in the evaluation process, it must be directly related to the theme of the issue, and meet the scientific criteria and quality standards of the journal, Ethical Principles and Publication Rules. The receipt of the articles into the double-blinded referee process depends on the preliminary evaluation of the international editorial board. The papers sent to the journal are reviewed by two anonymous referees minimum after the preliminary evaluation of the editorial board.

Indexes and databases

İNSAN&İNSAN is indexed by TÜBİTAK ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT) (Social Sciences and Humanities Database) TR DİZİN, Index Copernicus, EBSCO, DOAJ, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), BASE (Bielefeld Academic Search Engine), OAJI, Google Scholar Index and Türk Eğitim İndeksi (Turkish Education Index). The articles published in the Journal are archived digitally in the Dergipark Akademik infrastructure.

İNSAN&İNSAN, Yıl/Year: 9 Sayı/Issue: 32 Bahar/Spring 2022

ISSN : 2148-7537

Elektronik Yayın Adresi : www.insanveinsan.org

İletişim / Contact: editor@insanveinsan.org

Sahibi ve Yayıncı / Owner and Publisher:

Okur Yazar Derneği / Literacy Association

Adres / Address: Adnan Menderes Bulvarı Emlak Konutları C1 Blok No: 82/4 Karagömrük
34091 Fatih, İstanbul, Turkey

Website: <https://www.okuryazar.org.tr>

İletişim / Contact: info@okuryazar.org.tr

Editör Kurulu / Editorial Board

Prof. Ebubekir Ayan (ph.D.)

Kocaeli University, FEAS, Department of Business Administration, Umuttepe Yerleşkesi, 41380, İzmit, Kocaeli, **Turkey**.

Bio: <https://avesis.kocaeli.edu.tr/bekir.ayan>

E-mail: bekir.ayan@kocaeli.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8782-2159>

Prof. H. Emre Bağce (ph.D.)

Marmara University, Faculty of Communication, Department of Journalism, Göztepe Yerleşkesi 34722 Kadıköy, İstanbul, **Turkey**.

Bio: <https://avesis.marmara.edu.tr/emre.bagce>

E-mail: emre.bagce@marmara.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6532-7336>

Assoc. Prof. Valentina Franca (ph.D.)

University of Ljubljana, Faculty of Public Administration, **Slovenia**.

E-mail: valentina.franca@fu.uni-lj.si

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9220-2077>

Assoc. Prof. Harun Kırılmaz (ph.D.)

Sakarya University, Faculty of Business, Department of Health Administration, Esentepe Campus 54187 Serdivan, Sakarya, **Turkey**.

Bio: <https://hkirilmaz.sakarya.edu.tr>

E-mail: hkirilmaz@sakarya.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6055-6826>

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief

Prof. H. Emre Bağce (ph.D.)

Marmara University, Faculty of Communication, Department of Journalism, Göztepe Yerleşkesi 34722 Kadıköy, İstanbul, **Turkey**.

<https://avesis.marmara.edu.tr/emre.bagce>

E-mail: emre.bagce@marmara.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6532-7336>

Editörler / Editors

Res. Asst. Dr. Ali Mınarlı (ph.D.)

Marmara University, Faculty of Communication, Department of Journalism, Göztepe Yerleşkesi 34722 Kadıköy, İstanbul, **Turkey**.

Bio: <https://avesis.marmara.edu.tr/ali.minarli>

E-mail: ali.minarli@marmara.edu.tr

Lect. Alparslan Erimli

Giresun University, Faculty of Education, Gaziler Mahallesi, Prof. Ahmet Taner Kışlalı Cad, 28200 Giresun, **Turkey**.

E-mail: alparslan.erimli@giresun.edu.tr

Res. Asst. Burçak Kadioğlu

Marmara University, Institute of Social Sciences, Göztepe Yerleşkesi 34722 Kadıköy, İstanbul, **Turkey**.

Bio: <https://avesis.marmara.edu.tr/burcak.kadioglu>

E-mail: burcak.kadioglu@marmara.edu.tr

Asst. Prof., Gábor Mélypataki (ph.D.)

University of Miskolc, Faculty of Law, Department of Agricultural and Labor Law, H-3515 Miskolc-Egyetemváros, **Hungary**.

Bio: https://jogikar.uni-miskolc.hu/melypataki_gabor

E-mail: melypataki.gabor@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0359-6538>

Assoc. Prof. Doğa Başar Sariipek (ph.D.)

Kocaeli University, FEAS, Department of Labor Economics and Industrial Relations, Umuttepe Yerleşkesi, 41380, İzmit, Kocaeli, **Turkey**.

Bio: <https://avesis.kocaeli.edu.tr/sariipek>

E-mail: sariipek@kocaeli.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3525-5199>

Assoc. Prof. Brigita Stanikūnienė (ph.D.)

Kaunas University of Technology, Panevežys Faculty of Technologies and Business, Technologies and Entrepreneurship Competences Centre, 37164 Panevežys, **Lithuania**.

E-mail: brigita.stanikuniene@ktu.lt

Assoc. Prof. Magdolna Vallasek (ph.D.)

Sapientia Hungarian University of Transylvania, Department of Law, Cluj-Napoca, **Romania**.

<http://ccsn.uni-nke.hu/members/dr-magdolna-marta-vallasek>

E-mail: mvallasek@kv.sapientia.ro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6055-6826>

Sayı Editörü / Editor of Current Issue

Prof. Ahmet Emre Ateş (ph.D.)

İstanbul University, Faculty of Economics, Department of Political Science and International Relations, Beyazıt, 34452 Fatih, İstanbul, **Turkey**.

Bio: <https://avesis.istanbul.edu.tr/aeates>

E-mail: aeates@istanbul.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1911-8496>

Buşra Erimli

Ph.D. Candidate, University of Tehran, Faculty of Law and Political Science, Enghelab Ave, 16th Azar St, Tehran, **Iran**.

E-mail: busraerimli88@ut.ac.ir

Zafercan Bekir Çapar

Ph.D. Candidate, Marmara University, Institute of Social Sciences, Göztepe Yerleşkesi 34722 Kadıköy, İstanbul, **Turkey**.

E-mail: cokgzafer@gmail.com

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Banu Akdenizli
Northwestern University

Prof. Emre Ateş
İstanbul University

Prof. Artun Avcı
Marmara University

Prof. İsmail Aytaç
Fırat University

Prof. Bünyamin Bacak
Çanakkale Onsekiz Mart University

Prof. Kaya Bayraktar
Yalova University

Prof. Filiz Aydoğan Boschele
Marmara University

Prof. Güven Büyükbaykal
İstanbul University

Prof. Yüksel Dede
Gazi University

Prof. Nesrin Kula Demir
Afyon Kocatepe University

Prof. Adem Doğan
Cumhuriyet University

Prof. Barış Doster
Marmara University

Prof. Can Erbil
Boston College

Prof. Ebru Gülbuğ Erol
Alanya Hamdullah Emin Paşa University

Prof. Kazım Özkan Ertürk
Düzce University

Prof. Ayhan Gençler
Trakya University

Prof. Ayşen Akkor Gül
İstanbul University

Prof. Burcu Kümbül Güler
Dokuz Eylül University

Prof. Uğur Gündüz
İstanbul University

Prof. Muhsin Halis
Kocaeli University

Prof. Esra Hatipoğlu
Nişantaşı University

Prof. Gülcan Işık
Gazi University

Prof. Metin Işık
Sakarya University

Prof. Özer Kanburoğlu
İstanbul Aydın University

Prof. Tolga Kara
Marmara University

Prof. Kutay Karaca
İstanbul Aydın University

Prof. Hikmet Kırık
İstanbul University

Prof. Selçuk Koç
Kocaeli University

Prof. Emine Koyuncu
Marmara University

Prof. Mahmut Masca
Afyon Kocatepe University

Prof. Sadık Öncül
Cumhuriyet University

Prof. Birsen Örs
İstanbul University

Prof. Barış Özdal
Uludağ University

Prof. Abdullah Özkan
İstanbul University

Prof. Seçkin Özmen
İstanbul University

Prof. İrfan Paçacı
Marmara University

Prof. Burcu Pelvanoğlu
Mimar Sinan Güzel Sanatlar University

Prof. Fikri Salman
İzmir Katip Çelebi University

Prof. Kemalettin Şahin
Ondokuz Mayıs University

Prof. Rıdvan Şentürk
İstanbul Ticaret University

Prof. Ahmet Şimşek
İstanbul University

Prof. İbrahim Şirin
Kocaeli University

Prof. Soyalp Tamçelik
Gazi University

Prof. Hacı Yunus Taş
Yalova University

Prof. Abdullah Taşkesen
Düzce University

Prof. Coşkun Taştan
Police Academy

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Mehmet Sezai Türk
Ankara Hacı Bayram Veli University

Prof. Turgay Uzun
Muğla Sıtkı Koçman University

Prof. İnci Yakut
Kocaeli University

Prof. Haldun Yalçınkaya
TOBB University of Economics and Technology

Prof. Bahattin Yaman
Süleyman Demirel University

Prof. Ali Murat Yel
Marmara University

Prof. Mustafa Yılmaz
Kocaeli University

Prof. Ergün Yolcu
İstanbul University

Prof. Sayım Yorgun
İstanbul University

Assoc. Prof. Salih Akkanat
Gümüşhane University

Assoc. Prof. Anıl Ertok Atmaca
Karabük University

Assoc. Prof. Meryem Ayan
Pamukkale University

Assoc. Prof. Göksel Aymaz
Marmara University

Assoc. Prof. Edip Asaf Bekaroğlu
İstanbul University

Assoc. Prof. Ülkü Ayşe Oğuzhan Börekci
Gazi University

Assoc. Prof. Esra Cizmeci
Yalova University

Assoc. Prof. Adem Çelik
Kafkas University

Assoc. Prof. Fatih Demir
Celal Bayar University

Assoc. Prof. Volkan Ekin
İstanbul Ayyansaray University

Assoc. Prof. Devrim Ertürk
Dokuz Eylül University

Assoc. Prof. Şakir Eşitti
Ardahan University

Assoc. Prof. Özlem Gök
Gaziosmanpaşa University

Assoc. Prof. Nilsen Gökçen
Dokuz Eylül University

Assoc. Prof. Filiz Erdemir Göze
Gazi University

Assoc. Prof. Ahmet Güven
Bandırma Onyedi Eylül University

Assoc. Prof. Ayşe Bilge Gürsoy
Marmara University

Assoc. Prof. Oğuz Işık
Hacettepe University

Assoc. Prof. Zeynep Kaban Kadioğlu
Marmara University

Assoc. Prof. Berna Karagözoğlu
Ağrı İbrahim Çeçen University

Assoc. Prof. İhsan Karlı
Kocaeli University

Assoc. Prof. Nazım Kartal
Sinop University

Assoc. Prof. Yasin Keleş
Ondokuz Mayıs University

Assoc. Prof. Bedrettin Kesgin
Yalova University

Assoc. Prof. Mustafa Kocaoğlu
Ahi Evran University

Assoc. Prof. Ayşe Koncavar
Marmara University

Assoc. Prof. Oya Korkmaz
Mersin University

Assoc. Prof. Pınar Seden Meral
Beykoz University

Assoc. Prof. Haldun Narmanlıoğlu
Marmara University

Assoc. Prof. Alparslan Nas
Marmara University

Assoc. Prof. Mehmet Hilmi Özkaya
Uşak University

Assoc. Prof. Armağan Öztürk
Artvin Çoruh University

Assoc. Prof. Veli Polat
İstanbul University

Assoc. Prof. Erkan Saka
İstanbul Bilgi University

Assoc. Prof. Mert Sunar
İstanbul Medeniyet University

Assoc. Prof. Cengiz Sunay
Kocaeli University

Assoc. Prof. Köksal Şahin
Sakarya University

Danışma Kurulu / Advisory Board

Assoc. Prof. Yasin Şehitoğlu
Yıldız Technical University

Assoc. Prof. Yıldırım Torun
Yalova University

Assoc. Prof. Sefa Usta
Karamanoğlu Mehmetbey University

Assoc. Prof. Bora Yenihan
Kırklareli University

Assoc. Prof. Sinem Yıldırım alp
Sakarya University

Assoc. Prof. Nilgün Çelebi Yıldız
Marmara University

Assoc. Prof. Aslı Yurdigül
Erzurum Atatürk University

Asst. Prof. Şevket Kamil Akar
İstanbul University

Asst. Prof. Ferda Alper Ay
Cumhuriyet University

Asst. Prof. Yusuf Budak
Kocaeli University

Asst. Prof. Abdurrahman Çalık
Yüzüncü Yıl University

Asst. Prof. Oktay Çetin
Piri Reis University

Asst. Prof. Elif Demoğlu
Marmara University

Asst. Prof. Hakkı Cenk Erkin
Kocaeli University

Asst. Prof. Zühal Fidan
Aksaray University

Asst. Prof. Şenel Gerçek
Kocaeli University

Asst. Prof. Yusuf Ziya Gökçek
Marmara University

Asst. Prof. Bülent Kabaş
Sakarya University

Asst. Prof. Abdullah Köktürk
Piri Reis University

Asst. Prof. İsmet Bihter Karagöz
Gelişim University

Asst. Prof. Atahan Birol Kartal
Beykent University

Asst. Prof. Yalçın Lüleci
Marmara University

Asst. Prof. Mustafa Otrar
Marmara University

Asst. Prof. Seçil Özay
Marmara University

Asst. Prof. Ali Özcan
Gümüşhane University

Asst. Prof. Fatma Yurttaş Özcan
Sakarya University

Asst. Prof. Lale Özdemir
Marmara University

Asst. Prof. Arzu Özsoy Özmen
Kocaeli University

Asst. Prof. Feryade Tokan Şenol
Yeditepe University

Asst. Prof. Hasan Uzun
Fırat University

Res. Asst. Dr. Aysel Ay
Marmara University

Dr. Ahmet Tetik

Sayı Editörü / Editor of this issue

Prof. Ahmet Emre Ateş (ph.D.)

İstanbul University, Faculty of Economics, Department of Political Science and International Relations,
Beyazıt, 34452 Fatih, İstanbul, Turkey.

Bio: <https://avesis.istanbul.edu.tr/aeates>

E-mail: aeates@istanbul.edu.tr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1911-8496>

Bu Sayının Hakemleri / Referees of this issue

Prof. Dr. Ahmet Emre Ateş

İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Emre Bağce

Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Oya Dağlar Macar

İstanbul Ticaret Üniversitesi

Prof. Dr. Cüneyd Okay

İstanbul Teknik Üniversitesi

Assoc. Prof. Metin Aksoy

Gümüşhane Üniversitesi

Assoc. Prof. Ayşe Güler

Kırıkkale Üniversitesi

Assoc. Prof. Yeliz Akın Okay

Yalova Üniversitesi

Assoc. Prof. Emrah Uysal

Mersin Üniversitesi

Asst. Prof. Begüm Kurtuluş

İstanbul Üniversitesi

Asst. Prof. Yunus Namaz

Fırat Üniversitesi

İÇİNDEKİLER CONTENTS

SAYI EDITÖRÜ'NÜN ÖNSÖZÜ
ISSUE EDITOR'S PREFACE

11

MAKALELER
ARTICLES

SALİH AKKANAT

*Sokak Çocuğunun Şafağı ve Aylağın Sıkıntısı:
Walter Benjamin'de Estetik Deneyimin Çıkmazı*
*Dawn of the Street Child and the Boredom of the Flâneur:
The Aporia of Aesthetic Experience in Walter Benjamin*

13

UĞUR YILMAZ / ECE NUR DEMİR YILMAZ

Aesthetic and Sociological Imagination in Contemporary Visual Culture
Çağdaş Görsel Kültürde Estetik ve Sosyolojik İmgelem

29

EREN DENİZ ÖZÇİN

*Weltpolitik ve Dostluğun "Öteki" Yüzü: Alman Siyasal
Karikatürlerinde Osmanlı İmgesi*
*The Weltpolitik and "Other" Side of Friendship: The Ottoman Image in
German Political Cartoons*

45

HATİCE SELEN AKÇALI UZUNHASAN

*War of Images: Visual Propaganda Efforts of German and British
Governments in Turkey during the Second World War*
*Görüntülerin Savaşı: Alman ve İngiliz Hükümetlerinin İkinci Dünya
Savaşı'nda Türkiye'deki Görsel Propaganda Girişimleri*

67

BETÜL MUTLU

*Edebiyat, Dönem ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Kuyucaklı Yusuf'a
Yöneltilen Eleştirel Bakışlar*

*Critical Approaches on Kuyucaklı Yusuf in the Context of
Relationship Between Literature, Period and Politics*

83

İÇİNDEKİLER CONTENTS

MAKALELER ARTICLES

DERYA ÇETİN / İKBAL BOZKURT AVCI
*Etkin Bir Minör Sinema Olarak Modern Politik Sinema:
“Bereketli Topraklar Üzerinde”*
Modern Political Cinema as an Active Minor Cinema: “On Fertile Lands”

99

YUSUF ZİYA GÖKÇEK
*Ay’a Seyahat’ten Dünya Savaşı Z’ye: Bilim Kurgu Filmlerinde
Vahşi’nin Yüzyıllık İnşası*
*A Trip to the Moon to World War Z: A Hundred Years of
Construction of the Savage in Science Fiction Movies:*

111

YAZIM KURALLARI / PUBLICATION RULES / 125



Editörden

Günümüzde sanat ile siyaset arasındaki etkileşim, -insanlık tarihinde daha önce hiç olmadığı kadar- disiplinlerarası incelemeleri gereksinim duymaktadır. Bu bağlamda sanat, sadece siyasetle değil aynı zamanda sosyolojiden biyolojiye, tarihten felsefeye birçok bilimsel alanla eş güdümlü olarak ele alınmalıdır. Öte yandan, sanat dendiğinde Rönesans'tan itibaren aklımıza gelen sanat dalları arasındaki eşitlik, tiyatrodan sinemaya, edebiyattan heykele kadar çeşitli mecralara bakış açımızı genişletmemizi sağlamaktadır.

Sanat toplum için midir? Yoksa sanat sanat için midir? Romantizmden modernizme ve modernizmden toplumsal gerçekçiliğe ve diğer akımlara kadar uzanan söz konusu bu sorular 19. Yüzyıldan çağımıza kadar yanıtlarını araya dursun, sanat, birey-toplum-devlet üçgeninde ve kendisi için önemini yitirmemektedir. Jacques Rancière, sanatı siyasi olup olmadığını, doğrudan yansıttığı mesaj ölçülemeyeceğini, aksine zamana ve mekâna bağlı olarak yarattığı özerk ve özgün "ortaklık duygusu"yla (sensorsiyum) ölçülebileceğini savunur.

İnsan ve İnsan Dergisi'nin 32. Sayısı, "Sanat, Toplum ve Siyaset" başlığı altında söz konusu "ortaklık duygusunu" farklı bilim alanlarından yazar ve akademisyenler sayesinde sinema, edebiyat, karikatür gibi çeşitli sanat dalları bağlamında okumaktayız. Bu sayımızda özellikle teorik ve felsefi makalelerin yanı sıra, Türkiye ve dünyadaki farklı sanat alanlarında siyasete ve topluma bakışlar üzerine makaleler yer almaktadır.

Salih Akkanat, Walter Benjamin'in sanat ve estetik üzerine düşüncelerini tartışmaktadır. Anlamak ve algılamak üzerinden kurgulanabilecek olacak estetik duyumsama, modernizm içindeki politik krizlerden etkilenirken Benjamin, anlamın parçalanmasını ve yeniden üretim maceralarını değerlendirmektedir. Akkanat'ın dünyanın kaybolan söz konusu bütünlük ve büyüme noktasında, Giorgio Agamben ile Jacques Rancière'i de ekleyerek, Benjamin üzerinden yeniden felsefi bir okuma gerçekleştirdiğini gözlemliyoruz.

Uğur Yılmaz ve Ece Nur Demir Yılmaz, estetik ve sosyolojik imgelemin dönüşümünü çağdaş sanat üzerinden değerlendirmektedir. Görsel sanatların özellikle Baumgarten anlayışından Arhur Danto'ya uzanan süreçte etkileşimini dikkatlice alırken Yılmaz ve Demir Yılmaz, Marcel Duchamp'ın çalışmalarını estetik ve sosyolojik imge noktasında değerlendirmektedir. Teknoloji ve bilişimin eş zamanlı ilerlemesi sonucunda tüketim toplumunun dönüşümüne bakışı zenginleştirecek estetik ve sosyolojik imgeler yazarlar tarafından yeniden değerlendirilmektedir.

Eren Deniz Özçin, sanatın farklı politik kuramlarla kurmuş olduğu denklemleri Birinci Dünya Savaşı'nda yayınlanan Alman karikatürleri çerçevesinde değerlendirmektedir. Bu bağlamda Özçin, Almanya'nın "weltpolitik" yaklaşımından yola çıkarak ötekileştirme, oryantalizm, neo-kolonyalizm gibi siyasal kuramları ele almaktadır. Çalışmada Alman karikatürlerindeki görsel ve yazılı betimlemelerin, Osmanlı kimliğini nasıl ve ne şekilde inşa etmeyi amaçladığı anlamlandırılmaktadır.

Hatice Selen Akçalı Uzunhasan, savaşın imgelemlerini İkinci Dünya Savaşı örneğinde tartışmaktadır. Savaş dengelerini etkileyebilecek nitelikteki "propaganda" görselleri İkinci Dünya Savaşı boyunca aktif tarafsız kalmaya çalışan bir ülke olarak Türkiye'nin önemle üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Akçalı Uzunhasan'a göre, basın yayın organları ile devlet kurum ve kuruluşlarının ele aldıkları görsel imgeler, sadece kolektif bir hafıza değil aynı zamanda kolektif bir bilinç yaratmada başarılı olmaktadır.

Betül Mutlu, "Kuyucaklı Yusuf" örneğinden hareketle okur merkezli kuramlar arasında sayılan Hans Robert Jauss'un alımlama estetiğine gönderme yapmaktadır. Mutlu, sosyo-ekonomik dinamiklerin değişiminin "Kuyucaklı Yusuf" algısını nasıl değiştirip dönüştürdüğü eleştiriler bağlamında ele almaktadır. Türk edebiyatının klasik romanı olarak kabul edilen esere yönelik, 1937 yılında yayınlanmasından 1965 yılına kadar geçen süreçte yapılan eleştiriler Anadolu coğrafyası üzerine odaklanırken, 1965 sonrası eleştiriler eserdeki tip-çatışma-sınıf vurgusu üzerinde durmaktadır.

Derya Çetin ve İkbal Bozkurt Avcı, Orhan Kemal'e ait "Bereketli Topraklar Üzerinde" adlı eserin Erden Kıral tarafından gerçekleştirilen modern politik sinema uyarlamasını ele almaktadırlar. Böylelikle, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin minör olmak üzerine sundukları savunu, sinema bağlamında tartışılmaktadır. Çeşitli dil ve kimliklerin yersizyurtsuzlaştırılması, klasik politik sinema yöntemlerindense minör sekanslarla söz konusu filmde aktarılıyor olması çalışmanın önemle altını çizdiği temel sorunsal olmaktadır.

Yusuf Ziya Gökçek, bilim kurgu filmlerinde vahşinin inşasını incelemektedir. Başka bir anlatımla Gökçek, bilim kurgu filmlerinde karşıtlıkları değerlendirmektedir. Karşıtlıklar düz bir anlatım olmanın ötesinde hiyerarşik bir kodlamanın etkeni olmaktadır. Dolayısıyla, bilim kurgu filmlerinden yola çıkarak hegemonik bir iktidarın nasıl oluştuğu tartışılmaktadır.

İnsan ve İnsan Dergisi'nin 32. Sayısındaki "Sanat, Toplum ve Siyaset" başlığı altında yer alan bu yedi çalışmayla literatüre katkı sunulacağına inanıyoruz. Bu bağlamda, yazarlarımıza, hakemlerimize, editörlerimiz ile dergi mutfağındaki arkadaşlarımıza sonsuz teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Ahmet Emre ATEŞ
Sayı Editörü




Sokak Çocuğunun Şafağı ve Aylağın Sıkıntısı: Walter Benjamin'de Estetik Deneyimin Çıkmazı

Dawn of the Street Child and the Boredom of the Flâneur: The Aporia of Aesthetic Experience in Walter Benjamin

SALİH AKKANAT*

* Assoc. Prof., Gümüşhane University, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Department of Political Science and Public Administration; Bağlarbaşı Mahallesi, 29100, Gümüşhane, Turkey, E-Mail: salihakkanat@gumushane.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0002-8766-9238>

Öz: Bu makale, Walter Benjamin'in estetik ve siyaset düşüncesi üzerinde durmaktadır. Benjamin'in estetik anlayışının, günümüzün estetik tartışmaları bağlamındaki yerini sorgulamaktadır. Estetiği bir duyumsama rejimi olarak temel almakta ve siyaset ile estetik arasında duyumsamaya dayanan bir ilişki kurulabileceğini önermektedir. Estetiğin özerklik ve özgürlük yanılısamasına hizmet eden ideolojik bir araç olmaktan çok, özgürlük tecrübesine zemin oluşturan ve toplumsal bağı yeniden kuran potansiyeli üzerinde durmakta; bu açıdan Benjamin'in, modernliğin sosyolojisinden estetik için sonuçlar çıkarma çabasının ve anlamın yakalanması ile anlamın özgürleşmesi arasında kurduğu bağlantıların, estetik ve siyaset arasındaki ilişki biçimini sınırladığına vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla makale Benjamin'in, siyasal ve epistemolojik angajmanlarıyla estetik düşüncesi arasındaki uyum ve uyumsuzluğun üzerinde durarak, siyasetle eş uzamda bir estetik düşüncesine ne ölçüde sahip olduğunu tartışmaya açmaktadır.

Anahtar kelimeler: Estetik, Siyaset, Özgürleşme, Modernite, Walter Benjamin

Abstract: This article is a study on Walter Benjamin's aesthetic and political thought. He tries to position Benjamin's aesthetic understanding in the context of today's aesthetic debates. He bases aesthetics as a sensibility regime and proposes that a sensuous relationship can be established between politics and aesthetics. Rather than being an ideological tool that serves the illusion of autonomy and freedom, it focuses on the potential of aesthetics that forms the basis for the experience of freedom and re-establishes the social bond. In this respect, he emphasizes that Benjamin's effort to draw conclusions for aesthetics from the sociology of modernity and the connections he established between the capture of meaning and the liberation of meaning that limit the form of relationship between aesthetics and politics. Therefore, the article focuses on the coherence and inconsistency between his political and epistemological engagements and his aesthetic thought, and discusses the extent to which he has an aesthetic thought in congruence with politics.

Keywords: Aesthetics, Politics, Emancipation, Modernity, Walter Benjamin

Giriş

Estetik ve siyaseti ayrı yazgılara sahip duyumsama ve anlama rejimleri olarak görme alışkanlığı, Batı düşüncesine nüfuz etmiş durumdadır. Geç modernite, uf-kunu kaybetmiş zamanımızın şafağı, estetik deneyimi, burjuva ideolojisinin ve Batı

Gönderim 13 Ocak 2022
Düzeltilmiş Gönderim 26 Şubat 2022
Kabul 16 Mart 2022

Received 13 January 2022
Received in revised form 26 February 2022
Accepted 16 March 2022

metafiziğinin kalıntısı olarak görmekten vazgeçmediğine göre; eleştirel teoriler, kültür ve sanat ürünlerine ya temsil yapılarıyla ilişkileri ya da estetik alanındaki yerleşik normları, alışkanlıkları altüst etme nitelikleri bağlamında değer atfettiklerine göre, siyaset ve estetiği duyumsamaya dayanan bir kurgu içinde birlikte düşünmenin zamanı henüz gelmemiş demektir. Estetik deneyime ilişkin son hükümler; modernist biçimciliğin varsayılan estetik özerkliği ile kapitalizm arasında suç ortaklığı kurmaktan, imgelerin duygulanımından elde edilen görsel haz ile güzel yargısı arasında bağ kurmaya; deneyimin otantikliğini yeniden sağlama arayışından, güzelda biçimlenen beğeni yargısını, pusulasını şaşırılmış kakafonik toplumun şamandırası yani *etiği* kılmaya kadar çeşitli biçimler alabilmektedir.¹

Genel olarak “anti-estetik” ve “güzelin dönüşü” biçiminde toparlamanın mümkün olduğu bu estetik tutumların *ethosu*, bazı benzer öncüllerden beslendiklerini gösterir. Estetik ya beğeni yargısının bir biçimidir ya da kötü siyasetin suç ortağı, ideolojik çarpıtmanın *camera obscurası*. Bir tarafta beğeni yargısında vücut bulanların cemaati, kozmopolit evrenselliği vardır; diğer tarafta burjuva kapitalist örtmecenin kurbanları, “gösteri toplumu”. Böylece, bu ortak estetik *ethosun*, aslında içten içe azınlığın siyasetine el veren bir sanatsal duyumsamadan beslendiğini söylemek mümkün hale gelir. Aristokrasinin kutsal duyumsaması ile oligarşinin peçesi; estetik duyumsamanın kendiliğinden, kendi dışında bir ölçüt ya da amaç ile ilişkilendirilmeden, doğrudan doğruya kendi doğasında bulunan politik bir boyut taşıdığını görmek istemez. Oysa modern işbölümü mantığına aykırı bir perspektiften bakıldığında, estetiğin siyasetini ve siyasetin estetiğini aynı duyumsama rejimi içinde birlikte düşünmek mümkündür.

Siyasetin; estetik ve sanatla ilişkisini anlamamanın, teknik (*tekhnè*) ve yaratma (*creation*) kavramları arasındaki gerilime bağlı olarak, iki alternatif yolu bulunduğunu hatırlatır Etienne Balibar. Birincisi, Machiavelli’nin *siyaset sanatı*’ndan bahsederken çizdiği çerçevedir. “Tamamen tesadüflere bağlı, öngörülemeyen bir ortamda bulunan kuvvetleri ve bu kuvvetlerin değişen ortamlarla ilişkilerini bir arada tutabilmeyi başaran bir eylem disiplini”dir o.² Estetik ve siyaset ilişkisini; ahlak ve din gibi kategorik buyrukların eyleme yön vermesine benzetmek mümkün olmadığı gibi, pozitivist bilimsel bilginin bir olguya uygulanmasına benzetmek de mümkün değildir. Hem anlatılar, temsiller ve performanslar gibi çeşitli kurgular yoluyla siyasi failliğin üretimine hem de müşterek bir duyumsamanın (*sensorium*) işlenmesi bakımından siyasetin ideolojik unsuruna atıfta bulunur.³

Bu makale, Walter Benjamin’in estetik düşüncesine odaklanıyor ve estetiğin siyasetle ilişkisini, Benjamin’in eleştirel sanat düşüncesi bağlamında incelemeyi amaçlıyor. Benjamin’in estetik düşüncesine yaptığı katkı, Kant’ın sanatsal deneyimle sınırlı tuttuğu estetiği, siyasetin önkoşullarından biri olarak değerlendirmesidir. Estetiği, geçmiş ya da tarihi anlamamanın kurucu boyutlarından biri olarak görmesi ve topluluğa ilişkin bağın, imgesel bir boyut taşıdığı üzerinde kararlılıkla durmasıdır.

¹ Hinderliter, Kaizen, Maimon, Mansoor ve McCormick, “Introduction”, *Communities of Sense Rethinking Aesthetics and Politics*, der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal, Durham, London: Duke University Press, 2009, s.3. Ayrıca bkz., Hal Foster, *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New York: New Press, 2002.

² Etienne Balibar, “Interview with Etienne Balibar”, *Communities of Sense Rethinking Aesthetics and Politics*, der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal, Durham, London: Duke University Press, 2009, s.318.

³ Balibar, “Interview with Etienne Balibar”, s.318.

Bununla birlikte, Benjamin'in siyasal ve epistemolojik angajmanlarıyla, estetik düşüncesi arasındaki bazı uyum ve uyumsuzlukların üzerinde durmak gerekecektir. Bu nedenle, Onun ne ölçüde siyasetle eş uzamda bir estetik düşüncesine sahip olduğu çalışmanın amaçları arasındadır.

İçkin Eleştiri: Siyasetin Önkoşulu Olarak Estetik

Benjamin'in entelektüel kariyerinin romantizm ve idealizmden postmodernizme farklı eğilimler barındıran bir kapsamda genişleme gösterdiği sıklıkla not edilir. Ama en çok, Fransız filozof Jacques Rancière'in de saptadığı gibi, postmodern eleştirinin kimi kavramlarıyla benzerlik gösteren bir düşünce biçimine sahip olması, modern bir düşünür olarak Benjamin'in, popülerite kazanmasında etkili olmuştur. İlerleme fikrine karşı geliştirdiği polemik, fragmanlaşmanın ironik tarzda kullanımı, alegorik yıkım ve alıntılama tekniği gibi "postmodern dönüş"ün tipik özellikleri, düşüncesinin ana güzergahlarında rastlanabilen tema ve sorunsallardır.⁴ Doktora çalışması,⁵ romantik sanat düşüncesini tarihsel açıdan sergilemeyi amaçlasa da "modernist sanat anlayışının romantik kaynaklarının"⁶ sunumuna bağlı kalır. Burada daha çok erken dönem Alman romantiklerinin içkin eleştiri kavramı üzerinde durur. Bu eleştiri anlayışını, estetik yargı gücünün temeli olarak konumlandırmakla birlikte, eleştiri kavramının kendisinin bizatihi bağlı olması gereken ilkeleri gösterdiği için önemli görür onu. Sanat eleştirisinin temel özelliği, değerlendirme işlevinden çok, bir sanat eserinin tarihsel yazgısını gerçekleştirirken oynadığı rolde saklıdır. Bu bakımdan, Benjamin'in tarih ve siyaset üzerine düşünürken, bu eleştiri anlayışından beslendiği söylenebilir.⁷

Bilindiği gibi "Tarih Kavramı Üzerine Tezler",⁸ Benjamin'in en fazla yorumlanan ve siyasal düşüncesi hakkında kayda değer çıkarımlarda bulunabileceğimiz metinlerinin başında gelir. Onun romantik sanat kavramıyla meşguliyeti; geçmiş, bugün ve gelecek üzerine düşünmenin, geçmişi görünür kılmaya çalışırken geleceği de kurgulamanın, estetiğe hem bir deneyim biçimi hem de bir yöntem olarak ne kadar bağlı olduğunun kanıtıdır. Benjamin, Romantiklerden inceleme nesnesinin hiçbir zaman keşfedilmeyi bekleyen bir hazine değil algılama ya da tefekkür anında inşâ edilen ya da kurgulanan bir "nesne" olduğu fikrini öğrenmiştir. Geçmiş, ancak bir imge içinde ele geçirilebilir; geçmişte olmuş olan ile bugün olmakta olan arasındaki etkileşim üzerinden gerçekleşen tanınma anında biçimlenir. Demek oluyor ki geçmiş, vakanüvisin arşivde karşılaştığı, belgelerin ona fısıldadığı yüzler ve seslerin "bizatihi o"su ya da "ta kendisi" değildir; o yüz ve sesleri bugüne taşıması, bugünde görünür kılması, onlara kendilerini ifade edebilecekleri yeni bir şans vermesi gerekir tarihçinin. Bu sayede, sadece geçmişin ne'liğini değiştirmekle kalmaz, bugün olmakta olanın manzarasına, adı sanı bilinmeyenlerin unutulmuş anısını, yersiz sözünü ekleyerek, vakanüvisin ve meslekten siyasetçinin uzlaşma masasını dağıtır. Tarihçi, içkin eleştirinin sanat eserine uyguladığını tarihe uygular ama malzemeyi aynı işlemde geçirerek, aynı yönetime başvurarak yapar bunu. Nasıl ki sanat eseri

⁴ Jacques Rancière, "The Archaeomodern Turn", der., Michael P. Steinberg, *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca: Cornell University Press, 1996. Ithaca: Cornell University Press, 1996, s.24.

⁵ Walter Benjamin, *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, çev., Elçin Gen ve Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

⁶ Alexander Gelley, "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin", *MLN*, 114/5 (1999), s.937.

⁷ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Cambridge, UK: Polity Press, 2002, s.33.

⁸ Walter Benjamin, "Theses on Philosophy of History", *Illuminations*, der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.

hangi bağlamda, zamanda ve yerde temaşa edildiğine bağlı olarak yeniden yorumlanıyor; dolayısıyla seyirciden “tamamlanmayı” talep ediyorsa, tarih de yeni baştan temellük edilmeye, yeni baştan kurgulanmaya ve ihtilafa açıktır. Vakanüvisin belgesi, tarihçinin anlatısı ve siyasetçinin eylemi, sanatçının *sensorium*'una (duyumsama) muhtaçtır.

Geçmişin hikâyesi ve sanat eserinin tanıklığı, tarihçinin ve eleştirmenin hükmüne ihtiyaç duymamalıdır. 19. yüzyılın Paris'i ve Van Gogh'un *Pabuçları* kendi adına konuşabilmelidir. Benjamin, içkin eleştiriye işte bu nedenle önemser. Çelişki gibi görünse de eleştirmen kendi standartlarını esere taşıyan, eseri sanat mahkemesinin huzuruna çıkarıp yargılayan biri değildir; ne de eser, sunak taşında kurban edilmeyi bekleyen bir hükümlüdür. İçinde uyandırılmayı bekleyen eğilimler, kendi adına konuşmak için sabırsızlanan hakikatler barındırır. Benjamin, eleştirmenin sesini kısarak sözün otoritesini esere, tanıklara ve hatta eşyaya vermek ister. Alıntılama, mozaik, takımyıldız, montaj gibi imgesel temsil biçimlerine ilgisinin nedeni budur. Böylece Benjamin, onun için modern yaşamın krizinin en bariz fenomenlerinden biri olan “anlam kaybını”, tarihçiye ve eleştirmene sözün, siyaset erbabına eylemin otoritesini gasbetme fırsatı sunan bu olguyu bertaraf edecek manevralar peşindedir.

Benjamin, daha sonra göreceğimiz gibi, kayıp, yas ve hafıza gibi temalara, düşüncesinin merkezi kavramlarından biri olan “deneyim”i tanımlamak için başvurmuştur. Deneyim, hikâyenin dünyası, tekniğin dünyasına dönüştüğünde parçalanmış olduğu için, hafızanın ve anlamın hayata içkin olduğu bir dönemi temsil eder. Benjamin için estetiği bu kadar önemli kılan şey, belki de bir zamanlar insan ilişkilerinin dokusuna nüfuz etmiş, kendi içinde deneyimlenen anlamı, yani müşterek bir duyumsama tecrübesini mümkün kılmasıdır. Bu açıdan, Kant'ın estetiğe yüklediği ayrıcalıklı anlamı, Benjamin'in bütün bir hayat bağlamına genişlettiğini söyleyebiliriz bir an için. Benjamin, buna istinaden modern yaşamda hakikatin, kendini artık rastlantısal biçimde ve ancak geçici olarak gösterebileceğini savunacaktır. Hakikat, Proust ve Benjamin için insana alışkanlık kadar yakın o istemsiz şey, hafızasına hâkim birine ya da hakikati doğrudan temsil etmeyi amaçlayan birine değil; ancak sabırlı eleştirel bir bakışa, hayatın içindeki tesadüfi karşılaşmalara, istem dışı biçimde kendini açacaktır.

Bu nedenle artık geçmişin ve sanat eserinin hakikatinin bir anlığına görünüp kaybolduğunu unutmamak gerekir. Zaman ve yaşam bir resme, bir belgeye, hafızanın çağırduğumuzda koşarak gelen anılarına kapanmaktan alıkoymaktadır onu. Zamanın ve olayların hızı, akışı; hayatın ve insanın kendi tümeline, bir zihne, bir hafızaya tutunmasına; bir merkezi ve deseni olan, sağlam ipliklerden örülmüş bir yaşam ve zihin dokusu kuşanmasına izin vermez. Sanat eseri yaşamın bu kırılğanlığını, kendi bütünlüğünden yoksunluğunu yansıtır. Bu nedenle Benjamin, sanat eserinin, sanat ideasının bir fragmanı olarak kendini ancak, yaşamın bütün bu kırılğanlığı içinde duyurabildiğini; doğanın güzelliğini bir anlığına gösterdikten sonra yaşamı tükenen kelekler gibi, sanat eserinin de sanatın hakikatini çözülme anında ifşa ettiğini söyler. Eserin çöküşü, hakikat içeriğinin kurtuluşunun önkoşuludur. Böylece sanat eserinin tamamlanması tükeniş, yok oluş anında gerçekleşir. O halde, Benjamin eleştiriye sanat ideasından geriye kalan enkazı, sanat eserini toplama, kaldırma görevini verir. Tıpkı gerçek tarihçinin, tarihin hakikatiyle ancak bir paçavra toplayıcısı olarak ilişki kurabileceği gibi.

Benjamin için estetiğin ve eleştirmenin görevi, sanat eserini bağlamı içinde yeniden konumlandırarak, onu çağının dışına taşıması ve zamanın kronolojik akışına müdahale ederek, hakikatin duyumsandığı görsel düzeni değiştirmesidir. Bu nedenle içkin eleştiri sanat eserinin iç dünyasını açığa çıkaran; onu kendi bilgi ve bilincine taşıyan filolojik ve tarihsel bir deney olarak görülebilir.⁹ Tıpkı Foucault'nun Aydınlanma ve modernite arasında kurduğu bağ gibi,¹⁰ sanat eseri de hem kendi çağı hakkında bir söz hem de geniş zamanın bir tanığıdır. Benjamin'in Romantik sanat anlayışını önemsemesini bu açıdan okumak gerekir.

Hannah Arendt, istiridye avcısının sanatına özendiğini düşünür Benjamin'in. Kendisi de hikâye anlatıcısının sanatına aynı doğrultuda ilgi duyacak, hikâye anlatma sanatını istiridye avcılığına benzetecektir.¹¹ Eleştirinin ama aynı zamanda siyasetin zamanının da düğümlendiği bugün, geçmişin çökeltisi içinden geleceğin müjdesini devşirebilmelidir. Arendt'e göre, Benjamin için eleştiri, sanat eserinin maddi içeriği ile hakikat içeriği arasındaki ilişki bağlamında önem kazanmaktadır çünkü. Sanat eserinin konusu ya da maddi içeriği, sanat eserinin oluşum anında iç içedir, bir bakıma aralarında organik bir bağ vardır. Oysa bu birlik, eseri aynı iplikten ören madde ve hakikat, zarf ve mazruf eserin sonraki yaşamında ayrışacaktır. Maddi içerik yani eserin konusu ya da hammaddesi öne çıkarken; hakikat içeriği ya da mana, orijinal sırta sadakatini koruyacaktır. Arendt'in gözlemi, eserle yaşam arasındaki dolaysız bağın kopuşuna odaklanmıştır. Benjamin'in eleştirmeni, kefaret anında, son Yargı Gününde çıkıp gelecek bir mesih benzemektedir ve ancak o, manayı doğru söze iade edecek, eserin kayıp birliğini yeniden kuracaktır. Bu açıdan bakıldığında Arendt, istemeden de olsa Benjamin'in sanat düşüncesindeki bir gerilimi ifşa eder. Sanat eseri yaşamla doğrudan teması, yaşamla etkileşiminden doğan içkin hakikati duyurabilme gücünden mahrumsa; estetik deneyim de duyumsama gücünden ve anlamdan yoksun demektir. Zamanın semantik düzenini, duyumsama planında yeniden kurgulama ve böylece tarihsel ve siyasal deneyimi, anı vaftiz edecek bir ölçü olarak sunma imkânı da elinden alınmış demektir. Bu gerilim, şüphesiz Benjamin'in dolambaçlı düşüncesine yansıyan Romantik sanat fikrinin bir etkisi olarak görülebilir.¹²

Benjamin bu sayede bize modern bilincin hakikat ve gelenek karşısında ne derece yabancılaşmış olduğunu göstermeyi amaçlar. Estetik deneyimin takatsiz kaldığı, tökezlediği anların envanterini çıkarır. Sanat eserinin yaşama dolaysızca tutunması; hakikati, bilinci, güzeli ve özgürlüğü dolaysızca sunabilmesini mümkün görmez. *İmge*; teolojik hakikati, Tanrının kendisinde değil ama doktrininde somutlaşan deneyimin somut bütünlüğünü¹³, *sanatçının tekniği*; eserin formu ve hakikat içeriğini, *modern güzellik*; hakikatle iç içe geçtiği ayrımsız kaynaşmayı ve *modern özgürlük*, gelenek ve ritüel içinde neşet eden kolektif duyumsama ve anlam ufku

⁹ Irving Wohlfarth, "Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History", *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca: Cornell University Press, 1996. s.14.

¹⁰ Michael Foucault, "What is Enlightenment?", *Foucault Reader*, çev., C. Porter, der., Paul Rabinow, New York: Panteon Book, 1984; Foucault bu tartışmayı şu yazıda da sürdürür: Michael Foucault, "The Art of the Telling the Truth", *Critique and Power: Recasting the Foucault/Habermas Debate*, der., M. Kelly, Cambridge, Mass: MIT Press, 1994.

¹¹ Hannah Arendt, "Walter Benjamin: 1892-1940", *illuminations*, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973, s.4-5.

¹² Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, çev., Jane Marie Todd, New York: Guilford Press, 1996, s.69-70.

¹³ Walter Benjamin, "Geleceğin Felsefe Programı Üzerine", *Benjamin*, der. ve çev., Besim Dellaloğlu, İstanbul: Say Yayınları, s.125.

dolaysızca vermekten uzaktır. Sadece eleştiri, estetik deneyimin artık kendinde sahip olmadıklarını ona ödünç verebilir; bunun, elbette karşılığında ödenmesi gereken bir borç doğurduğunu unutmadan. Zira muamma; hakikat, güzellik ya da özgürlük gibi kültürün kurucu değerlerini üretme sorumluluğunun bundan böyle sanatın tekniğinden, duyumsamanın kendinden çok eleştirinin aydınlanmış sözüne, eleştirmenin tefekkürüne bağlanmış olmasıdır.

Ortak Duyumsanın Ufku: Hikâyenin Dünyası

Benjamin, 1930'ların ilk yarısında sanatsal deneyimdeki dönüşüme odaklanan iki yazı üzerinde çalışır: "Sanat Yapıtı"¹⁴ ve Hikâye Anlatıcısı."¹⁵ Bu yazıların ortak teması, Benjamin için, modernliğin krizinin başlıca amillerinden birinin, deneyimi temellük etme kapasitesinin geçirdiği krizi, sanatsal deneyimin dönüşümü üzerinden anlatmaktır. Modern kent yaşamının kalabalığı, pasajların nesne dünyası, I. Dünya Savaşı'ndan dönenlerin söz yitimi, *afazisi*; Benjamin'e göre, hep aynı sonuca işaret ediyordur: modern yaşamın, deneyimi kendine mal etme kapasitesindeki vahim düşüş ve geçmiş deneyim ile bağın kopuşu. Fotoğraf gibi yeni sanatsal temsil biçimleri, sanat eserinin hâlesindeki bu kaybı simgeler. Böylece, ressamın canlı muhayyilesinden, fırçasındaki aksaklıktan ve kim bilir stüdyosundaki tozlu havadan tabloya taşınan izler, deklanşörden fotoğraf makinesinin karanlık odasına düşen basmakalıp görüntüye bırakır yerini.

Benjamin, sanatın deneyim ve gelenekle kutsal bağıni yitirmesinden duyulan mateme kayıtsız değildir şüphesiz; ama bununla yetinmez. İmgenin Protestan ve rasyonalist eleştirisi onu tatmin etmeyecektir. Sanatın matemine tümüyle kaptırmaktan alıkoyacaktır kendini. Geleneksel anlamda sanatı feda etmek zorunda kalmış olsak da sanatın kamusal statüsünü, sanatsal üretimlerin pragmatik ama eleştirel sözünü koruyabileceğimizi düşünür; üstelik bu, sanatın dirimsel yalanını görünüşün sahte yalanıyla ikâme etmek anlamına da gelmeyecektir. O'na göre, kutsal sözün büyüsunü koruyabilmesi hala mümkündür sanatın. Bunu nasıl başarabileceğini anlamak için de bazı sanat biçimlerinin teknik yapılarındaki; gerçeklikle ve alımlandıkları sosyal bağlamla ilişkilerindeki dönüşümü inceler.

Hâle, bu bakımdan Benjamin'in büyüsunü sözcüklerinden biridir; deneyimin niteliğindeki bu dönüşümü sergilemenin ölçü birimi olarak kullanır onu. Zamanın ve mekânın tuhaf bir dalgalanmasıdır hâle. Negatif sayılabilecek iki özellik, hâlenin doğasını tanımlar: zamansal zuhur anının emsalsizliği ve mekânsal yakınlığa rağmen kendini mesafelendirebilme ve yakınsanamazlık. Figüratif sanat hâlenin kaybını bir yazgı gibi alnında taşır, müzenin çerçevesiz uzamı dışında onunla iletişime geçmeyi mümkün kılmazken; anlatı sanatlarının, yazının dünyasının daha ayrıcalıklı olduğu düşünülemez mi? Benjamin'e göre, yazı da iletme becerisini yitirir; Onun için her şeyden çok "hafıza" demek olan yazı, artık ortak sözün mekânı ve sembolü değil alışveriş vitrinlerine bakarak caddede dolaşanların *amnezisi* ve savaştan dönenlerin *afazisinin* bir temsilcisidir. Geleneksel bir anlatı formu olarak sayıklamalara parçalanmış hikâyenin hafızası, topluluğun ortak duyumsaması, bundan böyle, bilimsel sözde kendine bir yabancı gibi kavuşmayı bekleyecek, sosyolo-

¹⁴ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.

¹⁵ Walter Benjamin, "The Storyteller", *Illuminations*, der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.

jinin, psikiyatrinin kuyudan su çıkarmasına mı ihtiyaç duyacaktır? Benjamin, sonrasında hâlenin dağılmasını ve anlatının parçalanmasını, başka olanaklara açılan bir kapı olarak gösterecektir elbette; iştahla dünyayı yeniden büyülemenin ipine tutunacaktır. İlerde değineceğimiz gibi, Benjamin'in estetiğinin, ama belki de eleştirel teorinin siyasetinin de, paradoksu tam da buralarda çıkar karşımıza: unutmamanın, başka bir "unutma" içinde uyanışı; mitin tarih öncesinin rüya ile ikâmesi; burjuvaca dünyanın *fantazmagoryasını*, o aldatıcı görüntüyü, montajın büyüleyici görüntüsüyle, diyalektik imgeyle doğrultma; dünyanın büyüünün bozulmasına, dünyayı yeniden büyüleyerek cevap bulma.

Benjamin, teknolojinin sınırsız genişlemesi ve yaşamın buna bağlı olarak özelleşmesini; hikâye anlatma ve deneyimlerimizi değiş tokuş etme yeteneğimizin kaybında, belirleyici gelişmeler olarak okur. Hikâye anlatma sanatı, endüstri öncesi zanaatkar toplumun ortak duyumsamasıyla ilişkilendirilir; deneyimin sözel olarak aktarılması, ecdat yadigarı hikmetli sözün taşıyıcısı olarak görünür. Uzak diyarların hâlesini vererek, zamansal ve mekânsal bir derinlik kazandırır bize hikâye. Dahası, bütün canlıların kaderinin yazılı olduğu "doğal tarihin" otoritesini duyurur, yaşamayı küçümsemeden yaşamın faniliğini hatırlatır. Benjamin, hikâye anlatma sanatının iki üstadını; doğal, hikmet sahibi sözün iki *sagasını* tanıtır burada. Anlattıkları birbirini tamamlayan, hikâyenin ortak anlam evreninde kaynaşan bu iki figür, uzak denizlere seyahat eden denizci ve köyünün toprağından hiç ayrılmamış çiftçidir. Biri uzun, uzak ve maceralı yolculukları imbiğten süzer; diğeri uzak zamanları. Zamanın dikine belleği ile mekânın yatay uzayı aynı düzlemde, hikâyenin anlam ve imge havuzunda kaynaşır. Doğanın uyumu, hikâyenin uyumunda ifade bulur. Kendilerini doğaya ait hisseden insanlar, aynı doğallıkla hikâyeye de ait olduklarını düşünürler. Böylece hikâye, anlamanın soyut, zihinsel kategorilerine bağlı olarak değil hayatın hemzemininde birleşmiş olarak sunar gerçekliğin bilgisini. Zira olayların anlamlı ve organik bir düzene sahip olduğu, ölümün bile bu anlamlı silsilede kendi sırasını beklediği hikâye-zamanı, deneyimin, bir süreklilik olarak gerçekleştiği bu akışta, kendi dolaysız bilgisinin kanıtına ulaşır.¹⁶ Öğüt ve istişarenin zahmetsizce iletilebildiği ve yaşamdan ahenk içinde, engelsizce neşet edebildiği bir durumdayızdır.

Modern yaşamın sökün etmesiyle birlikte hikâyenin zamanı dağılacaktır. Bir dizi yeni fenomen, hikâyenin doğal iletim ortamını parçalar; ivedi çıkar ihtiyacı, teknik ve yazılı medya vasıtasıyla temas ve hatta ölümlülüğün doğal tarihi yerine hijyenik yaşamın takiyesi.¹⁷ Benjamin'i buraya kadar sağ epistemolojinin yüzyıl başında benimsediği düşünce yapısının, zihniyet dünyasının bir parçası olarak okumak mümkündür pekâlâ. Öyle de okunmuştur. Oysa Benjamin'e göre hikâyenin dünyasından kopuş, Alman sosyolojisi ve kültür eleştirisinde vücut bulduğu haliyle, sadece "değerlerin çöküşü" ve "modernliğin krizi"nin bir semptomu değildir. Benjamin, "muhafazakâr devrime"¹⁸ giden yolun taşlarını dösemeye değil sol ontolojiyi yeni baştan düşünmenin hamurunu karmaya isteklidir. Ernest Bloch'un deyişiyle, Batı düşüncesinin soğuk akımıyla sıcak akımını birleştirmeye, sağ epistemolojiyi sol ontolojiyle tevil etmeye uğraşmaktadır. Onun estetik düşüncesinin salınımlarını, belki de bu epistemoloji ve ontoloji arasında kurmaya çalıştığı ters ünsiyette

¹⁶ Richard Wolin, "Benjamin's Materialist Theory of Experience", *Theory and Society*, 11/1. (1982), s.22.

¹⁷ Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, s.189.

¹⁸ Jeffrey Herrf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, New York: Cambridge University Press, 1986.

aramak gerekecektir. Hikâye, anlamın hayata içkin olduğu kadar el emeğine de içkin olduğu, ortak muhayyilenin ifadesi olduğu kadar tarihin seküler üretim güçlerinin de ürünü olduğu bir dönemi temsil eder. Hikâye ve zanaat arasındaki organik ilişki, yerini roman ve üretim bandı arasındaki yabancılaşmış ilişkiye bırakmıştır. Anlamın mekânı ve zamanını artık yaşamın hemzemininde birlikte duyumsamak mümkün değildir. Estetik duyumsama ve anlam üretimini, fabrikanın zihinsellikten ve hayal gücünden yoksun, gayri-yaşamından hareketle düşünemeyiz artık.

Roman, enformasyonla birlikte hikâye anlatma sanatının ters yüzlerinden biridir ve sözel iletişimin bağrından doğmadığı gibi onu besleyecek bir memba olarak da görülemez. Çünkü hikâye, yüzlerce yıl anlamın mülkiyetine sahip olmayı, topluluğun ortak malı, mülkü olarak görülmeyi biraz da marangozun oyma sehпасına, dokumacının hasır çuhasına borçludur. Elin ürüne dâhil olarak başlattığı yörüngeyi söz, anlama dâhil olarak tamamlamıştır. O halde, anlamın ve duyumsamanın kaybını gelenek ve kültürün dolaysız evrenindeki nostaljik bir kayıp gibi değil; üretim ilişkilerinin dönüşümünde yaşanan, emeğin ürüne tanıklığında gerçekleşen maddi bir kayıp gibi düşünmek gerekir. Böylece Roman sanatıyla birlikte, estetik duyumsamanın döl yatağı, artık ne zanaatkârın atölyesi ne çiftçinin toprağı ve ne de gemicinin denizidir; söz ve yazı mühendisi, hayal işçisi romancının yalnızlık içindeki odasıdır. Peki ya fabrika işçisinin üretim bandı, işliğı? Ataları gibi o da sözü işliğinden üretmez, roman formunda da olsa yaşamın ortak duyumsamasına anlam ve şekil veremez mi? Benjamin, romanı eve hapseder; romancı, sözünü başkalarına danışarak kurmadığı gibi danışılan biri de değildir. Yaşamın içindedir, yaşamın bütünlüğünü temsil gayesiyle doludur; ama tüm yapabildiğı, yaşamın derin karmaşasına yakından bakmak, ona tanıklık etmek, bütünlüklü sözü ifade etmenin yollarını aramaktır. Roman, diyecektir Benjamin, bir başına yazılır, bir başına okunur.

Romanın, müstakil ve mahrem zaviyesi, medya ve enformasyonun pazaryeri ile bir bütün oluşturur. Geleneksel hikâye anlatma sanatının düşüşünü suretlendiren gelişmelerden ikincisi, medya ve enformasyon teknolojilerinin yükselişidir. Hikâye anlatma “sanatının” bu yeni ve benzersiz biçimleri, kolektif ve kamusal sözün alımlandığı ve iletildiğı ortamda, köklü bir dönüşüme işaret ederler. Medyanın söz sanatı, bireylerin mahremiyetini işlemekten, teşhir hikâyeleri üretmekten, okurun merakını iştahla tatmin etmek gibi *trük*lerden oluşur. Böylece medya, söz sanatının bir biçimi olarak, geleneğin otoritesini ve deneyimin kamusal statüsünü yok eder. Enformasyon, psikolojik malumatlar peşinde koşarken, geleneksel hikâye anlatma sanatının vekârından kendini yoksun kılar. Medyanın sunduğı hikâyelerin, ne tekrar edilebilir ne de biteviye yeniden yorumlanabilir bir değeri vardır. Hikâyeye çağlar üstü bir hayat bahşeden anlatisallık karakterine, enformasyonun medya hikâyelerinde rastlanmaz. Medya, sözün estetik hakikatının yerine, sözün söylemsel hakikatının geçtiğini haber verir. Artık her şey hakkında daha fazla malumat sahibiyizdir ama bir o kadar da nitelik yönünden eksiğizdir; çünkü hayatın anlamıyla ilgili yaşamsal soruların, enformasyonun dünyasında yeri yoktur pek. Bilginin niceliğindeki artış, bilginin niteliğindeki azalmayı telafi edemiyordur. Deneyimin kaydını tutan başat form olarak enformasyonun *index*-sözü; deneyim krizinin, deneyimin iletilebilirliğinin en sığ ve güdük şekli olarak çıkar karşımıza. Benjamin, medyanın deneyimi, suni olgular ve az sayıda istatistiğe indirgeyerek, kamunun bağımsız yargıda bulunma kapasitesini imha etmeyi amaçladığını da ilave eder geçerken. Sonuç olarak, çağdaş yaşamın bölük pörçük mahiyeti, medya tarafından

deneyimin usulsüz ve maksatsız biçimde yarım yamalak işlenmesi ile birleşir. Oysa hikâye, diyecektir Benjamin, tüm bu türden iğfal edici, psikolojik kasıtlar olmaksızın var olur; hayatın maddi zenginliğinin, işlenmemiş halde, bütün doluluğu içinde öne çıkmasına izin verir. Nitekim bu sayede, hikâyeye kulak verenler, kendi yargılarını oluşturma imkânına sahiplerdir.

Demek ki roman ve enformasyon aynı paranın iki yüzü gibi modern yaşamın birbirini tamamlayan parçalarıdır. Anlam iççiliği, romancının mahrem dünyasına özgüken deneyim aktarımı, enformasyonun dünyasız sözüne. Anlam ve deneyim, yaşamın yüzeyinde, misal kaldırım taşında, yan yana var olamazlar böylece. Hikâye sanatı, anlam arayışını konu edinmeye hiçbir zaman ihtiyaç duymamışken, romancı için o, yaratım sürecinin enerji kaynağıdır; deneyimi muhayyilesi içinde yeniden kurması gerekir. Proust, Benjamin'e göre olayları, salt olgusalılıkta, yoksun kaldığı hâlesi içinde; deneyimi, koparıldığı, ayrı düştüğü anlamı ile birlikte canlandırmaya koyulur. Aslında bütün bir modernist romanın talip olduğu şey de bu değil midir? *Yaşantılanan* olayın sonlu gerçekliğini, yani Klee'nin *Angelus Novus*'unun korkuyla açılmış gözlerini diktiği deneyimin enkaz halinde görünen yüzünü, *hatırlanan* olayın sonsuz yorumuyla tamamlamaya, kurtarmaya çalışmak. Hatırlama, olayı, öncesi ve sonrası ile kristalleştirdiği bir an içinde ele geçirmek, yakalamak demektir. Deneyimin kamusal bilincinin parıldadığı anı duyulur kılmaktır. İşte böylece, kendini ortak paylaşıma zahmetsizce sunmaktan çoktan mahrum kılınmış, *opak* ve muğlâklaşmış deneyimin yalnızlığı, yine yalnızlık içindeki bir roman okurunun zihninde, müsadere edilmeyi beklemektedir.

Anlamın Parçalanmış Ufku ve Yeniden Üretimin Dünyası

"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine",¹⁹ Benjamin'in, deneyimdeki parçalanmanın izini sürdüğü başka bir metnidir. Ama bu sefer, farklı bir açıdan işler aynı temayı. Teknik, varlığın özelleşmesini ifade etse de, "yeniden üretebilme" vasfı, sözlü anlamdaki "tekrarın"; "temsil" vasfı, kamusalığın hizmetine koşulabilir. Benjamin, modern toplumun sınırları içinde *ritüeli* yeniden tesis etmenin kudretsizliğinden bahsedip hikâyenin yasını tutarken, şimdi insanı, topluluktan ayrı düşüren teknolojiyle barışık bir perspektife kaymaktadır. "Sanat Yapıtı" metni, estetiği siyasallaştırmanın, deneyim ve anlam arasındaki bağı yeniden tesis etmenin, yeni bir modelini sunmayı amaçlar. Estetiğin duyumsamasını siyasete yeniden kazandırmanın yollarını bulma çabasına, kolektifliği yeniden kamusallaştırmanın derdi eşlik eder. Aslında, Benjamin'in estetik düşüncesi, başından beri teleskopik bir tarih bilincini toplumsal algılamının kolektif düzenekleri üzerinden göstermeyi hedeflediği için, yeni toplumsal kolektifin teleskopik tarih bilinci, yeni medya teknolojilerinin kullanımına ihtiyaç duymaktadır.²⁰ Faşizm, medya teknolojilerini ve kitle iletişim araçlarını, siyaseti estetikleştirmek için seferber etmiştir; Benjamin ise deneyimin kayıp bağına onarma ve tarihin kayıp hafızasını canlandırma görevi yükler onlara. Kitle sanatının mitolojik karakteri, zamanın kolektivist siyasi akımlarını düşman kardeşler olarak aynı ölçüde cezbetmektedir. Benjamin, Faşizmin paralize edici mitsel dürtüleri uyandırma denemelerine karşı, deneyimin komünal ufku geri kazanmanın peşindedir. Hikâyenin ortak deneyim ufku, tarihsel ve epistemolo-

¹⁹ Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations*, der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.

²⁰ Gellay, "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin", s.640.

jik açıdan da önemli bulduğu bir dizi kavram eşliğinde, sokağın ufkuna yakınlaştırmak ister.

Film ve fotoğraf Benjamin'e, bilincin mutasyonunu hem en iyi tarif eden örnekler olarak görünür hem de son derece güçlü siyasal potansiyel barındıran temsil sanatları olarak. Film ve fotoğraf, sanat eserinin kutsal hâlesini, Tanrısal özgünlük ve eşsizlik değerini, aşağıya çeker. Tanrı katından sokağa düşürür. Film, fotoğraf ve ses kaydı; sanat eserini "yeniden üreterek" estetiğin büyüsünü bozarlar belki ama bunu Tanrı kelâmına yeniden eğim kazandıran heretikler gibi, hakikati murdar etmeksizin başarırlar. Estetik alanı baştan aşağı dönüştürüp yenilerken; otoritesini eşsizlik, biriciklik ve aykırılık vasıflarının hâlesine borçlu olan estetik duyumsamanın gücünü; çokluk, ulaşılabilirlik, yaygınlık gibi demokratik yetiler ile tevil ederler. Benjamin bir mutasyondan çok bir vekâlet ilişkisinden bahseder gibidir. Yeniden üretilen sanat, benzersiz bir mevcudiyetin eşsizliğini, kopyanın çoğulluğu ile ikame ederek; seyirciye ya da dinleyiciye, kendi özgül durumu içinde eserle temaşa imkânı sunarken; aslında yeniden üretilen *nesneyi* yeniden yürürlüğe koymaktan, onu etkinleştirmekten başka bir şey yapmaz. Yeniden üretimin, sanat eserinin *kült değerini* yıkıp yerine *sergileme değerini* geçirerek başardığı şey, estetiğin yaşama sessiz tanıklığını, derinden bağlılığını onaylamaktan başka nedir ki? Sanatın bağrında taşıdığı o Kantçı nesnenin, her türlü hesap kitaptan kaçan *fazlanın*, *imgenin*, görülmeye ve duyulmaya amadeliği; artı sözün, kamuya sunulabilmeye açıklığı. Ancak burada yeniden, Benjamin'in estetik düşüncesindeki salınım anına dönüyoruz sanki. Benjamin, sanat eserinin ayırt edici vasfı olarak sahilik yerine yeniden üretilebilirliği koyarken, çokça söylendiği gibi, sahilliği yeniden üretmenin imkânına mı tutunuyordu; yoksa sahilliği, estetik duyumsamanın imtiyazlı ölçütü olmaktan çıkarırken, sanatın, duyumsamanın ortak mekânını yeniden karma, yeni bir duyumsama rejimi inşa etme, neyin duyumsanabilir, duyulabilir ya da görülebilir olduğunu buyuran egemen sözü bozma gücüne, potansiyeline mi? Benjamin'in ritüel yerine siyasete dayanan bir sanat ve estetik düşüncesine yönelmesini bu soru bağlamında yanıtlamak daha doğru olacaktır. Benjamin estetiğinin siyasetinde, hangisi daha geçerlidir?: toplumsal özgürleşme ile bireysel ve kolektif duyumsama arasında stratejik ve araçsal açıdan ilişki kuran bir siyaset anlayışı mı yoksa estetiğin siyasetle içkin ve duyumsamaya dayanan bağına işaret eden bir siyaset görüşü mü?

Giorgio Agamben, tam da bu çerçevede, Benjamin'in estetik düşüncesindeki siyasal momente değinir. Eğer sergileme değerinin *kült değerini* bertaraf etmesi, ritüel ve geleneğin siyaset tarafından tasfiyesi, *yeniden üretimin* büyü bozma ayini ise; bu aynı zamanda sanatın, "inşa ettiği mekanlar ve nesnelere üzerinden, bugünü ve geçmişini durmadan kaynaştıran bir geleneğe ait olmaktan aldığı otorite ve teminatları"²¹ yitirmesi anlamına gelir. Nasıl ki siyaset, modernliğin şafağında, dünyevileştiği ölçüde kendi kıtasını keşfetmiş ve insanlar, tabi kılındıkları rol ve işlevleri alın yazısı gibi görmekten vazgeçmişlerse; sanat da aynı dönemde, gelenekten kaynaklanan otorite ve teminatları yitirerek estetik duyumsama alanını dönüştürmüştür. Benjamin'in "Tarih Üzerine Tezler"de belirgin hale gelen, kronolojinin siyasetine karşı tutumu, siyaseti bir yeni baştan suretlendirme, bugüne yeni bir biçim verme sanatı olarak gördüğünü doğrular. Sanatın hâlesindeki kaybın matemine katılma-

²¹ Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, çev., Georgia Albert Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999, s.106.

arak, ona siyasal bir boyut kazandırmak istemesinin nedeni; sanatı ve siyaseti, ortak bir doğanın paydaşları olarak düşünmek istemesidir: insan ilişkilerine ve zamana yeni bir mahiyet ve görünüş kazandırma.

Ancak diğer taraftan Benjamin, siyaset ve sanat arasındaki örgünün ipliklerini, modernliğin sosyolojisinden, parçalanmış modern kent yaşamının şok deneyiminden, Freudyen bilinçdışılıktan, lirik şiirin alımlanma kapasitesindeki düşüşten örmeye kalktığında; sanata can veren kelimeler ve çizgiler yeğinliğini kaybetmektedir. Bu durumda, siyasetin ve sanatın önce kendine “uyanması” gerekmektedir. Adorno, Benjamin’e, lirik şiir okurundaki azalmayı değil vergi oranlarındaki yükselişi kerteriz almayı salık verdiğinde, Tarihin büyük akıl hocası “diyalektiğe” kulak vermeye çağırıyordu O’nu. Oysa Benjamin, saat kulelerine ateş edenlerin, tren kompartımanlarında el frenini çekmek için sabırsızlananların, “tarihin havını tersine taramak” isteyenlerin sesini duyurmaktan yanadır. Ne tarihin uyanmak için beklenen bir zamanı olabilir ne de lirik şiirin okunmak ve dinlenmek için bir vakti. Bu mantığa göre toplumsal ve siyasal özgürleşme vaadi ile estetik duyumsamanın özgürlük vaadi, aynı anda sokakta yankılanabilmelidir. Ama bilinç, hafıza ve imge modern kent yaşamının parçalanmış şok yaşantısından nasıl sağ çıkabilir ki? Şehrin sokaklarında yürüyen birinin kent deneyimini, korku ve iğrenme duygusu, bilincin biteviye maruz kaldığı şoklar dışında ne tarif edebilir? Hafıza, deneyimin o emsalsiz mahzeni, korku içinde bilincin ardına saklanır. Bilinç; zihni ve hafızayı, uyanmaların bombardımanına karşı savunmaya çalışayım derken “dünyasız” ve “deneyimsiz” kalır. Bilinç, kendine metalaşır; hafıza, bilinçdışının dehlizlerinde kaybolur; söz fragmanlaşır.

Kant ve aydınlanmanın kartezyen aklı, duyumsamadan önce gelen aşkın egoya deneyim standartlarını belirleyen bir ölçü olarak başvuruyordu. Kant’ın bilgi şemasına göre estetik deneyimin imtiyazı; teorik aklın yarasına, anlama fakültesinin belirleyici yargısına dayanmaksızın özgürlüğü duyumsatabilme, yaşamla dolaylımsız bağ kurabilme kapasitesinden kaynaklanıyordu. Oysa Benjamin, modern bilincin arkeolojisi yoluyla, bilinç gibi estetik ve siyaseti de, uyandırma servisine bağımlı hale getirmiş gibi görünür. Rancière’in “arke-modern dönüş” olarak adlandırdığı bir tutumdur bu. Modernitenin kendine dair yorumu, kendine mana vermesi olarak tarih-öncesi (*prehistory*) kavramı, hayati bir işlev üstlenir burada. Rancière, modern bilincin arkeolojisinde gün yüzüne çıkan Benjamin’in ikircikli tavrının, aslında *muthos*’un (mit) işleviyle ilgili eski bir polemikten kaynaklandığını hatırlar. Rancière, *muthos*’u özü itibarıyla, “hakikatin ne olduğunu değil hakikat hakkında söylenenleri aktaran bir hikâye” olarak tanımlar; *muthos*, “hakikatin hikâyeye edilebileceği sözlerin paylaşımı etrafında bir beyanattır.”²² Ancak Hegel’e göre, *muthos*un anlamı konusunda modernlerin önünde iki yol uzanmaktadır: “*muthos* ya bir hikâyedir, anlamın dağılmasının bir ilkesidir ya da sembolün dışsallığında mühürlüdür, mitolojiye döndürülmüştür, bir başka deyişle, *logos*un tarihöncesi ve arşividir.” O halde, “arkemodern dönüş”, der, Rancière, “anlamın tam anlamıyla özgürleşmesini, bilim ve felsefenin nesrini temellendirmeli; (bunun için de) anlamın, dağılmaya meyyal gücünü mühürlemeli, onu, azat olmak için bekleyen ama zamanından önce gerçekleşmesine izin verilmeyen, uyuyan bir anlam haline dönüştürmelidir.”²³ Hegel’in sunduğu tercihler iki romantizmden birini seçmek anlamına gelir: *tarihöncesi* ya tamamlandığı için sembolik dil tercih edilecek, aklın

²² Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.26.

²³ Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.27.

tarihöncesinin özgürleşmiş anlamı olan modern hayatın nesri kutlanacak ya da mitin *tarihöncesi* meydana serilecek, romantik fantezinin haylaz ve uslanmaz çocuğu anarşik sözün dağılmasına izin verilecek, anlamın dağılmaya meyyal gücü, akli, nihai bir anlamsızlığa sürükleyecektir.

Rancière, bu Hegelci şantajın modernite’de kabul gördüğünü savunur. Marx’ı *Frankfurt Okulu*’na bağlayan modernitenin özgürleşme projesini bu minvalde değerlendirmek mümkündür. Her ne kadar bu gelenekte, Hegel’in, anlamın özgürleşmesi ile insanın anlamının özgürleşmesini, insan varlığının sahici özgürleşmesini eş tutması eleştirilse de, modernitenin “tamamlanmamış” bir proje olduğu fikri kabul görmektedir. Hala kapatıldığı mahzende azat edilmeyi ve kefaretinin ödenmesini bekleyen, tutsak bir “anlam” vardır. Tek fark Hegel’in sembolünde azat ettiği “uyuyan” aklın, rüya gören akla dönüşmüş olmasıdır. Modernitenin “tamamlanmamış” projesi, bilinç reformu, kendinde sınıfın kendi için sınıfa dönüşmesi; dünyayı kendi hakkında gördüğü rüyadan uyandırmak anlamına gelir. “Rüya görüyoruz; o halde varız!”, modern cogitonun mottosudur. İşte tam da bu nedenle, kendiyi çağdaş olamadığı için modernite, kendini anlamının kategorilerinden yoksun değil midir? Rancière, modernite de ama aynı zamanda Marks ve Benjamin’in düşüncesinde de, *tarihöncesi* kavramının üstlendiği rolü bu bağlamda açıklar: o, hem bir “uyku” halidir; “henüz değil”in, modernitenin “tamamlanmamış”lığının adıdır; hem de içsel bir tutarsızlıktan doğan geri bir harekettir, modernitenin “fazla erken”idir.²⁴ O halde *arkemodern* dönüş, rüya gören cogitonun kavramsal mantığı; her zaman bir ilave dönüş, hep yeni bir dönüş, sonsuz bir gerileme (*regression ad infinitum*) demektir. Postmodernite, bu sonsuz gerilemenin dönemeçlerinden biri, modernist özgürleşme projesinin bir parçasıdır sadece. Nitekim “modern cogitonun kanıtı” der Rancière, “daha derin bir rüya, daha ileri bir uyanış, daha fazla tutarlılık” beklentisidir.

Öte yandan toplumsal ve siyasal özgürleşme çağı kolektif özneye kolektif görev atfeden bir çağ değildir sadece; anlamın dağılmaya meyyal yeni yaşamının çağıdır aynı zamanda. Rancière, “kitap çocuklarının devrimi” ile başlatır onu. Yazının mevcudiyeti; “herhangi bir yaşama, herhangi birinin yaşamına, anlamın sorumluluğunu üstüne alma, anlam evrenine girme kapasitesi”²⁵ sağlar. Hegel’in, romantizmin öznelliğine itirazı, aşağı sınıflardan gelenlerin yazgısını, onların dilsiz tını ile ilişkilendirmiş olmasıydı. Oysa ister adına işçi sınıfı denilsin ister sıradan, gündelik yaşamın küçük insanları; mahkûm edildikleri görünmez yaşamın yer altı dünyasından ve dilsiz yaşamın gürültüsünden sıyrılıp, konuşan varlıklar olarak görünür olmayı başarabilmişlerdir bu çağda. Bir terzinin ya da marangozun, şiirin yasak dilini konuştuğu; grev ya da başka bir toplu eylemi düzenleyen yasa metnine kendi itirazını soktuğu antolojiler dolusu kanıt vardır. Irving Wohlfarth, Benjamin’in düşüncesindeki *paçavracılık* temasına değinir haklı olarak; tarihçiyi paçavra toplayıcısı olarak tanımladığına işaret eder.²⁶ Tarihin alternatif yorumunu ya da gerçekliğini vücuda getirmenin, uygarlık belgesi olarak takdim edilen kültür ürünlerinin aslında pekâlâ bir barbarlık belgesi olarak da sunulabileceğini göstermeye çalışır *paçavracı*. Ama paçavracılığı aynı zamanda yazma ve konuşma sana-

²⁴ Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.28.

²⁵ Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.29.

²⁶ Wohlfarth, “Smashing the Kaleidoscope”, s.15.

tını kendilerine mâletmeye çalışanların mesleği olarak da görebiliriz. Örneğin Rancière, *The Nights of Labor*'da,²⁷ gayri meşru konuşmacının ve yazarın, işçinin ya da zanaatkârın, ötekilerin meşru söyleminin şu ya da bu fragmanını, kendilerine nasıl mâletmeyi başardıklarını gösterir. “İncil’den sivil hukuk metinlerine, siyasi risalelerden klasik trajedilere varıncaya kadar ödünç aldıkları fragmanları bağlamından koparırlar ve yeniden bağlaştırırlar; bireysel yaşamlarının ve kolektif mücadelelerinin rol oynadığı ifade rejimlerinin sınırlarını bulanıklaştırırlar.”²⁸ Böylece, paçavracılık, meşru söze el koyma ve ifade sınırlarının ihlali; siyasetin öznelerinin üretildiği sahneyi yeniden kurar. O zaman modern özgürleşme tarihini yeniden vasıflandırmak icap eder. Anlamın dağılımı ile konuşma konumlarının meşrusuzlaştırılması ve buradan doğan kolektif, siyasal öznelliklerin inşası arasında yakın bir ilişki olacaktır. Rüya gören cogitonun, uyanmayı bekleyen, özgürleşmenin kolektif anlamını emniyete alan sembolik ve fantazmagorik aklı, “gayri-meşru” konuşmacıların “dağılmaya meyyal” sözü karşısında sekteye uğrar.

Anlamın Taze Havası: Sokak Çocuğu ve Aylak

Benjamin, kültür tarihini, zafer kazananların son sözü söylediği, aklı ve konuşmayı kendilerine tahsis ettiği bir deneyim alanı olmaktan kurtarmak isterken; estetiğinde, tarihin nesrini, takvimin zamanını ve usta sözün paylaşımını bozan, paçavra toplayıcılığı ve montaj gibi stratejilere yer verirken; modern özgürleşme düşüncesinin çelişkilerinden kurtaramaz kendini. Bu son noktayı anlamak için onun metinlerinde karşılaştığımız, özgürleşmenin iki imge-figürünü, iki sokak çocuğunu ziyaret etmek yerinde olur. Benjamin, Werner Hegemann’ın Berlin’in banliyölerini kasvetli ve ruhsuz resmetmesini eleştirirken; kuramsal sahnesinin ruhunu yansıtan bir anahtar figür grubu belirlemiştir: “anahtar bir figür, çocuk; anahtar bir mekân, sokak; anahtar bir zaman, şafak. Birlikte hayâti bir sahne oluştururlar: sokak çocuğunun şafağı.”²⁹ İşte Rancière, bu anahtar figür grubu vesilesiyle, Benjamin’in düşüncesinde özgürleşmenin imkânlarının yoklanabileceğini gözlemler. Zira “şafak vakti, kenar semtin sokaklarını tecrübe eden çocuk, devrimin taze şafağına- ‘açık havasına’ - ulaşır.”³⁰ Benjamin için özgürleşmenin anlamının yakalanabileceği yer, gündelik yaşamın işte bu mizansenidir. O halde fabrikanın cehennemi çalışma yaşantısı, altyapının yer altı dünyası, camdan ve çelikten imal edilmiş pasajların fantazmagoryası; kısacası, “ideolojinin” sahte sözünden ayılmaya değil, sokak çocuğunun deneyiminde ima edilen örtük anlama yoğunlaşmak lâzımdır. Evet, belki kenar mahalleler sefildir, diye düşünür Benjamin, ama pencereleri sabah ve akşam güneşinin hüznünlü güzelliğini yansıtan sokaklar yaratmıştır; çocuklar, bu yansımaların hazinesini tecrübe ederek yaşarlar her gün. Toplumsal özgürleşme tarihini, bu yansımaları yakalayacak ve çok sayıda metanomisi aracılığı ile onu sınımsız kavrayacak, bir tarih olarak sembolleştirmek neden mümkün olmasın? Üstelik modern tarih, imgesel ya da gerçek, pek çok şafaklara uyanmış değil midir? Sokağın penceresine yansıyan güneş imgesi, hikâyenin dünyasında kaybolup montajda dirilmeye çalışan, anlam anına delalet etmez mi? Elbette, siyasal ve toplumsal özgürleşme mücadelelerinin her biri, tarihin birer şafağıdır; ama özgürleşme tarihini düşünürken, anlamın dağılımının şekillendiği sözlere ve yazılara yansıyan şafakları

²⁷ Jacques Rancière, *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, çev., John Drury, Philadelphia: Temple University Press, 1989.

²⁸ Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.30.

²⁹ Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.30.

³⁰ Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.30.

da göz ardı etmemek gerekir.

Oysa Rancière, sokak çocuğunun deneyimini şekillendiren günışığı metanomilerine, toplumsal özgürleşme sahnesini kuran şafaklara, gereken önemi vermediğini söyler Benjamin'in *Pasajlar*'da. Ne işçi sınıfı hareketi ne kâğıdın çocukları, ne sosyal düşünce, ne barikatlar; burjuva rüyasının cisimleşmesi olarak tasavvur ettiği pasajların arkeolojisine, birkaç alıntı ve not dışında girebilmiştir. Benjamin, pasajların arkeolojisi ile proletaryanın sınıf bilinci arasında bağ kurmanın mümkün olup olmadığını sormuştur sormasına ama bu soru, hiçbir zaman sokak çocuğunun deneyimi üzerinden cevaplanamayacaktır. Çünkü, kimse bir sokak çocuğunun şafağını ve başka bir çocuğun sokağını paylaşamaz Ona göre. "Ben Berlin'de hiç sokakta uyumadım," der Benjamin, "karanlıktan günışığına değin şehri aylak aylak dolaşanlar, yoksulluğun ve kötülüğün, şehri, sadece kendileri için bir manzaraya dönüştürmüş olduğunu, benim bilemeyeceğim bir biçimde bilebilirler."³¹ Müşterekleştirilemediği sürece yaşamsal önemde bir deneyim azletilmiş sayılmalıdır. Mutlak ve affedilemez bir atıf nesnesi; bir referans çerçevesi ile sınırlı kalır bu deneyim. Hakkında konuşmak, onun tekilliğini bertaraf etmek, benzersizliğini unutmak anlamına gelecektir. Bu durumda, hakkında konuşulamayan bir deneyimi azletmek, aynı zamanda sokak çocuğunun konuşan bir varlık olarak deneyimini, Onun da bir dilsel deneyime sahip olduğunu, deneyiminin dilin içinde bir mevcudiyeti bulunduğunu azletmek anlamına gelir. "Sokak çocuğunun benzersiz deneyimine mutlak saygı", der Rancière, onu yeniden fabrika deneyimine tayin etmekle, altyapının yer altı dünyasına yeniden sürgün etmekle sonuçlanır. Benjamin, böylece, anlamın ve toplumsal özgürleşmenin dolambaçlı yollarını, başka bir sokak çocuğunun, bir burjuva sokak çocuğunun, aylağın, deneyiminden hareketle düşünmeye koyulur.

Modern kent yaşantısının hiyeroglifini çözüp, deneyimin şafağını canlı tutacak anahtar figür, bu sefer bir kent gezginidir. Bir burjuva sokak çocuğu olarak aylak (*flâneur*), deneyimin hem şiddetlendiği hem de çözüldüğü modern şok yaşantısının anahtar bir figürü olarak görünür Benjamin'e. Tıpkı kumarbaz ve fahişe gibi, altyapının üstyapı içinde çözüldüğü, fabrikanın cehennemi yaşantısının, şehrin caddelerinde bulduğu suretlerden biridir. Bu sebeple, rüyadan uyanmayı bekleyen düş gören cogitonun, altyapıdaki emekçilerin aksine; uyku ile uyanıklık arasında gidip gelen bir bilince sahiptir. Bir yandan deneyimin enkazını ve hafızanın parçalanmasını deneyimler; ama diğer yandan da anlamın açılması ve geçmiş anlamların hatırlanmasını vücuda getirir.

Ne var ki aylak, sadece modern kent yaşamının bir ressamı³² ya da kayıp deneyimin bir kâşifi değildir. Fabrika yaşamının sıkıntısını olabildiğince hisseden ve ona tepki veren biridir de. Sıkıntı, yeraltındaki rutin iş sürecinden kaynaklanır ve yerüstünde, sokakta, aylağın hissiyatında karşılık bulur. "Fabrika yaşamı", der Benjamin, "yukarı sınıfların ideolojik sıkıntısının ekonomik altyapısıdır".³³ İşte tam da burada, anlamın özgürleşmesi sorunsalı, Benjamin'de bir açmaza sürüklenir; kenar semtin sokak çocuğundan esirgenen, anlamın ve özgürleşmenin temsiline hayat

³¹ Walter Benjamin, "A Berlin Chronicle", *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, der., Peter Demetz, New York: Schocken Books, 1986, s.27.

³² Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, çev., ve der., Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1995, s.11-12.

³³ Rancière, "The Archaeomodern Turn", s.34.

verme kapasitesi, burjuva sokak çocuğuna nasip olur. Proletaryanın acılarını dindirmek için burjuvazinin hem bu acıların nedenleri üzerinde düşünmesi hem de bu acıları hissedip, fabrika yaşamının kederli deneyimini ifade etmesi gerekecektir. Aylağın kaleydoskopu, şok yaşantısının kabuğunu kırıp deneyimi bütünlemeye; iç sıkıntısı, soylu şairin “güzel” dizelerinde “anlamı” yakalamaya hizmet eder. Benjamin “Tarih Üzerine Tezler”de, anlamın ve deneyimin kefaret anını, Mesih’in gelişine benzetiyordu. Belki de Mesih’in gelişi, tam da Rancière’in savunduğu gibi, “sokak çocuğunun şafağına, özgürleşmenin bu ilk anına; bir sokak çocuğunun ya da herhangi birinin yaşamının anlam evrenine girme deneyimine sadakatle mümkündür.”³⁴

Sonuç

Benjamin, büyük altüst oluşların yaşandığı bir dönemin düşünürüdür. 19. Yüzyılın büyük sanayi atılımlarının kültürde ve toplumda yarattığı büyük kopuşları, kırılmaları deneyimlemiş; yanı sıra tekniğin ve akılcılığın Dünya Savaşlarında yol açtığı yıkıma yakından tanıklık etmiştir. Bu manada modernliğin krizini en çok anlam kaybında ve deneyimin idrakinde yaşanan bir kriz olarak sunma yolunu tercih etmiş; bireysel ve toplumsal özgürleşmenin de dünyanın kaybolan bütünlüğünü geri kazanmasından geçtiğini düşünmüştür. Estetik deneyim, Benjamin için duyumsamanın, anlama ve algılama kalıplarındaki dönüşümün izlenebileceği bir ekran gibi görünebilir. Onun estetik düşüncesi, kültür, tarih ve siyaset alanında gerçekliğin, geleneğin ve güzelin yeni bir kompozisyon altında görünebileceği farklı biçimlere ulaşmayı hedefler. Ama öte yandan estetiği, Tanrı’nın ölümüyle açılan anlam boşluğunu gidermenin; deneyimin idrakini ve anlamın kayıp ufku onarmanın bir yolu olarak gördüğünde, modern özgürleşme düşüncesinin çelişki ve çıkmazlarından kendini kurtaramaz. Özgürleşmeyi ve anlamı, tamamlanması gereken bir eksiklik ya da kayıp bir nesne olarak, kendisine uyanılması gereken bir rüya olarak görür. Modern siyaset ve demokrasi düşüncesi payına düşeni almıştır bundan.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio. *The Man Without Content*. Çev., Georgia Albert Stanford. Calif.: Stanford University Press, 1999.
- Arendt, Hannah. “Walter Benjamin: 1892-1940”. *Illuminations*. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 1-59.
- Balibar, Etienne. “Interview with Etienne Balibar”. *Communities Of Sense Rethinking Aesthetics and Politics*. Der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal. Durham, London: Duke University Press, 2009, 317-337.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Çev. ve Der., Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1995.
- Benjamin, Walter. “Geleceğin Felsefe Programı Üzerine”. *Benjamin*. Der. ve Çev., Besim Dellaloğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2005, 125-137.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *Illuminations*. Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 217-253.
- Benjamin, Walter. “The Storyteller”. *Illuminations*. Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 83-111.

³⁴ Rancière, “The Archaeomodern Turn”, s.38.

- Benjamin, Walter. *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. Çev., Elçin Gen ve Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Benjamin, Walter. "Theses On Philosophy of History". *Illuminations*. Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 253-265.
- Benjamin, Walter. "A Berlin Chronicle". *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Der., Peter Demetz. New York: Schocken Books, 1986.
- Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire". *Illuminations*. Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 155-201.
- Foster, Hal. *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 2002.
- Foucault, Michael. "What is Enlightenment?". *Foucault Reader*, Çev., C. Porter, Der., Paul Rabinow. New York: Panteon Book, 1984, 32-51.
- Foucault, Michael. "The Art of the Telling the Truth". *Critique and Power: Recasting the Foucault/Habermas Debate*. Der., M. Kelly. Cambridge, Mass: MIT Press, 1994, 139-149.
- Gelley, Alexander. "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin", *MLN*, 114/5 (1999): 933-961.
- Gilloch, Graeme. *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge, UK: Polity Press, 2002.
- Herrf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Hinderliter, Beth, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor ve Seth McCormick. "Introduction". *Communities Of Sense Rethinking Aesthetics and Politics*. Der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal. Durham, London: Duke University Press, 2009, 1-31.
- Rancière, Jacques. *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*. Çev., John Drury. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- Rancière, Jacques. "The Archaeomodern Turn". Der., Michael P. Steinberg, *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca: Cornell University Press, 1996, 24-41.
- Rochlitz, Rainer. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. Çev., Jane Marie Todd. New York: Guilford Press, 1996.
- Wohlfarth, Irving. "Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History". *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca: Cornell University Press, 1996, 190-206.
- Wolin, Richard. "Benjamin's Materialist Theory of Experience". *Theory and Society*, 11/1 (1982): 17-41.




Aesthetic and Sociological Imagination in Contemporary Visual Culture

Çağdaş Görsel Kültürde Estetik ve Sosyolojik İmgelem


UĞUR YILMAZ*

ECE NUR DEMİR YILMAZ**

* Asst. Prof., Aksaray University, Faculty of Education, Art Education Program, 68100, Aksaray, Turkey,
E-mail: uguryilmaz@aksaray.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0003-0435-5012>

** Res. Asst., Aksaray University, Faculty of Education, Art Education Program, 68100, Aksaray, Turkey,
E-mail: ecenurdemir@aksaray.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0003-0240-1804>

Abstract: *This study aims to examine the relationship between aesthetic and sociological imagination within the framework of the characteristics of visual forms (art/media images) in the environment of contemporary visual culture and to make a theoretical assessment of the importance of these imagery structures in art and art education. These assessments were carried out from a perspective based on the relationship between art and society. As a result of these assessments, it was found that the relationship between aesthetic and sociological imagination is intertwined within the scope of the production, distribution, and consumption processes of visual forms in the postmodern process, and in parallel with this situation, the importance of teaching activities and curriculum arrangements for the integration of both imagination structures in art education has been encountered. It has been understood that pedagogical activities focused on developing sociological imagination will provide a sociological perspective to the aesthetic imagination of individuals; thus, it will help to provide a conscious way of thinking about the cultural and social characteristics of visual forms.*

Keywords: Sociological imagination, Aesthetic imagination, Sociology of art, Art education, Postmodern art

Öz: *Bu çalışmanın amacı, estetik ve sosyolojik imgelem ilişkisini çağdaş görsel kültür ortamında yer alan görsel formların (sanat/medya imgeleri) özellikleri çerçevesinde incelemek ve söz konusu imgelem yapılarının sanat ve sanat eğitimindeki önemi hakkında teorik düzeyde değerlendirmelerde bulunmaktır. Söz konusu değerlendirmeler sanat ve toplum ilişkisini temel alan bir bakış açısıyla gerçekleştirilmiştir. Bu değerlendirmeler sonucunda, estetik ve sosyolojik imgelem ilişkisinin postmodern süreçte görsel formların üretim, dağıtım ve tüketim süreçleri kapsamında iç içe geçtiği görülmüş; bu duruma bağlı olarak sanat eğitiminde her iki imgelem yapısının bütünleştirilmesine yönelik öğretim faaliyetleri ve müfredat düzenlemelerinde bulunulmasının önemiyle karşılaşılmıştır. Sosyolojik imgelemi geliştirmeye odaklanan pedagojik faaliyetlerin, bireylerin estetik imgelemlerine sosyolojik bir bakış açısı sunacağı; bu sayede görsel formların kültürel ve toplumsal özellikleriyle ilgili olarak bilinçli bir düşünme biçimi sağlamaya yardımcı olacağı anlaşılmıştır.*

Anahtar kelimeler: Sosyolojik imgelem, Estetik imgelem, Sanat sosyolojisi, Sanat eğitimi, Postmodern sanat

Gönderim 12 Ocak 2022
Düzeltilmiş Gönderim 22 Şubat 2022
Kabul 16 Mart 2022

Received 12 January 2022
Received in revised form 22 February 2022
Accepted 16 March 2022

Introduction

The 21st century is seen to correspond to a period in which the prevalence and effectiveness of visual culture forms in daily life are increasing rapidly depending on the development of digitalization and technology. We are witnessing a process in which we feel the effects of visual culture forms in daily life in the most obvious way, especially during the pandemic of Covid-19 we are in. This prevalence of visual images in daily life emerges as a feature that increases the value and importance of research on visual culture in visual arts, art education and social sciences day by day. Current pedagogical research on visual culture¹, approaches based on visual communication² and culture-based studies³ reveal the indicators of the social change and transformation in the domination of visual forms. Also, these studies reveal the importance of multidimensional examination of the concept and the effects of visual culture.

The concept of visual culture is a concept that comes to the fore with the developments in the production and distribution structures of visual forms through tools such as camera, video camera, television, computer and mobile devices, etc. In this context, “visual culture may be described as the many different ways in which a culture may make its values and beliefs visible...”⁴ This research mainly focuses on the scope of Malcolm Barnard’s definition of visual culture within the scope of Aesthetic Intent: Art.⁵ From this perspective, it is seen that the concept of visual culture was expressed by Barnard “in this case, it would be anything that was produced or created to be perceived visually”.⁶ Although visual culture forms are produced in an aesthetic understanding, it is also seen that some visual forms that appeal to the eye in the contemporary visual culture environment are produced by design understandings that reject or ignore aesthetics. Again, relations of visual culture forms with sociological issues such as gender, status, authority, ideology and critical sociological functions also require questioning visuals within the scope of art sociology. In this context, the research focuses on the relationship between aesthetic and sociological imagination and draws attention to the role and importance of art education on the subject.

This study aims to examine the relationship between aesthetic and sociological imagination within the framework of the characteristics of visual forms (art/media images) in the environment of contemporary visual culture and to make a theoretical assessment of the importance of these imagery structures in art and art education. The research is thought to be important in terms of discussing aesthetic and

¹ See Paul Duncum, “Visual culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education”, *Studies in Art Education*, 42/2 (2001), p.101-112. Paul Duncum, “Clarifying Visual Culture Art Education”, *Art Education*, 55/3 (2002), p.6-11. Kerry Freedman, “Social Perspectives on Art Education in the U.S.: Teaching Visual Culture in a Democracy”, *Studies in Art Education*, 41/4 (2000), p.314-329. Kevin Tavin, “Wrestling with Angels, Searching for Ghosts: Toward a Critical Pedagogy of Visual Culture”, *Studies in Art Education*, 44/3 (2003), p.197-213. Kevin Tavin, “Opening Re-Marks: Critical Antecedents of Visual Culture in Art Education”, *Studies in Art Education*, 47/1 (2005), p.5-22. Kevin Tavin and Jerome Hausman, “Art Education and Visual Culture in the Age of Globalization”, *Art Education*, 57/5 (2004), p.47-53.

² See John Berger, *Ways of Seeing*. New York: Penguin Books, 1977. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, New York: Routledge, 2009.

³ See Malcolm Barnard, *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*, New York: St. Martin’s, 1998. James Elkins, *Visual studies: A Skeptical introduction*, New York: Routledge, 2003.

⁴ Barnard, *Art, Design*, p.8.

⁵ Barnard, *Art, Design*, p.16-18.

⁶ Barnard, *Art, Design*, p.16.

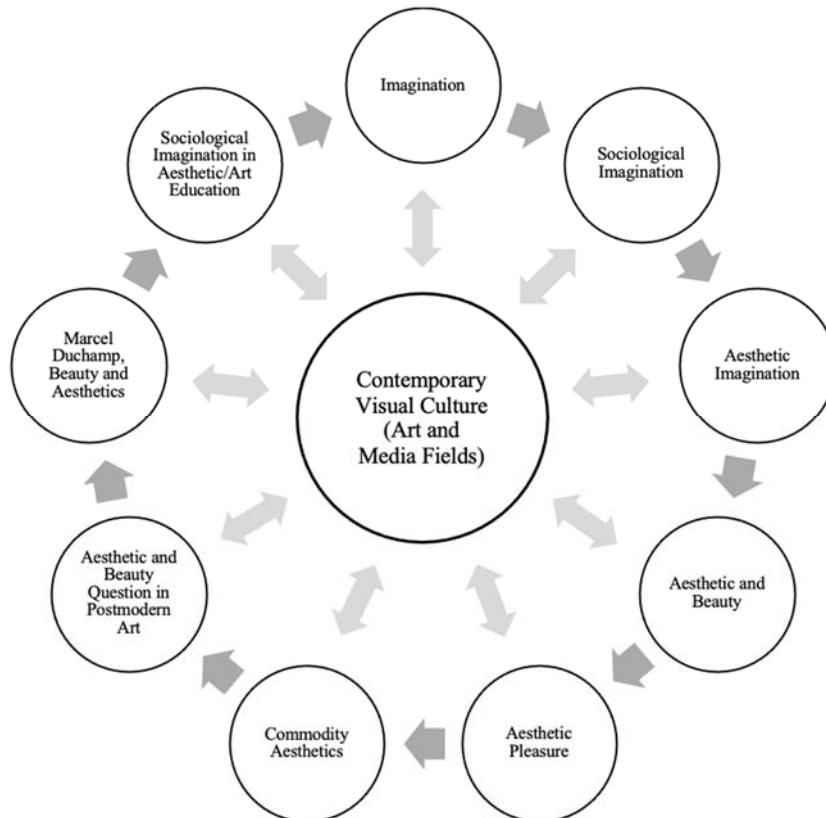
sociological imagination relations within the scope of art and art education.

Method

In this study, the relationship between aesthetic and sociological imagination in contemporary visual culture was examined in the context of the relevant literature, and these concepts were interpreted, assessed, and discussed on a theoretical level. The interpretations and assessments carried out in the research serve to reveal the relationships between the concepts of the aesthetic and sociological imagination and to contribute to the deficiencies observed in the literature on the subject. Information on the subject of the research was obtained through a literature review. In this context, it can be stated that the literature review used in the research shows historical review and integrative review features. The historical review, which is one of the mentioned reviews, is “a specialized review in which the author traces an issue over time. It can be merged with a theoretical or methodological review to show how a concept, theory, or research method developed over time”⁷. Integrative review, on the other hand, is

A common type of review in which the author presents and summarizes the current state of knowledge on a topic, highlighting agreements and disagreements within it. This review is often combined with a context review or may be published as an independent article as a service to other researchers.⁸

Figure 1. The Integrative Review Cycle of the Theoretical Framework of the Research



⁷ William Lawrence Neuman, *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*, Boston: Pearson, 2014, p.127.

⁸ Neuman, *Social Research*, p.127.

It can be stated that the literature review conducted in the research shows historical review in terms of enabling to discover the origins, uses, and meanings attributed to the concepts of aesthetic and sociological imagination; and that it shows integrative review in terms of presentation of literature information on these concepts, attempts to establish a relationship between the concepts and efforts to present an independent pattern that can serve as a reference to other researchers. The following ten principles were used in the literature review conducted in the research regarding all these situations:

- (1) Define a topic and audience, (2) search and re-search the literature, (3) take notes while reading, (4) choose the type of review you wish to write, (5) keep the review focused, but make it of broad interest, (6) be critical and consistent, (7) find a logical structure, (8) make use of feedback, (9) include your own relevant research, but be objective, (10) be up-to-date, but do not forget older studies.⁹

A Brief Introduction to the Concept of Imagination

The imagination, which is the product of a mental process and competence, emerges as a psychological, philosophical and sociological concept that can be shaped depending on individual and social features. In general, imagination can be defined as thinking and designing through images and setting to work with creative potential. Regarding the imagination, San states in her study that “we also call ...the ability of images to establish a connection with each other or to be established as an imagination”.¹⁰ Similarly, “in the simplest terms, we can define the imagination as the process of an abstract object that does not exist, the form that is considered in the human mind”.¹¹ “The imagination is the vividness of the utopia and hopes that man mentally carries in general, and an unreal and imaginary world”.¹² Known for his work on aesthetics, Timuçin and Türer define imagination as “the ability of perception to create an image that is a material or intellectual presentation. The ability of the mind to make presentations or to revive the images of previously perceived objects”.¹³ Within the scope of this research and based on all these definitions, the concept of imagination refers to the features related to the intellectual competencies and potentials of the individual in thinking through images and creating a visual culture form within the contemporary visual culture environment.

Although the concept of imagination appears to be a subject of interest in the field of psychology, special importance is attributed to this concept in the fields of sociology and philosophy. C. Wright Mills which draws attention to the fact that the individual’s internal and social position can be interpreted through sociological vision depending on historical conditions by approaching the concept of vision from a sociological perspective¹⁴ and Jean-Paul Sartre, on the other hand, discusses the

⁹ Marco Pautasso, “Ten Simple Rules for Writing a Literature Review”, *PLOS Computational Biology*, 9/7 (2013), p.1-4.

¹⁰ İnci San, *Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları ve Sanat Eleştirisi Yaklaşımı*, Ankara: Ütopya Yayınları, 2008, p.30.

¹¹ Serap Yıldız İlden and Mervenur Birinci, “Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge”, *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 0/6 (2020).

¹² Mukadder Çakır, *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2014, p.122

¹³ Afşar Timuçin and Sabahat Türer, *Estetik Sözlüğü*, İstanbul, Bulut Yayınları, 2018, p.107.

¹⁴ C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, New York: Oxford University Press, 1959.

concept of image in imaginary and asset dimensions by approaching the concept of vision in a philosophical approach can be given as an example to this subject.¹⁵ Discussions on aesthetic imagination emerge mostly under the discipline of art philosophy. At this point, the art philosophy approaches of Plato, Aristotle and Kant are the most prominent.

Sociological Imagination

Sociological imagination is a concept that reveals the close relationships of sociology with the fields of psychology and pedagogy. Sociological imagination refers to the ability of the individual to think sociologically about the phenomena and events he/she encounters around him/her.¹⁶ Similarly, it is seen that this concept is evaluated as a capacity that help to understand and comprehend the components of society.¹⁷ It is seen that this way of thinking is important in terms of evaluating the events and phenomena that the individual encounters in daily living with a sociological perspective and what kind of purpose, duty, role and effect he/she has on the social setting. In this regard, Giddens and Sutton showed how a sociological view of coffee consumption, which can be described as an ordinary behaviour of daily living, can be made sociological evaluations on the example of coffee consumption to the individual.¹⁸ Similarly, it is possible to carry out sociological evaluations through visual culture forms. In this sense, the subject of sociological imagination is considered as the ability to comprehend the sociological characteristics of visual culture forms and to evaluate the social orders created by visual forms in the social structure within the scope of this research.

Sociological imagination is a thinking competence that helps to establish a connection between daily life and the social. Sociological imagination is needed to gain an idea about the social structure through visual culture forms that surround our daily lives. It is known that visual culture forms, which are one of the indicators of society, contain visually qualified information about the social structure. In this sense, it is thought that the sociological view of visual culture forms will help the individual to obtain information about the social structure through visuals. Such an approach to visual culture forms reveals the relationships of sociological vision with the aesthetic imagination.

Aesthetic Imagination

It is thought that aesthetic structures (reflective, formalist, expressive and functional) presented to the audience through visual artworks in the historical process shape the aesthetic image of the individual and guide the artist in designing a new image. Again, the audience's reaction to a work of art (like or dislike) is also related to the aesthetic imagination structure of the audience. In this regard, Immanuel Kant pointed out that the judgment of appreciation for whether something is beautiful can be reached through the ability to the imagination.¹⁹ Based on Kant, Kula draws attention to the role of imagination power on the appreciation.²⁰ In another

¹⁵ Jean Paul Sartre, *İmgelem*, trans., Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.

¹⁶ Anthony Giddens and Philip W. Sutton, *Sosyoloji*, trans., Mesut Şenol, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2016.

¹⁷ Mills, *The Sociological Imagination*, 1959.

¹⁸ Giddens and Sutton, *Sosyoloji*, 2016.

¹⁹ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, trans., Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 2011, p.53.

²⁰ Onur Bilge Kula, *Kant, Schiller, Heidegger - Estetik ve Edebiyat*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012, p.40.

respect, “imagination is the source of creative activity. Although art seems to realize its creativity in the determinism of the mind, imagination plays a decisive role in this effort.²¹ Considering that human behaviours and thoughts change and transform concerning the cultural features of the society in which the individual is lived, it can be assumed that the aesthetic imagination structures for visual culture forms are shaped by the cultural features of the postmodern process. In this context, it is thought that a comprehensive examination of the global effects of the postmodern process in the visual culture environment in art theory and art education researches will contribute to the aesthetic imagination capacity of individuals.

On Aesthetics and the Beauty Subject to Aesthetics

Art is a social action that evokes emotions that can be described as beautiful on the consumer/perceiver. The phenomenon of beauty in the structure of the object of art appears as one of the most basic features that enable the individual to enjoy art. This attractive force in the structure of the object of art emerges as the intense mood that the subject acquires as a result of perceiving the aesthetic object and establishing a sensory relationship with it. At the same time, this intense mood obtained from the work of art is thought to be very important for the individual to understand and discover his/her human features. This situation, which occurs as a result of the communication of the audience with the work of art, is related to the aesthetic features of art.

Aesthetics has emerged from the Greek word *aisthesis* (sensation/perception/feeling). Essentially, aesthetics is a discipline that deals with the concept of beauty and beauty in art. The works of the famous German Philosopher Alexander G. Baumgarten called *Aesthetica* play an important role in the recognition of aesthetics as a discipline. In his study, Baumgarten defines aesthetics as “the science of thinking about beauty with the information obtained from the senses”.²² While aesthetics is seen as a specific branch of science by some authorities, it is seen by others as an area evaluated in philosophy.²³ It is known that the concept of beauty that aesthetics is interested in has a subjective structure that varies from person to person or from culture to culture. The sentence *de gustibus non est disputandum* comes from scholastic, which means the indisputable word of tastes and pleasures, emphasizes the structures of tastes and pleasures that vary from person to person.²⁴ In direct proportion to this concept, the beauty in art presents an individual and social value judgment that varies from person to person, from culture to culture.

The concept of beauty of aesthetics in the classical sense has evolved into an artistic understanding that abandons/rejects this classical approach with the possibilities of expression of postmodern art. In the postmodern process, it is seen that the theoretical metaphor under the work of art is tried to be emphasized by rejecting the traditional meaning of the concept of beauty in most of the conceptual art movements that developed especially after 1950-60. In such artistic tendencies, it is quite difficult to draw attention to the concept of beauty in the traditional sense. Regarding all these issues, it is seen that aesthetics in classical and contemporary understandings is evaluated as follows:

²¹ Timuçin and Tüner, *Estetik Sözlüğü*, p.107.

²² Yusuf Baytekin Balcı, *Estetik*, Ankara: Gündüz Eğitim Yayıncılık, 2005, p.11.

²³ Balcı, *Estetik*, p.11.

²⁴ İsmail Tunalı, “Estetik Beğeni Problemi”, *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi*, 15 (1964), p.57.

In the classical sense, it can be defined as the branch of philosophy that is interested in answering the question of what aesthetic beauty is. In this sense, it is a product of the understanding that aesthetic beauty and art are identical. Contemporary aesthetics denies this understanding that has been going on since Ancient Greece. Therefore, contemporary aesthetics, which developed in the 20th century, do not try to research the question of what beauty is. Art is no longer just an act of describing beauty. Today's aesthetics has adopted this new understanding and has become an effort to explain an art that mostly uses a historical method by moving away from the definitive and doctrinal attitude in the past.²⁵

Postmodern art does not mean the rejection of aesthetics. It is seen that art movements such as Neo-Expressionism and Photorealism, which are included in the scope of postmodern art, consider the aesthetic structure and keep alive traditions related to artistic production in the classical sense. However, when we look at the attitudes that postmodern artists undertake differently from modern and classical era art understandings, they show us that aesthetics can be given less importance in art. When we look at the visual production understanding of aesthetics in the media in the postmodern process, it is seen that the attitude preferred by the art field shows the opposite feature. For this reason, it was thought that comparative examination of the sensations obtained by the audience from visual culture forms for postmodern works of art and media will help to expound the aesthetic imagination.

Aesthetic Pleasure Felt by the Audience in Visual Culture

Visual works of art and digital visual culture forms become meaningful objects if they are sensed by the audience. The sense of pleasure acquired by the audience from the interaction with visual culture forms is one of the effects of the image on the receiver. In this respect, the concept of aesthetic pleasure emerges as a valuable concept in determining the artistic behaviours and reactions of the audience. Aesthetic pleasure can generally be expressed as the excitement or appreciation that the subject, who is interested in and understands art, gets from art as a result of interaction with the artwork, in other words, the aesthetic object, and establishing a relationship with art. "...Aesthetic enjoyment is objectified self-enjoyment. To enjoy aesthetically means to enjoy myself in a sensuous object diverse from myself, to empathies myself into it".²⁶ We feel pleasure from many things in everyday life. What we will enjoy can be a work of art, or a meal we eat, a drink, a person we talk to, or a place we visit. This means that it is possible to feel different pleasures from different things through our five sense organs. From an aesthetic point of view, the concept of pleasure focuses more on the pleasure we get from the aesthetic object with the sense of sight and hearing. Aesthetic pleasure is a joy that can be obtained from both nature and art.²⁷ Tunalı, who stated that aesthetic pleasure is related to the feelings of the subject against the work of art, expressed this concept as "the most basic emotion the subject feels against the work of art is aesthetic pleasure".²⁸

²⁵ Metin Sözen and Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011, p.102.

²⁶ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, trans., İsmail Tunalı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017, p.16-17.

²⁷ Özkan Eroğlu, *Plastik Sanatlar Sözlüğü*, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2013, p.71.

²⁸ İsmail Tunalı, *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002, p.47-48.

In classical and modern period art movements, the concept of aesthetic pleasure appears as the expression of aesthetic imagination structures that serve purposes such as fascinating the aesthetic subject and evoking admiration. In art movements with the postmodern understanding of the 21st century, unlike classical and modernist art movements, there is no specific goal to influence the aesthetic subject in terms of pleasure. Although it is known that some artistic tendencies (Neo-Expressionism, Photorealism, etc.) within the scope of postmodern art are familiar with aesthetic and beautiful subjects in the traditional context, it is thought that postmodern art attaches more importance to conceptual thought, which constitutes the infrastructure of the work of art than traditional aesthetic understandings. The foundations of such artistic tendencies are based on Dadaist artist Marcel Duchamp by many researchers and art historians. Regarding the subject, Duchamp's artistic action was very effective in the theoretical foundations of the forms of expression that we can call neo-avant-garde art movements after 1960.²⁹ Today, it is seen that art has become a form of thinking that reflects, criticizes and questions the products of society; it has become a conceptual-based medium such as New Realism, Pop Art, Minimalism, Conceptual Art, Fluxus, Poor Art, Body Art, Land Art, Feminist Art and includes artistic movements that try to get away from traditional aesthetic concerns. In this context, it is pointed out that postmodern artists tend to move away from aesthetic traditions in modernism.³⁰

Aesthetic Structure Presented to the Audience with Visual Media: On Commodity Aesthetics

The prevalence of visual culture forms in everyday life increases depending on media tools. It is known that visual forms presented to audiences with visual media tools serving popular culture and industrialization are designed by aesthetic understandings based on directing and encouraging audiences or consumers to a specific purpose. This situation reveals the design understanding that targets the appreciation and enjoyment structures of the masses. Such an audience-centred approach requires ignoring the principles of artistic autonomy and uniqueness in the process of designing the visual culture form and focusing on mass acceptances. At the same time, it is thought that the systems related to the production, distribution and acceptance of the designed image swiftly shape the aesthetic image of the designer in the direction of commodity aesthetics before the design. This situation indicates an aesthetic and sociological imagination structure that contradicts the autonomy of artistic production.

It is necessary to examine the aesthetic structure presented to the masses through the culture industry in the consumption culture within the scope of commodity aesthetics. Because "the concept of cultural industry underlines the phenomenon of industrialization of cultural products in its broad sense, creation based on economic profitability, and commodification of cultural and artistic products with industrialization".³¹ Besides, the cultural industry encourages the masses to direct to

²⁹ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazarlar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013, p.194.

³⁰ Terry Barrett, *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*, trans., Gökçe Metin, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012, p.57.

³¹ Ali Ergur, "Chapter 12", *Kültür Sosyolojisi*, eds., Ali Ergur and Emre Gökçalp, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2012, p.226.

and consume the commodity.³² At this point, it is seen that commodity aesthetics is used in the presentation of the commodities to the mass. Commodity aesthetics is an aesthetic structure that creates sensations that will meet the desires and requests of the individual by removing the audience from criticism. It is possible to associate this aesthetic structure with the hegemonic effects of ideology and politics. In the postmodern visual culture environment, it is seen that commodity aesthetics is used extensively in advertisements. Because, “publicity is the culture of the consumer society”.³³ Baudrillard also considers advertising as one of the most effective mass media of the consumer society.³⁴ In this sense, within the scope of aesthetic and sociological vision relationship, it is seen that advertising images offer sensations about commodity aesthetics to the audience through visual media organs. At the same time, Çakır, who approaches the concept of imagination in terms of free thought, stated in her study that “the imagination finds its real living space in the field of art. The conditions of the captivity of the imagination in the field of mass communication are partially demolished in the world of vision of art”.³⁵ In this sense, it is thought that the images produced in the media are the products of aesthetic thinking styles designed for a functional purpose rather than the products of their free thoughts.

The Question of Aesthetic and Beauty in Postmodern Art

When we look at the common characteristics of movements such as Minimalism, Conceptual Art, Fluxus, Arte Povera, Performance Art, Feminist Art, Land Art, Body Art, which we evaluated within the scope of postmodern art after 1950-60, it is seen that they differ in many aspects such as artistic production, material, technique and exhibition methods according to classical and modern art movements. One of these differences is the questioning of concepts such as originality, genius and aesthetics, which have special importance in the modernist tradition, within the scope of postmodern art.³⁶ As Danto states, “modernist art is art defined by taste, and created essentially for persons of taste, specifically for critics”.³⁷ On the other hand, when the basic dynamics of postmodern art are examined, unlike modern art, it is seen that art categories such as painting, sculpture, graphics, ceramics, textiles, printing etc. disappear, and that cultural, critical, ideological discourses are utilized more than ever and interdisciplinary approach dominates art. On the basis of all these changes, as Lyotard states, there is the postmodern artist’s irregular working behaviour like a philosopher.³⁸ It can be said that this feature of the postmodern artist makes criticism and conceptual content valuable in artistic production and causes the questioning of traditional rules and aesthetic imagination structures about art. Conceptual-based postmodern studies aim to present social and cultural awareness to the audience.³⁹ Regarding the subject, Efland states that

³² Taylan Altuğ, *Son Bakışta Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, p.196.

³³ Berger, *Ways of Seeing*, p.139.

³⁴ Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*, trans., Hazal Deliceçaylı and Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, p.144.

³⁵ Mukadder Çakır, *Görsel Kültür*, p.122.

³⁶ Terry Barrett, *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, trans., Esra Ermert, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015, p.300.

³⁷ Artur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.111.

³⁸ Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans., Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

³⁹ Graham Whitham and Grant Pooke, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, trans., Tufan Göbekçin, İstanbul: Hayalperest

“whether they were conscious of this or not, avant-garde artists required an aesthetic of disinterestedness to provide a symbolic veil to cover those engaged in social commentary and criticism in and through their art”.⁴⁰ In this sense, conceptual content in movements such as Installation Art, Land Art, Body Art, Happening etc. in postmodern art can be seen as more important and priority than an aesthetic issue. This feature is thought to be the most significant difference of postmodern art from modern and pre-modern period arts. It is necessary to examine the attitude towards the rejection of aesthetics initiated by Marcel Duchamp within the scope of Dadaism to examine the value problem, which is the subject of aesthetics and aesthetics in art, more deeply.

The Approach of Marcel Duchamp to Beauty and Aesthetic Concepts

Marcel Duchamp appears as one of the most important representatives of the Dadaism art movement. Since he was a Dadaist, he opposed producing beautiful art.⁴¹ In the 1910s, Duchamp thought that modernism had come to a dead-end in the art world, and in these years, he left traditional painting (canvas painting) with great faith.⁴² Duchamp has made revolutionary innovations in plastic arts both as the artistic production method and in terms of the aesthetic qualities of art. According to Duchamp, art should have features that affect and attract the audience intellectually, rather than being an object that pleases the audience aesthetically. According to him, the work of art should be neutral, which means it should not be aesthetically pleasing.⁴³ He brought a critical artistic attitude towards these two concepts to art history, especially with his works called ready-made.

Figure 2. Marcel Duchamp, ‘Fountain’, 1917, Replica 1964, Porcelain, 36x48x61 cm, TATE Collection, London⁴⁴



Yayınevi, 2018, p.80.

⁴⁰ Artur, D. Efland, “The Entwined Nature of the Aesthetic: A Discourse on Visual Culture”, *Studies in Art Education*, 45/3 (2004), p.250.

⁴¹ Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, trans., Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015, p.36.

⁴² Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013, p.161.

⁴³ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, trans., Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, p.36. Yılmaz, *Modernden Postmoderne*, p.167.

⁴⁴ “Fountain, Marcel Duchamp, 1917, Replica 1964”, TATE, last update 20 February 2022, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>.

Duchamp's concept of ready-made in art history is actually derived from the opposite meaning of the term make to order on a clothing store.⁴⁵ With the concept of ready-made, which Duchamp called *Fountain*, he transferred an ordinary object that could be encountered at any moment in daily life to an artistic medium and attributed a deep philosophical view of the concept of beauty in art. In this study, Duchamp presented a perspective that provides a reference to the attitudes of post-modern art movements towards aesthetics after 1960 as a Dadaist. This situation has played an important role in the philosophical structures of postmodern art movements such as Minimalism, Conceptual Art, Fluxus, Arte Povera, Performance Art, Feminist Art, Land Art, Body Art, especially in the artistic and historical process beginning with Pop Art.

“Duchamp managed to condemn pretty much the entire history of aesthetics, from Plato to the present”.⁴⁶ According to him, the aesthetic satisfaction offered to the audience by the works of art produced with a reflective (mimesis) understanding has no meaning. Duchamp called such art retinal art and felt a great disgust for it.⁴⁷ What Duchamp is trying to do is defy traditional art production and the understanding of beauty. This was especially the view he put forward with ready-made. Duchamp aims at the uniqueness and aesthetic phenomenon of the artwork with ready-made.⁴⁸ In this sense, Duchamp's most important contribution to fine arts was to purify the artwork from aesthetics.⁴⁹ Regarding the subject, Bürger states that Duchamp opened traditional concepts and institutions on modernist aesthetics up for discussion with the *Fountain*.⁵⁰ Again, it is stated that Duchamp attacks the concept of appreciation by insulting aesthetics and beauty.⁵¹ All these evaluations of Duchamp show us that Duchamp is the source of the attitudes towards the rejection of the value and aesthetics attributed to the conceptual content within the scope of postmodern art.

The Relationship between Aesthetic and Sociological Imagination in Art Education

The prevalence of visuals in social life in the postmodern process requires the visual arts education curriculum to benefit from visual culture. This need, which is shaped as a result of people's intense interaction with visual forms (works of art, advertisements, TV programs, social media images, computer games, etc.), emerges as one of the current topics discussed in art education research.⁵² The holistic perspective of visual culture forms related to the nature of the visual form in

⁴⁵ Danto, *Sanat Nedir*, p.37.

⁴⁶ Danto, *Sanat Nedir*, p.38.

⁴⁷ Danto, *Sanat Nedir*, p.37.

⁴⁸ Özlem Kalkan Erenus, *Marcel Duchamp: Sanatı ve Felsefesi*, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2014, p.104.

⁴⁹ Danto, *Sanat Nedir*, p.40.

⁵⁰ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, trans., Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, p.20.

⁵¹ Danto, *Sanat Nedir*, p.38.

⁵² See Rasim Başak, “Görsel Sanatlar Eğitiminde İdeoloji Tartışmaları Temelinde Görsel Kültür Kuramı ve Materyal Kültürü”, e-Kafkas Journal of Educational Research. 8/2 (2021) p.198-221. Paul Duncum, “The Theories and Practices of Visual Culture in Art Education”, *Arts Education Policy Review*, 105/2 (2003), p.19-25. Suzan Duygu Bedir Erişti, ed., *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek*, Ankara: Pegem Akademi, 2016. Ebru Güler and Suzan Duygu Bedir Erişti, “Güzel Sanatlar Lisesinde Görsel Kültür Çalışmalarının Entegrasyonuna İlişkin Öğretmen Görüşlerine Dayalı Gereksinim Belirleme Çalışması”, *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20/2 (2018), pp.536-557. Nuray Mamur, “Post-Modernizmin Sanat Eğitimine Yansımaları”, *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15/2 (2014), p.59-77. Peter J. Smith, “Visual Culture Studies Versus Art Education”, *Arts Education Policy Review*, 104/4 (2003), p.3-8. Arzu Uysal, “Görüntü Üreten Teknolojiler Bağlamında Öğrenci

the fields of art and art education requires establishing a connection between artistic quality and the daily. Regarding this subject, Tavin pointed out that the boundaries of visual arts education cannot be limited to the field of visual arts only and that all kinds of visual forms should be included in art education within the scope of visual culture.⁵³ Again, in Whitham and Pooke's study, it was observed that post-modern art exhibited similar characteristics with cultural forms such as film, television and advertising and became indistinguishable from these forms.⁵⁴ This prevalence and effects of visual forms in social life require a holistic pedagogical approach to aesthetic and sociological imagination structures within the scope of art education.

It is thought that the gains to be presented to the aesthetic and sociological imagination of the students through art education will contribute to the image-oriented thinking skills of the students in the axis of social changes and transformations. Such skills to be acquired by students through art education will provide critical sociological awareness of the design process and visual perception. Regarding this subject, Whitehead suggests that aesthetic imagination can contribute to the artistic awareness of students by including it in theoretical and practical dimensions in art education.⁵⁵ It is thought that the image repertoire in the human mind is related to image structures and patterns perceived through observation in social life. In this sense, visual forms are not only expressions of the designer's aesthetic imagination capacity, but also sort of reflections of his sociological imagination.

It is thought that the visuals in artistic and mediatic features presented to the audience in contemporary visual culture environment create aesthetic sensations in various features on the audience. Among these aesthetic understandings, there are structures such as commodity aesthetics, kitsch, reception aesthetics, body aesthetics, etc. Considering that the visuals that the viewers encounter intensely in the visual culture environment are the visuals in the categories such as advertisement, series, film, social media, etc., it is seen that the aesthetic structures presented to the media organs and the viewers are perceived by a wider audience than postmodern artistic works. At this point, Efland emphasizes the importance of visual culture in art education, the commercial effects of visual culture on mass communication and these effects are related to the roles it plays in shaping individuals.⁵⁶ Besides, Özsoy states that aesthetic education has a duty to help the individual evaluate aesthetic qualities.⁵⁷ In this sense, it should be intended to provide students with an aesthetic, sociological and critical perspective on the images perceived observationally in the contemporary visual culture environment; it should be aimed to contribute to the aesthetic and sociological imagination structures of the students in the axis of social changes and transformations. It is thought that an aesthetic education in this direction will lead students to approach visual culture forms more consciously in the context of theory and practice.

Resimlerindeki İmgelerin Değişim Süreci", *Yedi: Journal of Art, Design and Science*, 4 (2010), p.29-38. Meliha Yılmaz, Uğur Yılmaz and Ece Nur Demir Yılmaz, "The Relation between Social Learning and Visual Culture", *International Electronic Journal of Elementary Education*, 11/4 (2019), p.421-427.

⁵³ Tavin, "Wrestling with Angels", p.208.

⁵⁴ Whitham and Pooke, *Çağdaş Sanat*, p.53.

⁵⁵ Derek Whitehead, "The Pedagogical Aesthetic and Formative Experience: Educating for Alethic Imagination in the Fine Arts Curriculum", *Journal of Visual Art Practice*, 3/3 (2004), p.195-208.

⁵⁶ Efland, "The Entwined Nature", p.235.

⁵⁷ Vedat Özsoy, "Chapter 4", *Kültürel ve Eleştirel Sorgulama Olarak Görsel Sanatlar Öğretimi: Kuram ve Uygulamada Görsel Kültür*, ed., Vedat Özsoy, Ankara: Pegem Akademi, 2007, p.89-130.

Conclusion and Recommendations

The technological developments of the 21st century encourage individuals and societies to gather in a global area through digital mass media and to serve the formation of common cultural consciousness. Depending on the development of visual media and internet technology, it is seen that the subject of visual culture is at the centre of the cultural structure in question. This situation has brought art, art education, communication and sociology research closer to each other; this closeness has led to current researches shaped under the concept of visual culture. Regarding visual culture, in this study, pedagogical and artistic evaluations were made for the relationship between aesthetic and sociological imagination. The first of these evaluations focused on the similarities and differences in the aesthetic imagination structures of visual forms produced in art and visual media (TV, computer, tablet, mobile phone, billboard, etc.) environments in the postmodern period; the second was made after the evaluation of the relationship between aesthetic and sociological imagination in terms of art pedagogy based on the results obtained from the first situation.

When the results obtained regarding the similarities and differences in the aesthetic imagination structures of the visual forms produced in art and visual media environments are examined, it is seen that the aesthetic imagination structures of both fields show different characteristics concerning the production, distribution and acceptance of the visual form. As a beginning of these differences regarding aesthetic imagination structures, it was seen that the value given to an aesthetic understanding that centres the audience in terms of design. In this context, a decreasing interest in beauty, which is the subject of aesthetics, and aesthetics has emerged in studies with conceptual content produced in the postmodern art environment. It was understood that this resulted from the fact that postmodernist artists were indifferent to an aesthetic imagination structure to fascinate, admire or delight the audience aesthetically. However, this situation has emerged as an opposite feature in the aesthetic imagination structures of visual forms produced in the media environment (advertising, film, series, video, animation, computer game, etc.). With the effects of consumption culture, the attitude of the visual media towards influencing the mass and directing them to the commodities was a decisive element on the subject. It has been seen that the sensations about beauty, pleasure and appeal constitute the basic components of aesthetic imagination structures related to the visual media environment. Also, it has been observed that the targeting of individual and mass pleasures of commodity aesthetics, which has gained prominence in the consumer society, is one of the aesthetic features that we mostly encounter in media imagination. Regarding all these evaluations, it is recommended to increase the value attributed to visual culture in art education; to shape art education curricula with critical pedagogical approaches (e.g., critical visual literacy) under the conditions of the era; and to present theoretical and practical gains to students' aesthetic imagination structures. Such a reorganizing initiative for art education is thought to help students use their aesthetic imagination capacities effectively and efficiently on the axis of sociological phenomena and events.

Regarding the results we obtained within the scope of the research, it was seen that in her study on art education, Van Camp mentioned the need to present versatile gains on aesthetics on the basis of visual culture, including daily life experiences,

cultural perspectives, work of art analysis and historical perspectives⁵⁸; that in Tavin and Hausman's study regarding the effects of consumption ideology on visual forms and audience, they made a suggestion with the sentence of "...teachers can take their students to various places, such as shopping malls, toy stores, and theme restaurants, to explore consumer products, imagery, and the marketing of desire"⁵⁹; that Efland made the assessment of "our educational purpose should be to expand opportunities to enhance the freedom of cultural life, that is, the freedom to explore multiple forms of visual culture to enable students to understand social and cultural influences affecting their lives"⁶⁰ in relation to aesthetic experience. In the axis of all these suggestions and evaluations, it is understood that the importance attributed to aesthetic imagination in art education should not be limited to art philosophy and aesthetic education only; that it is necessary to diversify aesthetic imagination with cultural, social and critical approaches within the scope of art sociology. It is thought that such a pedagogical approach will provide aesthetic gains for students' sociological imagination capacities. It is predicted that the sociological view of visual culture forms, which are increasingly integrated with everyday life, will provide a conscious approach to the aesthetic imagination and visual perception of the individual.

References

- Altuğ, Taylan. *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Antmen, Ahu. *Sanatçılardan Yazarlar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.
- Balcı, Yusuf Baytekin. *Estetik*. Ankara: Gündüz Eğitim Yayıncılık, 2005.
- Barnard, Malcolm. *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*. New York: St. Martin's, 1998.
- Barrett, Terry. *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. Trans., Esra Ermert. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.
- Barrett, Terry. *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*. Trans., Gökçe Metin. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Başak, Rasim. "Görsel Sanatlar Eğitiminde İdeoloji Tartışmaları Temelinde Görsel Kültür Kuramı ve Materyal Kültürü". *e-Kafkas Journal of Educational Research*. 8/2 (2021): 198-221.
- Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*. Trans., Hazal Deliceçaylı and Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Bedir Erişti, Suzan Duygu. Ed., *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek*. Ankara: Pegem Akademi, 2016
- Berger, John. *Ways of Seeing*. New York: Penguin Books, 1977.
- Bürger, Peter. *Avangard Kuramı*. Trans., Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Çakır, Mukadder. *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2014.
- Danto, Arthur C. *After The End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

⁵⁸ Julie Van Camp, "Visual Culture and Aesthetics: Everything Old is New Again.... Or is It?", *Arts Education Policy Review*, 106/1 (2004), p.33-37.

⁵⁹ Tavin and Hausman, "Art Education", p.52.

⁶⁰ Efland, "The Entwined Nature", p.250.

- Danto, Arthur C. *Sanat Nedir*. Trans., Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015.
- Duncum, Paul. "Clarifying Visual Culture Art Education". *Art Education*. 55/3 (2002): 6-11.
- Duncum, Paul. "The Theories and Practices of Visual Culture in Art Education". *Arts Education Policy Review*. 105/2 (2003): 19-25.
- Duncum, Paul. "Visual culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education". *Studies in Art Education*. 42/2 (2001): 101-112.
- Efland, Artur, D. "The Entwined Nature of the Aesthetic: A Discourse on Visual Culture". *Studies in Art Education*. 45/3 (2004): 234-251.
- Elkins, James. *Visual studies: A Skeptical introduction*. New York: Routledge, 2003.
- Erenus, Özlem Kalkan. *Marcel Duchamp: Sanatı ve Felsefesi*. İstanbul: Tekhne Yayınları, 2014.
- Ergur, Ali. "Chapter 12", *Kültür Sosyolojisi*. Eds., Ali Ergur and Emre Gökalp. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2012.
- Eroğlu, Özkan. *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları, 2013.
- Freedman, Kerry. "Social Perspectives on Art Education in the U.S.: Teaching Visual Culture in a Democracy". *Studies in Art Education*. 41/4 (2000): 314-329.
- Giddens, Anthony and Philip W. Sutton. *Sosyoloji*. Trans., Mesut Şenol. İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2016.
- Güler, Ebru and Suzan Duygu Bedir Erişti. "Güzel Sanatlar Lisesinde Görsel Kültür Çalışmalarının Entegrasyonuna İlişkin Öğretmen Görüşlerine Dayalı Gereksinim Belirleme Çalışması". *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 20/2 (2018): 536-557.
- Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Trans., Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Kula, Onur Bilge. *Kant, Schiller, Heidegger- Estetik ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. Trans., Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans., Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mamur, Nuray. "Post-Modernizmin Sanat Eğitimine Yansıma Biçimleri Görsel Kültür ve Eleştirel Pedagoji". *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*. 15/2 (2014): 59-77.
- Mills, C. Wright. *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press, 1959.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge, 2009.
- Neuman, William Lawrence. *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches*. Boston: Pearson, 2014.
- Özsoy, Vedat. "Chapter 4", *Kültürel ve Eleştirel Sorgulama Olarak Görsel Sanatlar Öğretimi: Kuram ve Uygulamada Görsel Kültür*. Ed., Vedat Özsoy. Ankara: Pegem Akademi, 2007.

- Pautasso, Marco. "Ten Simple Rules for Writing a Literature Review". *PLOS Computational Biology*, 9/7 (2013), 1-4.
- San, İnci. *Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları ve Sanat Eleştirisi Yaklaşımı*. Ankara: Ütopya Yayınları, 2008.
- Sartre, Jean Paul. *İmgelem*. Trans., Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.
- Smith, Peter J. "Visual Culture Studies Versus Art Education". *Arts Education Policy Review*. 104/4 (2003): 3-8.
- Sözen, Metin and Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.
- TATE. "Fountain, Marcel Duchamp, 1917, Replica 1964". Last update 20 February, 2022.
- Tavin, Kevin. "Opening Re-Marks: Critical Antecedents of Visual Culture in Art Education". *Studies in Art Education*. 47/1 (2005): 5-22.
- Tavin, Kevin. "Wrestling with Angels, Searching for Ghosts: Toward a Critical Pedagogy of Visual Culture". *Studies in Art Education*. 44/3 (2003): 197-213.
- Tavin, Kevin and Jerome Hausman. "Art Education and Visual Culture in the Age of Globalization", *Art Education*, 57/5 (2004): 47-53.
- Timuçin, Afşar and Sabahat Türer. *Estetik Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları, 2018.
- Tunalı, İsmail. "Estetik Beğeni Problemi". *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi*, 15 (1964): 57-67.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.
- Uysal, Arzu. "Görüntü Üreten Teknolojiler Bağlamında Öğrenci Resimlerindeki İmgelerin Değişim Süreci". *Yedi: Journal of Art, Design and Science*. 4 (2010): 29-38.
- Van Camp, Julie. "Visual Culture and Aesthetics: Everything Old is New Again.... Or is It?". *Arts Education Policy Review*. 106/1 (2004): 33-37.
- Whitehead, Derek. "The Pedagogical Aesthetic and Formative Experience: Educating for Aletheic Imagination in the Fine Arts Curriculum". *Journal of Visual Art Practice*. 3/3 (2004).
- Whitham, Graham and Grant Pooke. *Çağdaş Sanatı Anlamak*. Trans., Tufan Göbekçin. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018.
- Worringer, Wilhelm. *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Trans., İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017.
- Yıldız İlden, Serap and Mervenur Birinci. "Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge". *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 0/6 (2020): 101-116.
- Yılmaz, Mehmet. *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013.
- Yılmaz, Meliha, Uğur Yılmaz, and Ece Nur Demir Yılmaz. "The Relation between Social Learning and Visual Culture". *International Electronic Journal of Elementary Education*, 11/4 (2019): 421-427.



Weltpolitik ve Dostluğun “Öteki” Yüzü: Alman Siyasal Karikatürlerinde Osmanlı İmgesi

The Weltpolitik and “Other” Side of Friendship: The Ottoman Image in German Political Cartoons

EREN DENİZ ÖZÇİN*

* PhD candidate, Istanbul University, Institute of Social Sciences, Department of Political Science and International Relations, Beyazıt, 34452 Fatih, İstanbul, Turkey, E-mail: erendenizozcin@hotmail.com

 Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-6552-8058>

Öz: Bu çalışma, Birinci Dünya Savaşı döneminde (1914-1918) Osmanlı İmparatorluğu’nu konu alan Alman siyasal karikatürleri üzerinedir. Çalışmanın amacı Almanya’nın Osmanlı İmparatorluğu’na dair Şarkiyatçı algısını söz konusu karikatürler üzerinden ele almaktır. Bu bağlamda çalışmanın temel varsayımı, Almanya’nın Şarkiyatçı tutumunun II. Wilhelm döneminde (1888-1918) benimsenen ve emperyalist bir karaktere sahip olan Weltpolitik (Dünya Politikası) ile ilişkili olduğudur. Bu dönemde Almanya, Otto von Bismarck’ın Avrupa odaklı denge politikasını terk ederek deniz aşırı sömürge elde etmeye yönelik Weltpolitik’i benimsemiş ve buna bağlı olarak ilgisini bilhassa Yakın Doğu’ya yöneltmiştir. Weltpolitik kapsamında Almanya, Yakın Doğu coğrafyasını neo-kolonyalizm temelinde sömürgeleştirmek amacıyla Osmanlı İmparatorluğu’nu ekonomik, askeri ve siyasi bakımdan nüfuz altına alma çabası içerisinde girmiştir. Dolayısıyla Almanya nazarında Şarkın bir parçası olarak Osmanlı, egemenlik altına alınan “öteki” vasfında olmuştur. Nitekim karikatürlerde de görüleceği üzere Şarkiyatçılık kapsamında Almanlar açısından Osmanlı ve Türk imgesi, olumsuz niteliklerle özdeşleştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Almanya, Osmanlı İmparatorluğu, Karikatür, Şarkiyatçılık, Weltpolitik

Abstract: This work is about German political cartoons about the Ottoman Empire during the First World War (1914-1918). The aim of the study is to discuss Germany's Orientalist perception about the Ottoman Empire through these cartoons. In this context, the basic assumption of the work is that Germany's Orientalist attitude is related to Weltpolitik (World Politics), which was adopted during the Wilhelm II period (1918-1918) and had an imperialist character. In this period, Germany abandoned Otto von Bismarck's balance policy centered on Europe and adopted Weltpolitik aimed at acquiring overseas colonies, and accordingly turned its attention especially to the Near East. Within the scope of Weltpolitik, Germany tried to influence the Ottoman Empire economically, militarily and politically in order to colonize the Near East geography on the basis of neo-colonialism. Therefore, the Ottoman Empire, as a part of the Orient, became the "other" to be dominated in the eyes of Germany. Thus, as can be seen in the cartoons, the Ottoman and Turkish images were identified with negative qualities for the Germans within the context of Orientalism.

Keywords: Germany, Ottoman Empire, Cartoons, Orientalism, Weltpolitik

Gönderim 14 Ocak 2022
Düzeltilmiş Gönderim 13 Mart 2022
Kabul 16 Mart 2022

Received 14 January 2022
Received in revised form 13 March 2022
Accepted 16 March 2022

Giriş

Karikatürün “siyasallaşması” olgusu büyük ölçüde 19. yüzyılın bir ürünüdür. Ancak bu olguyu anlayabilmek için öncelikle sanat ile siyaset arasındaki ilişkinin tarihsel gelişimine odaklanmak yerinde olacaktır. Aydınlanma ile birlikte aklın kamusal alanda faaliyet göstermeye başlaması, söz konusu ilişki açısından bir dönüm noktası yaratmıştır. 19. yüzyıla girerken, o zamana dek kilise ve aristokrasinin tekelinde olan ve “zanaat” olarak görülen sanat, bu yüzyılla birlikte özgürleşme imkânı bulmuştur. Burada sanatın özgürleşmesinden kasıt, sanatta farklı üslupların ortaya çıkmasıdır. 19. yüzyılı “gelenekten kopuş” dönemi olarak değerlendiren Gombrich’in de ifade ettiği gibi “Akıl Çağı’nda, insanlar üslubun ne demek olduğunu kavradılar ve değişik üslupların bilincine varmaya başladılar.”¹

19. yüzyılda cereyan eden siyasi gelişmelerin, sanatta belirli üslup biçimlerinin gelişmesine doğrudan etkide bulunduğu belirtmek mümkündür. Bu noktada şüphesiz Fransız İhtilali, sanatın siyasetle yakınlaşmasında bir “devrime” yol açmıştır. Fransız Devrimi’yle birlikte doğan neo-klasik üslup, bir anlamda kendilerini Yunanlıların ve Romalıların varisi olarak gören devrimcilerin, kahramanlık konularına duydukları ilginin bir sonucudur.²

Yine bu dönemde burjuva zaferiyle birlikte toplumsal yaşamı iyiden iyiye etkisi altına alan kapitalist düzen, sanatta üslupların çeşitlenmesine yol açmıştır. Fischer, kapitalist üretim ilişkilerinin gelişiminin hem yeni duygu ve düşüncelere yol açtığının hem de sanatçıya bu duygu ve düşünceleri ifade edecek olanaklar sağladığının altını çizmektedir.³ Bu bağlamda iş bölümü ile uzmanlaşmaya bağlı olarak yalnızlaşan bireyi ele alan romantizm, dünyanın parçalanmasının bir sonucu olarak onu “ben”in duygu süzgecinden geçirerek yansıtan empresyonizm, burjuva toplumunu bilimsel tarafsızlık çerçevesinde işleyen doğalcılık, “ben”in romantik başkaldırısını toplumsal eleştiriyle birleştiren eleştirel gerçekçilik ile emekçi sınıfın sorunlarını tüm çıplaklığıyla göstermeye çalışan ve onda kapitalizmi alt edecek potansiyelin bulunduğu inanan toplumcu gerçekçilik gibi akımları, 19. yüzyıla damga vuran kapitalistleşme ve sanayileşme süreciyle doğrudan ilişkili olarak okumak gerekmektedir.⁴

Denilebilir ki; genel anlamda 19. yüzyıl, sanat ile siyaset ilişkisinde yeni bir dönem açmıştır. Karikatürün siyasallaşması, sanatın siyasallaşmasına paralel olarak 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu hususta bilhassa İngiliz ve Fransız karikatüristlerin önemli bir payı bulunmaktadır. İngiltere’de, “siyasal karikatürün babası” olarak bilinen ve liberal eğilimler taşıyan James Gillray (1757-1815), karikatürlerinde dönemin İngiltere kralı III. George ile saray insanlarını, İngiliz hükümetini, Fransız Devrimi’nin aşırılıklarını ve Napolyon’u hedef almıştır.⁵

İngilizlerin siyasal karikatürün gelişimine yaptığı önemli katkılardan biri de 1841’de Fransız dergisi *Le Charivari*’yi referans alarak kurulan Punch (The London Charivari) dergisidir. Derginin ünlü karikatüristlerinden John Leech (1817-864), karikatürlerinde papalığı, başpsikoposluğu, Başbakan Lord Russel’i, Fran-

¹ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev., Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014, s.476.

² Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.485.

³ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev., Cevat Çapan, İstanbul: e Yayınları, 1979, s.55.

⁴ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s.53-123.

⁵ Hıfzı Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1997. s.72.

sızları ve Yahudileri konu edinmiştir.⁶ Derginin bir diğer karikatüristi John Tenniel (1820-1914) de dönemin siyasal olaylarını karikatürlerine yansıtmış,⁷ bilhassa Amerikan İç Savaşı sırasında Lincoln'ü hicveden karikatürleriyle İngiliz-Amerikan ilişkilerinin gerginleşmesinde rol oynamıştır.⁸

Fransa'ya bakıldığında öncelikle "mizah gazeteciliğinin babası" sayılan Charles Philipon'u (1800-1861) zikretmek yerinde olacaktır. Ateşli bir Cumhuriyetçi olan Philipon, kral X. Charles'ı (1757-1836) ve onun baskıcı yönetimini acımasızca yeren karikatürler kaleme aldığı gibi, *La Caricature* isimli dergisinde yayımlanan ünlü karikatürü Les Poires'de (1846) X. Charles'ın halefi olan Louis Philippe'i armut olarak betimlemiştir. Philipon 1831'de Louis Philippe'i sıklıkla hicveden ve bu sebeple rejimin hedef tahtası haline gelen *La Caricature* dergisinin (1831-1843) yanı sıra, sosyal eleştiri odaklı *Le Charivari* isimli dergiyi (1832-1937) yayımlamıştır.⁹

Philipon'un çıkardığı iki derginin de kadrosunda yer almış Honoré Daumier (1808-1879), siyasal karikatürün gelişimine katkıda bulunmuş bir diğer önemli isimdir. Tıpkı Philipon gibi Louis-Philippe rejimiyle uğraşan -öyle ki 1831'de *Le Caricature*'de yayımlanan ünlü karikatüründe kralı Gargantua olarak ele almıştır-Daumier, bu sebeple hapiste ve akıl hastanesinde yatmaktan çekinmemiştir.¹⁰ Topuz'dan hareketle ifade edilirse Daumier yaşamı boyunca bütün krallara, özellikle Louis Philippe'e ve Üçüncü Napolyon'a kafa tutmasını bilmiş, demokrasiye ve cumhuriyet rejimine inanmış, savaşa karşı çıkmış, insanların yardımına koşmuş, hep yoksulları, dışlananları savunmuş hümanist bir sanatçı" olmuştur.¹¹

Almanya'ya bakıldığında ise Napolyon'un bu ülkeye düzenlediği sefer, Alman karikatüristlere siyasal karikatür çizebilmeleri için oldukça önemli bir "malzeme" sağlamıştır. Bu hususta John Gottfried Schadow (1764-1850) ve Johann Michael Voltz'un (1776-1882) -bilhassa Napolyon'un portresi (1813)- sayısız çalışması bulunmaktadır.¹² Yine bu dönemde Alman mizah dergilerinin çeşitlendiği görülmektedir. *Fliegende Blätter* (1845-1944) isimli derginin, 1848 İhtilali döneminde baş gösteren sansür önlemlerine karşı despotluğu yeren karikatürler yayımlaması Alman siyasal karikatürünün gelişimi açısından son derece mühim bir olay olarak değerlendirilebilir.¹³ Alman demokrasisini savunan ve bu temelde eski rejimi yeren bir politika takip eden *Leuchtkugeln*'de, Zopf tiplemesi aracılığıyla Napolyon'un Almanya işgali ile 1830 ve 1848 İhtilalleri gibi konulara tepkisel bir yaklaşım gösterilmiştir. *Simplicissimus*'ta (1896-1967) ise 1914'e kadar II. Wilhelm eleştirilmiş; militarizm, feodalizm ve emperyalizm hedef haline getirilmiştir.¹⁴

Buraya kadar genel olarak 19. yüzyılla birlikte gelişen siyaset-sanat ilişkisi ve buna paralel olarak karikatürlerin siyasal nitelik kazanma meselesi tarihsel bağlamda

⁶ Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, s.78.

⁷ Tenniel'in en bilinen karikatürü 1890'da yayımlanan ve Bismark'ın II. Wilhelm tarafından ekarte edilmesini anlatan "Pilotun Düşüşü"dür. Bkz. Isabel Simeral Johnson, "Cartoons", *The Public Opinion Quarterly*, 1/3 (1937), s.27.

⁸ Johnson, "Cartoons", s.27.

⁹ Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, s.52-53.

¹⁰ Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, s.53.

¹¹ Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, s.55.

¹² Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, s.86.

¹³ Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, s.86-87.

¹⁴ Topuz, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, s.88.

özetlenmeye çalışılmıştır. Okumakta olduğunuz bu çalışma, en temel manasıyla Birinci Dünya Savaşı dönemi Alman siyasi karikatürlerindeki Osmanlı imgesine odaklanmaktadır. Bu bakımdan çalışmanın ortaya koyduğu sav, Almanya'nın II. Wilhelm döneminde (1888-1918) bilhassa Yakın Doğu coğrafyasında izlediği neo-kolonyalist politikanın (Weltpolitik) söz konusu karikatürlere Şarkiyatçılık olarak yansıdığıdır. Daha başka bir ifadeyle, karikatürler göstermektedir ki; Osmanlı Almanya'nın müttefiki olmakla birlikte, Doğu medeniyetinin bir parçası ve Batı medeniyetinin karşıtı olarak hükmedilmesi gereken "ötekidir."

Öte yandan, Avrupa karikatürlerinde Şarkiyatçı Osmanlı imgesini ortaya koyan üç çalışmadan bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi Kaya'nın *Roma İmparatorluğu'ndan Hitler Almanyası'na Avrupa Tarihi Üzerine Yazılar* eserinde bulunan *Avrupa Mizahı ve Osmanlılar* başlıklı metnidir. Kaya çalışmasında 19. yüzyıldan 1918'e uzanan süreçte Avrupa karikatürlerindeki Osmanlı imgesine eğilmektedir. Kaya'nın da vurguladığı gibi bu karikatürlerde Osmanlı tembel, katil, fakir ve Almanya güdümünde bir ülke olarak yansıtılmaktadır.¹⁵

İkinci çalışma Alkan'ın *Karikatürlerle Oryantalizm: Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı* başlıklı eseridir. Çalışmasında II. Abdülhamid dönemi Avrupa karikatürlerinde Türk/Türkiye imajını inceleyen Alkan, karikatürlerin şarkiyatçı yaklaşımın bir yansıması olduğunu ortaya koymaktadır. Alkan'ın da dikkat çektiği üzere Hamidiye dönemini konu alan karikatürler ile oryantalist yazın geleneği arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bu karikatürlerde Türkler katil, gaddar, keyif düşkün, hantal, durağan gibi yakıştırmalarla ötekileştirilmektedir.¹⁶

Son olarak yine Alkan'a ait olan *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid: Propaganda ve Gerçek Arasında Bir Padişah* başlıklı eserden söz etmek gerekir. Alkan çalışmasında Abdülhamid ile onun dönemindeki gelişmeler hakkında olan Türk, Alman, Avusturya, Fransız, İngiliz, Rus ve Amerikan karikatürlerini analiz etmektedir.¹⁷ Bu noktada, bir yandan Batı'nın Abdülhamid'e dair olumsuz algısını (gaddar Türk, zâlim Türk, hasta/yaşlı adam, eğlence/keyif düşkünü) ele alırken, diğer yandan Şarkiyatçılık temelinde yükselen Osmanlı algısına dair önemli tespitlerde bulunmaktadır:

Osmanlı Devleti bazen halk ve kurumsal olarak modernleşmeyecek kadar çağın gerisinde kalmış doğulu ve Müslümandır. Bazen de anayasal yönetime geçse de, Avrupa devleti gibi modern bir yönetime sahip olmayacak; despotik Müslüman Şarklı bir devlettir. Modernleşme yolunda yapılan her türlü faaliyeti küçümseiyor... Günlük hayat da aynı şekilde yüzyıllar öncesindeki gibi kadim usuller ve şekillerle tasvir ediliyor... Karikatürlerde görülen saray, harem ve meclis tasvirleri 19. ve 20. Yüzyıllardaki modern Osmanlı mekânları değil; sanki yüzyıllar öncesine âit '1001 Gece Masalları'nda anlatılagelen mekânlardır. Gerçekte ise, 19. yüzyılın başlarından itibaren yoğunlaşan modernleşme faaliyetleri çoktan etkisini göstermiş; Osmanlı sarayı veya diğer mekânları modern Avrupa örnekleri gibi esasl

¹⁵ Önder Kaya, "Avrupa Mizahı ve Osmanlılar", *Roma İmparatorluğu'ndan Hitler Almanyası'na Avrupa Tarihi Üzerine Yazılar*, İstanbul: Kronik Kitap, 2021, s.213-224.

¹⁶ Necmettin Alkan, *Karikatürlerle Oryantalizm: Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı*, İstanbul: Selis Kitaplar, 2016, s.368.

¹⁷ Necmettin Alkan, *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid: Propaganda ve Gerçek Arasında Bir Padişah*, İstanbul: Kronik Kitap, 2022, s.12.

olarak çoktan dönüşmüşlerdi bile...¹⁸

Çalışmanın ilk bölümünde Edward Said'in Şarkiyatçılık analizi ele alınacaktır. Said Şarkiyatçılığı birbirleriyle doğrudan alakalı üç tanımdan hareketle ele almaktadır: Bir akademik disiplin olarak Şarkiyatçılık, Batı ile Doğu arasındaki ontolojik-epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimi olarak Şarkiyatçılık ve söylem biçimi olarak Şarkiyatçılık. Said'e göre Şarkiyatçılık Batı'nın, Doğu üzerindeki hegemonyasını pekiştirmesini ve meşru kılmasını sağlayan bir araç olması bakımından emperyalizmin güdümündedir: Batı bir anlamda kendisini yüceltmek maksadıyla bir imge olarak Şark'ı yaratmış, Said'in tabiriyle Şark'ı "Şarklaştırmıştır."

Çalışmanın ikinci bölümünde Almanya'nın II. Wilhelm dönemini kapsayan ve "Weltpolitik" olarak adlandırılan dış politikasına, Osmanlı ile kurduğu neokolonialist ilişki bağlamında değinilecektir. Almanya Yakın Doğu, yani Osmanlı coğrafyası üzerindeki yayılmacı emellerini Osmanlı'yı doğrudan sömürgeleştirmek yerine onu ekonomik, siyasi ve askeri nüfuzu altına almak suretiyle gerçekleştirmeye çalışmıştır. II. Abdülhamid ile başlayan söz konusu süreç İttihat ve Terakki döneminde de devam ederek Osmanlı'nın Almanya safında Birinci Dünya Savaşı'na girmesiyle sonuçlanmıştır.

Son olarak üçüncü bölümde ise Almanya'nın Osmanlı'ya bakış açısı, savaş dönemi karikatürlerinden hareketle açıklanmaya çalışılacaktır. Bu noktada *Simplicissimus*, *Kladderadatsch*, *Ulk* ve *Lustige Blätter* dergilerinde Osmanlı'ya dair yayımlanmış karikatürlerdeki Şarkiyatçı bakış açısı ele alınacaktır. Ortaya konacağı üzere söz konusu karikatürler Weltpolitik temelinde Almanya'nın Osmanlı'ya hükmedilmesi gereken bir "öteki" gözüyle baktığını ispatlar niteliktedir.

Bir Hegemonya Biçimi Olarak Şarkiyatçılık

Bu çalışmada, çalışmaya konu olacak karikatürlerle Weltpolitik arasındaki ilişki, Said'in verimli bir tartışma alanı açan¹⁹ *Orientalism* (1978) başlıklı eserinden hareketle açıklanmaya çalışılacaktır. Said'e göre Batı için Doğu "öteki" vasfındadır, tabiri caizse onun "yeraltı benliğidir."²⁰ Böylece Batı, karşıtı olarak gördüğü Doğu üzerinden kendisini tanımlama imkânı yaratmış olur. Bu bakımdan Şarkiyatçılı-

¹⁸ Alkan, *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid: Propaganda ve Gerçek Arasında Bir Padişah*, Kronik Kitap, İstanbul 2022, s.287-288.

¹⁹ Said'in Şarkiyatçılık eleştirisi kapsamında yapılan tartışmalar için bkz. Ahmad Aijaz, *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat: Jameson, Salman Rüşdi, Edward Said*. çev., Ahmet Fethi, İstanbul: Alan Yayınları, 1995.; Bernard Lewis, "The Question of Orientalism", *New York Review of Books*, 29/11 (1982), s.49-56.; Bernard Lewis, *İslam ve Batı*. çev., Çağdaş Sümer. Ankara: Akılçelen Kitaplar. 2016.; Bryan S. Turner, "From Orientalism to Global Sociology", *Sociology*, 23/4 (1989), s.629-638.; Daniel Martin Varisco, *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*, Seattle: University of Washington Press, 2017.; David Kopf, "Hermeneutics versus History", *The Journal of Asian Studies*, 39/3 (1980), s.495-506.; Fred Halliday, "'Orientalism' and Its Critics", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 20/2 (1993), s.145-163.; Fred Halliday, *Islam and the Myth of Confrontation: Religion and Politics*. London: I.B. Tauris, 1996.; Ibn Warraq, *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism*, Buffalo: Prometheus Books, 2010.; James Clifford, "On Orientalism", *The predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1988, s.255-276.; Lata Mani ve Ruth Frankenberg, "The Challenge of Orientalism", *Economy and Society*, 14/2 (1985), s.174-192.; Leonard Binder, "Deconstructing Orientalism", *Islamic Liberalism*, Chigago: The University of Chigago Press, 1988, s.85-127.; Michael Richardson, "Enough Said: Reflections on Orientalism", *Anthropology Today*, 6/4 (1990), s.16-19.; Robert Irwin, *Oryantalistler ve Düşmanları*, çev., Bahar Tırnakçı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.; Sadik Jalal Al-Azm, "Orientalism and Orientalism in Reverse", *Khamsin*, 8 (1981), s.5-26.

²⁰ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev., Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s.13.

ğın üstlendiği misyon, Batı'nın Doğu ile kurduğu söz konusu "bütünleyici" ilişkinin, daha açık bir ifadeyle Batı'nın kendi üstünlüğünü Doğu'nun geriliği üzerinden meşrulaştırma mantığını²¹ kültürel ve ideolojik çerçevede, Foucaultcu bağlamda bir söylem olarak üretmektir.²² Bir başka deyişle, Said'in de ifade ettiği üzere "Şarkiyat, 'Şark' ile (çoğu zaman) 'Garp' arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir."²³

Said Batı ile Doğu arasındaki iktidar ilişkisine dikkat çekmektedir. Said'e göre Doğu, Batı'nın yaratımı olarak Said'in tabiriyle "Şarklaştırılmıştır."²⁴ Bu noktada Şarkiyatçılık Batı'nın Doğu karşısındaki egemenliğinin bir göstergesi, Gramsci'den hareketle kültürel "hegemonyasının" bir sonucudur.²⁵ Said'e göre "emperyalist bir gelenek olarak" Şarkiyatçılığı düşünsel, estetik, bilimsel, kültürel düzeyde beslenen ve "nesillerdir önemli parasal yatırımların yapıldığı, yaratılmış bir kuram ve uygulama bütünü"²⁶ olarak ele almak mümkündür.²⁷ Said Şarkiyatçılığın tanımını şu şekilde yapmaktadır:

Dolayısıyla Şarkiyatçılık, kültür, araştırmalar ya da kurumlar tarafından edilgence yansıtılan, salt siyasal bir konu ya da alan değildir; Şark hakkında yazılanlardan oluşmuş geniş, sınırları belirsiz bir metinler yığını da değildir; "Şark" dünyasını baskı altında tutmaya yarayan, çirkin bir "Batı" emperyalizmi tezgahının temsilcisi, ifadesi de değildir. Daha çok, jeopolitik bilincin araştırma metinlerine, estetik, iktisat, sosyoloji, tarih, filoloji metinlerine dağılımıdır; yalnızca temel, coğrafi bir ayırımın ("dünya eşit olmayan iki yarımından, Şark ile Garp'tan oluşur" diyen ayırımın) değil, araştırmaya dayalı buluş, filolojik yeniden yapılandırma, psikolojik çözümleme, manzara betimi ile sosyolojik betimleme gibi araçlarla Şarkiyatçılık tarafından yaratılıp kalıcı kılınan bir "çıkar" öbeğinin de işlenip inceltilmesidir; düpedüz farklı (ya da alternatif, yeni) bir dünyaya yönelik, belirli bir anlama, kimi durumda denetleme, değiştirme, hatta şekillendirme istencinin ya da niyetinin dile getirilişi olmaktan öte, bu istencin, niyetin ta kendisidir; tüm bunların ötesinde, kesinlikle doğal halindeki siyasal iktidarla doğrudan, karşılıklı bir ilişki içinde olmayan, çeşitli iktidar türleriyle ilgili bir alışverişte üretilip var olan, bir yere kadar, siyasal iktidarla (bir sömürge ya da imparatorluk kuruluşuyla), düşünsel iktidarla (karşılaştırmalı dilbilim ve anatomi ya da modern yönetim bilimlerinden biri gibi egemen bilimlerle), kültürel iktidarla (beğeni, metin, değer görenekleri, ölçütleriyle), ahlaki iktidarla ("bizim" ne yaptığımıza, "onların" ne yapmadığına ya da neleri "bizim" gibi anlayamadıklarına ilişkin fikirlerle) alışverişinde biçimlenen bir söylemdir. Aslında benim gerçek savım şu: Şarkiyatçılık modern siyasal-düşünsel kültürün sadece temsilcisi değil, önemli bir boyutudur ve bu biçimiyle Şark'tan çok "bizim" dünyamızla ilgisi vardır.²⁸

Said "modern" Şarkiyatçılığın 18. yüzyılın sonlarında, Avrupa'nın Doğu'yu -

²¹ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.16-17.

²² Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.11-12.

²³ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.12.

²⁴ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.15.

²⁵ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.16.

²⁶ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.16.

²⁷ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.24.

²⁸ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.21-22.

bilhassa Yakın Doğu'yu- sömürgeleştirme sürecinin gelişimiyle birlikte ortaya çıktığını belirtmekte ve Arthur James Balfour ve Lord Cromer (Evelyn Baring) gibi devlet adamlarının görüşleri üzerinden Şarkiyatçılığın mantığını açıklamaya çalışmaktadır. Buna göre Batılının düşünce dünyasında Batı ve Doğu, “biz” ve “onlar” şeklinde kodlanmıştır. “Biz” olarak Batı, kendi kendisini yönetmekten aciz ve sefalet içerisindeki “bağımlı ırklar” topluluğu olarak Doğu'yu, sömürgeleştirmek suretiyle ıslah ederek faydalı hale getirme misyonunu kendisinde görmektedir.²⁹ Said'e göre söz konusu bakış açısı bir bakıma Batı Şarkiyatçılığında var olan Doğulunun Platoncu anlamda değişmez bir öze sahip olduğuna dair yaklaşımla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla Gerek Balfour gerekse Cromer'in düşünce dünyası, Doğulunun kültürel ve irksal olarak geri oluşu bilgisi temelinde yükselmektedir. Batı Doğu'nun karşıtıdır: Batılı ne kadar asilse Doğulu bir o kadar “dal-kavuk”, “kurnaz” ve “yalancı”; Batılı ne kadar zekiye Doğulu bir o kadar anlamaktan ve mantık yürütmekten aciz durumdadır.³⁰

Öte yandan Said, modern Şarkiyatçılığın öncesinde Batı- Doğu ayrımının yapılmasına imkân tanıyan ve oluşması yüzyıllar sürmüş bir bilgi birikiminin, Şarkiyatçılık geleneğinin varlığından bahsetmeyi de ihmal etmemektedir. Bir başka deyişle Said'e göre 19. yüzyıla gelindiğinde Balfour ve Cromer'in yararlanacağı bir mecaz, sözcük ve imge dağarcığı ile retorik hâlihazırda mevcuttur.³¹ Said, Batı ile Doğu arasındaki bütünleyici ilişkinin gelişimini şu şekilde açıklamaktadır:

Şark'ın, özellikle de Yakınşark'ın nasıl olup da Batı'da. Antikçağ'dan beri Batı'nın büyük tamamlayıcı karşıtı diye bilinir hale geldiğine bir bakalım. İşin içinde Kutsal Kitap ile Hıristiyanlığın doğuşu vardı; ticaret yollarının haritasını, düzenli bir mal değiş tokuş sistemi modelini çıkartan Marco Polo gibi gezginler, Marco Polo'nun ardından da Lodovico di Varthema ile Pietro della Valle vardı; Mandeville gibi hikâyeciler vardı; Doğu'nun korkutucu fütihat hareketleri ve kuşkusuz öncelikle İslam vardı; militan hacılar, en başta da Haçlılar vardı. Bu deneyimlere ait literatürden, tümüyle kendi içinde yapılan bir belgeler bütünü geliştirdi. Bu bütünden de sınırlı sayıda tipik kalıp doğdu: seyahat, tarih, hikâye, klişeler, kalem alışmaları. Bunlar Şark'ın deneyimlenmesine aracılık eden merceklerdir; Doğu-Batı karşılaşmasının dilini, algılanışını, biçimini oluştururlar.³²

Said, Doğu'nun Batı tarafından “öteki” olarak kodlanması hususunda, Ortaçağ'da baş gösteren İslâm tehdidinde ayrı bir parantez açmaktadır. Said'in de ifade ettiği üzere Hz. Muhammed'in vefatından itibaren artış göstermeye başlayan İslâm fetihleri, Avrupa üzerinde büyük bir dehşet ve korkuya yol açmıştır. Üstelik Osmanlı İmparatorluğu'nun 18. yüzyıla dek sürdürdüğü Avrupa'ya yönelik “ilgisi”, bu ruh halini iyiden iyiye tırmandırarak Avrupalının İslâm'ı barbarlık ve şeytanlık gibi olumsuz özelliklerle anmasına neden olmuştur.³³

Said'e göre 18. yüzyılın sonuyla birlikte modern Şarkiyatçılığı yaratan birtakım karakteristik unsurların sahneye çıktığı da bir gerçektir. Said Napolyon'un Mısır'ı işgaliyle (1798) başlayan ve Avrupalı düşünürlerin, siyasetçilerin ve sanatçıların

²⁹ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.44-46.

³⁰ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.45-48.

³¹ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.50.

³² Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.68.

³³ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.68-69.

Şark'a yönelik olarak gelişen ilgisini tanımlayan bir "Şark Rönesansı'ndan" bahsetmektedir.³⁴ 18. yüzyılın sonuyla birlikte Avrupa'nın Doğu'ya ilişkin elde ettiği düzenli bilgi genişleme imkânı bulduğu gibi söz konusu dağarcık hem gelişen sömürge ilişkileri hem de etnoloji, filoloji, tarih gibi çeşitli disiplinlerin "olağandışı" olana yönelik ilgisiyle birlikte pekişerek geçmişten süregelen Doğu'ya ilişkin devasa bir yazın mirasıyla birleşmiştir.³⁵

Bu bakımdan gelinen noktada Avrupa, modern Şarkiyatçılık ile birlikte tam manasıyla Doğu'yu "yaratmıştır." Öyleyse Şarkiyatçılık, Said'in ifadesiyle, "Şark'a özgü şeyleri, irdelensin, incelensin, yargılansın, disipline sokulsun ya da yönetilsin diye, sınıflara, mahkemelere, cezaevlerine ya da kılavuzlara sokan Şark bilgisi-dir."³⁶ Said'e göre Şarkiyatçılık, yukarıda değinildiği üzere Batılı'nın, Doğulunun değişmez bir öze sahip olduğuna yönelik algısını perçinlemiştir. Dolayısıyla Şarkiyatçılığı bir disiplin olmaktan öte "zorlama" ve "sınırlama" görmek yerinde olacaktır.³⁷

... Şarkiyatçılık son kertede gerçekliğin siyasal bir tasavvuruydu; bu tasavvurun yapısı, tanıdık (Avrupa, Batı, "biz") ile yabancı (Şark, Doğu, "onlar") arasındaki farklılığı keskinleştiriyordu. Bu tasavvur bir bakıma, böyle görülen bu iki dünyayı yarattı, ardından da bunlara hizmet etti.³⁸

Nitekim Said'in de ortaya koyduğu üzere Şarkiyatçılığın asıl amacı, Doğu'nun doğru bilgisine ulaşmak yerine Doğu'nun bilgisini yaratmak suretiyle onu "Şarklaştırmaktır." Böylece Batı kendisini üstün kıldığı ölçüde Doğu'yu "öteki" ve "karşıt" olarak alçaltarak Doğu üzerindeki hegemonyasını kültürel ve ideolojik düzeyde bir söylem olarak yeniden ve yeniden üretmektedir. Aşağıda ele alınacak karikatürler de bizlere Almanya'nın Osmanlı'yı Şarkiyatçılık temelinde nasıl "öteki" olarak kodladığını gösterecektir. Öte yandan bunu gerçekleştirmeden önce Almanya'nın 1880'lerden itibaren benimsediği dış politika çizgisini izah etmek gerekmektedir. Böylelikle Osmanlı bağlamında Weltpolitik'in ele alınacağı sıradaki bölüm, bizlere Alman Şarkiyatçılığının arka planını kavramamız konusunda gereken temeli sağlayacaktır.

Weltpolitik Bağlamında Osmanlı Coğrafyası ve Neo-Kolonyalizm

II. Wilhelm'in 1888'de iktidara gelmesi Alman İmparatorluğu'nun dış politika-sında bir dönüm noktası yaratmıştır. 1871'de Bismarck önderliğinde siyasi birliğini gerçekleştiren Almanya, II. Wilhelm'e kadar dış politikada savunma prensi-bini benimsemiştir. Söz konusu yaklaşım, temelde Prusya'nın 1871'de Fransa karşısında kazandığı zaferle yakından ilişkilidir. Zira Bismarck, Fransa'nın yapacağı ittifaklarla Almanya'dan intikam almasının önüne geçebilmek adına bu devleti tecrit etmeye yönelmiş; Rusya, Avusturya, İtalya ve Sırbistan gibi devletlerle anlaşmalar sistemi kurma çabası içerisinde olmuştur.³⁹ Bu bağlamda Almanya, büyük devletlerle herhangi bir anlaşmazlıktan kaçınmak adına denizaşırı kolon-yalist bir tutum izlemekten geri durmuştur.⁴⁰

³⁴ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.52.

³⁵ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.49.

³⁶ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.50.

³⁷ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.51.

³⁸ Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, s.53.

³⁹ Fatih Armaoğlu, *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997, s.22.

⁴⁰ İlber Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1983, s.29-30.

II. Wilhelm ile birlikte Almanya’da, sanayileşme hususunda gösterilen başarıyı dış politikaya yansıtma çabası baş göstermiştir. İmparator, Bismarck’ın “Reelpolitik” çizgisinden çıkarak deniz aşırı sömürge elde etmeye ve Alman İmparatorluğu’nu küresel bir güç haline getirmeye yönelik “Weltpolitik”i, yani “Dünya Politikası”nı benimsemiştir ki bu durum, Avrupa’daki siyasi dengeleri alt üst ederek çıkarları çatışan iki bloğun, yani Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya’dan oluşan Üçlü İttifak (1882) ile İngiltere, Fransa ve Rusya’dan oluşan Üçlü Anlaşma’nın (1907) karşı karşıya gelmesine neden olmak suretiyle Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesine zemin hazırlamıştır. Armaoğlu’nun da ifade ettiği üzere, 1888-1890 yılları arasında ekonomisinin yaptığı büyük hamle Almanya’yı yeni pazarlar ve kaynaklar aramaya yöneltmiştir.⁴¹ Dolayısıyla yeni dönemle birlikte Alman politikasının ilgisi kıta Avrupası’ndan, İngiltere’nin ve Rusya’nın çıkarlarına ters düşecek biçimde Balkanlar ile bilhassa Yakın Doğu’ya, yani Osmanlı coğrafyasına kayacaktır.

II. Abdülhamid’in iktidarda olduğu yıllar (1876-1909), Osmanlı dış politikasında hayli çalkantılı bir döneme tekabül etmektedir. Bu dönemde Rusya, İngiltere ve Fransa gibi devletler imparatorluk topraklarından pay alabilmek adına adeta yarışa girişmişlerdir. Ağır bir yenilgiyle sonuçlanan 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı’nın ardından yapılan Berlin Antlaşması (1878) her ne kadar Rusları İstanbul’dan uzaklaştırırsa da, bu antlaşma aynı zamanda İngiltere ve Fransa gibi devletlerin Osmanlı topraklarının bütünlüğünü kollama politikasından vazgeçişlerinin de işareti olmuştur. Antlaşmanın ardından İngilizler Kıbrıs (1878) ve Mısır’ı (1882), Fransızlar ise Tunus’u (1881) işgal etmiştir.⁴²

Bu gelişmeler paralelinde iki devlet arasındaki ilişkiler II. Abdülhamid döneminden itibaren gelişme göstermeye başlayacaktır. Sultan, Alman dostluğuna temelde siyasi, ekonomik ve askeri olmak üzere üç bakımdan ihtiyaç duymuştur. Berlin Antlaşması’ndan sonra bilhassa İngiltere’nin Osmanlı’nın toprak bütünlüğünü gözetmekten vazgeçerek Kıbrıs, Mısır ve Süveyş Kanalı’na yerleşmesi, Osmanlı’yı ayakta kalabilmek adına Alman İmparatorluğu’na yaklaştırmıştır.⁴³ Zira artık Osmanlı için Rusya’nın yanı sıra İngiltere de bir tehdit halini almıştır. Zürcher’in

⁴¹ Armaoğlu, *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*, s.384.; Ayrıca Kennedy 1890-1914 yılları arasını baz alarak Alman ekonomisindeki büyümenin hızına dikkat çekmektedir. Kennedy’e göre sanayi, ticaret ve ordu/donanma bağlamında Almanya’nın ulusal gücü Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde İtalya, Japonya, Fransa, Rusya ve muhtemelen İngiltere gibi ülkeleri geride bırakmıştır. Bilhassa sanayileşmede gösterilen başarı gerçekten çarpıcıdır: Kennedy’nin ifadeleriyle “1890’da 89 milyon ton olan kömür üretimi, 1914’te 277 milyon tona yükseldi; bu miktar İngiltere’deki 292 milyon tonluk üretimin hemen gerisinde yer alıyor ve Avusturya-Macaristan’ın 47 milyon, Fransa’nın 40 milyon ve Rusya’nın 36 milyon tonunu hayli aşıyordu. Çelikteki artışlar bile göz alıcı olmuştur; 1914’teki 17,4 milyon tonluk Alman üretimi, İngiltere, Fransa ve Rusya’nın toplam üretimini geçiyordu. Bundan da etkileyici olan, Almanların daha yeni, 20. Yüzyıla özgü elektrik, optik ve kimya sanayilerindeki performanslarıydı. Siemens ve AEG gibi, toptan 142.000 kişi istihdam eden dev firmalar, Avrupa elektrik sanayiine egemen durumdaydı. Beymen ve Hoechst’in başını çektiği Alman kimya firmaları, dünya sanayi boyaalarının yüzde 90’ını üretiyordu. Bu başarılı gidiş, doğal olarak Almanya’nın dış ticaret rakamlarına da yansımış ve ihracatın 1890-1913 arasında üç kat artmasıyla ülkeyi dünyanın öncü ihracatçısı olan İngiltere’ye yaklaştırmıştı; beklenebileceği gibi ticaret filosu da genişleyerek savaştan hemen önce dünyanın ikinci en büyüğü olmuştur. Bu tarihlere gelindiğinde, Almanya’nın dünya imalat sanayii üretimindeki payı (14,8), İngiltere’ninkini aşmış (yüzde 13,6) ve Fransa’nınkinin (yüzde 6,1) iki buçuk katı olmuştur. Almanya, Avrupa’nın ekonomik güç odağı durumundaydı ve fazlaca sözü edilen sermaye darlığı bile hızını kesiyor gibi görünmüyordu.” Bkz. Paul Kennedy, *Büyük Güçlerin Yükseliş ve Çöküşleri: 16. Yüzyıldan Günümüze Ekonomik Değişim ve Askeri Çatışmalar*, çev., Birtane Karanakaç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001, s.260-261.

⁴² Carter V. Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, çev., Güneş Ayas, İstanbul: Timaş Yayınları, 2014, s.134-136.

⁴³ Halil İnalçık, *Devlet-i ‘Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar - IV*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s.294.

de belirttiği üzere özellikle Mısır'ın işgali (1882) iki devlet arasındaki ilişkileri oldukça gerginleştirmiş ve buna bağlı olarak Osmanlı dış politikasında 1880'lere kadar Rusya'ya karşı bir denge unsuru olarak değerlendirilen İngiltere'nin yerini, "tehdit gücü zayıf görülen" Almanya almaya başlamıştır.⁴⁴ İkincisi, ülkeyi kalkındırmaya çalışan ancak sermaye sıkıntısı çeken II. Abdülhamid, ihtiyaç duyduğu yatırım desteğini Kayzer'in dostluğuyla elde etmeye çalışmıştır.⁴⁵ Üçüncü olarak 93 Harbi'nin (1877-1878) ardından Sultan'ın temel gündem maddelerinden biri, ileride çıkabilecek olası bir Osmanlı-Rus savaşında Rusları müttefik yardımı olmadan yenebilecek modern bir kara ordusu inşa etmek olmuş,⁴⁶ bu doğrultuda Sultan, modernizasyon projesini Almanlara vermek istemiştir.

Almanya açısından ise Osmanlı coğrafyası bir ekonomik ve askeri nüfuz alanı olarak değerlendirilecektir.⁴⁷ Bu bakımdan Almanya'nın Osmanlı'yı Ortaylı'nın tabiriyle neo-kolonyalizm bağlamında etkisi altına alması⁴⁸ İngiltere ile Rusya'nın yakınlaşmasıyla sonuçlanacaktır. Zira, Almanya'nın Osmanlı aracılığıyla Orta Doğu'ya uzanması, İngiltere'nin bu bölgedeki çıkarlarını tehlikeye attığı gibi⁴⁹ güneyden çevrelenme riskiyle karşı karşıya kalan Rusya'yı da rahatsız etmiş, ayrıca Osmanlı coğrafyasında güçlü bir Almanya'nın varlığı bağlamında da Rusya'nın İstanbul'u ele geçirme planlarına ket vurmuştur.⁵⁰

İki devletin çıkarları temelinde geliştirilmeye çalışılan "dostluk" ilişkileri, II. Wilhelm'in Osmanlı topraklarına gerçekleştirdiği iki ziyaretle perçinlenmiştir. İmparator ilk olarak Ekim 1889'da İstanbul'da gelerek II. Abdülhamid'i ziyaret etmiştir. Sultan, II. Wilhelm'e görkemli bir karşılama gerçekleştirmiş, bu doğrultuda Alman dostluğuna verdiği önemi göstermiştir.⁵¹ Daha kapsamlı olan ikinci ziyaret ise 18 Ekim 1898'de İstanbul'dan başlamıştır. İmparator ve İmparatoriçe buradan sırasıyla Hereke, Hayfa, Kudüs Beyrut ve Şam'a geçmişlerdir. Wilhelm'in bilhassa Orta Doğu ziyareti Osmanlı'nın bölgedeki çıkarlarını tehdit eden büyük devletlere verilen bir mesaj olarak algılanabilir.⁵² İmparator bir anlamda, Weltpolitik temelinde nüfuz alanı olarak belirlediği Osmanlı'nın koruyuculuğunu üstlenmektedir. Öyle ki Şam'da bulunan Selahaddin Eyyübi'nin türbesinde yaptığı konuşması, ziyaretlerinin mantığını ortaya koymasından dolayı son derece önemlidir:

Burada bütün zamanların en kahraman askeri Salahaddin Eyyubi'nin mezarı önündeyim. Majesteleri Sultan Abdülhamid'e misafirperverliğinden dolayı teşekkür borçluyum. Gerek Majeste Sultan, gerekse Halifesi olduğu Dünyanın her tarafındaki 300 Milyon Müslüman bilsinler ki, Alman İmparatoru onların en iyi dostudur.⁵³

Almanya'nın Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki nüfuzunu birkaç açıdan incelemek mümkündür. Bunlardan birincisi Osmanlı coğrafyasındaki Alman ticaretinin ve yatırımlarının artmasıdır. Ortaylı'nın da ifade ettiği üzere 1862'de Zollve-

⁴⁴ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev., Yasemin Saner, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s.106.

⁴⁵ Vahdettin Engin, *Bir Devrin Son Sultanı II. Abdülhamid*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2019, s.235.

⁴⁶ Engin, *Bir Devrin Son Sultanı II. Abdülhamid*, s.107.

⁴⁷ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, s.106.

⁴⁸ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.19.

⁴⁹ Toktamış Ateş, *Siyasal Tarih*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.40.

⁵⁰ Oral Sander, *Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e*, İstanbul: İmge Kitabevi, 2007, s.265.

⁵¹ Engin, *Bir Devrin Son Sultanı II. Abdülhamid*, s.235-236.

⁵² Engin, *Bir Devrin Son Sultanı II. Abdülhamid*, s.255-257.

⁵³ Engin, *Bir Devrin Son Sultanı II. Abdülhamid*, s.257.

rein'e (Alman Gümrük Birliği) bağlı Alman devletleriyle yapılan ticaret anlaşması 1880 sonlarında etkisini göstermeye başlamış, 1890'da Alman İmparatorluğu ile yapılan yeni bir anlaşmayla Alman tüccarlar, Osmanlı'nın uygulayacağı gümrük indirimi imtiyazından faydalanma hakkı elde etmişlerdir. Öyle ki 1880'lerde Almanya ve Avusturya-Macaristan'ın Osmanlı dış ticaretindeki yüzde 18 iken, bu rakam 1909'a gelindiğinde yüzde 42'ye yükselmiştir.⁵⁴ Öte yandan 1880'lerden itibaren özellikle demiryolu ve bankacılık alanlarında Osmanlı pazarını ele geçirmek isteyen Almanya, bu hususta gerek bürokrasi gerekse karteller ve bankalar aracılığıyla desteklenen sistematik bir çabaya girmiştir. Sözgelimi Deutsche Bank Anadolu ve Bağdat Demiryolları'nın yapımı için gereken finansmanı sağladığı gibi Alman bankaları da Almanya'dan yapılan ithalatın sürdürülebilmesi için gereken kredi desteğini Osmanlı'dan esirgememişlerdir.⁵⁵ Bunlarla birlikte Almanya, Süveyş Kanalı'nın açılmasıyla yüzünü Doğu'daki sömürgelerine dönen İngiltere'nin dış borca karşılık sahip olduğu alacak hisselerini devralma yoluna giderek, Osmanlı coğrafyası üzerinde Fransa ile büyük bir rekabete girmiştir.⁵⁶

Bu noktada Osmanlı'yı Almanya için önemli pazar ve hammadde kaynağı haline getirmeyi amaçlayan Bağdat Demiryolu Projesi'ne değinmek elzemdir.⁵⁷ 1903 yılında yapımına başlanan ve imtiyazı Almanlara verilen proje, temelde Berlin'den Konya'ya erişen demiryolu hattını Basra'ya uzatmayı ve böylelikle bir "Alman koridoru" oluşturmayı amaçlamıştır.⁵⁸ Projenin imtiyazının hangi ülkeye verileceği sorunsalı, milletlerarası bir tartışmaya neden olmuştur. Öyle ki bir Alman sorumlusu "Bağdat Demiryolu işinde her kilometre için İngiltere, Rusya ve Fransa ile savaşmak gerekmiştir" ifadesinde bulunmuştur.⁵⁹ Nitekim II. Abdülhamid, projeyi İngiltere ve Fransa'nın Osmanlı toprakları üzerindeki emelleri ve bu devletlerin hattı yalnızca Doğu Akdeniz limanları ile Basra arasına yapmaktan yana olmaları dolayısıyla Osmanlı'dan herhangi bir toprak talebi bulunmayan ve hattı Anadolu'dan geçirmek durumunda olan Almanya'ya vermiştir.⁶⁰

Alman nüfuzunun yerleşmesine yol açan bir diğer etken, modernleşme süreci bağlamında ülkeye gelen Alman uzmanlardır. Ortaylı'nın da belirttiği üzere bu gelişme, sonrasında silah ticareti, bankacılık faaliyetleri ve maden imtiyazları ve kolonizasyon hususlarında Almanya'ya fayda sağlamıştır.⁶¹ Ülkeye gelen Alman uzmanlar, ordunun ve sivil yönetimin ıslah edilmesi amacıyla faaliyette bulunmuşlardır.

Abdülhamid'e göre 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nın ardından ordunun ıslah edilmesi temel önceliklerden biri haline gelmişti.⁶² Bu doğrultuda sultan Almanya'dan askeri danışmanlar talep etmiş, Osmanlı subayları ise eğitim almak amacıyla Almanya'ya gönderilmiştir. Yine bu dönemde gelişen askeri ilişkiler silah ticaretine de yansımış, Osmanlı ordusu Alman silahlarına giderek daha bağımlı

⁵⁴ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.41.

⁵⁵ Şevket Pamuk, *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.212.

⁵⁶ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.48-52.

⁵⁷ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.42.

⁵⁸ Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, s.168.

⁵⁹ Aktaran Orhan Koloğlu, "Hicaz Demiryolu (1900-1908) Amacı, Finansmanı, Sonucu", *Çağın Yakalayan Osmanlı*, ed., Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 1995, s.291.

⁶⁰ Engin, *Bir Devrin Son Sultanı II. Abdülhamid*, s.234.

⁶¹ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.58.

⁶² Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, s.154.

hale gelmiştir.⁶³ Bilhassa reform yapmak amacıyla ülkeye gelen subaylardan biri olan ve ülkede bulunduğu süre içerisinde Türk subaylar ve komutanların hayranlığı kazanan Colmer von der Goltz Paşa,⁶⁴ bu hususta önemli rol oynamıştır.⁶⁵

Askeri uzmanların yanı sıra ülkeye çağırılan sivil uzmanlardan ise temelde gümrük, maliye ve asayiş (polis örgütü) konularında faydalanılmıştır.⁶⁶ Bu hususta Ortaylı bilhassa asayişin ıslahatı konusu üzerinde durmaktadır. Zira sultan açısından polis örgütünün modernleştirilmesi, onun otokratik yönetiminin başarısı açısından önem arz eden bir mesele olmuştur. Dolayısıyla sultan, “savaş gücüne, kalkınmasına ve otoriter yapısına hayran olduğu Almanya’dan danışman ve uzman istemek fikrine, saltanatının ilk günlerinden beri dört elle sarılmıştır.”⁶⁷

Öte yandan II. Abdülhamid döneminde gelişmeye başlayan Alman nüfuzu, etkisini Jön Türk dönemi boyunca artırarak devam ettirmiştir.⁶⁸ Ortaylı’nın da belirttiği gibi “Genç Türk İktidarının karşılaştığı dış siyasi sorunlar ve ekonomik güçlükler, onları daha koyu bir Alman dostu olmak zorunda bırakmıştır.”⁶⁹ Bu bakımdan iki devletin 2 Ağustos 1914’te imzaladıkları ittifak anlaşmasını, söz konusu dönemler arasındaki süreklilik ilişkisinin bir sonucu olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.⁷⁰

Nitekim 1880’lerden başlayıp 1918’e uzanan süreç değerlendirildiğinde Osmanlı’nın Almanya’nın ekonomik, siyasi ve askeri bakımdan tesiri altında kaldığı söylenebilir. Yine Ortaylı’ya göre bu dönemdeki Türk-Alman ilişkileri bir dostluk-müttefiklik ilişkisinden ziyade bir nevi neo-kolonyalist karakter sergilemiştir. Zira Almanya, bir hammadde kaynağı ve pazar olarak gördüğü Osmanlı coğrafyasının “nimetlerinden” faydalanmak adına, Osmanlı’yı kendisine bağımlı kılma çabası içerisinde olmuştur.⁷¹ Bu bakımdan bir sonraki bölümde incelenecek savaş karikatürlerinde, Almanya’nın Osmanlı’yı neo-kolonyalizm açısından bir sömürge olarak değerlendirdiği ve dolayısıyla Şarkiyatçılık düşüncesi temelinde onu hükmedilmesi gereken bir “öteki” olarak kodladığı vurgulanmaya çalışılacaktır.

Karikatürlerin Değerlendirilmesi

Birinci Dünya Savaşı dönemi Alman politik karikatürleri incelendiğinde, bu karikatürlerde bir “dost” olarak Osmanlı’nın, “düşman” İngiliz İmparatorluğu karşısında üstün bir konumda gösterildiği görülmektedir. “Güçlü Osmanlı” imgesi, bilhassa Çanakkale Savaşı’nı (1915-1916) konu alan karikatürlerde iyiden iyiye vurgulanmaktadır. Göze çarpan bir başka husus, kimi karikatürlerde “dost” Osmanlı’nın, aynı zamanda Şarkiyatçılık bağlamında “öteki” olarak yansıtılmasıdır. Said’in düşüncelerinden hareket edilecek olduğunda bunu, açıkça Alman emperyalizminin bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Bir başka deyişle “dost” Osmanlı’nın bir yandan da “öteki” olarak ele alınması, Almanya’nın Osmanlı coğrafyasını kolonileştirme hülyasını açığa vuran bir durumdur.

⁶³ Findley, *Modern Türkiye Tarihi*, s.157.

⁶⁴ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.78-79.

⁶⁵ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.82-83.

⁶⁶ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.58.

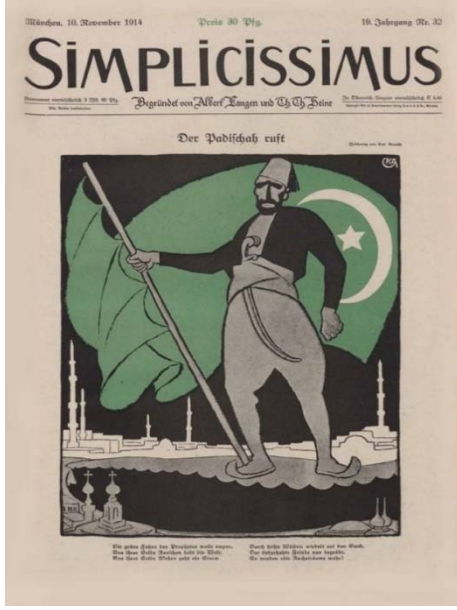
⁶⁷ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.59.

⁶⁸ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.10.

⁶⁹ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.135.

⁷⁰ Necmettin Alkan, *İmparatorluğun Son Savaşı: Birinci Dünya Savaşı’na Neden ve Nasıl Girdik?*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2020, s.78-79.

⁷¹ Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*, s.141.

Görsel 1. Padişah Sesleniyor⁷²

“Peygamber’in yeşil sancağı yükseklerde dalgalanır.
Dünya onun ipeğinin hışırtısıyla titrer.
Onun ipeğinin dalgalanışından bir fırtına ilerler.
Sıcak çöller boyunca, kumların üzerinde girdaplar,
Derinden nefret edilen düşman şimdi gömülü
Eski intikam hayalleri böyle gerçek oluyor.”

İlk karikatür, Osmanlı Devleti’nin savaşa girişini konu almaktadır. Karikatürde, başlıktan hareketle padişah olduğu anlaşılan ve üzerinde sırasıyla fes, cepken, kuşak, kılıç, şalvar ve çarık bulunan büyükçe bir figür, İslâm dünyasının tam ortasında elinde hilafet sancağını sallandırmaktadır. Karikatürist bir yandan Osmanlı’nın gücünü, İslâm dünyasının lideri olması üzerinden vurgularken; diğer yandan Peygamber’in halefi olan padişahın (Mehmed Reşad), realiteyle bağdaşmayan giyim kuşamı üzerinden Osmanlı’yı ötekileştirmektedir. Bir başka deyişle karikatürist, bir anlamda padişah üzerinden Osmanlı’yı “Şarklaştırmakta”, ona dair bilgiyi gerçeği çarpıtmak suretiyle üretmektedir.

Süveyş Kanalı üzerindeki Osmanlı tehdidini konu alan ikinci karikatürde iki figür bulunmaktadır. Sağdaki canavar figürü İngiltere’yi, onu boğazlamak üzere olan soldaki figür ise Osmanlı’yı temsil etmektedir. Karikatüriste göre İngiltere Süveyş Kanalı üzerindeki hâkimiyetini kaybetmekten oldukça korkmakta ve Osmanlı’nın tabiri caizse nefesini ensesinde hissetmektedir. Karikatürde Osmanlı’yı temsil eden ve son derece -karikatüristin tabiriyle- “vahşi” bir portre çizen adam uzun sakalıyla, sarık-cüppe-çarıktan oluşan giyimiyle ve çirkin elleriyle bir “dost” olmaktan ziyade “öteki” olarak resmedilmektedir. Amiyane tabirle karikatür bir nevi “dinsizin hakkından imansız gelir” durumunu yansıtmaktadır: Bir canavarı başka bir canavar alt etmek üzeredir. Bu bakımdan karikatürist, Doğu’nun bir parçası olarak Osmanlı’yı modernlikten ve medeniyetten nasibini almamış bir ülke olarak yansıtmaktadır.

Üçüncü karikatürde Osmanlı’nın İtilaf Devletleri karşısındaki gücü bir kez daha ele alınmaktadır. Aşağıda bulunan ve soldan sağa sırasıyla Rusya, Fransa ve İngil-

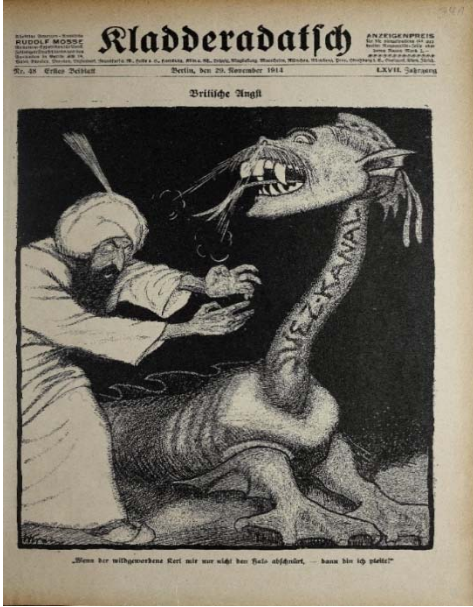
Görsel 2. Sultan Mehmed Reşad



⁷² *Simplicissimus*, 10.11.1914.

tere'yi temsil eden figürler, endişeli bir biçimde birbirlerine ay-yıldızın üzerinde kolunu topa yaslayarak oturan ve Osmanlı'yı temsil eden figürü göstermektedirler. Karikatürde Osmanlı övgüsünden ziyade Alman övgüsü yapılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, Almanya Osmanlı'ya sağladığı silahlarla bu coğrafyayı bir "kale" haline getirmiştir. Yani İtilaf Devletleri'nin asıl çekincesi, Osmanlı'nın sahip olduğu Alman silahlarıdır.

Görsel 3. İngiliz Korkusu⁷³



"Şayet vahşi adam boğazımı sıkmazsa, o zaman meteliksizim demektir!"

Görsel 4. İtilaf Devletleri'nin Korosu⁷⁴



"Ay'da bulunan kaleler
Keder getirirler canım sevgilim"
(Lincke'nin operası "Bayan Luna"dan)

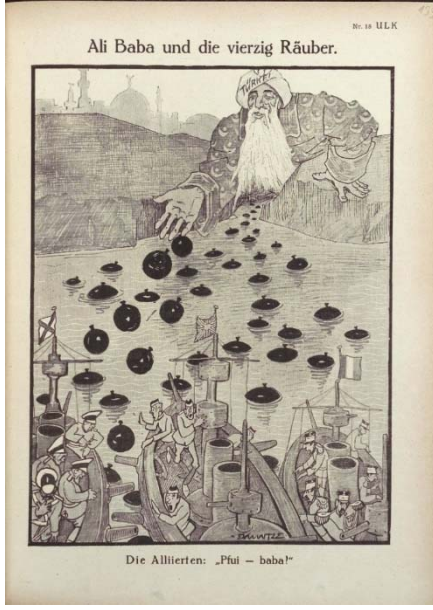
Karikatür Şarkiyatçılık çerçevesinde değerlendirildiğinde figürün arkasında bulunan cami öbeği, ilerideki karikatürlerde de görüleceği üzere, Türklerin yaşamında dinin belirleyici etkisine atıf yapmakta ve bu bakımdan bir yönüyle seküler Batı karşısında Osmanlı'yı ötekileştirmektedir. Öte yandan Osmanlı'yı temsil eden figür, tam anlamıyla Batılının kafasındaki "Doğulu" imgesinin vücut bulmuş hali gibidir: Çarık, şalvar ve fes bakımından yaşadığı çağa ayak uyduramayan ve elindeki pipodan anlaşıldığı üzere keyif düşkününü bir adam.

Çanakkale Savaşı üzerine olan dördüncü karikatür, Osmanlı ile İtilaf Devletleri arasındaki ilişkiyi, Bin Bir Gece Masalları'nın çevirmenlerinden biri olan (1704-1717) Fransız Şarkiyatçı Antoine Gallard tarafından bu esere eklenen "Ali Baba ve Kırk Haramiler" masalı üzerinden yansıtmaya çalışmaktadır.⁷⁵ Karikatürde İtilaf Devletleri Boğaz'dan geçmeye çalışmakta, ancak Osmanlı (Türkiye) döşediği mayınlarla buna izin vermemektedir. Burada Osmanlı'yı temsil eden figürün kafa-tan giyip sarık takmış yaşlı ve sakallı "Ali Baba" olması tesadüfi değildir. Boğaz sanki zamanın gerisinde kalmış, arka plandaki cami silüetinden görüldüğü üzere dünyası dinden ibaret olan topraklara açılmaktadır. Bu bakımdan "Ali Baba", bir bakıma Doğu'nun köhne zihniyetini, durağan özünü temsil etmektedir.

⁷³ Kladderadatsch, 29.11.1914.

⁷⁴ Kladderadatsch, 21.03.1915.

⁷⁵ Aslına bakılırsa karikatürün konusu ile masal pek paralellik göstermemektedir. Kuvvetle muhtemel karikatürist masalda hazine dolu mağaranın korunuyor olma durumundan hareket etmiştir.

Görsel 5. Ali Baba ve Kırk Haramiler⁷⁶Görsel 6. Türk'ün Numarası⁷⁷

İtilaf Devletleri: “Tuh – baba!”

Olta imgesi ve yayımlandığı tarih göz önünde bulundurulduğunda beşinci karikatürün Çanakkale Savaşı'ndaki Türk başarısına atıfta bulunduğu söylenebilir. Karikatürde ayın üzerinde konumlanmış adam İtilaf Devletleri'ni oltasına düşürmekle birlikte yıldızın üzerinde konumlanmış çocuk bu durumu gülerек izlemektedir. Burada yeniden Şarkiyatçılığın imge dağarcığından faydalanılarak, Osmanlı'yı konu alan Alman politik karikatürlerinde sıklıkla görülebilecek bir giyim kuşam kalıbı kullanıldığı anlaşılmaktadır: Fes, yelek, kuşak, şalvar ve çarık. Öte yandan karikatürist tütün kullanımını vurgulamasıyla Türkün keyif düşkünlüğüne, şişmanlığa vurgu yapmasıyla ise hantallığına atıfta bulunmaktadır. Öyle ki Türk'ün hiçbir çaba göstermeden sergilediği “numara” ile zafer kazanması, onun kurnaz ve tembel oluşunu da ima etmektedir.

Altıncı karikatürde çizer, Carl Maria von Weber tarafından yazılan Oberon operasına (1826) atıfta bulunarak Çanakkale Savaşı'nın bir betimlemesini yapmaktadır. Karikatür iki sahneden oluşmaktadır. Birinci sahnede karikatürün sol tarafında Osmanlı'yı temsil eden halife figürü, bir minderin üzerinde oturarak nargilesini içmektedir. Sağda bulunan ve İngiltere ile Fransa'yı temsil eden figürler ise halifenin sakalını kopartmak için usulca ona doğru yaklaşılmaya çalışmaktadırlar. İkinci sahnede ise bir nevi “ava giden avlanır” durumu yaşanmaktadır. Halifenin sakalını kopartmaya gelen figürler halifenin gazabına uğrayarak kendi saçlarından olmak durumunda kalırlar. Burada, açıkça Çanakkale bozgununa atıfta bulunmaktadır.

Belirtmek gerekir ki burada sultan yerine “halife” figürünün tercih edilmesi, Osmanlı'dan öte İslam dünyasını tanımlama girişimiyle alakalıdır. Yani karikatürist “halife” figürünü kullanarak okura İslâm dünyasının “ötekiliğini” yansıtmaktan geri durmamaktadır. Her şeyden önce giyim kuşam (Çarık, kaftan ve sarık) tam anlamıyla söz konusu coğrafyanın değişmez özüne vurgu yapmaktadır. Dikkat çekilmesi gereken bir başka nokta ise, karikatüristin her iki sahnede Osmanlı'nın

⁷⁶ *Ulk*, 30.04.1915.

⁷⁷ *Kladderadatsch*, 31.10.1915.

ve dolayısıyla İslâm dünyasının farklı niteliklerini ele almasıdır. Zira, birinci sahnede kullanılan nargile keyif düşkünlüğünü, ikinci sahne kullanılan kılıç figürü ise gaddarlığı temsil etmektedir.

Görsel 7. Yeni “Oberon”dan
(Çanakkale Boğazı epizodu)⁷⁸



Yeni bir Hüon koşarak geldi
Halifenin sakalını kopartmak için
Rezia ile birleşen bir kıl – (İlk sahne)
Oberon bu çifte yardım etmedi:
Kendi saçlarını bırakmak zorunda kaldılar
Bu çeteye ne yakıştırdı! (İkinci Sahne)

Görsel 8. Gelibolu⁷⁹



“Tam bir düzen içinde geri çekildik.
(İngiliz haberi)”

Çanakkale Cephesi’ni konu alan yedinci karikatürde Osmanlı’yı temsil eden figür, İngiliz ordusunu tabiri caizse “süpürmektedir.” Bu bağlamda karikatür, İngilizlerin uğradıkları yenilgiyi “geri çekildik” şeklinde yumuşatmalarıyla alay etmektedir. Öte yandan karikatürist büyüklük-küçüklük oyunu üzerinden Osmanlı’nın İngilizler karşısındaki üstünlüğünü vurgulasa da akıllara şu soru gelmektedir: Neden karikatürde Osmanlı bir asker ya da devlet adamı -sözgelimi Enver Paşa ya da dönemin padişahı Mehmed Reşad- figürü ile değil de fes, şalvar ve çarık giymiş, elinde süpürge tutan yaşlı, sade bir vatandaş figürü ile betimlenmiştir? Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, söz konusu figürün kullanımı bizlere Batı’nın “köhne Doğu” algısını net bir biçimde yansıtmaktadır.

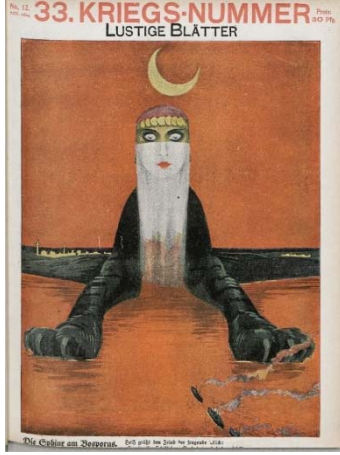
Çanakkale Savaşı üzerine olan sekizinci karikatürde Boğaz’ın üzerinde konumlanmış oldukça büyük bir Sfenks, bir o kadar küçük gözüken savaş gemilerine geçit vermemektedir. Burada karikatürist Osmanlı’yı bir Sfenks olarak metaforlaştırmıştır. Öte yandan arka plandaki cami silüetleriyle bir kez daha dinin Türklerin yaşamındaki dominant rolüne atıf yapılmaktadır. Karikatürün can alıcı noktası ise Sfenks’in baş kısmında peçeli bir kadın yüzünün bulunmasıdır. Yeğenoğlu’nun ifade ettiği üzere peçe, “Batı’nın Doğu’nun gizemlerine nüfuz etme ve öte-

⁷⁸ Kladderadatsch, 31.10.1915.

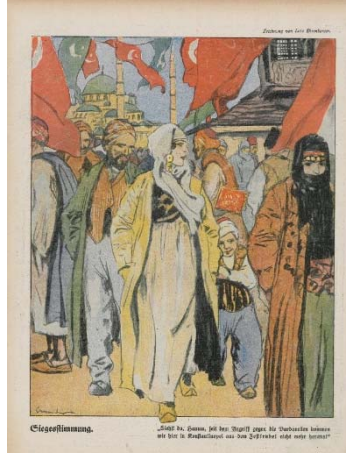
⁷⁹ Simplicissimus, 11.01.1916.

kinin içsellğine erişme fantezilerinin fantazmatik bir biçimde gerçekleştirildiği mecazlardan biridir.”⁸⁰ Bu bakımdan karikatürist peçeyi kullanarak Batı ile Osmanlı arasındaki sınır çizgisini çekmektedir: Karikatüriste göre Osmanlı, bir gizem olarak “ötekidir.”⁸¹

Görsel 9. Boğaz'daki Sfenks⁸²



Görsel 10⁸³



Görsel 11⁸⁴



Lustige Blätter'in "Orient und Occident" (Doğu ve Batı) temalı sayısında yer alan dokuzuncu karikatür Irak Cephesi bağlamında Osmanlı-Almanya ittifakını konu almaktadır. Karikatürde iki Alman askeri ile askerlerin elinden tuttuğu ve Osmanlı'yı temsil eden sarık, cüppe ve şalvar giymiş bir çocuk, açıklamadan anlaşıldığı üzere Bağdat'a gitmek üzere havada ilerlemektedir. Karikatürist, İtilaf Devletlerinin küçümsedikleri ancak sonucunda Almanya ile ittifak yaparak güçlenen Osmanlı'nın, müttefikleriyle birlikte İtilaf Devletlerini yenilgiye uğratacağını vurgulamaktadır.

Karikatür tam anlamıyla Almanya'nın Osmanlı'ya dair algısını açığa vurmaktadır: Osmanlı çağa ayak uyduramamış ve bunu yapabilmek için bir hayli "olgunlaşması gereken" bir ülkedir. Bu noktada Osmanlı'nın "ilerlemesi", yani çağdaşlaşması, Almanya'nın refakatinde gerçekleşecektir. Bir başka deyişle karikatüriste göre Almanya Osmanlı'nın kurtarıcısı, onun rehberidir. Dolayısıyla karikatür Şarkiyatçılık bakımından değerlendirildiğinde, burada açıkça bir hegemonya ilişkisinin yansıtıldığı görülmektedir.

Yine *Lustige Blätter*'in "Orient und Occident" sayısında bulunan "Işık Doğu'dan Yükselir" başlıklı son karikatürde sırasıyla Mekke emiri Şerif Hüseyin, Sultan Mehmed Reşad ve İran şahı Ahmed Şah Kaçar,⁸⁵ ellerinde tuttıkları bildirilerle

⁸⁰ Meyda Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism* Cambridge Cultural Social Studies, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s.39.

⁸¹ *Lustige Blätter* dergisi incelendiğinde, karikatürlerin yanı sıra dergide yer alan resimlerde de Osmanlı kadınının yüzünün alt kısmının örtülü olduğu görülmektedir. Aşağıdaki iki örnekte görüldüğü üzere, peçe yerine yaşmak imgesi kullanılmak suretiyle yine "gizemli" Şark'ın bir parçası olarak "öteki" Osmanlı betimlemesi yapılmaktadır. Bilhassa sağdaki resimde kadının hemen arkasında yer alan ve kadına yan bir şekilde bakmakta olan Alman subay ele alındığında, subayın gördüğü "yabancıya" anlam veremeyişinin ve bu "yabancıya" alışmaya çalışmasının yüz ifadesine yansıtıldığı dikkatlerden kaçmamalıdır.

⁸² *Lustige Blätter*, 1916.

⁸³ *Lustige Blätter*, 1916.

⁸⁴ *Lustige Blätter*, 1916.

⁸⁵ Karikatürün yayımlandığı dönemde hâlihazırda İran şahı Muhammed Ali Şah Kaçar olmasına rağmen karikatürist İran'ı temsilen Muhammed Ali Şah'ın yerine selefi Ahmed Şah Kaçar figürünü kullanmayı tercih

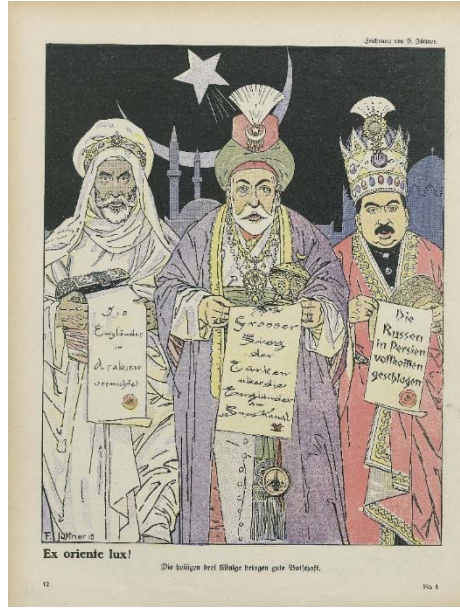
görülmektedir.⁸⁶ “Üç kutsal kral”, Alman halkına İtilaf Devletleri’nin Doğu’da uğradığı bozgunu müjdelemektedirler. Birinci karikatüre paralel olarak, karikatürist burada Mehmed Reşad’ı gerçek giyim kuşamından alakasız bir şekilde resmetmektedir. Sultan kavuğu, kaftanı ve şaşaalı takısıyla 19. yüzyılda ortadan kalan bir tarzı yansıtmaktadır. Dolayısıyla karikatürde bir anlamda Şarkiyatçı bir zihniyetle yaklaşık yüz yıllık bir zaman dilimini kapsayan Türk modernleşme serüveni hiçe sayılarak Osmanlı tabiri caizse “Osmanlılaştırılmaktadır.” Karikatürist açısından Türkler, hiçbir zaman muasırlaşarak Batı seviyesine erişemeyecek olan durağan “ötekidir.”

Görsel 12. Bağdat’a Giderken
(Modernleştirilmiş Bir Masal)⁸⁷



Bir zamanlar, İtilaf Devletleri güçlerinin alçakça şakalar yapmayı amaçladığı belli bir “gık” vardı. Ama sonra “gık”, kendisine yeni “gıklar” buldu ve şimdi hepsi şeytani İtilafı “gıklarıyla” kovacaklar...

Görsel 13. Işık Doğu’dan yükselir!⁸⁸



“Üç Kutsal kral iyi haberler getiriyor.”

Şarkiyatçılığın Batı-Doğu ayrımı kapsamında düşünüldüğünde, incelenen karikatürlerde Türkler açıkça Doğu’nun bir parçası olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla kendisini gerçekliğin bilgisini üretmeye muktedir gören “modern” Almanya’nın çizerleri tarafından “moderniteye” yakışmayan sosyal ve kültürel kalıplarla özdeşleştirilmektedir. Buradan hareketle denilebilir ki söz konusu karikatürler, savaş propagandası yapmanın yanı sıra Alman-Türk dostluğunun neo-kolonyalist temeller üzerinde inşa edildiğinin de ispatı niteliğindedir. Nitekim bu husus bizlere Almanya’nın Osmanlı’yı egemenlik ilişkileri temelinde “ötekileştirdiğini” göstermektedir.

etmiştir.

⁸⁶ Bildirilerde sırasıyla “İngilizler Arabistan’da yok edildi”, “Süveyş Kanalı’nda Türklerin İngilizlere karşı büyük zaferi” ve “Ruslar İran’da tamamen yenildi” yazmaktadır.

⁸⁷ *Lustige Blätter*, 1916.

⁸⁸ *Lustige Blätter*, 1916.

Sonuç

Alman karikatürlerinin ortaya koyduğu “Osmanlı” ve “Türk” imgesi büyük ölçüde Şarkiyatçılık temelinde yükselmektedir. Osmanlı'nın bir dost ve müttefik olduğu doğrudur; ancak bunun ötesinde karikatürlerde Türkler durağan, köhne bir zihniyete sahip, keyif düşkün, hantal, tembel, kurnaz, barbar ve gaddar olarak resmedilmişlerdir. Bu durumu ise Almanya'nın, Weltpolitik adı verilen yayılmacı politikasıyla ilişkilendirmek mümkündür. Daha açık bir ifadeyle yukarıda incelenen karikatürler, Osmanlı'yı “öteki” olarak yansıtarak bir anlamda Almanya'nın Osmanlı üzerindeki hegemonya kurma çabasını açığa vurmaktadırlar.

Almanya II. Wilhelm ile birlikte Bismarck'ın denge politikasının yerine deniz ötesi yayılmacılığı temel alarak Yakın Doğu'ya ilgi gösteren Weltpolitik'i ikame etmiştir. Bu bakımdan 1880'lerle birlikte Almanya, Osmanlı ile dostluk ilişkilerini geliştirerek Osmanlı coğrafyası üzerinde neo-kolonyalist bağlamda nüfuz kurmayı amaç edinmiştir. İşte, yukarıda ele alınan Birinci Dünya Savaşı dönemi Alman karikatürlerinde bunun izlerini net bir biçimde görebilmek mümkündür.

Weltpolitik, elbette Osmanlı'ya dair tüm karikatürlerde olmasa da, azımsanmayacak sayıda karikatürde kendisini Şarkiyatçılık olarak belli etmektedir. Alman çizerler Osmanlı coğrafyasını açıkça Doğu'nun bir parçası olarak kabul etmekte ve Osmanlı'nın sosyal ve kültürel yapısını söylem ve hegemonya biçimi olarak, tabiri caizse “Osmanlılaştırmaktadırlar.” Sonuç olarak denilebilir ki; bu karikatürler dostluğun neo-kolonyalizm bağlamında “öteki” yüzüne işaret etmektedir. Bir başka deyişle Almanların yansıttıkları Türk imgesi üzerinden Osmanlı medeniyeti ile “modern” Batı medeniyeti arasında bir düalizm yaratmaları, bir anlamda Weltpolitik'in Yakın Doğu üzerindeki yayılmacı emellerinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Kaynakça

- Aijaz, Ahmad. *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat: Jameson, Salman Rüşdi, Edward Said*. Çev., Ahmet Fethi, İstanbul: Alan Yayınları, 1995.
- Al-Azm, Sadik Jalal. “Orientalism and Orientalism in reverse”. *Khamsin*, 8 (1981): 5-26.
- Alkan, Necmettin. *İmparatorluğun Son Savaşı: Birinci Dünya Savaşı'na Neden ve Nasıl Girdik?*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2020.
- Alkan, Necmettin. *Karikatürlerle Oryantalizm: Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı*. İstanbul: Selis Kitaplar, 2016.
- Alkan, Necmettin. *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid: Propaganda ve Gerçek Arasında Bir Padişah*, İstanbul: Kronik Kitap, 2022.
- Armaoğlu, Fatih. *19. Yüzyıl Siyasî Tarihi (1789-1914)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1997.
- Ateş, Toktamış. *Siyasal Tarih*. İstanbul İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Binder, Leonard. “Deconstructing Orientalism”. *Islamic Liberalism*, Chigago: The University of Chigago Press, 1988.
- Clifford, James. “On Orientalism”. *The predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

- Engin, Vahdettin. *Bir Devrin Son Sultanı II. Abdülhamid*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2019.
- Findley, Carter V. *Modern Türkiye Tarihi*. Çev., Güneş Ayas, İstanbul: Timaş Yayınları, 2014.
- Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliği*. Çev., Cevat Çapan, İstanbul: e Yayınları, 1979.
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. Çev., Ömer Erduran ve Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014.
- Halliday, Fred. "‘Orientalism’ and Its Critics". *British Journal of Middle Eastern Studies*. 20/2 (1993):145-163.
- Halliday, Fred. *İslam and the Myth of Confrontation: Religion and Politics*. London: I.B. Tauris, 1996.
- Irwin, Robert. *Oryantalistler ve Düşmanları*, Çev., Bahar Tırnakçı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- İnalçık, Halil. *Devlet-i ‘Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar – IV*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Johnson, Isabel Simeral. "Cartoons". *The Public Opinion Quarterly*. 1/3 (1937): 21-44.
- Kaya, Önder. "Avrupa Mizahı ve Osmanlılar". *Roma İmparatorluğu’ndan Hitler Almanyası’na Avrupa Tarihi Üzerine Yazılar*. İstanbul: Kronik Kitap, 2021.
- Kennedy, Paul. *Büyük Güçlerin Yükseliş ve Çöküşleri: 16. Yüzyıldan Günümüze Ekonomik Değişim ve Askeri Çatışmalar*. Çev., Birtane Karanakçı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.
- Koloğlu, Orhan. "Hicaz Demiryolu (1900-1908) Amacı, Finansmanı, Sonucu". *Çağını Yakalayan Osmanlı*. Der., Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 1995: 289-334.
- Kopf, David. "Hermeneutics versus History". *The Journal of Asian Studies*. 39/3 (1980): 495-506.
- Lewis, Bernard. "The Question of Orientalism". *New York Review of Books*. 29/11 (1982): 49-56.
- Lewis, Bernard. *İslam ve Batı*. Çev., Çağdaş Sümer. Ankara: Akılçelen Kitaplar, 2016.
- Mani, Lata ve Ruth Frankenberg. "The Challenge of Orientalism". *Economy and Society*, 14/2 (1985): 174-192.
- Ortaylı, İlber. *Osmanlı İmparatorluğunda Alman Nüfuzu*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1983.
- Pamuk, Şevket. *Osmanlı-Türkiye İktisadî Tarihi 1500-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Richardson, Michael. "Enough Said: Reflections on Orientalism". *Anthropology Today*, 6/4 (1990): 16-19.
- Said, Edward W. *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları*. Çev., Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Sander, Oral. *Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918’e*. İstanbul: İmge Kitabevi, 2007.
- Topuz, Hıfzı. *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1997.
- Turner, Bryan S. "From Orientalism to Global Sociology". *Sociology*, 23/4 (1989): 629-638.


- Varisco, Daniel Martin. *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*. Seattle: University of Washington Press, 2017.
- Warraq, Ibn. *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism*. Buffalo: Prometheus Books, 2010.
- Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards A Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge Cultural Social Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Çev., Yasemin Saner, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.



War of Images: Visual Propaganda Efforts of German and British Governments in Turkey during the Second World War

Görüntülerin Savaşı: Alman ve İngiliz Hükümetlerinin İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'deki Görsel Propaganda Girişimleri

HATİCE SELEN AKÇALI UZUNHASAN*

* Dr. Lect., Boğaziçi University, Atatürk Institute for Modern Turkish History, Bebek, 34342 Istanbul, Turkey, E-mail: selen.akcali@boun.edu.tr
 <https://orcid.org/0000-0003-0243-5289>

Abstract: *The Second World War was not only “the war of bombs and bullets” but also of images and words.¹ Even though Turkey did not enter the war until February 1945, Allied and Axis forces tried to influence the Turkish government and society with propaganda and intelligence campaigns. They used radio, cinema, newsreels, propaganda magazines, posters, and pamphlets to persuade Turkish people. Cinema and magazines, in other terms, moving images and still images – photographs – constituted crucial tools of this propaganda. Trying to stay neutral in the war, the Turkish government fought with the “inappropriate” images through strict censorship. However, despite all the obstacles, both sides of the war found Turkish allies to cooperate in order to transmit their messages.*

Keywords: *Turkey in the Second World War, Visual propaganda, Film propaganda, Propaganda magazines, Media censorship*

Öz: *2. Dünya Savaşı sadece bombaların ve kurşunların değil, aynı zamanda görüntülerin ve kelimelerin de savaşıydı. Türkiye her ne kadar Şubat 1945'e kadar savaşın dışında kalmayı tercih etse de, Müttefik ve Mihver Devletleri Türk Hükümeti'ni ve halkını etkilemek için yoğun bir propaganda ve istihbarat faaliyeti yürüttüler. Müttefik ve Mihver Devletleri bu girişimlerinde insanların anlam dünyalarına ulaşmak ve akıllarını çelmek için radyo, sinema, haber filmi, resimli dergiler, posterler ve el ilanlarından yararlandılar. Sinema ve resimli dergiler, yani diğer bir tanımla, duran – fotoğraf – ve hareket eden görüntüler bu propaganda faaliyetlerinin temelini oluşturdu. Türk Hükümeti bir yandan tarafsız kalmaya çalışırken, diğer yandan da “uygunsuz” bulunduğu görüntülerle mücadele etmek için katı bir sansür uyguladı. Fakat Türk hükümetinin koyduğu tüm engellere rağmen, savaşın iki tarafı da mesajlarını kamuoyuna ulaştırmalarına yardımcı olacak işbirlikçiler bulmayı başardılar.*

Anahtar kelimeler: *2. Dünya Savaşı'nda Türkiye, Görsel propaganda, Film propagandası, Propaganda dergileri, Sansür*

Introduction

The Second World War was not only “the war of bombs and bullets” but also of images and words.² Allied and Axis powers effectively used radio, newsreels, movies, propaganda magazines, posters, and pamphlets to persuade the masses and get

¹ Elliot Aronson and Anthony Pratkanis, *Age of Propaganda: the Everyday Use and Abuse of Persuasion*, New York: W. H. Freeman, 1992, p.166.

² Aronson and Pratkanis, 1992, p.166.

Gönderim 15 Ocak 2022
Düzeltilmiş Gönderim 14 Mart 2022
Kabul 16 Mart 2022

Received 15 January 2022
Received in revised form 14 March 2022
Accepted 16 March 2022

their support. As pointed by the British academic Taylor, the Second World War was a total war in the proper sense of the word; together with radio and cinema, “it was unlikely that any square yard of Britain could remain untouched either by the war or by the news about it.”³

The course of the war directly affected the Turkish government’s attitude and foreign politics vis-à-vis the actors in the war. Selim Deringil notes that World War II politics in Turkey can be seen as inconsistent and unprincipled from the outside.⁴ However, the government’s ultimate objective was to stay outside the war, and it ran its relations with belligerent states meticulously. The single-party government constituted his discourse very carefully and controlled every medium of mass communication.

British and German governments “bombed” Turkish citizens with images and words emphasizing their “fair” and “just” cause and strength. Turkish Government allowed foreign propaganda to some extent, but when necessary, took strict precautions to limit such activities. The administration of martial law maintained the right to prevent the publication and import of newspapers, magazines, and books; close down printing houses; and censor the press, mail, and telegrams. The Law on the Press enacted on June 28, 1938, allowed unprecedented government control over the media.

In Turkey, the Second World War piqued people’s curiosity and worried them. Even though the war directly affected economic and social life, people mainly remained unaware of recent developments concerning the war. The public’s sources of information regarding the war were limited. News stories on the War were communicated to the people after being filtered narrowly by the Turkish Government. Behiç Köksal, who was working in the film industry in that period, says:

Between 1942 and 1943, the Second World War continued with violence. The only news we got was what we listened to on the radio... We did not have more details on the war... People wanted to learn the details of the war...⁵

Under such circumstances, cinema was seen as an excellent medium to satisfy people’s curiosity. As emphasized in the editorial of the May 1942 issue of *Yurt ve Dünya* (Homeland and World) magazine, cinema was “one of the most important mediums that connect us with the outer world.”⁶ As the population was going through a challenging period, forgetting about reality and diving into a world of imagination allowed films to reach people’s inner worlds quickly. Cinema was not just “entertainment”; it also informed and formed people’s opinions. Both the Allied and Axis forces tried to benefit from the allure of this art form. As Senator Nye pointed out in 1941:

...When you go to the movies, you go there to be entertained. You are not figuring on listening to a debate about the war. You settle yourself in your seat with your mind wide open. And then the picture starts—goes to work

³ Philip M. Taylor, *British Propaganda in the Twentieth Century: Selling Democracy*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p.151.

⁴ Selim Deringil, “Hasta Adam’ın Dinç Evlatları,” *Toplumsal Tarih*, 121 (January 2004), p.81.

⁵ İnal Karagözoğlu, *Ankara’da Sinemalar Vardı*, İstanbul: Bileşim Yayınevi, 2004, p.84.

⁶ *Yurt ve Dünya*, 17 (May 1942), p.121.

on you, all done by trained actors, full of drama, cunningly devised, and soft passionate music underscoring it. Before you know where you are, you have actually listened to a speech designed to make you believe that Hitler is going to get you if you don't watch out...⁷

Undoubtedly, art has the purpose of conveying specific political or social messages to manipulate public opinion. Visual arts, especially cinema and photographs, served governments to transmit ideological and political messages. Aside from movies, magazines were an essential medium of propaganda of the period. These magazines mainly were a collage of thousands of images showing the capabilities and strength of the German or British forces and highlighting their military force and human power. As pointed out by Paul Virilio: "There is no war, then, without representation, no sophisticated weaponry, without psychological mystification. Weapons are tools not just for destruction but also for perception."⁸

The following anecdote demonstrates how visual propaganda had become a part of daily life during the war in Turkey:

From 1939 to 1946, they used to hand us *Signal* magazine in every barber-shop. In this magazine, we looked at examples of German war art which struck in our subconscious. Images resembling paintings depicting the enemy's shattered debris, a German tank, a cannon... or a simple sketch showing that Poland was swept away in twenty-five days. In the presence of these biased images, some people believed we should side with the Germans or remembered our failure in the Great War.⁹

Although the propaganda magazines circulated by the Allied and Axis Powers in Turkey did not offer much Turkish content, they provided powerful visual materials to draw people's attention. Since people were quite interested in the war, they did not ignore material offering the actuality of the war.

Before going into the details of the visual propaganda activities conducted in Turkey, it would be helpful to offer an overview of the propaganda organization of German and British governments in Turkey by the outbreak of the war.

Organization of Allied and Axis Propaganda in Turkey

The fact that Turkey was neutral during the war allowed both sides to propagandize in Turkey. While the British propaganda strategy was fine-tuned, gentle, and attentive, the Germans were oppressive towards the Turkish government, exerting their authority to the point of pushing the bounds of diplomacy in some instances.

When the war began, Germany expedited the reorganization of its activities in Turkey. The German News Bureau (DNB) began propaganda and intelligence activities and used newspaper articles and radio broadcasts to influence the Turkish public.¹⁰ Along with DNB, the German Military Intelligence Service and the Intelligence Agency of the SS (SD) were deployed to Istanbul.

⁷ Garth S. Jowett and Victoria O'Donnel, *Propaganda and Persuasion*, California: Sage Publications, 2006, p.113.

⁸ Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, London: Verso, 1989, p.8.

⁹ *Komünizm Propagandası II*, p.4. The booklet is in Turkish. The publication date, the name of the publishing house, and the author are not written on the booklet.

¹⁰ Süleyman Seydi, *1939-1945 Zor Yıllar: 2. Dünya Savaşı'nda Türkiye'de İngiliz-Alman Propaganda ve İstihbarat Savaşı*, Ankara: Asil Yayın Dağıtım, 2006, p.4.

During the war, one indicator of Turkey's strategic significance for Germany was that von Papen, who played a role in Hitler's rise and was the Vice-Chancellor under Hitler, was appointed as ambassador to Ankara. After the Nazis came to power, they initiated a comprehensive reorganization in Turkey.

Near the end of 1942, after the German failures on the Soviet and African fronts, the themes of German propaganda in Turkey began changing. The focus was no longer German victory but the threat that Bolsheviks would decide Turkey's destiny. Glasneck points out that active, fascist propaganda in Turkey between 1940 and 1941 prevented Turkey from fulfilling its obligations to Britain and members of the Balkan Pact. At the same time, it resulted in Turkey being used as the base of propaganda and intelligence in the Near East and Arabia.¹¹

As for Britain, the most crucial objective was to oppose German propaganda. While the Germans were sometimes oppressive or threatening, the British preferred a calm approach through their propaganda activities and fully exploited their contacts and opportunities. The British tried to manufacture a pro-Allied public opinion or prevent public opinion from swinging to the Axis. The British Ministry of Foreign Affairs and the Special Operation Executive (SOE) organized propaganda activities in Turkey. Starting in August 1940, the SOE became operational and developed a vast propaganda and intelligence network in Turkey. The SOE managed whispering campaigns among members of parliament and through employees of the Ottoman Bank.¹²

Signal- Hitler's Wartime Picture Magazine

Signal magazine was produced by the *Wehrmacht* (the Armed Forces of Nazi Germany.) Published fortnightly in as many as twenty languages, *Signal* had "the largest sale of any magazine published in Europe" from 1940 to 1945 with a peak of 2,5 million circulations in 1943.¹³ *Signal* was available in German, English, Italian, French, and Greek in Turkey. The Turkish edition of *Signal* came out in 1941.¹⁴ Before 1941, there were no Turkish summaries or captions in *Signal*; however, pictures were used so effectively that anyone who scanned its pages would be enticed.

Signal was distributed in public spaces where many would have access, like barber-shops. The magazine satisfied the people's curiosity about the war to some extent. Ads for *Signal* appeared in nationalist publications of the period, such as *Çınaraltı* magazine, announcing that interviews and pictures depicting all stages of the war would be in the new issue of *Signal*.¹⁵ A thousand cameramen equipped with the most modern Agfa-Gevaert color cameras worked for the editors of *Signal*.¹⁶ As John Kuroski indicates, color photographs of the Second World War offered "a certain vital sense of the here-and-now" and reminded people that "the subjects captured were real people just like us."¹⁷ The power of the German War industry and the success of its air force were continuously presented on the pages of the

¹¹ Johannes Glasneck, *Türkiye'de Faşist Alman Propagandası*, trans. Arif Gelen, Ankara: Onur Yayınları, 1970, p.48-49.

¹² Seydi, *1939- 1945 Zor Yıllar*, p.6.

¹³ L. Mayer, *Signal: Hitler's Wartime Picture Magazine*, London: Bison Publishing Company, 1976, p.1.

¹⁴ Mayer, *Signal*, p.3.

¹⁵ *Çınaraltı*, 65, December 19, 1942, end cover.

¹⁶ Mayer, *Signal*, p.2.

¹⁷ John Kuroski, "Rarely Seen Color Photos of World War II That Truly Bring History to Life" Accessed on 10 January 2021, <https://allthatsinteresting.com/world-war-2-in-color>.

magazine. Mayer emphasizes that “the image *Signal* hoped to create was that of Germany as the great benefactor of European peoples and civilizations.”¹⁸

In this period, news from *Signal* featured heavily in the Turkish press. In September 1940, the Director General of the Press Sarper¹⁹ notified the Prime Ministry that some even strove to ban the magazine. Sarper openly defined the magazine as “the German propaganda magazine *Signal*.” On September 27, 1940, Reşat Feyzi wrote an article entitled “Secret Poison” in *Son Telgraf* newspaper. Feyzi explained that “this nicely-printed masterpiece of journalism and propaganda was published in Berlin and used to spread Nazi ideas.” He added he saw many people reading *Signal* magazine on the ferry and tram. According to Feyzi, those who followed *Signal* were innocently looking at a nice photo, reading an article on fashion, or enjoying a story. However, they were unknowingly breathing in “the secret poison” between the lines of *Signal*.²⁰

Foto Magazin: The Most Popular Magazine in Turkey Turning into a British Propaganda Magazine

In August 1939’ issue of *Ayın Tarihi*, Abidin Daver was not hiding his sympathy for the British and explaining that during a gathering he attended at Ayaspaşa, he saw the British and Turkish navies anchored “side by side, in line, as though they were parts of the same fleet” and that these navies were the protectors of the peace.²¹

At the beginning of the war, the British were content with the pro-British attitude of the Turkish press. A few months into the war – when Germans began distributing punctilious and visually stimulating newspapers and magazines – the British became worried. Despite wartime monetary and transportation problems, the British decided to procure and sell low-price magazines such as *The Illustrated London* and *The Times* in Turkey. However, it was not easy to transport these magazines due to war conditions.²² Therefore, the British found a practical solution by collaborating with a Turkish publisher.

An unheard-of example of British wartime propaganda in Turkey is *Foto Magazin*, published by Süreyya Bükey, who owned Foto Süreyya, one of Istanbul’s established photography studios. The first issue was published on May 1, 1938. The magazine positioned itself as an art and “tabloid” magazine. Its content was popular rather than political. In the first years of the magazine, authors like Sadri Ertem, Nizamettin Nazif, Selim Sırrı Tarcan, Suad Derviş, Faruk Nafiz Çamlıbel, Cevat Şakir, Nurullah Ataç, and Yahya Kemal coming from a wide array of backgrounds wrote on women, history, health, childcare, sports, cinema, and fashion. Articles were all embellished with vivid photographs taken by *Foto Süreyya*. In January 1939, in an advertisement published in *Cumhuriyet*, *Foto Magazin* identified itself as the most popular magazine in Turkey. It was 90 pages long in a 16.5 by 24-centimeter format and sold for 25 piasters. However, after the issue 24 of 108 pages,

¹⁸ Mayer, *Signal*, p.1.

¹⁹ The Directorate General of the Press was the responsible state body for propaganda during the single-party regime.

²⁰ PRTDSA, CDGT, Box no:232 Folder no:561 Row no:17, p.1-2.

²¹ Abidin Daver, “İngiliz Dostluğu ve Türk Donanması,” *Ayın Tarihi*, 69, Ankara: Basın Genel Direktörlüğü, August 1939, p.82-83.

²² Seydi, *1939- 1945 Zor Yıllar*, p.191-194.

which was published in May 1940, there was a change. The July 1940 issue was only 24 pages in a 24 by 31 centimeters format and sold for ten piasters.

Figure 1. *Foto Magazin*, no. 5, September 1, 1938

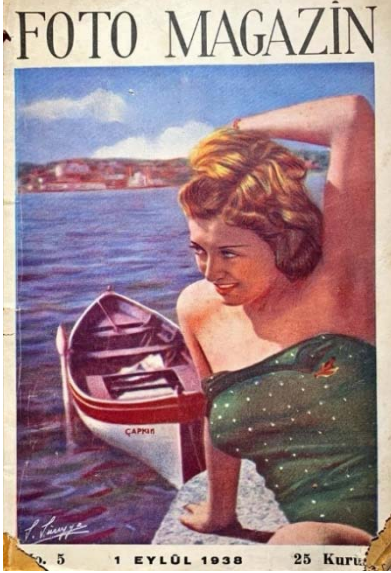
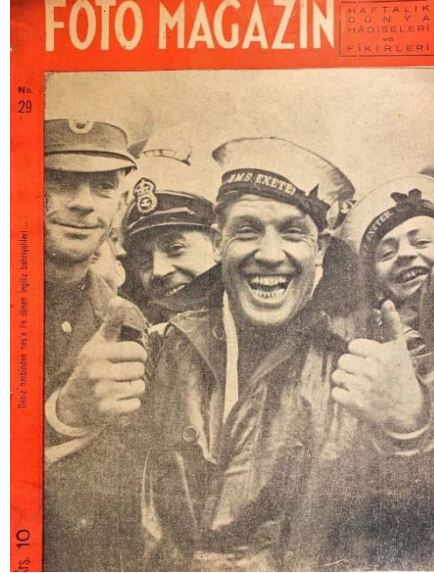


Figure 2. *Foto Magazin*, no. 29, June 9, 1941



This new format was the same as those other propaganda magazines such as *Signal*, *Parade*, *Réalité*. The new ads did not define *Foto Magazin* as a tabloid; it was a magazine that published news and pictures of the war and global realities. The manager was no longer Süreyya Bükey, but R. Kalenderoğlu, and it was not bi-monthly, but weekly. The “most popular magazine in Turkey” thus turned into a British propaganda magazine.

How did one of the most popular magazines of the time turn into a British propaganda magazine? The answer is closely related to the story of the magazine’s owner, Süreyya Bükey. Bükey was born in 1895 in Istanbul and graduated from Galatasaray High School and the *Mekteb-i Mülkiye* (Faculty of Political Science). Bükey had a significant network of school friends, the Republican elite. Cevdet Kerim İncedayı, a notable member of the Republican People’s Party (*Cumhuriyet Halk Partisi*, hereafter RPP.), was a close friend. Bükey preferred business to politics, but benefited from his reliable network. Bükey’s first venture was a slipper factory; additionally, he opened a photography shop in Çiçek Pasajı in 1924. In 1928, Bükey opened Foto Süreyya Photography Studio at 509 İstiklal Avenue, near Tünel Square. From 1936-1938, most of Atatürk’s portraits were shot in the Foto Süreyya studio. Bükey’s son, Orhan Bükey claims that 90 percent of Atatürk portraits in state offices are credited to Foto Süreyya. Appearing on the Foto Süreyya’s window display was almost a certain and immediate forerunner for those who were expected to rise in politics in general, and in the government specifically.²³

According to Orhan Bükey, nobody dared to publish an Allied propaganda magazine in Turkey during the Second World War. The reason for this reservation was to be on the safe side in case of German occupation. However, Süreyya Bükey had the tenacity, connections, and privilege to do it. Foto Süreyya had its own printing

²³ Interview with Orhan Bükey, Son of Süreyya Bükey (Istanbul, February 11, 2016)

house in Cağaloğlu.²⁴ With the outbreak of the war, Süreyya Bükey bargained with the British government to turn the *Foto Magazin* into a periodical of British propaganda. R. Kalenderoğlu, a close friend and business partner of Bükey, became the magazine's owner. In this way, the British secured one of the country's most popular magazines. The magazine's pages were mainly filled with photos of politicians of the Allied forces, the American navy, the British air fleet, imprisoned Axis soldiers, and the British homefront. The Turkish army and Turkish soldiers were also recurring subjects.

Ownership of the magazine shifted to Turan Ramazanoğlu in February 1941 and to Cihat Baban in the second half of 1941,²⁵ both of whom were close to Süreyya Bükey. The magazine's last issue is estimated to have been published in August 1943; its publication was restricted after this date. Turkish authorities had banned the production and circulation of propaganda materials in the Turkish language by foreigners in Turkey by 1941.²⁶ It seems Süreyya Bükey had some privilege and started to publish another periodical called *Ufuk Weekly Political Magazine*, which would last until 1945.²⁷ Süreyya Bükey also printed the French *Realité* magazine in Turkey towards the war's end.

Another British propaganda magazine circulated in Turkey was *Cephe* (Front.)²⁸ Though not indicated on the copyright page, the magazine was a venture of the Foreign Office of the British Government. The first issue was published on January 15, 1943. It was issued until 1947. The magazine was published in Cairo, Britain's second most crucial base after London.

When first distributed, *Cephe* experienced some obstacles. The British pointed out the privileges Germans were enjoying, and with the initiative of Selim Sarper, *Cephe* was allowed to publish with a Turkish name and captions in Turkish. However, this permission did not last long. In September 1943, import of foreign publications in Turkish was banned, upon which *Cephe* continued being published as *Vanguard*.²⁹

As the name suggests, *Cephe* provided news from the British fronts in the Second World War. In the magazine, the war efforts of the United Kingdom, pictures from various fronts, war investments, and women's contributions to the war were conveyed through qualitative and quantitative information. Many photos were captioned in Turkish, which was helpful before the magazine was fully published in Turkish in 1945. Aside from news of the war, reports on Turkey were featured. Institutions such as the People's Houses, Village Institutes, the Karabük Iron and Steel Factory, the Port of Mersin, and the Kayseri Cotton Mill were praised as prominent achievements of the Republic. The magazine highlighted the relation between Britain and Turkey through news stories like the meeting of Churchill and İnönü in Adana and the opening of the new pier of İskenderun Harbour built by

²⁴ Interview with Orhan Bükey, Son of Süreyya Bükey (Istanbul, February 11, 2016)

²⁵ Baban was 30 years old at the time. Later he became the editor-in-chief in *Yeni Sabah* and *Cumhuriyet* newspapers and owner and lead author for *Tasvir* newspaper. In 1946, Baban entered parliament as a member of the DP.

²⁶ Seydi, *1939- 1945 Zor Yıllar*, p.193.

²⁷ Interview with Orhan Bükey, Son of Süreyya Bükey (Istanbul, February 11, 2016).

²⁸ The magazine was published biweekly and consisted of 24 pages.

²⁹ Seydi, *1939- 1945 Zor Yıllar*, p.199.

the United Kingdom Commercial Corporation.³⁰

Film Propaganda: Entertainment or Persuasion?

Trotsky once said that cinema would “take place of religion and vodka.”³¹ Cinema was seen as “the great eye-opener for the masses” and an educational weapon at the beginning of the 20th Century.³² The power of persuasion of the medium was understood quickly after the first public demonstration of the Lumière Brothers on 28 December 1895 in Paris.³³ Cinema was the dominant mass media until the coming of television.³⁴

Despite obstacles related to the imposition of martial law, Allied and Axis powers managed to share films that furthered their causes with the Turkish public. Black-outs affected movie theaters after martial law was declared in Istanbul, Kırklareli, Edirne, Tekirdağ, Dardanelles, and Kocaeli on November 20, 1940. Due to the blackouts, screening hours were changed.³⁵ At this moment, news spread of a film screening on the war. Though there was little information on the film, the Ulus Movie Theater in Ankara was invaded by a flock of curious citizens excited to see the movie. However, the film was a ten-minute newsreel by the French Pathé Film Company, and the audience got angry. The newsreel was insufficient to satisfy their curiosity, and they ransacked the building. The theater owner tried to explain that he was also deceived, but he could not convince the crowd and was forced to return the ticket fees.³⁶

Before the Second World War, the screening of newsreels was a regular practice before screening foreign films in Turkish movie theaters. Many memoirs mention that newsreels under the name of “World News” were screened before foreign films. Newsreels were the “only source of moving-image photographic journalism available in the world until the arrival of the television.”³⁷ Pathé News, Paramount News, The March of Time, Fox Movietone News, and Universal Newsreel were pioneer companies producing newsreel. During the period in question, the newsreels distributed in Turkey mainly were Paramount and Fox. It should be noted that in 1930 there was a quota on foreign films in Turkey; however, educational and scientific films and newsreels were not included.³⁸

Even though newsreels were made to inform the viewer of the events and circumstances of the day, they were the most political of genres. The well-known Soviet documentarian and newsreel director, Dziga Vertov, used newsreels to ensure the continuity of the revolution and mobilize social change for the masses with his realistic cinema approach.³⁹

³⁰ *Cephe*, 21, October 29, 1945, p.3.

³¹ Oliver Thomson, *Easily Led: A History of Propaganda*, United Kingdom: Sutton Publishing, 1999, p.39.

³² Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russian and Nazi Germany*, London: I.B. Tauris, 1998, p.35.

³³ Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality*, London: Continuum, 1999, p.1.

³⁴ Reeves, 1999, p.4.

³⁵ Mustafa Gökmen, *Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi, 1989, p.149.

³⁶ Karagözoğlu, 2004, p.84.

³⁷ Raymond Fielding, *The American Newsreel: A Complete History, 1911-1967*, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011, p.1.

³⁸ Rifat N. Bali, *The Turkish Cinema in the Early Republican Years, US Diplomatic Documents on Turkey*, İstanbul: The Isis Press, 2007, p.30-32.

³⁹ Michael Renoy, “Newsreel: Old and New: Towards an Historical Profile”, *Film Quarterly*, 41/1 (1987), p.21.

The single-party enacted a film censorship statute (bylaw 2/11551) in July 1939, and during the Second World War years, state control over this domain increased. Ten clauses of Article 7 of the Review of Films and Scripts regulation banned the following:⁴⁰

1. All scripts, translations of scripts, and screenings of films that propagandize any country,
2. Demean any race or nation,
3. Offend the sentiments of friendly countries and nations,
4. Propagandize religion,
5. Promote political, economic, or social ideologies that are against the national regime,
6. Are against our general upbringing, morals, and national sentiments,
7. Devalue military honor and dignity and propagandize against the military,
8. Are harmful to the defense and security of the nation,
9. Promote the committing of crimes, or
10. Films that could be used as a propaganda tool against Turkey.

During the sensitive period of the Second World War, the government needed to control the content of films that could be political. This is why foreign films were censored, and further vetting was applied to films that foreigners wished to broadcast in Turkey. A pamphlet entitled *Komünizm Propagandası 2* (Communist Propaganda 2) circulated in this period states that cinema's crucial role in wartime propaganda:

We saw films – supposedly love stories –that showed air force or navy maneuvers from beginning to end during wartime. Given these images, the reasonable spectator left the theater with a particular belief; emotionally, on the other hand, they had either feelings of good faith or hate and anger depending on their partisanship.⁴¹

Fritz Hippler⁴², the German filmmaker at the head of the film department in the Propaganda Ministry of Nazi Germany, points out that: “In cinema, more than in the theatre, the spectator must know whom he should hate and whom he should love.”⁴³ Cinema had the power to engage people's emotions and sensibilities.

Archival documents are full of censorship orders of foreign films at this period. On October 31, 1940, the Minister of Internal Affairs wrote to the Prime Minister and the Minister of Foreign Affairs, informing them that parts of imported English military newsreels would offend the Germans and Italians. Even though the censorship committee edited out the scenes in question, these films were propaganda, and the minister requested permission to ban such films completely. The response of the Prime Minister was affirmative. Even though Turkey was closer to the Allied forces by this point in the war, they did not want to offend Axis forces. Von Papen's

⁴⁰ Turhan Gürkan, “Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles'in Kılıcı: Sansür,” *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara: Kitle Yayıncılık, 2000, p.19-20.

⁴¹ *Komünizm Propagandası II*, p.4. The booklet is in Turkish. The publication date, the name of the publishing house, and the author are not written on the booklet.

⁴² Hippler was the director of one of the most virulent anti-Semitic propaganda films, “the Eternal Jew.” Taylor, *Film Propaganda*, p.174.

⁴³ Taylor, *Film Propaganda*, p.175.

continuous pressure on the Turkish government probably factored into this attitude.⁴⁴ Ankara was cornered when Axis forces advanced to the Balkans in March 1941. After June 1941, foreign films were rigorously censored. New regulations banned films of the war fronts or anything regarding the war.

How to Avoid Film Censorship?

During the Second World War, the RPP collaborated with the British Council⁴⁵ on film matters. The British Council's – established in 1934 – purpose was to offer foreign audiences an alternative “democratic” ideology or *the British way of life* in the era of totalitarian states.⁴⁶ Films suggested by the British Council were sent to the People's Houses upon approval of the General Secretariat of the RPP. The British Council asked to distribute movies on its own, and the General Secretariat allowed them to distribute films as long as it was with the knowledge of the Fifth Bureau.⁴⁷ Hence, in 1943, the British Council organized film screenings in many People's Houses.⁴⁸ Most films were cultural films on technical and social issues that did not contain any political message. For instance, B. Lükas, representative of the British Council in Ankara, screened *London Zoo*, *The King of Cotton*, *Healthy People*, *How A Phone Works*, and *Resin* films in People's Houses.⁴⁹

During the shortage of films, Lale Film, a private film company owned by Cemil Filmer, thought that showing military propaganda films of the British Consulate would be a stopgap. The consulate was keen to screen these films. Lale Film chose films and showed them at its theater.⁵⁰ This vexed the Germans who warned Filmer with the direct “greetings” of von Papen. Filmer informed the Germans that it had screened these films for commercial – not propaganda – purposes and asked the German consulate to send its films if they had any. He promised to screen films he deemed appropriate. However, the Germans distrusted Filmer and rented the Ar Film Theater to screen the German propaganda films.⁵¹

As for Germany's efforts, Ambassador von Papen hosted film screenings at the embassy and German clubs and screened *Sieg im Westen* (Victory in the West), the famous propaganda film that depicted the German “war machine.”⁵² A report prepared by the British on the propaganda activities of Germans in Turkey, dated 1942, claims that Necip Erses from *Ses* Movie Theater, *Şark* Movie Theater, *Çemberlitaş* Movie Theater, City Theater, and Sami Konay are among individuals and institutions cooperating with the Germans. *Ses Film* was, in fact, the representative of the German *Universum Film AG*⁵³ (UFA) production company.⁵⁴ Lüks and *Ses*

⁴⁴ PRTDSA, CDGT, Box no:235, Folder no:584, Row no:15, p.1-2.

⁴⁵ Prior to the War, in March 1938, the British Council had suggested a list of sound films to publicize Britain to Turkish citizens better and thus reinforce cultural relations between two countries. PRTDSA, CRPP, Box no:1208 Folder no:8 Row no:1 p.64.

⁴⁶ Taylor, *British Propaganda*, p.77.

⁴⁷ Fifth Bureau was the responsible office for film propaganda under the General Administrative Council of the RPP by 1937.

⁴⁸ PRTDSA, CRPP, Box no:212 Folder no:25 Row no:2 p.29-34.

⁴⁹ PRTDSA, CRPP, Box no:1208 Folder no:10 Row no:3 p.11.

⁵⁰ Cemil Filmer, *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*, İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlançılık, 1984, p.179.

⁵¹ Filmer, *Hatıralar*, p.180.

⁵² Glasneck, *Türkiye'de Faşist*, p.29.

⁵³ The UFA was founded in 1917 and became one of the most important supporters of National Socialist propaganda after 1933.

⁵⁴ Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları, 1991, p.26.

Movie Theaters, located in Istanbul, only showed German Films.⁵⁵

Both Allied and Axis powers considered the People's Houses an efficient channel for reaching the Turkish people. On December 16, 1942, a letter sent by H. Türkmen, Undersecretary General of the RPP, to the Eminönü People's House demonstrated the sensibilities regarding the inspection of films during the Second World War. Türkmen had heard that three films, *The Secret of Life*, *The History of Microscope*, and *Berlin Olympics*, were screened at the Eminönü People's House on November 1. He was intrigued as to where the People's House had procured these films and requested an immediate explanation concerning the source of these films. The president of the People's House bragged that they procured these films from Dr. Feridun Frik, the Istanbul representative of Bayer Pharmaceuticals, upon request of medical students. The films were screened following a conference in which students and professors participated. He emphasized that the movies did not contain any malice; the event was worthwhile, and everyone was happy. He added that it was beneficial to screen such culture films to citizens, university students, and schools and that they were planning to organize "culture days" to do so.⁵⁶

What he meant by culture films are educational films. The movie "Berlin Olympics," which was screened along with the other films, was a newsreel on the 1936 Berlin Olympics. Considering that the 1936 Olympics was a pageant of Nazi propaganda, this newsreel was purposefully incorporated into the mix of health-related educational films. Interestingly, in this period, the Bayer company was strongly associated with the Nazis in the Turkish government. Bayer coordinated the advertisements of German companies published in Turkish newspapers, deciding how many ads would be given to which newspapers. Bayer's representative in Turkey, Widmann, allegedly threatened Zekeriya Sertel from *Tan* newspaper to stop advertising as long as the newspaper continued publishing articles against German interests.⁵⁷ Bayer presumably communicated with Nazi authorities on propaganda, and the company's endeavor to screen these films were fueled by Nazi propaganda.

The Eminönü People's House continued causing "incidents." A week later, Türkmen read in *Cumhuriyet* newspaper that a film on soccer was screened at Eminönü People's House. He immediately wrote to the president and asked where and with whose assistance they had procured this film. The president of the People's House clarified that they had acquired the film from the British Council. Türkmen's reply was decisive: films not covered by Article 51 Article of the Regulation on People's Houses may not be screened unless the General Secretariat has sent an official notification to do so. The General Secretariat must first inspect films screened at the People's Houses. If approved, the General Secretariat of the RPP would distribute these to the People's Houses.⁵⁸

In April 1943, the General Secretariat of the RPP sent a letter to the presidents of People's Houses to warn them against foreign films. The letter stated that films were powerful and efficient instruments of propaganda and reminded them that applications to screen films should be directed to the party.⁵⁹

⁵⁵ Ali Özuyar, "Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar," *Kebikeç*, 27, 2009, p.300.

⁵⁶ PRTDSA, CRPP, Box no:1208, Folder no:8, Row no:1, p.68.

⁵⁷ Seydi, *1939- 1945 Zor Yıllar*, p.53.

⁵⁸ PRTDSA, CRPP, Box no:1208, Folder no:8, Row no:1, p.57.

⁵⁹ PRTDSA, CRPP, Box no:1214, Folder no:32, Row no:1, p.12.

Bayer contacted other People's Houses, as well, for film screenings. In June 1943, the Edirne People's House asked the approval of the General Secretariat of the RPP to screen scientific films provided by Bayer. The General Secretariat allowed the screening of twenty scientific, educational, and amateur films, including *Dental Malformations*, *Fighting Pain*, *The First Medical Plane in Turkey*, and *The Eleventh Berlin Olympics in 1936*.⁶⁰ Bayer's representative in Turkey, *Widmann ve Şeriki* Company, directly contacted the General Secretariat of the RPP and kept it apprised of upcoming films via booklets.⁶¹

On July 5, 1944, a letter sent from the Fifth Bureau to Eighth Bureau noted that various missionary organizations and companies were applying to the People's Houses to screen cultural films. For example, Ses Film Company had sent cultural films to the People's Houses in Eminönü, Kadıköy, Samsun, Zonguldak, and Edirne without the preliminary inspection of the party. Ses Film also wished to distribute fifty-one dubbed films, made by UFA, to the People's Houses. The letter emphasized that though on April 16, 1943, it was announced that no film would be screened in People's Houses unless first inspected by the General Secretariat of the RPP. However, this rule was not strictly enforced.⁶² The People's Houses were eager to screen films procured from outside sources because while they had theaters and projectors, they did not have films to screen.

In February 1944, the General Secretariat of the RPP wrote to all presidents of People's Houses, ordering them to reject all applications to screen films from outside sources.⁶³ The same issue resurfaced in September 1944, almost a year before the war's end. At a joint meeting of the centers responsible for cinema supervision, it was decided that "foreign actuality films and feature films on war could be screened if they were not propaganda films against "our national unity" and were in accord with "our" ethical, social, economic, and political principles."⁶⁴ Turkey's allegiances were clear near the end of the war, and British films on war could then be screened in movie theaters.

Conclusion

The advent of the bomber had dramatically changed the impact of the Second World War on people and cities. The bombing was not only physical; people were bombed with images, slogans, ideologies, and utopias. In this total war, both sides of the war used still and moving images to offer "ideal" imaginaries. These imaginaries aimed to show mighty Britain or Germany equipped with the most modern and technological equipment of the age.

The "peace at home, peace in the World" policy that the Turkish governments had pursued since 1923 continued through the Second World War. The Turkish government tried diligently to protect the balance between the two belligerent camps with no margin of error. This attitude is sometimes described as fickle. For instance, Turkey sold chrome to Germany until May 1944. But, on the other hand, the Turkish government was trying to negotiate in Yenice with the allied states to enter the War on their side in 1943.

⁶⁰ PRTDSA, CRPP, Box no:1213, Folder no:29, Row no:1, p.47-48.

⁶¹ PRTDSA, CRPP, Box no:1212, Folder no:25, Row no:2, p.28.

⁶² PRTDSA, CRPP, Box no:1214, Folder no:32, Row no:1, p.10- 11.

⁶³ PRTDSA, CRPP, Box no:1213, Folder no:28, Row no:1, p.56.

⁶⁴ PRTDSA, CDGT, Box no:86, Folder no:371, Row no:9, p.1.

The main concern of the ruling class was actually to preserve the existing status quo. The years of the Second World War also coincide with the years of the nation-state building process of the single-party government. The single-party government had its own moral, social, and cultural “sensitivities.” Therefore, it did not allow the circulation of any image or message by the warring states which were opposing to its discourse.

However, despite all the obstacles, both sides of the war found Turkish allies to cooperate. Behind this cooperation, there were two main reasons: ideological closeness and practical needs. When no one dared to publish a propaganda magazine for foreigners, a businessman, Süreyya Bükey, who had organic relations with the state, dared to do this work. Possibly benefiting from the pro-Allied stance of Selim Sarper, Bükey turned the country's most famous magazine into a British propaganda magazine in one night. Bükey had the tenacity, connections, and privilege to do it.

As for the practical needs, the war affected the procurement of foreign films negatively. Film companies that usually imported films from France and Germany had problems finding films. The best example of film shortage was People's Houses. People's Houses had a theater, a film machine, and an audience but no films to show. Regardless of its content, quality, and origin, Bayer's biased film supply offer was irreversibly attractive for them. The state's tendency to control and censor any medium of mass communication was realistic to a certain extent. Both the British and the Germans found ways to transmit their messages to the Turkish public by the most attractive means of the time: cinema and photographs.

References

- Aronson, Elliot and Anthony Pratkanis. *Age of Propaganda: the Everyday Use and Abuse of Persuasion*. New York: W. H. Freeman, 1992.
- Bali, Rıfat N. *The Turkish Cinema in the Early Republican Years, US Diplomatic Documents on Turkey*. Istanbul: The Isis Press, 2007.
- Cephe*, 21, October 29, 1945.
- Çınaraltı*, 65, 19 December 1942.
- Daver, Abidin. “İngiliz Dostluğu ve Türk Donanması”. *Ayın Tarihi*. 69. Ankara: Basın Genel Direktörlüğü, A.ugust 1939.
- Deringil, Selim. “Hasta Adam'ın Dinç Evlatları”. *Toplumsal Tarih*. 121 (January 2004).
- Fielding, Raymond. *The American Newsreel: A Complete History, 1911-1967*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- Filmer, Cemil. *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*. Istanbul: Emek Matbaacılık ve İlançılık, 1984.
- Glasneck, Johannes. *Türkiye’de Faşist Alman Propagandası*. Trans. Arif Gelen, Ankara: Onur Yayınları, 1970.
- Gökmen, Mustafa. *Başlangıçtan 1950’ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. Istanbul: Denetim Ajans Basımevi, 1989.
- Gürkan, Turhan. “Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles’in Kılıcı: Sansür,” *Türk Sinemasında Sansür*. Ankara: Kitle Yayıncılık, 2000.
- Interview with Orhan Bükey, Son of Süreyya Bükey (Istanbul, February 11, 2016).

- Jowett, Garth S. and Victoria O'Donnel. *Propaganda and Persuasion*. California: Sage Publications, 2006.
- Karagözoğlu, İnal. *Ankara'da Sinemalar Vardı*. Istanbul: Bileşim Yayınevi, 2004.
- Komünizm Propagandası II*. (n.d).
- Kuroski, John. "Rarely Seen Color Photos of World War II That Truly Bring History to Life" Accessed on 10 January 2021, <https://allthatsinteresting.com/world-war-2-in-color>.
- Law 4475 on the organization, duties, and officials of the Directorate General of the Press*, Fourth Section- Miscellaneous Decrees.
- Mayer, S. L. *Signal: Hitler's Wartime Picture Magazine*. London: Bison Publishing Company, 1976.
- Özön, Nijat. "Sansürden Kesitler," *Türk Sinemasında Sansür*. Ankara: Kitle Yayıncılık, 2000.
- Özuyar, Ali. "Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar," *Kebikeç*, 27, 2009.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 030 10) of Directorate General of Transactions (*Başbakanlık Muamelât Genel Müdürlüğü Evrakı Kataloğu*, CDGT), Box no: 86, Folder no: 371, Row no: 9.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 030 10) of Directorate General of Transactions (*Başbakanlık Muamelât Genel Müdürlüğü Evrakı Kataloğu*, CDGT), Box no: 232, Folder no: 561, Row no: 17.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 030 10) of Directorate General of Transactions (*Başbakanlık Muamelât Genel Müdürlüğü Evrakı Kataloğu*, CDGT), Box no: 235, Folder no: 584, Row no: 15.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP),
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP), Box no: 9, Folder no: 49, Row no: 6.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP), Box no: 1208, Folder no: 8, Row no: 1.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP), Box no: 1208, Folder no: 10, Row no: 3.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP), Box no: 1212, Folder no: 25, Row no: 2.
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP), Box no: 1213 Folder no: 28 Row no: 1
- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP), Box no: 1213, Folder no: 29, Row no: 1.

- Presidency of Republic of Turkey Directorate of State Archives (PRTDSA), Catalogue (Cat. no: 490 01) of Republican People's Party (*Cumhuriyet Halk Partisi Evrakı Kataloğu*, CRPP), Box no: 1214, Folder no: 32, Row no: 1.
- Reeves, Nicholas. *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality*. London: Continuum, 1999.
- Renoy, Michael. "Newsreel: Old and New. Towards an Historical Profile". *Film Quarterly*. 41/1 (1987).
- Schneider, Florian. "Rewriting Memory". *Politics of Memory: Documentary and Culture*. Ed. Marco Scotini and Elisabetta Galasso. Berlin: Archive Books, 2017.
- Scognamillo, Giovanni. *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Istanbul: Metis Yayınları, 1991.
- Seydi, Süleyman. *1939-1945 Zor Yıllar: 2. Dünya Savaşı'nda Türkiye'de İngiliz-Alman Propaganda ve İstihbarat Savaşı*, Ankara: Asil Yayın Dağıtım, 2006.
- Taylor, Philip M. *British Propaganda in the Twentieth Century: Selling Democracy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Taylor, Richard. *Film Propaganda: Soviet Russian and Nazi Germany*. London: I.B. Tauris, 1998.
- Thomson, Oliver. *Easily Led: A History of Propaganda*. United Kingdom: Sutton Publishing, 1999.
- Virilio, Paul. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso, 1989.
- Yurt ve Dünya*. 17, May 1942.




Edebiyat, Dönem ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Kuyucaklı Yusuf'a Yöneltilen Eleştirel Bakışlar

Critical Approaches on Kuyucaklı Yusuf in the Context of Relationship Between Literature, Period and Politics

BETÜL MUTLU*

*Assoc. Prof., Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature, İncivez/Zonguldak, Turkey, E-mail: betul.mutlu@beun.edu.tr

 Orcid ID: <http://orcid.org/00000-0003-0520-2640>

Öz: Okur merkezli kuramlardan biri olan alımlama estetiğine göre, edebî eserler yazıldıkları dönemlerin tarihi ve sosyal bağlamının ürünü olmakla birlikte daha sonraki dönemlerde değişen yeni bağlamlar çerçevesinde okur nezdinde anlam üretmeyi sürdürürler. Bu yaklaşımın temsilcilerinden Hans Robert Jaus's'a göre eserin anlamı eser-okur etkileşimi kapsamında, zaman içinde yani tarihsel süreçte farklı şekillerde alımlanır. Okurun içinde bulunduğu tarihsel sürecin toplumsal, kültürel ve ideolojik koşulları değiştikçe, edebî eserin alımlanışında da değişiklikler gündeme gelir. Bu makalede Kuyucaklı Yusuf (1937) hakkında farklı dönemlerde kaleme alınan eleştiri yazıları, Jaus'un düşüncelerinden yola çıkılarak ait oldukları dönemlerin tarihsel, siyasi ve edebî bağlamları çerçevesinde incelendikten sonra roman hakkında zamanla değişip dönüşen algılar tespit edilmeye çalışılmıştır. Roman ilk yayımlandığı yıllarda Anadolu gerçekliğini ele alışı içerdiği güçlü gözlemler olumlu; karakterlerin idealize edilişi açısından ise olumsuz yönde eleştirilmiştir. 1960'lı yıllardan sonra ise roman hakkında kaleme alınana yazılarda dönemin değişen siyasi yapısına koşut olarak eleştirel bakış açısının çeşitlendiği; realizm-romantizm birlikteliği/tutarsızlığının yanı sıra toplumcu gerçekçi yönelimin de irdelendiği görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Sabahattin Ali, Kuyucaklı Yusuf, Eleştiri, Eser-okur etkileşimi, Alımlama estetiği

Abstract: According to reception aesthetic which is one of the reader-centered theories, literary works continue to create meaning in the eye of the readers within the frame of new contexts changing at the following periods as well as being the product of historical and social context at their period. As for Hans Robert Jaus, the meaning of a work is received in various ways in time, in other words, through the historical period within the context of work and reader interaction. While the social, cultural, and ideological circumstances of historical period of the readers are changing, some changes in the reception of a literary work also come up. In this article, critical reviews that were written on Kuyucaklı Yusuf (1937) at different periods were analyzed within the frame of literary, historical and political qualities of their periods based on Jaus's ideas. After that, it was aimed to identify the perceptions which changed and evolved about the novel in time. The novel was criticized in a positive light as it talked about real life in Anatolia in those years and it had powerful observation skills, and in a negative way as it idealized the characters. After 60s, it is seen that socialist realistic side of the novel was brought up as well as realism-romantism association/incoherence in the novel.

Keywords: Sabahattin Ali, Kuyucaklı Yusuf, Critic, Text-readerinteraction, Perception aesthetic

Gönderim 7 Ocak 2022
Düzeltilmiş Gönderim 18 Şubat 2022
Kabul 16 Mart 2022

Received 7 January 2022
Received in revised form 18 February 2022
Accepted 16 March 2022

Giriş

Edebiyat kuramlarında metni çözümleme yolunda yazar, metin ve okur odaklı olmak üzere üç temel perspektiften hareket edilir. Yazarı merkeze alan kuramlarda yazarın yaşamöyküsünün yanı sıra dünya görüşü, sanat anlayışı ve ürettiği metnin ait olduğu tarihsel sürecin koşulları göz önüne alınır. Metin merkezli kuramlarda kapalı bir dizge olarak kabul edilen metni yorumlamaya yardımcı olacak çeşitli yaklaşımlar gündeme gelse de asolan her koşulda metindir. Okur merkezli kuramlarda ise anlamın metnin içinde doğrudan yer almadığı; okuma sürecinde eser-okur etkileşimiyle okur odaklı olarak ortaya çıktığı kabulünden hareket edilir.

Okur merkezli kuramlardan biri olan alımlama estetiğine çerçevesinde, edebî eserler yazıldıkları dönemlerin tarihi ve sosyal bağlamının ürünü olmakla birlikte daha sonraki dönemlerde de değişen bağlamlar çerçevesinde okur nezdinde anlam üretmeyi sürdürürler. Umberto Eco'ya göre, bir sanat yapıtı biricikliği çerçevesinde dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda da özgünlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır. Böylece bir yapıtın her algılanışı onun hem bir yorumu hem de performansıdır, çünkü yapıt her algılanışında yeni bir perspektife kavuşur.¹ Bu yaklaşımın metni alımlamadaki odak noktası, metin-okur ilişkisidir. Okur, metin ile etkileşime girer ve metni algımlarken metnin yönlendirmesi dışında, kendi hazır bulunuşluğundan ve dönemin düşünsel yapısını oluşturan koşullardan hareket eder. Alımlama estetiğinin temsilcilerinden Hans Robert Jauss'a göre eserin anlamı eser ve okur etkileşimi kapsamında zaman içinde yani tarihsel süreçte alımlanır. Okurun içinde bulunduğu tarihsel sürecin toplumsal, kültürel ve ideolojik koşulları değiştikçe, edebî eserin alımlanışında da değişiklikler olur.² Alımlanışın değişimi eserin anlamının da belli bir ölçüde değişimini getirebilir. "Belli bir dönemdeki okur, yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel koşullarının belirlediği bir çerçeveden bakar esere. Daha kesin olarak söylemek gerekirse okurun bir "beklentiler ufku" ya da "beklentiler yelpazesi" vardır."³

Beklentiler ufku okurun eseri anlamlandırmasına referans noktası olabilecek kendi dönemine ilişkin dilsel, sosyal ve kültürel ön beklentileridir. Bu durumda her dönemin beklentiler ufku farklı olacağı için eserin anlamının da az ya da çok dönemden döneme değişebileceği söylenebilir. Seçkin okurlar olan eleştirmenler de eserleri dönemlerinin siyasi, sosyal ve kültürel koşullarının yanı sıra dönemin hâkim edebiyat anlayışı çerçevesinde değerlendirirler. Jauss'a göre, eleştirmenin yapacağı ilk iş eserin ait olduğu dönemin meydana getirdiği beklentiler yelpazesini belirlemektir. Ancak o zaman farklı dönemlerde okurların bir esere gösterebileceği değişik tepkileri anlayabiliriz.⁴

Makalede bu yaklaşımdan hareketle gerçekçi gözlemleri, ayrıntı zenginliği, idealizm/ romantizm ve gerçekçilik ekseninde yapılandırılan sosyal ve bireysel çatışmalarıyla başarılı bir roman olarak hem kendi döneminde hem de ilerleyen yıllarda adından söz ettiren *Kuyucaklı Yusuf*'un birbirini izleyen farklı tarihsel süreçlerde eleştirmenlerin gözünde kazandığı farklı anlamlar belirlenmeye çalışılacaktır.

¹ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev., Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, 2001, s.10.

² Mehmet Rifat, *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s.48.

³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim, 2014, s.246.

⁴ Akt. Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s.246-247.

Öncü Bir Roman Olarak *Kuyucaklı Yusuf*

1937’de yayımlanan *Kuyucaklı Yusuf*, bu tarihe kadar daha çok *Değirmen* (1935) ve *Kağrı* (1936) adlı öykü kitaplarıyla öne çıkan Sabahattin Ali (1907-1948)’nin ilk romanıdır. Yazar, eseri önce 1932’de Konya’da yerel bir gazete olan *Yeni Anadolu*’da tefrika olarak yayımlamaya başlamışsa da ücret anlaşmazlığı nedeniyle tefrika yarım kalır. Roman 1936’nın Mart ayında *Projector* dergisinde tekrar yayımlanmaya başlanmış ancak kısa bir süre içinde bu kez de dergi kapanmıştır. En sonunda 9 Kasım 1936- 21 Ocak 1937 tarihleri arasında *Tan* gazetesinde tefrika edilen roman, nihayet tefrikanın bitiminde kitap olarak basılabilmektedir.

Romanda 1903-1905 yılı dolaylarında o dönemlerde Aydın’ın Nazilli kasabasına bağlı Kuyucak köyünde ve Edremit kasabasında geçen olaylar anlatılır. Romanın merkezi kişisi Yusuf, namus meselesi yüzünden karısı dahil pek çok kişiyi vurduktan sonra atını dağlara doğru sürüp gider. Samimi, canlı bir kasaba hayatının anlatıldığı romanın gerçekçiliği aslında gerçek bir olaya dayanmasından da güç almaktadır. Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*’la Aydın Cezaevi’nde bulunduğu 1931 yılında tanışmış ve hikâyesini onun gerçek adıyla kayda geçirmiştir. Hikâye öylesine gerçeklere bağlıdır ki Konur Ertop’un belirttiğine göre, roman tefrika edilirken olayların yaşandığı bölgede tedirginlik yaratmıştır.⁵

Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*’u aslında üç cilt olarak tasarlamıştır. *Çineli Kübra* adını alacak ikinci ciltte dağa çıkan Yusuf’un eşkıyalık hayatı ele alınacak, bir kahraman eşkıya tipi yaratılacaktır. Üçüncü ciltte ise Cevdet Kudret’e göre, dağdan inen Yusuf’un göçebe yürükler arasına katılışı⁶; Pertev Naili Boratav’a göre ise Ankara’ya göçen kahramanlar aracılığıyla Ankara’nın toplum yaşamının anlatılması düşünülmüştür⁷. Ne yazık ki yazarın bu konuda bir beyanatı olmadığı için diğer ciltlerin nasıl olabileceği konusunda bu aktarımların dışında bir fikir sahibi olamaz pek mümkün görünmemektedir.

Yaşanan talihsizliklere rağmen okuyucuya geç de olsa ulaşan *Kuyucaklı Yusuf*’un 1950’li yıllarda bir çığır halini alacak olan Köy Romancılığı için öncü bir roman olduğu söylenebilir. Berna Moran *Kuyucaklı Yusuf*’un “toplumsal yapıyı, ezilen halk ya da köylü sınıfının durumunu ele alan romanların ilk örneği” olduğu görüşündedir. Ona göre, Türk romanında daha önce ele alınmamış bir biçimde bürokrasi ve eşrafla ezilen halk arasındaki çatışmanın ana sorunsal olarak irdelendiği *Kuyucaklı Yusuf*, bu yönüyle yazarını Orhan Kemal’in, Yaşar Kemal’in ve Anadolu romancılarının öncüsü yapar.⁸ 1950’li yıllardan sonra Türk köylüsünün içinde bulunduğu durumu gerçekçi ve idealist bir biçimde anlatmayı önceleyen Köy Romanı yazarlarının bir bölümü de kendilerini bu yolda etkileyen iki ismi öne çıkarırlar: *Yaban*’la Yakup Kadri Karaosmanoğlu; hikayeleriyle ve *Kuyucaklı Yusuf*’uyla Sabahattin Ali.⁹ 1932’de yayımlanan *Yaban* ve yine 1932’de tefrika edilmeye başlanan *Kuyucaklı Yusuf* köy yaşamına ve köylüye ilişkin içerdiği zengin malzeme ile bu alanda öne çıkarlar. *Yaban*’da bir yandan köylünün içinde bulunduğu sefalet ayrıntılarıyla anlatılırken bir yandan da Türk aydınınının bu durumu önleme konu-

⁵ Konur Ertop, “Gerçekçi Edebiyatın Bir Temel Taşı: *Kuyucaklı Yusuf*”, *Bütün Dünya*, Ocak, (2003), s.63.

⁶ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990, s.663.

⁷ Filiz Ali, Atilla Özkırımlı ve Sevgül Sönmez, *Sabahattin Ali (Anılar, İncelemeler, Eleştiriler)*, İstanbul: YKY, 2014, s.89.

⁸ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İstanbul: İletişim, 1990, s.17-18.

⁹ Fakir Baykurt vd., *Beş Romancı Köy Romanı Üzerine Tartışıyor*, İstanbul: Düşün Yayınevi, 1960.

sundaki yetersizliğinin özeleştirisi yapılıır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta ise bir köy delikanlısının uyum sağlayamadığı kasabaya ve kasaba yaşantısına ilişkin ayrıkısı varoluş çabaları çerçevesinde köy/doğa insanının duruşu yüceltilir.

1937-1965 Yılları Arasında *Kuyucaklı Yusuf*

Kuyucaklı Yusuf Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun on dördüncü yılında yayımlanmıştır. Bu dönem savaş sonrası kurtuluş coşkusuyla yeni bir devletin kuruluş çalışmalarının gerektirdiği görev ve sorumluluk bilincinin bireşiminden oluşan özgün bir süreçtir. Dönemin yeni edebiyatını yaratma amacındaki sanatçıları, “millî edebiyat, milliyetçi edebiyat, halkçı edebiyat, cemiyetçi edebiyat” gibi kavramları dönemin heyecanlı havası içinde içinde tartışmış; tarihsel bir döneme tanıklık eden yazarların bir bölümü bağlanımlı bir edebiyat düşüncesini benimsemiştir. “Dönemin yenilikçi ve idealist eleştirmenleri de bu anlayışa koşut olarak bir romanı ya da öyküyü Anadolu’yu ve Anadolu insanını ne kadar gerçekçi anlatırsa o derecede olumlu yönde eleştirirler. Örneğin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ını eleştiren kimi yazarlar, eseri inkılâp edebiyatının somutlaşmış şekli olarak görüp övgüler yağdırırken, kimisi de Anadolu'nun ve Anadolu insanının hep olumsuz yönleriyle ele alınışını beğenmez, yazarı Türk köylüsünü hâkir görmekle suçlar.”¹⁰ *Kuyucaklı Yusuf* ise bu süreçte “Anadolu romanı”, “millî roman”, “memleket romanı” gibi nitelendirmelerle ön plana çıkarılır.¹¹

Yücel dergisinde yayımlanan M.M.K. (Muhtar Körükçü) (1915-1985) imzalı yazıda, *Kuyucaklı Yusuf* “memlekette edebiyat olmadığı” ya da “edebiyatımızda memleket olmadığı” şeklinde iddialar ileri sürenlere ve “yeni nesli kısırlıkla suçlayanlara” karşı ortaya konmuş büyük bir başarı örneği olarak sunulur. Romanın konusunu ve tiplerini Anadolu gerçeğine ve Anadolu insanına uygunluğu açısından ele alıp irdeleyen yazar, hem konuyu hem de tipleri başarılı bulur:

Kuyucaklı Yusuf kelimenin tam manasıyla millî bir romandır. Orda bizim memleketimizde geçen bizim âdetlerimizi, bizim ananelerimizi, bizim hayat görüşümüzü anlatan bir hikâye okuyoruz. Yusuf, Şahinde, Muazzez, Salahattin, Şakir hepsi tam bizindir, bizim tipimizdir. Oradaki köy ve kasaba hayatını Anadolulu olan herkes bilir ve onu okuyan her Anadolulu romanda kendi köyünü kendi kasabasını bulur. Mevzu pek o kadar derin ve girift değildir. Basit bir mevzu. Fakat o mevzunun teferruatı, yapılışı, anlatılışı eserin kıymetini teşkil ediyor.¹²

Körükçü'ye göre Anadolu'yu köy gerçeğiyle, gelenek ve hayat görüşümüzle, yerel tipleriyle, sorunlarıyla anlatan bu roman, tam anlamıyla “millî romanımızın başlangıcı” olarak gösterebilir.

Gavsi Halit Ozansoy (1917-1970) *Servetifünun Uyanış* dergisinde art arda yayımladığı üç yazısında *Kuyucaklı Yusuf* u geniş bir çerçevede eleştirir. “Kuyucaklı Yusuf”, başlıklı ilk yazısında edebiyat çevrelerinde pek bilinmeyen ancak yeni neslin en gerçekçi öykücüsü olduğunu düşündüğü Sabahattin Ali'yi yeni okurlara tanıtır. Ona göre Sabahattin Ali, “dejenere bir çevrenin yapmacık duygularını anlatan, toy

¹⁰ Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, Ankara: MEB Yayınları, 2003, s.215.

¹¹ *Kuyucaklı Yusuf* un *Tan* gazetesindeki tefrikasının dönemin edebiyat dünyasının hâkim yaklaşımını yansıtabilecek şekilde “Memleket Romanı” alt başlığıyla yapılması ve “Tercüme adapte değil yüzde yüz memleket romanı” vurgusuyla duyurulması dikkat çekmektedir.

¹² M. M.K, “Kuyucaklı Yusuf”, *Yücel*, 5/28 (1937), s.150.

bir genç kızın anlamsız santimentalizminden bir roman kahramanı çıkaran, modern Kerem ile Aslı öyküleri yazan bir şimdiki hikâyeci” değıldir.¹³ Ozansoy, Sabahattin Ali’yi duygusal aşk öyküleri yazan içtenliksiz moda yazarlardan” ayıran özellikleri ise 6 Mayıs 1937 tarihli ikinci yazısında şöyle açıklar:

Kuyucaklı Yusuf bir Anadolu hikâyesidir. Sadri Ertem’in Çıkrıklar Durunca’da vermek istediğı, Yakup Kadri’nin Yaban ve Ankara’da yaşattığı şey: Anadolu. O büyük meçhul...Hakikatlere kafa tutan hakikat, işte o, ta kendisi bu romanın içindedir. (...) Anadolu, Anadolu! Bu kitapta yaşayan şey yalnız ve sadece Anadolu’dur. Osmanlı rejiminin yarattığı perişan Anadolu! Hakikatlerin üstündeki hakikat!..¹⁴

Kuyucaklı Yusuf dönemin romantik Anadolu anlayışı çerçevesinde konumlandırılmaya çalışan Ozansoy, eseri Anadolu kasabasının “dünkü” durumunu anlatan bir roman olarak nitelendirir. Sabahattin Ali’nin Anadolu’yu anlatışını romandan alıntıladiğı çeşitli paragraflarla göstermeye çalışan yazarın bu paragrafların arasına “Anadolu malı tasvirler, Anadolu çocuğı, Anadolu peyzajı” gibi ifadeler ekleyerek dönemin hâkim anlayışı olan Anadolu romantizmini yoğun bir şekilde vurguladığı görülmektedir. Ona göre, tiplerinde olduğu gibi tasvirlerinde de Anadolu’lu olan Sabahattin Ali, romanında Anadolu’yu güçlü gözlemleriyle gerçekçi bir biçimde yansıttığı için hedefine ulaşmıştır. Ozansoy, roman üzerine kaleme aldığı 13 Mayıs 1937 tarihli son yazısında romanın yazılış amacını şöyle açıklar: “Osmanlı rejiminin lakaydisi içinde ızdırab çeken Anadolu’yu tanıtmak; bu lakaydinin muhtelif sınıflara mensup fertler üzerindeki başka başka şekilde tecellisini belirtmek.. bu başka başka insanların, bize çok basit gibi görünen iç yapıları, bütün çıplaklığıyla ortaya sermek”¹⁵

Yazarın “muhtelif sınıflar” olarak ifade ettikleri eşraf, memurlar ve köylülerdir. Sabahattin Ali’nin bu sınıfları sergilerken son derece başarılı olduğunu belirten Ozansoy, eseri ayrıntı yönünden başarılı, bütün açısından ise zayıf bulur.

Kuyucaklı Yusuf hakkında kısa ancak çarpıcı bir eleştiri yazısı yazan Nahit Sırrı Örik (1895-1960) eseri, “muharririn hem müfrit romantizminden hem müfrit realizminden aynı zamanda müstefit ve mutazarrır” bir eser olarak nitelendirir. İlk defa Örik tarafından gündeme getirilen bu yargının içerdiği güçlü tespit, daha sonraki yıllarda bütünüyle irdelenip çözümlenmeden sadece Örik’in “mutazarrır” yani “zarar görmüş” şeklinde ifade ettiği yönüyle devam ettirilecektir. Örik’in romanındaki romantizm-realizm bağdaşmazlığını sadece olumsuz bir tutum olarak değil aynı ölçüde bir başarı olarak algılaması yazının en dikkat çekici yönüdür.¹⁶ Ona

¹³ Gavsı Halit Ozansoy, “Kuyucaklı Yusuf”, *Servetifünun Uyanış*, 2123/438 (1937), s.355.

¹⁴ Gavsı Halit Ozansoy, “Kuyucaklı Yusuf II”, *Servetifünun Uyanış*, 2124/439 (1937), s.373-374.

¹⁵ Gavsı Halit Ozansoy, “Kuyucaklı Yusuf III”, *Servetifünun Uyanış*, 2125/440(1937), s.388.

¹⁶ Berna Moran yıllar sonra Örik’in tek bir cümleyle vurguladığı ve daha sonraları kimi eleştirmenler tarafından romana olumsuz bir eleştiri olarak yöneltilen realizm-romantizm bağdaşmazlığını “Soylu Vahşi Olarak Kuyucaklı Yusuf” başlıklı eleştirisinde kuramsal temellere dayandırarak ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Hatta incelemesinin ana hareket noktasını metindeki realizm ve romantizm çelişkesine dayandıran Moran bu karşıtlığı şehir/doğa, yapay insan/doğal insan, yozlaşmışlık/masumiyet, şehvet/aşk gibi izleklere ilişkin ikili yapılarla daha da genişleterek birbirinin anlamını pekiştiren/bütünleştiren karşıtlıklar olarak ele alır. Romanın merkezi karakteri Yusuf’un kişilik özelliklerini yozlaşmış doğaya karşı sade ve doğal yaşamı savunan J.J. Rousseau’un ileri sürdüğü “soylu vahşi” kavramı çerçevesinde çözümleneyen yazar, romanın yapısı, karakterleri ve anlamıyla romantiklerin felsefesi arasında bir bağ olduğu düşüncesindedir. (Moran: 1990) Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, s.17-35).

göre, güzel, sürükleyici ve şiirli bir eser olan bu romanın fevkalade güzellikte sahneleri bulunmaktadır. Örik'in olumsuz yöndeki ilk eleştirisi eserde olayların tarih sırasına göre "düzenlenmiş" olmasıdır:

Evvela Yusuf'un ta çocukluğundan hikâyesine başlamıyarak vakanın asıl inkişafı ile romana girmek ve sonra ondan evvelki zamanları parça parça anlatmak daha iyi olacaktı. Edremit kasabasına dair bazı tafsilâtı da daha dağınık bir halde vermek kabildi. Hele Muazzez'in göğsü kabarıp etrafında sevdalılar peyda olmasından kocasının kurşununa can verişine kadarki zaman arasına o kadar çok vaka giriyor, eşhasın ruhî haletleri o kadar tebeddül ve istihale geçiriyor, Kaymakamın hürmet çevrili evi derece derece düşerek o kadar hazin ve âdî bir hal alıyor ki, Muazzez'in öldüğü zamanda on dört on beş yaşında bulunuşu insanı pek şaşırtıyor.¹⁷

Eleştirdiği diğer noktalar ise, Sabahattin Ali'nin roman kişileri arasında taraf tutması, bu kişilerin kimini idealleştirmesi, kimini de silik bırakıp tamamlamamasıdır:

Diğer taraftan, Yusuf'a fazla muhabbetini gizlemeyen muharrir onu düşmanlara karşı kininde de koyu ifratlara düşüyor. Muazzezi seven eşraf oğlu Şakirle babasının aralarında teklifsizliğinin sebepleri hakkında bıraktığı mübhemlik nedir? Bir romancının kıymeti, fena insanlarla da nüans bırakışile de ve fena insanları toptan kötü etmesile de ölçülür. Bir de eşhasın, hem de itina ettiği eşhasın birçok tafsilat içinde ne silik tarafları var.¹⁸

Kendisi de bir roman yazarı olan Nahit Sırrı Örik'in dönemin hâkim eleştiri anlayışının dışına çıkarak eseri roman teorisi çerçevesinde kimi teknik öğeleri ele alıp irdeleyerek eleştirmesi dönemi için oldukça dikkat çekicidir.

"Sabahattin Ali, Kuyucaklı Yusuf'la, bize, ilk defa merkezî kahramanı bir halk adamı olan, orijinal bir memleket romanı okumak fırsatını vermiştir."¹⁹ sözleriyle romanı öven Yaşar Nabi Nayır (1908-1981), *Kuyucaklı Yusuf*'u dönemin en özgün romanlarından biri olarak nitelendirir. Yazar romanın özgünlüğünü Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanlarıyla karşılaştırarak şöyle açıklar:

Ancak, bunların hemen hepsinde, vak'a, halkın ve hattâ köylünün arasına karışmış bir veya bir kaç aydınını muharrir tarafından iyi tanılan şahısları menşurundan yürütülmüş ve bunlarda entellektüelle halkın ve cahiliğin tezdaları çarpıştırılmıştır. Kuyucaklı Yusuf da ise entellektüel hiç kimse yoktur. Mevzuun içine bir kaymakam, avukat ve saire gibi bazı kaza aydınları karışmışsa da bunlar ya entellektüel düşünce ve hislerle hiç münasebetleri olmıyan kimselerdir, yahut da bu cepheleri muharrir tarafından kasden ihmal edilmiştir.²⁰

Yaşar Nabi de Nahit Sırrı gibi roman kişilerinin canlandırılışında belirsizlik olduğu görüşündedir. Ona göre, roman kişilerinden kimisinin birkaç çizgi ile çok gerçekçi bir biçimde ortaya konulmasına karşılık Yusuf gibi önemli kahramanlar fazla işle-

¹⁷ Nahit Sırrı Örik, "Kuyucaklı Yusuf", *Ülkü*, 9/50 (1938), s.150- 151.

¹⁸ Örik, "Kuyucaklı Yusuf", s.151

¹⁹ Y. Nabi Nayır, "Kuyucaklı Yusuf", *Varlık*, 4/93 (1937), s.328.

²⁰ Nayır, "Kuyucaklı Yusuf", s.329.

nildiği halde yapaylıktan kurtulamamaktadır. Yazar, Yusuf hakkında şunları söyler:

Yusuf ne karakterde bir adamdır? Kitabı okuyup bitirdiğimiz zaman onun hüviyetini gözlerimizin önünde canlandırmaya çalışınca, bu şahsın etrafını müphemlik bulutlarının sardığını görüyoruz. Bize onun hakkında pek çok şey anlatılmıştır. Fakat bunlardan çoğunun kahramanın hüviyeti bakımından enteresan olmaması ve bazılarının da inanılmayacak derecede büyük tezadlar meydana getirmesi yüzünden Yusufu tanıyamadığımızı, daha doğrusu onun mevcudiyetine inanamadığımızı görüyoruz. Romancı bizim, bu tanıma gayretimizi, ruhî tahlillere ehemmiyet vererek, kolaylaştırmaya da çalışmamıştır.²¹

Yaşar Nabi'ye göre, romanın bir diğer kahramanı Muazzez de silik bir tip olarak kalmış, buna karşılık ikinci derecedeki kişiler daha gerçekçi bir biçimde anlatılmıştır. Bir diğer olumsuzluk da dikkatsizlikten doğan dil hatalarıdır. Yaşar Nabi, bu olumsuzluklara karşın eseri beğenmekte, alanında ilk oluşunun bu kusurları barındırabileceğini belirtmektedir.²²Ona göre, *Kuyucaklı Yusuf* büyük bir adımdır ve Türk edebiyatında çığır açmaktadır: “Kuyucaklı Yusuf, memleketle edebiyatın ve hususiyile romanın kaynaşmaları ve anlaşmaları yolunda büyük bir adım sayılmalıdır. Bu adımın bir çığır olmasını ve son senelerde ölmüş olan Türk romanının yeniden canlanmasına rehberlik etmesini temenni edelim.”²³

1930'lu yıllarda çeşitli dergilerde yazdığı eleştiri yazılarıyla dikkati çeken Hüsamet-tin Bozok (1916-2008) da *Kuyucaklı Yusuf* için dönemin edebiyat dünyasının yaygın nitelendirmelerinden birini kullanır: “Anadolu romanı”. Ona göre, Sabahattin Ali'nin eserlerine kadar yerel hayatı anlatan eserler yazılmamıştır:

İstanbul'un bir kaç salon muharriri masa başında oturarak santımantal burjuva dilberlerini Ayşe, Keziban adlarıyla muhayyel bir memleket dekoru içinde tasvir ediyorlardı. Bu suretle Türk edebiyatında bir Köy Cenneti vücade geldi: Yeşil çimenli çayırlarında kara gözlü kuzular otlar, yanık çehreli masum delikanlılar kaval çalar, eli kınalı kızlar ellerinde testilerle suya gider... Bu çeşit edebiyata hâlâ rastlıyoruz. (...) Onu okuduktan sonra bir defa daha kabul ettik ki, Penbe tenli Keziban yalan, şahin gözlü Durmuş da yalanmış. Hakikat olan Dedemköylü Mehmet'in, Candarma Bekir'in, Kuyucaklı Yusuf'un dünyası imiş... Sabahattin Ali, Kağnı'yı, Kanal'ı, Kuyucaklı Yusuf'u yazmakla, aynı zamanda, iddialarımızı ve fikirlerimizi müdafaa ederken bizim, misâl bulamamak azabımızı da gidermiş oldu.²⁴

Bozok'a göre, bir “fotoğraf objektifliği” derecesinde Anadolu gerçeğine bağlı olan Sabahattin Ali, ezen ve ezilen sınıfın kişileri olmak üzere yerel tiplere yer verdiği gibi, yerel dekoru da en ince ayrıntısına kadar eserinde yansıttığı için masa başında oturup memleket romanı yazan diğer sanatçılara benzemez. Bozok'a göre, İstanbul'daki millî muharrirler(!) (vurgu Bozok'un) tanımadıkları muhayyel köyün pınarları başında hayal kurarak köylüyü dokunulmaz bir parya haline getirmişler eserlerinde de onu “mistifiye” etmişlerdir.²⁵Yazar, Sabahattin Ali'nin eserlerindeki

²¹ Nayır, “Kuyucaklı Yusuf”, s.329.

²² Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, s.78.

²³ Nayır, “Kuyucaklı Yusuf”, s.329.

²⁴ Hüsamet-tin Bozok, “Ses”, *Yeni Adam*, 212 (1938), s.13.

²⁵ Bozok, “Ses”, s.7.

gerçekliği, eleştirdiği “köy cenneti” yazarlarına karşı yeni ve örnek alınması gereken bir gerçeklik anlayışı olarak nitelendirmektedir. Bozok, *Yeni Adam* dergisindeki bir başka yazısında da Kuyucaklı Yusuf’un bir hiciv romanı olduğunu iddia eder. Burada ifade ettiği “Kuyucaklı Yusuf bir hiciv romanıdır. Muharrir o devrin sosyal hayatını, küçük kasabaların dedikodulu muhitini, hükümet dairelerinin kırtasiyeciliğini, eşrafla birlik olup halkı ezen memurları realitenin bütün iğrençliğiyle ortaya koyuyor”²⁶ sözlerinde de görülebileceği üzere yazarın aslında eleştirel gerçekçiliği “hiciv” olarak adlandırdığı görülmektedir. Bozok bu yazısında romanı, ezen ve ezilen sınıfların çarpışmasını tespit eden bir “kavga romanı” olarak nitelendirir. Ezilen sınıfın temiz örneği saydığı Yusuf başta olmak üzere bütün roman kişilerinin gerçekçi bir biçimde romanda yaşatıldığı düşüncesinde olan Bozok’un romanı her açıdan örnek bir roman olarak gördüğü; romanda olumsuz olarak eleştirdiği hiçbir noktanın olmadığı dikkati çekmektedir.

Aynı yıl *Çınaraltı* dergisinde Vecdi Bürün (1918-1997)’ün eseri, günümüze değin sürdürülüp irdelenen “realizm-romantizm bağdaşmazlığı” ekseninde ele aldığı bir yazısı yayımlanır. Bürün, “iki zıddın mücadele alanı” olarak nitelendirdiği romana ilişkin temel yargısını şöyle açıklar: “Sonuna kadar vardırılmış planlı ve peşin hükümlerin sürüklediği sınırlı bir realizm; buna karşı da diğer şahısların ruh dinamiklerinin ipini bile tek kahramanın fert şuurunun, mücerret fert ruhunun eline teslim ettiği firen tanımayan, şişirilmiş bir romantizm.”²⁷ Bürün, “planlı ve peşin hükümler” sözleriyle Sabahattin Ali’nin ideolojik duruşunun doğrudan adını vermeden yazarın “idare edenlerle edilenler arasında” Yusuf’a karşı nesnel olmadığını, ideolojik olarak hayatın akışına müdahale ettiğini; bu nedenle de eserin bütün olarak başarılı olmadığını iddia eder. Bürün’ün eseri başarılı bulunduğu noktalar ise şunlardır: “Daima değişik ve değiştikçe de ifade hacmi artan canlı bir üslup, karşılıklı konuşturmada suniye hiç yer vermiyen tabiiyet, tabiatı güzel bir anlayışla onu hiç bozmadan bir peyisajist’in olgunluğu ile anlatış.”²⁸ Genel anlamıyla eseri ideolojik yaklaşım nedeniyle zayıf bulan Bürün, realist ve romantik tutumların birlikteliğini de olumsuz yönde eleştirerek romanı “tezatlı sanat telakkisi dramı” olarak nitelendirir.

*Kuyucaklı Yusuf*ta sergilenen gerçekçilikle romantizmin bağdaşmadığı düşüncesinde olanlardan biri de Tahir Alangu (1915-1973)’dur. *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* (1959) adlı kitabında Sabahattin Ali’ye bir romancı olarak değil, “Yeni Hikâyeciliğimizin Yol Açıcıları” başlığı altında bir öykücü olarak yer veren Alangu, yazarın öykücülüğünü anlatırken *Kuyucaklı Yusuf*a da değinir. Romanı, kişilerinin kuruluşu açısından yazarın en başarılı romanı olarak nitelendiren Alangu romandaki kişilerin sunuluşu ve olayların anlatılış biçimi açısından gördüğü yanlışlıkları ve eksiklikleri ise şöyle dile getirir:

Taşra âdetleri, düğünler, yerli ve memur yaşayışına ait ayrıntılar tam yerlerinde, ölçülü bir biçimde kullanıldıkları halde, yine de romanın asıl temasına bir fon olmaktan ileri geçmezler; kişilerin yaşayışları, olayların gelişmelerinde toplumdan gelen tesirler kişiden gelen tesirlerden daha gerilerde kalmıştır. Ama bu eserin ‘*Kürk Mantolu Madonna*’ ile ‘*İçimizdeki Şeytan*’

²⁶ Hüsamettin Bozok, “Kuyucaklı Yusuf”, *Yeni Adam*, 168 (1937), s.13.

²⁷ Vecdi Bürün, “Kuyucaklı Yusuf”, *Çınaraltı*, 56 (1942), s.7.

²⁸ Bürün, “Kuyucaklı Yusuf”, s.7.

arasında, gerçekçi hikâyeciliğine en yakın bir yerde olduğu bellidir. Romanın bütününe bağlayan, kişileri ve ayrıntıları kucaklayan bir aşk hikâyesinin dışında, bütüne yama gibi girmiş bir çok yan hikâyeler var ki, her biri başı başına bir hikâye varlığına sahip oldukları halde, burada birer yama gibi duruyorlar. Yazarın anlatıcılık gücü, baş kişileriyle olan ilgileri, çevreyi iyi tanıyışı, bunları roman bütünü içinde tutmağa yetmiyor.²⁹

Romanı başarılı bulmayan Alangu, yazarın “gerçek çevreyi bir fon, kişileri de aşk romanlarının maceralı yaşayışından seçerek bir denklem kurmaktan ileri gidemediği” düşüncesindedir.

Roman hakkındaki farklı eleştiri yazılarından biri Rauf Mutluay (1925-1995) tarafından kaleme alınmıştır. Mutluay “Bende Yaşayanlar” üst başlığı altında romanı, kendisinden önceki *Yaban*, *Canavar* ve *Yaprak Dökümü* gibi eserlerle karşılaştırarak eleştirir. Ona göre, *Kuyucaklı Yusuf*’taki Yusuf-Muazzez arasındaki ilişki, Faruk Nafiz’in *Canavar* oyunundaki Ahmet-Zeynep sevgisine, *Canavar*’da anlatılan eşrafla *Kuyucaklı*’da anlatılan eşraf da birbirine benzemektedir. Mutluay romanı kasaba yaşamının gerçekçi anlatımı ve “minnetsiz, konuşmayı bilmez, sessiz, durgun, yiğitçe davranışlarında bile gösterişsiz, saf, iyi niyetli, hilesiz, hesapsız” olarak nitelendirdiği Yusuf karakterinin kurgulanışı açısından başarılı bulur. Ona göre, Sabahattin Ali romanımızda daha önce de anlatılan meseleleri ele almakla birlikte bu meseleleri daha ayrıntılı bir biçimde irdeleyebileceği kasaba ortamına taşımakla geniş anlamlı bir bileşime ulaşmıştır.³⁰

Kuyucaklı Yusuf’un 1937’de Yeni Kitapçı Yayınevi tarafından yayımlanan ilk baskısının ardından ikinci baskısı 1943’te Akba yayınları tarafından yapılmış; eser üçüncü kez ise ancak yazarının ölümünden sonra 1965’te Varlık Yayınevi tarafından tüm eserleri kapsamında yeniden basılmıştır. 1937’den 1965’e kadar roman hakkında yazılan eleştiri yazıları incelendiğinde bu yazıların genellikle mekân ve kişi çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Bu çerçevenin dışına çıkan yazılar Hüsamettin Bozok ve Nahit Sırrı Örik tarafından kaleme alınmıştır. Bozok’un romanındaki “ezen ve ezilen ilişkisi” üzerinde durması; Örik’in romanı “muharririn hem müfrit romantizminden hem müfrit realizminden aynı zamanda müstefit ve mutazarrır bir eser” olarak nitelendirmesi roman hakkında daha sonraları kaleme alınacak olan yazılarda en çok üzerinde durulacak olan eleştirel odakları işaret etmektedir.

1965-1980 Yılları Arasında *Kuyucaklı Yusuf*

1960-1980 yılları arasında siyasi ve sosyal değişimlere paralel olarak edebiyat dünyasında da çok hareketli bir görünüm hâkimdir. 1961 Anayasası’nın yol açtığı özgürlükçü iklimin etkisiyle toplumsal yaşamda başlayan değişimler zamanla sanat ve düşünce dünyasına da yansır. Yayımlanan dergi sayı ve çeşitliliğinin artmasının yanı sıra Beauvoir, Engels, Garaudy, Gramsci, Lukacs, Marks, Plehanov, Sartre gibi düşünür ve kuramcılar tarafından yazılan kitaplar çevrilmiş, ayrıca toplumcu ger-

²⁹ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman C. 1*, İstanbul: İstanbul Matbaası, 1968, s.178.

³⁰ Rauf Mutluay, “Bende Yaşayanlar: Yusuf”, *Dost*, 14 (1962), s.3.

Mutluay, *50 Yılın Türk Edebiyatı*’nda da *Kuyucaklı Yusuf*’u “1937 yılının kitabı” olarak nitelendirir. Ona göre, kendisinden sonraki tüm Anadolu romanlarını etkileyen *Kuyucaklı Yusuf*’un en zayıf yanı yaşanan zaman gerekli özgürlüğü vermediği için romanın zamanının geriye kaydırılmış olmasıdır. (Mutluay, Rauf. *50 Yılın Türk Edebiyatı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1976, s.560).

çekçi edebiyatın öncü isimlerinden olan Nazım Hikmet'in kitapları da yasaklı olmaktan çıkıp art arda yayımlanmıştır. Bu süreçte -özellikle 1970'li yıllarda- daha önceki dönemlerde olmadığı kadar siyasallaşan entellektüel dünyada edebiyatla siyaset iç içedir.³¹ Hatta sürecin sonuna doğru edebî ürünlerin kimi yazarların kaleminde siyasi ve sosyal olayların ifade alanı haline geldiği görülür. Dönemin dergileri yazarların edebî üretimlerinin yanı sıra güncel siyasi literatüre katkılarının ne ölçüde olduğunu görünür olduğu yayın organlarıdır. *Halkın Dostları*, *Ant* gibi dergilerde halka yakın olma, halkı anlatma, halkçı sanat gibi meselelerin; *Büyük Doğu* ve *Edebiyat'ta* Batı materyalizmi eleştirisinin ve İslâmi muhafazakar duyarlılığın; *Hisar'da* kültüre dayanan milliyetçilik ve millî edebiyat gibi meselelerin ele alındığı görülür. Edebiyattaki bu görünüme paralel olarak eleştirimizde de çeşitli yaklaşımların sergilendiği görülmektedir. Eleştirinin teknik açıdan geliştiği bu süreçte Yeni Eleştiri, yapısalcılık, göstergebilim, alımlama estetiği, Marksist eleştiri gibi çok çeşitli yaklaşımlar gündeme gelir. Ayrıca bu yıllarda başlangıçta uzun süre Lukacs'tan etkilenmeler taşıyan Marksist sınıf kuramındaki ezen-ezilen ilişkisinin çözümlenmesine dayandırılmış toplumcu gerçekçi eleştirinin etkili olduğu söylenebilir.

1948'de faili meçhul bir cinayetin kurbanı olan Sabahattin Ali'nin ismi aradaki yıllarda edebiyatçılığından çok bu cinayet çerçevesinde anılırken 1965'te kitaplarının yeniden basılışının ardından eserlerine olan ilgi artmaya başlar. Tahir Alangu'nun, Sabahattin Ali'nin 1965'te Varlık Yayınevi tarafından yayımlanan *Değirmen-Dağlar ve Rüzgar'a* yazdığı ve edebiyat dünyasında tartışmalara yol açan 54 sayfalık ön söz, yazarın eserlerinin yeniden alımlanışının da bir hareket noktası olmasından önemlidir. Alangu bu ön sözde Sabahattin Ali hakkında oldukça öznel görüşler ileri sürer ve eserlerini ele alırken yazarın bazı mizaç özelliklerinin yorumlamasına girişerek olumsuz bir Sabahattin Ali portresi ortaya çıkarır. Sözgelimi "Bir İskandal" hikâyesini eleştirirken hikâye kişisiyle Sabahattin Ali'yi özdeşleştirir. Ona göre, yazar bulunduğu her yerde çevresini, insanları, amirlerini, arkadaşlarını küçümseyen ve horlayan, çevresinde düşmanlıklar, kinler, kıskançlıklar yaratan, dengesiz, olumsuz intibaksız, bu çok zeki aydın tipini tasvir ederken, bir anlamda kendi otokritiğini yapmakta, böylece kendisinin bağlanıp bir yere kapatılmasının ne ölçüde haklı olduğunu anlamış olmaktadır ve aslında bu hikâye Sabahattin Ali'nin mizacının geniş tasviridir.³² Alangu, *Kuyucaklı Yusuf* hakkında *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* (1959) adlı kitabında ileri sürdüğü olumsuz görüşleri de bu çerçevede derinleştirir. Romandaki kişilerin sunuluşunu beğenmeyen Alangu bu kişileri şöyle eleştirir: "Kuyucaklı Yusuf'ta zaman zaman şahlanan bir aylak anlatılıyordu. Bunların hepsi yaşama acemisi, iş kaçağı, zayıf iradeli, içlerine dönük kişilerdir. Güçleri kendilerini kontrole yetmez. Parlak gösteriler yaparlar. İrade gücünün gündelik yaşayışa verdiği ölçülü düzeni tanımazlar."³³

Bu görüşlere katılmayan Demir Özlü, ön söze neden katılmadığını belirten sert bir eleştiri yazısı kaleme alır. Bu yazıda Sabahattin Ali'nin kitaplarının yayımlanmasının "toplumcu gerçekçi Türk edebiyatının büyük kurucusu" olarak nitelendirdiği yazarın genç kuşaklar tarafından okunmasına imkân verdiği için memnuniyet duyduğunu ancak bu kitaplar için yazılan ön sözün Sabahattin Ali'nin tanıtımı için

³¹ Doğan Hızlan bu dönemde edebiyatla siyasetin iç içe oluşunu şu sözlerle ifade eder: "1970'lerin edebi ortamında siyasi ölçütler edebi ölçütlerin önüne geçmişti. Bir yazarın şairin değeri edebiyata değil siyasete katkısı ölçüsündeydi." (Doğan Hızlan, *Edebiyat Daima*, İstanbul: DoğanYayıncılık, 2006, s.318).

³² Sabahattin Ali, *Değirmen, Dağlar ve Rüzgâr*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1965, s.21-24.

³³ Ali, *Değirmen, Dağlar ve Rüzgâr*, s. 30.

bir talihsizlik olduğunu belirtir. Ona göre, bu ön sözde Sabahattin Ali'nin kişiliği yanlış tanıtılmakta, yazara tutucu bir ahlakçılık açısından bakılmakta, toplumla uyuşmayan devrimci, zeki, aydın, büyük yetenekli yazar salt bu özelliklerinden dolayı kınanmak istenmektedir.³⁴ Bu ön sözün Sabahattin Ali'nin yeni okurları için bir anlam ifade etmeyeceğini belirten Özlü, Sabahattin Ali'ye yönelik olarak “doğayla karşı karşıya olan ya da olmayan insanın Anadolu'ya özgü trajiği” çerçevesinde yeni bir bakış açısı önerir.

Fethi Naci (1927-2008) 1970'te *Yeni Dergi*'de *Kuyucaklı Yusuf*'u bu bakış açısına yönelik olarak “Modern Bir Tragedya” başlığı altında eleştirir. Naci'ye göre, konusu tragedyalar için çok elverişli bir mekân olan Anadolu'da geçen bu romanda Sabahattin Ali Anadolu insanını bütün ekonomik, insani ve sosyal gerçekliğiyle vermektedir. Romanın mükemmel olduğu görüşünde olan yazar, bu mükemmelliğin kaynağı olarak da Sabahattin Ali'nin roman kişileriyle kendisi arasında bir mesafe koymuş olmasını ve ayrıntıları kullanmaktaki şaşırtıcı ustalığıyla olayları geliştirmedeki üstün başarısını gösterir. Naci'nin romandaki kişiler konusundaki yorumları kendisinden önce kişi sunumu açısından romana yöneltilen olumsuz yöndeki eleştirilere tam karşıt tespitler içermektedir. Daha önceki eleştiri yazılarını incelediğimizde -Nahit Sırrı Örik, Yaşar Nabi Nayır'ın yazıları gibi- Sabahattin Ali'nin bu romanında kimi kişilerini silik bıraktığı yönünde bir yargıyla karşılaşırız. Fethi Naci ise bu “siliklik” iddiasına cevap vermek ister gibi, Sabahattin Ali'nin roman kişilerine karşı tutumunu yüceltir:

Gerçekten kendi dışında, gerçekten kendinden bağımsız kişiler gibi görür onları. Davranışlarına müdahale edemediği bu insanlara kimi zaman kızar, kimi zaman onların yardımına koşmak için çırpınır. (...) Kuyucaklı Yusuf'ta kişiler gitgide kendilerini bağımsız kılarlar, ama burada devinimlerini belirleyen şey, kendi işlerinden gelen güç değildir, kasabanın nesnel şartlarıdır; kişiler (daha doğrusu halktan kişiler) bu nesnel şartların tam bilincinde değildirler ama romancı bu şartların bilincindedir. Sabahattin Ali'nin öfkesinin kaynağını burada aramak gerek.³⁵

Naci, Sabahattin Ali'nin sadece birinci dereceden kişileri değil, bütün öfkesine rağmen Hilmi Bey, Şakir, Hacı Etem gibi ikinci derecedeki roman kişilerini de ayrıntılarla beslenen tam bir gerçeklikle verebilmesinin romanın başarısına büyük ölçüde yardımcı olduğu düşüncesindedir. Hatta yazarın ikinci dereceden biri olan Selahattin Bey ile bütün çirkinliklere rağmen namuslu kalabilen “tipik” bir roman kahramanı yarattığını söyler. Eserin sosyal gerçekliğini ikili karşıtlıklar temelinde irdelemeye çalışan Fethi Naci, bu ikili karşıtlığın bir yönünü “eski Yunan tanrılarının gücüne sahip eşraf” a diğerini ise eşrafın ezmeye çalıştığı halktan insanlara dayandırır. Ezilenlerden biri olan Kuyucaklı Yusuf'u ise bu mütegalip güce “henüz bir düzen ölçüsünde bilinçlenmemiş bir başkaldırmayla” isyan eden tertemiz bir “tabiat insanı” olarak nitelendirir. Ona göre, bu roman kişilerinin canlılığıyla, ayrıntıları kullanmadaki ustalığıyla, olay örgüsündeki mükemmellikler, mahalli renkleri vermedeki üstün başarısıyla sosyal gerçeklikle insani gerçekliği tam bir uyum içinde, dengeli olarak yansımasıyla eskimeyecek, tazeliğini sürdürecektir bir romandır.³⁶

³⁴ Demir Özlü, “Değirmen, Dağlar ve Rüzgar”, *Yeni Dergi*, 16 (1966), s.360-361.

³⁵ Fethi Naci, “Modern Bir Tragedya”, *Yeni Dergi*, 74 (1970), s.354.

³⁶ Naci, “Modern Bir Tragedya”, s. 360.

Mustafa Kutlu (d.1947), 1972’de yayınladığı *Sabahattin Ali* adlı kitabında *Kuyucaklı Yusuf* romanının ilk yayımlandığı yıllardaki alımlanışına benzer bir okumayla “Anadolu romantizmi” çerçevesinde ancak güncellenmiş kavramlarla yeniden ele alır. Bu açıdan Kutlu’nun Sabahattin Ali’nin eserlerindeki Anadolu’nun ele alınışına ilişkin düşünceleri onu, romanın ilk yayımlandığı yıllardaki eleştirilenlerin yaklaşımıyla buluşturmaktadır. Kutlu’ya göre, Sabahattin Ali’nin hikâyelerini yazdığı yıllarda ‘Köylü efendimizdir.’ sloganı ile hareket edip “Şirin Anadolu” manzaraları çizenlerin yanında Sabahattin Ali yer yer bakımsız, kıraç, suya , ekmeğe muhtaç haliyle ve bazan da insane yaşam tutkusu aşıl原因an ırmaqları, ormanları, dağları, aşkları, gökleriyle Anadolu’yu olduğu gibi gören anlatan yazardır.³⁷ Ancak onun için “bir köy romancısı” denilemeyeceği düşüncesinde olan Kutlu, yazarın Anadolu’yu konu edinenler arasında “problemlerin çözümüne değil, problemlere işaret ettiği ve eserlerini toplumsal gerçekliğin objektifliği yönünde ele aldığı için” diğerlerinden ayrı bir çizgide ilerlediğini belirtir. *Kuyucaklı Yusuf*’u da bu yargılarına örnek olarak gösterir. Romanın ana karakteri Yusuf’un “davranışları, tavırları ve olayları değerlendirmesi yönünden dejenere olmamış Anadolu insanını” temsil ettiğini belirten yazar, bu örnek insanın özelliklerini şöyle anlatır:

Romanda gelişen olaylar, Yusuf’un hep kendine has davranışlar içinde gereksinmesiyle biçimlenirler. Çevre alabildiğine Anadolu’nun orijinalitesini bozmaya çalışmaktadır. Sabahattin Ali, Yusuf’ta özlediği insanın karakterini çizmeye çalıştığı için, teknolojinin getirdikleri, ekonomik nedenler, büyük göçler ve yabancı tesirlerin bozmadığı bir tip çıkarmaya çalışır.³⁸

Bu dönemde Kuyucaklı Yusuf hakkında yazılmış olumsuz eleştiri örneklerinden biri İrfan Yalçın tarafından kaleme alınmıştır. İrfan Yalçın (d.1934) *Kuyucaklı Yusuf*’u ekonomik sistemin çelişkileri ve bu sistemin yarattığı kişiler çerçevesinde incelemeye çalışır. Romanda yer alan kişilerin ait oldukları toplumsal sınıfları, Osmanlı’nın 1903-1914 yılları arasında içinde bulunduğu ekonomik sistem çerçevesinde ele alan Yalçın, romanın küçük bürokrat bir ailenin sosyo-ekonomik nedenlerle dağılmasını, çirkinleşmesini anlattığını belirtir.³⁹ Ona göre, Sabahattin Ali Yusuf’la Türk köylüsünün iyi ve güzel yanlarını göstermek istemiş ancak bazı nedenlerden dolayı başarılı olamamıştır. Bu nedenlerin hepsini Yusuf karakterinin olumsuz özelliklerine dayandıran Yalçın, Yusuf portresine ilişkin olumsuz özellikleri madde madde şöyle sıralar: Yusuf kaymakamın tüm çabalarına karşın okulu bırakmıştır. Yusuf işi gücü olmayan bir aylaktır. Yusuf’un üvey kardeşine göz koyması mertlik değildir. Yusuf uyumsuzdur. Yusuf’un evdeki üstün kişiliği mesnetsizdir...⁴⁰ İrfan Yalçın, sonuç olarak “tıplerde ve durumlarda mantıksal ve nedensel oluşturmalar kurulmadığı aşırı romantik öğelerin kullanıldığını” düşündüğünü *Kuyucaklı Yusuf*’un o günün Türk romanından oldukça geride olduğunu iddia eder.⁴¹

Asım Bezirci (1927-1993), 1974’te yayınladığı *Sabahattin Ali Hayatı, Hikâyeleri, Romanları* adlı kitabında *Kuyucaklı Yusuf*’u konu, içerik, kişi ve biçim yönünden ayrıntılı olarak çözümler. Hem toplumsal hem de estetik açıdan değerli bulunduğu

³⁷ Mustafa Kutlu, *Sabahattin Ali*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1972.

³⁸ Kutlu, *Sabahattin Ali*, s.149.

³⁹ İrfan Yalçın, “Kuyucaklı Yusuf”, *Yeni Adımlar*, 6 (1973), s.36.

⁴⁰ Yalçın, “Kuyucaklı Yusuf”, s.39.

⁴¹ Yalçın, “Kuyucaklı Yusuf”, s.40.

romanı, Türk romanının en seçkin ürünlerinden biri olarak nitelendiren Bezirci'nin eleştirel çözümlemesi roman hakkında o güne değin yapılmış en kapsamlı çözümlemedir. Bezirci'ye göre, yazar romanda aşk olgusu kişisel durumları aşarak sınıf ayrımı, eğitim durumu ve aile düzeni gibi toplumsal sorunlara bağlanarak gerçeğe diyalektik bir gözle bakmakta; varlığı çok yanlı ve çatışmalı bir bütün ve süreç halinde ele almaktadır.⁴² Gerçekliğin ele alınış şekli Bezirci'nin romanı çözümlerken en çok üzerinde durduğu konudur. Bu sorunsala ilişkin yargılarının bir kısmı roman hakkında ilk yazıldığı yıllarda ileri sürülen yargılara benzemektedir. Bezirci de yazarın gerçekliği ve olayların gidişatını düzenlemedeki ayrıntı ustalığını beğenir; kimi kişileri silik bırakmasını ise olumsuz yönde eleştirir. Onun getirdiği yorum farkı eserin toplumcu gerçekçi yapısını bu yaklaşımın savlarına göre açıklaması ve aynı sorunsalı ele alan çağdaş romanlarla karşılaştırmasına dayanmaktadır. Bezirci'ye göre konusunu Anadolu'dan alan *Yaban* ve *Yeşil Gece*'yle karşılaştırıldığında *Kuyucaklı Yusuf* onların barındırdığı pek çok kusurdan kurtulmuştur. Bu romanlarda kişiler ya yazarı köylünün hayatını yeterince tanımadığı ya da onları "birtakım fikilerin hoparlörleri" olarak kullanıldığı için gerekli somutluk ve canlılığa kavuşamamışlardır. Oysa Sabahattin Ali, "belirli bir çağ ve çevre içinde yaşayan Anadolu insanının hayatını toplumcu gerçekçi bir kavrayışla yansıtmaktadır."⁴³ Edebiyatımızda 1960-1970'li yıllar boyunca etkili olan toplumcu gerçekçi edebiyat eleştirisinin öne çıkan temsilcilerinden biri olan Asım Bezirci'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u eleştirirken kişilerin tipikliği ve sınıfsal konumu, toplumun iç yapısı ve dinamiğinin yansıtılışı ile diyalektik gerçekçilik gibi Marksist estetiğin temel ilkelerinden yola çıktığı görülmektedir.

Sabahattin Ali'nin üç romanına ilişkin *Varlık* dergisinde arka arkaya üç eleştiri yazısı yayımlayan İ. Güven Kaya (d.1944) da eseri aynı çizgide ancak daha kısıtlı bir kapsamda eleştirir. Kaya'ya göre, Sabahattin Ali bu romanla Anadolu'nun küçük kent burjuvazisinin oyunlarını ve küçük kent bürokrasisinin nasıl yozlaştığını vurgulamıştır. Romandaki karşıt güçler arasındaki çatışmaları ele alan Kaya, Sabahattin Ali'nin yarı aydınlar tarafından sömürülen gerçek aydınlara ve sömürülen köylülere yer vermekle birlikte, "başiboş, boğaz tokluğuna çalışan, örgütsüz" kırsal alan işçilerinin yani köylülerin sorunlarına derinliğine inmeden, romantik bir bakış açısıyla yaklaştığı düşüncesindedir;

Köy-kent romanı bütünleşmesi içinde günümüz ustalarının doğrultusunda bir yaklaşım olmakla birlikte, kırsal alan işçilerinin sorunlarından çok Sabahattin Ali, Yusuf'un duyguları açısından gerçekçilikten bir bölüm karıştırarak, romantik bir yaklaşım gösteriyor soruna. Oysa ücret dengesizliğinden sosyal güvenceye değin bir yığın sorunu da ötedenberi getiren kırsal alan işçileri, Sabahattin Ali'ye göre henüz bir başlangıçtı. Bu bakımdan daha ileriye gitmekten çok şöyle bir değinip geçmek, usta yazarca yeterli bulunmuş ve çağına göre söyleyeceklerin hiç değilse bir bölümünün söylenmiş olduğu kanısına varılmış olmalı.⁴⁴

Kuyucaklı Yusuf hakkında 1965'ten sonra kaleme alınan eleştiri yazıları arasında ortak yaklaşımlar olmakla birlikte ifade açısından oldukça özgün farklılıkların bulunduğu söyleyebiliriz. Esere dönemin hâkim edebiyat anlayışı olan toplumcu

⁴² Asım Bezirci, *Sabahattin Ali*, İstanbul: Oluş Yayınevi, 1974, s.160-161.

⁴³ Bezirci, *Sabahattin Ali*, s.169-170.

⁴⁴ Kaya, İ. Güven. "Sabahattin Ali'nin Romanları", *Varlık*, 855 (1978), s.15.

gerçekçilik çerçevesinde yaklaşan Asım Bezirci, İrfan Yalçın ve Güven Kaya romanı ezen-ezilen çatışması temelinde çözümlerken benzer karşıtlıklardan yararlanarak eleştirmişlerdir. Bezirci Marksist eleştiri literatürüne ilişkin tip, sınıf, diyalektik gibi kavramlarla; Yalçın ekonomik sistem çelişkileri çerçevesinde; Kaya ise burjuvazi- işçi, köylü gibi sınıf kategorilerinden hareket ederek eleştirisini yapılandırır. Kutlu'nun ise eleştirisini Cumhuriyet'in ilk yıllarında öne çıkan "Anadolu romanı" nitelendirmesi çerçevesinde geliştirdiği görülmektedir. Bu tutumun alımlama estetikçisi Jauss'un belirttiğine benzer bir yorumlama etkinliğini örneklediği söylenebilir. Jauss'a göre, "eserin tarihsel boyutu ilk okurların anlayımının kuşaktan kuşağa, bir alımlamalar zinciri biçimine geçerek zenginleşmesiyle gerçekleşir. Böylece geçmişin sanatıyla bugünün sanatı, başka deyişle tarihsel geçerlilikle güncel alımlanma arasında bir bağlantı kurulur".⁴⁵ Kutlu'nun da bu çerçevede eserle ilgili ilk okumalardan kendi okumasına ulaşan alımlamalar zincirini boyutlandırıp devam ettirdiği söylenebilir.

Sonuç

Bu çalışmada hem güncelliğini yitirmemiş klasik bir roman hem de farklı dönemlerin yeni okurlarının yeni anlamlar üretmelerine uygun bir "açık yapıt" olarak nitelendirilebilecek bir roman olan *Kuyucaklı Yusuf* hakkında yazılan eleştiri yazılarından yola çıkılarak eserin tarihsel süreçteki alımlanışı tespit edilmeye çalışılmıştır. Roman üzerine kaleme alınan yazılar ana çizgiler açısından değerlendirildiğinde, öncelikle romanın "gerçekçilik" sorunsalı çerçevesinde eleştirildiği görülmektedir. 1937-1965 yılları arasında yazılan eleştiri yazıları, eser hakkında dönemin koşullarını ve beklentilerini doğrudan yansıtmaktadır. Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan eleştiri yazılarında *Kuyucaklı Yusuf*'un bir "Anadolu romanı" olarak nitelendirildiği; roman kişilerinin ve olayların gözlemci gerçekçiliğin temel özellikleri doğrultusunda irdelendiği görülmektedir. 1965 sonrasında ise eserdeki gerçekçiliğin farklı ilkeler çerçevesinde yorumlandığı; dönemin edebiyat dünyasında yaygın olan toplumcu gerçekçi anlayışın "tip, çatışma ve sınıf" gibi kategorileri çerçevesinde ele alındığı görülür. Sabahattin Ali'nin bu romanında roman kişileri arasında taraf tutması ve Yusuf karakterini idealist bir karakter olarak sunumu ilk dönemin olumsuz yöndeki eleştirisi olarak öne çıkarken daha sonraki yıllarda toplumcu gerçekçiliğin "tipiklik" ya da "olumlu kahraman" kategorileri çerçevesinde bu durumun eleştiri konusu yapılmadığı söylenebilir. Bu süreçler bir bütün olarak değerlendirildiğinde ise ilk yayımlandığı tarihten itibaren vurgulanan "Anadolu yaşamının gerçekçi temsili" ve "romandaki romantizm-realizm bağdaşmazlığı/ birlikteliği" gibi tespitlerin eser hakkında uzlaşılmış genel kabuller olarak sürdürüldüğü görülmektedir. Bu çerçevede birbirini takip eden dönemlerde *Kuyucaklı Yusuf* hakkında eleştiri yazıları kaleme alan yazarların, yaşadıkları tarihsel sürecin siyasi, sosyal ve kültürel koşullarından hareket etmekle birlikte eserin ilk alımlamasından kendi okumalarına ulaşan alımlamalar zincirini de devam ettirdikleri ve böylece -Jauss'un vurguladığı gibi- eserin tarihsel boyutunun ortaya çıkışına önemli ölçüde katkıda buldukları söylenebilir.

Kaynakça

Alangu, Tahir. *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*. C. 1. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1968.

⁴⁵ E. Zeynep Karaca, "Alımlama Estetiği İlkelerinin Ernesto Sabato'nun El Tunel Adlı Yapıtında Kavramsal Uygulaması", Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007, s.48.

- Ali, Sabahattin. *Değirmen, Dağlar ve Rüzgâr*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1965.
- Ali, Sabahattin. *Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: YKY, 2017.
- Ali, Filiz, Atilla Özkırımlı ve Sevgül Sönmez. *Sabahattin Ali (Anılar, İncelemeler, Eleştiriler)*. İstanbul: YKY, 2014.
- Baykurt, Fakir, Kemal Tahir, Mahmut Makal, Orhan Kemal ve Talip Apaydın. *Beş Romancı Köy Romanı Üzerine Tartışıyor*. İstanbul: Düşün Yayınevi, 1960.
- Bezirci, Asım. *Sabahattin Ali*. İstanbul: Oluş Yayınevi, 1974.
- Bozok, Hüsamettin. "Kuyucaklı Yusuf". *Yeni Adam*. 168 (1937): 13-19.
- Bozok, Hüsamettin. "Ses". *Yeni Adam*, 212 (1938): 13.
- Bürün, Vecdi "Kuyucaklı Yusuf". *Çınaraltı*. 56 (1942): 7-12.
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. Çev., Pınar Savaş. İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- Ertop, Konur. "Gerçekçi Edebiyatın Bir Temel Taşı: Kuyucaklı Yusuf". *Bütün Dünya*. Ocak, 63 (2003).
- Güneş, Mehmet. *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları*. Ankara: Hece, 2019.
- Hızlan, Doğan. *Edebiyat Daima*. İstanbul: DoğanYayıncılık, 2006.
- Karaca, E. Zeynep. "Alımlama Estetiği İlkelerinin Ernesto Sabato'nun El Tunel Adlı Yapıtında Kavramsal Uygulaması". Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007.
- Kaya, İ. Güven. "Sabahattin Ali'nin Romanları". *Varlık*. 855 (1978): 15-16.
- Korkmaz, Ramazan. *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit, 2016.
- Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.
- Kutlu, Mustafa. *Sabahattin Ali*. İstanbul: Hareket Yayınları, 1972.
- M.M.K. "Kuyucaklı Yusuf". *Yücel*. 5/28 (1937): 150-151.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. İstanbul: İletişim, 1990.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim, 2014.
- Mutluay, Rauf. "Bende Yaşayanlar: Yusuf". *Dost*. 14 (1962): 3-5.
- Mutluay, Rauf. *50 Yılın Türk Edebiyatı*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1976.
- Naci, Fethi. "Modern Bir Tragedya". *Yeni Dergi*. 74 (1970): 353-360.
- Nayır, Y. Nabi. "Kuyucaklı Yusuf". *Varlık*. 4/93 (1937): 328.
- Ozansoy, Gavsî Halit. "Kuyucaklı Yusuf". *Servetifünun Uyanış*. 2123/438 (1937): 355.
- Ozansoy, Gavsî Halit. "Kuyucaklı Yusuf II". *Servetifünun Uyanış*. 2124/439 (1937): 373-374.
- Ozansoy, Gavsî Halit. "Kuyucaklı Yusuf III". *Servetifünun Uyanış*. 2125/440(1937): 388.
- Örik, Nahit Sırrı. "Kuyucaklı Yusuf". *Ülkü*. 9/50 (1938): 150-151.
- Özçelebi, Betül. *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştirisi*. Ankara: MEB Yayınları, 2003.
- Özlu, Demir. "Değirmen, Dağlar ve Rüzgar". *Yeni Dergi*. 16 (1966): 360-361.
- Rifat, Mehmet. *Yaklaşımlarıyla Eleştirisi Kuramcıları*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Sönmez, Sevgül. *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*. İstanbul: YKY, 2017.
- Yalçın, İrfan. "Kuyucaklı Yusuf". *Yeni Adımlar*. 6 (1973): 35-40.



Etkin Bir Minör Sinema Olarak Modern Politik Sinema: “Bereketli Topraklar Üzerinde”

Modern Political Cinema as an Active Minor Cinema: “On Fertile Lands”

DERYA ÇETİN*

İKBAL BOZKURT AVCI**

* Asst. Prof., Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Communication, Golkoy Campus, Merkez/Bolu, Turkey, E-mail: deryacetin@ibu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-3520-4436>

** Asst. Prof., Samsun University, Faculty of Economics, Administrative and Social Sciences, Canik Campus, Canik/Samsun, Turkey, E-mail: ikbal.avci@samsun.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-9604-7291>

Öz: Gilles Deleuze, minör bir sinemanın imkânını sorgulamış ve minör edebiyatın belirleyici özellikleri üzerinde değişiklikler yaparak modern politik sinemayı temellendirmiştir. Modern siyasi sinema kolektif kimlik krizinde olan üçüncü dünya ülkelerinde sömürgeleşen, hâkimiyet altına alınan ve azınlık olarak konumlandırılan halkların film yapma tarzını ifade etmektedir. Türk sinemasında da Erden Kıral, filmlerinde işlediği sosyal sorunlar ve bunları anlatma biçimi bakımından üçüncü dünya sineması yönetmenleri arasında gösterilmektedir. Bu düşünce doğrultusunda çalışmada Erden Kıral’ın 1980 yılında yönettiği Orhan Kemal’in romanından uyarlanan ‘Bereketli Topraklar Üzerinde’ isimli filmi, Deleuze’ün geliştirdiği minör sinemanın temel unsurları bağlamında değerlendirilmiştir. Film, çekildiği dönemde Türkiye’de politik, ekonomik, kültürel kargaşa ve ayrıştırmanın derinden hissedilmesi nedeniyle örneklem olarak belirlenmiştir. Çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda filmin modern siyasi sinema unsurları taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sinema, Modern siyasi sinema, Minör-oluş, Bereketli Topraklar Üzerinde

Abstract: Gilles Deleuze questioned the possibility of a minor cinema and grounded modern political cinema with little change on the defining features of minor literature. Modern political cinema expresses the filmmaking style of peoples who are colonized, dominated and positioned as minorities in third world countries that are in crisis of collective identity. In Turkish cinema, too, Erden Kıral is shown among the directors of third world cinema in terms of the social problems he deals with in his films and the way he describes them. In line with this idea, Erden Kıral’s film “On Fertile Lands”, which is an adaptation of Orhan Kemal in 1980, was evaluated in the context of the basic elements of the minor cinema developed by Deleuze. The film was chosen as a sample because of the deep feeling of political, economic and cultural turmoil and segregation in Turkey at the time it was shot. In the study, it was concluded that the film can be evaluated within the scope of modern political cinema.

Keywords: Cinema, Modern political cinema, Minor-becoming, On Fertile Lands

Giriş

Deleuze ve Guattari, ‘Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin’ isimli çalışmalarında minör edebiyatı tanımlayarak temel özelliklerini ortaya koyarlar. Fakat minör kavramının

Gönderim 15 Ocak 2022
Düzeltilmiş Gönderim 25 Şubat 2022
Kabul 16 Mart 2022

Received 15 January 2022
Received in revised form 25 February 2022
Accepted 16 March 2022

sinemaya nasıl uygulanacağıyla ilgili herhangi bir tanımlama yapmazlar. Deleuze, sinemayı tarihsel bir süreç içerisinde tasnif ettiği kitaplarında hareket-imgesi ve zaman-imesi kavramlarını ele alır. Zaman-imesi kavramını açıkladığı kitapta “sinema ve politika” başlığı açarak minör bir sinema olarak modern siyasi sinemayı temellendirir. Deleuze modern siyasi sinemayı açıklarken onu klasik politik sinema ile karşılaştırmakta ve minör edebiyatın temel bileşenleri üzerinde değişiklikler yaparak minör sinema fikrini geliştirmektedir.

Modern politik sinemanın üç önemli belirleyeni bulunmaktadır. Bunlardan ilki; “henüz olmayan, noksan halk ya da gelmesi beklenen halk için yeni bir kimlik duygusu yaratmaktır.”¹ Deleuze, bu düşüncüyü ortaya koyarken klasik politik sinemadan verdiği örneklerle kıyaslamalar yapmaktadır. Geleneksel politik sinemada halk mevcut ve oradadır. Fakat modern siyasi sinemanın halkı henüz yoktur. Modern siyasi sinemanın ikinci özelliği, özel ve politik olan arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Klasik siyasal sinemada özel ve kamusal alan ya da özel ve politik olan arasındaki sınırlar belirgindir. Oysa modern siyasi sinemada bu sınırların çoğu zaman bulanıklaştığı hatta ortadan kalktığı görülür.² Modern sinemada bireysel olan her şey politik, politik olan her şey de aynı zamanda bireyseldir. Üçüncü ve son özelliği ise klasik sinemadaki klişeleri yeniden üretmekten ve onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaktan kaçınmasıdır. Böylece sömürgeleşmiş halk imgesinin sabitletmesini önleyerek halkın gelecekte yeni ve başka bir şeye dönüşmesi sağlanabilir. Bu, halk kimliğinin sürekli değişip dönüşmesini ve çeşitlenmesini mümkün kılar.³ Deleuze, modern siyasi sinemanın özellikle sürekli bir kolektif kimlik krizinde olan üçüncü dünyadaki ezilen, sömürülen, baskılanan, tabiiyet altında olan ve azınlık konumundaki halkların ifade biçimi olduğundan bahsetmekte ve dünya sinemasından örnekler vermektedir.

Türk sinemasına bakıldığında Erden Kıral, ele aldığı toplumsal meseleler ve bu meseleleri anlatma biçimi açısından üçüncü dünya sineması kapsamında değerlendirilmektedir. Bu çalışma; Erden Kıral filmografisinden amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen ‘*Bereketli Topraklar Üzerinde*’ filminin modern politik sinema örneği sayılıp sayılmayacağını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu filmin seçilme nedeni, filmin yapıldığı 1980 yılında Türkiye’nin içinde bulunduğu karışık politik iklim ve halkın kimliği bağlamında yoğun bir siyasal ayrışmanın yaşanmasıdır. Film, Deleuze’ün geliştirdiği minör sinemanın üç temel unsuru doğrultusunda değerlendirilmiş ve modern siyasi sinema unsurları içerdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Majör Olanın “Dış”ına Çıkmak: Minör-Oluş

Immanuel Kant, minör bir metin olarak nitelendirilen ‘*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*’ (*Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt*) isimli eserinde aydınlanmayı, “insanın kendi kendine düşmüş olduğu bir olgunlaşmama durumundan çıkması”⁴ olarak tanımlamaktadır. Kant’ın tanımına göre aydınlanma, insanın aklını

¹ Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, çev., Burcu Yalım ve Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021, s.265.

² David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze’ün Zaman Makinesi*, çev., Ekrem Ekici, İstanbul: Küre Yayınları, 2018, s.204.

³ David Martin-Jones, “Minör Sinemalar”, *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, der., Damion Sutton ve David Martin-Jones, çev., Murat Özbank ve Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014, s.75.

⁴ Immanuel Kant, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, *Was ist Aufklärung? Kant, Erhard, Hamann Herder, Lessing Mendelssohn, Riem Schiller, Wieland*, haz., Philip Reclam, Stuttgart: Reclam, 1998, s.9.

kullanma cesaretini göstererek toyluktan kurtulmasını, ergin olmasını ve özgürleşmesini sağlayan bir dönemdir. Buna göre modernitenin özgürleştirici tasarısı “yapısal diğerleri” olarak da bilinen birkaç “sınır işaretçilerini” işin içine dâhil etmeyen bir “bilen özne” görüşünü gerektirmektedir.⁵ Diğer bir ifadeyle Foucault’nun “sınır-tutum” veya “modernliğin tutumu”⁶ olarak nitelendirdiği aydınlanmada minörlükten majör bir birey olmaya geçmek esastır. Majör birey kendi kararlarını veren, özgürlüğünü, etiğini, bilincini ve politikasını kuran olumlu bir aydınlanma öznesiyken; kolektifleştikçe kaçınılması gereken aydınlanmış politik özne olarak problematik hale gelmeye başlamıştır. Çünkü aydınlanmış olan, majörlük haklarını kullanırken aydınlanmayan birçok bireyi de dışlamaktadır.⁷ Majör ve minör arasındaki çelişki de burada başlamaktadır.

Kant’ın düşüncesinden hareket edildiğinde majör birey; ergin yani yetişkindir, aydınlanmıştır ve çoğunluğu oluşturmaktadır. Minör ise toyluğun ifadesidir, henüz aydınlanmamıştır ve azınlıkta kalandır. Niceliksellik temeline dayanan bu majör ve minör karşıtlığı, Deleuze ve Guattari’ye göre sayısal verilerin çok ötesinde önem ile ilgilidir. Çünkü majör olan, minör olanı değerlendirmek için standart bir ölçü olarak hizmet eden bir ifade veya içerik sabiti olarak görülmektedir.⁸ Kant’ın yeni eleştirinin açtığı yollardan dışladığı minör ise ezilmiş, aşağı ve göçebe olandır.⁹ Yapısal ötekilik ya da farklılık olarak nitelendirilen minör, modernitede aynı anda hem inşa edilmekte hem de dışlanmaktadır. Majör ve minör arasındaki bu dikotomi, baskın güç yapılarının toplumsal cinsiyet, ırk, etnik, ekonomik, doğal çevre gibi farklılıkları, standartlaşmış ana akım özne tarafından yönetmesi ve hiyerarşiye dayalı olarak organize etmesinden kaynaklanmaktadır. Deleuze belirleyici konumundaki bu özneyi “çoğunluğun öznesi” veya “varlığın moleküler merkezi”¹⁰ olarak nitelendirmektedir. Bu hiyerarşik (a)normallik şemasında, özne/özdeşlik/majoritenin merkezî nesne/farklılık/minörün ise periferik bir konuma yerleştirildiği görülmektedir. Burada egemen/baskın konumundaki özne, tabi/baskılanan ve değersizleştirilen öteki üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. Majör olan ile minör arasında ast ve üst şeklinde simetrik olmayan bir güç ilişkisi bulunmaktadır. Peki, modernizm, kapitalizm, bürokrasi, iktidar vb. gibi faktörle oluşturulan molar sistemin dayatması olan bütün bu sabitliğin, özdeşliğin ve kurgunun “dış”ına nasıl çıkılabilir?

Onur Eylül Kara, molar sistemden moleküler yapıya geçiş için öncelikli olarak yapılması gereken şeyin “minör” kavramını kullanışlı bir alet olarak düşünmekten geçtiğini belirtmektedir. Çünkü Deleuze-Guattariyen felsefede minör kavramı, sanatı ve siyaseti birlikte ve alışlagelmiş biçimlerin dışında düşünmenin bir gereğidir.¹¹ Deleuze ve Guattari, iktidar ilişkilerini ve kimliklendirme politikalarını anlamada farklı ve önemli açılımlar sağlayan minör kavramını, *Kafka: Minör Bir Ede-*

⁵ Rosi Braidattin, *Nomadic Theory*, New York: Columbia University Press, 2011, s.28.

⁶ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, çev., Işık Ergüden ve Osman Akinhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s.15.

⁷ Ali Akay, *Minör Politika*, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2015, s.123.

⁸ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, trans., Brain Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987, s.105.

⁹ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *What is Philosophy*, trans., Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, s.109.

¹⁰ Rosi Braidattin, *Nomadic Theory*, s.28.

¹¹ Onur Eylül Kara, “Sol Minör”, *Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları*, der., Ömer Faruk, Ankara: Chiviyazıları Yayınevi, 2016, s.254.

biyat İçin' isimli çalışmalarında ele almaktadırlar. Deleuze ve Guattari'ye göre minör edebiyatı anlamak için Kafka'nın yazar olarak durumuna, yazma tarzına ve eserlerinin içeriğine bakmak elzemdir. Çünkü Kafka, Prag'da yaşayan aslen Yahudi olan ve Almanca yazan bir Çek'tir. David Martin-Jones bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Kafka, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda farklı ülkelerde konuşulan hâkim, yani majör dili almış ve Çeklerin çoğunluğunun bilmediği bu resmi veya kitabi dili minör bir şekilde konuşturmuştur. Siyasal olarak Kafka'nın grotesk, gerçeküstü ve garip dünyası onun eserlerini kaleme aldığı sömürgeci koşulların bir ürünü olarak yorumlanabilir, zira o dönemde Çekler Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan bağımsızlıklarını kazanmak için mücadele etmekteydiler.¹²

Kafka, majör bir dil olan Almanca'yı minör bir şekilde kullanarak yaratıcı muameleye tabi tutmakta; dilin kekeleyişine ve inlemesine yol açmaktadır. Öyle ki tansörleri tüm dil, hatta yazı dili boyunca germekte, ondan ağlamalar, bağırılmalar, perdeler, süreler, tınılar, vurgular ve yoğunluklar çıkarmaktadır. Böylece minör dil, majör dili başka bir şey olmaya zorlamakta, yersizyurdsuzlaştırmaktadır. Bu yersizyurdsuzlaşma, dilin müzik benzeri bir şeye dönüşmesini ifade etmektedir.¹³

Kafka'nın merkezsiz, çoklu girişlere ve rizomatik yapıya sahip olan roman, öykü, günlük ve mektup şeklinde kaleme aldığı metinler, birer minör edebiyat örneğidir. Akay, özellikle mektupların önemini arzu dolu olmaları ve düşsel oldukları için zihinsel olanı çoğaltmalarına bağlamaktadır.¹⁴ Kafka'nın metinlerinin bir diğer özelliği de oedipalleştirme yapılarını deformasyona uğratmasıdır. Böylece bir çıkış yolu, Deleuze ve Guattari'nin "kaçış çizgisi", "en küçük direniş çizgisi", "sızma noktası" ve "sapma çizgisi" olarak nitelendirdikleri dönüştürme aracını bulmaktadır.¹⁵ Gitmek, kaçıp gitmek bir çizgi çekmektir, ufuğu geçerek başka bir hayata girmektir. Kaçmak eylemden vazgeçmek değildir; aksine eylemle doludur. Kaçış çizgisi çekmek yersizyurdsuzlaşmaktır.¹⁶ Kafka oedipal yapıdan çıkmak için gereken kaçış çizgisini ve içinde bulunduğu durumu değiştirme gereğini *'Dönüşüm'* (*Die Verwandlung-1915*) isimli öyküsünde konu edinir:

Gregor Samsa bir sabah uyandığında böceğe dönüşür. Bu dönüşüm bir öykünme ya da alegori değildir. Gregor, öteki-oluş sürecine yani ne sınırlandırma ne de benzetim açısından anlaşılacak bir sürece girer. Gregor, böcekliği taklit etmez, böceklik de Gregor'a benzemez, daha çok Gregor ile böceklik arasında bir şeye geçer, karşılıklı yersizyurdsuzlaşma olan bir oluş gerçekleşir. O, böceğe dönüşmez, lakin insanın yersizyurdsuzlaşması içinde 'insanın böcek-oluşu' olarak kalır.¹⁷

Deleuze ve Guattari'ye göre Samsa'nın aradığı bu kaçış/çıkış, durumun ortadan kaldırılması değildir; söz konusu durumun sallanması ve düzeninin bozulmasıdır.

¹² David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.71-72.

¹³ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, s.104.

¹⁴ Ali Akay, "Önsöz: Kendi Dilinde Yabancı Gibi Yazmak", *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, İstanbul: Dedalus Kitap, 2015, s.11-12.

¹⁵ Roland Bogue, *Deleuze ve Guattari*, çev., İsmail Öğretir ve Ali Utku, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2013, s.164.

¹⁶ Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar*, çev., Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2016, s.53.

¹⁷ Roland Bogue, *Deleuze ve Guattari*, s.164-165.

Düzen bozma veya yersizyurdsuzlaştırma vektörleri kaçış çizgileri olarak nitelendirilmektedir.¹⁸ Moleküler olan ancak kaçış çizgileri ile çıkış yolu bulmaktadır. Bu da nitelik moların altını “oluş” ile oymaktan geçmektedir. Deleuze oluş’u açıklarken eşekarısı ve orkide örneğini verir:

Orkidenin bir eşekarısı imgesi oluşturma havası vardır, fakat aslında orkidenin eşekarısı-oluşu, eşekarısının da orkide-oluşu, ikili bir kapmanın oluşudur; çünkü her birinin oluşu oluşanın değişmesinden daha az değişken değildir. Eşekarısı orkidenin yeniden üretim aygıtı, aynı anda da orkide eşekarısının cinsel organı olur. Tek ve aynı oluş, blok bir oluş birbiriyle ilintisi olmayan iki varlığın paralelleşmeyen bir evrimidir.¹⁹

Eşekarısı ve orkide anekdotunda bir benzeme ya da taklit değil; her birinin diğerini yersizyurdsuzlaştırarak bir oluş sürecine girmesi anlatılmaktadır. Bu oluş, saf ırk olan şeylerin birbirleriyle ilişkisi sonucu farklı bir şeye dönüşmelerini sağlayan yenilikçi ve üretici bir eylemdir. Göçebe ya da azınlık teoride kaçış çizgileri oluşların yaratıcısıdır;²⁰ bu nedenle minör-oluşun farklı biçimleri olan kadın-oluş, çocuk-oluş, hayvan-oluş, azınlık-oluş ve en son algılanamaz-oluş ya da ayırtedilemez-oluş’a kadar bütün bu dönüşümler kaçış çizgisinden geçerek ‘oluş’urlar. Ayırt edilemez olana kadar devamlı bir oluş hali, “arada” olmanın ifadesidir; edebiyat da ikili karşıtlıklar “arasında” olanı ortaya çıkarma gücüne sahiptir.²¹ Bu doğrultuda edebiyatta yazar, temsil etmeyi değil; oynak ve pürtüklü bir yüzeyde kendi dilinin yabancıyımsı gibi yazmayı esas almalıdır. Çünkü yazar yalnızca yazan bir insan değildir; aynı zamanda yazarken insan-dışı-oluşu deneyimlemek için insan olmaktan çıkmıştır. Yazar, siyasal bir insandır, makine insandır.²²

Marjinal ve uyumsuz pratiklerle işleyen minör edebiyat/sanat kendisi de farkında olmasa dahi, bizatihi majör olana karşı savaşılan makinelerin üretimini ifade etmektedir. Bu üretim molar yapılar ve ilişkilerin yersizyurdsuzlaşması, kaçış çizgilerinin, güç vektörlerinin ve yeni politikliklerin yaratımıdır.²³ Colebrook’a göre minör edebiyat “yerleşik modellere uymaz ve insanlığı temsil etme iddiası taşımaz. Hâlihazırda fark edilmeyeni üretir. Büyük geleneğe yeni bir yapıt eklemekle kalmaz yalnızca; geleneği bozar ve yerinden oynatır.”²⁴ Hannah Stark da minör edebiyatı, dilin durağanlığının ve mevcut toplumsal düzenin sarsılmasına olanak sağlayan ifade biçimi olarak nitelendirmektedir.²⁵ Minör edebiyat, yazarın majör dilde kendi az gelişmişliğini, taşra ağzını, üçüncü dünyasını bulmasıyla ilgilidir. Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari minör edebiyatın üç temel özelliğini şu şekilde sıralamaktadır: “dil yersizyurdsuzlaşması, bireyselin dolaysız olarak siyasal olana bağlanması ve sözcüğün kolektif düzenlenişidir.”²⁶ Minör edebiyatın temel özelliklerinden hareketle yazar, seçtiği kimliği ifade etmek için majör dili isteği biçimde konuştur-maktadır.

¹⁸ François Zourabichvili, *Deleuze Sözlüğü*, çev., Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s.93-94.

¹⁹ Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar*, s.16.

²⁰ Gilles Deleuze ve Claire Parnet, *Diyaloglar*, s.68.

²¹ Ian Buchanan ve John Marks, “Introduction: Deleuze and Literature”, *Deleuze and Literature*, der., Ian Buchanan ve John Marks, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, s.2.

²² Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev., Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus Kitap, 2015, s.26.

²³ Onur Eylül Kara, “Sol Minör”, s.272.

²⁴ Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, çev., Cem Soydemir, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013, s.137-138.

²⁵ Hannah Stark, *Deleuze’den Sonra Feminist Teori*, çev., Yonca Cingöz, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2019, s.43.

²⁶ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, s.49.

Modern Politik Sinema

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, Kafka'nın yapıtlarından ve edebi kişiliğinden hareketle minör edebiyatı açıklayarak temel özelliklerini belirlerler. Fakat 'minör-oluş'un sinemada nasıl ele alınacağıyla ilgili bilgi vermezler. Gilles Deleuze, '*Sinema II: Zaman İmge*' (*Cinema II: The Time Image-1985*) isimli eserinde minör sinemanın çerçevesini çizerek bu sinemayı örnekler üzerinden açıklar. Öncelikle Alain Resnais, Jean-Marie Straub gibi isimleri modern sinemanın en önemli politik yönetmenleri olarak nitelendirir. Daha sonra uluslararası sinemadan Yılmaz Güney, Pierre Perrault, Glauber Rocha, Ousmane Sembène gibi yönetmenlerin filmlerinde ön plana çıkan modern politik sinema unsurları üzerinde durur. David Martin-Jones, Deleuze'ün örnek gösterdiği küresel düzeydeki bu yönetmenlerin ülkelerinin siyasi bir karmaşanın içinde olduğunu belirtir.²⁷

Deleuze, minör sinemayı açıklarken klasik ve modern siyasi sinema arasında bir ayırım yapar ve bu ayırımdan hareketle modern politik sinemanın temel özelliklerini ortaya koyar. Modern siyasi sinemanın üç temel belirleyeni minör edebiyatın özellikleriyle benzerlik gösterir. Klasik ve modern siyasi sinema arasındaki ilk farklılık; klasik siyasi sinemada orada duran somut bir halkın bulunmasıdır. Bu halk isterse ezilmiş, kandırılmış, bilinçsiz, kör veya tabiiyet altında olsun oradadır ve vardır. Sovyet sinemasının ya da Eisenstein'in hitap ettiği halk mevcuttur. Oysa modern bir siyasi sinema varsa temeli şimdi atılacaktır. Çünkü modern politik sinemanın halkı noksandır, henüz yoktur.²⁸ Rodowick'e göre bu ifade, "sinematografik azınlıklar söylemini başlatan olumlu bir kuvvettir."²⁹ Bu nedenle minör sinema, Deleuze'ün "geleceğin insanları" olarak nitelendirdiği topluluğu üretmeye çalışmaktadır. Söz konusu gelecek insanların kimliği her zaman geçici ve sürekli yaratım halindedir.³⁰

Marjinalize edilmiş veya azınlık gruplara yeni bir kimlik duygusu yaratma amacı taşıyan minör sinema, yeni bir kimlik duygusu oluşturmak için sömürgeleştirilmiş, sömürgecilik sonrası, yeni-sömürgeci veya başka şekillerde marjinalleştirilmiş halklara hitap etmesi bakımından "devrimci"dir. Ancak bu, mutlaka yeni bir ulusal kimliğin yaratılmasını gerektirmez. Minör sinema daha ziyade yerleşik ulusal kimlik kavramını sorgulamaktadır.³¹ Deleuze'e göre modern siyasi sinema üçüncü dünyadakiler ve azınlıklar için yeni bir temel oluşturmaktadır. Bu nedenle minör bir sinema olan modern politik sinemanın en iyi örneklerinin yine üçüncü dünyadan çıkması çok daha olasıdır.³²

Klasik ve modern siyasi sinema arasındaki ikinci fark, politik olan ile özel olan arasındaki ilişki ile ilgilidir. Gerek majör edebiyatlarda gerekse klasik siyasi sinemada özel olan ile politik olan arasındaki sınırın daima korunduğu görülmektedir. Fakat modern politik sinemada özel alan/kamusal alan, özel olan/politik olan, içeri/dışarı, bireysel/kolektif arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve bu durumun tüm kişisel eylemleri kendi kendine politikleştirdiği görülür.³³ Kişinin kendini güvende

²⁷ David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.73.

²⁸ Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.265.

²⁹ David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, s.196.

³⁰ Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, s.157.

³¹ David Martin-Jones, Deleuze, *Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, s.6.

³² Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.264-265.

³³ David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, s.204.

hissettiği sıcak bir yuva minör sinema karakterlerinin neredeyse hiç erişemeyecekleri mekânlardır. Bu karakterler, daha çok toplumun kenarlarında kalan tıksık tıksık mekânlarda yaşarlar. Dolayısıyla evlerinde öğrendikleri değerleri kamusal alandaki yaşamlarında sürdürmezler. Toplum kontrol eden güçler de bu mekânlara çok rahat girip çıktığı için minör karakterlerin hayatları sürekli gözetim altındadır. Her daim gözetim altında olma nedeniyle bütün özel eylemler, kamusala dönüşmek durumunda kalır.³⁴

Deleuze'e göre modern siyasi sinemanın üçüncü önemli farkı, kolektif sözcelem üretmesiyle ilgilidir. Sinema, minör edebiyatta olduğundan daha fazla kolektif koşulları kendi üzerinde birleştirir. Yönetmen kültür açısından çifte sömürülmüş bir halk için filmler yapmak durumundadır. Bu nedenle kişisel bir kurmaca yaratmamalı, henüz gelmemiş olan halkın icadına katkıda bulunmak için tarafların 'oluş' halinde olmasına imkân sağlamalıdır.³⁵ Yönetmen, klasik sinemadaki klişeleri yeniden ve yeniden üretmeden ve onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmadan filmler yapmalıdır. Çünkü bu iki unsur sömürgeleştirilmiş bir halk imgesi yaratmaktadır. Bu durum gelmekte olan halkın yaratılmasını mümkün kılmak yerine; sömürülmüş halk imgesini de dondurarak gelecekte başka ve yeni bir şeye dönüşmesini önlemektedir. Modern politik sinema ise karakterleri çeşitlendirerek ve çoğaltarak halkın durmadan değişeceğini ve dönüşeceğini gösterir. Burada yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan ziyade klasik anlatı sinemasında kimliklerin nasıl kurgulandığı sorgulanmaktadır. Böylelikle minör film yönetmenleri halkı yeni bir klişede bir an önce yerliurdulaştırmadan majör olanın kekeleymesini ve düzeninin bozulmasını sağlarlar.³⁶

Modern siyasi sinema/minör sinemanın temel amacı "kriz yoluyla, gerçek tarafları bir araya getiren bir düzenleme oluşturmak ve böylelikle onların noksan halkın habercisi olarak kolektif sözcelem üretmesini sağlamaktır."³⁷ Bunu da ne klasik/birinci sinema yönetmenleri ne de modern/ikinci sinema yönetmenleri yapabilir. Üçüncü dünya ülkelerinin sorunlarını yine bu ülkelere çıkan yönetmenler duyurabilir.

Modern Politik Sinema 'Bereketli Topraklar Üzerinde' Filminin Minör Sinemaya Göre Çözümlemesi

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Erden Kıral genellikle toplumsal gerçekçi bir yönetmen olarak ele alınır ve yapılan çalışmalarda daha çok üçüncü sinema, edebiyat uyarlamaları, toplumsal gerçekçi sinema ve politik sinema bağlamında ele alınır. Bu çalışmada Erden Kıral'ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı filmi minör sinemanın üç eksenini üzerinden incelenmektedir.

Bereketli Topraklar Üzerinde'nin senaryosu Tuncel Kurtiz tarafından Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanmış ve film 1980 yılında Erden Kıral tarafından yönetilmiştir. Film; iki arkadaşıyla birlikte iş bulma umuduyla köyden ayrılıp şehre gelen Ali adlı karakterin; sömürü ilişkileri, sağlıksız çalışma koşulları, çıkar çatışmaları, ahlaki yozlaşma, cehalet, yoksulluk ve çaresizlik gibi nedenlerden do-

³⁴ David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.74-75.

³⁵ Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.271-272.

³⁶ David Martin-Jones, "Minör Sinemalar", s.75-76.

³⁷ Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.273.

layı trajediye dönüşen hikayesi etrafında şekillenmektedir. Filmin temel çatışmasını; sermaye sahiplerinin ya da onlar adına hareket eden ırgatbaşı, amele çavuşu gibi kişilerin daha çok kar elde etmek için çalışanları daha da kötü koşullarda çalışmaya zorlamaları ve karşılığında her karakterin kendi buldukları bir yoldan direnç göstermeleri ya da adaletsiz ve yozlaşmış olarak tasvir edilen düzene bir yerinden eklemeleri oluşturmaktadır.

Filmin Kısa Öyküsü

Film aynı köyden üç arkadaşın; Ali, Yusuf ve Hasan'ın fabrikada çalışmak üzere şehre gelmeleriyle başlar. Kapıda iş bekleyen kalabalıkla birlikte geçirdikleri birkaç günün ardından fabrikada işe başlarlar. Fabrikada konaklarlar. Hasan işe başlar başlamaz üşüttüğü için ağır bir hastalığa yakalanır ve bir daha iyileşemez. Ali ve Yusuf, yevmiyelerinden pay kestigi için ırgatbaşını şikâyet etmeleri üzerine fabrikadan kovulurlar. Hasta olan Hasan'ı geride bırakıp inşaat işine giderler. Ali kendisi gibi inşaatta işçi olan Ömer'in kaçırmış olduğu Fatma adlı kızıdan hoşlanır. Kumar oynayabilmek için Ali'den para alan Ömer, Fatma ile Ali'nin ilişkisine göz yumar. Ali ve Fatma inşaattan kaçarlar ve bir çiftlikte çalışmaya başlarlar. Bu arada Hasan ölmüş, Yusuf inşaatta ustabaşı olmuştur. Ali kaçtıkları çiftliğin tarlasında çalışmakta Fatma ise çiftlikte ev işlerine yardım etmektedir. Çiftliğin katibi Bilal Fatma'ya göz koyar. Konakta sürekli kalmasını sağlamayı vadeder ancak Fatma kabul etmez. Ali tarlada çalışan başka bir kızla yakınlaşınca Fatma Bilal'in teklifini kabul eder, Ali'yi uzaklaştırmak için patoz denilen makinenin bulunduğu harman yerine gönderirler. Harman yerinde zalim ırgatbaşı Cemo, ırgatları kollayan bir Ustabaşı, haksızlıklara karşı çıkmaları için ırgatlara telkinde bulunan koltukçu Zeynel, ırgatlara kumar oynatıp esrar satan Veysel ve ırgatbaşına yaranmaya çalışan Kemal öne çıkan karakterlerdir. Irgatbaşı, ırgatları sürekli kışkırttığı için koltukçu Zeynel'i işten çıkarıp yerine Ali'yi getirir. Usta, koltukçuluğun zor olduğunu acemilik kaldırmayacağını söylemesine karşın onu dinlemez. Ağa harman yerine gelip işin çabuk bitmesi için baskı yapmaktadır. Acemi olan Ali, aşırı çalıştırmanın etkisiyle kaza geçirir ve Ağa onu arabasına almadan kaçtığı için kan kaybından ölür. Aynı esnada Zeynel intikam için harman yerini gizlice ateşe verir. Irgatlar yangını söndürmeye çalışırlar ama söndüremezler. Ağa, jandarmalarla geldiğinde hasat yanmıştır. Bütün ırgatlar Ali'nin ölümünden Ağa'yı sorumlu tuttıkları ve yangını kimin çıkardığını bilmediklerini söyledikleri halde Kemal, Ağa'dan taraf olur ve onun yalan ifadesiyle bütün ırgatların tutuklanmasıyla film biter.

Dilin ve Kimliklerin Yersizyurdsuzlaşması

Filmin açılış sahnesini Çukurova görüntüleri, orada çalışan mevsimlik işçiler, çadırlar ve tarla görüntüleri üzerine bir dış sesin sözlerinin eklenmesi oluşturur: "Çukurova'da bahar harikadır. Gök masmavi, kırmızı topraklar yemyeşildir. Çukurova'nın bereketli topraklarına dört kilo çığit at, seksen kilo pamuk versin. Çukurova insanına peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmiştir, Allah adına. Öseler bile ne, öte dünya vardır. Uçup gideceklerdir Cennet-i Ala'ya. Cennet-i Ala'da yağdan baldan dağlar, süttten ırmaklar..." Anlatıcının cümlesi yarıda kalır ve müzik yükselir. Böylelikle anlatı başlarken sonsuzdan gelip sonsuza gidiyormuş izlenimi veren zamansız bir noktaya taşınır. Filmin kapanış yazısını Orhan Kemal'den alıntılanan cümleler oluşturur: "Dikkat ettim de Çukurova hala *'Bereketli Topraklar Üzerinde'* nin Çukurovası. Bin yıldır bu böyle." Filmin sonundaki kapanış yazısı da filmin açılışında kurulan ebedilik duygusunu pekiştirir. Bu

ebedilik vurgusunun bir anlamda dili ve kimlikleri de sabitlediği düşünülebilir ancak film boyunca majör olanların sarsıldığı bazı “oluş”lar göze çarpmaktadır.

Öncelikle anlatı, ağırlıklı olarak Ali etrafında örülse de Ali'nin Çukurova'daki her bir uğrağında ayrı karakterler dizisi anlatıya dâhil olur ve bazı karakterler zaman zaman Ali'den daha baskın hale gelir. Bu anlamda filmin yapısı rizom yapıyı andırır. Özellikle Ali'nin Çukurova'daki son uğrağı olan harman yerinde Ali ve onla bağlantılı öyküler gittikçe silikleşir, Zeynel ve ırgatbaşı Cemo arasındaki sürtüşme ön plana çıkar. Zeynel, yemek olarak verilen bayat ekmeği, uzatılan çalışma sürelerini, arttırılan iş yükünü, kumar ve esrar yoluyla ırgatların borçlandırılmasını sessizce kabullenen bir ırgat değildir. Geçmişte hakkını vermeyen bir işverenin mahsulünü yakmıştır. Bu nedenle ırgatbaşı Cemo ondan biraz çekinmektedir. Üstelik Cemo'nun kendisinden taraf olmasını beklediği Ustabası da adalet duygusuyla ırgatlardan taraf durmaktadır. Otoritesi gitgide sarsılan Cemo'nun yanında duran sadece diğer ırgatlardan kendisine haber taşıyan ırgat Kemal ve çaycı Veysel'dir. Cemo'nun yeğeni olan Veysel aynı zamanda ırgatlara esrar satıp kumar oynatmaktadır. Film boyunca işlenen sosyal eşitsizlik, filmin harman yeri bölümünde iyice görünür hale gelir ve belirginleşir. Irgatlar kurtlu bayat ekmeğe yerken, ırgatbaşı ve ustabaşının etli pilav yemeleri, kana kana süt içmeleri melodrama kaçan bir anlatımla verilse de, özellikle patoz makinesinin varlığı filme güçlü bir gerçekçilik katar. Kıral, film doruk noktasına yaklaşırken filmin kalanından belirgin şekilde farklı yeni bir üslup kullanır. Irgatların makinenin etrafına durmaksızın taşıdıkları ekinleri gürültülü ve korkutucu şekilde çalışan makineye aralıksız şekilde veren Ali, “devir” diye durmaksızın bağırarak ırgatbaşı ve “Aferin arslanlarıma çifte yevmiye vereceğim böyle devam edin” diyen Ağa defalarca ve gitgide hızlanan kesmelerle birbirine bağlanır. Bir süre sonra Kıral sahneyi hızlı çekimle verir. Artık sözler anlaşılmaz aynı zamanda planlar gitgide daha yakın ve çekimler daha kısa hale gelirken, Cemo ve Ağa bağırarak birer ağızdan ibaret, Ali ise makinenin bıçaklarına iyice yaklaşarak bir elden ibaret hale gelir. Hızlı çekim gibi teknikler izleyici yanılmasına sektmeye uğratacağı için gerçekçiliği azaltması beklenen bu sahne, tersine filmi daha gerçekçi bir yere çeker. Bir anlamda sinematografik dilde majör olanlar sarsılmış, yersizyurdsuzlaştırılmıştır. Ali'nin kolunun makineye kapılmasıyla sahne normal hıza döner. Bu noktadan sonra filmin majör kimlikleri de sarsılmaya başlar. Her şeyi sessizce kabullenen ırgatlar da, haksızlıklara başkaldıran Zeynel ve Şemdin karakterleri de majör kimliklerdir. Ancak uysal ırgatlar, Ali kan kaybından ölecekken onu arabasına alıp hastaneye götürmek istemeyen Ağa'nın üstüne yürür, bir “oluş” haline geçerler. Ağa kaçıp jandarmalarla geri geldiğinde hepsi Ağa'nın aleyhine ifade verir. Bir an için anlatı bu yönde sonlanacak gibi, yani ırgatların majör kimlikleri yerinden edilecek gibi olur. Ancak Kemal'in yalan ifadesiyle her şey eskiye döner. Jandarmaların ırgatları tutuklamasıyla film biter.

Kamusal Alan-Özel Alan Bulanıklığı ve Politik-Oluş

Minör sinemada kamusal ve özel alan ayrımı ortadan kalkar, kamusal olan her şey aynı zamanda bireysel; bireysel olan da kamusal hale gelir. Minör sinemadaki karakterler güvenli bir aile yuvasına sahip değildirler. *Bereketli Topraklar Üzerinde* filminde yer alan bütün mekânlar minör sinemanın bu belirleyeni karşılar. Fabrika, inşaat, tarla, harman yeri; karakterlerin çalıştıkları, yemek yedikleri, eğlendikleri, uydukları ve aşk yaşadıkları mekânlardır. Fabrikada çalışan işçiler yine aynı fabrikada konaklar. İşçiler yan yana, bazen üst üste yığınlar halinde uyurlar ve uyularında bile gözetim altında tutulurlar. Benzer şekilde harman yerinde çadırlarda

gruplar halinde uyuyan ırgatlar, Cemo'nun elinden hiç düşürmediği değneğiyle dürtülerek uyandırılırlar ve hem uykuda hem çalışırken hem de boş zamanlarında daima göz önünde dururlar. Tarla; Ali, Aptal'ın kızı ve Zeynel tarafından tuvalet olarak da kullanılırken gösterilir. Aptal'ın kızı diğer çalışanlardan uzaklaşmasına karşın gerek Zeynel gerekse Ali diğerlerinden uzaklaşma gereği duymaz. Herkesin gözü önünde tarlayı tuvalet olarak kullanırlar. Ayrıca Ali ve Aptal'ın kızı arasındaki yakınlaşma yine tarlada gerçekleşir.

Diğer taraftan filmde bir aile evini andıran tek yer inşaatta Ömer ve Fatma'nın nikâhsız olarak birlikte yaşadıkları evdir. Ömer'in kumar için kendisine para vermesi karşılığı Ali'yi kendileriyle yaşamak üzere eve almasıyla bu ev de güvenli ve sıcak bir yuva olmaktan çıkar. Ömer, Ali'nin Fatma'da gözü olduğunu bilmesine rağmen menfaati için birlikteliklerine göz yummuştur. Ali'den para koparan Fatma bir nevi ekonomik kaygılarla etik çözüme sürüklenmiş ve bir yandan sömürülürken bir yandan da sömüren niteliğini açığa çıkarmıştır.³⁸ Böylelikle özel alanda geçen bireysel ilişkilerde görünür hale gelen sömürme-sömürülme döngüsü, toplumsal sömürme-sömürülme de ifade eder hale gelmiş ve politikleşmiştir.

İnşaattan kaçıp çiftlik evinde çalışmaya başlayan Ali ve Fatma güvenli aile ortamını orada da sağlayamazlar. Kâtip Bilal sonunda Fatma'yı elde edecek ve zaten Fatma'dan uzaklaşarak Aptal'ın kızıyla yakınlaşmış olan Ali'yi fiilen de harman yerine gönderecektir. Fatma aynı sömüren-sömürülen konumunu burada da yineler. Kâtip Bilal'in kendisini sürekli çiftlikte tutması ve ağır bir iş olan kazmaya göndermemesi vaadine karşılık onunla olan Fatma, bir süre sonra kazmaya gönderilmekten kurtulamayacaktır. Filmde kamusal alana ait olan toplumsal sorunların aşk gibi özel alan meseleleriyle iç içe geçtiği görülmektedir.

Sözün Kolektifliği ve Kimliklerin Çoğullaşması

Modern siyasi sinema/minör sinemanın temel amacı “trans ya da kriz yoluyla, gerçek tarafları bir araya getiren bir düzenleme oluşturmak ve böylelikle onların noksan halkın habercisi olarak kolektif sözcelem üretmesini sağlamaktır.”³⁹ *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de sermaye sahipleri ve işçilerden oluşan tarafların yaşadığı “kriz”in (Ali'nin geçirdiği kaza) her ne kadar sonucunda bir dönüşüm getiremeye de (Kemal'in yalan ifadesiyle bütün ırgatların tutuklanması), ırgatların Ağa'nın üstüne yürümleri ve aleyhine ifade vermeleri nedeniyle noksan bir halkın ilk filizleri olarak görülebilecek “oluş”lar içerdiğini söylemek mümkündür. Burada yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan ziyade klasik anlatı sinemasında kimliklerin nasıl kurgulandığı sorgulanmaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak minör olmak, topluluk içerisinde niceliksel olarak çoğunluk olursa dahi majör olan tarafından ezilen, baskılanan, dışlanan ve ötekileştirilen grupları ifade etmek için de kullanılmaktadır. Deleuze ve Guattari, ötekileştirilen grupların kendi içlerinden çıkan bazı yazarlarının –Kafka gibi- minör bir edebiyat icra ettiklerine dikkat çekmektedir. Minör edebiyattan türeyen minör sinema kavramının

³⁸ Ülkü Eliuz ve Burak Armağan, “Sermayenin Tüketiş Kurgusu: Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4/3 (2020), s.211.

³⁹ Gilles Deleuze, *Sinema II: Zaman-İmge*, s.273.

temel özelliklerini Deleuze ‘mevcut kimliklerin yersizyurdsuzlaştırılması, özel-kamusal çizgisinin ortadan kalkması ve kimliklerin çoğaltılması’ şeklinde sıralamaktadır. Bu çalışmada “yersizyurdsuzlaştırılma” kavramına hem mevcut kimlikler bağlamında hem de yönetmenin üslubu bağlamında değinilmiştir. Sömürülen bir halk olarak yumuşak başlı ırgatlar ve karşısında olumlu bir önyargıyla verilen hakkını arayan Zeynel gibi karakterler mevcut kimliklerin dondurup sürdürülmesi ve yeni bir halk imkânlarının önünü kapatması anlamında minör sinemadan ziyade klasik politik sinemaya yakın bir izlenim vermekteyken, filmin sonundaki kaza sekansında yaşananlar filmin minör unsurlar barındırdığını düşündürmektedir. Irgatlar, Ali’yi hastaneye götürmek istemeyen Ağa’nın üstüne yürüyerek bir “oluş” haline geçerler. Ağa kaçıp jandarmalarla geri geldiğinde hepsi Ağa’nın aleyhine ifade verir. Bir an için anlatı bu yönde sonlanacak gibi, yani ırgatların majör kimlikleri yerinden edilecek gibi olur. Diğer taraftan Kıral’ın sinemasal teknikleri majör kullanımları dışında kullandığı, bir nevi sarsarak yersizyurdsuzlaştırdığı görülür.

Modern politik sinemada özel alan/kamusal alan, özel olan/politik olan, içeri/dışarı, bireysel/kolektif arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve bu durumun tüm kişisel eylemleri kendi kendine politikleştirdiği görülür. Film bu anlamda özel alanların ve kamusal alanların tam anlamıyla iç içe geçtiği bir örnektir. Fabrika, inşaat, tarla, harman yeri; karakterlerin çalıştıkları, yemek yedikleri, eğlendikleri, uyudukları ve aşk yaşadıkları mekânlardır. Fabrikada çalışan işçiler yine aynı fabrikada konaklar. İşçiler yan yana, bazen üst üste yığınlar halinde uyurlar ve uykularında bile gözetim altında tutulurlar. Benzer şekilde harman yerinde çadırlarda gruplar halinde uyuyan ırgatlar, ırgatbaşının elinden hiç düşürmediği değneğiyle uyandırılırlar ve hem uykuda hem çalışırken hem de boş zamanlarında daima gözetim altında dururlar.

Bereketli Topraklar Üzerinde’de sermaye sahipleri ve işçilerden oluşan tarafların yaşadığı “kriz”in (Ali’nin geçirdiği kaza) her ne kadar sonucunda bir dönüşüm getirmese de ırgatların Ağa’nın üstüne yürümeleri ve aleyhine ifade vermeleri nedeniyle noksan bir halkın ilk nüveleri olarak görülebilecek “oluş”lar içerdiğini söylemek mümkündür. *Bereketli Topraklar Üzerinde* filmi minör sinemanın üç temel özelliğini içinde barındıran modern politik sinema örneği olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Akay, Ali. *Minör Politika*. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2015.
- Akay, Ali. “Önsöz: Kendi Dilinde Yabancı Gibi Yazmak”. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. İstanbul: Dedalus Kitap, 2015: 9-15.
- Buchanan, Ian ve John Marks. “Introduction: Deleuze and Literature”. *Deleuze and Literature*. Der., Ian Buchanan ve John Marks. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000: 1-13.
- Braidattin, Rosi. *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Bogue, Roland. *Deleuze ve Guattari*. Çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2013.
- Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. Çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013.

- Deleuze, Gilles. *Sinema II: Zaman-İmge*. Çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *A Thousand Plateaus Capitalism And Schizophrenia*. Trans. Brain Massumi, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *What is Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Dedalus Kitap, 2015.
- Deleuze, Gilles ve Claire Parnet. *Diyaloglar*. Çev. Ali Akay. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2016.
- Eliuz, Ülkü ve Burak Armağan, “Sermayenin Tüketiş Kurgusu: Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4/3 (2020), s. 206-219.
- Foucault, Michel. *Özne ve İktidar*. Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Kant, Immanuel. “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”. *Was ist Aufklärung? Kant, Erhard, Hamann Herder, Lessing Mendelssohn, Riem Schiller, Wieland*. Haz., Philip Reclam. Stuttgart: Reclam, 1998: 9-17.
- Kara, Onur Eylül. “Sol Minör”. *Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları*. Der., Ömer Faruk. Ankara: Chiviyazıları Yayınevi, 2016: 251-274.
- Martin-Jones, David. *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Martin-Jones, David. “Minör Sinemalar”. *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Der., Damion Sutton ve David Martin-Jones. Çev. Murat Özbank ve Yetkin Başkavak. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014: 71-84.
- Rodowick, David Norman. *Gilles Deleuze’ün Zaman Makinesi*. Çev. Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları, 2018.
- Stark, Hannah. *Deleuze’den Sonra Feminist Teori*. Çev. Yonca Cingöz. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2019.
- Zourabichvili, François. *Deleuze Sözlüğü*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Say Yayınları, 2011.

Filmler

- Kıral, Erden. *Bereketli Topraklar Üzerinde*. Türkiye. 1980.




Ay'a Seyahat'ten Dünya Savaşı Z'ye: Bilim Kurgu Filmlerinde Vahşi'nin Yüzyıllık İnşası

A Trip to the Moon to World War Z: A Hundred Years of Construction of the Savage in Science Fiction Movies

YUSUF ZİYA GÖKÇEK*

* Asst. Prof., Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Göztepe Yerleşkesi, 34722 Kadıköy, İstanbul, Turkey, E-mail: yusuf.gokcek@marmara.edu.tr

 <https://orcid.org/0000-0002-8585-7331>

Öz: Bilim kurgu sineması, kökenleri 17. yüzyıla dayanan modern bilim kurgu romanlarında oluşturulan ötekine yönelik ben-merkezci bakışı ve varlıkları hiyerarşik olarak kodlamayı yeniden üretmektedir. Bilim kurgu filmleri kullandığı bu kodlamayla kendi dışındaki varlığı tuhaflaştırmakta, ucubeleştirmekte ancak onun insani özünü terbiye edilebilir bir biçimde yaklaşılmaktadır. Sömürgecilik ise hâkim olmaya çalıştığı ötekilerin mekânı hegemonik bir iktidar üretme alanına dönüştürmektedir. Çalışmada bilim kurgu sinemasının bilim kurgu geleneğinin uzlaşımını kullanarak sömürgeyi ve vahşiyi nasıl ürettiği Van Dijk'in eleştirel söylem analizi ile incelenecektir. Örneklem olarak seçilen, aralarında yüzyılı aşkın bir zaman bulunan *Le Voyage dans la Lune* (Aya Yolculuk, Georges Méliès, 1902) ve *World War Z* (Dünya Savaşı Z, Marc Forster, 2013) filmleri vahşi imgesini üretmektedir. Bilim kurgu sineması ile sömürgeci siyasetin en temel ortaklığı biz ve öteki ayrımını belirginleştirmesi ve bu ayrım üzerinden hiyerarşik bir inşa içinde olmasıdır.

Anahtar kelimeler: Sömürgecilik, Vahşi, Bilim Kurgu Sineması, Ay'a Yolculuk, Dünya Savaşı Z

Abstract: Science fiction cinema reproduces the self-centered recognition of the other and hierarchically coding the entities created in modern sci-fi novels originating from the 17th century. It makes the existence outside itself strange and freaky, but it prefers to leave its human essence in a tamable form. Colonialism transforms the space and human being affected by the disaster, which it tries to find, to a controllable level and a hegemonic power generation. In the study, it will be seen how a legacy has been transferred by appropriating the conventions of the science fiction tradition before itself, and how the genre has evolved from the past to the present will be examined with Van Dijk's discourse analysis. It has been observed that *Le Voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902) and *World War Z* (Marc Forster, 2013) chosen as samples, which have more than a century among them, constantly produce the wild/ savage. The most fundamental rhetoric of Science Fiction and colonial politics is to clarify the distinction between us and the other, to establish a hierarchical sequence within the genre on the basis of the principles of dependency and liberation.

Keywords: Colonialism, Savage / Wild, Sci-Fi Film, World War Z, A Trip to the Moon

Gönderim 15 Ocak 2022
Düzeltilmiş Gönderim 29 Mart 2022
Kabul 30 Mart 2022

Received 15 January 2022
Received in revised form 29 March 2022
Accepted 30 March 2022

Giriş

Tarihçi, bir anlatı kurmak için birbirinden farklı olgular dolu havuzda bir seçim yapmaktadır. Edward H. Carr'ın¹ kitabında belirttiği gibi tarihçinin olayları inşa ederken benimsediği tercihi perspektif bilgisi ve iradesiyle ilgilidir. Roman yazarı ise zamansallığı temsiller üzerinden belirlemekte, temsiller aynı zamanda “mekân” bilgisine de ihtiyaç duyduklarından zaman-mekân kategorileri içinde anlaşılabilir hikâyeler kurmaktadır. Film yönetmeni ise zamansallık ve mekânsallığı sinemanın teknik olanaklarıyla değiştirebilmekte, hikâyenin yükünü temsil stratejilerine dayandırmaktadır. Ancak tarihçi, roman yazarı ve sinemacıyı birbirleriyle ilişkilendiren temel dinamik, anlatıyı kurdukları ana karakter ve ona karşı konumlanan antagonistin (kötücül/ karşıt) hangi ilkelere göre belirlendiğidir.

Sinemada sömürgelerle ilgili temsiller, yalnızca gerçeklik ihtimallerini dikkate alarak tasarlanan belgesel filmlerde bulunmamaktadır. Bilim kurgudaki sömürge ve gerçeklik ilişkisini imgelerde görmek mümkündür. Her ne kadar bilim kurgu pek çok ülkede varlık göstermese ve bunun sebebinin de bilimin gelişmediği yerlerde kurgunun gelişemediği² şeklinde açıklansa da bu yöndeki değerlendirmeler mutlak ve kapsayıcı değildir. Ancak metindeki tartışma oluşturacak temel önermelerimizden ilki, bilim destekli kapitalist bir işleyişi oluşturan, sömürgecilik faaliyetlerini küresel boyuta yayan ülkelerde bilim kurgu filmlerinin daha çok üretildiği yönündedir. Hollywood'un bilim kurgu ve fantastik alanda film türlerini alt başlıklandırarak düzeyde yoğun üretim yapması ABD'nin fiziken işgal ettiği ya da ekonomik amaçlı baskıladığı coğrafyaların fazlalığıyla ilintilidir. İkinci önerme ise sinemanın yüzyılı aşkın zaman diliminde sömürgeciliği imajlar düzeyinde görülebilir, izlenebilir hale getirmesi sömürgecilik ile film arasındaki ilişkiyi mümkün kılmaktadır. Sömürgeciliğin farklılaştığı yirminci yüzyılda sinema, kolonyal ve neo-kolonyal tahakkümü imajlar üzerinden göstermektedir. Üçüncü önerme ise bilim kurgu sinemasında öteki olarak kodlanan varlıkların sömürgeci tahayyülün ürettiği “vahşi” temsiliyle ilişkili olduğudur.

Makalede film örnekleme olarak seçilen *Ay'a Yolculuk* ile *Dünya Savaşı Z* filmlerinin çekildiği ve ilk gösterime girdiği ülkeler arasında bir zaman ve mekân ilişkisi kurduğumuzda, *Ay'a Yolculuk*³ filminin I. Dünya Savaşı öncesi Fransa'sı, *Dünya Savaşı Z*⁴ filminin ise 2010'ların ABD'si tarafından çekildiği görülmektedir. Bu iki filmin seçilme nedenleri ise ilkinin *modern sömürgeciliği* üreten bir ülkede, Fransa'da çekilmiş olması, ikincisinin ise *neo-kolonyal* tecrübeyi üreten bir ülkede, ABD'de, çekilmiş olmalarıdır. Filmler arasındaki yaklaşık yüzyıllık fark bulunması da bilim kurguda sömürgeciliğin öteki varlıklarla ilgili repertuarını yenileyip yenilemediğini görmek, aralarında bir ilişki varsa bunların ne düzeyde olduğunu saptamak açısından önemli olmaktadır. *Ay'a Yolculuk* filminde ayda bulunanların,

¹ Edward Hallet Carr, *Tarih Nedir?*, çev., Gizem Gürtürk, İstanbul: İletişim, 2008, s.1.

² Bülent Ayyıldız, “Bilimin Yetersiz Olduğu Yerde Bilimkurgu Olmaz”, *Birgün Gazetesi*, erişim 12 Ekim 2021, <https://www.birgun.net/haber/bilimin-yetersiz-oldugu-yerde-bilimkurgu-olmaz-222884>.

³ Bu kısa filmin konusu, Prof. Barbenfouillis öncülüğünde bir grup astronom Ay'a gitmeyi planlamasıdır. Kendi icatları olan uzay gemisine binerler ve hedefleri olan Ay'a varırlar. Ay'da astronomlar Aylılar tarafından tutsak edilip Ay kralının sarayına götürülür. Ancak grup bir yolunu bulup Aylıların elinden kurtulur. Geldikleri gemiyle dünyaya dönmeyi başarırlar.

⁴ *Dünya Savaşı Z* filmi konusu ise Gerry Lane adındaki BM'nin eski araştırmacısının dünyada baş gösteren zombi salgını ve saldırılarına karşı verdiği mücadeleyi anlatmaktadır. Zombi salgının neşet ettiği yer Ortadoğudur ve BM öncülüğünde daha çok ABD'nin etkin tavrıyla zombilerle mücadele edildiği vurgulanmaktadır.

Dünya Savaşı Z filminde ise zombilerin yani kaynağı keşfedilemeyen varlıkların temsili görünmektedir. Bu da filmlerdeki temel temsil stratejilerinin, ilgili ülkelerin sömürgecilik faaliyetleri doğrultusunda emperyal politikaların hedeflerindeki coğrafyalara yakın bir mekân ve insan tipiyle oluştuğunu göstermektedir. Fransa'nın eski sömürgeleri Hindîçini (Laos, Kamboçya ve Vietnam) ve Afrika'daki insanların ten rengine yakın, ABD'nin ise işgal ettiği coğrafyalarda yaşayanlara yakın bir kostüm ve oyuncu kullanıldığı tespit edilmektedir.

Çalışmada *Ay'a Yolculuk* ve *Dünya Savaşı Z* filmlerinin seçilmesinin bir başka nedeni ise, bu filmler arasında yaklaşık yüzyıllık bir zaman aralığı bulunması ve farklı konuları içermelerine rağmen ötekini benzer bir biçimde oluşturmalarıdır. *Ay'a Yolculuk*'un ilk bilim kurgu filmi olması ve aynı zamanda sinema içerisindeki bilim kurgu kanonunu oluşturması itibarıyla değerlendirmemizin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. *Ay'a Yolculuk* filmi, *Dünya Savaşı Z* filmi için bir mukayese ölçüsü oluşturmakta ve aynı zamanda bilim kurgu uzlaşmalarının, protokol kodlarının alanını belirlemektedir. Filmlere Dijk'in *İdeolojik Söylem İncelemesi* perspektifinden bakıldığında sömürgeci ülkelerin anlam haritalarını sağlayan temel dinamiğin sömürgecilik coğrafyalarını kapsadığı görülmektedir. Makalede Dijk'in *İdeolojik Söylem İncelemesi*yle sömürge tarafından üretilen söylemde "vahşi" ve "barbar" kodları merkeze alınarak mekânsal ve varlıksal olarak vahşinin bir stereotipe nasıl dönüştüğü incelenecektir. Bu söylem analizi çerçevesinde, aralarında yaklaşık yüz yıl bulunan iki film üzerinden vahşi temsiline tarihsel bir süreklilik içerip içermediği tartışılacaktır.

İdeolojik söylem üretimi; karmaşık, toplumsal ve bilişsel bir süreçtir. Altında söylem üzerinde haritalandırılan zihinsel modeller yatar. Olayların semantik yapılar ve zihinsel modellerin çok sayıdaki değişken söylem bloklarının (biçimler, ifadeler, şemalar, vb.) üzerinde haritalandırılması buna örnektir. Bağlam modelleri söylem üretiminde tam kontrole sahiptir ve söylemlerin toplumsal durumlarda toplumsal (aslında ideolojik) açıdan uygun olmasını sağlamaktadır.⁵

Zihin bir söylemi inşa ederken bağlamı kurmakta ve onu kabul edilebilecek bir ortaklığa doğallaştırarak, dönüştürmektedir. Filmlerin dikişsizlik ve doğallaştırıcı yönü ile ideolojik söylem bağlamını hem kurmakta hem de uysallaştırmaktadır. "Doğallaştırma, toplumsal, kültürel ve tarihsel yapıların onun vesilesiyle açıkça doğalmış gibi gösterildiği bir işlemdir. Söylemler, sınıf, ırk ve cinsiyet eşitsizliklerini normalleştirmeye çalışmaktadır."⁶ İdeolojilerin ürettiği söylem, gündelik ilişkilerimizin nasıl etkilediğinin ve toplumsal alandaki fikirlerin, kanaatlerin yeniden üretilmesinin görülebileceği yerlerdir. Bu sebeple söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynar. Söylem yapıları içindeki imgeler, söz dizimi, tonlama, konu, tutarlılık, (ön)varsayımlar, metaforlar ve uslamalama gibi anlamın birçok yönüne kadar, ideolojilerin söylem yapılarını nasıl etkilediği önem taşımaktadır.⁷ Eleştirel söylem çözümlemesi özce, üretilen metnin, ko-

⁵ Teun Adrian van Dijk, *İdeoloji, Multidisipliner Bir Yaklaşım*, çev., Ayşe Demir, Hece: Ankara, 2019, s.471-472.

⁶ Susan Hayward, *Sinemanın Temel Kavramları*, çev., Uğur Kutay ve Metin Çavuş, Es Yayınları: İstanbul, 2012, s.128.

⁷ Teun Adrian van Dijk, "Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım", *Söylem ve İdeoloji*, çev., Nurcan Ateş, haz., Barış Çoban ve Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınları, 2003, s.13-14.

nuşmanın ve imge ile birlikte ortaya konulan güç kullanımının egemenlik alanlarının çoğaltılmasını ve buna bağlı olarak madun, dezavantajlıların yaratılmasını inceleyen ve bu tahakküme karşı koyma biçimlerini araştıran bir söylem analizi-
dir.⁸ Bu inceleme, toplumsal alandaki eşitsizliğin ortaya çıkarılmasını hedeflerken söylemi üreten ideolojiyi ve ima edilen anlamı keşfetmeye çalışmaktadır. Çalışma kapsamında ilgili bilim kurgu filmlerinde yaratılan uzaylı ve zombi temsillerinde egemen olanın fantazyalarda ürettikleriyle eşitsiz bir ilişkinin nasıl kurulduğu, bunun öteki söylemini (vahşi) oluştururken önemi vurgulanacaktır.

Bilim Kurgu Sineması'nda Vahşi'nin Evcilleştirilmesi

Bilim kurgu, klasik anlatı kalıpları içerisinde eşitsizliği, galip ve mağlup denklemi üzerinden vermeye çalıştığı için onu var eden köklü okumalara izin vermeyecek ölçüde yüzeyselleştirmektedir. “Filmin kendisinin gerçeklik değil yalnızca gerçekliğin perde üzerinde bir temsili olduğu gerçeğini gizleme yeteneği”⁹ olarak tanımlanan dikişsizlik de doğallaştırma işleviyle iç içedir. Anlamın oluşumunda ötekinin varlığı, onun somutlaşarak kolektif bir imgeye dönüşmesi için de temsil stratejileri gereklidir. İçerisi ve dışarısı bir sınır varsayarken aynı zamanda sınırın içinde ve dışında kalan (dilin yardımıyla toplumsal alan tarafından biçimlendirilir) kavramsal olarak belirlenir.¹⁰

Temsil sınır çizmek için elverişli bir stratejidir. *Uygar*'ın vahşi ya da barbarla mücadelesinin bilim kurgu filmlerinde alegorik devam etmesi, aynı zamanda kendinden önceki metinlerin gölgesi ve bu metinlere kanonik bağı nedeniyledir. Deniz aşırı sömürgelerde karşılaşılan her varlık hem bir insan biçiminde görünmekte hem de vahşi ya da barbar olarak kodlanmaktadır. Sömürgeci ülkelerde “vahşi” kavramının kurmaca metinlerden sömürge ülke pavyonlarına kadar temsil üzerinden inşa edildiği görülmektedir. Örneğin 1851'de Londra'da düzenlenen ilk *evrensel* sergiyle birlikte Avrupa'nın pek çok sömürge başkentinde sömürgelerden kıymetli eşyaların yanı sıra bitkiler, hayvanlar ve insanlar sergilenmeye başlamıştı.¹¹

Dışardakine ilişkin üretilen söylem Avrupa'daki modern sömürgeciliğin başlama tarihiyle doğmaktadır. Hobsbawn, on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyıl arasındaki farklılığa dikkat çekmek için “on dokuzuncu yüzyıl dünyası on sekizinci yüzyıl dünyasından daha Avrupalıydı”¹² demektedir. Hobsbawn'ın bu tespitinin nedeni Avrupalı sömürgecilerin bir yüzyıllık farkla artan sömürge varlıklarıyla ilgiliydi. Bilim kurgu ise zaman ve mekân kategorilerini kurmaca ile doğallaştırırsa da aslında bu kategorileri “farklılaştırarak” sömürgecinin sahip olduklarının benzerlerini üretmekte, deneyimlediğimiz dünyanın yeniden, değişik ve “yamuk” bakışına imkân vermektedir.

Bilim kurgunun muhayyel alanlarında; gezginlerin, roman yazarlarının, sinemacıların ürettiği imajlarla sömürgecilik ilişkisi devam ettirilmektedir. Sömürgecilikle

⁸ Teun Adrian van Dijk, “Critical Discourse Analysis”, *The Handbook of Discourse Analysis*, ed., Deborah Schiffrin, Deborah Tannen ve Heidi E. Hamilton, Oxford: Blackwell Publishers, 2003, s.352.

⁹ Hayward, *Sinemanın Temel Kavramları*, s.172.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Kavramlar Tarihi-Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar*, çev., Atilla Dirim, İletişim: İstanbul, 2020, s.74.

¹¹ Alexander C. T. Geppert, “Paris 1900: The Exposition Universelle as a Century's Protean Synthesis”, *Fleeting Cities*, Palgrave Macmillan: London, 2010, s.62.

¹² Eric J.Hobsbawn, *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, çev., Yavuz Alogan, Everest: İstanbul, 2020.

ilişkilenen bilim kurgu deri renkleri üzerinden tanınabilecek karşıt kodlar üretmekte aynı zamanda beyaz failin karşılaştığı farklı renklerin bilinmezliği ve vahşiliği sömürgeciler lehine bir yetkilendirme süreci yaratmaktadır. “Sömürgeciyle karşılaşmış, orada toplumlar arasındaki kültürel farklılıkların okunmasına ilişkin kimi eğilimler açığa çıkmış, toplumlar arasındaki farklılıklar, birer fark olarak değil, noksanlık olarak ele alınmıştır.”¹³ Vahşi olarak kodlanan farklı derili temsili beyaz failin niteliklerini taşımayan bir noksanlar toplamıydı. Fail, vahşinin inkârı, imhası ve onu bir istisna haline getirme süreçlerini işletmektedir. Vahşi, 19. yüzyılda Avrupa'nın büyük metropollerinde “hayvanlar gibi teşhir edilen esirlerden (vahşi), bir nümâyiş alanına dönüştü. Dünya fuarları, insanat tiyatrolarına öncülük etti ve milyonlarca insan “vahşilerin gösterisine katıldı.”¹⁴ Bilim kurgu sineması da uluslararası sergilerin bir devamı olarak vahşiye ve onun yaşam alanına ilişkin egzotik izlenim avcılığını devam ettirdi. Bilim kurgu sineması “vahşi”lerin gösterilmesini kendi dramatik kodlarına göre, özellikle karakter ile mekân çatışmaları ile yeniden üretmeye devam etti.

Kolonyal Bilim Kurgu: Egemenin Öteki Tasavvuru

Bilim kurgunun tercih ettiği konular, ütopyacı bir perspektiften ele alındığı gibi distopik ve anti ütopyacı olarak da ele alınmakta, içinde bulunduğu zamanın koşullarına göre yeniden şekillenmektedir. Bu yüzden 20. yüzyılda anlatılarda kitle üzerinden bir yıkım anlatılırken sömürgeci devletlerin eserlerde hegemonik bir tahakküm kurduğu görülmektedir. Bilim Kurgu, “sense of wonder” ilkesi gereğince, mucizevi, inanılmaz olanın duyumsanmasından, inanılmaz olanı hissetme yeteneğinden daha fazla anlama sahiptir.¹⁵ Klasik anlatı kuralları gereğince okurun ve izleyicinin arınması bilim kurgu içerisinde çözülmesi beklenen teknik bir meseledir. Klasik anlatıda olayın düğümünü karakterin becerisi, gözü pekliği vb. gibi nitelikleri çözerken, bilim kurguda çözüm için karakterin modern teknikten ve bilimin ruhundan anlaması da beklenmektedir. Mucize; insanı, onu çevreleyen mekânı ve zamanı, idrakine yabancılaştırmakta, insanın uyum sağladığı yeryüzüyle bağını azaltmaktadır.

Bilim kurgu, temelde insanı (beyaz fail) uyarılarla tehditlerle kuşatmaktadır. Tehditler bazen haklı kaygılarla oluşsa da sonucu değiştirmemektedir. Fantastik olan, kaygıyı akılcılaştırmakta, yabancı bir biçimde görünür olmaktan çıkarmakta, evcilleştirmektedir. Bilim kurgunun haz anlayışının odağında izleyicisine, belli bir insan ve toplum anlayışını benimsetmesi ve süreç içerisinde benimsediğini savundurtması bulunmaktadır. Bunu sağlarken geleneksel “sağ” ve “sol” kodlar üzerinden bunu yapmamakta, disiplin sağlayıcı öğeler üzerinden, tahakküm üzerinden meseleyi inşa etmektedir. Tahakküm, ütopyada çelişir bir kavram olmaksızın beyaz lehine öjenik bir sıralama ve disiplinin izin verdiği sömürgeci bir arzu aracı olmaktadır. Özünde ütopya, gerçekliğin çelişkilerinin fantezi (düş) aracılığıyla aşılması anlamında bir mit olarak da okunabilir. İnsan-merkezci tasarımda, iyiye karşı olan ise yaratıkların anıştırdığı kimlikler yerli ve yabancı olanlardır. Genellikle sim-

¹³ Alexander Anievas ve Kerem Nişancıoğlu, *How the West Came to Rule The Geopolitical Origins of Capitalism*, Londra: Pluto Press, 2015, s.126.

¹⁴ Pascal Blanchard, *Human Zoos: The Invention of the Savage*, der., Gilles Boetsch ve Nanette Jacomijn Snoep, Paris: Musée Quai Branly, 2011, s.11.

¹⁵ Bernhard Roloff ve Georg Seebler, *Ütopik Sinema- Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, çev., Veysel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995, s.69.

biyotik olarak birbirlerinin yerine kullanıldığı zaman bir anlam kayması yaşanmayacak bir öteki varlık kurulmaktadır. Muhayyel yönü üzerinden biçilen değer, akli değerini genellikle gölgelemektedir. Ancak bilim kurgu dünyada dengelerin değişmemesi için oluşacak yeni hal/ler/e uyumlu olabilecek bir yön duygusuna sahiptir. Dengenin değişmemesi; hiyerarşinin sağlanması ve korunmasını gerektirmektedir. Örneğin *Space Opera* (Uzay Operası) yenedünyalara açılma güdüsü, sıkışmış bezgin insanın özgürlük heyecanını körelten kentten kaçma arzusu taşıyan western türüne yakındır. Uzaydaki yabancı varlık, yeryüzünde beyaz faile düşman niteliklere sahip oluşu, ekonomik geriliği deri ve fiziki farklılığı, Batılı anlamda demokrasi anlayışından uzak bir düşünceyle gösterilmektedir. Klasik Western anlayışında bu özellikleriyle kovboyun karşısına çıkan Kızılderili ya da Meksikalı gibidir. Bilim kurgu romanlarında görülen vahşi olarak temsil edilenlerin sömürgecileri kendi mahallerinde öldürmeye ya da korkutmaya gelmesi türün hikâyeyi şekillendirirken en büyük dramatik çıkış noktasıdır. Bu aynı zamanda türün sorunları kurumsallıkla çözebilecek yetiye sahip olma iddiasındaki Weberyen aklın karşısına koyduğu romantik bir kaygıdır. Edgar Allan Poe'nun *Morg Sokağı Cinayeti*'nde¹⁶ bir denizcinin elinden kaçan gorilin hortlağa dönüşmesi ve cinayet işlemeye başlaması; metropole deniz aşırı bir sömürge adasından getirilen tanrısal bir hayvan olan *King Kong*'un (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) kendini tutsak eden sömürgecilerin mekânına bir tehdit olması, *Mummy* film serisinde (1999, 2001, 2008) sömürgeci iz sürücülerin, arkeologların ölümleri uyandırması gibi örnek olaylar Bilim kurgunun ötekini konumlandırma çabası için temel kaygılarını göstermektedir.

Kontrol Altına Alınan Rasyonel Korkular

Bilim kurgu kendini doğrulanabilir / yanlışlanabilir olarak çerçevlendirmekte, şiddeti de rasyonel bir karar, ahlaki olarak ivedilikle verilmesi gereken bir tercih olarak değerlendirmektedir. Bilim kurgu, klasik anlatıya sahip olan filmlerde, Jungcu modelden hareketle modellenen Savaşçı, Âşık, Kral ve Bilge¹⁷ arketiplerini¹⁸ melezleştirmekte, şiddeti bu melez gücün inisiyatifle ele aldıkları, şiddetsiz, çözülemeyecek bir sömürge mekânı olarak gördükleri dünyayı düzenleyecek ve geliştirecek bir yer olarak görmektedir. Olgun arketiplerin tamamlanmış, rasyonel, duygularını dizginleyen bu yönüyle uygar, kentli bir insanı işaret eden nitelikleri olmakla birlikte karşılıklarına uygar nitelikleri çelişen ve çatışan bir insan, D'Holbach'ın deyişiyle "henüz tamamlanmamış"¹⁹ sömürgelerde yaşayan kişiler, çıkarılmaktaydı. Bilim kurgu, mekân düzeyinde ise gelişmiş ülke kentlerin karşısına karmaşık ve çok işlevli olmayan, cangılı da içerimleyen her yeri koymaktadır. Mekan üzerinden karşıtlık aynı zamanda metropol dışındaki tüm yerleri düzleştirmek ve aynılaştırmaktadır. Bilim kurguda çöl, uzay ve cangıl arasında mekân tasarımı bulunmakta, insan eli değmiş bir izlenim vermeyen mekânlar dolayısıyla kültür görülmemektedir. *Star Trek*, *Ay'a Yolculuk* gibi bazı dizi ve filmlerde uzay, yeryüzü

¹⁶ Edgar Allan Poe, *Morgue Sokağı Cinayeti*, çev., Memet Fuat, İstanbul: Notos, 2008.

¹⁷ Klasik anlatıda her bir ana karakter, filmle birlikte bir yolculuğa çıktığı varsayılmaktadır. Bu yolculuk aynı zamanda kendi benliğini, gücü devşirdiği arketipi bulma sürecidir. Kral arketipi, yolculuğu bir düzen içerisinde gerçekleştirme ve süreci yürütme iradesi; savaşçı, süreç içerisinde karşılaşılan engellere karşı koyma çabası; âşık, sürecin sonucunda elde edeceği şeye ilişkin gösterdiği tutku; bilge ise sürecin çıkarttığı engelleri hikmetle aşmasıdır.

¹⁸ Robert Moore ve Douglas Gillette, *Kral Savaşçı Büyücü Âşık-Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor*, çev., Fatma Zengin, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995.

¹⁹ Norbert Elias, *Uygarlık Süreci Cilt 1/ Batılı Dünyevi Üst Tabakaların Davranışlarındaki Değişmeler*, çev., Ender Ateşman, İstanbul: İletişim, 2004, s.125.

sömürgelerine benzemektedir. Sömürge mekânı olarak dünya, bir merkezi gerektirmekte, merkez ise film evreni yaratan faillik olarak görünmektedir. Emperyal çizgi, bilim kurgu mekânı ve insanında karşılığı *White Man's Burden* (Beyaz Adamın (medeniyet) Yükü)²⁰ şiarınca oluşmaktadır. Uygarlık, kendisi dışında olanlara yönelik tavrı bilim kurgu sinemasında belirgin bir aksiyon nedeni oluşturmaktadır. Literatürde emperyalizm, sömürgecilik ile bilim kurgu arasındaki ilişkiselliğin canlanması ABD ekonomisinin canlanması göz önüne alındığında, Ortadoğu'da askeri ve siyasi emperyalizmin bu yönde ilerlemesi şaşırtıcı değildir.²¹

Dünyanın eski emperyal ideallerinin ve sömürgeci uygulamalarının yeni varyasyonlarına tanık olduğu bir zamanda, Edward Said'in *Kültür ve Emperyalizm*'de kültürel üretim ile emperyal uygulama arasındaki ilişkilerin sürekli bir incelemesine yönelik çağrısı²² yeni siyaset biçimi ve bilim kurgu filmleri arasındaki dinamik ilişkiyi gündeme getirmektedir. Bu minvalde ABD'de George Bush'un ve Barack Obama'nın özellikle işgallerle ilgili demeçler, zımnen, bilim kurgu filmlerinin kökenlerine yeniden dönme çağrısı olarak da okunabilir. 2000 sonrası George Bush'un "ya bizdensiniz ya onlardan"²³ (2001) başlığıyla gazete okurlarına sunulan konuşmasında ya da Obama'nın *Nobel Konuşması*'nda "Şiddete bulaşmayan hareket Hitler'in ordularını durduramazdı. Müzakereler El Kaide liderlerini silah bırakmaya ikna edemez. Bazen güç kullanmak gereklidir demek sizizm değildir, bu tarihi gerçeklerin farkında olmaktır"²⁴ demesi savaşacakları coğrafya ve grupları tayin etmekteydi. 2000'li yıllarda ABD'li başkanların bu tür savaş ilanlarında sınır, sınır ihlali, antagonist üretme gibi bilim kurgununun klasik anlatı yapısı uzlaşmalarını kullanmakta olduğu görülmektedir. Bu açıklamalar aynı zamanda reel durum ile bilim kurgunun kendi dışındaki sömürge mekânlarını dolayısıyla kendi sınırlarını da oluşturduğunu göstermektedir. Bilim kurgu gerçekçi bir zeminin arzuyla eğrilemesi olarak doğmaktaydı. Bu doğrultuda bilim kurgunun amacı "... bize hiçbir suretle ne zaman başka gezegenlere ulaşabileceğimizi, ya da yeni teknolojiler geliştirebileceğimizi, yahut uzaylılarla tanışabileceğimizi söylemeyi amaçlamaz. Bilim kurgu bizim tüm bu bahsedilen şeyleri neden yapmak isteyebileceğimiz ve bu isteklerin sonuçlarının hayatlarımızı ve gezegenimizi nasıl etkileyeceğini hususunda tahminlerde bulunur"²⁵ şeklinde açıklanmaktadır. Bilim kurgu, teknik gelişmeler ışığında bir gezinti rehberi olmaktan çok bir toplumun tahayyülünü teknikle ilişkilendirerek geleceğe ilişkin bir kehaneti paylaşmaktadır. Burada aslanan kendinedönüşlü bir yüzey üretmek, toplulukların kendi dışındaki topluluklarla yapay ya da gerçekçi unsurlar taşıyan ilişkilerinin ışığında nasıl bir tavır üretecekleri hususunda bir ön kestirimde bulunmaktır. Kendi dışındakileri hangi dille konuştur-

²⁰ Gretchen Murphy, *Shadowing the White Man's Burden: U.S. Imperialism and the Problem of the Color Line (America and the Long 19th Century, 24)*, New York: NYU Press, 2010. Beyaz Adamın Yükü ifadesi Rudyard Kipling'in 20. yy sonralarında yazdığı aynı adlı şiirinde geçmekte ve anlatılmaktadır. Şair, bu şiirinde" sömürgeciliğin aynı zamanda sömürgeleri moderniteye uygun bir biçimde "medenileştirme" gibi bir süreci içerdiğine ilişkin iddialarda bulunmaktadır.

²¹ David M. Higgins, "Review: Colonialism and Ideological Fantasy", *Science Fiction Studies*, 36/1 (2009), s.132.

²² Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm*, çev., Necmiye Alpay, İstanbul: Hil Yayınları, 2016.

²³ George Bush, "You Are either with Us, or with the Terrorists", erişim 15 Kasım 2021, <https://web.archive.org/web/20150112170258/http://www.voanews.com/content/a-13-a-2001-09-21-14-bush-66411197/549664.html>.

²⁴ "İlk Sözü Savaş Oldu", *Milliyet Gazetesi*, erişim 15 Kasım 2021, <https://www.milliyet.com.tr/dunya/ilk-sozu-savas-oldu-1172423>.

²⁵ Matthew Davis ve John Clute, "Yakfests of the Emyrean, Strange Horizons", erişim 25 Kasım 2021, <http://www.strangehorizons.com/2006/20060918/yakfests-a.shtml>.

caklarından nasıl bir fizyolojiye sahip olmaları gerektiğine yönelik tasarımlara kadar kendi kanılarını, inanışlarını, kolektif zihinde müşterek imgeleri işleyebilecekleri bir kurmaca evren yaratmaktadırlar. Bu yaratım, toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel olana dair bir toplumun geçmişini, şimdisini ve gelecek tasavvurunu, ortaya koymaya yarayan bir okuma biçimidir.

Başkanların konuşmalarında açığa çıkan temel söylem, insan ve insana ait olanların gezegeni ile ona düşman gezegenler arasında bir savaşın olduğuydu. Bu kodlamaya göre *Ay'a Seyahat* ile *Dünya Savaşı Z* filminde de beyaz failer kendi ülkelelerinden başka bir gezegene/ dünyaya gitmekteydi. Uzaydaki ayda beliren ve Fransız kâşifleri tutuklamaya çalışan, *yabanıl ve pagan prototipine* uygun düşmanlar ile Amerikalıları öldürmeye çalışan *Ortadoğulu* zombiler, türdeş varlıklardı. Mekânlar ise uzay ve yeryüzü fark etmeksizin Batı dışındaki herhangi bir yer olarak imlenmekteydi. Varlıkların insani nitelikleri fark edilmeyecek düzeyde amorf/muğlak olmaları, erken dönem sömürgeciliğin muhayyilesinden kaynaklanmaktadır. Sömürgecilik nihai olarak gerçekçi bir zeminle, söylemi ise sömürgeci arzusunun tahayyülüyle kurulmaktaydı. *World Wars Z* filminin antagonistini de ABD başkanlarının açıklamalarının işaret etiklerinde görmek mümkündür.

Bilim kurgu, nadiren ütöpik bir evren kurmaktadır. Ancak klasik anlatının kuralları gereğince önce vakayı olumsuzdan olumluya çevirmesi gerekmektedir. Dolayısıyla distopya bilim kurgu için önemli bir başlama yeridir. Bunun için büyük ölçüde karakter repertuarından kahramana evrilmeye en uygun nitelikli kişiyi²⁶ seçmektedir. Kahramanın mitolojik ve teolojik yönü kurtarıcı *mesih* beklentisi ile iç içedir. Bilim kurgu, beyaz failin kurtarıcı misyonuna atıfla distöpik evrenden çıkışı göstermekte, türün rehberliği ise geleceğin bizi korkutan belirsiz niteliğini aşmayı sağlamaktadır. Geleceğin ve bilinmeyen korkulan havasını dağıtmak ve onu kendi beyaz, anlaşılır tarihine eklemlenmek ana ilkedir. Korku, bilimi göreve çağırılmaktadır. Korku, rasyonel olmayan, belirsizliğin doğurduğu endişelendirici bir şüphe olmaktadır. Bilimin neden-sonuç ilişkisi içerisinde yaklaştığı korku, nedeninin anlaşılabilirliği, bilim ve akılla çözülebilen, geleceğin denetimini sağlayan bir tasarımdır. Aşına olunan bir dünyadan başka, bilimsel ilkelerle anlaşılabilen ve açıklanamayan; teknolojik yeniliklerle kurgulanan ilişkilerin varlığı bilim kurgunun çıkış noktasıdır. Bir yönüyle açıklanamazın keşfedilmeye ya da anlaşılmaya çalışılması sömürgecinin tahakküm içeren pratiğini de maskeleymektedir. Teknoloji, egemenlik ilişkilerini gölgeleyen, macera için gerekli hazırlıklar olarak anlaşıl-makta, sömürge üzerindeki mitik keşfin maskesi olmaktadır. Bilim kurgu sinemasının ilk esin kaynakları sayılan Jules Verne'in *Ay'a Seyahat*²⁷ ve H. G. Wells'in *Ay'daki İlk İnsanlar*²⁸ romanları tekniğin imkânını henüz varılmayan üzerine kurmaktadır. Romanlarda teknoloji sistemik bir unsur değildir. Teknoloji romanlarda sistem kurucu değil gizemli, saklı kalan yerleri keşfeden olarak belirmektedir. Romanın kahraman figürleri, toplumsal dönüşüm için de teknik olanaklardan faydalanmakta, kötücül karakterleri ise bu yeni "prometheus"çu tipleri yenmek ve yoz egemenliklerini devam ettirmek için tekniği kullanmaktadır. Güç savaşı, tekniğin hangi niyetlerle kullanılması gerektiğinin savaşıdır. Tekniğin kullanıcısı, yine tekniği yaratan, hümanist ideallere bağlı, Avrupa sömürgecisinden başkası değildir²⁹.

²⁶ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev., Sabri Gürses, İstanbul: İthaki, 2019.

²⁷ Jules Verne, *Ay'a Yolculuk*, çev., Bertan Onaran, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016.

²⁸ Herbert George Wells, *Ay'daki İlk İnsanlar*, çev., Özlem Poyrazoğlu, İstanbul: Laputa Kitap, 2017.

²⁹ Bernhard Roloff ve Georg Seebler, *Ütöpik Sinema- Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, çev., Veysel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995, s.38.

Avrupa hümanizmi, *Ay'a Yolculuk* filminde keşfeden ve etrafındaki nesnelere varlıkları tanımaya çalışan bir idealken; *Dünya Savaşı Z* filminde, velayetini ABD'nin üstlendiği, sadece kendi buldukları ülkeye değil az-gelişmiş coğrafyalara bilgi ve lojistik desteği sağlayan, zombileri zapt altına almaya çalışan özgecil bir Batı hümanizmasına dönüşmektedir.

Bilim kurgu tipinin farklı yüzyıllara ait bu iki örneğinde kahramanlar yanlış yorumlanmış, yanlış anlaşılmalı bilgileri düzelttikten sonra yuvaya dönmektedir. Bu yönüyle kahramanlar, olası teknik gelişmelerin yarattığı tahribatları azaltmakta, onu asli yükümlülüğünden uzaklaştıran yorumlamalara karşı doğrulayıcı görevini üstlenmektedir. Türün edebi olarak yaratıcı isimlerinden Edgar Allan Poe'nun teknik ilerlemenin oluşturduğu sorunlara yönelik şerhleri Verne'de teknoloji hesaplaşması olarak görülmektedir. Verne, teknik ilerlemeyi bir serüvene çevirmekte H. G. Wells'te ise teknik ilerlemeyi teknolojinin getirdiği olarak ele almaktadır. Wells bu yönüyle spekülasyonu bir türe dönüştürmekte ve onu toplumsal temellerinin araştırılması gereken bir ödev olarak görmektedir. Verne, teknik imkânın olanakları, örneğin Ay'a nasıl çıkılacağına teknik detayları ile ilgilenirken Wells, ütopya edebiyatının açtığı, dünyadakinden daha farklı bir yer olarak ayın imkânıyla daha çok ilgilidir. Ay, Wells'te ütopyanın düşünüleceği bir yer olmaktadır. Aşına olunmayan ve bilinmeyen yer bildik alışıldık tepkilerle ele alınmaktadır. Bu iki eser nihai olarak Georges Méliès'nin *Le Voyage dans la Lune/ Ay'a Yolculuk* (1902) ile *World War Z / Dünya Savaşı Z* (2013) filminde mecedilmiştir. Ütopya, huzurlu başlangıca dönmek demektir. *Ay'a Yolculuk* filminde Fransa'ya, *Dünya Savaşı Z* filminde ise zombilerden kurtarılan ABD'ye dönmek mümkün ütopyaya dönüş demektir.

Ay'a Yolculuk'tan Dünya Savaşı Z'ye: Bilim Kurgu Türlerinin Uzlaştıkları Bir Mekan ve Antagonist Olarak Sömürge

Viktorya Çağı,³⁰ ideal burjuva için, sömürge ve laboratuvar olarak kavramlarını ortaya çıkarıyordu. Bu kavramların pratik alanları, politika ve düşünsel bir toplumsallaşmayı ve antikiteden beslenen yeni modern mit imkânı oluşturuyordu. Kendini kanıtlayan, yıkıcı sonuçları olsa da başarılar kazanan erkek, ideal burjuva tipi olarak onurlandırılıyordu. Maceranın kahramanı, sömürgele gider, toy günlerini orada bırakarak ergin birisi olarak metropole dönmektedir. Sömürgeleştirilecek ülkelerin azalması, metropolün ve metropolde yaşayan kimselerin sınıma mekânlarının azalması, erkeklige ilişkin iktidarın da erimesi demektir. Bilimin mistik yanlarını azaltması, popüler kültüre taşıyabileceği tersinden yeni bir mistik alan kazandırmıştı. Popüler kültürün okurda hayali bir toplumsallaşma yaratması gerçeğin tecrübesi arasındaki yarığı kapatmakta, çelişkileri azaltarak birbiriyle bağdaştırabilecek yeni zeminler üretmeye başlatmakta ve onun toplumsal yönünü arttırmaktadır. Sömürgeciliğin coğrafi alanlar üzerindeki hâkimiyeti, aynı zamanda mistifiye edebilecek ölçüde popüler yazına keyfiyet kazandırmaktaydı. Bir yönüyle macera romanı gücü olan ve bunu kullananın, savaşmaya biraz ara vermiş bir savaşçının / sömürgecinin ağaç altındaki öğlen uykusu olmaktadır. *Don Kişot* karakterinin sömürgeciliğin boyutlarını bilen bir biçimde, şövalyelik mitini her daim

³⁰ Viktorya Çağı, 1837 ile 1901 yılları arasında hüküm süren İngiltere Kraliçesi Victoria'dan adını alan dönemde, özellikle kurmaca alanında üretilen eserlerde, akıl-inanç, bilim-kilise, zengin-fakir gibi temel çatışmalar konu edinmektedir. Devam eden sömürgeciliğin etkisiyle birlikte modern bilim kurgu romanındaki evren, sömürgeci-sömürülen karşıtlığı üzerinden ilerlemektedir.

kutsayan ayakları yerine basan bir fantezinin alanıdır. Sömürgeci işgallere ve fantezinin küreselleşmesi eşgüdümlü olarak yürümektedir. Sömürgeci imrenilecek karşıtını da kendine benzeyenler içinden üretmektedir. Örneğin *Tarzan*, bir karşı figürdür. Özgürlüğüne, saklamadığı ve doğallıkla sürdürdüğü cinselliğine hayran kalınan bir vahşi, hem de *Lord Greystone* olarak görülen soylu bir Avrupalıdır. Çift kimlik, arzu ve yasayı birleştirmektedir. Bilim, uygarlık ve teknik *Lord Greystone* olarak somutlaştırırken, dikkat vahşi olan *Tarzan*'a kaydırılmıştır. Sömürgecinin Avrupalı için bir dışarı, bir kaçış alanı ve ufku oluşturması paradoksal biçimde yasal denetimden ve uygarlık mitinden, uygarlık içinde gördüğü saklı düşlerin mekânı olmaktadır. Bilim kurgu ise, gerçeklikte aşılmış, geçersiz kılınmış olanın yeniden üretildiği, bilimin dışarıda bırakıldığı bir yer olmaktadır.

Sömürgeci bağımsızlıklarını kazandığında, yolculuk uzayın bilinmezlerine ve dünyadaki yeni bilinmezlere evrildi. Gezi/serüven edebiyatının yerini uzay opera aldı.³¹ Sınırlar belirginleştikçe, ülkelerde sınır kapısı muhkem hale, güçlü ve aşılmaz hale getirildi. Neo-kolonyalist bir dünya düzeninde ABD'de sınırdan kaçmak ve sızmak simetrik bir güvenlik ölçüsü olarak belirdi. Sınırdan kaçmak kanun kaçaklarının işi, sızmak ise mültecilerin işiydi. İlkine müsaade ikincisine ise güç kullanılmaktaydı. Sınırın yatay düzeyde ortaya çıkması ve tartışmaya kapalı olması, bilim kurguda dünyaya benzemeyen başka dünyaları keşfe ya da dünyayı yabancı yerlere benzeterek müdafaa ve muharebeye yönelmekteydi. *Dünya Savaşı Z* filminde mülteciler için konulan sınırlar, zombilemiş mültecileri üretmektedir. Zombiler, canlılardan, beyaz failerden, hayat alacaklısıdır. Zombi türü olarak da Haiti anlatılarında ortaya çıkan bir korku türü olmakla³², Batılı failin filmlerde ürettiği sınır ihlalcisidir. “Ölümler bazı ödenmemiş simgesel borçları ödetmek üzere geri dönmektedirler. Zombilerin dönüşü fiziksel yok oluştan sonra bile baki kalan belli bir simgesel borcu temsil eder.”³³ Zombi türü filmlerde ölen aslında canlı olanın düşmanı, değişim geçirmiş haline benzetmek istediği, kendisinin tattığını hayatta kalanla ısrarlı bir biçimde paylaşmak istemektedir. Lacan zombiyi üreten düşüncenin oluşmasını *Lamella* kavramıyla açıklamaktadır. *Lamella*, özün yoğunluğuna sahip olmayan, pürüzsüz bir yüzeyin varlığıdır; sürekli olarak şekil değiştirmekle kalmayıp aynı zamanda kendini bir başka araca dönüştürebilen sonsuz, plastik bir nesnedir.³⁴ Zombilerdeki bu süreğenlik talebi beyaz failin ürettiği kültürü bozacak, yaşamı idealize eden dinamikleri ölümle tanıştıracaktır. *Dünya Savaşı Z* filminde yaşayanların, yaşayan ölüleri, zombileri, ortadan kaldırma isteği de ölüm ve yaşam arasında kalınlaşan çizginin ihlalidir. Zombi, dilsiz olmakla birlikte hayatın canlılığını ve suretini taşımayan varlık olarak vahşinin ifrat temsilidir. İğrenmek ve korkmak gibi temel tepkileri bedeninde tutmaktadır. Kristeva'ya göre³⁵ iğrenç, bedenle ilişkilidir: kan, irin, balgam, mukus, dışkı vb. bedensel atıklar, iğrenmeyi tetikler. İç ve dış arasında beliren bir sınır olarak beden ve onu aşarak, ihlal ederek özne-ben'e meydan okuyan bu atıklar, kirlilik, yapışkanlık ve hatta çürüyen beden, ceset, “bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir”.³⁶ Uzaklaşma, Ay'dan Dünya'ya ve Dünya'dan kendi ülkesinedir. Uzaklaşma,

³¹ Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya-Popüler Kültür Açısından Korku ve Bilimkurgu Sineması*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014.

³² E. Wade Davis, “The Ethnobiology of the Haitian Zombi”, *Journal of Ethnopharmacology*, 9/1 (1983), s.86.

³³ Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev., Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s.40.

³⁴ Slavoj Žižek, *İdeolojinin Aile Miti*, çev., Mine Yıldırım, İstanbul: Encore Yayınları, 2012, s.16.

³⁵ Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev., Nilgün Tütal, İstanbul: Ayrıntı, 2014.

³⁶ Yasemin Ertuğrul, “Zelil Bedenler: ‘Freaks’ Filmi Üzerine Bir İnceleme”, erişim 15 Kasım 2021,

uzaktan yok etme, yakın teması istememe keşfin ilkesi olmaktadır.

Klasik anlatıda yolculuk, içe dönük bir seyir değil, dışla ilgili bir iştiğaldir. Bilim kurgunun ilgilendiği en erken tema olan fantastik yolculuk; istila, işgal ve öteki dünya varlıklarıyla “dehşet verici karşılaşmalar” doğdu. Bilim kurgu, işgal, muhasara ve istila anlatısı aslında oldukça somut ve dünyalı olan varlıklardı. Küresel düzlemde sömürgecilerde sömürge mekanlarında çıkan bağımsızlık isyanlarının yarattığı huzursuzluk bilim kurguda dünyalı olmayan varlıklara yönelik antagonist (kötücül karşıt) bir kültürü pekiştiriyordu. Bağımsızlık hareketleri, emperyal bir sinema geleneğinde çizilen kötü karakterleri, beyaz failerin dışından seçmekte, onları insan biçimci suretle dışsallaştırmakta, insanı az insana benzetebilecek ölçüde aşına unsurlar haline getirmektedir. Fantastik yolculuk bağlamında her iki film de farklı düzeylerde bir karşılaşmaya sahiptir. Gezegenel farklılıklar, dikey ya da yatay kurulan, hiyerarşiden ötürüdür. İlkinde, Ay’a Seyahat’te, gökteki yabancı, pagan topluluk olan Aylılardan kaçan beyaz bilim insanları, ikincisinde ise sorunun kaynağını kurutmaya çalışan, epik niteliğine uygun savaşçı, aşık ve büyücü arketipinin tüm niteliklerini taşıyan ABD’li bir araştırmacıdır. Karşılaşmanın temel başlatıcısı keşif olmakla birlikte ortak kümesi vahşi ve barbar nitelikli yaratıklardır. *World War Z*’de vahşi ve barbar nitelikli yaratıklar yok edilirken *Ay’a Seyahat*’te pagan ve yabancı olandan kaçılmaktadır. Nihai dönüş beyaz failin ürettiği medeniyet çekirdeğine olmaktadır.

Sonuç

1882’de On İkinci ABD Piyade Komutanı George S. Wilson’un Atlantic Monthly’de yayınlanan “Amerikan Vahşisi Nasıl Uygarlaşacak?” başlıklı bir makalesinde, Amerika’daki diğer Kızılderililer için de sömürge modeli olmasını arzu ettiği Pima Kızılderilileri için bir rezervasyon düzenlenmesini önermektedir.³⁷ Wilson’a göre, “üstün ırk”ın varlıklarının “aşağı ve barbar” halklarla karşı karşıya geldiklerinde alabileceği “üç yol” vardır: “vahşileri yok edin”, “kendi başlarına bırakın” veya “onları dünyanın bağımlıları olarak kabul edin.”³⁸ *Dünya Savaşı Z* ile *Ay’a Seyahat* filmlerinde bu buyruklardan üçü de görülmektedir. Bilim kurgu filmleri bir yönüyle kendinden önceki edebi ve siyasi kanonun içerisinde tahayyül ve siyasal bilinçle dâhil edilmektedir.

Bilim kurgunun Batı’da yaygın bir tür olması ve şimdiki anlamını çoğu zaman bu territorial bilince borçlu olması kolonyalizm nedeniyledir. Bilim kurgu türüne aşına olan okurlar sömürgecilikle bilim kurgu arasındaki ilişkiyi kolaylıkla görebilir. Bilim kurgu ve sömürgecilik arasındaki ilişki bir etkilenme değil belirleme meselesidir.³⁹ Zira sömürgecilik, kendince bir tabiiyetler zinciri oluşturmaktadır. Kolonyalizm kurmaca türünde yeni roman türleri üretirken bunlar içinde en gözde olanı bilim kurgu olmaktadır. Sömürgeciliğin öncüsü olan coğrafi keşiflerle oluşan ötekini tanıma ve bilme amacı egzotizmle kışkırtılmakta, kolektif olan öteki örüntüsü gerçek tanıma yerine öteki imgesini çarpıtarak bir beşer fizyolojisinden farklı okuma yönünde yoldan çıkartmaktadır. Vahşilerin yok edilmesi ötekini bir mağlubiyet zeminine davet etme, kutsal bir amacın çağrısıyla güdülenen kahramanın

<https://www.e-skop.com/skopbulten/zelif-bedenler-freaks-filmi-uzerine-bir-inceleme/4779>.

³⁷ Greg Grewell, “Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 55/2 (2001), s.26.

³⁸ Grewell, *Colonizing the Universe*, s.26.

³⁹ John Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Wesleyan University Press, 2008.

görevini yalnız kendi için yapmayı böylelikle okurun bir cemaat olarak kolonyal oyuna davet edilmesi, yeni nesil roman türünün ana motivasyonuydu. Vahşi, ilkel, iptidai olarak imlenen Avrupa-dışı, henüz karşılaşılmamış insan, okuru yutmaya, yok etmeye programlı, örtük bir bilinçaltı keşfine de kapı aralamaktadır. “Sömürge dünyasını serüven alanı olarak seçen romanın yarattığı vahşi, uygarlıktan uzak ilkel insan, bilim-kurgunun uzay yaratıklarından ne daha çok ne de daha az "uydurma"dır".⁴⁰

Sömürgecilik ve bilim kurgunun ortaklaştığı noktada beyaz failin tahayyülüdür. Siyaset alanında aldığı sorumluluğu, uğrayacağı olası kayıpları, düşman imgesini yücelterek, çarpıtarak ve korkunçlaştırarak siyasi bir retoriğe dönüştürmesi de bu ortaklık zeminin emperyal merkezli kurulduğunu göstermektedir. Kurmaca, romana, bilim kurgu filmine “uydurma” karakterlerin bir oyun içerisinde somutlaştırmakta, rolü ise sömürgecilik ideolojisiyle verilmektedir. Sömürgeci tahayyül, kendi merkezine hammadde taşımasından ayrı olarak bağlamından kopartılan, gizemli, muğlak ve öfkeli sömürülenler taşımaktadır. Bilim kurguyu da besleyen bu tahayyül temelde kendi yaşam alanlarının huzurunu, rahatını bozacak hortlaklar olarak sömürülenleri tasvir etmektedir. Rasyonel aklın, sömürgeyi bir doğallık olarak ele alması, aynı zamanda bu doğallığın inanç biçimine yönelik ortadan kaldırmaya çalışması, aklın işleme prensiplerinden kalkarak batılın ortadan kaldırmasını meşru bir zemine taşımaktadır.

Bilim kurgu türü, fantastik olana karşı olsa da nihai kaynakları fantastiğe çıkmaktadır. Fantastiğe Batılı eğilimini kazandıran ise Viktorya Dönemi'dir. Viktorya Dönemi'nde insanların başka dünyaları araştırması ve keşfetmesi yalnızca bir hak değil görevdir. Emperyalizmin öğrenme ve bilme merakı sömürgeci yaklaşımın kuvvetli yönünü oluşturdu. Yeni kara parçaları tahakküm alanını genişletti, farklı bilme ve duyma biçimleri ile karşılaştı. Doğüstü fenomenler, muhayyel varlıklara yönelik hikâyeler de emperyalist ilginin kümesindeydi. “Misyonerler Afrika'nın içine dalarak araştırdılar, botanikçiler en yüksek dağa tırmandı, fizikçiler spirüalist güçlere karşı deney yaptı. 19. yüzyılın İngilizleri için bunlar birbirleriyle çelişmeyen şeylerdi. Dünya devasa bir sırlar deposuydu, gizli köşe bucaklarda keşfedilmek için nelerin beklediğini kim bilebilirdi ki.⁴¹ Bilimsel dünya nesnel verilerin takibini yapmakta sözlü kültür ve inanışlar ise öncelikle antropologların ve romancıların kurmaca evrenlerin inşası için gerekli yakıtlardı. Antropologların bir diğer keşfinin ürettiği bilim kurgu, muğlak, korkutucu bir mistik alan olarak bakılan sömürge mekânındaki hortlak hikâyeleriydi. Bu hikâyelerde sinemada korku sinemasının bir alt türü sayılan zombi filmleridir. Bu bağlamda ise *World War Z* (2016) yüzü seçilemeyen bir kimlik olan “iğrencin”, pürüzsüz olanın tahakkümüne tabi olma sürecidir.

Bilim kurgu sinemasındaki temel izlek, bilinmeyenin mucizevi bir şekilde keşfi ve keşfedilen varlığı kontrol altına almak için bir dizi önlemlerdir. Bilinmeyen, bilim kurgu filmlerde öteki *eski* ya da *yeni* sömürgecinin iktidarını *arkaik*, *vahşi* ve *tiranca* ele geçirmeye çalışan bir tasarım olarak doğmaktadır. Kolonyalizmin *Ay'a Seyahat*'te ötekini “yabanıl” / vahşi neokolonyalizmin bir örneği olarak *Dünya Sa-*

⁴⁰ Rieder, *Colonialism and the Emergence*, 2008, s.23-24.

⁴¹ Bernhard Roloff & Georg Seeblen, *Ütopik Sinema- Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, çev., Veysel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995, s.119-120.

vaşı Z filminde ise “iğrenç”/ vahşi olarak temsil ettiği gözlemlenmektedir. Müşterek küme vahşi, müşterek tavır ise mesafeli tahakküm olmaktadır. Egemenin ötekisi, zombi ve Aylılar, dilsizdir. “Dil dışı” olmaları bilim kurgunun mutlak ötekisi olmasına neden olmaktadır. Dil bu yönüyle bir uzlaşma imkânı yerine simgesel şiddet unsuruna dönüşmektedir.

Kaynakça

- Anievas, Alexander ve Kerem Nişancıoğlu. *How the West Came to Rule The Geopolitical Origins of Capitalism*. London: Pluto Press, 2015.
- Ayyıldız, Bülent. “Bilimin Yetersiz Olduğu Yerde Bilimkurgu Olmaz”. *Birgün*. Erişim 12 Ekim 2021. <https://www.birgun.net/haber/bilimin-yetersiz-oldugu-yerde-bilimkurgu-olmaz-222884>.
- Blanchard, Pascal. *Human Zoos: The Invention of the Savage Der. Gilles Boetsch, Nanette ve Jacomijn Snoep*. Paris: Musée Quai Branly, 2011.
- Bush, George. “You Are Either with Us, or with the Terrorists”. Erişim 15 Kasım 2021. <https://web.archive.org/web/20150112170258/http://www.voanews.com/content/a-13-a-2001-09-21-14-bush-66411197/549664.html>.
- Carr, Edward Hallett. *Tarih Nedir?*. Çev., Gizem Gürtürk. İstanbul: İletişim, 2008.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev., Sabri Gürses. İstanbul: İthaki, 2019.
- Davis, E. Wade. “The Ethnobiology of the Haitian Zombi”. *Journal of Ethnopharmacology*. 9/1 (1983): 85-104.
- Elias, Norbert. *Uygarlık Süreci Cilt 1 / Batılı Dünyevi Üst Tabakaların Davranışlarındaki Değişmeler*. Çev., Ender Ateşman. İstanbul: İletişim, 2004.
- Ertuğrul, Yasemin. “Zelil Bedenler: ‘Freaks’ Filmi Üzerine Bir İnceleme”. Erişim 15 Kasım 2021. <https://www.e-skop.com/skopbulten/zelil-bedenler-freaks-filmi-uzerine-bir-inceleme/4779>.
- Geppert, Alexander C. T. “Paris 1900: The Exposition Universelle as a Century’s Protean Synthesis”. *Fleeting Cities*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Grewell, Greg. “Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future”. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. 55/2 (2001): 25-47.
- Hayward, Susan. *Sinemanın Temel Kavramları*. Çev., Uğur Kutay ve Metin Çavuş. İstanbul: Es Yayınları, 2012.
- Higgins, David M. “Review: Colonialism and Ideological Fantasy”. *Science Fiction Studies*. 36/1 (2009): 132-138.
- Hobsbawn, Eric. *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. Çev., Yavuz Alogan. İstanbul: Everest, 2020.
- “İlk Sözü Savaş Oldu”. *Milliyet Gazetesi*. Erişim 15 Kasım 2021. <https://www.milliyet.com.tr/dunya/ilk-sozu-savas-oldu-1172423>.
- Koselleck, Reinhart. *Kavramlar Tarihi-Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatigi Üzerine Araştırmalar*. Çev., Atilla Dirim. İstanbul: İletişim, 2020.
- Julia Kristeva. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev., Nilgün Tütal. İstanbul: Ayrıntı, 2014.

- Robert Moore ve Douglas Gillette. Kral Savaşçı Büyücü Aşık - Olgun erkeklik arketipleri yeniden keşfediliyor. Çev., Fatma Zengin. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995.
- Davis, Matthew ve John Clute. "Yakfests of the Emyrean". *Strange Horizons Magazine*. 18 Eylül 2006.
- Méliès, Georges. Le Voyage dans la Lune. 1902.
- Murphy, Gretchen. *Shadowing the White Man's Burden: U.S. Imperialism and the Problem of the Color Line (America and the Long 19th Century, 24)*. New York: NYU Press, 2010.
- Oskay, Ünsal. *Çağdaş Fantazya-Popüler Kültür Açısından Korku ve Bilimkurgu Sineması*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014.
- Poe, Edgar Allan. *Morgue Sokağı Cinayeti*. Çev., Memet Fuat. İstanbul: Notos, 2008.
- Rieder, John. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2008.
- Roloff, Bernhard ve Seebler, Georg. Ütopik Sinema- Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi. Çev. Veysel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995
- Said, Edward. *Kültür ve Emperyalizm*. Çev., Necmiye Alpay. İstanbul: Hil Yayınları, 2016.
- Van Dijk, Teun A. *İdeoloji, Multidisipliner Bir Yaklaşım*. Çev., Ayşe Demir. Ankara: Hece, 2019.
- Van Dijk, T. "Critical Discourse Analysis". *The Handbook of Discourse Analysis*. Ed., Deborah Schiffrin, Deborah Tannen ve Heidi E. Hamilton. Oxford: Blakwell Publishers, 2003: 352-372.
- Van Dijk, Teun A. "Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım". Çev., Nurcan Ateş. *Söylem ve İdeoloji*. Haz., Barış Çoban, Zeynep Özarslan. İstanbul: Su Yayınları, 2003.
- Verne, Jule. Ay'a Yolculuk. Çev., Bertan Onaran. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016.
- Wells, Herbert George. *Aydaki İlk İnsanlar*. Çev., Özlem Poyrazoğlu. İstanbul: Laputa Kitap, 2017.
- Zizek, Slavoj. *İdeolojinin Aile Miti*. Çev., Mine Yıldırım. İstanbul: Encore Yayınları, 2012.
- Zizek, Slavoj. *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.



Yazım Kuralları / Publication Rules

1. *İnsan ve İnsan Dergisi* tematik yayıncılık yapmaktadır. Her sayısında belli bir konuya odaklanmaktadır. Dergiye gönderilecek çalışmalar çıkacak sayının konusuyla ilgili ve özgün olmalıdır, daha önce başka bir yerde yayımlanmış veya yayımlanmak üzere gönderilmiş olmamalıdır.

2. *İnsan ve İnsan Dergisi'*ne, tek yazarlı veya danışman ismiyle birlikte çift yazarlı da olsa, Yüksek Lisans düzeyi çalışmalar ile Yüksek Lisans tezlerinden üretilmiş çalışmalar kabul edilmemektedir.

3. *İnsan ve İnsan Dergisi'*ne, sempozyum, kongre vb. etkinliklerde sözlü veya yazılı olarak sunulmuş bildiriler veya bu bildirilerden üretilmiş çalışmalar kabul edilmemektedir.

4. Dergiye gönderilen makaleler Dergi'nin "**Etik ilkeler ve Yayın Politikası**"na uygun hazırlanmalıdır, yazım bakımından son denetimleri yapılmalı ve yayımlanmaya hazır olarak gönderilmelidir. Bu kapsamda, **Etik İlkeler ve Yayın Politikası'**nı ihlal eden, **Yayın Koşulları ve Yazım Kurallarına** uymayan, yazım yanlışları bulunan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

5. Yazılar Microsoft Word (Microsoft Office 98 ve üzeri sürümler) formatında olmalıdır.

6. Dergiye gönderilen bir çalışma başlık, öz, dipnotlar ve kaynakça dâhil 7.000 kelimeyi aşmamalıdır.

7. *İnsan ve İnsan Dergisi'*ne gönderilecek çalışmalarda Tablo, Grafik, Resim, Şekil, Şema gibi görsel öğeler kullanılmasını tercih etmiyoruz. Yine de, gönderilecek çalışmalarda bu tür öğelerin kullanılması durumunda, Tablo, Grafik, Resim, Şekil, Şema gibi görsel öğelerin tümünün toplam sayısı bir makalede 3 adeti geçmemelidir. Yazı içinde resim, grafik, şekil veya tablolar kullanılmışsa, bu öğeler orijinal resim veya excel dosya olarak ayrı ayrı gönderilmelidir. (# Dergiye gönderilecek makalelerde uyulması gereken kâğıt ve yazım düzeni).

8. Dergiye gönderilecek yazılar Türkçe veya İngilizce olabilir.

9. Başlık yazısının altında yazar veya yazarların adları sıralı olarak yazılmalıdır. Yazar ad/adları yazılırken herhangi bir akademik unvan belirtilmez. Yazar veya yazarların unvanı isimlerin altında (*) işareti ile gösterilir. Unvandan sonra, yazarın görev yaptığı kurum (Üniversite, fakülte, bölüm veya diğer) adı belirtilir. Daha sonra Kurum posta adresi ve kurumsal e-posta adresi yazılır. Ayrı bir satırda ORCID numarasına yer verilir. Akademik unvan dışında başka unvan kullanılmaz. Bu

kısımdaki yazar unvan ve kurum bilgileri, gönderilen çalışma ister Türkçe, ister İngilizce olsun, İngilizce yazılmalıdır.

10. Yazıyla birlikte yazarın (veya yazarların) iletişim bilgileri (adı, unvanı, çalıştığı kurum, kurum adresi, kolay ulaşım sağlanabilecek telefon numaraları, posta ve elektronik posta adresleri, ORCID ID) editörlere ulaştırılmalıdır.

11. Makalelerde, 120-150 kelime arası Türkçe ve İngilizce öz ile birlikte 5 adet anahtar kelime yer almalıdır. Çalışmanın Türkçe ve İngilizce başlığı ile öz ve anahtar kelimeler ilk sayfada yer alır. Türkçe makalelerde, Türkçe başlık önce, İngilizce başlık sonra gelir. Türkçe öz ve ardından İngilizce abstract yer alır. İngilizce makalelerde ise önce İngilizce başlık gelir.

12. Dergiye gönderilen yazılarda Chicago dipnot-kaynakça sistemi kullanılmalıdır. (**Atıf ve kaynakça yazım kılavuzu**). Dipnot, kaynakça yazımı ve yazım kuralları konusunda fikir edinmek için son sayımızdaki makalelere ve derginin sonundaki yazım kurallarına bakılması önerilir.

13. İlgili sayı editörleri tarafından ön incelemesi yapılan çalışmalar, Editör Kurulu tarafından değerlendirilir. Editör Kurulu bir çalışmanın hakem değerlendirme sürecine sokulmadan iadesine karar verebilir. Hakem sürecine alınmasına karar verilen çalışmalar çift taraflı kör hakemlik politikası gereğince anonim en az iki hakeme gönderilir; hakemlerin raporları doğrultusunda, Editör Kurulu tarafından makalenin yayımlanmasına; hakemden gelen rapor çerçevesinde düzeltme istenmesine ya da yayımlanmamasına karar verilir. Yazar, verilen karardan, en kısa zamanda ve e-posta yolu ile haberdar edilir. Tamamlanmış veya düzeltilmiş yazı, Editör Kurulu'na tekrar hakeme gönderilebilir. Değerlendirme süreci tamamlanan yazıların Dergide yayımlanıp yayımlanmamasına nihai olarak Editör Kurulu karar verir.

14. Çalışmalar Dergi Park sistemi üzerinden yüklenmelidir. Çalışmalarla birlikte "**Etik Sorumluluk Beyanı ve Telif Hakkı Formu**" doldurularak sisteme yüklenmelidir.

15. Etik kurul izni gerektiren çalışmalar aşağıdaki hususları dikkate almalıdır. Belirtilen hususları içeren, ancak gerekli izinler alınmamış veya çalışma içinde gerekli kısımlarda bu izinler uygun şekilde belirtilmemiş çalışmalar *İnsan ve İnsan Dergisi'*ne kabul edilmez ve değerlendirmeye alınmaz.

– **Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak, katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,**

– İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

– İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
 - **Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,**
- Ayrıca;
- Olgu sunumlarında “aydınlatılmış onam formu”nun alındığının **belirtilmesi,**
 - Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve **belirtilmesi,**
 - Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun **belirtilmesi** gerekmektedir.

Yukarıda belirtilen niteliklerdeki çalışmaların etik kurul raporu ya da izin belgelerinin değerlendirilecek makale ile birlikte, birlikte sisteme yüklenmesi gerekir.

DİKKAT: TR DİZİN İLKELERİ GEREĞİNCE;

Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalandığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.

16. İntihal politikamız: Dergiye gönderilen makaleler Plagiarisma (Desktop Plagiarism Checker), iThenticate veya Turnitin gibi intihal programları ile kontrol edilir. Araştırma Makalelerinde benzerlik oranı yüzde yirmiyi aşmamalıdır. Özgün olmadığı veya akademik etiğe uygun hazırlanmadığı tespit edilen çalışmalar editörler tarafından değerlendirmeye alınmaz, derhal reddedilir.

17. Yazı göndermeden önce aşağıdaki koşulların ve formların incelenmesi, sürecin sağlıklı işlenmesi açısından önem taşımaktadır.

- Etik İlkeler ve Yayın Politikası
- Dergiye gönderilecek makalelerde uyulması gereken kâğıt ve yazım düzeni
- Dipnot ve kaynakça yazım kılavuzu
- Etik Sorumluluk Beyanı ve Telif Hakkı Formu

(Formu bilgisayarınıza indirin, doldurduktan sonra “farklı kaydet” seçeneğini kullanarak kaydedin. Kontrol ettikten sonra sistem üzerinden gönderin).

- Makale Değerlendirme Formu

(Değerlendirme ölçütlerine göz atmak, yazarlar için yararlı ve bilgilendirici olabilir).

18. *İnsan ve İnsan Dergisi'*ne Gönderilecek Makalelerde Uyulması Gereken Kâğıt ve Yazım Düzeni

A4 Kâğıt düzeni

Kenar boşlukları: Sol: 3,5 cm Sağ: 3,5 cm Üst: 2,5 cm Alt: 2,5 cm

Metin içi

Yazı tipi: Times New Roman

Punto büyüklüğü: 12 punto

Hizalama: İki yana yaslı

Paragraflarda girinti boşluğu: Sol: 0 pt Sağ: 0 pt Özel: Yok

Paragraf aralığı: Önce: 8 nk Sonra: 0 nk

Satır aralığı: Tek

Alıntı paragraflarda girinti boşluğu: Sol: 30 pt Sağ: 0 pt Özel: Yok

Başlıklar

Yazı tipi biçimi: Koyu

Başlıklarda Yalnızca İlk Harfler Büyük olmalı (“ve”, “veya”, “ile” gibi bağlaçlar küçük harfle yazılmalıdır).

Yazı tipi: Times New Roman

Punto büyüklüğü: 12 punto

Paragraf girinti boşluğu: Sol: 0 pt Sağ: 0 pt Özel: Yok

Paragraf aralığı: Önce: 10 nk Sonra: 0 nk

Satır aralığı: Tek

Başlık numaralandırma

Çalışmalar Öz, Giriş, Sonuç, Kaynakça dışında uygun sayıda alt başlık içermelidir. Öz, Abstract, Giriş, Başlık ve Alt Başlıklar, Sonuç ve Kaynakça için hiçbir numaralandırma kullanılmamalıdır. Başlık ve alt başlıklarda kelimelerin ilk harfleri büyük, bağlaçlar küçük olmalıdır ve tümü koyu olmalıdır. Çalışmalarda, ardışık olarak iki alt başlık kullanılmaz.

Dipnotlar

Yazı tipi: Times New Roman

Hizalama: İki yana yaslı

Paragraf girinti boşluğu: Sol: 0 pt Sağ: 0 pt Özel: Yok

Paragraf aralığı: Önce: 0 nk Sonra: 0 nk

Satır aralığı: Tek

Punto büyüklüğü: 9 punto

Kaynakça

Yazı tipi: Times New Roman

Punto büyüklüğü: 12 pt

Hizalama: İki yana yaslı

Paragraf girinti boşluğu: Sol: 0 pt Sağ: 0 pt Özel: Asılı (Değer: 0,7 cm)

Paragraf aralığı: Önce: 2 nk Sonra: 0 nk

Satır aralığı: Tek

Tablo, Şekil, Grafik, Resim, Fotoğraf başlıkları

Yazı tipi: Times New Roman, İtalik

Başlıklarda Yalnızca İlk Harfler Büyük olmalı (“ve”, “veya”, “ile” gibi bağlaçlar küçük harfle yazılmalıdır).

Paragraf girinti boşluğu: Sol: 0 pt Sağ: 0 pt Özel: Yok

Tablo Şekil, Grafik başlıkları tablo, şekil veya grafik üzerinde, Resim başlıkları ise resimlerin altında verilmelidir.

Tablo veya Grafikler aşağıdaki gibi numaralandırılmalıdır.

Tablo 1. Tablo Başlığı

Grafik 2. Grafik Başlığı

Tablo içerikleri

Tablolar (satır, sütun ve hücreler) düzenleme sırasında karışıklığa ve veri kaybına yol açmayacak şekilde hazırlanmış olmalıdır. Bu çerçevede, makalelerde kullanılan tablolar, Word belgenin dışında, ayrıca Excel dosya içinde de gönderilmelidir.

Not: Tablolar renk, şekil vb. bakımından biçimlendirilmemeli, yalın şekilde içeriği vermelidir. Ayrıca, tablolar kesinlikle resim formatında olmamalıdır.

Şekil veya grafikler

Şekil veya grafikler Word dosya dışında, ayrıca Excel dosya olarak da gönderilmelidir. Resimler Resim formatında olan öğelerin çözünürlüğü yüksek olmalı; resim öğeleri Word dosyanın haricinde, ayrıca resim dosyası olarak da gönderilmelidir.

Yazıma ve atıflara dair diğer hususlar Kitap, Dergi, Ansiklopedi vb. eserlerin yazımında bu tür eserler tırnak içine alınmamalı veya koyu yazılmamalıdır. Kitap gibi eserler genel yazım kurallarına göre italik yazılmalıdır.

- Makaleler “Etik İlkeler ve Yayın Politikası”, “Yayın Koşulları” ve “Yazım Kuralları”na uygun olarak hazırlanmalıdır.

- Dipnot ve kaynakça için Chicago dipnot ve kaynakça sistemi kullanılmalıdır. Bkz. (Chicago atıf ve kaynakça yazım kılavuzu).



Dergiye gönderilecek makalelerde uyulması gereken kâğıt ve yazım düzeni



Chicago dipnot-kaynakça yazım kılavuzu



Etik Sorumluluk Beyanı ve Telif Hakkı Formu

(Formu bilgisayarınıza indirin, doldurduktan sonra “farklı kaydet” seçeneğini kullanarak kaydedin. Kontrol ettikten sonra Dergipark sistemi üzerinden makale ile birlikte yükleyin.



Makale Değerlendirme Formu

(Değerlendirme ölçütlerine göz atmak, yazarlar için yararlı ve bilgilendirici olabilir).